

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O HOMENZINHO VERDE

TRABALHO DE PROJETO
MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

SOFIA CARÔ

Lisboa, Setembro 2022

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O HOMENZINHO VERDE

TRABALHO DE PROJETO
MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

SOFIA CARÔ

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a Orientação Científica de Armando Nascimento Rosa [Professor Coordenador; Área de Teorias e Estéticas] e Coorientação científica de Alexandre Pieroni Calado [Professor; Área de Encenação].

Lisboa, Setembro 2022

Este trabalho não teria sido possível sem a ajuda de algumas pessoas, a quem pretendo prestar homenagem e agradecer pelo seu apoio incondicional. Agradeço à minha família, nomeadamente, aos meus pais, pelo apoio à conceção e manutenção de adereços; ao Alípio Padilha, pelas maravilhosas fotografias que tirou, durante um ensaio; ao Bruno Casanova, pela operação de som, em todos os espetáculos; à Carla Coutinho, pelo empréstimo de adereços que possibilitaram a concretização do espetáculo; à Carolina André, pela sua ajuda incondicional e imprescindível durante todo o espetáculo; à Carolina Lobato, que apoiou o projeto na sugestão do Pólo das Gaivotas, como local de ensaios; à Cristiana Simões, por ter feito frente de sala, numa das apresentações do espetáculo; ao David Gorjão, pela sua assistência e os seus comentários certos; ao Duarte Fonseca, pela sua análise de personagens; ao Gonçalo Filipe Cabral, por ter feito parte do elenco, como intérprete, ainda que por um curto período de tempo; à Jéssica Lopes, por ter feito Assistência de Encenação e Direção de Atores, no início do projeto; ao João Coelho, por ter feito parte do elenco, como intérprete, ainda que por um curto período de tempo; ao João Meirinhos, pela captação de vídeo e de imagem, na estreia do espetáculo; à Sara Marita, por ter feito frente de sala numa das apresentações do espetáculo; ao Tiago Machado de Assis, pela sugestão de atores do Teatro da Barraca, para integração do elenco; ao Auditório da Biblioteca Orlando Ribeiro, pelo acolhimento prestado ao projeto, especialmente à Maria da Luz, pela sua ajuda na frente de sala, à equipa técnica e ao João Catarino, Técnico Superior do Núcleo da Cultura da Junta de Freguesia do Lumiar, uma peça fundamental na produção; ao Centro Cultural da Malaposta, especialmente ao técnico André Sousinha, pela elaboração e adaptação do desenho de luz, à Inês Marques, responsável de Produção e às, não menos importantes, Manuela Jorge e Joana Ferreira, por terem permitido o acolhimento deste projeto.

Pretendo ainda agradecer ao meu braço-direito, Celso Pedro, pois, sem ele, este espetáculo nunca se teria transformado naquilo que ele é hoje; aos atores Blas Fuentes, Cláudio Moreira, João Cadete, Nazariy Koval e Pedro Jesus pois, sem eles, também não haveria espetáculo e à Escola Superior de Teatro e Cinema, pela cedência de salas de ensaio e do Estúdio de Teatro João Mota, para a estreia do espetáculo, assim como à Rute Reis e ao Rui Girão, pela imensa ajuda que proporcionaram na montagem e na operação técnica.

Terminando com um profundo agradecimento ao meu Orientador Armando Nascimento Rosa, professor dedicado e amigo; ao meu coorientador, Alexandre Pieroni Calado, atento e

desconcertante e ao meu arguente Júlio Martín da Fonseca, que se disponibilizou para estar presente numa das apresentações do espetáculo (Malaposta).

Aqui fica o meu profundo agradecimento a todos os mencionados nesta lista, e aos que não foram mencionados, mas que ajudaram, de uma forma ou de outra, demonstrando o seu carinho e preocupação.

Resumo

O relatório deste projeto descreve todo o processo de criação do espetáculo, *O Homenzinho Verde*, que passou por diversas fases e desafios. Baseei-me no texto não dramático, *Little Green Man*, de Simon Armitage (que li pela terceira vez), para criar a versão dramática do mesmo. Esta adaptação, que contou com a ajuda do professor Armando Nascimento Rosa (que disponibilizou diversas ferramentas de escrita dramática), centra-se no conflito da amizade no masculino, sendo esse o tema central da minha pesquisa: A Masculinidade, e como o seu “peso” afeta os homens e o mundo, no geral.

O relatório está dividido em 11 capítulos – Introdução; Adaptação; Escolha de Elenco; Processo de Ensaios; Brecht; Palco, Cenário, Figurinos e Adereços; Masculinidade; Digressão; Considerações Finais; Bibliografia; Webgrafia e Anexos. A análise detalhada destes capítulos permite dar a conhecer e melhor fazer compreender as diversas etapas do processo de trabalho. Todas estas etapas foram extremamente importantes para o espetáculo final que é, e será sempre, um trabalho permanentemente inacabado (*work in progress*).

Abstract

This testimonial reports the process of creation of a theater Play, *O Homenzinho Verde*, that passed through multiple fases and challenges. I rested on the non-dramatic text *Little Green Man*, by Simon Armitage (which I read for the third time), to create the dramatic version of it. This adaptation, that counted with the help of teacher Armando Nascimento Rosa (that made available multiple tools of dramatic writing), centers on the conflict of the masculin friendship, because that is the central theme of the research: Masculinity and how its “weight” affects man and the world, in general.

This work is divided into 11 chapters – Introduction; Adaptation; Casting Choice; Rehearsal Process; Brecht; Stage, Scenario, Costumes and Props; Masculinity; Tour; Final Considerations; Bibliography; Webgraphy and Attachments. The detailed analysis of these chapters makes it possible to better understand the different stages of the work process. All these steps were extremely important for the final show, which is, and will always be, a permanently unfinished work (*work in progress*).

Palavras-chave

Natureza Humana – Masculinidade – Pesquisa pelo Teatro – Adaptação de Texto para Teatro
– Dramaturgia – Encenação – Direção de Atores

Keywords

Human Nature – Masculinity – Research-based Theater – Book to Stage Adaptation –
Dramaturgy – Stage Directing – Actor Directing

Foi aí que eu percebi que eles nunca mais iam voltar

Simon Armitage

Índice

1.	Introdução.....	1
2.	Adaptação.....	4
3.	Escolha de Elenco.....	9
3.1.	Equipa de Trabalho.....	10
4.	Processo de Ensaios.....	14
5.	Brecht.....	21
6.	Palco, Cenário, Figurinos e Adereços.....	25
7.	Masculinidade	
7.1.	Porquê esta Temática?	28
7.2.	Conceitos sobre Masculinidade.....	29
7.3.	Porquê este Texto e este Autor?	33
7.4.	O Lugar da Mulher no Teatro Grego.....	37
8.	Digressão.....	40
8.1.	Comunidade Escolar.....	40
8.2.	Apoios.....	45
9.	Considerações Finais.....	46
10.	Bibliografia.....	51
11.	Webgrafia.....	53

Anexos

1. Introdução

Este projeto nasce do culminar de um ano letivo no mestrado de Teatro, vertente Encenação, da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC).

No segundo ano, todos os alunos tiveram de escolher, das três opções fornecidas, a que mais se adequava ao seu perfil artístico (tese, projeto ou estágio). Eu decidi escolher projeto, visto já estar em processo de preparação do mesmo, desde o 1º ano, e de ser a escolha que mais se aproximava do meu futuro profissional, enquanto encenadora. Dessa forma, reuni uma equipa para me ajudar a realizar o trabalho, da forma mais profissional possível.

Desde o primeiro semestre que a minha ideia era abordar a temática das masculinidades partindo do romance, *O Homenzinho Verde*, do autor Simon Armitage. No primeiro semestre do primeiro ano, e, como ponto de partida para o trabalho criativo, o meu coorientador, Alexandre Pieroni Calado, sugeriu a escolha de um texto teatral (visto que a obra por mim escolhida não era do género dramático). Para além disso, sugeriu que trabalhasse uma cena tendo em conta os métodos de Katie Mitchell¹, Maria Knebel² (análise narrativa), Anton Chekov³, Donnelan⁴ (análise de personagem) e Kantor⁵ (análise da implantação).

No segundo semestre do primeiro ano, o docente Carlos Pessoa sugeriu que me descolasse do romance, de onde queria partir, para um terreno mais “desconhecido”, e que escrevesse, de forma livre, um texto sobre a temática das masculinidades. Baseei-me no filme *A Plataforma*, do realizador basco Galder Gaztelu-Urrutia, para criar um universo distópico, que contava a história de dois prisioneiros que tinham de obedecer a várias regras, ditadas por uma voz, caso contrário, sofreriam as consequências (jejuar, fazer esforços físicos por longos

¹ Katie Mitchell é uma encenadora britânica considerada uma das pessoas mais importantes no panorama do teatro contemporâneo. O seu trabalho caracteriza-se pela criação em palco de um ambiente distinto, intensidade de emoções e realismo da interpretação. Em 1990, fundou a sua própria companhia, *Classics on a Shoestring*, onde encenou diversos espectáculos aclamados pela crítica, como *A Casa de Bernarda Alba*.

² Maria Knebel foi uma atriz e encenadora Russa. O seu trabalho baseava-se em Stanislavski, Vladimir Danchenko e Chekov, particularmente na técnica de análise ativa de Stanislavsky. Chegou a encenar, em 1968, *O Cerejal*, de Chekov, no Abbey Theatre em Dublin.

³ Anton Chekov foi um dramaturgo e escritor russo, considerado um dos mais importantes percursos do realismo russo. Os seus textos são caracterizados pelo anti-romantismo, realismo social e pelo carácter filosófico.

⁴ Donnelan é um realizador, encenador e autor britânico. Fundou, em 1981, a companhia teatral *Cheek by Jowl*, em parceria com o designer Nick Ormerod. Os seus trabalhos trazem uma nova roupagem aos clássicos com interpretações intensas e vibrantes.

⁵ Kantor foi um pintor e encenador polaco, conhecido pelas suas encenações revolucionárias. O seu trabalho caracteriza-se pelo género vanguardista e experimental, tendo chegado a utilizar nas suas encenações manequins como atores.

períodos de tempo, ser submetidos a tortura física e psicológica e não beber água) e os conflitos que surgiam entre os dois.

Este trabalho resultou no exercício final, *A Fronteira*, interpretado pelos atores Celso Pedro e Diogo Tomaz, alunos do Mestrado em Artes Performativas, sempre em coordenação com o docente Carlos Pessoa.

No primeiro semestre do terceiro ano, quis regressar ao romance, a minha ideia original, e basear-me nele, assim como nas experiências pessoais dos atores, de modo a construir uma narrativa que explorasse a masculinidade, com todas as suas cores e feitios, e a toxicidade que daí pudesse advir. A amizade ou rivalidade, a masculinidade frágil, o ego, o conceito de anti-herói e a fragilidade. No fundo, perceber o que é a masculinidade, e como os preconceitos fundados a seu respeito podem prejudicar toda a sociedade.

Parti do texto não dramático *Little Green Man*, do autor Simon Armitage, e criei uma adaptação dramática baseada nas relações de amizade que se criam entre os cinco amigos – Barney, Priscas, Pompus, Toni Futre e Pipi. Esta adaptação aborda a solidão e o vazio existencial que se esconde por trás de uma amizade antiga e o falso companheirismo que se vai desfazendo rapidamente, à medida que cada um se apercebe que a inocência da sua infância já não existe. Quis evidenciar a fragilidade que se esconde por trás destes homens, numa aparente força e virilidade, características de uma masculinidade frágil e tóxica, viciada pelos seus próprios preconceitos sobre o que é ser homem. Nesse sentido, a leitura e utilização das metodologias de Brecht foram completamente fundamentais para a minha pesquisa e aplicação prática, no processo de encenação.

O relatório viaja por diversos capítulos explicativos do trabalho feito: O capítulo **1. Introdução**, onde nos encontramos, que introduz o trabalho escrito; o capítulo **2. Adaptação**, que trata do processo de compreensão sobre a adaptação de um texto não dramático (romance) para um texto dramático, a escolha dos capítulos/excertos do texto que melhor ilustram a temática das masculinidades e o foco na amizade entre as cinco personagens principais; o capítulo **3. Escolha de Elenco**, onde se compreende como foi feita a seleção da equipa de trabalho; o capítulo **4. Processo de Ensaios**, que aborda as metodologias utilizadas em cada ensaio, passando pelos diversos processos de criação até ao resultado final; o capítulo **5. Brecht**, que relata a utilização de ferramentas do método *Brechtiano* no espetáculo e nas regras do jogo de cena; o capítulo **6. Palco, Cenário, Figurinos e Adereços**, que percorre o pensamento sobre a escolha de cenografia e figurinos para o espetáculo e a importância da decisão destes elementos para o próprio funcionamento do jogo de cena; o

capítulo **7. Masculinidade**, que define o conceito de masculinidade (entre outros conceitos adjacentes) e esclarece o porquê da escolha do livro *Littre Green Man*, de Simon Armitage, na exploração desta temática, e visita o lugar da mulher no teatro grego; o capítulo **8. Digressão**, que pretende compreender o impacto das sessões para escola, a adesão do público ao espetáculo, como é que as suas críticas influenciaram diretamente o mesmo e os apoios concedidos; o capítulo **9. Considerações Finais**, que resume todo o processo de criação do espetáculo, trazendo algumas reflexões sobre os capítulos constituintes do relatório. Os capítulos **10. Bibliografia** e **11. Webgrafia**, que incluem todas as fontes de pesquisa, e o capítulo **Anexos** que inclui diversos materiais sobre o espetáculo (guião, fotografias, materiais de divulgação...).

2. Adaptação

“Barney, Pompus, Pipi, Toni Futre, Priscas. 5 homens, amigos de infância, voltam a encontrar-se, anos depois, para decidir quem é que vai ficar com a estátua de jade que pode fazer apenas um deles rico. A mesma estátua com que brincavam na infância é agora motivo de desafios, desentendimentos e violência. À medida que os homens se envolvem nestes desafios, segredos são descobertos e rancores antigos vêm ao de cima. O poder transforma o carácter de cada um, ou será que apenas revela as suas verdadeiras intenções, até agora, encobertas?” (Carô, 2022)

O processo de adaptação do texto consistiu na escolha das passagens que se debruçavam sobre a amizade do Barney e dos amigos. Inicialmente, a ideia era criar um universo metateatral, tão conhecido e utilizado em diversas obras dramáticas. Existiriam duas realidades: Realidade das Personagens e a Realidade dos Atores. Na primeira realidade, um grupo de jovens atores, com pouco dinheiro, decide encenar a obra *Little Green Man*, de Simon Armitage e, durante o processo de ensaios, tece comentários sobre as suas personagens e as dos outros atores, e conta coisas da sua própria vida. Na segunda realidade, a história do Barney, e dos seus amigos, decorre normalmente, tal como no romance original, sofrendo alterações apenas através da intervenção dos atores (caso achem que tal fala ou situação não faça sentido) tendo em conta a perceção da sua própria realidade. Ou seja, tanto a realidade dos atores é influenciada pela realidade das personagens, como a realidade das personagens também pode ser influenciada pela realidade dos atores. Dando origem a uma possível dramaturgia completamente diferente da ideia inicialmente contida no romance.

Podemos observar a existência metateatral em diversas peças de Shakespeare, como por exemplo, *Hamlet*, em que existem problemas da representação a serem tratados dentro do próprio texto dramático. Esta ferramenta traz-nos consciência sobre o que se está a passar em cena e relembra-nos de que estamos sempre a ver um espetáculo teatral, e não um pedaço da vida real, contribuindo para o efeito de distanciamento, tão característico do Teatro Épico (proposto por Brecht, por volta de 1926).

O problema desta proposta é que eu comecei a perceber que o foco da narrativa da adaptação do texto de Simon Armitage se estava a perder nos comentários anedóticos dos atores. A ideia era interessante, mas, no decorrer do processo, deixou de funcionar.

Observe-se um exemplo da realidade das personagens:

“**Pompus** – Lembras-te da Patrícia?

Barney – Patrícia? (freeze) (para o público) Qual Patrícia? (desfreeze) (para o Pompus) Ah, sim, a Patrícia.

Pompus – Pois, essa mesmo! A Mulher Homem, A Gajo.

Barney – (freeze) (para o público) Oh não, estou fodido / lixado. (desfreeze) (para o Barney) Sim, claro.” (Carô, pg. 20)

Observe-se a continuação do exemplo anterior, na realidade dos atores:

“**João** – Okay, esta é a parte em que eles falam sobre a Patrícia Carneiro ou Lameiro ou lá o que é.

Cláudio – Gameiro, Patrícia Gameiro. O Carneiro já passou. Foi na cena anterior.

João – Mas que esperto. Pronto, a Patrícia Gameiro é a rapariga que andou com eles na escola não é?

Blas – Sim. Primeiro ficou conhecida como Homem, porque tinha um aspecto masculino. Os braços e as pernas peludas, o bigode.

Cláudio – O andar.

Nazariy – E não se esqueçam dos sapatos 45, tipo sargento. Chegaram a dizer que ela tinha pila.

Blas – Ou que era trans.

Cláudio (*procura no telemóvel*) – Estou a procurar mulheres trans no google e não me parecem homens, bem pelo contrário (*mostra aos outros*)

João – Eh, eh, eh! Mas que granda mamalhal!

Nazariy – Mas esta é *shemale*. Vejam só os acessórios.

Cláudio – E já estamos a desfocar. Podemos voltar ao cerne da questão?

João – Sim, pronto. Entretanto, como a coitada não devia nada a beleza e cada vez ficava mais homem, começaram a chamar-lhe Gajo, nem mais nem menos, só Gajo.

Cláudio – Tudo muito bem, mas nós somos 5 gajos e ela é uma gaja.

Nazariy – Embora se chame Gajo.

Cláudio – Toda a gente percebeu... Como é que vamos fazer?

João – Como é que vamos fazer, como assim?

Cláudio – É preciso explicar tudo... Quem é que vai ser a Gajo?

João – Ninguém.

Cláudio – Alguém que não eu, não tenho quase pêlos, não ficava realista.

Nazariy – Estamos a fazer teatro, podemos inventar...” (Carô, pg. 20)

Através da análise destes exemplos podemos perceber que, na Realidade dos Atores os mesmos são chamados pelos seus nomes verdadeiros e que, na Realidade das Personagens, os atores personificam os nomes das personagens. Para além disso, existem variados comentários dos atores à situação que está a acontecer. Na Realidade dos Atores, o Barney quebra a quarta-parede (como acontece com os outros actores em diversos momentos do texto) e comunica diretamente com o público, assumindo o papel de narrador dos acontecimentos.

O espectáculo *Gatz*, da Companhia de Teatro Elevator Repair Service, é um exemplo perfeito da utilização da metateatralidade. Neste espectáculo, o encenador John Collins coloca, em cena, o texto integral *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, e faz com que a Realidade

dos Trabalhadores de um escritório e a Realidade das Personagens do livro começam a interligar-se de tal forma que, a um dado momento, já não se compreende onde começa uma e acaba outra. Durante o espetáculo, um dos funcionários da empresa inicia a sua leitura (do livro *The Great Gatsby*) e, aos poucos, todos os seus colegas de trabalho se vão transformando nas personagens do livro. Neste caso, esta escolha funciona perfeitamente, porque cumpre o propósito a que o encenador se propôs. Inspirei-me inicialmente neste espetáculo, tentando criar uma situação semelhante, mas devido aos motivos anteriormente mencionados, acabei por me focar apenas no universo das personagens.

Voltando um pouco atrás, à adaptação textual, deparei-me com uma questão com a qual nunca me tinha defrontado, sendo que era a minha primeira vez a adaptar um texto não dramático. Acontece que os textos não dramáticos têm muitas informações e detalhes que funcionam em texto lido, mas não em texto interpretado. Estas informações ilustram a imaginação do leitor que, não estando a ver a cena a desenrolar-se à sua frente, necessita destes estímulos de modo a criar a história na sua cabeça. Quando este texto narrativo é levado a cena, é interpretado e observado. O que acontece é que estas informações e detalhes se tornam demasiado explicativos e desnecessários. Não só porque se observa o que a personagem está a fazer, não existindo a necessidade da verbalização dessa ação, mas também a própria forma como o texto está escrito não confere uma fluidez de discurso própria da conversação⁶.

Uma das dicas dadas pelo meu orientador, Armando Nascimento Rosa, de modo a contornar esta questão foi, para além de resumir as frases às ideias essenciais, separando-as por pontos finais, utilizar verbos que conferissem ação, de modo a dar dinamismo e vida às mesmas. Outra das coisas tidas em conta no processo de adaptação foi a transposição da realidade do livro (realidade inglesa) para a realidade portuguesa. Os nomes das equipas de futebol, presentes no desafio que o Barney dá ao Priscas, por exemplo, foram alterados para nomes de equipas portuguesas e o país onde se passa a ação é Portugal, sendo Inglaterra o país para onde os pais do Barney emigraram (contrariamente ao que está escrito no livro). Através destas alterações, a compreensão e a identificação dos elementos da ficção é mais facilmente conseguida.

⁶ Refiro-me a um discurso o mais realista possível e que é por mim procurado durante todo o processo de construção deste espetáculo.

Observemos a denominação dos clubes de futebol na pergunta número dois do desafio do Barney para o Priscas, segundo a adaptação:

“**Barney** – Pergunta número dois: Diz-me três equipas de futebol que comecem e acabem com a mesma letra.
(...)
Priscas – Alverca. Silves e Académica de Coimbra.
Barney – Correto.
Priscas – Alpendorada. Ermesinde 1936” (Carô, pg. 17)

Observemos agora o mesmo exemplo, segundo o romance original:

“– Pergunta número dois. Três equipas de futebol que começam e acabam com a mesma letra
(...)
– York City. Charlton Athletic. Dundee United.
– Correcto.
– Celtic.
– Pronto, chega.
– Northampton Town. Aston Villa” (Armitage, pg. 57)

Observemos outro exemplo relativo à denominação dos países, segundo a adaptação:

“ **Toni Futre** – Há quanto tempo voltaste para casa dos teus pais?
Barney – Aí há três anos. Eles agora estão em Inglaterra. Raramente os vejo.
(...)
Toni Futre – Tu e a Cristina não viviam na Margem Sul?” (Carô, pg. 5)

Observemos o mesmo exemplo, mas tendo em conta o romance original:

“ Há quanto tempo voltaste para casa dos teus pais? – perguntou o Tony ao entrar na cozinha, tirando o capacete e ajeitando o que lhe restava do cabelo. Eu acompanhei-os à sala da frente, retirei um monte de revistas de cima da mesa e puxei quatro cadeiras e o banco do piano.
-Aí há uns três anos. Como passam a maior parte do tempo em Portugal, tenho a casa toda para mim.
- Tu e a Kim não vivem em Sinsell?” (Armitage, pg. 21)

Tive sempre em conta que a utilização destas dicas nunca me podia fazer perder o foco na relação de amizade entre os cinco amigos e nas suas relações secundárias (Barney e a sua ex-mulher Cristina; Barney e o seu filho autista, Tomé; Barney e os seus pais...) que ajudam a dar corpo à temática principal que é a masculinidade.

A obra possui inúmeros detalhes e informações sobre os desafios entre os cinco amigos, que não acrescentam nada à temática escolhida, encontrando-se, por esse motivo, omissos da adaptação.

É engraçado que a decisão de utilizar a figura do narrador tenha surgido também da própria forma como o texto está escrito. Pelo facto de ser um texto narrativo, existe muita informação descrita em narração e não em conversação, ou seja, existe muita informação em forma de pensamento da personagem do Barney, que não é partilhada e que, na adaptação dramática, se traduz numa quebra da quarta parede e num aparte/momento de narrador que o Barney tem com o público. No romance, o único narrador é o Barney mas, na adaptação, escolhi dar alguns momentos de narração e apartes a outros personagens, de modo a: não só equilibrar a distribuição de texto e de cenas entre as personagens, mas também de permitir que as outras personagens contassem a história segundo a sua versão, partilhando com o público segredos só seus, podendo instaurar dúvida e questionamento pela demonstração das variadas perspetivas sobre uma mesma história.

É ainda importante referir que a versão sobre a qual eu fiz a minha adaptação já foi , de certa forma, adaptada, sendo que é uma tradução do inglês para português e algumas palavras têm de ser obrigatoriamente alteradas (no caso de não existir uma tradução direta ou de não fazer sentido no contexto da frase). Acredito que a tradução é uma forma de adaptação, pois inclui uma decisão criativa sobre o conteúdo a ser traduzido.

A escolha do título do espetáculo foi igualmente complexa, tendo sido debatidas as seguintes opções de título:

- Cinco
- Quatro e Um, Seis
- Jogo de Cinco
- Quinteto
- Seis
- Cinco vão a Jogo
- Quatro Cadeiras e um Banco de Piano
- O Homenzinho Verde

Acabando por se decidir, pela votação da maioria, o título homónimo do romance, *O Homenzinho Verde*.

3. Escolha de Elenco

O processo da escolha de elenco ocorreu de várias formas. Uma delas foi a observação de espetáculos onde os atores, posteriormente escolhidos, atuavam.

Os atores Blas Fuentes, Cláudio Moreira e João Coelho foram selecionados através do visionamento dos espetáculos *Sonho de Uma Noite de Verão* (setembro 2021), encenado por Rui Neto, espetáculo final de curso do 3º Ano, na *In Impetus* Escola de Teatro e *O Lugar Mais Ermo do Planeta* (dezembro 2021), criação coletiva com coordenação artística de Vítor Lemos. O ator João Cadete foi escolhido através de casting, por sugestão de Celso Pedro, assistente de encenação e diretor de atores do projeto. O actor Nazariy Koval foi escolhido através de casting, pela sua resposta a um anúncio por mim criado.

Diversos atores foram pensados para as personagens, mas, por indisponibilidade dos mesmos, acabaram por não ser selecionados para o projeto.

O ator João Coelho fez os primeiros espetáculos e foi posteriormente substituído pelo ator Pedro Jesus, selecionado através de casting e sugerido por Blas Fuentes e Cláudio Moreira, seus colegas da escola de atores *In Impetus*.

Os atores Blas Fuentes, Cláudio Moreira, João Cadete, Nazariy Koval e Pedro Jesus integram o elenco até à data.

Foi muito complicado estabelecer um elenco fixo sendo que muitos atores entraram e saíram da equipa. Para além dos atores, houve ainda uma pessoa responsável pela produção do espetáculo que abandonou o projeto e a assistência de encenação, inicialmente assumida por Jéssica Lopes, passou a ser assumida por Celso Pedro, devido a indisponibilidade a nível de tempo. Todos estes contratempos atrasaram bastante o início do processo de ensaios o que poderia ter comprometido o espetáculo. Felizmente, tal não aconteceu. De salientar que o orientador Armando Nascimento Rosa e o coorientador Alexandre Pieroni Calado acompanharam todo o processo e foram muito importantes para as diversas fases do mesmo.

3.1 Equipa de Trabalho

Biografias

Sofia Carô | Encenação

Sofia Carô nasceu a 28 de junho de 1995, natural do Barreiro. Licenciou-se em Artes Performativas na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL), e teve a possibilidade de realizar ERASMUS+, na vertente de Interpretación Musical, na Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (ESAD, Espanha) através de uma bolsa de estudo. De modo a complementar a sua formação superior, realizou diversos workshops e cursos informais de teatro e interpretação para câmara, improvisação, *viewpoints* e método Suzuki (com o mestre Kameron Steele), formação musical, piano (vertente clássica), canto, dança clássica e contemporânea e escrita criativa. Já atou em espaços como o Teatro Maria Matos, as ruínas do Teatro Romano de Lisboa, Galeria Cristina Guerra *Contemporary Art*, Teatro do Bairro, Malaposta, Auditório da Livraria Ler Devagar, Auditório da Livraria Sá da Costa, Centro Cultural das Caldas da Rainha, Comuna, Teatro da Trindade, *In Impetus*, Auditório da Time Out Market Lisboa assim como em diversas produções de cinema (curtas e longas metragens), televisão e internet (séries e publicidade). Deu aulas de teatro a jovens através de um projeto de criação pessoal, Laboratório Criativo, na Escola Secundária de Santo André (ESSA), no Barreiro e na Academia de Dança *MOTUS*. Foi encenadora no Teatro Fusão, grupo de teatro emergente. Encenou, *A Ilha 70*, com texto original de Ana Neves e, *A Família Invisível*, com texto de sua autoria, em coautoria com Ana Neves. Ambos os espetáculos integraram as 36ª e 37ª edições do Festival de Teatro do Seixal. Encenou ainda o espetáculo, *Não Tive Culpa*, que contou com apresentações na Escola Conde de Ferreira e na ADAO (Associação Desenvolvimento Artes e Ofícios), integrando a Edição de 2018 da Quinzena da Juventude do Barreiro. Interessa-se também pela criação performativa, composição coreográfica e musical, escrita e pintura. Encontra-se, atualmente, a frequentar o segundo ano de mestrado em Teatro, vertente Encenação, na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), tendo encenado, como projeto final de primeiro ano, o exercício *A Fronteira*, sobre a amizade entre dois prisioneiros.

Celso Pedro | Assistência de Encenação & Direção de Atores

Celso Pedro nasceu a 12 de outubro de 1986, natural de Coimbra. Ator, professor e cantor. Licenciado em Teatro e Educação pela Escola Superior de Educação de Coimbra, a frequentar o 2º ano do mestrado de Teatro – Artes Performativas na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou como ator com vários encenadores: António Mercado; Gustavo Trestini; Clovis Levi; António Fonseca; Ricardo Correia; Pedro Lamas; Gil Nave; João Brites; Isabel Craveiro e Mário Montenegro. Também, como ator, colaborou com o Leirena Teatro (Leiria), O Teatrão, Convento de S. Francisco, Casa da Esquina, Marionet (Coimbra), Teatro das Beiras (Covilhã), e colabora, desde a sua fundação, com o grupo Trincheira Teatro (Coimbra). Paralelamente à sua atividade de ator e professor, canta Fado de Lisboa e Música Tradicional Portuguesa. Assinou, ainda, a cenografia de dois espetáculos: *Orpheu / lado B* (2015) e *Inside* (2018). Encontra-se, de momento, a interpretar a personagem Fernando Pessoa no espetáculo imersivo *A Morte do Corvo*.

Blas Fuentes | Interpretação

Blas Fuentes nasceu na cidade de Caracas, Venezuela, dia 14 de abril de 1992. Aos 14 anos de idade, dado o cenário político, social e económico do seu país de origem, decidiu ir viver para Portugal. Viveu os seus primeiros três anos na ilha da Madeira, onde realizou o ensino secundário. Passada esta etapa, decidiu, em 2009, ir estudar para Lisboa, onde se licenciou em Gestão de Empresas, na Universidade Lusíada de Lisboa. Após ter concluído este grau académico, sentiu a necessidade de continuar os seus estudos na Universidade Católica Portuguesa, instituição onde fez o mestrado em Gestão de Empresas, vocacionado para a Gestão Estratégica Empresarial. Em 2016, deparou-se com a possibilidade/necessidade de entrar num curso de formação de atores. Candidatou-se e foi aceite (Curso de Formação de Atores das Oficinas Teatro Lisboa, 2016/2017). Durante o ano letivo, teve a oportunidade de se estrear nos exercícios finais e em aulas abertas, nomeadamente, nos módulos de corpo e movimento, dramaturgia e interpretação. No seguimento deste curso, decidiu aprofundar e apurar as suas capacidades na área da representação, pelo que concluiu, em outubro de 2021, o seu curso de formação de atores, com a duração de três anos, na *In Impetus*. Ao longo destes três anos, teve a oportunidade de trabalhar com diversos encenadores e professores, de

diversas nacionalidades e áreas de estudo, tais como Ávila Costa, João Telmo, Vítor Lemos, Susana Vidal e Rui Neto. Participou ainda numa performance, sob a criação e direção artística da Nova Companhia, com João Telmo e Martim Pedroso, e encenou o seu primeiro espetáculo denominado *Amei-te sempre curto: Ensaio de um extremista*.

Cláudio Moreira | Interpretação

Cláudio Alexandre de Oliveira Moreira nasceu a 6 de julho de 1996, natural de Lisboa. Licenciou-se em Educação Básica e realizou o seu mestrado em Ensino do Primeiro Ciclo e Matemática e Ciências Naturais do 2º ciclo do ensino básico. Ambas as formações na Escola Superior de Educação de Lisboa. A sua tese de mestrado baseava-se nos estudos de igualdade de género e nas estratégias que permitem o desenvolvimento de uma igualdade de género gratificante, com crianças. A sua ligação ao teatro surgiu no 3º ciclo, quando realizou um workshop com a atriz Sílvia Balancho. A educação não o realizava totalmente e, como sempre teve uma grande apetência para a comunicação, fez o curso intensivo de verão da *In Impetus* (2 meses). Inscreveu-se, posteriormente, no curso de três anos, da mesma instituição, e participou em mais de dez espetáculos, tais como: *Irreversível*; *Voando sobre um Ninho de Cucos*; *Quarto Azul*; *Manhã Submersa*; *Pais e Filhos*; *Silêncio*; *O Marido Não Deve Saber Nunca*; *Sonho de uma Noite de Verão*, entre outros. Esteve presente no festival de Performance, *Pürfórmânçe*, de João Telmo, e em vários em projetos de aula, na *In Impetus*. Participou, recentemente, como ator, na curta-metragem de Nuno Madeira Rodrigues, com a atriz Leonor Seixas, intitulada, *Quem És?* Colabora, de momento, com a Associação Emboscada, onde está a fazer o espetáculo infantil, *Hansel e Gretel e o Velho Carvalho*. Gosta muito de escrever, ler, ouvir música, cantar e é um comunicador nato. Adora ver filmes e ir ao teatro, o mar transmite-lhe calma e é lá que recarrega as suas baterias. Fez natação de competição durante alguns anos, o que o ajudou a ter mais noção do próprio corpo e à vontade com a exposição do mesmo. Trabalha num colégio, há cerca de três anos, e é responsável pelo clube de teatro do 3º ciclo e secundário (dinâmicas, improvisações, desenvolvimento do trabalho do corpo e voz) com o intuito de desenvolver um processo de trabalho, que culmina, na apresentação de um espetáculo público, para os pais e comunidade escolar.

João Cadete | Interpretação

João Cadete nasceu a 15 de janeiro de 1993, natural da Marinha Grande. Autor, ator e produtor, estreou-se na Trincheira Teatro com *Sofia, Meu Amor* (ator e produtor), seguindo-se *O Último Marco do Correio* (autor, ator e produtor) e *Os Gigantes da Montanha* (produtor). Estudou *storytelling* na Escola Superior de Comunicação Social (ESCS) e fez formação com António Fonseca, Dagoberto Feliz, Carlos Nicolau Antunes, entre outros.

Nazariy Koval | Interpretação

Nazariy Koval nasceu a 9 de junho de 1997, na Ucrânia. Médico, de profissão, participou em alguns projetos publicitários, tais como, a campanha para a operadora de telemóveis, MegaFon (2019) e a campanha da marca de cerveja Veltins (2019) assim como em vários projetos cinematográficos, entre eles, *A Descoberta da Loucura*, de Miguel Henriques (mini web-série, 2021) e *O Vento que Conduz o Mar*, de Mafalda Cruz (curta-metragem, 2021). É fluente em espanhol, inglês, italiano, português, russo e ucraniano (língua materna). Toca saxofone e gosta de jogar basquetebol, fazer boxe, *crossfit*, karaté, corrida, natação e voleibol.

Pedro Jesus | Interpretação

Pedro Jesus nasceu a 10 de abril de 1988, em Lisboa. Frequenta o Mestrado em Artes Performativas na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). É licenciado em Audiovisual e Multimédia pela Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa (ESCS). Frequentou o curso de formação de atores na *In Impetus* Escola de Atores. Trabalhou como ator com Graça P. Correia, Susana Vidal e Martim Mesquita Guimarães. Em 2019, esteve presente no Festival Internacional de Teatro de Setúbal com o espetáculo, *O Beijo*, criação colectiva de Pedro Jesus, Henrique Gomes e Carla Madeira. Fez parte do espetáculo *A Mancha* de Lúcia Pires, espetáculo que foi selecionado para o festival *Try Better, Fail Better'22* (Teatro da Garagem).

4. Processo de Ensaios

O processo de ensaios passou por diversas fases. Primeiro que tudo, os atores leram a obra *Little Green Man*, de Simon Armitage, de modo a tomarem contacto com a narrativa original, tirando as suas próprias ilações. Depois da leitura do texto, iniciaram os ensaios de mesa em que, para além das opiniões sobre a obra serem partilhadas, foi feita a leitura da adaptação do texto e partilhadas as opiniões sobre a mesma.

“O ator terá que ler o seu papel assumindo uma atitude de surpresa e, simultaneamente, de constestação. Deve pesar os prós e contras e aprender, na sua singularidade, não só a motivação dos acontecimentos (...) mas também o comportamento da personagem que corresponde ao seu papel e do qual vai tomando conhecimento. Não deverá considerar este como pré-estabelecido como algo para que não havia, de forma alguma, outra alternativa. Deverá incluir na configuração do seu papel todos estes lados” (Brecht, pg. 81)

Depois destas leituras e de algumas alterações feitas tendo em conta as opiniões dos atores, iniciaram-se os “ensaios de cena”, em que foi introduzido o método Suzuki e Viewpoints do mestre Tadashi Suzuki⁷

Os atores experimentaram as diversas ferramentas deste método de modo a tomar consciência do seu corpo no espaço e da gestão sua energia vital, como forma de preparação do ator para a personagem. Este método continuou a ser utilizado e foram sendo adicionadas algumas falas da adaptação dramática. Como as personagens ainda não tinham sido distribuídas, os atores experimentaram as falas de todas as personagens, ao longo das improvisações.

Após este processo de improvisações, iniciaram as performances sobre o que é ser uma mulher. Estas performances surgiram com o intuito de tentar trazer a essência feminina a cada um dos atores, de uma forma o mais genuína possível e não com os *clichés* associados ao que significa ser-se feminino/a. Todos os atores trouxeram as suas improvisações que foram sendo visionadas e comentadas, sofrendo alterações mediante as notas e dicas dadas por mim e pelos atores. Através destas improvisações, consegui compreender que os atores que melhor conseguiram captar a essência feminina, tendo obviamente em conta as personagens

⁷ O método Suzuki é uma prática de treino desenvolvida pelo encenador japonês Tadashi Suzuki aplicado na sua companhia SCOT (Suzuki Company of Toga) de forma a restabelecer a energia animal do corpo que, pela industrialização e stress do quotidiano, se foram perdendo. Neste método, são utilizadas ferramentas de geometria no espaço (esquadrias por onde o ator se pode movimentar) e diversas noções de ritmo, tempo, espaço, escuta ativa, entre outros, que propõem que o ator seja um elemento ativo e vivo na composição teatral.

femininas existentes na adaptação – Patrícia, a Gajo; Cristina, a ex-mulher de Barney e Sandra a mãe de Barney – foram Nazariy Koval, João Cadete e Cláudio Moreira, respetivamente. De referir que o facto de os atores representarem papéis de mulheres foi uma escolha que partiu da realidade metateatral – grupo de atores que não tem mais *cachet* para contratar mulheres para representar as personagens femininas – ainda que esta realidade tenha caído por terra no decorrer do processo de ensaios porque, e como referido anteriormente, a sua existência prejudicava a temática escolhida, a exploração da masculinidade.

Para além destas performances sobre o que é ser mulher, eu e os atores escolhemos dois espetáculos que abordam as temáticas da masculinidade e da feminilidade, de modo a contribuir para a construção destes conceitos, aparentemente dicotómicos. Os espetáculos escolhidos foram: *Taco a Taco* e *Girls Like That*.

Taco a Taco, com texto original de Kieran Hurley e Gary McNair, encenação de Pedro Carraca e interpretação de Marco Mendonça e Tiago Dinis, no Teatro da Politécnica, traz-nos a masculinidade através de um ringue, fisicamente presente, onde as vítimas de *bullying* e os bullies se digladiam. Nesta metáfora, sob a forma de um combate de *wrestling*, as personagens viajam em temáticas como a violência e a masculinidade e como os preconceitos enraizados prejudicam o desenvolvimento do ser humano, desde tenra idade.

“Max – Daqui por uma hora este duelo de luta livre, tornar-se-á, tipo, uma cena real.”
(Excerto da tradução da peça, *Taco a Taco*, feita por Eduardo Calheiros, retirada da folha de sala digital in <https://artistasunidos.pt/taco-a-taco-de-kieran-hurley-e-gary-mcnair/>)

Girls Like That, com texto original de Evan Placey, encenação de Carina Silva e interpretação de Adriana Lopes, Carolina Lobato, Catarina Santana, Mariana Sardinha, Sara de Campos Estêvão e Sara Santinho, no Teatro ArteViva, fala-nos do seguinte:

“Quando uma fotografia de uma rapariga nua, se torna viral através dos *smartphones*, os rumores espalham-se como um incêndio. A sua reputação é posta em causa, torna-se tóxica e ameaça quebrar a frágil união das raparigas com quem ela cresceu e que agora se confrontam com as suas próprias vulnerabilidades. Tudo fica exposto! Scarlett torna-se o centro das atenções pelos motivos errados. Mas enquanto os boatos circulam e todos formam uma opinião, Scarlett fica, apenas, em silêncio... Mas por quanto tempo pode Scarlett permanecer em silêncio? E por que não é o mesmo para os rapazes?” (Sinopse do espectáculo *Girls Like That* retirada da folha de sala)

E um comentário de Carina Silva, a encenadora, sobre o espetáculo:

“*Girls Like That* é uma peça urgente e explosiva que explora a igualdade de género e as pressões sobre os jovens de hoje na passadeira do avanço da tecnologia. Alternando entre tempos que exploram a evolução da consciência feminina, dá-se destaque à amizade feminina, adolescente e à sua fragilidade face às pressões socioculturais (...) É uma profunda reflexão sobre ‘as mensagens’ que foram sendo inculcadas na cabeça dessas jovens desde crianças e que condicionaram comportamentos que se traduzem em inevitáveis consequências (...) Estas personagens não têm noção que estão perante um problema (...) em última análise trata-se da inação coletiva (...) Passados quase dois anos, dois confinamentos e de uma nova realidade (...) surgiu a necessidade de falar de relações (...) Interessava-me (...) explorar o modo como as jovens/adolescentes conseguem ser um instrumento de opressão no seu contexto social, agredindo-se de forma indiscriminada e brutal. Onde começa a responsabilidade individual? Qual o papel do indivíduo e do grupo? Em que momento te tornas cúmplice deste jogo em que os papéis se multiplicam e alternam entre observador e ‘ator’ (...) nos tempos que correm (...) tudo se torna (...) perigoso, degradante, inusitado” (Comentário da encenadora, Carina Silva, sobre o espetáculo *Girls Like That*, retirado da folha de sala)

Ambos os espetáculos serviram como incríveis instrumentos de inspiração para mim.

Foram estas inspirações as seguintes:

- O ringue presente no espetáculo *Taco a Taco*, assim como o jogo de poder no espetáculo *Girls Like That*, inspiraram-me a criar um jogo de cena físico (explicado com mais detalhe no capítulo 6. Palco, Cenário, Figurinos e Adereços) que estrutura e orienta as personagens do espetáculo *O Homenzinho Verde*;
- O sentimento de impotência quando uma das personagens do espetáculo *Girls Like That* se interroga sobre o porquê de ninguém fazer nada perante uma das situações de violência, inspirou-me a recriar esta sensação dentro das cenas do espetáculo *O Homenzinho Verde* sobre o público que o observa;
- Ao contrário de ambos os espetáculos, que mantiveram o nome das personagens, assim como das cidades e outros, em inglês, eu quis, desde o princípio, alterar os nomes para a realidade portuguesa, de modo a, como já foi referido anteriormente, facilitar a identificação do público com a realidade do espetáculo *O Homenzinho Verde*;
- Ambos os espetáculos, que abordam a faixa etária adolescente, ajudaram-me a criar esta aura infantil na personalidade das personagens do espetáculo *O Homenzinho Verde* sendo que, apesar das personagens da mesma estarem na casa dos 30 anos, a sua maturidade emocional é muito reduzida. Além disso, esta infantilidade ajudou à criação dos momentos de adaptação em que existem analepses e as personagens se apresentam mais novas.

- A falta de consciência das personagens que se denota, especialmente, no espetáculo *Girls Like That*, ajudou-me a transpor esta característica para as personagens do espetáculo *O Homenzinho Verde*, pois todas elas têm muito pouca ou nenhuma noção do porquê dos seus comportamentos e da sua toxicidade nas suas relações interpessoais.

Após o visionamento de ambos os espetáculos, aconteceu uma partilha de opiniões entre mim e os atores que resultou, posteriormente, nos tópicos acima escritos.

Após as performances sobre o que é ser mulher, pedi aos atores que criassem outra performance sobre o que é ser uma das personagens da adaptação, tendo em conta as características físicas e psicológicas de ambos. Depois da visualização e discussão destas performances, as personagens foram entregues aos atores da seguinte forma: Blas Fuentes interpretaria Pompus; Cláudio Moreira interpretaria Pipi; João Cadete interpretaria Toni Futre. Fiquei na dúvida relativamente à personagem do Barney (entre o João Coelho e o Nazariy Koval). A personagem do Barney acabou por ser entregue ao João Coelho (ator posteriormente substituído por Pedro Jesus) e Priscas a Nazariy Koval. A partir do momento em que as personagens foram entregues aos atores, pedi-lhes que criassem a história das suas personagens e se apresentassem, como se estivessem numa espécie de entrevista de emprego.

Estas apresentações foram visionadas e discutidas por todos, uma vez mais. Estas entrevistas foram muito importantes para a noção dos atores relativamente às *backstories* das personagens (criadas com base na narrativa original e misturadas com ideias dos atores). A partir daí, começaram as improvisações baseadas na adaptação. Comecei a escrever, tendo em conta os *inputs* que ia recolhendo das improvisações, material para construir o universo metateatral da realidade dos atores. O problema aconteceu (como anteriormente mencionado) quando esta realidade começou a abafar a temática em que escolhi debruçar-me. Quando a realidade metateatral dos atores contribuiu para o desvio da temática a que me propus tratar, percebi que era preferível anular esta realidade do que mantê-la. Além disso, o meu coorientador, Alexandre Pieroni Calado, alertou-me para o facto da realidade dos atores não ser tão genuína se eu estivesse a observá-la e a escrever o que observava mas também a criar, inventando coisas que não aconteceram nessa mesma realidade.

Depois de eliminar a realidade metateatral e focar a adaptação apenas na realidade das personagens, os ensaios aconteceram da seguinte forma (nem sempre de forma linear e nem sempre seguindo todos os passos apresentados):

- Fazer uma *italiana*, em ensaio de mesa;
- Passar o espetáculo todo, do início ao fim;
- Passar cena a cena, apontando os momentos que funcionam e que não funcionam, começando a “fechar” as cenas com os momentos escolhidos;
- Alterar palavras/frases, assim como a ordem das cenas, na adaptação, tendo em conta notas minhas e sugestões dos atores;
- Trabalho de casa para os atores, tendo em conta as necessidades observadas em ensaio (exercícios de respiração, relaxamento, dicção, projeção de voz...) trabalhados, posteriormente, nos ensaios seguintes.

Durante os ensaios de mesa, e, na verdade, no decorrer de todo o processo, foi utilizado um método para a análise de texto denominado “verbos de ação”. Método este por mim desconhecido e introduzido por Celso Pedro.

Através deste método, os atores definiam diversos pedaços das suas falas, os *bits*, e encontravam para os mesmos um verbo que conferisse ação. Quanto mais relacionado com a ação e menos relacionado com a emoção da personagem estivesse, melhor, de modo a clarificar a intenção da frase.

Stanislavski aborda este conceito, de certa forma, quando separa a memória emotiva da memória corporal. Segundo ele, são as ações físicas que conduzem o ator ao verdadeiro sentido no processo de construção da personagem e são elas que representam, contrariamente ao que se possa pensar, um meio para a expressividade do ator em cena. Quando o ator pensa no que vai fazer e não no que vai sentir, sente mais do que quando procura sentir algo, acabando por fazê-lo de forma forçada e estereotipada. As ações do ator devem funcionar de forma orgânica e este deve acreditar verdadeiramente naquilo que faz em cena, mas estas ações devem estar justificadas dentro do organismo vivo da sua personagem (Stanislavski citado por Tolentino in: <https://www.caleidoscopio.art.br/grupobayu/artigo19.htm>).

Observemos o seguinte exemplo:

Cristina – Pois é, Barney, sempre tiveste imenso jeito com as mãos. O que é útil quando se trabalha por conta própria. Andas com alguém?

Barney – Não.

Cristina – Não andas mesmo com ninguém?

Barney – Não ando mesmo com ninguém.

Cristina – Eu sei que não vais perguntar, mas eu também não. Não somos uns tristes?”
(Carô, pg. 9)

Neste caso, a primeira frase da Cristina poderia ser separada em *bits* da seguinte forma:

(1° *bit*) Pois é Barney | (2° *bit*) Sempre tiveste imenso jeito com as mãos | (3° *bit*) O que é útil | (4° *bit*) Quando se trabalha por conta própria | (5° *bit*) Andas com alguém?

E os verbos de ação poderiam ser:

- (1° *bit*) Pois é Barney – Anuir
- (2° *bit*) Sempre tiveste imenso jeito com as mãos – Afirmar
- (3° *bit*) O que é útil – Concluir
- (4° *bit*) Quando se trabalha por conta própria – Evidenciar
- (5° *bit*) Andas com alguém? – Sondar

Os atores encontravam estes verbos de ação nas falas das suas personagens, em casa, traziam as suas sugestões para o ensaio e estas eram discutidas entre todos, podendo sofrer alterações, caso um verbo de ação mais concreto para o *bit* em questão surgisse. Depois do *terminus* de análise dos verbos de ação de uma cena, os atores faziam uma leitura dessa mesma cena, utilizando os mesmos verbos de ação, da seguinte forma:

- (1° *bit*) Vou Anuir: Pois é, Barney.
- (2° *bit*) Vou Afirmar: Sempre tiveste imenso jeito com as mãos.
- (3° *bit*) Vou Concluir: O que é útil.
- (4° *bit*) Vou Evidenciar: Quando se trabalha por conta própria.
- (5° *bit*) Vou Sondar: Andas com alguém?

Este método serve para dar mais consistência às intenções das falas dos atores antes que estas sejam “contaminadas” pelas camadas emocionais da personagem. É uma espécie de preparação da intenção da frase resumida numa ação de simples compreensão. De modo a que, quando se inicie o processo de “ensaios de cena”, já exista, para o ator, uma noção que facilite a transmissão da intenção.

Tive em conta que os verbos de ação podem ser alterados no decorrer dos ensaios, não sendo estáticos; podem ser revisitados e novamente explorados de modo a que a intenção não se cristalize (o que tende a acontecer quando os espetáculos são feitos muitas vezes – os

atores decoram a forma de dizer algo e a energia morre) e que não são prisões, mas fios condutores que querem, em parceira com as camadas de emoção da personagem, criar um sentido harmónico da intenção da frase.

Sinto que, através da utilização deste método, os atores concentraram-se inicialmente na intenção verbal da frase e não na emoção por trás da mesma, ganhando uma grande consciência nos ensaios de mesa que foi transportada para os ensaios seguintes.

Mais perto da estreia do espetáculo, os ensaios intensificaram-se, como é normal, e foram feitos diversas passagens de todas as cenas.

Os ensaios decorreram na Escola Superior de Teatro e Cinema, na Escola Secundária de Santo André e no Pólo Cultural das Gaiivotas.

5. Brecht

Uma das grandes inspirações, se não a maior inspiração, para a encenação e criação do espetáculo *O Homenzinho Verde* foi o dramaturgo Bertold Brecht.

Através de várias ferramentas de trabalho utilizadas na dramaturgia *Brechtiana* e no teatro épico, construí o meu espetáculo – o trabalho de construção de personagem, os jogos de cena – e até a estrutura cenográfica, que influencia o próprio espetáculo em si.

Começando pela observação da construção do cenário, existe uma estrutura composta por uma linha delimitadora dos espaços de convívio das personagens, que não pretende representar uma parede realista, mas delimitar locais, criando imediatamente um efeito de distanciamento. O espetador não é absorvido pela *mise en scène* que cria a ilusão de que tudo o que está a viver é real, estando consciente de que está a ver um espetáculo de teatro e não um pedaço da vida real.

“O efeito de distanciamento, quando descrito, resulta muito menos natural do que quando realizado na prática. Esta forma de representar não tem, evidentemente, nada que ver com a vulgar “estilização”. O mérito principal do teatro épico – com o seu efeito de distanciamento, que tem por único objetivo mostrar o mundo de tal forma que este se torne suscetível de ser moldado – é justamente a sua naturalidade, o seu carácter terreno, o seu humor e a renúncia a todas as espécies de misticismo, que imperam ainda, desde tempos remotos, no teatro vulgar” (Brecht, pg. 85)

Do lado esquerdo, podemos observar a Casa do Barney, onde encontramos alguns elementos pertencentes a uma sala. Estes elementos são reduzidos ao utilitário porque é a sua função que realmente importa. A sua cor cinza, propositadamente escolhida para dar um efeito de homogeneidade, transparece, uma vez mais, a sua função, não dando especial importância a nenhum elemento em particular.

“Os poucos indícios de mobiliário (portas, etc...) que comportava, limitavam-se a objetos que também representavam, isto é, objetos sem os quais a ação não decorreria...” (Brecht, pg. 31)

Do lado direito, não existe qualquer elemento cenográfico, tirando um estrado, que serve os vários propósitos da cena (cadeiras, pódio, entre outros). A ausência cenográfica é propositada de modo a apelar à memória do espetador, sendo que esse lado é utilizado para demonstrar as memórias das personagens.

“Da primeira vez que foi apresentada *A Mãe*, o cenário (...) não pretendia simular qualquer localidade real; assumia (...) uma posição em relação aos acontecimentos, citava, contava, preparava e apelava para a memória.” (Brecht, pg. 31)

Existem, durante todo o espetáculo, diversos outros momentos de distanciamento que acontecem quando se cria a quebra da quarta parede através de apartes do narrador – que é volátil porque viaja entre o eu lírico e as restantes personagens – acompanhados de *freezes*.

“A noção de uma quarta parede que separa fisicamente o palco do público e da qual provém a ilusão do palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada...” (Brecht, pg. 80)

O decorrer dos eventos no espetáculo não acontece de forma cronologicamente linear, o que também ajuda a que o espetador se aperceba dos acontecimentos. O público tem, na minha opinião, mais espaço para criar – de uma forma mais independente – a narrativa na sua cabeça, do que se os eventos fossem contados de forma cronologicamente linear. Existe mais espaço para a organização dos eventos e para a análise dos mesmos.

Resumidamente, a ferramenta mais importante para mim é o despertar de consciência do espetador para a realidade que observa, oposto ao estado passivo em que normalmente se encontra, quando é espetador de teatro e, possivelmente, noutros momentos da sua vida. As cenas propostas, com a utilização de todas as ferramentas anteriormente explicitadas, têm o objetivo principal de “acordar” o espetador para a realidade que ignora ou escolhe ignorar. E esta posição pode ser bastante desconfortável ainda que necessária.

“Não mais era permitido ao espetador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências na prática), por mera empatia com a personagem dramática” (Brecht, pg. 47)

No teatro épico de Brecht, em me inspirei, o pensamento é suscetível de ser modificado e de modificar o decurso da ação em que se insere. O espetador é forçado a pensar sobre a versão da realidade a que é exposto, tendo um papel ativo em relação ao que observa.

“O espetador do teatro dramático diz: – Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – o sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem. O espetador de teatro épico diz: – Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem” (Brecht, pg. 48)

Apercebi-me que o público entendia que a situação de Barney era remediável, que ele poderia ter alterado o seu futuro se tivesse feito escolhas mais conscientes; que se sentia (o público) profundamente incomodado com o desafio do Priscas para o Pipi, apesar do riso descontrolado do Priscas e que ria (o público) no desafio do Pipi para o Toni Futre, apesar do desespero de Futre.

Observemos o desafio do Priscas para o Pipi:

Priscas – Quarta e última pergunta: Tu casaste com a Maria e tens sido feliz com ela, certo? Mas não têm filhos. Qual será a razão?

A – Não queres ter filhos.

B – A tua Maria não tem ovas.

C – Não fazes sexo há mais de mil anos.

D – Tens os tomates secos.

Pipi – Como é que sabes?

Priscas – Primeiro responde.

Pipi – D.

Priscas – O quê? Não ouvi.

Pipi – D.

Priscas – Muito bem! Resposta certa. Venha daí uma grande salva de palmas para o vencedor!

Pipi – Quem é que te contou? Quem?

Priscas – Calma! Há uma pessoa nesta sala que é um cientista a sério, a abanar tubos de ensaio, a ver bactérias no microscópio, e espermatozóides. Geralmente há milhões deles a nadar mas, no teu caso... Há mais vida numa colher de iogurte, não é Toni? (Carô, pg. 26)

Observemos agora o desafio do Pipi para o Toni Futre:

Pipi – Na semana passada, disseste que mais depressa comias a tua própria merda do que farias qualquer outra coisa (...) Chegou a altura de dares o corpo ao manifesto. Comias mais depressa merda não era? Então força! É esse o desafio. Come merda. Merda hu-ma-na!
(...)

Toni Futre – Não como merda!

Pipi – Então para ti Toni esses três quartos de milhão já eram.

Toni Futre – De quem é que é a merda que tens na ideia? É que se não te fizer diferença eu prefiro comer a minha.

Pipi – É indiferente. Desde que a comas mesmo.

(...)

Pompus – Monsieur s'il vous plait. Uma colher não daria mais jeito ao cavalheiro?

Barney – Ele comeu mesmo a merda!" (Carô, pg. 28 – 29)

Trabalhar segundo alguns dos princípios teatrais de Brecht foi essencial para desenvolver o meu espírito crítico, dos atores e dos espetadores, assim como entender o teatro para além de um local de mero entretenimento e alienação social.

“É extraordinariamente difícil descrever em poucas palavras do que consta uma representação épica. Até agora, as tentativas que se fizeram neste sentido levaram, na sua

maioria, a banalizações extremamente equívocas (suscitando a aparência de que se pretende eliminar tudo o que seja emocional, individual, dramático, etc.) (...) esta forma de representação encontra-se ainda em estado de desenvolvimento (...) em estado inicial (...) tudo depende do caráter da função social da obra, função essa que deverá ser a de uma reprodução da realidade destinada a exercer influência sobre essa mesma realidade” (Brecht, pg. 181)

6. Palco, Cenário, Figurinos e Adereços

O espetáculo foi pensado para um espaço *blackbox*, apesar de poder ser adaptado a outros espaços. O cenário é composto por dois espaços, separados por uma linha delimitadora. Do lado esquerdo, podemos observar a Casa do Barney, onde encontramos um bar, um quadro⁸, uma mesa, cinco cadeiras e um *puff*. Do lado direito, o lado Memória, não existe nenhum elemento cenográfico, tirando um estrado que acompanha toda esquerda, centro e direita alta do palco.

A linha delimitadora tem uma única abertura que separa os dois lados, sendo a porta da casa do Barney que permite a entrada e saída das personagens. Uma das regras que acompanha esta linha delimitadora e organizadora de espaços é a de que as personagens não a podem pisar, retirando a exceção de transição de cenas. Esta linha que delimita fisicamente os espaços também acompanha a deterioração da narrativa. Isto pode ser observado no espetáculo *O Homenzinho Verde*, no final da Cena 21, em que se dá um confronto físico entre Barney e Priscas, e Barney cai no centro dos dois espaços, pisando a linha delimitadora. Ou seja, quando Barney descobre que os amigos conspiraram, durante a maior parte dos desafios, contra ele e que já sabem que ele forjou o certificado de avaliação da estátua, a regra da linha delimitadora é desrespeitada, porque também esse jogo de cena fica comprometido. O cenário é assim influenciado pela narrativa e vice-versa.

A cor escolhida para os elementos do cenário foi o cinzento, de modo a criar uma ideia de uniformidade, não querendo evidenciar nenhum dos elementos, sendo que o mais importante é a sua função e não a sua forma.

⁸ O quadro é o único elemento que não pertence, normalmente, a uma sala de estar. Este elemento foi propositadamente ali colocado com três objetivos: um deles foi o de facilitar a explicação dos desafios por parte dos atores, sendo que estes são uma constante de extrema importância ao longo de todo o espetáculo, e merecem destaque; outro deles foi o de que poderia ser uma forma ironicamente didática de demonstrar a explicação dos desafios, ainda que a minha visão da arte seja o oposto da endoutrinação que o ensino ainda confere; o terceiro motivo prende-se novamente com a questão da escola que se associa à infância. Porque as personagens são adultas e se continuam a comportar como crianças, mas também porque na escola se utilizam quadros para explicar coisas. Ainda, de referir, que existe, por parte das personagens, a aceitação de que aquele quadro faz parte dos elementos constituintes da sala de estar, nunca sendo, este elemento, tratado como um objeto estranho por parte de nenhuma das personagens.

O cenário foi alterado em consequência da digressão do espetáculo. Isto aconteceu devido às dimensões da mesa e cadeira escolhidas. Estes objetos eram tão grandes que só cabiam numa carrinha de mudanças, o que causava transtorno no transporte do mobiliário para os diversos locais de apresentação (obviamente distantes do local de armazenamento dos mesmos) e o “peso” no orçamento, devido à necessidade de aluguer de uma carrinha de transporte cada vez que havia um espetáculo.

O mobiliário escolhido era antigo e pesado porque tinha o objetivo de representar os móveis que estariam numa casa de família, a casa dos pais do Barney. Quando este mobiliário antigo foi substituído por outro mais moderno e leve, isso alterou a própria narrativa, sendo que não faria muito sentido existirem móveis mais modernos numa casa antiga, e houve a necessidade de se adicionar uma referência textual sobre este facto.

Observemos a adaptação, sem a nova referência textual:

Toni Futre – Há quanto tempo voltaste para casa dos teus pais?
Barney – Aí há três anos. Eles agora estão em Inglaterra. Raramente os vejo.
Toni Futre – Tu e a Cristina não viviam na Margem Sul?
Barney – Eu e a Cristina separámo-nos, pensei que soubesses?
Toni Futre – Por acaso soube, desculpa.” (Carô, pg. 5)

Observemos, desta vez, a adaptação com a nova referência textual:

Toni Futre – Há quanto tempo voltaste para casa dos teus pais?
Barney – Aí há três anos. Eles agora estão em Inglaterra. Raramente os vejo.
Toni Futre – E a mobília?
Barney – Era antiga, e muito pesadona. Livrei-me dela e comprei esta. É mais moderna.
Toni Futre – Tu e a Cristina não viviam na Margem Sul?
Barney – Eu e a Cristina separámo-nos, pensei que soubesses?
Toni Futre – Por acaso soube, desculpa.” (Carô, pg. 5)

Relativamente aos adereços, os mesmos foram escolhidos tendo em conta as necessidades da narrativa. Num dos desafios, no romance original, existia a referência a uma bicicleta. No entanto, eu tive alguma dificuldade em fazer esta adaptação, porque pretendia inserir esta cena de forma a alterar o acontecimento o menos possível. Cheguei a pensar que teria de abortar a sua inserção devido à sua falta de praticidade. Acabei por ter a ideia de trocar a bicicleta por uma trotineta.

A cenografia é adaptada às necessidades da narrativa mas também acaba por ser influenciada por razões de funcionalidade, orçamento, entre outros.

Apercebi-me que este motivo, não tão “nobre” como a escolha cenográfica baseada nas necessidades da cena, é uma razão válida e que pode “pesar” tanto ou mais na sua escolha quanto a razão artística.

Os figurinos foram escolhidos tendo em conta a personalidade das personagens. Esta escolha foi feita maioritariamente com base nas sugestões dos atores, ainda que eu tenha dado orientação e balizagem nas opções de figurino, para cada uma das personagens.

7. Masculinidade

7.1 Porquê esta Temática?

Segundo o dicionário Priberam, Masculinidade é, curiosamente, um nome feminino que possui várias definições como “Qualidade de masculino, de varão; Carácter másculo; Virilidade” (MASCULINIDADE, 2023).

Varão, segundo o mesmo dicionário, possui dois significados distintos que são “Grande vara” e “Indivíduo do sexo masculino. = Homem” (VARÃO, 2023). O feminino de varão é varoa. E duas coisas curiosas surgem daqui. A primeira é que “Grande vara” pode também ser associada a um grande pénis, que preenche as medidas do estereótipo de que a dimensão da virilidade e potência sexual são tanto maiores quanto maior for o tamanho do pénis; a segunda é que varoa significa uma “Mulher forte” “(...) que tem estatura, voz e gestos considerados masculinos”. As características de mulher forte são tipicamente atribuídas a um homem, e isso não é visto como algo normal ou aceitável. No espetáculo d’*O Homenzinho Verde*, podemos observar a forma como a personagem Patrícia é tratada pelo seu aspeto mais masculino, apelidada de Mulher Homem ou Gajo. E o mesmo acontece, ao contrário, na ocasião em que a personagem Pipi é gozada por ser carinhosa com a mulher ou vestir uma roupa mais “feminina” para ir a um dos encontros em casa do Barney.

As características tipicamente masculinas e femininas são socialmente aceites caso se encontrem de acordo com cada um dos géneros associados às mesmas. Se um homem apresentar características femininas ou uma mulher se mostrar mais masculina, estes são automaticamente considerados uma espécie de anomalia do sistema invisivelmente implementado.

A sociedade tipicamente falocêntrica e estruturalmente machista prejudica tanto mulheres quanto homens devido a esta visão tão dividida e rígida do que é aceitável e do que é inaceitável, em ambos os géneros. Já para não falar de todas as restantes definições de género que ficam pelo caminho nesta divisão dual. Encaixotam-se as pessoas em definições que as enjaulam desde o seu nascimento, perdurando durante toda a sua vida.

Para além de todas estas questões, tenho uma curiosidade pessoal sobre a exploração desta temática. Sendo uma mulher cisgénero nunca poderei compreender o que é ser um

homem, em todas as suas dimensões, especialmente o que significa ser-se homem nos dias de hoje.

Associei esta curiosidade e todos os conceitos e preconceitos existentes à volta desta temática, que envolve tanta ambivalência, e decidi defini-la como a temática central do meu projeto de mestrado.

7.2 Conceitos sobre Masculinidade

Segundo a fé judaico-cristã, Deus criou Adão e Eva, os primeiros seres humanos a habitar a Terra. De acordo com o antigo testamento, Deus criou Adão com o pó da terra. Mas Adão estava só e Deus sentiu a necessidade de criar uma companhia para ele. Retirou, de Adão, uma costela e, dessa mesma costela, formou Eva, a primeira mulher.

Ambos viviam no Jardim do Éden e podiam comer livremente de todas as árvores de fruto, exceto da árvore do conhecimento do bem e do mal, caso contrário, seriam castigados. Uma serpente enganou Eva, levando-a a comer o fruto proibido e partilhando-o com Adão. Adão culpou Eva, por esta ter cedido à tentação e partilhado consigo o fruto proibido, e Eva culpou a serpente, considerando que esta a enganou, convencendo-a de que poderia ser como Deus, conhecedora do bem e do mal, sem sofrer qualquer consequência.

“E Deus disse: (...) Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comesses? Então disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi. E disse o senhor Deus à mulher: Porque fizeste isto? E disse a mulher: A serpente me enganou e eu comi” (Génesis 3.11 - 13)

Ambos foram expulsos do jardim do Éden e condenados a uma vida de trabalho, dor e morte. Eles transmitiram, conseqüentemente, o pecado original a todos os seus descendentes, todos eles corrompidos e afastados de Deus.

Esta visão de que a mulher foi a principal culpada por comer o fruto proibido e trazer desgraça a toda a humanidade perdurou pela história e foi ficando enraizada na nossa sociedade até aos dias de hoje. A historiadora norte americana Rebecca Solnit aborda esta temática numa entrevista e refere que os “Homens têm culpado as mulheres desde que Adão culpou Eva, e aquele modelo feminino como tentação e masculino como incapaz de resistir (...) está por trás disso.” Mencionando que “O desejo masculino (...) é como a natureza, algo que eles não podem controlar, e as mulheres têm a responsabilidade de não provocar a natureza”. Rebecca Solnit acrescenta ainda que as vítimas de abuso são culpadas pela

sociedade e termina esta ideia com uma frase que achei particularmente impactante que é: “Até que o leão aprenda a escrever, todas as histórias glorificarão o caçador.” (Solnit, 2017).

Para além das características físicas e psicológicas terem de ser de uma determinada forma padrão de modo a corresponder ao género, como anteriormente mencionado, também os papéis de género se devem encaixar segundo este mesmo padrão.

“O casamento tradicional é baseado na ideia de que homens e mulheres são radicalmente diferentes e têm funções distintas na cama, na casa, na família, no mundo (e normalmente que o homem é o chefe, o que tem poder superior). Se duas pessoas do mesmo género se podem casar, então os papéis não são inerentes: com duas mulheres e dois homens, não há funções predeterminadas, nem regras quanto a quem limpa a casa e quem toma as decisões.” (Solnit, 2017)

Apesar de Portugal viver num estado laico, continua a existir um grande “peso” da religião cristã que possui regras distintas para ambos os géneros, ainda que algumas coisas tenham vindo a evoluir ao longo dos séculos.

As tentativas de emancipação da mulher, como a sua entrada na indústria ou como os movimentos iluministas, liberais e protestantes, desencadearam uma forte resposta por parte da Igreja, que via a família como uma instituição. Isto porque a alteração do papel da mulher colocaria em risco o objetivo principal da mesma, a procriação e o trabalho doméstico.

“... Há determinados trabalhos que não estão conformes com a condição da mulher, mais inclinada aos trabalhos de casa, que se coadunam melhor e mais eficazmente com o decoro próprio da mulher e correspondem mais naturalmente às exigências, à boa educação dos filhos e à prosperidade da família”. (Leão citado por Dias, pg. 357)

“... Toda a mulher é destinada a ser mãe” (Pio XII citado por Dias, pg. 358)

A questão que se coloca é a de que, quando a mulher sai de casa para trabalhar, ela não deixa de ter o seu trabalho doméstico para fazer. “Se por um lado, o trabalho traz vantagens à mulher, por outro (...) é cansativo, desgasta (...). A mulher entra em casa depois de muitas horas de ausência, onde é chamada a um esforço, que é maior que o do homem. É à mulher que em todo o tempo e circunstâncias deve fazer face aos seus deveres de mãe e de esposa, não podendo abdicar da responsabilidade que comporta a educação dos filhos.” (Dias, pg. 364).

É interessante como o papel da mulher se altera quando ela entra na vida social e industrial da sociedade, mas o papel do homem se mantém estagnado, e como é que a Igreja foi, na minha opinião, a principal motivadora deste facto.

O papel da mulher na igreja era praticamente inexistente, como seria de esperar. Segundo Maria Olívia Dias, “o papel feminino na hierarquia da Igreja foi sempre subalterno e colateral”. O fundamento da exclusão da mulher na ocupação de qualquer função diretiva ou pública na Igreja é o de que “Jesus não previu que tal situação acontecesse. Escolheu os apóstolos, tendo escolhido só homens (...) os apóstolos elegeram como diáconos outros homens.” (Dias, pgs. 369 - 370). É interessante pensar que o único momento em que a mulher consegue desempenhar outras funções que não apenas as de mãe e dona de casa é quando o homem está ausente. Podemos tomar como exemplos a situação da II Guerra Mundial, em que os homens estavam na guerra e alguém tinha de garantir o sustento familiar e uma exceção na Igreja, que depois se generalizou. Mas, pelo menos na religião católica, não existem mulheres padres, portanto a ascensão das suas funções mantém-se bloqueada a partir de um certo patamar.

“Não raras vezes em terra de missão algumas mulheres receberam também o mandato de distribuir a comunhão onde faltavam sacerdotes, dirigirem a Liturgia, etc., tendo-se mais tarde generalizado em toda a Igreja.” (Dias, pgs. 370 - 371)

Apesar da evolução da sociedade e da mentalidade de todos os seres humanos, incluindo os membros da Igreja, estas regras preestabelecidas não se destroem de um dia para outro. Já para não falar de que o feminismo prejudica quem do machismo se aproveita, sendo que o seu princípio (o do feminismo) é que exista equitatividade entre ambos os géneros.

Na minha interpretação, com base na análise das informações supracitadas, o lugar conferido à mulher é muito limitado e consiste em silêncio e decoro, ao passo que o do homem se rege pelo poder e pela jurisdição da sua própria vontade (chefe de família), justificada pela preservação e continuidade da família.

Mas o que têm os papéis de género conferidos e as restrições da mulher na sociedade e na Igreja a ver com a temática da masculinidade? Para mim, tudo. A posição desequilibrada entre ambos os géneros cria um fosso gigantesco entre os direitos e deveres de cada uma das partes e, ainda que muitos anos se tenham passado desde Pio XII, as coisas não estão assim tão diferentes quanto isso. O poder conferido ao homem acaba por fazer com que este pense que tem o direito de decidir sobre a vida da sua mulher, em todos os seus aspetos. E este pensamento tóxico e retrógrado vai-se propagando de geração em geração. Só que esta forma de pensar adoce não só as dinâmicas que se estabelecem entre homens e mulheres mas também no relacionamento entre homens. Este poder conferiu ao homem um estatuto quase

invencível que se associou à sua figura enquanto provedor de sustento familiar e que se arrastou até aos dias de hoje, ainda que não seja isso que se verifique em todas as famílias.

Este peso da responsabilidade, da obrigação da força, sustento e proteção da mulher e da família criaram uma espiral de toxicidade disfarçada. Se um homem tem de ser forte o tempo todo, não pode demonstrar as suas emoções, caso contrário é considerado fraco, maricas ou parecido a uma menina, a mulher, ao contrário do homem, é incentivada a demonstrar as suas emoções, porque é considerada frágil e indefesa, e necessita de ser salva por este homem inquebrável.

Claro que estas expectativas irrealistas que recaem sobre os homens os deixam numa posição muito complexa, vulnerável e solitária, pois acreditam não poder partilhar o que estão a sentir com ninguém. Nem com as mulheres, que fruto da sociedade, lhes exigem proteção e força, nem com os homens, que os julgam e os ridicularizam, caso se mostrem vulneráveis. O patriarcado está tão enraizado que podemos encontrar, até na língua portuguesa (assim como noutras línguas latinas) a sua influência. Porque o género neutro é o género masculino, o que não deixa de ser muito curioso.

Segundo um relatório da Organização Mundial de Saúde, a taxa de suicídio de homens (77,6%) é muito superior à das mulheres (24,4%). Cerca de metade (48%) cometida por homens na faixa etária entre os 40 e os 65 anos⁹. Estes números são extremamente preocupantes e reveladores de um problema grave, mas silencioso. A visão heteropatriarcal¹⁰, androcêntrica¹¹ e masculinamente hegemónica¹² prejudica gravemente a educação e perspectiva que os homens têm sobre a sua posição na sociedade assim como a sua visão da posição da mulher e das restantes identidades de género. Claro que existem outros motivos que levam os homens a cometer suicídio mas alguns deles estão certamente relacionados com estas questões. A mulher, educada neste sistema opressivo, acaba, sem querer, por perpetuar este mesmo sistema, educando um homem que será muito provavelmente machista. Claro que

⁹ Barradas, Maria. OMS: Suicidam-se por ano 800 mil pessoas, Euronews, 18 Maio 2017, in <https://pt.euronews.com/2017/05/18/oms-suicidam-se-por-ano-800-mil-pessoas>, consultado a 28 Maio 2022.

¹⁰ O Heteropatriarcado é um sistema sociopolítico no qual a heterossexualidade masculina cisgénero tem supremacia sobre outras formas de identidade de género e orientação sexual. Enfatiza a discriminação exercida sobre as mulheres e pessoas LGBTQI+.

¹¹ O Androcentrismo é a prática de colocar um ponto de vista masculino no centro da visão social, histórica e cultural do mundo (pode ser feito de forma consciente ou inconsciente), marginalizando outros pontos de vista, nomeadamente o feminino.

¹² A masculinidade hegemónica legitima a posição dominante dos homens na sociedade e a consequente subordinação das mulheres. Faz parte da teoria da ordem de género desenvolvida pela socióloga australiana Raewyn Connell, que aborda a questão do género multidimensional e não acredita que o género reflète, necessariamente, uma diferença entre homem e mulher, mas algo que é fluído.

se devem tentar alterar mentalidades sem uma atribuição de culpa a nenhum dos géneros, tendo sido mesmo por aí que o problema começou.

Acredito que a mudança poderá ser feita precisamente através da arte, como ferramenta de demonstração de uma realidade crua e chocante que abre consciências de forma a alavancar uma alteração de moralidade.

7.3 Porquê este Texto e este Autor?

Encontrei, há alguns anos atrás, o romance *O Homenzinho Verde* numa pequena feira do livro em Lisboa, no Chiado. Este livro, por alguma razão em particular, despertou a minha atenção. A capa era sugestiva, sem ser demasiadamente reveladora, e a sinopse referia as temáticas da masculinidade, da amizade e da perda da inocência, na perspetiva de uma personagem masculina, temáticas que sempre me interessaram.

Após a leitura deste livro¹³, senti que gostaria de trabalhar sobre a masculinidade e, quem sabe, levar a cena este mesmo romance mas, durante os anos que se seguiram, essa oportunidade nunca surgiu. Li o livro uma segunda vez¹⁴. Alguns anos mais tarde, quando descobri que tinha sido aceite no mestrado em Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), e que teria de escolher um tema para o meu projeto de mestrado, pensei imediatamente que esta seria a oportunidade perfeita para colocar o meu desejo em prática. Li o livro uma terceira vez¹⁵.

O meu coorientador, Alexandre Calado Pieroni, sugeriu que falasse sobre a temática das masculinidades, utilizando as personagens femininas do livro mas, sendo que eu queria abordar a amizade no masculino e as personagens femininas não contribuía diretamente para esta amizade (tendo sido escritas com o propósito de adensar a narrativa de forma secundária), essa ideia acabou por não se coadunar com a minha. Além de que, como anteriormente mencionado, queria abordar a temática do masculino através de uma perspetiva masculina e caso seguisse a sugestão do meu coorientador, isso não seria possível. No

¹³ Na primeira leitura, tive o contacto preliminar com a história de Simon Armitage, assim como com a sua forma de escrita, dando especial atenção aos diálogos, escritos de forma crua, honesta e visceral.

¹⁴ Na segunda leitura, foquei-me mais nos detalhes externos aos acontecimentos com as personagens principais, ou seja, nos acontecimentos secundários e personagens secundárias, como por exemplo, as personagens femininas.

¹⁵ Na terceira leitura, foquei-me na preparação da adaptação, ou seja, na escolha preliminar dos acontecimentos a manter na mesma. Encontrei alguns momentos demasiado descritivos, de que não me tinha apercebido nas duas leituras anteriores, mas talvez porque, desta vez, possuía um olhar clínico na procura de momentos muito específicos, parecendo-me tudo o resto desinteressante por esse motivo.

entanto, algumas personagens femininas da narrativa original mantêm-se presentes na adaptação, pois elas desempenham um papel importante, ainda que secundário relativamente à temática central. Aparecem invisíveis e silenciadas, pela sua pouca aparição ou ausência total (no caso da mulher do Pipi, que é apenas mencionada e nunca aparece em cena fisicamente) e porque, quando aparecem, são interpretadas por atores do género masculino. A relevância das personagens femininas foi mantida tal como está no texto original propositadamente de modo a criar um paralelo com a realidade da pouca representatividade feminina e desiguais oportunidades em diversas áreas, que se pode observar na sociedade portuguesa e no mundo.

Tive em conta a perceção dos atores em relação às noções de masculinidade e feminilidade e de como é que um homem pode interpretar uma mulher, tentando não recorrer aos lugares comuns e aos estereótipos.

Apesar de tudo, este espetáculo não pretende ser um definidor de moralidade porque não acredito que exista apenas uma resposta certa, e porque não me identifico com o espetáculo didático. Acreditando que este formato faz precisamente o contrário daquilo a que se propõe fazer, afastando o espetador do espetáculo e, muitas vezes, do teatro no geral.

Através do efeito de choque, o espetáculo pretende que o público tome consciência da realidade que o envolve, sendo que a maioria dos espetadores parece andar em piloto automático, no seu dia a dia.

O teatro é um local de paragem, de observação e de posterior ação e alteração. Se numa sala cheia de pessoas, apenas uma pensar sobre o que está a observar, o espetáculo já atingiu pelo menos parte do seu propósito. Simon Armitage, o autor, cria magistralmente as personagens que compõem esta narrativa, precisamente nesse sentido, munindo-as de características tão cruas e verdadeiras que ninguém consegue criticar sem, no minuto seguinte, compreender as suas motivações (da personagem). Este tipo de personagens “ambivalentes” são as que mais me interessam, devido à sua natureza tão real e humana, com todas as idiossincrasias que as compõem.

Armitage é um poeta e dramaturgo britânico. Nasceu em 1963, em Marsden, uma vila inglesa. Dá aulas de poesia nas Universidades de Leeds e Oxford, no Reino Unido. Escreve principalmente poesia e, curiosamente, também traduziu diversos poemas clássicos. Cresceu com os seus pais e com a sua irmã mais nova, Hilary. Surpreendentemente, o seu pai, oficial de justiça reformado, escrevia pantomimas e representava-as com o seu grupo de amigos, todos homens, que se chamava *The Avalanche Dodger*.

Simon acabou a sua pós-graduação com um relatório sobre a sua preocupação em relação aos efeitos nefastos da violência televisiva nos criminosos mais jovens.

Chegou a trabalhar como oficial de justiça, seguindo as pegadas do seu pai, porque não conseguiu arranjar imediatamente emprego na sua área de formação, continuando a dedicar-se à poesia, posteriormente de uma forma mais séria. Foi condecorado, alguns anos mais tarde, como poeta laureado (2019 – 2029).

Simon Armitage também realizou diversos trabalhos para a rádio, cinema, televisão e teatro. De destacar, dois romances que escreveu, para além d'*O Homenzinho Verde: The White Stuff* que conta a história de Felix e Abby, um casal que tenta, através de vários métodos, engravidar, mas nunca consegue, acabando por se embrenhar na procura da família e identidade de Abby, que é adoptada. Este casal viaja numa procura de sentido para a sua vida; e *Jerusalem*, uma comédia musical de humor negro, que descreve a história de John Edward, um antigo bombeiro que tem o sonho de se tornar secretário de entretenimento do *Jerusalem Social Club* e a sua mulher que está apaixonada pelo ex-polícia da cidade. Quando o cargo de secretário de entretenimento de *Jerusalem Social Club* fica disponível, John avança para o conseguir. Só há um problema entre John e o seu sonho – o ex-polícia. Ambos se enfrentam, como antigos adversários, para ver quem consegue ficar com o cargo e com a mulher que ambos amam.

Decidi destacar estes dois textos de modo a evidenciar as características que todos têm em comum: são histórias sobre relações conturbadas, lutas de poder no masculino, procura pela identidade e personagens masculinas que não traduzem as características genericamente definidoras das mesmas, mas, sim, características falhadas. Ou seja, personagens masculinas que aparecem como heróis trágicos.

Para mim, o conceito de herói trágico difere do conceito de Aristóteles¹⁶ aproximando-se mais do conceito de herói trágico moderno de Shakespeare¹⁷.

“Com o auxílio das definições de Aristóteles na *Ética a Nicómaco*, é possível definir a hamartia da *Poética* como um ato perigoso, cometido porque o agente não é conhecedor de alguma circunstância vital. A essência da hamartia é a ignorância combinada com a ausência de intenção criminosa (...) Como causa da ação trágica, é a hamartia que fornece a plausível razão para a reversa fortuna do herói.” (Hirata, p. 89 - 90)

¹⁶ Aristóteles define o herói trágico como nobre, ou seja, o infortúnio que lhe acontece é motivado por um erro de julgamento e não pelas suas acções incorrectas.

¹⁷ Shakespeare explora o herói trágico como uma personagem com virtudes e defeitos onde o infortúnio que lhe acontece é motivado pelas suas próprias acções incorrectas.

Se analisarmos a personagem principal, Barney, da adaptação d’*O Homenzinho Verde*, podemos observar que ele parece ter todas as ferramentas (ou pelo menos grande parte) para se transformar num bom ser humano e construir, para si e para os seus, um futuro feliz. Vem de uma família com dinheiro, vive numa boa casa, tem a possibilidade de estudar e formar-se naquilo que deseja e, apesar de não o fazer, casa-se e tem um filho. Aparentemente, os acontecimentos encaminham-se para uma vida normal, só que, ao contrário do que se poderia prever, tudo se desmorona quando Barney se separa, negligencia o filho e procura recuperar a infância (que é irrecuperável) e as amizades dessa altura, através de desafios macabros para ganhar uma estátua que não possui o valor que ele diz possuir. Pode observar-se que Barney não resolveu as suas feridas emocionais e que, pela sua fraca maturidade, orgulho, ganância e carácter mentiroso e calculista, cava a sua própria desgraça. Tendo as suas ações conduzido Barney a um destino muito diferente daquilo a que a narrativa inicialmente auspiciava.

“O herói será sempre aquele que resgatará a comunidade de algo que se partiu. Veja-se uma imagem desse resgate: suponha-se que uma determinada aldeia tem um riacho e, entre ele e o continente, uma pequena ponte. Dá-se uma enchente e a pequena ponte parte-se. Um aldeão vem em socorro e refaz a ponte para permitir que as pessoas possam sair da aldeia e comunicar-se com seu município, com a cidade etc. O herói é um tipo de pontífice, aquele através do qual a comunidade passa. Ele é esse que recompõe a ponte. Metaforicamente, para um herói poder efetuar essa religação é imprescindivelmente necessário que seja iniciado. Porque, concertar a ponte é redimir uma comunidade. Redimir significa religar aquilo que se partiu. O herói é essa possibilidade de religar. Não deixar a comunidade isolada, alienada. Através dele a comunidade comunica-se com o mundo – com a totalidade e com o Cosmos” (Leite citado por Busato e Tomaz, pg. 411)

Podemos observar, em *Hamlet*, de Shakespeare, que a personagem Hamlet, assim como Barney, se sente perdida, não sabe qual é o passo seguinte a tomar, questiona-se sobre si próprio e sobre a sua própria existência, enchendo o espetador de inquietação e incerteza.

“Embora a problemática existencial que se verifica em *Hamlet* abra um caminho além do seu próprio mundo, a sua compleição arquetípica não se confunde em nenhum momento com o herói tradicional. A personagem é, antes de mais nada, alguém que não sabe para onde ir nem o que é. A sua reflexão sobre Ser ou Não Ser, como questão ontológica, nega toda a tradição escolástica filosófica assim como a medieval. Ser ou Não Ser eis verdadeiramente a questão. Ele está plantado diante da incerteza e da dúvida” (Leite citado por Busato e Tomaz, pg. 415).

O herói trágico moderno, contrariamente ao herói trágico clássico ou épico (que encontram no destino e na desgraça uma fonte de redescoberta da sua grandeza – epifania e catarse), possui uma ou várias fraquezas morais que o fazem falhar, não sendo por forças do destino, mas por decisões erradas que ele mesmo toma, deliberadamente, sem grande

compasso moral. Considera-se superior e acredita apenas em si próprio e é isso mesmo que principia a sua ruína.

“ (...) na epopeia, não é apenas o quadro geral do universo que se acha pronto desde o primeiro momento, mas também – por vontade exclusiva do Olimpo – a ação: o herói apenas cumprirá a trajetória que lhe tinha sido designada. (...) o romance não fez o seu herói agir graças a ‘instâncias superiores’, mas segundo a sua própria presunção (...) e é assim que ele funda o seu próprio universo (ou, pelo menos, esforça-se para construí-lo de acordo com sua a teologia pessoal)” (Fehér citado por Pinto, pg. 6)

Há apenas uma diferença entre o meu conceito de herói trágico e o de Shakespeare que é a possível sobrevivência da personagem ao seu destino.

Na minha adaptação d’*O Homenzinho Verde*, mantenho o final em aberto, assim como acontece no romance original, de modo a que o espetador possa decidir o que acontece à personagem. E existem várias possibilidades. Algumas delas podem ser:

- Barney suicida-se;
- Barney regressa a casa, em Portugal;
- Barney continua a viagem e vai ter com os pais, a Inglaterra;
- Barney foge e vai para outro país.

Estas opções são tantas quantas o espetador quiser imaginar e visualizar, podendo decidir, na sua visão, salvar o personagem, o que altera a obrigatoriedade da morte, como acontece nos enredos *Shakespearianos*. Estas opções do final em aberto coadunam-se com as opções que também existem nos desafios das personagens, que compõem a própria trama da adaptação, sendo o espetador uma peça chave pertencente à composição do espectáculo, podendo, também ele decidir o futuro das personagens, mediante a sua escolha.

7.4 O Lugar da Mulher no Teatro Grego

Através da análise da condição da mulher na Grécia Antiga, consegue compreender-se o porquê de serem homens a representar papéis femininos nas peças de teatro. Primeiro, porque as festividades eram consideradas inadequadas para uma mulher de bem. Esta deveria estar em casa, a cuidar do lar e dos filhos, honrando a família, e não a representar no meio de outros homens, e principalmente porque a mulher, apesar de esposa de um cidadão legítimo,

não era considerada uma cidadã da Pólis, não podendo participar ativamente na realidade ateniense.

“As mulheres (...), na realidade de Atenas, não participavam da cidade, de modo a serem consideradas cidadãs plenas. Embora uma mulher de nascimento cívico fosse também uma cidadã (polítis), não tinha, em Atenas, nem capacidade judiciária nem direito de propriedade (egktésis.)”

(Pompeu citado por Moura e Silva, pg. 18)

“(...) em Atenas, ainda que os homens estivessem ausentes pelas expedições militares, o poder da polis estava entregue aos velhos cidadãos (...)” (Pompeu citado por Moura e Silva, pg. 18)

Curiosamente, Aristófanes escreveu, em 411 a.C, uma comédia de nome *Lisístrata* que aborda uma temática aparentemente feminista. A peça conta a história da implementação de uma greve de sexo, por parte das mulheres atenienses, de modo a pôr fim à guerra do Peloponeso, entre Atenas e Esparta, que durava já há vinte anos. As mulheres invadem a acrópole, tomando o poder, e invocam os deuses Eros e Afrodite para que provoquem desejo sexual nos homens. Estes, impedidos de continuar a lutar pelas suas necessidades sexuais, cedem e selam acordos de paz entre as duas cidades.

Utilizo as palavras “aparentemente feminista” porque, não só Aristófanes coloca as mulheres em situações impossíveis de realizar – como chegarem ao poder e tomarem decisões – mas também em situações risíveis e ridicularizantes como o exemplo seguinte, em que Lisístrata aguarda que as mulheres cheguem ao local combinado, mas estas atrasam-se:

“**Li.** Mas quando se diz para elas se reunirem aqui para sobre algo de muita importância deliberarem, dormem e não chegam.” (Pompeu citado por Moura e Silva, pg. 18)

É importante referir que, na peça, a abstinência sexual não poderia ser solucionada através de nenhuma alternativa de satisfação sexual (prostitutas, viúvas, escravas ou através de masturbação) de modo a salientar a necessidade do sexo dos maridos com as suas esposas legítimas, com o objetivo de repor a população.

“O sexo matrimonial é um fator vital para a sociedade ateniense na medida em que se relaciona à reprodução e à repovoação da cidade com mais cidadãos (...) da polis.” (Moura e Silva, pg. 19)

Quando Aristófanes entrega o poder às mulheres, fá-lo, na minha opinião, não com a vontade de lhes dar autonomia ou poder de decisão, relativamente aos assuntos da Pólis, mas sim com o objetivo de provocar riso, pelo absurdo da situação e para, através dele, debater assuntos mais importantes, a seu ver, como o fim da guerra e a manutenção da ordem ateniense.

“A autoridade feminina tratada na peça é apenas um disfarce, uma máscara através da qual a comédia em questão discute mais acerca da preservação da cidade do que da condição da mulher.” (Moura e Silva, pg. 19)

Lamento o facto de as mulheres serem colocadas em lugares de fala e de poder para delas se poder zombar, utilizando-as como intermediárias para abordar outros assuntos que não lhes dizem respeito. Compreendendo, obviamente, o contexto histórico em que a peça foi escrita. Não compreendendo é que isto ainda aconteça nos dias de hoje, noutros contextos e situações. No entanto, segundo a professora Ana Maria César Pompeu, da Universidade Federal do Ceará, a obra *Lisístrata* que pertence, também segundo ela, a uma trilogia feminina onde se encontram as *Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres*, é uma das três obras de Aristófanes que aborda a figura feminina e lhe dá, na sua opinião (contrária à minha opinião e à de Amanda Moura e Carlos Silva), um lugar de visibilidade e protagonismo, onde as mulheres podem explorar a sua voz feminina e masculina.¹⁸

¹⁸ Informação retirada do vídeo “As Mulheres de Aristófanes”, do canal oficial da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) in <https://www.youtube.com/watch?v=SsjieM3LpnM&t=727s>, consultado a 01 de Junho 2023

8. Digressão

Para além das apresentações do espetáculo que aconteceram no Estúdio de Teatro João Mota (Pequeno Auditório da Escola Superior de Teatro e Cinema) nos dias 21, 22 e 23 de julho de 2022, senti que gostaria de iniciar uma digressão e levar o espetáculo a novas e diferentes salas. Entrei em contato com diversos locais e consegui apresentar o espetáculo no Centro Cultural da Malaposta (20 e 21 de agosto de 2022); Auditório da Biblioteca Orlando Ribeiro (16 e 17 setembro de 2022); Escola Secundária de Santo André (ESSA) (24 de fevereiro e 12 de maio de 2023) e Sociedade Filarmónica Agrícola Lavradiense (SFAL) (18 de março de 2023).

Estima-se que aproximadamente 1500 pessoas tenham visto o espetáculo.

8.1 Comunidade Escolar

As apresentações na Escola Secundária de Santo André (ESSA) decorreram em parceria com a professora de Português e coordenadora do, extinto, clube de teatro (e atual Escola de Teatro) da ESSA, Carolina André, e com a direção da escola, de modo a levar o teatro não só ao público em geral como à comunidade escolar, considerando que a temática seria de extrema importância para o público mais jovem.

Dia 24 de fevereiro de 2023, aconteceram quatro sessões: três sessões durante os períodos da manhã e tarde, para várias turmas entre o 10º e o 12º anos, e uma sessão à noite para o público em geral e para os alunos do ensino noturno.

Foram realizadas diversas atividades nas variadas disciplinas entre as turmas que visionaram o espetáculo e os seus professores. De salientar o trabalho realizado pela turma do 12ºC no projeto dos DAC (domínios de autonomia curricular – trabalho de articulação disciplinar) das disciplinas de Português – testes e recensões críticas – e Psicologia – desenvolvimento da temática das relações precoces.

Os alunos, que escreveram diversas recensões críticas sobre o espetáculo, mas quiseram manter-se anónimos, teceram alguns comentários sobre: a abordagem do espetáculo; a ganância; o género cómico; o incómodo causado pela temática; a falsidade das relações humanas; questões técnicas e logísticas; e alguns elogios à prestação dos atores.

Podemos observar alguns exemplos:

“Abordagem incontestavelmente genial”

“A obra retrata uma época atual e apesar do espaço disponibilizado para a realização da peça ser limitado, foi muito bem utilizado. A música e os efeitos sonoros foram utilizados de forma oportuna mas não excessiva”

“Esta peça visa mostrar o quão longe as pessoas estão determinadas a ir por dinheiro e a que ponto de humilhação se sujeitam a si e aos seus amigos. Tudo isto através de uma peça bastante cómica”

“O dinheiro junta as pessoas e as mentiras podem estragar relações”

“São abordados temas que nos incomodam e que nos levam a pensar”

“Crítica à ganância e à falsidade”

“Mostram de forma clara alguns problemas da atualidade como exclusão social, por se ser diferente...”

“Peça divertida e muito bem representada com um enredo cativante e cheio de surpresas”

“Sem ‘tempos mortos’ o que contribuiu para a adesão do público”

“Temas como a homossexualidade, o autismo e a perda da inocência”

“A linguagem utilizada pelas personagens é importante para a verosimilhança das mesmas”

“Agressividade nas falas e em certas interações”

“Personagens interessantes e cativantes”

“Atores que representam com sentimento e expressividade”

“Conseguimos captar a verdadeira personalidade das personagens devido aos atores”

“Destaque para os atores João Cadete e Nazariy Koval por trazerem à peça um papel mais feminino”

(Excertos das recensões críticas de alguns alunos da ESSA, da disciplina de Português, sobre o espetáculo *O Homenzinho Verde*, 2023)

Relativamente à análise da relação entre o espetáculo e a disciplina de Psicologia, os alunos disseram o seguinte:

“Através do visionamento da peça de teatro *O Homenzinho Verde*, encenada por Sofia Carô, é possível relacionar a mesma com vários temas lecionados em Psicologia. Temos então a personagem Barney, como exemplo de resiliência. Este, apesar da ausência de laços afetivos com os seus progenitores, conseguiu, no final da peça, ultrapassar as adversidades da sua vida. Por outro lado, a mesma personagem sendo a figura paterna na vida do seu filho autista, não criou nenhuma ligação com este, tornando-se ausente na sua vida. Este comportamento de Barney pode provocar na criança sentimentos de abandono e atraso no desenvolvimento. Outra personagem da peça é o Priscas, que está relacionado com o tema da ausência da figura de vinculação. O padrasto do Priscas praticava atos de violência doméstica com ele. Na ausência de afeto de qualidade, não houve uma relação de vinculação, que é imprescindível para o desenvolvimento de uma criança, e que promove uma relação próxima para o resto da vida. Em suma, esta peça de teatro, ao ter diversas temáticas do âmbito da psicologia, promove a captação da atenção do público uma vez que são temas encontrados no dia a dia”

(Excertos da recensão crítica de uma aluna da ESSA, da disciplina de psicologia, sobre o espectáculo *O Homenzinho Verde*, 2023)

Foi feita uma visita à Escola Secundária de Santo André (ESSA), a duas turmas que viram o espetáculo, de modo a conversar sobre as temáticas abordadas no mesmo, responder a perguntas e participar numa entrevista realizada por um dos alunos, que serviu como material para complementar o seu trabalho sobre o espetáculo. Podemos observar um excerto da entrevista:

“...

AE – Qual é o vosso maior objetivo com esta peça e o que é que querem transmitir?

JC – Lá está, questões. Levantar questões.

NK – Exatamente, fazer as pessoas pensar.

JC – Queremos levantar questões sobre o que é ser tóxico para o outro, sobre as questões de ego, e também refletir sobre não chegar àquela idade com tanta coisa por resolver. Assim como as dinâmicas Barney e Cristina, Barney com o filho. Não só Barney, mas as outras

personagens também. Para além de levantar questões, fazer provocações. Para que vocês vão para casa a pensar: ‘O que é que foi aquilo?’

NK – As coisas que as personagens passam são coisas que acontecem a toda a gente, mas que não são conversadas nem comunicadas, por isso é que depois tomam proporções gigantes.

AE – Até porque acabam por ser temas tabus para a sociedade.

NK – Exatamente. O objetivo é mostrar e deixar que vocês tomem as vossas próprias conclusões sobre o que viram.

AE – Há pessoas que podem querer seguir a mesma carreira que vocês. Que mensagem querem deixar para as mesmas? Devem prosseguir os seus sonhos?

SC – Se sentem que é a vossa vocação, trabalhem nisso. Talvez precisem de conciliar a arte com outro trabalho para terem um rendimento fixo, pelo menos no início, mas continuem a lutar pelos vossos sonhos, nunca desistam de sonhar e de fazer o que vos faz felizes...”¹⁹

O objetivo do meu comentário foi inspirar os alunos a seguir aquilo que verdadeiramente gostam e, caso fosse o ramo artístico, incentivá-los a não desistir, por mais duro que o caminho possa vir a ser.

Neste processo de digressão, como já foi mencionado anteriormente, o cenário foi alterado de modo a facilitar o processo de deslocação da cenografia e figurinos, para além de reduzir o custo do aluguer de uma carrinha de transporte. Para além disso, na Escola Secundária de Santo André (ESSA), o guião sofreu uma ligeira alteração de palavreado, nas sessões para alunos, de modo a não ser chocante, visto tratar-se da apresentação de um espetáculo em contexto escolar. Eu e a professora Carolina André receámos que isto pudesse prejudicar a apresentação das personagens, pois as asneiras são muito características do seu discurso (vindo já da narrativa original de Simon Armitage), mas, felizmente, isso não aconteceu, tendo em conta o *feedback* dos alunos e professores.

Pode observar-se um exemplo da alteração do texto para as sessões dos alunos:

Versão com asneiras:

“**Barney** – Estás a dizer que tenho de ir para a cama com a Gajo?

Pipi – Sim, fodê-la! Precisas de um manual?” (Carô, pg.20)

Versão “censurada”:

¹⁹ Legenda: AL – Aluno Entrevistador | JC – João Cadete | NZ – Nazariy Koval | SC – Sofia Carô

“**Barney** – Estás a dizer que tenho de ir para a cama com a Gajo?”

Pipi – Sim, fornicá-la! Precisas de um manual?” (Carô, pg.20)

Tendo a professora Carolina André dito, inclusivamente, que não haveria problema de utilizar a palavra “fornicar”, sendo que até Gil Vicente a usou nas suas obras.

É importante referir que o espetáculo também sofreu alterações de cariz técnico no auditório da ESSA. Isto aconteceu porque o auditório não possuía mesa de luz, o que impedia a gravação de luzes em canais separados e o isolamento de áreas no palco²⁰, existindo uma iluminação permanente. Por este motivo, as transições de cenas foram assumidas (não havendo *blackouts*), sendo que as áreas do cenário (Casa do Barney e Memória) estavam sempre iluminadas. Com exceção das Cenas 16 e 17 da Adaptação, em que as personagens se encontram num túnel e utilizam lanternas de mineiro na cabeça. Caso houvesse luz neste momento, o efeito escuro com a iluminação única das lanternas das personagens perder-se-ia.

Se observarmos a Cena 15, em que o Pipi dá o seu desafio ao Toni, existia um momento de *blackout* quando o Toni “comeia” as suas fezes. Este momento servia para dar a ideia de passagem de tempo e para que os atores se pudessem deslocar até à sua posição da cena seguinte. Sendo que as transições de todas as outras cenas tinham sido assumidas, sem *blackouts*, não faria sentido abrir uma exceção para esta. A alteração que foi feita consiste num momento de *freeze* em que o Barney comenta com o público o que acabou de acontecer e o Pompus, Pipi e Priscas fazem a sua transição de cena. Ficando, na Casa do Barney, Barney e Toni que conversam por mais uns instantes e ocupam depois os seus lugares da cena seguinte.

Na ausência de iluminação específica do quadro, lembrei-me também de colocar uma lanterna (diferente da lanterna de mineiro dos atores) de modo a dar mais algum destaque, sendo que, o desenho de luz inicial possuía uma luz pontual específica para o quadro. Na transição para o único *blackout* (sem contar com o *blackout* do fim de espetáculo), da cena 15 para 16, um dos atores desliga a luz e volta a ligá-la na transição da cena 17 para a 18.

Observe-se o final da Cena 15, antes da adaptação:

“**Pompus** – Ar-gu-men-tos. Monsieur, s’il vous plait. Uma colher não daria mais jeito ao cavalheiro?” (Carô, pg.29)

²⁰ Consultar Anexo 3

Neste momento, Toni Futre leva a colher à boca, há um *Blackout*. Neste *Blackout* Pipi, Pompus e Priscas saem de cena, ficando Barney e Toni Futre. A luz regressa. Neste momento, Toni já está debruçado sobre o prato. Aproveitou para fazer esta troca durante o *blackout*.

“Toni Futre – Este circo já acabou?

Barney – Já. E o público também já se foi todo embora.

Toni Futre – Cabrões.” (Carô, pg.29)

Observe-se, agora, o final da Cena 15 depois da adaptação:

“Pompus – Ar-gu-men-tos. Monsieur, s’il vous plait. Uma colher não daria mais jeito ao cavalheiro?” (Carô, pg.29)

Neste momento, Toni Futre leva a colher à boca, não há *Blackout*. Barney fala:

“Barney – Ele comeu mesmo a merda!” (Carô, pg.29)

Após a fala de Barney, Pipi, Pompus e Priscas saem de cena, ficando Barney e Toni Futre, que se debruça sobre o prato, na saída dos outros.

“Toni Futre – Este circo já acabou?

Barney – Já. E o público também já se foi todo embora.

Toni Futre – Cabrões.” (Carô, pg.29)

8.2 Apoios

O primeiro apoio que o espetáculo conseguiu foi através do projeto *Põe-te a Funcionar*, uma iniciativa da Câmara Municipal do Barreiro, que visa apoiar projetos emergentes de jovens barreirenses dentro das mais variadas áreas (música, dança, teatro, artes visuais, artes urbanas...). Através deste apoio, o espetáculo *O Homenzinho Verde* voltou a ter uma apresentação na Colectividade SFAL (Sociedade Filarmónica Agrícola Lavradiense), no Lavradio, (Barreiro), dia 18 de março de 2023.

Este apoio consistiu no valor de 1500€ para as despesas inerentes ao espetáculo que podem ser observadas no orçamento.²¹

²¹ Consultar Anexo 4

9. Considerações Finais

Chegando ao final deste relatório, pudemos debruçar-nos sobre os diversos temas, e sub-temas, do objeto principal de estudo: a Masculinidade.

O processo de adaptação do texto não dramático, *Little Green Man*, de Simon Armitage, foi uma parte essencial do trabalho, porque acredito que sem uma boa base não se possa construir um bom “produto final”, considerando sempre o quanto o “bom” e o “mau” têm de subjetivo. Construir um guião adaptado de um texto não dramático, para teatro, teve muitos desafios, porque o texto narrado inclui diversos detalhes irrelevantes para a trama dramática e, principalmente, porque as linguagens de ambos são muito distintas.

Os conselhos e dicas dados durante toda a orientação do professor Armando Nascimento Rosa foram absolutamente fundamentais para o deslindamento do conteúdo que se relaciona com a temática por mim escolhida. A adaptação é, para mim, o início do processo de encenação, que se prende com a escolha do que é ou não relevante para o espetáculo. É um processo que requer muita experimentação e criatividade de modo a adaptar meticulosamente o material sem se perder o seu contexto.

Sem um bom grupo de trabalho também não se consegue levar nada a bom porto e, nesse sentido, sinto-me muito agradecida de, apesar dos diversos percalços, ter conseguido reunir uma equipa de atores empenhados, profissionais e talentosos, com muita vontade de contribuir com ideias para a construção cénica e com desejo de fazer o espetáculo acontecer. Essa é também a minha visão da encenação: uma partilha com os membros de toda a equipa e não uma opinião fechada do que eu pretendo. Até porque, na grande maioria das vezes, o que idealizo acaba por não resultar da forma que previa. Consigo imaginar, algumas vezes, na minha cabeça o início do espetáculo e, quase sempre, o fim, mas o que está entre ambos é um buraco negro, um vazio que necessita de ser preenchido de sentido. Sentido esse que todos, enquanto equipa, procuramos. Embora eu esteja de fora, a manter a harmonia dramática com o objetivo artístico pretendido, e consiga ver melhor como tudo resulta de uma perspetiva externa, são os atores que sentem os acontecimentos e que, muitas vezes, percecionam de uma forma mais nítida as necessidades da cena. A união faz mesmo a força, e este grupo, abrangendo todos os restantes membros da equipa, trabalhou sempre em prol de um objetivo comum maior do que o interesse individual.

Sem poder deixar de referir a ajuda do meu coorientador, Alexandre Pieroni Calado, que, através das suas críticas pertinentes e mordazes, me fez questionar muitas ideias sobre a construção do espetáculo. Algumas coisas que alterei e outras que mantive, acreditando que devemos escutar os conselhos dos nossos mestres e aplicá-los sempre que estes fizerem sentido com a nossa visão de encenação. Encontrar um meio-termo entre ceder às opiniões externas e manter apenas a minha opinião foi bastante complexo. Mediar esta relação, especialmente no trabalho com os atores, foi extremamente desafiante porque, aceitar uma coisa pressupõe negar outra, e isso acarreta “desiludir” alguém. Aprendi essencialmente que o objetivo e visão artísticos nunca podem ficar comprometidos pelo medo da reação externa.

O trabalho de Brecht foi, portanto, um grande fio condutor para o meu próprio trabalho. Pela sua disciplina e grande comprometimento com a sua visão estética e cénica. Desiludir um ator, de modo a manter a visão cénica intacta, pode ser um posicionamento necessário e até imprescindível para que não se instale o caos opinativo. As opiniões são e serão sempre bem-vindas, mas terá de haver uma decisão final. Assim como cabe ao juiz, depois de ouvir todos os membros envolvidos num caso, tomar a decisão que lhe pareça mais justa, cabe ao encenador, depois de ouvir todas as opiniões (obviamente fundamentadas), tomar a decisão que lhe pareça que melhor sirva a cena.

Para além disso, o trabalho de Brecht inspirou-me (em adição à construção de cena e ao meu posicionamento enquanto encenadora) na própria construção do espaço cenográfico, que é onde sinto que ainda estou a dar os “primeiros passos”.

Através da exploração da temática da masculinidade (que continua a ser para mim um grande mistério e fonte de interesse), encontrei um enorme conhecimento sobre mim própria. Ser mulher e gerir um grupo só de homens foi um trabalho que teve tanto de desafiante quanto de apaixonante. É muito engraçado que, no começo deste projeto, o meu interesse principal recaía sobre o que é ser masculino e quais os desafios da masculinidade, em todos os seus espetros e, no decorrer da escrita deste relatório, a minha pesquisa tenha acabado por me “levar” para a feminilidade e o lugar da mulher no teatro, percebendo o quanto estas temáticas estão relacionadas e não podem ser dissociadas uma da outra.

Levar este espetáculo a públicos diversificados também me fez entender que cada pessoa procura e valoriza coisas diferentes e como este espetáculo com esta temática tão concreta e com casos tão particulares, sendo veículo de transmissão de uma mensagem e de agitação de consciências, se pôde transformar num fenómeno tão transcendente para todos.

Mergulhar neste trabalho foi um dos maiores desafios a que me propus. Desafiei o meu próprio medo de falhar. Aprendi a fazer a produção, divulgação e venda de um espetáculo e aprofundei os meus conhecimentos na criação de um desenho de luz, afinação de projetores na teia, gravação de memórias, operação de luz e som. Vendi espetáculos, fui frente de sala e tesoureira. Fui técnica de luz e muitas vezes assistente de encenação de mim própria, para além de encenadora. Fiz muitos apontamentos, alterei muitas vezes o guião do espetáculo. Ouvei muitas críticas e opiniões diferentes da minha que serviram para adensar o enredo e torná-lo no que ele é hoje. Acumulei todas estas funções e senti um grande desgaste físico e psicológico, mas cheguei até aqui. Ganhando e perdendo elementos de trabalho, sorrindo e chorando, passando por períodos de grande stress. Mas que valeram a pena.

Percebi que só está nesta área quem está preparado para lidar com muita pressão. Que só está aqui quem ama esta profissão. Compreendi a dificuldade de liderar um grupo de pessoas quando também eu procurava respostas. Porque encenar é criar elos de ligação e caminhos num terreno que não é fértil. É mediar carinho e dureza, e encontrar um equilíbrio entre ambos. É perceber que encenar é muito mais ouvir que dizer, muito mais absorver que mandar fazer. Que é um processo demorado que requer vários estímulos, muitas vezes dados pela nossa própria vida. Que é experimentar e que muitas das nossas ideias iniciais não se vão concretizar em nada, porque não resultam. Saber aceitar o que acontece, sem que o ego se sobreponha à razão. É perceber que o público tem uma relação muito desavinda com o teatro. Que mais facilmente vai ver um espetáculo que não gosta e nunca mais regressa ao teatro, do que lê um livro ou vê um filme que não gosta e desiste imediatamente dessas mesmas artes. Que o teatro é um espaço sagrado, que une as pessoas e desenrola nós e intrigas. Que só quem experimenta e passa por isto é que sabe o que é sentir estes sentimentos e estas emoções. A montanha russa dos ensaios, do ensaio geral, da estreia e da depressão e ressaca dos dias seguintes.

Passar por esta experiência foi incrível e se tivesse de voltar a fazer tudo de novo, não mudaria nada. Pensar que tudo começou com a escolha de um livro e que agora já praticamente 1500 pessoas puderam ver o espetáculo.

O ser humano é um ser criativo e isso não se pode deixar perder nunca. A arte teatral é maravilhosa e deve ser levada a toda a parte, nomeadamente nos dias que correm, em que cada vez mais se vive num estado alienado e anestesiado. Num mundo individual e virtual onde os nossos direitos se diluem cada vez mais na engrenagem do compasso apressado da

vida. O teatro tem um carácter político, de agitação de consciências e despertar de mentalidades. Não nos podemos deixar adormecer!

First They Came

*First they came for the Communists
And I did not speak out
Because I was not a Communist
Then they came for the Socialists
And I did not speak out
Because I was not a Socialist
Then they came for the trade unionists
And I did not speak out
Because I was not a trade unionist
Then they came for the Jews
And I did not speak out
Because I was not a Jew
Then they came for me
And there was no one left
To speak out for me*

Martin Niemöller

10. Bibliografia

Activa

Livros

ARMITAGE, Simon. *O Homenzinho Verde*. Lisboa. ASA Editores, 2002

BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro. Rio de Janeiro*. Editora Nova Fronteira, 1978

Artigos Académicos

BUSATO, Leonardo; TOMAZ, Rogério, *Do Clássico ao Moderno: O Herói na Tragédia Shakespeariana e Rodriguiana*. Brasil. Programa de Apoio à Iniciação Científica – Caderno PAIC, FAE Centro Universitário, Brasil, 2015 - 2016

DIAS, Maria Olívia, *O Papel da Mulher na Família, na Sociedade e na Igreja nos Documentos Pontifícios de Leão XIII a João Paulo II*. Lisboa. Revista Didaskalia. Faculdade de Teologia, Repositório da Universidade Católica Portuguesa, Portugal, 1999

HIRATA, Filomena Yoshie, *A Hamartía Aristotélica e a Tragédia Grega*. São Paulo. Revista Anais de Filosofia Clássica, Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), vol. 2, n. 3, Brasil, 2008

PINTO, Vanderléia Leal, *Rei Lear: O Herói Trágico Moderno*. Artigo apresentado como requisito parcial para obtenção de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e Inglesa, Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Brasil, 2011

Passiva

Livros

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa. Fenda Edições, 1996

BOLA, JJ. *MaskOff*. Pluto Press, 2019

GOLDING, Wilham. *Deus das Moscas*. BIS, 1954

MITCHEL, Katie. *The Directors Craft*. Nova York / Londres. Routledge, 2009

PAVIS, Patrice. *Contemporary Mise en Scène*. Londres. Routledge, 2013

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Jorge Zahar Editor, 1998

Artigos Académicos

BRANDÃO, Luciana Espírito Santo; FERNANDES, Bruna Emanuele, *O método Suzuki precede uma filosofia*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cénicas. Programa de Pós-graduação em Artes Cénicas, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil, v.3, n.42, Dezembro, 2021

GOMES, Marcelo Bolshaw, *Hamlet e a hermenêutica, Das muitas interpretações da triste estória do príncipe da Dinamarca*. Revista Rizoma, Departamento de Gestão de Negócios e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), v.4, n.1, Agosto, Brasil, 2016

11. Webgrafia

ARMITAGE, Simon: Site Oficial in <https://www.simonarmitage.com/> consultado a 30 de Maio 2023

ARTEVIVA: *Girls Like That* in <https://www.arteviva.pt/shows.php?show=87>

[consultado a 17 de Maio 2023]

ARTISTAS UNIDOS: *Taco a Taco* in <https://artistasunidos.pt/taco-a-taco-de-kieran-hurley-e-gary-mcnair/>

[consultado a 17 de Maio 2023]

BELO, Maria – E-Dicionário de Termos Literários: *Falocentrismo* in – <https://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/falocentrismo>

[consultado a 28 de Maio 2023]

CEIA, Carlos – E-Dicionário de Termos Literários: *Metadrama (ou Metateatro)* in <https://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/metadrama>

[consultado a 26 Janeiro 2023]

CEIA, Carlos – E-Dicionário de Termos Literários: *Teatro Épico* in <https://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/teatro-epico>

[consultado a 18 de Maio 2023]

CONNELL, Raewyn: Site Oficial in <http://www.raewynconnell.net/>

[consultado a 28 de Maio 2023]

DESVENDADO TEATRO: *Dicionário de Termos Técnicos e Gírias de Teatro* in <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/195063/%5Beditar%5D%20Dicionario%20de%20termos%20tecnicos%20e%20gurias%20de%20teatro.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

[consultado a 26 Janeiro 2023]

ELEVATOR REPAIR SERVICE: *Gatz* in <https://www.elevator.org/shows/gatz/>

[consultado a 26 de Janeiro 2023]

EUROPEAN INSTITUTE FOR GENDER EQUALITY – Glossário:
Masculinidade Hegemónica in https://eige.europa.eu/publications-resources/thesaurus/terms/1382?language_content_entity=pt

[consultado a 28 de Maio 2023]

GIRLS LIKE THAT | Synergy Theatre Project / Unicorn Theatre Production in
<https://www.youtube.com/watch?v=Cx2KDNusk9E>

[consultado a 18 de Maio 2023]

INFOPÉDIA – Dicionários Porto Editora: *Teatro Épico* in
[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$teatro-epico](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$teatro-epico)

[consultado a 26 Janeiro 2023]

SOLNIT, Rebeca – “*Homens Culpam Mulheres desde Adão e Eva*”, diz historiadora
Rebecca Solnit in <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/186-noticias-2017/570397-homens-culpam-mulheres-desde-adao-e-eva-diz-historiadora-rebecca-solnit>

[consultado a 27 de Maio 2023]

MASAD, Isadora – Segredos do Mundo: *Adão e Eva: História e Origem dos Primeiros Seres Humanos* in <https://segredosdomundo.r7.com/adao-e-eva-quem-eram/>

[consultado a 28 de Maio 2023]

MOURA, Amanda Jéssica Ferreira. DA SILVA, Carlos Augusto Viana. *A Condição Feminina em Lisístrata e em A Fonte das Mulheres* in
<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/20942/14706>

[consultado a 28 de Maio 2023]

OLIVEIRA, Renato – TEOMÍDIA Blog: *A Questão da Culpa de Adão e Eva* in
<https://blog.teomidia.com/a-questao-da-culpa-de-adao-e-eva/>

[consultado a 28 de Maio 2023]

PORTAL GELEDÉS: *O Conceito de Género por Raewyn Connell: O Corpo no Foco das Relações Sociais* in <https://www.geledes.org.br/o-conceito-de-genero-por-raewyn-connell-o-corpo-no-foco-das-relacoes-sociais/>

[consultado a 28 de Maio 2023]

ROSSI, Fernando – Folha 1: *Fernando Rossi: Vivemos um Metadrama ou Metateatro* in https://www.folha1.com.br/_conteudo/2020/04/artigos/1260845-fernando-rossi-vivemos-um-metadrama-ou-metateatro.html

[consultado a 26 Janeiro 2023]

RTP NOTÍCIAS – *Homens mais propensos ao suicídio* in https://www.rtp.pt/noticias/pais/homens-mais-propensos-ao-suicidio_v1257934 consultado a

[28 de Maio 2023]

SOCIEDADE BÍBLICA – Revista Almeida e Corrigida (ARC): *Tentação de Eva e a Queda do Homem* in <https://biblia.pt/biblia/ARC/GEN.3/G%C3%A9nesis-3>

[consultado a 27 de Maio 2023]

SP ESCOLA DE SÃO PAULO – Centro de Formação das Artes de Palco: *O que é Metateatro?* in <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-metateatro>

[consultado a 26 Janeiro 2023]

TOLENTINO, Cristina – Grupo Bayo: *Konstantin Stanislaski – Uma Proposta Ética e a Busca da Organicidade na Acção Cênica* in <https://www.caleidoscopio.art.br/grupobayu/artigo19.htm>

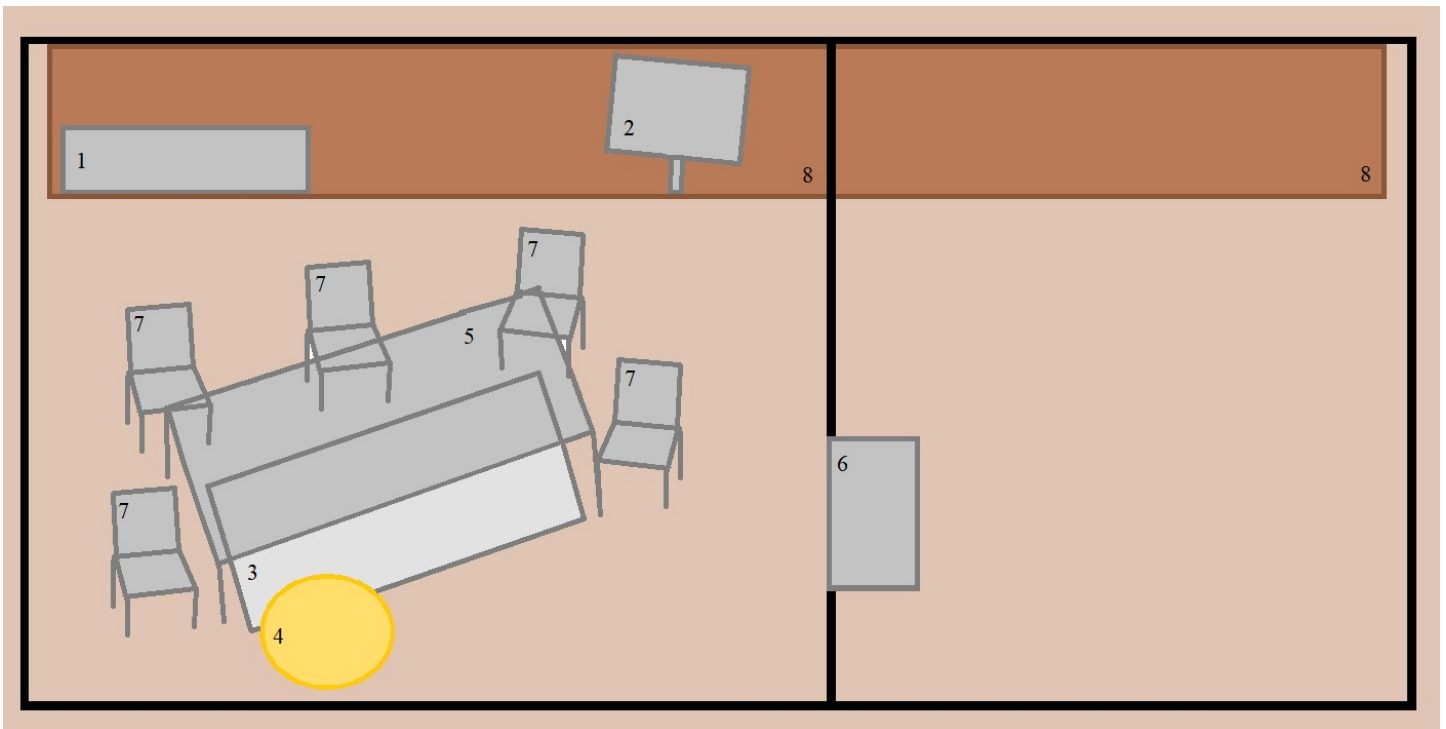
[consultado a 28 Maio 2023]

Anexos

Índice de Anexos

Anexo 1: Guião Integral / Adaptação ²²	I
Anexo 2: Planta do Cenário.....	XXXIV
Anexo 3: Desenho de Luz.....	XXXV
Anexo 4: Orçamento Projecto – <i>Põe-te a Funcionar</i>	XLII
Anexo 5: Cartaz do Espectáculo (versão mais antiga).....	XLIII
Anexo 6: Cartaz do Espectáculo (versão mais recente).....	XLIV
Anexo 7: Folha de Sala (versão mais antiga).....	XLV
Anexo 8: Folha de Sala (versão mais recente).....	XLVII
Anexo 9: Bilhete Digital.....	XLIX
Anexo 10: Imprensa.....	L
Anexo 11: Fotografias de Cena, Ensaio e Pós – Espectáculo.....	LIV

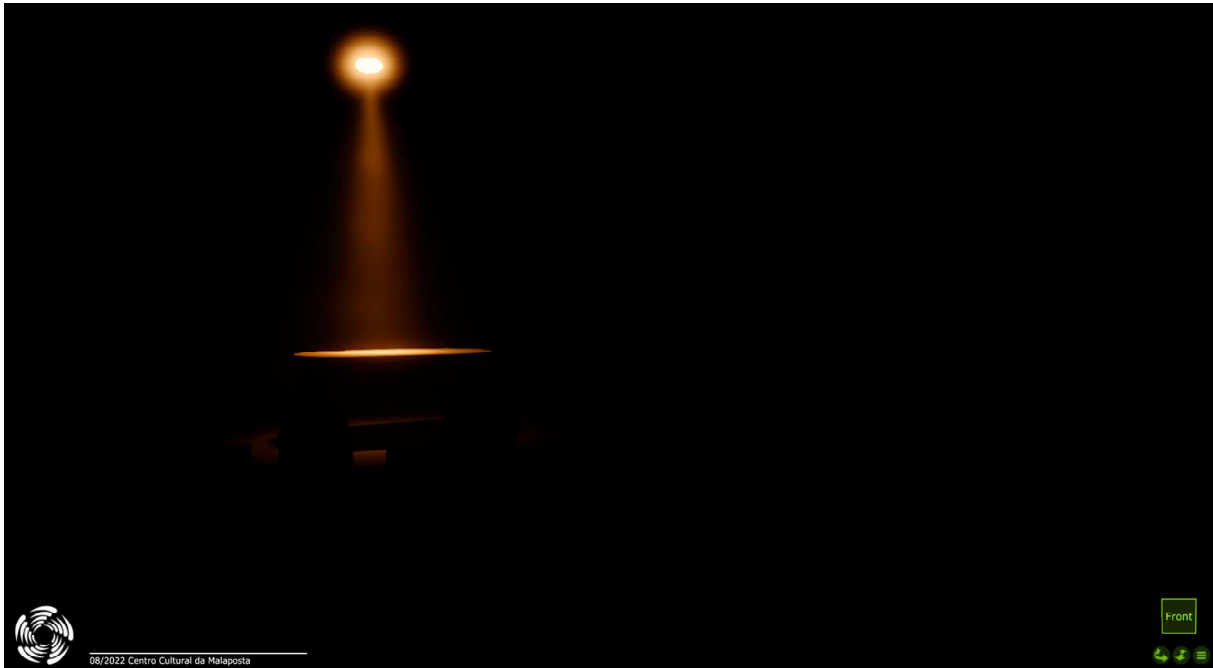
²² O guião integral está omissso por motivos de direitos de autor.



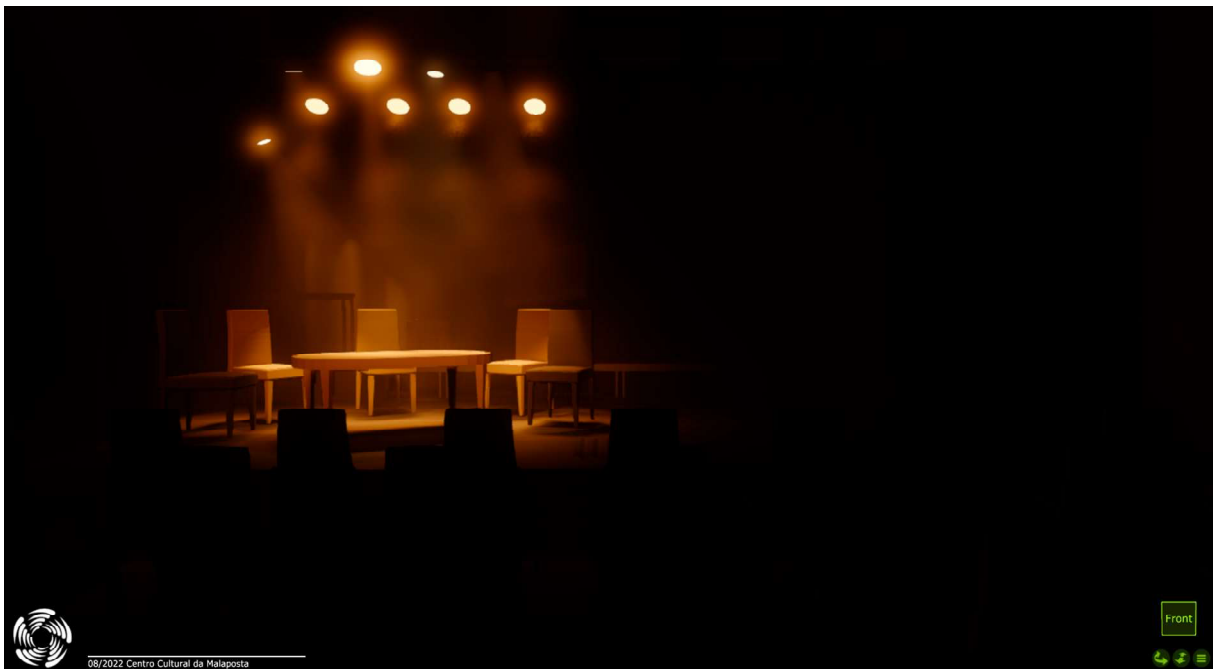
Legenda

- 1 – Bar
- 2 – Quadro
- 3 – Tapete
- 4 – Puff
- 5 – Mesa
- 6 - Tapete entrada
- 7 – Cadeira
- 8 - Estrado

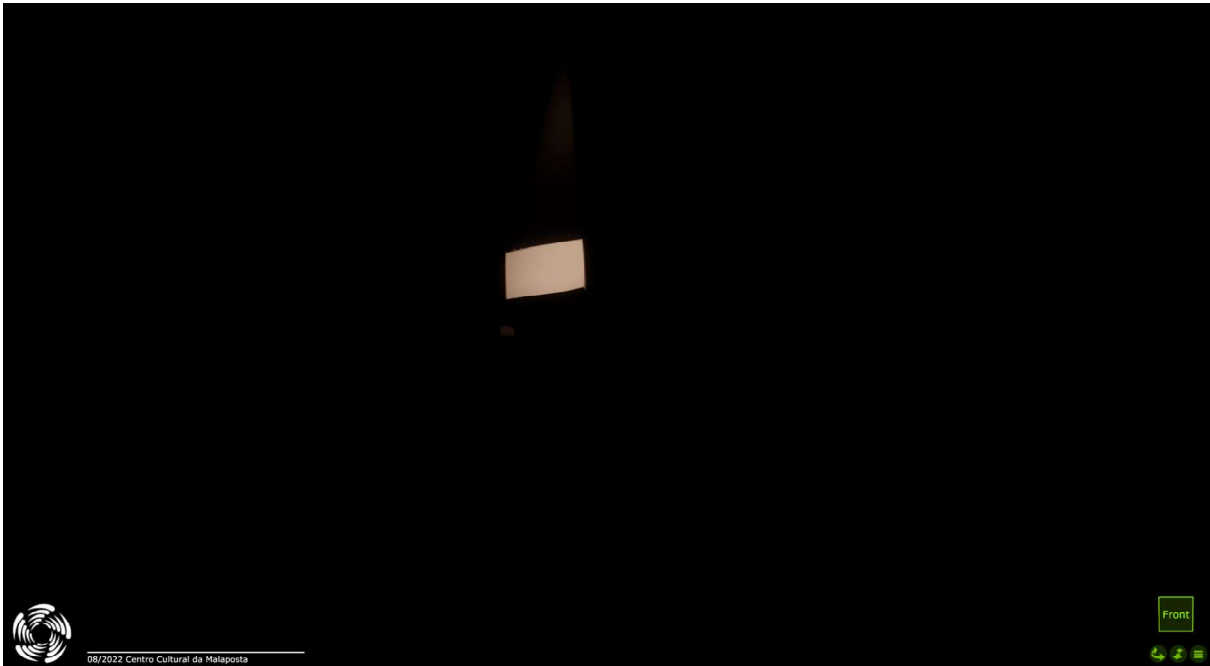
A linha preta representa a fita que delimita os dois espaços. Casa do Barney à esquerda e Espaço Exterior (memória, outros acontecimentos, etc...) à direita.



Primeira Luz Estrado Lado Direito (Memória)



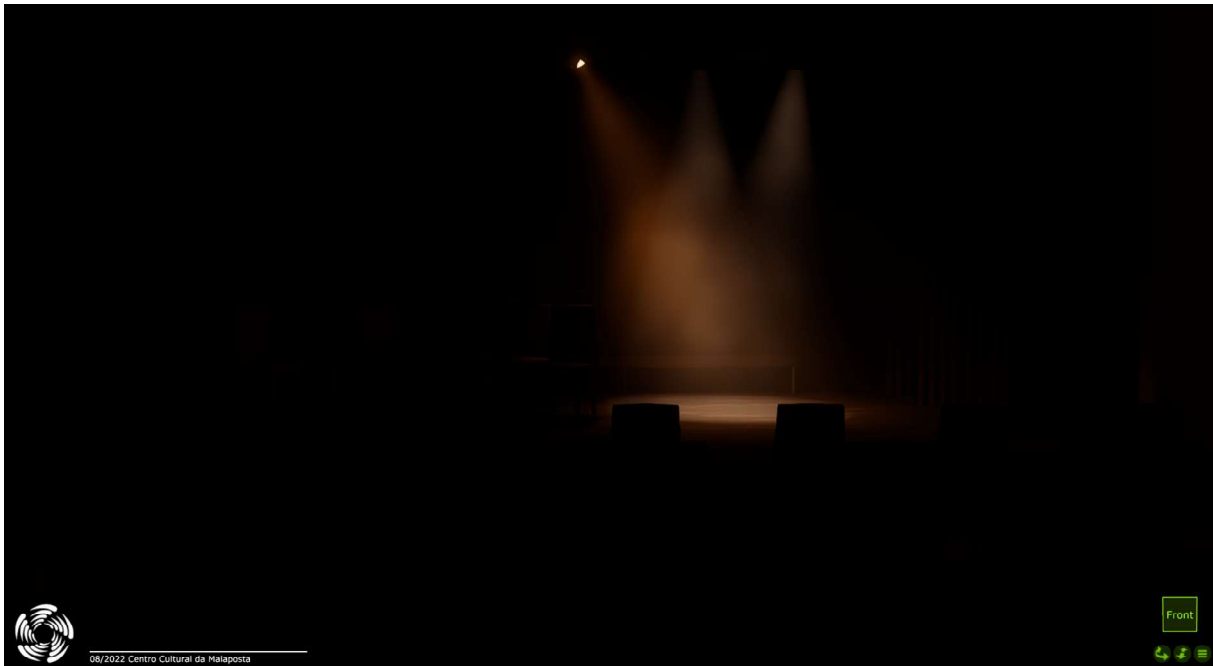
Geral Quente Lado Direito (Casa do Barney)



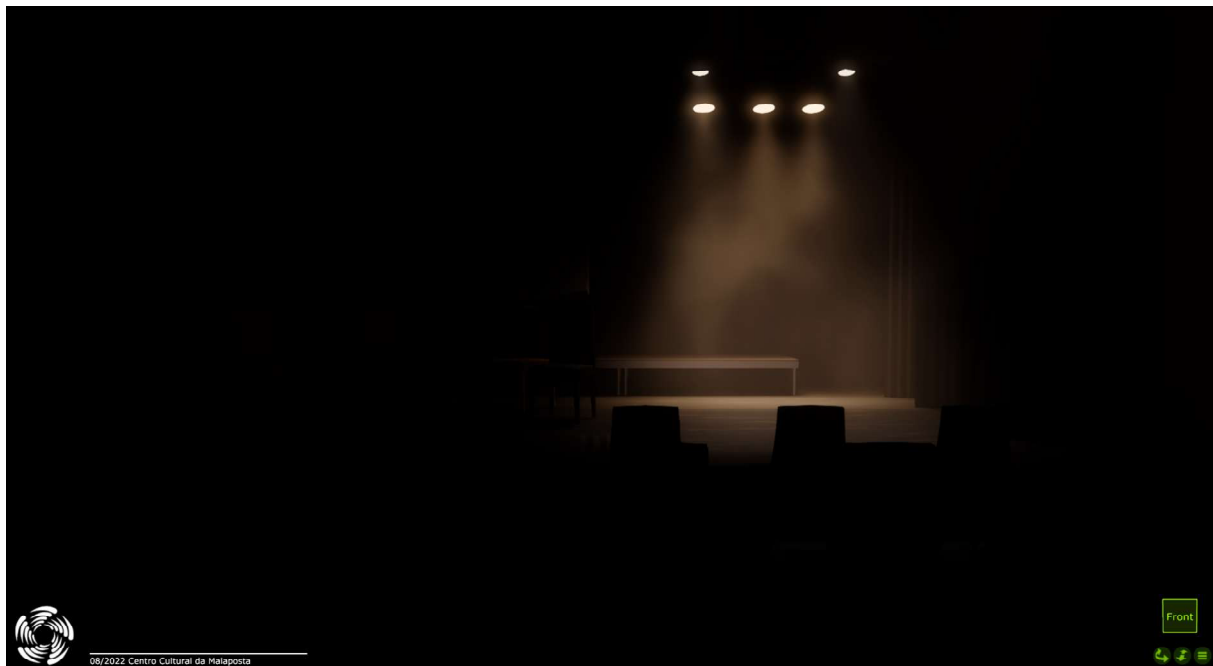
Pontual Quadro Lado Esquerdo (Casa do Barney)



Pontual Cadeira Lado Esquerdo (Casa do Barney)



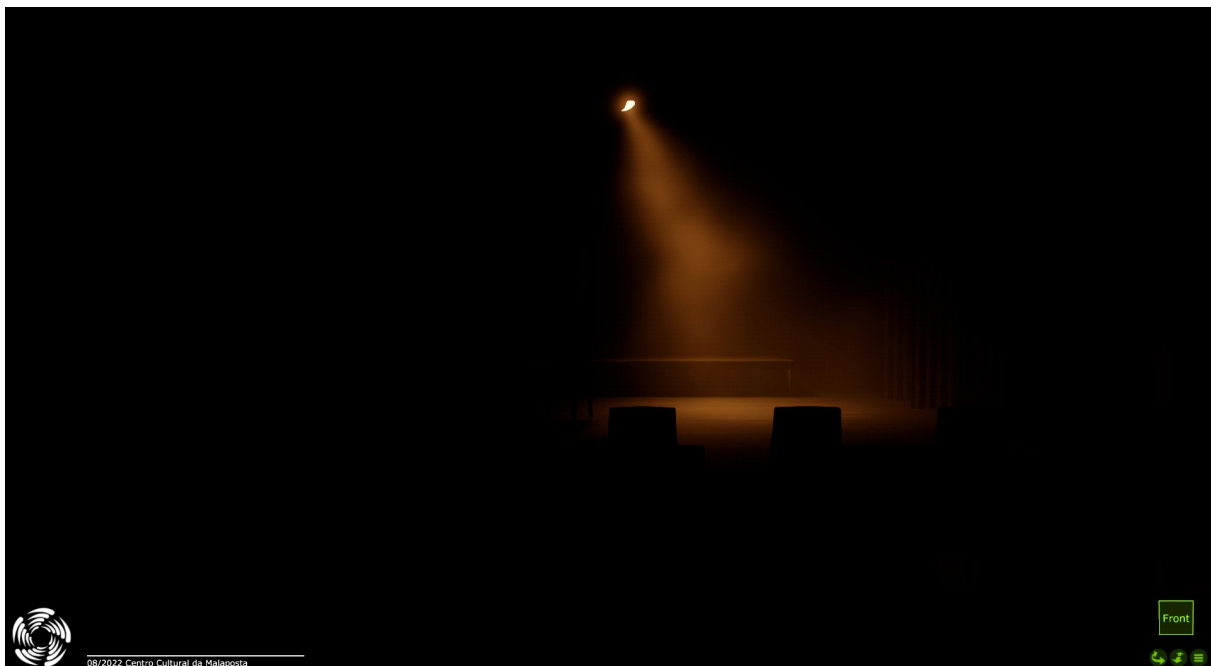
Estrado Lado Direito (Memória)



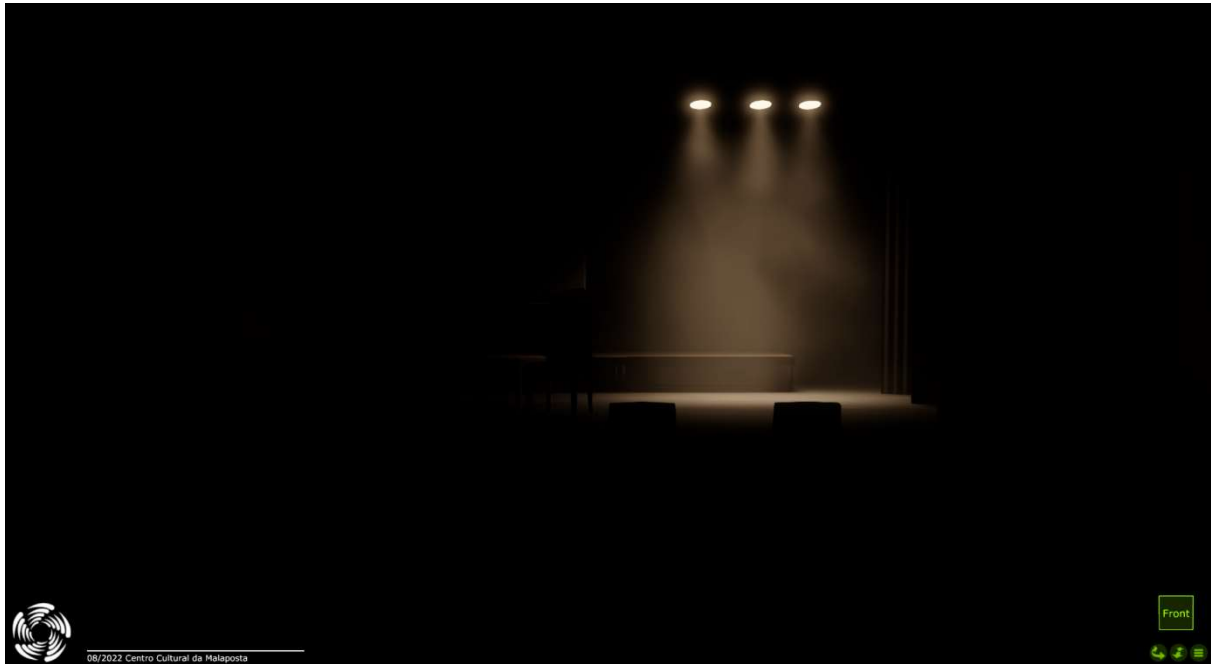
Geral Frio Lado Direito (Memória)



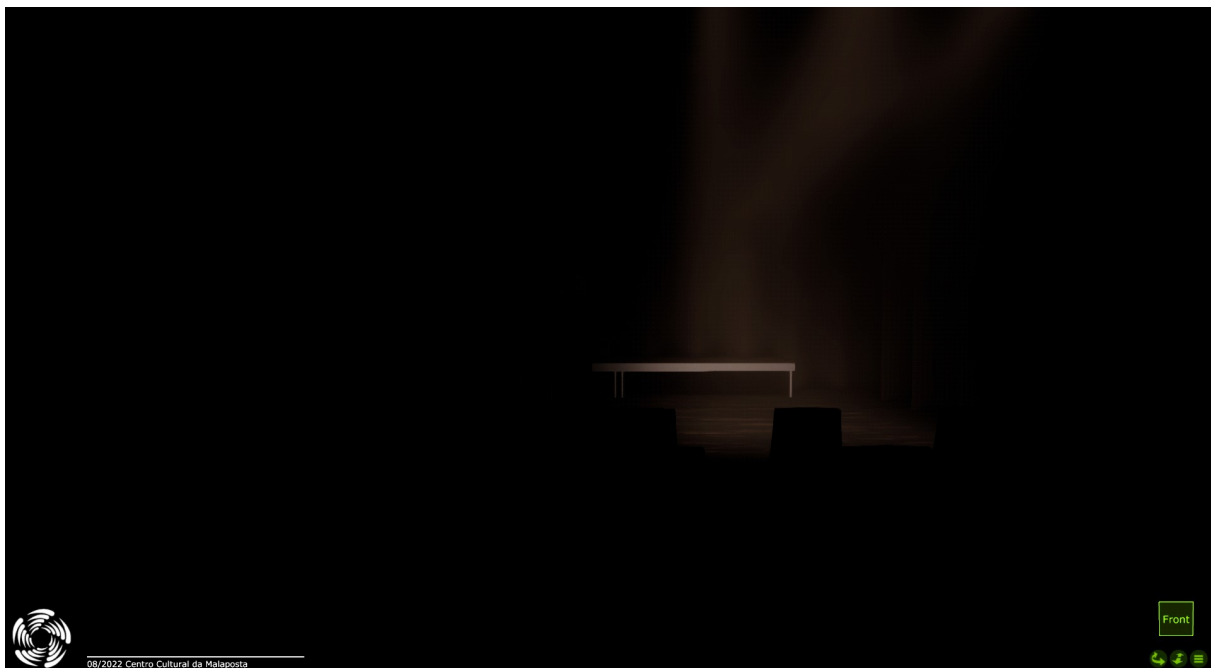
Cena do Telefone Lado Direito (Memória)



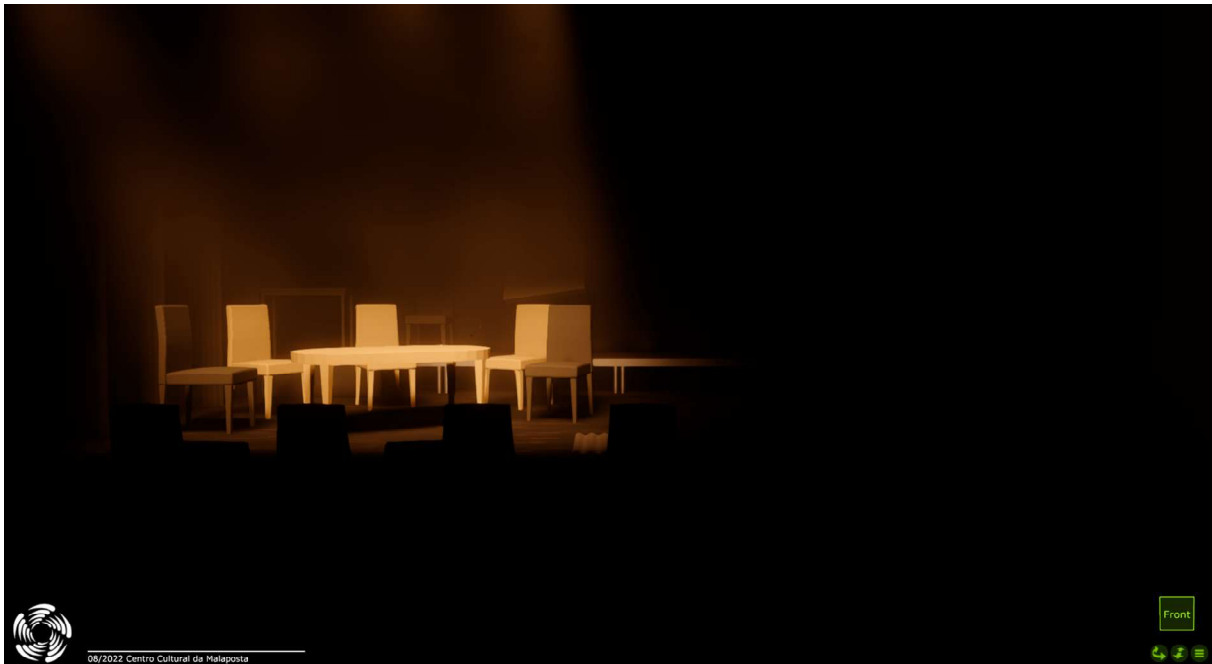
Contra Bola Lado Direito (Memória)



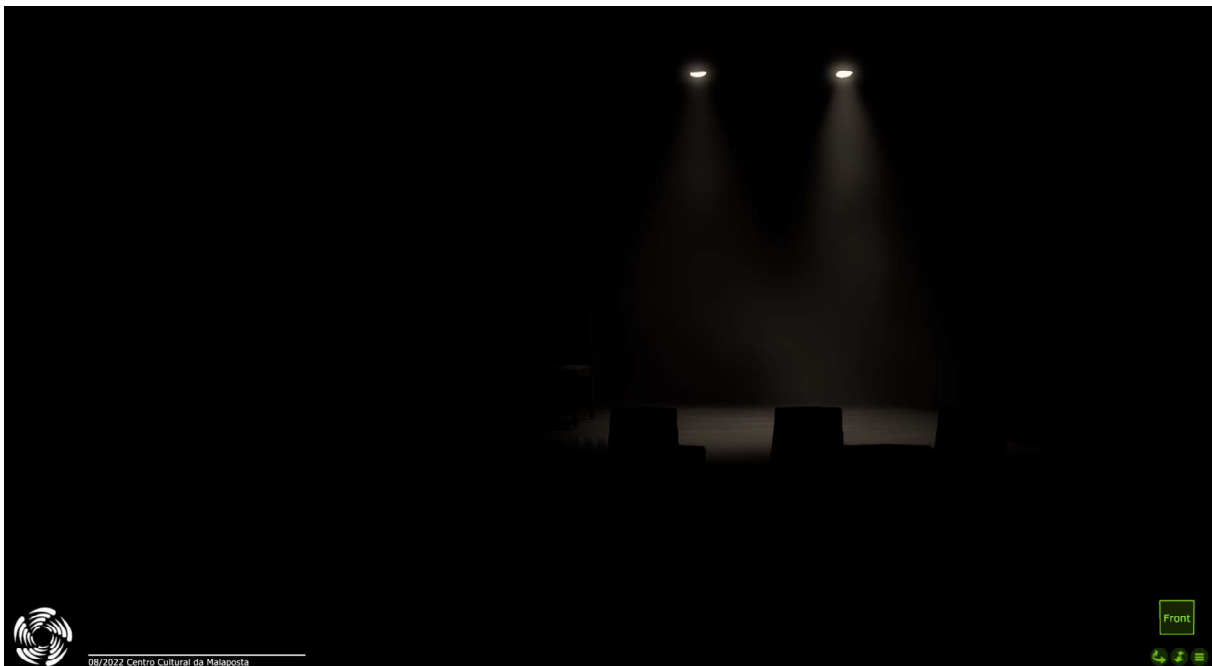
Contras Frios Lado Direito (Memória)



Frente Fria Lado Direito (Memória)



Frente Quente Lado Esquerdo (Casa do Barney)

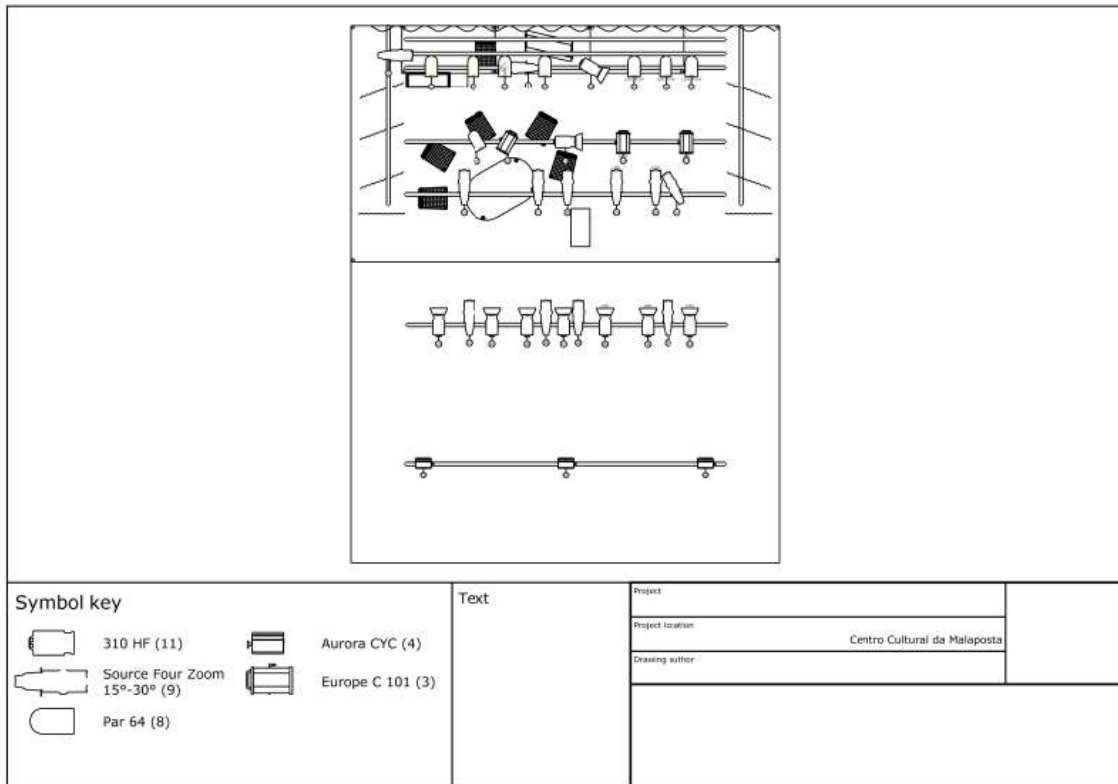


Fresnel Frio Lado Direito (Casa do Barney)



Fresnel Mesa Quente Lado Esquerdo (Casa do Barney)

Capture 2022 Student Edition



Capture 2022 Student Edition

Capture 2022 Student Edition

Capture 2022 Student Edition

Vista Topográfica

ORÇAMENTO

O HOMENZINHO VERDE PÕE-TE A FUNCIONAR _ 2023

DESPESA	Nº DE PESSOAS	DIAS	VALOR/pessoa	VALOR TOTAL
Deslocação	5	2 (1 ensaio geral + 1 apresentação: 2)	-----	50€ (combustível + portagens)
Alimentação	6	2	20€ (10€ x 2 refeições)	120€ (20€ x 6)
Consumíveis de cena	-----	-----	-----	30€
Encenadora	1	Todos os dias	300€	300€
Actores	5	Todos os dias	200€	1000€ (200€ x 5)
VALOR TOTAL	-----	-----	-----	1500€

Orçamento Detalhado

- **Deslocação** (carro) – 50€/ida e volta nos dois dias (combustível e portagens)
- **Alimentação** – 120€ : 10€/ pessoa (jantar)
- **Consumíveis de cena** – 30€
- **Encenadora** – 300€
- **Actores** – 1000€ : 200€/pessoa
- **Divulgação** (cartazes, flyers, folhas de sala, redes sociais...) – A cargo da CMB

APOIOS



O HOMENZINHO VERDE

INSPIRADO NA OBRA "LITTLE GREEN MAN" DE SIMON ARMITAGE



CENTRO CULTURAL DA MALAPOSTA
20 AGOSTO _ 21H00
21 AGOSTO _ 17H00

ENCENAÇÃO _ SOFIA CARÔ
ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO & DIRECÇÃO DE ACTORES _ CELSO PEDRO
INTERPRETAÇÃO _ BLAS FUENTES, CLÁUDIO MOREIRA, JOÃO CADETE, JOÃO COELHO,
NAZARIY KOVAL

Reservas _ 960 289 348 ou anasofi.1995@hotmail.com || Mais info _ 219 320 940 ou ccmalaposta@gmail.com

Barreiro
Câmara Municipal

Teatro

O HOMENZINHO VERDE

INSPIRADO NA OBRA "LITTLE GREEN MAN" DE SIMON ARMITAGE || ENCENAÇÃO_ SOFIA CARÔ || ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO & DIRECÇÃO DE ACTORES _ CELSO PEDRO || INTERPRETAÇÃO_ BLAS FUENTES, CLÁUDIO MOREIRA, JOÃO CADETE, NAZARIY KOVAL, PEDRO JESUS

SESSÃO

12 MAIO
21H00
AUDITÓRIO DA
ESCOLA SECUNDÁRIA
DE SANTO ANDRÉ
(ESSA)

ENCENAÇÃO
SOFIA CARÔ

VALOR BILHETE
PÚBLICO GERAL: 5 HOMENZINHOS
ALUNOS E PROFESSORES DA ESSA:
4 HOMENZINHOS

ÚLTIMA APRESENTAÇÃO
DO ANO LETIVO!
A NÃO PERDER!

BILHETEIRA
MBWAY
Tel.: 960 289 348

RESERVAS
email: anasofi.1995@hotmail.com

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA
MAIORES DE 14 ANOS

APOIO

ESTC
Odebrecht
Associação de Pais e Encarregados de Educação
Associação de Professores e Docentes
Associação de Estudantes
Associação de Pais e Encarregados de Educação
Associação de Professores e Docentes
Associação de Estudantes

"Barney - Era Verão, eu tinha 16 anos. Arranjei um emprego de merda numa fábrica ao pé da minha casa. A minha mãe conhecia um tipo qualquer que trabalhava lá e falou-lhe de mim. O Priscas e os outros ainda tinham um ano pela frente. Fui poupando dinheiro enquanto esperava por eles. Passou um ano, até que o dia chegou. Tínhamos combinado ir todos para a América, fazer uma viagem, ver se os gajos eram assim tão burros como toda a gente dizia. Esperei mas o Priscas não apareceu. O Toni e o Pompus também não. Só o Pipi é que lá estava (*para o Pipi*) Onde é que estão os outros?"

Pipi - Não faço ideia.

Barney - Porque é que combinámos todos e só apareces tu?

Pipi - Barney, na verdade ninguém quis vir. Não tiveram coragem de te dizer que vão ficar por cá. Vão continuar a estudar. Vim cá eu dizer-te porque tive pena de ti. Não te queria aqui espedado sem saber de nada.

Barney - Mas tu também?

Pipi - Sim, eu também. Desculpa Barney, desculpa, a sério.
(*Pipi sai a correr*)

Barney - Espera, Pipi... Mas... Então é a América?..."



Apoios



O Homenzinho Verde

Inspirado na obra "Little Green Man" de Simon Armitage

Agradecimentos _ Jéssica Lopes, Duarte Fonseca, Gonçalo Filipe Cabral, David Borjão, Filipe Lopes, João Gamory, João Miguel Pereira, Tiago Machado de Assis e Malaposta

Auditório da Biblioteca Orlando Ribeiro
16 e 17 Setembro
21h00

SINOPSE

Barney, Pompus, Pipi, Toni Futre, Priscas.

5 homens, amigos de infância, voltam a encontrar-se, anos depois, para decidir quem é que vai ficar com a estátua de jade que pode fazer apenas um deles rico. A mesma estátua com que brincavam na infância é agora motivo de desafios, desentendimentos e violência. À medida que os homens se envolvem nestes desafios, segredos são descobertos e rancores de infância vêm ao de cima. O poder transforma o carácter de cada um destes homens, ou será que apenas revela as suas verdadeiras intenções, até agora, incobertas?

NOTA DE INTENÇÕES

Neste projecto a encenadora pretende abordar um tema que sempre lhe foi querido que se prende com a temática das masculinidades. Através da leitura e adaptação do livro de Simon Armitage, *Little Green Man*, pretende-se chegar ao cerne da questão: O que é ser homem? E como reagem os homens às expectativas que os outros, e eles mesmos, têm sobre si?

BIOGRAFIAS

Sofia Carô _ ENCENAÇÃO

Nasceu a 28 de Junho de 1995, natural do Barreiro. Licenciou-se em Artes Performativas na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL), e fez ERASMUS+, na vertente de Interpretación Musical, na Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (ESAD, Espanha). Já actuou em espaços como o Teatro Maria Matos, as ruínas do Teatro Romano de Lisboa, Galeria Cristina Guerra Contemporary Art, Teatro do Bairro, Malaposta, Auditório da Livraria Ler Devagar, Auditório da Livraria Sá da Costa, Centro Cultural das Caldas da Rainha, Teatro da Comuna, Teatro da Trindade, InImpetus e Auditório da TimeOut Market Lisboa. Encenou o espectáculo, *A Ilha 70* (36ª edição do Festival de Teatro do Seixal), com texto original de Ana Neves e, *A Família Invisível* (37ª edição do Festival de Teatro do Seixal), em co-autoria com Ana Neves. Encontra-se, actualmente, a frequentar o segundo ano de mestrado em Teatro, vertente Encenação, na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESIC).



Celso Pedro _ ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO & DIRECÇÃO DE ACTORES

Nasceu a 12 de Outubro de 1986, natural de Coimbra.
Actor, professor e cantor. Licenciado em Teatro e Educação pela Escola Superior de Educação de Coimbra, a frequentar o 2º ano do mestrado de Teatro – Artes Performativas na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou como ator com vários encenadores: António Mercado, Gustavo Trestini, Clovis Levi, António Fonseca, Ricardo Correia, Pedro Lamas, Gil Nave, João Brites, Isabel Craveiro e Mário Montenegro. Também, como actor, colaborou com o Leirina Teatro (Leiria), O Teatrão, Convento de S. Francisco, Casa da Esquina, Marionet (Coimbra), Teatro das Beiras (Covilhã), e colabora, desde a sua fundação, com o grupo Trincheira Teatro (Coimbra). Paralelamente à sua atividade de actor e professor, canta fado de Lisboa e música tradicional portuguesa. Assinou, ainda, a cenografia de 2 espetáculos: *Orpheu / lado B* (2015) e *Inside* (2018).

Blas Fuentes _ POMPUS

Nasceu na cidade de Caracas, Venezuela, a 14 de Abril de 1992. Realizou o Curso de Formação de Actores das Oficinas de Teatro de Lisboa (2016/2017). Concluiu, em Outubro de 2021, o Curso de Actores da *In Impetus*. Trabalhou com diversos encenadores e professores tais como Ávila Costa, João Telmo, Vitor Lemos, Susana Vidal e Rui Neto. Participou ainda numa performance, sob a criação e direcção artística da Nova Companhia, com João Telmo e Martim Pedroso, e encenou o seu primeiro espectáculo denominado *Amei-te sempre curto: Ensaio de um extremista*.

Cláudio Moreira _ PIPI

Nasceu a 6 de Julho de 1996, natural de Lisboa. A sua ligação ao teatro surgiu no decorrer de um workshop com a actriz Sílvia Balancho. Realizou a formação de actores da *In Impetus*. Esteve presente no festival *Purformânge*, de João Telmo e participou, recentemente, como actor, na curta metragem de Nuno Madeira Rodrigues, com a actriz Leonor Seixas, intitulada, *Quem És?* Paralelamente é responsável pelo clube de Teatro da escola onde lecciona Matemática e Ciências Naturais. Mais recentemente estreou-se na indústria televisiva, fazendo parte do elenco adicional da telenovela *Quero é Viver* (TVI, 2022).

2.

João Cadete _ TONI FUTRE

Nasceu a 15 de Janeiro de 1993, natural da Marinha Grande. Autor, actor e produtor, estreou-se na Trincheira Teatro com *Sofia, Meu Amor* (actor e produtor), seguindo-se *O Último Marco do Correio* (autor, actor e produtor) e *Os Gigantes da Montanha* (produtor). Estudou storytelling na ESCS e fez formação com António Fonseca, Dagoberto Feliz, Carlos Nicolau Antunes, entre outros.

João Coelho _ BARNEY

Nasceu a 25 de Dezembro de 1985, natural de Lisboa. Fez o curso de teatro da *In Impetus*, e tem participado, como intérprete, em diversos espectáculos com encenadores como Mário Trigo, Vitor Lemos, Pedro Barão, Ávila Costa, Susana Vidal, entre outros. Canta hip hop, toca guitarra e pratica ilusionismo.

Nazariy Koval _ PRISCAS

Nasceu a 9 de Junho de 1997, na Ucrânia. Médico, de profissão, participou em vários projectos cinematográficos, entre eles, *A Descoberta da Loucura*, de Miguel Henriques (mini web-série, 2021); *O Vento que Conduz o Mar*, de Mafalda Cruz (curta-metragem, 2021); *Contos de Prata*, de Íris Flor Santos (curta-metragem, 2022) e *VITA*, de Nuno Vilela (curta-metragem, 2022). É fluente em espanhol, inglês, italiano, português, russo, ucraniano (língua materna) e toca saxofone.

FICHA ARTÍSTICA & TÉCNICA

Encenação _ Sofia Carô
Adaptação _ Sofia Carô & Armando Nascimento Rosa
Assistência de Encenação & Direcção de Actores _ Celso Pedro
Adeços e Figurinos _ Teresa Candeias
Cenografia _ José Rodrigues
Desenho de Luz _ André Sousinha
Operação de Luz _ Sofia Carô
Operação de Som _ Bruno Casanova
Produção _ Sofia Carô
Elenco _ Blas Fuentes, Cláudio Moreira, João Cadete, João Coelho, Nazariy Koval

3.

FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

Dramaturgia e Concepção | **Sofia Carô**

Apoio à Dramaturgia | **Armando Nascimento Rosa**

Assistência de Encenação e Direcção de Actores | **Celso Pedro**

Elenco | **Blas Fuentes, Cláudio Moreira, João Cadete, Nazariy Koval e Pedro Jesus**

Apoio à Cenografia | **José Rodrigues e Teresa Candeias**

Desing de Luz | **André Sousinha**

Operação de Luz | **Sofia Carô**

Operação de Som | **Bruno Casanova**

Captação de Vídeo | **João Meirinhos**

Fotografia | **Alípio Padilha**

Comunicação e Design Gráfico | **Sofia Carô**

Produção Executiva | **Sofia Carô**



AGRADECIMENTOS |

Carolina André, Carla Coutinho, Carolina Lobato, David Cardoso, David Gorjan, Duarte Fonseca, Filipe Lopes, Gonçalo Filipe Cabral, Jéssica Lopes, João Catarino, João Gamary, João Miguel Pereira, Tiago Machado de Assis, Auditório da Biblioteca Oriando Ribeiro, ESTC, Malaposta, Polo Cultural das Galvotas e ESSA

SINOPSE

Barnay, Pompus, Pipí, Toni Futre, Priscas.

5 homens, amigos de infância, voltam a encontrar-se, anos depois, para decidir quem é que vai ficar com a estátua de jade que pode fazer apenas um deles rico. A mesma estátua com que brincavam na infância é agora motivo de desafios, desentendimentos e violência. À medida que os homens se envolvem nestes desafios, segredos são descobertos e rancores antigos vêm ao de cima. O poder transforma o carácter de cada um, ou será que apenas revela as suas verdadeiras intenções, até agora, encobertas?


BIOGRAFIAS

Sofia Carô _ ENCENAÇÃO

Nasceu a 28 de Junho de 1995, natural do Barreiro. Licenciou-se em Artes Performativas na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL), e fez ERASMUS+, na vertente de Interpretación Musical, na Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (ESAD, Espanha). Já actuou em espaços como o Teatro Maria Matos, as ruínas do Teatro Romano de Lisboa, Galeria Cristina Guerra Contemporary Art, Teatro do Bairro, Malaposta, Auditório da Livraria Ler Davagar, Auditório da Livraria Sá da Costa, Centro Cultural das Caldas da Rainha, Teatro da Comuna, Teatro da Trindade, InImpetus e Auditório da TimeOut Market Lisboa. Encenou o espectáculo, *A Ilha 70* (36ª edição do Festival de Teatro do Seixal), com texto original de Ana Neves e, *A Família Invisível* (37ª edição do Festival de Teatro do Seixal), em co-autoria com Ana Neves. Encontra-se, actualmente, a frequentar o segundo ano de mestrado em Teatro, vertente Encenação, na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC)

NOTA DE INTENÇÕES

O espectáculo *O Homenzinho Verde*, aborda a solidão e o vazio existencial que se esconde por trás de uma amizade antiga. Este falso companheirismo rapidamente se desfaz quando valores "mais altos" se levantam trazendo, ao de cima, o pior de cada uma destas personagens. Através da leitura e adaptação do livro de Simon Armitage, *Little Green Man*, pode ver-se, a olho nu, o quanto estes homens se sentem despedaçados, escondendo, através de diversos mecanismos de defesa, as suas maiores fragilidades, para ganhar a estatueta de jade que disputam, desde a infância



Celso Pedro _ ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO E DIRECÇÃO DE ACTORES

Nasceu a 12 de Outubro de 1986, natural de Coimbra. Actor, professor e cantor. Licenciado em Teatro e Educação pela Escola Superior de Educação de Coimbra, a frequentar o 2º ano do mestrado de Teatro - Artes Performativas na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou como ator com vários encenadores: António Mercado, Gustavo Trestini, Clovis Levi, António Fonseca, Ricardo Correia, Pedro Lamas, Gil Nave, João Brites, Isabel Craveiro e Mário Montenegro. Também, como actor, colaborou com o Leirena Teatro (Leiria), O Teatrão, Convento de S. Francisco, Casa da Esquina, Marionet (Coimbra), Teatro das Beiras (Covilhã), e colabora, desde a sua fundação, com o grupo Trincadeira Teatro (Coimbra). Paralelamente à sua atividade de actor e professor, canta Fado de Lisboa e Música Tradicional Portuguesa. Assinou, ainda, a cenografia de 2 espetáculos: *Orpheu / lado B* (2015) e *Inside* (2018).



Bias Fuentes _ INTERPRETAÇÃO _ POMPUS

Nasceu na cidade de Caracas, Venezuela, a 14 de Abril de 1992. Realizou o Curso de Formação de Actores das Oficinas de Teatro de Lisboa (2016/2017). Concluiu, em Outubro de 2021, o Curso de Actores da In Impetus. Trabalhou com diversos encenadores e professores tais como Ávila Costa, João Telmo, Vítor Lemos, Susana Vidal e Rui Neto. Participou ainda numa performance, sob a criação e direcção artística da Nova Companhia, com João Telmo e Martim Pedrosa, e encenou o seu primeiro espectáculo denominado *Amelite sempre curto: Ensaio de um extremista*

Cláudio Moreira _ INTERPRETAÇÃO _ PIFI

Nasceu a 6 de Julho de 1996, natural de Lisboa. A sua ligação ao teatro surgiu no decorrer de um workshop com a actriz Sílvia Balancho. Realizou a formação de actores da *In Impetus*. Esteve presente no festival *Perfôrmança*, de João Telmo e participou, recentemente, como actor, na curta metragem de Nuno Madeira Rodrigues, com a actriz Leonor Seixas, intitulada, *Quem És?* Paralelamente é responsável pelo clube de Teatro da escola onde lecciona Matemática e Ciências Naturais. Mais recentemente estreou-se na indústria televisiva, fazendo parte do elenco adicional da telenovela *Quero é Viver* (TVI, 2022)

2

João Cadete _ INTERPRETAÇÃO _ TONI FUTRE

Autor, actor e produtor, estreou-se na Trincadeira Teatro com *Sofia, Meu Amor* (actor e produtor), seguindo-se *O Último Marco do Correio* (autor, actor e produtor) e *Os Gigantes da Montanha* (produtor). Estudou storytelling na ESCS e fez formação com António Fonseca, Dagoberto Feliz, Carlos Nicolau Antunes, entre outros

Nazariv Koval _ INTERPRETAÇÃO _ PRISCAS

Nasceu a 9 de Junho de 1997, na Ucrânia. Médico, de profissão, participou em vários projectos cinematográficos, entre eles, *A Descoberta da Loucura*, de Miguel Henriques (mini web-série, 2021); *O Vento que Conduz o Mar*, de Mafalda Cruz (curta-metragem, 2021); *Contos de Prata*, de Íris Flor Santos (curta-metragem, 2022) e *VITA*, de Nuno Vilela (curta-metragem, 2022). É fluente em espanhol, inglês, italiano, português, russo, ucraniano (língua materna) e toca saxofone

Pedro Jesus _ INTERPRETAÇÃO _ BARNEY

Nasceu a 10 de Abril de 1988, em Lisboa. Frequenta o Mestrado em Artes Performativas na ESTC. É licenciado em Audiovisual e Multimédia pela Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa. Frequentou o curso de formação de actores na InImpetus, Escola de Actores. Trabalhou como actor com Graça P. Correia, Susana Vidal e Martim Mesquita Guimarães. Em 2019 esteve presente no Festival Internacional de Teatro de Setúbal com o espectáculo, *O Beijo*, criação colectiva de Pedro Jesus, Henrique Gomes e Carla Madeira. Fez parte do espectáculo *A Mancha* de Lúcia Pires, espectáculo seleccionado para o festival *Try Better, Fail Better'22* (Teatro da Garagem)



3

39

BILHETE DIGITAL

O HOMENZINHO VERDE

Adaptado do Romance "Little Green Man" de Simon Armitage.

PERMOS QUE CHEGUE COM ALGUMA ANTECEDÊNCIA DE MODO A FACILITAR O PROCESSO DE ENTRADA. OBRIGADA!



OBRIGADA PELA CONFIANÇA. ESPEREMOS QUE GOSTE!

EVENTO

Espectáculo de Teatro "O Homenzinho Verde"

LOCAL E MORADA

Audatório da Escola Secundária de Santo André (ESSA)

Av. Escola dos Fuzileiros Navais 110, 2830-148 Barreiro

DATA E HORA

24 FEV 2022 às 21h00

DURAÇÃO

90 min. (aprox.)

LUGAR

Sem lugar marcado

ADQUIRIDO POR

Marta Messias

SINOPSE

Barney, Pompus, Pipi, Toni Futre, Priscas.

5 homens, amigos de infância, voltam a encontrar-se, anos depois, para decidir quem é que vai ficar com a estátua de jade que pode fazer apenas um deles rico. A mesma estátua com que brincavam na infância é agora motivo de desafios, desentendimentos e violência. À medida que os homens se envolvem nestes desafios, segredos são descobertos e rancores antigos vêm ao de cima. O poder transforma o carácter de cada um, ou será que apenas revela as suas verdadeiras intenções, até agora, encobertas?

Encenação _ Sofia Carô

Assistência de Encenação e Direcção de Actores _ Celso Pedro

Elenco _ Blas Fuentes, Cláudio Moreira, João Cadete, Nazariy Koval e Pedro Jesus

APRESENTE ESTE BILHETE À ENTRADA

PREÇO: 10,00€ (TAXAS INCLUIDAS)




O Homenzinho Verde



24 fev 2023

Localização

Auditório da Escola Secundária de Santo André

Adicionar a calendário 

24 fevereiro | sexta-feira | 21h00

Auditório da Escola Secundária de Santo André

O Homenzinho Verde

Barney, Pompus, Pipi, Toni Futre, Priscas. 5 homens, amigos de infância, voltam a encontrar-se, anos depois, para decidir quem é que vai ficar com a estátua de jade que pode fazer apenas um deles rico. A mesma estátua com que brincavam na infância é agora motivo de desafios, desentendimentos e violência. À medida que os homens se envolvem nestes desafios, segredos são descobertos e rancores antigos vêm ao de cima. O poder transforma o carácter de cada um, ou será que apenas revela as suas verdadeiras intenções, até agora, encobertas?

Público: M/14

Ingressos: 5€

Org.: Sofia Carô

artes**No Auditório da Escola Secundária de Santo André - ESSA no Barreiro.
Estreia o espectáculo «O Homenzinho Verde» com encenação de Sofia Carô**

Sofia Carô, Actriz, Encenadora e Cantaurora Barreirense estreia o seu espectáculo «O Homenzinho Verde», no próximo dia 24 de Fevereiro, às 21h00, no Auditório da Escola Secundária de Santo André (ESSA), no Barreiro.

Estão agendadas três sessões durante o dia/tarde para os alunos e uma sessão nocturna, às 21h00, para público em geral.

SINOPSE

Barney, Pompus, Pipi, Toni Futre, Priscas.
5 homens, amigos de infância, voltam a encontrar-se, anos depois, para decidir quem é que vai ficar com a estátua de jade que pode fazer apenas um deles rico. A mesma estátua com que brincavam na infância é agora motivo de desafios, desentendimentos e violência. À medida que os homens se envolvem nestes desafios, segredos são descobertos e rancores antigos vêm ao de cima. O poder transforma o carácter de cada um, ou será que apenas revela as suas verdadeiras intenções, até agora, encobertas?

NOTA DE INTENÇÕES

O espectáculo O Homenzinho Verde, aborda a solidão e o vazio existencial que se esconde por trás de uma amizade antiga. Este falso companheirismo rapidamente se desfaz quando valores "mais altos" se levantam trazendo, ao de cima, o pior de cada uma destas personagens. Através da leitura e adaptação do livro de Simon Armitage, Little Green Man, pode ver-se, a olho nu, o quanto estes homens se sentem despedaçados, escondendo, através de diversos mecanismos de defesa, as suas maiores fragilidades, para ganhar a estatueta de jade que disputam, desde a infância.

FICHA ARTÍSTICA

Encenação: Sofia Carô
Assistência de Encenação e Direcção de Actores: Celso Pedro
Elenco: Blas Fuentes, Cláudio Moreira, João Cadete, Nazariy Koval e Pedro Jesus

De salientar que este espectáculo é também o projecto de final de mestrado, da barreirense, Sofia Carô, em Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema - ESTC).

[Recomendar 0](#)



Teatro “O homenzinho Verde” de Sofia Carô | “Põe-te a Funcionar!”



18 março | 21h00

SFAL

Peça de teatro “O homenzinho Verde” de Sofia Carô

Público em geral

Entrada gratuita

Apoio: CMB

A Câmara Municipal do Barreiro (CMB) lança, para 2023, o “Põe-Te a Funcionar!”, que se irá realizar de 1 de março a 2 de abril, em vários locais do Concelho.

Depois do desafio lançado aos jovens com o “Cria o teu Projeto”, iniciativa que visa apoiar propostas submetidas por estruturas juvenis, grupos informais e jovens em nome individual, criando condições para a realização dos projetos, a Autarquia vem, em 2023, lançar o “Põe-Te a Funcionar”.

Na próxima quinta-feira, dia 16 de fevereiro, às 18h00, no Espaço J, a Vereadora da Juventude da CMB, Sara Ferreira, vai apresentar o programa completo deste evento.

O “Põe-Te a Funcionar” conta com uma vasta programação, desde a música, às artes plásticas, passando pela stand-up comedy e por campanhas de sensibilização socioambiental, sendo que, nesta edição, foram apresentados perto de três dezenas de projetos para apreciação do Gabinete da Juventude.

A festa de abertura vai ter como grande figura o rapper barreirense Indian Man e a participação do rapper Kingas, do DJ Off Lero 999 e DJ Dadda.

PROGRAMAÇÃO SETEMBRO 2022

O QUE ACONTECE EM SETEMBRO NA FREGUESIA

DATA	HORA	EVENTO	ESPAÇO / LOCAL	PARA MAIS INFORMAÇÕES:
1 e 2 de setembro 3 de setembro	10h -18h 10h - 18h	Mercado no Bairro Lumiar Telheiras	- Junto ao Centro Comercial do Lumiar (Alameda das Linhas de Torres 236 A 1750-151 Lisboa) - Jardim Professor Caldeira Cabral, Telheiras	mercado.no.bairro@gmail.com instagram: mercadonobairro facebook.com/mercadonobairro
2 e 3 de setembro	20h30	Cinema no estendal Lisboa na rua	Lavadouro Público do Lumiar (Azinhaga do Porto, nº9, Lumiar 1600-585 Lisboa)	Entrada livre info@jf-lumiar.pt / Instagram: @egeac www.coletivopatio.com
5 de setembro 6 de setembro 7 de setembro 8 de setembro	Percurso do Campo Pequeno até ao Largo das Galinheiras, via Campo Grande	Lisboa Crossing Festival Todos	5 set - Alameda das Linhas Torres com Rua Agostinho Neto 6 de set - Alameda das Linhas de Torres junto ao Hospital Pulido Valente 7 de set - Junto à EMEL 8 de set - Rua do Lumiar frente ao mercado	www.festivaltodos.com instagram: @festival.todos
9 de setembro	21h	O filme do mês "Banksy procura-se!"	Auditório da Biblioteca Orlando Ribeiro, Telheiras	4€ /pessoa Tel: 919 819 597 Reservas em: https://form.jotform.com/220575692623359 <small>Ativar o Windows Vá a Definições para ativar o Windows.</small>
5 de setembro 6 de setembro 7 de setembro 8 de setembro	Percurso do Campo Pequeno até ao Largo das Galinheiras, via Campo Grande	Lisboa Crossing Festival Todos	5 set - Alameda das Linhas Torres com Rua Agostinho Neto 6 de set - Alameda das Linhas de Torres junto ao Hospital Pulido Valente 7 de set - Junto à EMEL 8 de set - Rua do Lumiar frente ao mercado	www.festivaltodos.com instagram: @festival.todos
9 de setembro	21h	O filme do mês "Banksy procura-se!"	Auditório da Biblioteca Orlando Ribeiro, Telheiras	4€ /pessoa Tel: 919 819 597 Reservas em: https://form.jotform.com/220575692623359
10 de setembro	11h30	Filminhos Infantis à solta pelo país Sessão para famílias	Auditório da Biblioteca Orlando Ribeiro, Telheiras	59 min M/4 3€ /pessoa Tel: 919 819 597 servicoeducativo@zeroemcomportamento.org Obrigatória inscrição prévia até às 23h59 do dia anterior
16 e 17 de setembro	21h	"O Homenzinho verde" inspirado na obra "Little green man de Simon Armitage	Auditório da Biblioteca Orlando Ribeiro, Telheiras	Reservas: 960 289 348 anasofi.1995@hotmail.com
17 de setembro	10h - 18h	Mercado no Bairro Quinta das Conchas	Quinta das Conchas, Lumiar	mercado.no.bairro@gmail.com instagram: mercadonobairro facebook.com/mercadonobairro
17 de setembro	10h-17h	Feira da Bagageira	Jardim Professor Caldeira Cabral, Telheiras	facebook.com/feiradabagageira instagram.com/feiradabagageira <small>Ativar o Windows Vá a Definições para ativar o Windows.</small>





























