

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



OBJECTO CONFERENTE DE GRAU:

ESTÁGIO PROFISSIONAL COM RELATÓRIO FINAL

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM

ENCENAÇÃO

Nuno Nolasco

Lisboa, Outubro 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

F I N G E

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO DE CARLOS J. PESSOA

Nuno Nolasco

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – especialização em Encenação, realizado sob a orientação científica de Carlos J. Pessoa, professor orientador, e coorientação de David Antunes, professor adjunto.

Lisboa, Outubro 2013

Agradeço a toda a equipa do Teatro da Garagem, em particular a Carlos J. Pessoa e Maria João Vicente, à minha mãe Ana Maria Oliveira e ao Nuno Pinheiro.

*Ao meu pai **Luís Nolasco** e à minha **Avó Mami**, um grande beijinho... obrigado por tudo, sempre.*

Resumo

Este relatório apresenta o desenvolvimento e realização do Estágio Profissional realizado na Companhia Teatro da Garagem, em Lisboa, que consistiu na assistência de encenação de Carlos J. Pessoa, no espectáculo *Finge*, que teve estreia e carreira no Teatro Taborda, em Lisboa, de 14 de Março a 7 de Abril, e contou com a digressão ao Teatro Municipal de Bragança nos dias 12 e 13 de Abril.

Este relatório é composto por dois capítulos. O primeiro é referente ao meu percurso enquanto actor, videasta e assistente de encenação no Teatro da Garagem, apresentando também uma pequena análise da companhia; o segundo capítulo é dedicado a uma análise e descrição do processo de criação do espectáculo *Finge*. Este segundo momento será dividido em três fases – vídeo, texto e direcção de actores.

Palavras-Chave: Teatro da Garagem, *Intermedialidade*, Vídeo, Texto, Direcção de Actores, Fingir.

Abstract

This work presents an account of the professional internship as direction assistant of Carlos J. Pessoa in the play *Finge*, by Teatro da Garagem, presented at the Teatro Taborda, in Lisbon, from 14th March to 7th April 2013, and had a tour to Teatro Municipal de Bragança on the 12th and 13th of April.

Two chapters compose this work. The first is related to my career as an actor, a video artist and as direction assistant at Teatro da Garagem, as well as an analysis of the Company. The second chapter is devoted to an analysis and description of the creative process of show *Finge*. This second moment will be divided into three phases - video, text and actor's direction.

Key-words: Teatro da Garagem, *Intermediality*, Video, Text, Actor's Direction, Pretending.

Índice

Resumo	4
Abstract	5
Índice	6
Introdução	7
1 – O meu percurso no Teatro da Garagem	10
2 – <i>Finge</i>	19
2.1 – O Filme	20
2.2 – O Texto	28
2.3 – A Direcção de Actores	41
Conclusão	51
Obras Citadas	53
Obras Consultadas	55

Anexos

- 1- Texto *Finge* de Carlos J. Pessoa
- 2- Gravura do túmulo conhecido como *La Tomba del Tuffatore*
- 3- Fotografia do cenário das gravações
- 4- Textos da folha de Sala do espectáculo *Finge*
- 5- Texto do programa do espectáculo *Teatro-Clip*, do Teatro da Garagem
- 6- Dossier de imprensa do espectáculo *Finge*
- 7- Registo vídeo do espectáculo *Finge*

Introdução

O presente relatório destina-se a relatar, descrever e analisar o meu estágio profissional na Companhia Teatro da Garagem no período de 2 de Janeiro a 7 de Abril no Teatro Taborda e de 9 a 13 de Abril, em digressão, no Teatro Municipal de Bragança, com o espectáculo *Finge*, escrito e encenado por Carlos J. Pessoa, e durante o qual trabalhei, para além de actor, como assistente de encenação.

Devido ao facto de pertencer à Companhia Teatro da Garagem, a minha escolha para realizar, com esta instituição, o estágio profissional foi imediata. Foi natural para mim associar um trabalho profissional, que realizo há quase três anos, a um objecto de estudo. Deste modo pude olhar, aprofundar, analisar e investigar mais detalhadamente o trabalho da Companhia. O Teatro da Garagem é uma companhia fundada em 1989, que tem dedicado o seu trabalho à criação e experimentação de novas formas de escrita para teatro, e novas formas cénicas. Nas criações mais recentes, o vídeo, gravado e em tempo real, tem assumido um papel importante, não tanto como categoria estética, mas sobretudo como categoria técnica que permite explorar e questionar a definição de Teatro.

O trabalho que actualmente desenvolvo no Teatro da Garagem, como actor, assistente de encenação e videasta, permite-me ter uma visão alargada do fazer teatral da Companhia, da qual faço parte, de uma maneira continuada, desde 2011, e justifica a minha escolha em realizar com este grupo de pessoas, com as quais me identifico e nas quais me revejo, tanto a nível estético-artístico como a nível pessoal, o meu estágio profissional, como assistente de encenação de Carlos J. Pessoa. O facto de Carlos J. Pessoa dirigir artisticamente a Companhia que integro e ser meu professor e orientador no mestrado de Teatro – Especialização em Encenação, é determinante

para o que quero expor neste relatório; pois é a sua metodologia de trabalho e o seu pensar artístico (que tanto me fascinam), quer como dramaturgo, quer como criador e encenador, que pretendo expor e aprofundar.

Neste estágio, enquanto assistente de encenação, tive a oportunidade de agir no processo do espectáculo de uma forma mais aprofundada e com mais responsabilidades. Conversas, discussões iniciais e leituras do texto, ainda em processo de escrita, com o encenador e a possibilidade de trabalhar detalhes de interpretação e melhoramento técnico com alguns dos actores, foram algumas das responsabilidades que me foram atribuídas por Carlos J. Pessoa neste estágio enquanto seu assistente.

Este relatório será dividido em dois momentos distintos, estando o segundo subdividido em três partes mais aprofundadas.

O primeiro momento destina-se a uma breve análise da companhia, quer ao nível de opções e posições mais “ideológicas”, valores e procuras estéticas, quer relativamente ao seu posicionamento no panorama teatral contemporâneo português. Terei também como foco de análise o desenvolvimento do meu trabalho dentro da Companhia, com as diversas funções atribuídas pelo Director Artístico que demonstram um investimento na minha pessoa por parte do Teatro da Garagem, e no meu percurso artístico individual como actor, videasta e, finalmente, assistente de encenação. Esta análise terá como ponto de partida o primeiro momento no qual integrei a Companhia ainda como figurante em 2009, no espectáculo *A Bela e o Menino Jesus* que fazia parte do ciclo *Odisseia Cabisbaixa*.

O segundo momento visa a descrição e análise do processo de criação do espectáculo *Finge*. Esta segunda parte será dividida em três momentos distintos: um primeiro referente à *intermedialidade* utilizada pela Companhia, mas mais

particularmente à maneira como foi abordada neste processo e o seu resultado no espectáculo, uma vez que adquiriu um maior peso ao nível da própria dramaturgia, alterando assim a abordagem ao texto; o segundo instante referente à passagem do texto à cena, em que me focarei primeiramente na importância que o texto tem para o Teatro da Garagem, pois o seu director artístico, Carlos J. Pessoa, para além de encenador é também escritor de mais de noventa por cento das peças levadas à cena pela Companhia, e posteriormente nas alterações e redefinições do texto assim que o mesmo deixa de ser apenas palavras impressas e passa a ser dito e executado na cena; a terceira e última parte será sobre a prática de direcção de actores levada a cabo pelo encenador, em particular neste processo visto que metade dos actores são profissionais em início de carreira e estudantes de teatro. Nesta última fase procurarei perceber de que maneira é que os intérpretes se relacionam com os meios intermediais (vídeo e som), e como se dirige o trabalho dos actores para uma determinada zona de representação, sem lhes retirar o seu vínculo criativo e pessoal, e de que maneira o trabalho dito técnico pode potenciar o trabalho criativo do actor.

O espectáculo *Finge* contou com a equipa fixa do Teatro da Garagem: Carlos J. Pessoa na encenação, texto e concepção plástica; Maria João Vicente na produção, dramaturgia e interpretação; Sérgio Loureiro no cenário e figurinos; Daniel Cervantes na música; Nuno Pinheiro no vídeo e interpretação, Nuno Nolasco na assistência de encenação, vídeo e interpretação; Miguel Mendes na interpretação; João Belo na assistência de produção e Catarina Mendes na luz. Fizeram parte do espectáculo, também, na interpretação, os estagiários Alessandra Armenise, Francisca Moura, Hélio Rosa e Joaquina Chicau.

1 – O meu percurso no Teatro da Garagem

Lembro-me do primeiro espectáculo que vi do Teatro da Garagem, *Teatro-Clip* em 2008. Tinha acabado de entrar na Escola Superior de Teatro e Cinema na Licenciatura em Teatro – Ramo Actores. Lembro-me de um homem em tronco nu pendurado por uma corda, um oficial a fazer uma declaração de amor, uma mulher dentro de uma caixa de cartão a enviar “Kisses from Zanzibar, kisses for you from Zanzibar” (Pessoa, Teatro- Clip 19), uma outra mulher com umas assas de anjo tatuadas nas costas, e ainda outro homem com uns dedos feitos de velas, entre outros... imagens. “O ritmo descontínuo e fragmentado das imagens” (Antunes, Teatro-Clip: A Vida Toda num Instante 3). O espectáculo expunha histórias de amor com uma força e beleza incomensurável. “*Teatro-Clip* é (...) uma genealogia do que pode ser amar ou ter um projecto, que é outra forma de dizer, que o simples acto de viver e de realizar acções constituiu um acto de amor” (Antunes, Teatro-Clip: A Vida Toda num Instante 10). Todas as imagens, música, textos e interpretações tinham uma qualidade, quer técnica, quer emotiva, que envolvia e interpelava o público de uma maneira singular e única. No fundo tratava-se de Amor. Disse a um colega que me acompanhava: “Um dia hei de trabalhar aqui. Este sim, é o tipo de Teatro que me interessa.” Não sei porque afirmei algo deste género pois na realidade não sabia, sequer, que “tipos” de teatro existiam, muito menos saber qual é que era o “meu”. Mas sei que desde então não existiu companhia que mais me cativasse no seu todo como o Teatro da Garagem.

Em junho de 2009 integrei pela primeira vez um espectáculo do Teatro da Garagem, *Odisseia Cabisbaixa*, no Teatro São Luiz, na comemoração dos vinte anos da companhia. Este espectáculo era dividido em duas partes: *António e Maria* e *A*

Bela e o Menino Jesus, com texto e encenação de Carlos J. Pessoa. Foi proposto a toda turma do primeiro ano do Ramo – Actores de 2009/2010, pela professora de interpretação Maria João Vicente, actriz e directora de produção da companhia, que se estivéssemos interessados, gostariam de contar com a nossa colaboração na formação de um coro que faria parte do segundo espectáculo da *Odisseia – A Bela e o Menino Jesus*. Este coro tinha sido feito anteriormente pela comunidade Brigantina, visto que esta segunda parte de *Odisseia Cabisbaixa* teve residência artística e estreia no Teatro Municipal de Bragança.

Desde este primeiro contacto com a Companhia, percebi que a sua metodologia de trabalho era muito particular e singular. Não eram portanto ensaios, como à imagem de outros projectos profissionais, que já tinha tido a hipótese de integrar. Nestes outros processos a encenação era feita primeiramente com os actores e apenas no final do processo é que se “adicionava” o cenário e o desenho de luz, não estando estes criativos presentes no ensaio. O Teatro da Garagem, pelo contrário, trabalha sob a forma de laboratório, ou seja, todos os criativos se encontram no ensaio, sendo este um espaço de experimentação por camadas, em que cada artista da companhia vai dando o seu contributo artístico e técnico para que as cenas cresçam e se encontrem com a visão do encenador. Apesar de termos sido chamados para substituir um coro que já tinha sido feito por outros intérpretes, o encenador e criador Carlos J. Pessoa decidiu alterar toda a intervenção do mesmo. O Director Artístico da Companhia acredita que cada pessoa é uma pessoa, e que no Teatro se deve aproveitar e exponenciar as características e particularidades de cada intérprete para que a sua performance seja mais rica e única. Foi aí que percebemos que estaríamos a fazer uma reencenação do espectáculo que tinha sido estreado em Bragança.

Antes de avançar na evolução do meu percurso no Teatro da Garagem, parece-me necessário perceber primeiro o que é afinal esta Companhia. Ao pesquisar o historial do Teatro da Garagem e textos sobre a companhia parece-me que existem três pontos fulcrais que devem ser apresentados:

- A escrita de Carlos J. Pessoa, e a passagem desta para a cena, visto que quase todas criações feitas pelo Teatro da Garagem são textos originais do dramaturgo, fazendo do teatro desta companhia um teatro de autor;
- A metodologia processual da companhia: a maneira como se desenrola a criação de um espectáculo e o ambiente laboratorial de cada ensaio;
- A *intermedialidade* presente na estética da companhia, que no caso do vídeo, nos últimos anos, tem vindo a ser um traço definidor da orientação artística e técnica da Companhia;

Em relação à escrita de Carlos J. Pessoa é difícil de categorizá-la, pois é muito particular em toda a sua génese. Os textos muitas vezes são compostos por momentos narrativos, poéticos, por vezes barrocos e, naturalmente, autobiográficos. Por um lado temos diálogos altamente narrativos e quase colados a um chamado “teatro de barriga”, mais directo, crítico e contundente;

Ana Banana – Mas ele não ouve tudo?

João Paulo – Acho que não. Pensei nisso agora, foi tudo muito rápido, um olhar melífluo e zás matei seis velhas!

Ana Banana – Eh, pá logo seis de uma vez!

João Paulo – Eram espanholas ou guatemaltecas? Não sei, não sei, linda, e não vou enervar com isso! Tenho um tique estranho: tenho assoprar rapidinho sobre as feridas! Hilário, não é?

Ana Banana – Pensei que era Fadosga! No que toca ao mundo só me apetece peidar, assim, baixinho. (Pessoa, Recusa 3, 4)

e no momento a seguir temos um género de poema épico em forma de diálogo, em que é dito como se de uma partitura de música clássica se tratasse:

Ministro da economia – Saíamos do baile a correr!

Tio Becas – Amar no feno, entre suor, risos e desejo!

Pimentinha – Tropeçaste, caíste? Fixe

Princesa Pé de Salsa – Splash! Só tens de aguentar até ao fim Cavalheiro!

Maria Machado – Uma colcha no fundo da cómoda; arear colheres de prata.

Professor Pardal- Choveu no dia em que nasceste? Fez sol no dia em que partiste? (Pessoa, Mediatron 13)

Tem também de ser referido que o texto é escrito para a cena, isto é, não só para ser lido mas para ser dito e encenado. Outra das grandes características dos textos de Carlos J. Pessoa é o facto de serem escritos para os intérpretes, para as pessoas que os vão dizer. Naturalmente este ponto faz com que o texto tenha por um lado características muito pessoais dos actores, como interjeições utilizadas naturalmente pela pessoa, ou conteúdos textuais que tenham a ver com uma história pessoal do actor ou interesses pessoais do mesmo:

João Paulo – Eu tenho um problema, eu falo muito depressa e aconselharam-me a falar consigo porque é uma psicóloga imérita e graduada nos Estados Unidos! Eu ouço muito o seu programa de rádio e sigo-a na internet, no chat de psicologices cretinas sobre o ser humano, (...) E sabe aos Domingos tenho de ir almoçar com os meus avós e ainda não assumi a minha heterossexualidade! (Pessoa, Recusa 5)

Em relação à metodologia processual da Companhia, que é o que a meu ver faz com que os espectáculos tenham um resultado tão interessante, faz sentido salientar a ligação entre todos os aspectos intervenientes no espectáculo; luz, som, cenário, interpretação, vídeo e dramaturgia. O texto é-nos apresentado num primeiro ensaio, já com todos os criativos, e desde então, em todos os ensaios, as cenas são construídas, partindo de uma ideia de experimentação lançada pelo encenador e desenvolvida, em simultâneo, por todos os que fazem parte do projecto. Num ensaio, os actores, ainda que estejam de texto na mão, já estão a ser filmados em tempo real ou com uma imagem de fundo gravada projectada, com uma atmosfera sonora adequada ao registo

e intensidade da cena, com um apontamento do que poderá ser a luz final, com objectos caso sejam necessários e algumas propostas de figurinos. Isto faz com que o actor e os outros intervenientes estejam cientes de um todo e que este os ajudará a chegar a uma zona de interpretação e representação mais adequada. Ainda que, naturalmente, ao longo do processo se modifiquem muitas destas primeiras escolhas, esta forma de estar no teatro faz com que todos os criativos se habituem a trabalhar em conjunto e que sejam estimulados criativamente pelas outras componentes artísticas, de que um espectáculo é feito. Deste modo, todos estão na posse do espectáculo e não de uma só parte, sendo a coordenação de todos estes factores muito mais rica e eficaz.

Parece-me claro o paralelo que há entre a palavra *intermedialidade* e a metodologia processual de criação já praticada pela Companhia há 24 anos, ou seja, desde a sua origem. Sendo *Inter* uma “relação entre” e considerando que *Média* é um veículo de transmissão de qualquer coisa, ou a mediação de algo (neste caso particular da Companhia, todos os intervenientes artísticos mediam as suas competências em prol de um objectivo comum – o espectáculo), parece-me que o processo de criação do Teatro da Garagem é um caso de *intermedialidade*. Ainda assim, a *intermedialidade* de que estou a falar trata-se de uma outra definição que segundo Greg Giesekam, em *Staging the Screen*, é a interação e interdependência dos *média* (aqui intenda-se média como vídeo e som), com os intérpretes e que esta relação altera a essência e funcionamento dos meios tecnológicos (as máquinas) e dos próprios actores nas suas escolhas interpretativas e criativas. No entanto, esta temática e a abordada anteriormente serão mais exploradas e aprofundadas no primeiro e segundo pontos do segundo momento deste relatório.

As três linhas estéticas e formais do teatro da Garagem, que enunciei anteriormente, parecem-me definir com alguma nitidez a maneira como o Teatro é abordado na Companhia e os meios que são utilizados para dizer coisas “aqui e agora” com objectivos claros. São as linhas programáticas actuais, pertinentes e únicas, que me fizeram querer continuar o trabalho e que me fazem, também, identificar com o Teatro da Garagem.

Depois de *Odisseia Cabisbaixa*, fiz outra figuração em *Snapshots* que esteve em cena em Novembro e Dezembro de 2010, no Teatro Nacional D. Maria II, e durante o ano de 2011 fez diversas digressões pelo país inteiro. Mais tarde, em Abril de 2011 integrei, desta vez como actor, o espectáculo *Nevoeiro*, de Eugene O’Neill com encenação de Carlos J. Pessoa e em co-produção com a Companhia Teatro de Sintra/Chão de Oliva. Foi neste espectáculo que assumi também as minhas funções de videasta e que assumi, pela primeira vez, o controle de uma câmara de vídeo. Foi também nesta produção que comecei a perceber de uma forma mais aprofundada o que Carlos J. Pessoa queria investigar e experimentar com o vídeo, em prol de exponenciar a estética já praticada pela companhia. A peça chamava-se *Nevoeiro*, e depois de várias tentativas de criar este “nevoeiro” (vapor de água, máquinas de fumo, etc.), apercebemo-nos que a presença das projecções de vídeo, os conteúdos das imagens em que por exemplo se vê uma atriz dentro de água sem respirar, e o facto do público se sentar no chão em almofadas eram elementos que criavam na audiência uma sensação de asfixia, de inclusão e principalmente de “imersão”, resultando assim nesse nevoeiro metafórico que tanto se procurou. Como explica melhor David Antunes da Folha de sala do espectáculo *Nevoeiro*:

Recusando uma abordagem realista, Carlos J. Pessoa propõe uma leitura expressionista e intermedial, através da utilização da parafernália tecnológica e imagética, procurando tomar o nevoeiro, que aqui está mais na dificuldade em centrar o olhar, na dispersão dos pontos de vista, na decisão entre ver uma coisa e deixar de ver

outra, como conceito formal e arte poética da própria encenação e da representação. Não temos propriamente nevoeiro, mas vemos nevoeiro e temos uma experiência de imersão num espectáculo enevoado em que as duas personagens do texto de O'Neill são executadas por vários actores que, por sua vez, são interpelados por acções, imagens, vozes, e pessoas que também estão no nevoeiro ou para lá dele. (Antunes, Uma Poética do Nevoeiro)

É esta imersão que Carlos J. Pessoa procura desde então e que reforçou em todos os espectáculos seguintes. Independentemente das características particulares de cada espectáculo posterior, (seja ter a sala do Teatro Taborada sem plateia mas repleta de objectos plásticos construídos pelo encenador como em *O Mundo Em Que Vivemos*, ou a muralha do castelo de Montemor-o-Velho como cenário em *Sede Remix*, ou ainda num ambiente negro como o de *Hamlet* em que existia apenas um caixão com cinco metros de altura que também servia como base de projecção de vídeo) é a procura dessa imersão um dos grandes objectivos do Teatro da Garagem; esse “mergulho” conjunto da Companhia com o seu público, como diz Carlos J. Pessoa.

Tal como no mergulho gravado no tampo do túmulo conhecido como *La Tomba del Tuffatore*, (ver anexo 2) em que à direita da imagem temos colunas que representam o mundo conhecido, enquanto as águas representam o desconhecido, ainda não conheço bem estas águas turvas e densas para que me lanço. Ou como no nevoeiro, também desconhecido, representado no espectáculo *Nevoeiro* em “que é apenas mais nevoeiro: uma nitidez que nos cega ou o lamento dos mortos” (Antunes, Uma Poética do Nevoeiro). Mas sei que o desafio, proposto pelo encenador, é esse e que na arte temos que “agir, caindo, num *abysmo* (porque é o ‘Y que mantém a boca aberta do *abysmo*’ como disse Pascoais)” (Pessoa, Sobre Hamlet, pelo Teatro da Garagem). Nunca saberemos onde nos levará esse agir na primeira pessoa de um colectivo que se encontra de enxada na mão como os Camaleões (personagens

masculinas) de *Finge*, prontos a enfrentar e quebrar todos os obstáculos que aparecerem à sua frente. “Levará onde? Céu, Inferno, Nada?” (Pessoa, Sobre Hamlet, pelo Teatro da Garagem).

Depois de fazer parte do Teatro da Garagem de uma forma continuada desde Setembro de 2011, tive o privilégio de ir diversificando funções e de não ser só actor, ou pelo menos um determinado “tipo” de actor. Assim, como em *Nevoeiro* assumi o papel de videasta na Companhia, também em Janeiro de 2012 comecei a dirigir o Clube de Teatro Jovem do Serviço Educativo do Teatro da Garagem, mas foi apenas com o espectáculo *Mediatron* em Setembro de 2012, devido à minha inserção no mestrado em Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema há quase um ano e por ser aluno de Carlos J. Pessoa, que fui pela primeira vez assistente de encenação do mesmo.

Neste “espetáculo de encontros, de desencontros também, mas, sobretudo, de **convivialidade** entre atores (...) que se propõe lúcida, isto é, crítica, sem deixar de ser Arte, ou, dito de outra forma, *medicina derradeira*” (Pessoa, Folha de Sala do espectáculo *Mediatron*), pude aprofundar tanto o meu trabalho de actor, como o meu trabalho enquanto videasta, tendo um campo de intervenção muito mais alargado e um plano de acção ao nível da edição de vídeo, o que artisticamente representou para mim um desafio. Este espectáculo estreou em Guimarães, integrado na Guimarães Capital da Cultura 2012, a 20 de Outubro do mesmo ano. Foi um espectáculo que contou com a participação de actores não profissionais residentes em Guimarães. Na peça foi escrita uma cena específica para a comunidade Vimaranesa, ficando a meu cargo e da actriz Maria João Vicente, conhecer estas pessoas e com elas criar esta cena do espectáculo. Fomos então ao encontro deste grupo em meados de Setembro, já com alguns objectivos e directrizes dados pelo encenador; deste modo o trabalho

com a comunidade foi de pesquisa mas ao mesmo tempo a passagem deste testemunho que nos foi previamente dado, tentando transmitir-lhes o trabalho dramaturgico já desenvolvido e a densidade da peça. Nesta semana fizemos muitas filmagens, a partir das quais editei, criando uma dramaturgia própria, um vídeo. Nesse sentido tive uma nova responsabilidade e um trabalho que me envolveu de uma maneira diferente pois enquanto continuava a realizar o meu trabalho de actor, criei uma ligação com o encenador Carlos J. Pessoa mais pessoal e intensa, que nos permitiu desenvolver uma maior cumplicidade quer ao nível estético, quer ao nível de pensamento dramaturgico da própria criação do espectáculo.

Este meu trabalho de assistente de encenação tem tido continuidade nos espectáculos seguintes do Teatro da Garagem, todos eles escritos e encenados por Carlos J. Pessoa: *O Dia em Que Decidi Ir Ter Com O Pai Natal* (espectáculo para a infância, Teatro Taborda, Dezembro de 2012), *Finge* (Teatro Taborda, Março de 2013), *Cromotografia* (Festival *Citemor* em Montemor-O-Velho, Julho de 2013, festival *Festlip* no Rio de Janeiro, Agosto de 2013 e Teatro Taborda, Setembro e Outubro de 2013) e *Sofás* (espectáculo com a comunidade Brigantina, Teatro Municipal de Bragança, Setembro de 2013)

2 – *Finge*

Este capítulo do relatório tem como objectivo a análise e compreensão do processo criativo do espectáculo *Finge*, seguindo a linha cronológica do processo. Deste modo, este momento será dividido em três partes; uma primeira referente ao vídeo utilizado na peça, a segunda parte dedicada ao texto *Finge*, escrito por Carlos J. Pessoa, e uma terceira destinada ao trabalho de direcção de actores.

No primeiro ponto deste capítulo pretendo contextualizar o conceito de *intermedialidade* e do mesmo utilizado noutros espectáculos do Teatro da Garagem, terminando com a descrição do “tipo” de *intermedialidade* utilizada neste espectáculo em particular. Procurei, também, referir todas as fases e transformações que a utilização *intermedial* dos diversos *media* sofreu ao longo do processo. O segundo momento far-se-á uma breve análise à escrita do dramaturgo em contraponto com a visão prática do mesmo, enquanto encenador e criador, e uma descrição das alterações e redefinições de sentidos do texto *Finge* durante o processo de criação. Na fase final deste capítulo pretende-se expor a metodologia de direcção de actores utilizada pelo encenador, e uma análise e aprofundamento do trabalho feito tanto com os actores como com os “não actores”, quer a nível de *inputs* criativos como de melhoramento da técnica de actor utilizada para sustentar estes mesmos *inputs*.

2.1 – O Filme

Apesar de já ter tido ensaios de leitura a sós com Carlos J. Pessoa, enquanto o texto estava em processo de escrita, vou considerar como primeiro ensaio, o ensaio em que o texto foi apresentado ao resto da equipa de criação. Neste primeiro ensaio foi feita uma leitura com todos os actores intervenientes no espectáculo e com os restantes criativos do Teatro da Garagem. O texto estava dividido em nove cenas. Destas cenas, sete eram encontros entre quatro projecções do mesmo homem – Camaleão, e sete mulheres, prostitutas que “protagonizam varias hipóteses de sobrevivência, sob o signo do fingimento – do teatro” (Vicente). No final desta primeira leitura ficou definido, que todas as cenas do espectáculo, provavelmente, não contariam com a dita *intermedialidade*, utilizada em espectáculos anteriores pela companhia, e que apenas a última cena do espectáculo, intitulada *Casa de Rui*, seria uma cena pré-filmada em locais exteriores ao teatro e editada como uma curta-metragem. Isto complementaria toda a compreensão do espectáculo e rematava a dramaturgia desenvolvida ao longo da peça, sem que os actores estivessem em cena. Num segundo ensaio, em que se fizeram algumas experiências de levantamentos das cenas, percebeu-se que, para conseguirmos compreender melhor o espectáculo e “levantá-lo”, teria de se começar pelas filmagens da última cena, visto que esta mesma seria a pedra de toque dramático e criativo para todo o espectáculo.

Antes de descrever este processo de ideias e filmagens para a curta metragem final, parece-me necessário entender primeiro o que é *intermedialidade* e de que maneira era utilizada nos espectáculos do Teatro da Garagem.

Chiel Kattenbelt, num artigo para a revista de estudos culturais da Universidade Jaume I , intitulado de *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions*,

Perceptions and Medial Relationships, define três termos distintos mas que se referem todos à utilização de *mediums* em cena, sejam eles, som, vídeo, intérpretes ou luz – *multimediality*, *transmediality* e *intermediality*. A “multimedialidade” nos média é maioritariamente, segundo o autor acima referido, aquilo a que chamamos os audiovisuais, ou seja, “what we perceive with our so-called «distance senses», our eyes and ears, which are the two senses that are so important for developing our intelligent capacity of structuring the world and ourselves in relation to it, in time and space”¹ (Kattenbelt 22). Por outro lado o conceito de *transmedialidade* “is mainly used in art and communication theoretical discourses for referring to the change (transposition, translation etc) from one medium to another”² (Kattenbelt 24). Este conceito enfatiza principalmente o processo de transição de um *média* para o outro. Por fim, o termo *intermedialidade* pode ser utilizado da mesma maneira que os dois termos anteriores, mas este refere-se a outro tipo de discurso artístico e adiciona um factor que o distingue dos outros dois, o “inter”. Ágnes Pethó, em *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, diz:

This “inter”, indicating that this kind of theorizing is focused on relationships, rather than structures, on something that “happens” in-between media rather than simply exists within a given signification, has proved to be the key element of the term.³ (Pethó 1).

Sendo este “inter” o elemento chave deste conceito, parece-me que é de relações que

¹ “aquilo que percebemos através nos nossos conhecidos "sentidos distantes", os nossos olhos e ouvidos, que são os dois sentidos que são tão importantes no desenvolvimento da nossa capacidade intelectual de estruturar o mundo e nós mesmos em relação com ele, no tempo e no espaço.” (todas as traduções são da minha autoria)

² “é principalmente usado em arte e em discursos teóricos de comunicação por se referirem à mudança (transposição, tradução, etc) de um meio para outro.”

³ “Este "inter", indicando que este tipo de teorização está focado nas relações, em vez das estruturas, em algo que "acontece" entre médias em vez de simplesmente existir dentro de uma significação conhecida, provou ser o elemento central do termo.”

estamos a falar, de “co-relations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception”⁴ (Kattenbelt 25). É esta renovação, frescura ou novidade, que, a meu ver, a *intermedialidade* traz para o teatro. Sendo o teatro um “hypermedium” (Kattenbelt 23), será o local perfeito para que aconteçam as inter-relações necessárias, potenciadoras de um aumento de possibilidades criativas. Será na cena e através da *intermedialidade* que todos os elementos criativos (som, vídeo, luz e actores) estarão em encontro e comunhão num espaço “no meio” que este conceito pressupõe, “an in-between space – «an inter» – from which or within which the mutual affects take place”⁵ (Kattenbelt 26).

O Teatro da Garagem tem explorado o conceito de *intermedialidade* na prática, tentando tirar partido do máximo das suas potencialidades. O tempo e o espaço continuam a ser duas grandes dimensões que definem o fazer teatral e que os novos média conseguem retrabalhar e exponenciar. O vídeo em cena pode ser utilizado de variadas maneiras, quer a nível das diferentes superfícies de projecção que podem ser escolhidas e encontradas, quer na captação dos conteúdos projectados. Os vídeos utilizados nas projecções podem ser pré-existentes, gravados e editados previamente durante o processo de criação, ou mesmo filmados ao vivo durante o próprio espectáculo. Tanto no vídeo gravado como na captação em tempo real, as imagens projectadas podem ter vários significados ou intenções e até mesmo leituras. Pode, por exemplo, criar-se contrapontos com o que se passa em cena, fazer um zoom em algum objecto, uma parte do corpo de um intérprete, de maneira a potenciar o imaginário do espectáculo ou filmar algo que está em bastidores ou escondido por

⁴ “co-relações entre médias diferentes que resultam numa redefinição dos média que influenciam o outro, que por sua vez conduz a uma percepção renovada.”

⁵ “um espaço intermédio - "inter" - a partir do qual ou dentro do qual as afecções mútuas acontecem”

alguma coisa. Greg Giesekam, em *Staging the Screen* diz que: “Film or video inserts allow spectators access to a character’s subjective view of the action, or serve to underline a character’s through the use of close-up, or depict action from elsewhere or another time.”⁶ (Giesekam 31) A dada altura podemos ver imagens múltiplas do mesmo actor ou personagens a falar com a imagem delas próprias.

O Teatro da Garagem ao longo dos seus 25 anos de carreira tem sido sempre pioneiro na experimentação e pesquisa de novas formas do fazer teatral em Portugal. Em conversa com Carlos J. Pessoa apercebi-me que já no ano 2000, no espectáculo *In(sub)missão*, foi a primeira vez que introduziram vídeo em cena. Desde então a companhia tem vindo a experimentar com alguma frequência este novo *média*, mas foi a partir do espectáculo *Snapshots*, que a *intermedialidade* passou a ser um traço fundamental e condutor da estética do Teatro da Garagem. Neste espectáculo, ainda que o vídeo utilizado fosse sob a forma de vídeos pré-gravados ou já existentes, havia claramente uma interação coesa e justificada entre os interpretes do espectáculo e este média. O plano de projecção não servia apenas como cenário ou pano de fundo, mas funcionava como um prolongamento das personagens, potenciando desta forma, as suas emoções ou situações em que se encontravam. Por exemplo, na cena da personagem Miss Marple era projectado um pontão sobre o mar, exponenciando, deste modo o ambiente da cena: “ Miss Marple – (...) Dirijo-me ao pontão como num filme antigo e espero, a preto e branco, por quem não regressará. O meu avô não regressará.” (Pessoa, *Snapshots* 44)

Mas foi no espectáculo *Nevoeiro* que a experimentação do vídeo se começou a aprofundar, utilizando-se duas câmaras em cena, para serem projectados vídeos em tempo real de dois pontos de vista diferentes, e podendo desvendar ao público

⁶ “*inserts* de filmes ou vídeos permitem o acesso dos espectadores à perspectiva subjectiva de uma personagem sobre a acção, ou serve para sublinhar a personagem através do uso de *close-up*, ou descrever a acção de outro lugar ou de outro tempo.”

situações cénicas que não eram visíveis sem os “olhos” da câmara, como por exemplo o primeiro plano do espectáculo em que uma das actrizes se encontrava numa banheira, dentro da água sem respirar. Desde este espectáculo até á 71ª criação do Teatro da Garagem – *Finge*, a *intermedialidade* foi sendo explorada de diversas e variadas formas em função do seu aperfeiçoamento técnico e no seu enquadramento na linguagem artística da companhia.

Passemos agora, para a descrição e análise da *intermedialidade* no espectáculo *Finge*. Como disse no início deste capítulo, e pensando agora nos conceitos adquiridos, se analisarmos apenas o que foi proposto a nível artístico para o vídeo em cena, estaremos perante uma *multimedialidade* e não uma *intermedialidade*. Mas deixemos estes conceitos suspensos por um momento para podermos perceber, efectivamente, o que foi feito em *Finge*.

Decidimos no início do processo que a cena final do espectáculo seria filmada e não aconteceria em tempo real. Surgiram várias ideias para algumas filmagens, sendo a mais forte e decisiva a construção de um *decor* na cave do antigo armazém e garagem do Teatro da Garagem, situada no Monte Trigo na Abóboda. Este local foi onde a Companhia começou o seu trabalho em 1989. A cave do armazém encontrava-se cheia de lixo e de objectos estranhos e antigos, dos quais se aproveitaram alguns para recriar o espaço de trabalho. Durante dois dias a equipa fixa da companhia foi para o local de modo a limpá-lo e construir o cenário para as filmagens. Do teatro levámos, para além de todo o material audiovisual, material de iluminação e som. O cenário era constituído por um colchão ao centro, portas em cima de cavaletes nas laterais, um pequeno lavatório antigo, uma cama de bebé, andaimes, molduras, tijolos, portas de vidro, velas, (ver anexo 3) etc. Depois do cenário estar pronto e de todo o material técnico estar devidamente montado, fizemos uma primeira noite de

filmagens, na qual o objectivo proposto pelo encenador, e neste caso particular, também actor, foi sentir o espaço e contracenar com “ele”. Foi proposto aos actores que se deixassem levar pelo ambiente criado pela música, projecção vídeo (imagens de fogo ou mar, entre outras), luz e naturalmente o cenário e objectos. Nesta vontade e procura de um momento de “transe”, ou “ecstasy” (extâse) como aprofunda Richard Schechner em *Performance Theory*, foi crucial o facto de Carlos J. Pessoa estar em cena com os intérpretes e incutir e transmitir o ambiente pretendido. Pode dizer-se que foi uma noite em que se captou pouca coisa que posteriormente tenha sido utilizada, mas foi extremamente importante para que percebêssemos as potencialidades daquele espaço, daqueles materiais e de todos os intérpretes. Estas filmagens foram como um “*banquete de sentidos* que baralha, atordoa, porventura, complica a vida” (Pessoa, Folha de Sala do espectáculo Finge), mas que despoletaram um à-vontade entre todos os criativos do processo e uma hiperconsciência do que tínhamos em mãos. Nos três dias seguintes optamos por outra metodologia de trabalho, em que o texto da cena final era o ponto de partida e em que as imagens captadas no primeiro dia eram projectadas numa das paredes do cenário, criando assim relação entre todos os *média* envolvidos (*intermedialidade*). O quinto e último dia de filmagens teve como local de acção a praia da Adraga.

A fase seguinte do processo foi a edição do vídeo que ficou à minha responsabilidade. A linha dramática de edição foi discutida entre mim e Carlos J. Pessoa, sendo o único parâmetro fixo, manter o alinhamento original da cena. Neste sentido, tive liberdade total, dentro de um entendimento estético comum, e nunca desfazendo o alinhamento da cena, para poder fazer cortes e *inserts*, tal como explorar todas as potencialidades do jogo cromático. Depois de fazer uma primeira versão do filme, e numa primeira visualização do mesmo no ensaio tentou-se criar um guião de

som que potenciase as imagens. A partir deste momento, tanto eu como o músico da companhia – Daniel Cervantes, passámos a trabalhar em conjunto para obter um melhor resultado, sincronia e entendimento do filme. Este trabalho foi feito durante uma semana em que todos os dias o filme era visto por toda a equipa e onde se discutiam os melhoramentos a serem feitos. O filme tinha a duração de vinte e cinco minutos e era dividido em três partes: uma primeira parte que correspondia a dois terços do filme, em que se seleccionaram apenas algumas das frases da cena escrita mas que era composta por todas as imagens filmadas no armazém do Monte Trigo no segundo e terceiro dias de rodagem, e também com alguns *inserts* de imagens do primeiro dia; Uma segunda parte, referente à parte final do texto da cena em que estas últimas frases não eram ditas mas apareciam em legendas, e cujas imagens tinham sido captadas na praia da Adraga; e finalmente a terceira e última parte que correspondia a um *requiem* composto por Daniel Cervantes, com uma sucessão instável de imagens de cores, abstractas e em movimento, como se tratasse de uma pintura abstracta impressionista.

Terminado este processo, partimos para o levantamento das cenas. Decidiu-se tornar o palco numa caixa preta “à alemã”, em que o cenário era apenas constituído por um colchão na direita central do palco. O início de cada cena era marcado pela mudança do lençol do colchão. À excepção da primeira cena que contava com os quatro actores masculinos, as sete cenas seguintes eram cenas a dois entre a personagem masculina e cada uma das prostitutas. Sendo a nona e última cena o vídeo efectuado previamente. O vídeo foi de uma extrema importância para se encontrar o “tom” e o ambiente do espectáculo.

Ao longo do processo fomos nos apercebendo que o vídeo, que no início foi essencial para a descoberta das várias camadas do texto e que deixou, à semelhança

de uma residência artística, um marca indelével nos actores, agora era um objecto artístico que valia por si só, e que nesta medida era redundante a sua visualização no final do espectáculo. No fundo, era uma outra abordagem e um outro ponto de vista do que tinha sido previamente feito em palco pelos actores. Deste modo o encenador Carlos J. Pessoa decidiu retirar o vídeo final, não na sua totalidade, ficando apenas a parte final do mesmo. Maria João Vicente na folha de sala do espectáculo *Finge* descreve a cena final:

No final do espectáculo, no palco vazio, o colchão e os lençóis das camas são apenas projecções coloridas e instáveis no ecrã. Sensações digitalizadas, acompanhadas por um *requiem*, dão ao espectador um tempo de reflexão. Neste momento, as imagens abstractas e impressionistas contrapõem-se aos corpos e às vozes dos actores, como um fresco antigo com os contornos das figuras esbatidos. (Vicente)

Voltemos agora aos conceitos de *multimedialidade* e *intermedialidade*. Como já tinha referido em cima, se pensarmos no termo *intermedialidade*, apenas atribuído a algo que envolva materiais audiovisuais, só o podemos reconhecer na rodagem da curta-metragem final e não na sua apresentação durante o espectáculo. Mas considerando que “intermediality is very much about the staging (in the sense of conscious self-presentation to another) of media”⁷ (Kattenbelt, *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity* 29) e considerando que os diferentes *média*, são os diferentes criativos do processo de trabalho, então a *intermedialidade* está presente em todo o espectáculo. No fundo trata-se de uma relação de interdependência entre todos os intervenientes do espectáculo (actores, luz, música, vídeo e cenário) “for which theatre as a hypermedium provides pre-eminently a stage”⁸ (Kattenbelt, *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity* 29).

⁷ “*intermedialidade* é sobretudo à cerca da encenação (no sentido de uma *self-presentation* consciente ao outro) dos media”

⁸ «em que o teatro, como *hypermedium*, providencia um “palco” »

2.2 – O Texto

Este capítulo do relatório destina-se a uma reflexão do texto do espectáculo *Finge*. Como já referi na introdução do capítulo 2, este segmento contará com uma breve análise da escrita do dramaturgo Carlos J. Pessoa e a uma descrição do texto deste espectáculo em particular, bem como as suas alterações e redefinições de sentido ao longo do processo criativo.

O Teatro da Garagem, tem vindo a ser motivo de discórdia entre críticos e teóricos desde a sua fundação. Isto deve-se não só a estética de Carlos J. Pessoa enquanto encenador, mas também à sua controvérsia como dramaturgo: “O Teatro da Garagem define-se por um estilo e por uma linguagem reconhecíveis no panorama contemporâneo, não merecendo o consenso da crítica” (Oliveira 88). Parece-me necessário esclarecer, primeiro, que o Teatro da Garagem se identifica como uma companhia de autor, pois “o trabalho do grupo tem vivido quase exclusivamente da produção textual de Carlos J. Pessoa” (Oliveira 88).

Fernando Matos Oliveira, no seu livro *Teatralidades*, diz que a escrita de Carlos J. Pessoa entra no “território pós-dramático, um espaço que oscila entre a reciclagem da matéria formal disponibilizada pela tradição e o *oportunismo dramaturgico pós-moderno*” (Oliveira 88), citando Jean-Pierre Sarrazac. Os textos do dramaturgo são também classificados como *híbridos*, por João Carneiro, pois neles “se misturava, senão tudo, pelo menos muita coisa: poesia, narrativa, especulação filosófica, referências ao nosso quotidiano, a um fundo cultural conhecido.” (Quadrio 30). É esta mistura de “pelo menos muita coisa”, que faz com que a caracterização dos textos de Carlos J. Pessoa seja tão difícil. De que género estaremos então a falar? Precisamos, se quer, de encontrar um género?

O debate dos géneros nas peças de Carlos J. Pessoa prolonga o gesto moderno de um Victor Hugo ao querer fundir no teatro, contra a certeza de quaisquer géneros, “a sombra com a luz, o grotesco com o sublime (...), o corpo com a alma, a besta com o espírito” (1827: 305). Isto é, renunciar, numa inspiração romântica que não mais deixou de nos seduzir, a géneros. (Eiras, Curto Circuito. Géneros literários e teoria no teatro de Carlos J. Pessoa 4)

É claramente uma discussão que pode não fazer sentido nos dias de hoje. No fundo o que importa no teatro e na arte, a meu ver, é o que se quer dizer, o que queremos deixar marcado no espectador, independentemente do veículo estilístico ou artístico que é utilizado. Os “metatextos de Carlos J. Pessoa, plurais, talvez indelimitáveis, eventualmente contraditórios” (Eiras, Curto Circuito. Géneros literários e teoria no teatro de Carlos J. Pessoa 4), procuram uma metafísica, uma liturgia, apoiadas muitas vezes em material autobiográfico, uma discussão sobre o lugar da arte na nossa existência e claramente uma discussão aberta sobre o lugar do Teatro nos nossos dias, “aproximando-se de um registo confessional e poético” (Antunes, Teatro-Clip: A Vida Toda num Instante). “Intenção. Qual a intenção do Teatro? Ver, dar a ver? Não me parece” (Pessoa, O Mundo Em Que Vivemos 9)

“Carlos J. Pessoa privilegia portanto o oratório (...), a sugestão de teatro medieval (...), soluções surrealistas (...), formas experimentais (...), um certo teatro do significante e da desconstrução” (Eiras, O Trágico ao Preço da Tragédia – algumas tendências da dramaturgia portuguesa contemporânea 14). É também nesta desconstrução e interrupção que Carlos J. Pessoa se baseia formalmente nos seus textos. Não se trata de procurar uma narrativa ou um sentido único e final, até porque esta ordem paradigmática de um abandono de uma cronologia, presente nos seus textos, “não conta uma história mas desdobra as possibilidades de micro-histórias já não reconhecíveis nem reorganizáveis a partir de uma causalidade estrita” (Eiras, O Trágico ao Preço da Tragédia – algumas tendências da dramaturgia portuguesa

contemporânea 16). Trata-se, no fundo, de encontrar esse “teatro do significante”, como referiu Pedro Eiras, essa arte que nos marca e nos deixa em “carne viva”, de procurar um “fito maior, poético, digno” e de suplantar “a Viagem, o Mundo e a Si mesmos” (Pessoa, *Cromotografia*). Esta procura é feita de diversas maneiras, monólogos, diálogos, diálogos monologados e musicais – num caos controlado de uma “colagem de referências, que poderia lembrar, na música erudita, John Cage” (Eiras, *O Trágico ao Preço da Tragédia – algumas tendências da dramaturgia portuguesa contemporânea 14*), cortes abruptos de sentido e de registo (cómico, trágico, poético, épico, lírico), *inserts* poéticos e filosóficos, etc. Miguel-Pedro Quadrio, num artigo sobre o espectáculo *Circo* (2003), do Teatro da Garagem, na primeira edição da revista *Sinais de Cena*, identifica no texto de Carlos J. Pessoa como uma “intermitência textual – assinalada pela colagem, histórica e literariamente descontextualizada, de discursos; pelas constantes interferências fragmentárias doutras vozes; pela sucessão de falas numa espécie de dialogismo monologado; pela metamorfose fluida das personagens; pela alegorização inesperada de personagens tipo” (Quadrio 31). É esta colagem, que no entanto procura “uma ordenação, um sentido de principiar e de acabar” (Pessoa, *Snapshots 9*), que enriquece, na minha opinião, os textos do dramaturgo e faz com que se tornem prenhes, cheios de sentidos e de significados, com um propósito claro que nos leva a uma leitura, própria e individual, do mundo aqui e agora.

Não podemos ignorar também o facto de Carlos J. Pessoa escrever para a sua companhia e para os seus actores.

Um dos momentos mais importantes do processo, para mim, é quando o Carlos chega com os textos e os lemos pela primeira vez. É como uma revelação, uma epifânia... é quando se começa a desenhar tudo na tua cabeça, e vemos que aquelas personagens que são para nós, são um bocadinho de nós. E tens ali a pessoa que as escreveu e que te contextualiza. E este momento, para mim, já é teatro, é o teatro no seu

estado mais puro, a essência do teatro.⁹(Maria João Vicente)

No Teatro da Garagem o texto “é um material pensado para a cena e para os actores da companhia e é um material manipulável e equivalente em termos expressivos a qualquer outro material presente na cena” (Antunes, Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneos em Portugal 9). Esta característica faz com que o texto, à parte de ter características pessoais dos actores e apesar de estar finalizado no acto da sua entrega aos intérpretes, esteja permeável a alterações e adições durante o processo criativo, sejam estas modificações de natureza pessoal do actor, ou mudanças de sentido dramático.

Antes do texto *Finge* ser entregue a todos os criativos do Teatro da Garagem, tive algumas reuniões com Carlos J. Pessoa com objectivo de testar algumas das cenas das quais o dramaturgo não se encontrava totalmente seguro. Fizemos algumas leituras com ambientes sonoros ou músicas que espelhavam o tom da cena. Curiosamente, depois destas leituras, muito texto foi modificado. Consideremos então como primeira versão, a que foi apresentada no primeiro ensaio com toda a companhia e os estagiários, e não a versão final que segue em anexo, visto que durante o processo o texto sofreu algumas alterações, quer a nível de alinhamento, quer a nível de cortes. Deste modo, o título da peça não era apenas *Finge*, mas sim, *Finge, Finge ser prazer, o prazer que deveras sentes!*, á imagem de *Autopsicografia* de Fernando Pessoa, anexando ao fingimento da dor o prazer. O título foi alterado durante o processo porque, para além de ser mais eficaz a nível da comunicação, deixa em aberto uma maior possibilidade de leituras. O texto tem aparentemente um cariz mais narrativo que o habitual e está dividido em nove cenas. Casa uma das

⁹ Entrevista á actriz Maria João Vicente, feita durante o mestrado de encenação, no âmbito da cadeira Linguagens de Encenação.

cenar decorre numa casa. Em cada casa acontece uma história de amor, estranha e complexa. No texto existem duas personagens masculinas, Camaleão e Rui; a personagem Camaleão, é dividida em quatro, como quatro projecções do mesmo homem; a personagem Rui, que tem semelhanças com a personagem Kurtz do filme *Apocalypse Now*, só entra na última cena, como que unificando todas as personagens num diálogo em tom de poema invocando uma Pris, “imprescindível”, que vem “toldar a vista” de todas as personagens, “como um sol que não cega demais” (Pessoa, *Finge* 33). As personagens femininas são sete prostitutas com nomes próprios, Sofia, Melanie, Marta, Adriana, Vanda, Maya e Patricia, provavelmente falsos. Tirando a primeira e última cena, todas as outras são encontros entre as prostitutas e o Camaleão, que poderiam lembrar as relações das personagens de *La Ronde* de Schnitzler, mas que aqui protagonizam “diversas hipóteses de sobrevivência, sob o signo do fingimento – do teatro” (Vicente), como já tinha referido anteriormente.

Façamos agora uma análise mais pormenorizada das cenas e das personagens. O texto é composto pelas seguintes cenas:

- *Casa do Frio* – cena entre os quatro *Camaleões*. É um diálogo num tom lírico e poético no qual as personagens procuram uma humanidade que não é encontrada há muito. Os camaleões encontram-se “a verter lágrimas por dentro” até se interromperem e serem levados para “esse lugar onde vagueiam, serenamente, castelos de humanidade” (Pessoa, *Finge* 3) **Coordenadas dramáticas:** destruição; pensamento humanidade; dor; “take the pain away”.
- *Casa de Sofia* – Cena entre *Camaleão 1* e *Sofia*. Nesta cena há uma

tentativa por parte do *Camaleão 1* em fazer de *Sofia* aquilo que ela não é. Pelo texto percebemos que ele adormece de repente e que lhe fala constantemente da rapariga mais bonita do mundo, “a rapariga de Aracena”. *Sofia*, por outro, lado diz-lhe que quer ser atriz, que se juntar o dinheiro necessário pode fazer os papéis que bem entender. Na cena sente-se uma tentativa de uma relação de amor e uma esperança, por parte do *Camaleão 1*, em *Sofia* se tornar em algo mais.

Coordenadas dramáticas: compreensão; melancolia; embriaguez; jazz.

- *Casa de Melanie* – Cena entre *Camaleão 2* e *Melanie*. Nesta cena há uma crueldade mais latente. *Camaleão 2* tenta voltar a infância, com uma dor “edipidana” muito marcada. É com *Melanie*, que é a terra do leite e do mel, que mantém essa umbilicalidade. A cena inicia-se num tom cómico e agressivo e termina num calvário, trágico e cruel, em que *Camaleão 2* é humilhado por *Melanie*. **Coordenadas dramáticas:** umbilicalidade; malícia; calvário; Édipo; retorno à infância; *Ultimo Tango em Paris*.
- *Casa de Marta* – Cena entre *Camaleão 3* e *Marta*. Esta cena é bastante particular porque no seu início não é claro quem é este *Camaleão 3*, se um cliente se uma prostituta. Há claramente uma relação professoral de *Marta* em relação ao *Camaleão 3*, de um teor altamente cómico, mas que ao longo da cena se vai modificando. É notória a mudança de tom a meio da cena. A partir deste momento, a relação entre as duas personagens, até aqui era *Marta* que dominava, inverte-se, sendo a primeira vez que *Camaleão* enfrenta uma prostituta e em que se reveem

nas relações que têm com os outros (neste caso com os filhos). No final da cena existe alguma paz e há, pelo menos, uma tentativa em conseguir viver com a dor: “Só quando aguentares viver com a dor ela vai deixar de existir” (Pessoa, Finge 18). **Coordenadas dramáticas:** religião; Fé; maternidade; autismo; emoção; trabalho.

- *Casa de Maya* – Cena entre *Camaleão 4* e *Maya*. Esta é a cena mais maternal de todas as cenas da peça. *Maya* é descrita no texto como uma “gaja grande”, uma mulher religiosa que abraça, cuida e acarinha: “**Maya** – (...) Eu sou muito grande, grande, grande” (Pessoa, Finge 19). Esta cena de amor tem um forte cariz nostálgico e poético. Numa revisitação do tema musical, *Tombe la neige*, *Maya* enche o *Camaleão* de uma vontade de viver, viver com elegância, sabedoria e sofisticação. **Coordenadas dramáticas:** nostalgia; amor; sabedoria; Sputnik; Fé:
- *Casa de Vanda* – Cena entre *Camaleão 3* e *Vanda*. Nesta cena conseguimos perceber através do cariz, ritmo e densidade da linguagem que o foco central é a tendência que a personagem *Vanda* tem para o *abysmo*, como se não existisse escapatória e a sua morte fosse um dado adquirido. A personagem despede-se do “plexo solar” e caminha para um canto onde não existe saída, para a morte: “Vanda – (...) Vira à direita, é o 6, sobe, fode, sobe, fode, sobe, fode, sobe, fode!” (Pessoa, Finge 23) **Coordenadas dramáticas:** plexo solar; terminações nervosas; morte; prazer; “pequena morte”¹⁰ (Bataille 15).
- *Casa de Adriana* – Cena entre *Camaleão 2* e *Adriana*. Esta cena começa com um tom altamente cómico, em que a personagem Adriana

¹⁰ Expressão que Georges Bataille utiliza nos seus escritos para designar o orgasmo.

tenta “vender” ao *Camaleão 2* uma suposta amiga, melhor que ela: “olha que a gaja é boa, toda real, como nas fotografias” (Pessoa, *Finge* 24). No final percebe-se que a amiga não existe e que ela esteve sempre só, “Mas não tem mal ter uma amiga imaginária pois não?” (Pessoa, *Finge* 27). No fim, ficamos a saber que o nome verdadeiro de *Adriana* é *Gilberta*, que já morreu e nunca trabalhou neste ramo. Concluindo, trata-se de uma cena onde se choram os mortos. **Coordenadas dramáticas:** oração; evocação; revivificação; paz;

- *Casa de Patrícia* – Cena entre *Camaleão 1* e *Patrícia*. Este é o único par que se volta a encontrar durante toda a peça, “sublinhando a aceitação da condição da paixão como amor não realizado, idealizado e teatralizado” (Vicente). Há uma tentativa de *Sofia* se tornar *Patrícia*, na imagem que o *Camaleão* tanto desejava, mas é em vão. Aqui o amor é impossível. **Coordenadas dramáticas:** crueldade; sofrimento; impossibilidade; Deus;
- *Casa de Rui* – cena entre *Rui* e as restantes personagens / actores. Esta cena é um poema em forma de diálogo, em que todas as personagens se encontram para evocar uma oitava mulher, *Pris*, que finalmente aprendeu a fingir, a fingir o prazer que deveras sente. **Coordenadas dramáticas:** milagre; *Apocalypse Now*; veneração; empirismo; filosofia; teologia; Eros;

É normal que em todos os processos de criação de um espectáculo de teatro, os textos vão sofrendo alterações, e naturalmente, *Finge* também as sofreu. O espectáculo, a meu ver, é a visão e leitura de um texto por parte do encenador ou criador. No entanto a relação autor / encenador pode não ser pacífica. Numa

produção do texto *The Tooth of Crime* de Sam Shepard pelo *The Performance Group*, em que a companhia fez um espectáculo que não ia ao encontro da visão do autor, Shepard escreveu numa carta destinada ao encenador:

For me, the reason a play is written is because a writer receives a vision which can't be translated in any other way but a play. It's not a novel or a poem or a short story or a movie but a play. It seems to me that the reason someone wants to put that play together in a production is because they are pulled to its vision. If that's true then it seems they should respect the form that vision takes place in and not merely extrapolate its language and invent another form which isn't the play. It may be interesting theater but it's not the play and it can never be the play...¹¹ (Schechner 75)

Existe, naturalmente, alguma razão no que Shepard diz, mas o autor refere também uma particularidade que merece a nossa atenção: “It may be interesting theater but it's not the play and it can never be the play....” Pois é efectivamente de teatro que estamos a falar e a fazer, e por isso, a visão do escritor, a dada altura, não se pode sobrepôr á visão do encenador. Schechner explica melhor: “An issue of importance raised by Shepard in his letter is what to do with the author's ‘vision.’ To what degree ought the drama determine the script, theater, and performance?”¹² (Schechner 76). É aqui que se concentra a questão: pode então a visão do autor determinar a visão do encenador? Pode o drama sobrepôr-se à acção? Acredito que no processo de escrita, cada cena ganhe “corpo” na imaginação de quem a escreve, como se a estivesse a encenar através das didascálias. “The act of playwriting is a translation of this internal scening into dialog+stage directions. The stage directions are vestiges and/or

¹¹ “Para mim, a razão pela qual uma peça é escrita é porque o autor recebe uma visão que não pode ser traduzida de outra forma que não um texto dramático. Não é um romance ou um poema ou um conto ou um filme, mas uma peça de teatro. Parece-me que razão que leva alguém a querer essa peça em cena é porque é puxado para essa visão da peça. Se isso for verdade então parece que [quem leva a cabo a encenação dessa peça] deveria respeitar a forma em que a visão ocorre e não somente extrapolar a sua linguagem e inventar outra forma que não seja a da peça. Poder ser [um momento de] teatro interessante mas não é a peça e nunca poderá ser a peça...”

¹² “Um assunto importante levantado por Shepard na sua carta é o que fazer com a "visão" do autor. Até que ponto deve o drama determinar o guião, teatro e a performance?”

amplifications of the internal scening”¹³ (Schechner 76). Esta visão do autor está presa à sua “matrix”, composta pelas suas características socioculturais, imaginativas e espaciais. O re-encenar desta visão do autor parece-me inevitável porque “the original vision is tied to the original matrix, and decays with it. I don’t think that even the first production of a drama is privileged in this regard—unless the author stages the play himself, and that privilege dies with the author”¹⁴ (Schechner 76). É nesta base que trabalha Carlos J. Pessoa. Ele tem o privilégio de ter a visão original de a poder ver em cena. Mas o mais curioso no trabalho do encenador é que apesar de existir um sentido base que se mantém desde a primeira versão até à última, há uma permeabilidade inerente ao processo, ou seja, o texto está permeável aos criativos que o utilizam como material de trabalho fazendo com que, ao longo do processo, o texto sofra algumas alterações, cortes e redefinições de sentidos dramáticos. É claro, em Carlos J. Pessoa, quando a mudança de autor para encenador acontece. Se no início há uma preocupação em passar o sentido do texto e a sua visão inicial para o resto dos intervenientes do processo, a dado momento, essa preocupação passa a ser de outra natureza, passando o encenador a “sobrepôr-se” ao autor.

Como já referi no primeiro capítulo do segundo momento deste relatório, a cena final, *Casa de Rui*, foi, primeiramente, tornada numa cena gravada e posteriormente cortada. A personagem *Rui*, que era interpretada por Carlos J. Pessoa, tinha um cariz altamente poético e religioso, podendo ser comparado a um maestro, imprimindo na cena uma musicalidade em que as frases das outras personagens se iam encaixando, naturalmente, na partitura. A cena era como um diálogo sem ser um diálogo, uma

¹³ “O acto de escrita do texto dramático é a tradução desta ‘encenação’ interna em diálogo + didascálias. As didascálias são vestígios e/ou amplificações da ‘encenação’ interna.”

¹⁴ “a visão original está associada à *matrix* original, e decai com ela. Eu não considero sequer que a primeira produção de um texto dramático seja privilegiada neste sentido - a menos que o autor encene a peça ele próprio, e esse privilégio morre com o autor.”

forma de escrita que Fernando Matos Oliveira já tinha identificado numa outra peça do dramaturgo, *Desertos*, e que traça como marca estilística de Carlos J. Pessoa: “A sequencialidade do diálogo, no sentido convencional, não detém a posição dominante que ocupa na tradição dramática. Por vezes a fala de uma personagem não motiva sequer a de uma outra, como à uma pergunta pode não suceder uma resposta. (...) troca o dialogismo por um certo *espanto de incomunicabilidade*” (Oliveira 92). Ao filmarmos esta cena, fomos cortando algum texto que sobreposto com as imagens deixava de fazer sentido, até que no final do processo se sentiu que a cena se tinha tornado num objecto único e particular com uma validade artística própria, tornando-se, deste modo, redundante em relação ao resto das cenas como na tinha referido no capítulo anterior.

Para além deste corte foram feitos outros cortes pequenos dentro das próprias cenas, quer porque a encenação assim o pedia, quer por motivos de interpretação e defesa dos próprios actores. As cenas também foram, por vezes, mudando alguns sentidos que no início se consideravam como base mas que pelas camadas naturais de compreensão que se adquire ao longo do processo, se tornaram mais secundárias, dando lugar a ideias mais fortes e que faziam mais sentido em todo o alinhamento. Por exemplo a cena da *Casa da Vanda* manteve um tom agressivo de linguagem, mas adquiriu um cariz mais trágico e lírico. Como a cena da *Casa da Maya* que tinha um cariz cómico muito mais forte ganhou um lado litúrgico e de sapiência. Devido a estas alterações de sentido dramático, o alinhamento das cenas também teve de mudar, para que cumprisse melhor o objectivo do espectáculo e mantivesse um melhor equilíbrio entre toda a sequência. Deste modo, a cena da *Casa de Maya* foi trocada pela *Casa de Adriana*, ficando este o alinhamento final: *Casa do Frio*, *Casa de Sofia*, *Casa de Melanie*, *Casa de Marta*, *Casa de Adriana*, *Casa de Vanda*, *Casa de Maya* e,

por fim, *Casa de Patrícia*.

O texto ganhou uma leitura dramaturgicamente mais clara tornando-se as linhas gerais de compreensão mais imediatas. “No texto de Pessoa habitam memórias antigas das escolhas marcadas pelo azedume dos dias de chumbo na Viena da Primeira Guerra Mundial, como escreveu Schnitzler na peça *La Ronde*, do mesmo modo que o realismo mágico das prostitutas sul-americanas” (Costa 24). Como Tiago Bartolomeu Costa escreve num artigo para a revista P2 do jornal *Público*, em todas as cenas de *Finge* existem memórias que são desvendadas, fazendo apenas parte do mundo individual de cada personagem, como se a máscara dos nomes falsos caísse para dar lugar a uma verdade incondicional e real. Sendo assim, existe uma ideia de fuga ao fingimento inerente em todo texto, sendo doloroso fingir para todas as personagens. Se no início os *Camaleões* começam despedaçados, no final são as personagens femininas que não encontram uma escapatória, destruindo-se, dando assim lugar a uma construção natural das personagens masculinas. Trata-se de um paradoxo, belo e exaltante, entre o homem e a mulher e de uma incapacidade de toda gente encontrar um lugar feliz ou uma história de amor realizada. Dentro das suas angústias, cada personagem procura a sua pequena tábua de salvação: “não grandes narrativas de reordenamento do universo, mas pequenos gestos ou palavras, onde certo cómico do absurdo ampara afinal o desprotegido e comovente messianismo da infância” (Eiras, *O Trágico ao Preço da Tragédia – algumas tendências da dramaturgia portuguesa contemporânea* 18). Nestas personagens em particular, e à semelhança de muitas outras escritas por Carlos J. Pessoa, existe uma humanidade latente, uma verdade nos pequenos gestos, ou nas palavras simples, que, a meu ver, não provoca um “espanto de incomunicabilidade”, como refere Fernando Matos Oliveira, mas sim, uma ligação comovente, emotiva e humana com o público como se todos “voltassem à infância” –

esse lugar sagrado.

Finge, também se pode classificar como um texto político, actual, dos dias de hoje, em que se massacram inocentes ou não inocentes, e lhes conseguimos ver as vísceras e as entranhas através de uma radiografia. Em *Finge* o fingimento do prazer é tão igual ou pior do que o fingimento da dor que deveras sentimos. Ao contrário de Helena Simões, que num artigo do *Jornal de Letras* diz que *Finge* é “uma acusação contra as relações duvidosas ou falsas entre o homem e as coisas, entre os homens e as mulheres, entre o indivíduo e a sociedade, entre o momento existencial e a duração da vida” (Simões 26), penso que este texto tem mais de reflexão filosófica sobre estas relações de natureza estranha, do que de uma acusação. Porque no fundo não se trata de acusar ninguém de fingidor, como a autora intitula o seu artigo, mas sim de tentar amar alguém através de uma “máquina de poder e de prazer – como se acreditássemos que um vive sem o outro” (Costa 24).

“Não sabemos se um convívio poderá fazer mais pelo Mundo que os gráficos do ministro das finanças, mas acreditamos no mistério das coisas humanas o suficiente, para suspeitar que dançar o bolero com uma acompanhante bonita, pode revolucionar a alma dormente, acendendo-a, nem que seja fingindo, fingindo, intensamente, o prazer que deveras se sente.” (Pessoa, Folha de Sala do espectáculo *Finge*)

2.3 – A Direcção de Actores

Nesta terceira parte do segundo capítulo referente ao espectáculo *Finge*, pretendo analisar e identificar a metodologia utilizada na direcção de actores por parte do encenador Carlos J. Pessoa, bem como descrever o processo de evolução interpretativa dos actores, utilizando como base a descrição do trabalho de direcção e detalhe feito por mim ao longo do processo.

Identificar uma única metodologia utilizada por Carlos J. Pessoa parece-me um pouco difícil visto que, devido à natureza do seu trabalho criativo, não existe uma linha geral identificável sendo cada caso um caso. A linha mais clara que se consegue identificar no seu trabalho com os actores é uma intuição, que é também conhecimento e experiência, para colocar os intérpretes em situações propícias para que o seu desempenho seja potenciado. Carlos J. Pessoa faz uma óptima leitura de contextos e *backgrounds* dos seus actores, adaptando de uma forma muito particular a sua maneira de dirigir a cada um dos intérpretes.

Neste processo, uma das características mais marcadas do grupo de trabalho era a sua heterogeneidade, isto porque além da equipa de actores fixos, Maria João Vicente, Miguel Mendes, Nuno Nolasco e Nuno Pinheiro, que não só partilhavam da experiência de trabalho na Companhia como também partilham a mesma formação na Escola Superior de Teatro e Cinema, ainda que em épocas distintas, os restantes intérpretes eram externos à dinâmica da Companhia. O restante do grupo era constituído pelo mesmo número de actores-estagiários, com muito pouca experiência profissional, sendo eles: Alessandra Armenise, Francisca Moura, Hélio Rosa e Joaquina Chicau. Para a primeira estagiária, de nacionalidade italiana, estudante do Mestrado de Artes Performativas, Especialização em Interpretação, este foi o terceiro

projecto consecutivo na Companhia Teatro da Garagem, tendo portanto alguma familiaridade com o processo de criação. Apesar disso, este foi apenas o quarto projecto profissional que a actriz participou em todo o seu percurso profissional. Tendo-se formado em Itália, e por isso concebendo uma imagem diferente tanto do ambiente profissional como do fazer teatral português, e por residir em Portugal apenas há dois anos, a actriz tinha ainda alguma dificuldade no domínio da língua portuguesa, domínio esse que é influente no decorrer do processo de criação. Francisca Moura, também aluna do mestrado em Artes Performativas, Especialização em Interpretação e licenciada em Artes Performativas pela Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa. Apesar de já ter integrado alguns projectos teatrais, ainda com um cariz amador, este foi o seu primeiro projecto profissional. Quanto a Hélio Rosa, estudante do primeiro ano do Curso Profissional de Formação de Actores da ACT – Escola de Actores, não contava com mais nenhum tipo de formação teatral, a não ser esta que tinha acabado de começar. O actor não contava com nenhuma experiência profissional nem amadora na área e vinha de um meio social e cultural completamente diferente dos restantes intérpretes. No entanto este factor fazia com que fosse um elemento altamente enriquecedor pela sua história e experiência de vida, trazendo para a cena uma frescura e ingenuidade muitíssimo interessante. Por último, Joaquina Chicau, licenciada em Teatro, ramo – dramaturgia, também pela Escola Superior de Teatro e Cinema, contava com algumas assistências de encenação ao encenador Jorge Listopad e uma única experiência como actriz a nível profissional, numa criação própria.

A descrição algo pormenorizada da equipa, ou pelo menos dos elementos novos que a integraram para este projecto em específico, serve para evidenciar a natureza heterogénea, mencionada acima, do grupo de trabalho, e tentar perceber que

mais valias trazem estes “não actores”, ou actores pouco experientes, ao conjunto de criativos do Teatro da Garagem.

À semelhança de Piero Pablo Pasolini, que tinha como traço característico, usar, maioritariamente “não actores”, Carlos J. Pessoa também mostra, por vezes, essa necessidade. O escritor e realizador tinha um fascínio, pelo que podemos chamar, de marginais, principalmente prostitutas, que para as fortes, únicas e singulares personagens que escrevia e tinha em mente, acreditava que um “actor burguês” nunca iria alcançar a verdade necessária para as representar na perfeição. Pasolini gostava de trabalhar com “não actores” porque, para além de obterem um resultado artístico que considerava mais interessante, genuíno e verdadeiro, também acreditava que com estes intérpretes podia ter um carácter formativo mais presente, explicando-lhes como funcionava o cinema e o que tinham de fazer. No entanto, não deixava de trabalhar com actores profissionais, conseguindo, deste modo, que um “monstro sagrado do cinema” convivesse no mesmo universo dos marginais por quem se apaixonava. Este carácter formativo, que fascinava Pasolini é, também uma das directrizes que o Teatro da Garagem considera primordial. Talvez devido ao facto de três dos seus criativos serem professores na Escola Superior de Teatro e Cinema, a Companhia sempre primou pela maneira como integra no seu núcleo jovens actores ou mesmo pessoas sem qualquer tipo de experiência profissional. Este factor, que tem a ver com um pensamento estrutural e com a natureza da Companhia, em que “equacionar o futuro” é algo que não se pode negligenciar [“Uma última palavra para os actores estagiários que trabalharam connosco neste projecto, lembrando-nos que não é possível pensar o nosso tempo e o teatro que fazemos sem equacionar o futuro” (Vicente)], influencia, naturalmente, o modo como Carlos J. Pessoa dirige o grupo de actores que tem em mãos. Existe, no seu trabalho, uma necessidade de passagem de um testemunho,

sendo ela através de variados tipos de referências: livros, ensaios filosóficos, filmes, pinturas, esculturas, músicas, etc. Há claramente uma preocupação em que todos consigamos pensar o teatro de uma maneira pessoal e individual, mas criando também, em todos os criativos um espaço comum de referências.

O facto do ambiente profissional ser completamente desconhecido para os actores com menos experiência que enumerei anteriormente, desconhecimento esse que não está só ligado às questões técnicas mínimas e obtidas tanto na formação como na prática profissional, cria, à partida, uma diferença que se prende tão somente com o factor de habituação da prática. Posto isto, nestes casos, é então indispensável prestar algum tempo do processo ao esclarecimento e explicação das directrizes daquilo que é uma atitude profissional. Neste caso em específico, era importante esclarecer o que envolve um projecto profissional: quais as responsabilidades dos actores e como aplicar estes propósitos adquiridos àquilo que esta Companhia crê ser um dos pilares do seu trabalho criativo: uma atitude comprometida e conjunta de construção de um objecto artístico .

Como já referi no capítulo 2.1, quando começámos os ensaios de palco, já tínhamos gravado o vídeo final. Isto fez com que as camadas de compreensão do texto, por parte de todos os actores, já estivessem muito mais aprofundadas e as relações entre personagens minimamente alinhavadas ou descobertas. O primeiro ponto que pretendo analisar neste capítulo, em relação ao espectáculo *Finge* em particular, é a relação dos actores com os meios envolventes, ou seja, de que modo é que os intérpretes se relacionam com o texto, música, vídeo, som, cenário, etc.

Numa primeira fase em que o texto é algo difícil de ser transposto para a cena, e mesmo que haja compreensão a sua execução pode ser estranha e difícil, no Teatro da Garagem há uma preocupação de tentar colocar os intérpretes na zona pretendida.

Existe, por parte de Carlos J. Pessoa, uma transmissão imediata das ideias e traços gerais de cada cena, fazendo com que os criativos tragam propostas e visões próprias das cenas. Porque estamos a falar de actores, a primeira coisa a tentar ser definida são as personagens. Falar no conceito “personagem” no teatro de Carlos J. Pessoa é algo a aprofundar. As personagens existem no texto – foram escritas, e são-nos apresentadas com uma data de dados e características incluídas na matéria textual, sendo que, o próprio encenador nos apetrecha de referências que poderão ser *inputs* e traços gerais das personagens a ter em conta. O que é curioso no trabalho com actores, por parte de Carlos J. Pessoa, é que o conceito de personagem, tanto está altamente marcado em determinadas cenas, como noutras é completamente destruído. Como Michael Kirby define no seu ensaio *On Acting and Not-Acting*, incluído no livro de Phillip Zarrilli, *Acting (Re)Considered*: “To act means to feign, to simulate, to represent, to impersonate. As Happenings demonstrated, not all performing is acting (...) Of course, when we speak of “acting” we are referring not to any one style but to all styles”¹⁵ (Kirby 40). Neste ensaio o autor faz uma escala evolutiva do “acting” dos actores ou não actores, em que os termos não deve ser tomados com juízo de valor, que vai desde a “não-representação” à “representação”. Sendo que a “não-representação” inclui um “estar em cena” que é particular de cada intérprete e que imprime uma qualidade única em cena. Que características definem, então, a “representação”? “They may be either physical or emotional”¹⁶ (Kirby 43). Sendo estas características emocionais ou físicas o que difere o *acting* do *not-acting*, podemos chegar a conclusão que mesmo o *not acting*, em que não existe uma personagem e é apenas o actor em cena que também poderá ter características

¹⁵ “Actuar significa fingir, simular, representar, personificar. Como os *Happenings* demonstraram, nem toda a performance é actuação (...) Claro que, quando falamos de "actuação" referimo-nos não ao estilo de alguém mas a todos os estilos.”

¹⁶ “Podem ser físicas ou emocionais.”

emocionais e físicas próprias da cena, é, no limite, *acting*. “If the performer does something to simulate, represent, impersonate, and so forth, he or she is acting. It does not matter what style is used or whether the action is part of a complete characterization or informational presentation”¹⁷ (Kirby 43). Tendo os conceitos de *acting* e *not acting* esclarecidos, percebemos que há diferentes camadas pedidas por Carlos J. Pessoa na sua direcção. É solicitado aos actores que estejam em cena com qualidades quer da “representação” como da “não representação” em diversos momentos das cenas.

Passada a fase de uma primeira compreensão das personagens escritas e das características pessoais acrescentadas por cada intérprete, os actores devem contracenar com todos os outros meios envolvidos no processo, especialmente, com a música. Se por um lado, para os actores da companhia é uma questão inata de contracena, para os elementos novos do grupo pode ser algo estranho e disperso, que acaba por ser muitas vezes ignorada. Lembro-me das primeiras experiências que fizemos com os novos actores em que era difícil para os mesmos deixarem-se levar com e pela música, sendo esta um importante *input* interpretativo, que introduz uma dinâmica e ritmo muito claros na cena. Apesar destes *inputs* serem dados de uma maneira propositada por Carlos J. Pessoa, para que os intérpretes consigam ir ao encontro da ideia da cena, há, no entanto, um espaço enorme para a criatividade do actor, para que a cena deixe de ser só do encenador e passe a ser dos intervenientes da mesma, porque no limite é ele, o indivíduo actuante, que liga todos esses meios e que faz com que eles vivam e funcionem naquele momento exacto – acontecendo o que Schechener chama de “phenomenon”. É essa inter-relação entre todos os criativos que potencia esse “fenómeno”, no “aqui e agora” inerente ao teatro:

¹⁷ “Se o performer faz algo para simular, representar, imitar, e aí adiante, ele ou ela está a actuar. Não interessa qual o estilo usado ou se a acção é parte de uma caracterização completa ou apresentação informal.”

This kind of analysis doesn't say much about the particular role of the actor, director, playwright, or architect-designer. But it does outline their relationships to each other and suggest that each function is meaningful only in terms of the whole set. One cannot discuss a single frame without referring to the others, because it is only within a pattern of relationships that a specific phenomenon takes place.¹⁸ (Schechner 14)

Se por um lado Carlos J. Pessoa trabalha com os actores de uma forma intuitiva em que tenta levá-los a uma zona emotiva e despegada de juízos, que podemos nomear, à semelhança de Schechner, como “trance” ou “ecstasy” (êxtase), por outro lado é necessário anexar uma eficácia técnica que consiga potenciar esse momento de “trance”:

A performer is either ‘subtracted’, achieving transparency, eliminating “from the creative process the resistance and obstacles caused by one’s own organism” (Grotowski 1968a:178); or s/he is “added to,” becoming more or other than s/he is when not performing. S/he is “doubled,” to use Artaud’s word. The first technique, that of the shaman, is ecstasy; the second, that of the Balinese dancer, is trance. (...) To be in trance is not to be out of control or unconscious. The Balinese say that if a trance dancer hurts himself the trance was not genuine.¹⁹ (Schechner 167).

Este trabalho técnico ficou à minha responsabilidade, mas questiono-me até que ponto este apuramento potencia o trabalho feito em criação (sensorial, emotivo, genuíno). Durante o processo existiram dois casos destintos em que este trabalho teve consequências diferentes. O primeiro foi o trabalho de texto que fiz com o actor Hélio Rosa, que tinha uma enorme dificuldade na enunciação textual, mas uma qualidade de presença muito particular e característica que potenciava o desenvolvimento da cena.

¹⁸ “Este tipo de análise não diz muito acerca do papel particular do actor, encenador, autor, ou cenógrafo. Mas delimita as suas relações entre si e sugere que cada função é relevante apenas considerando todo o conjunto. Não se pode discutir um sem nos referirmos aos outros, porque é somente dentro de um padrão de relações que um fenómeno específico acontece.”

¹⁹ “um performer ou é *subtracted*, alcançando transparência, eliminando "do processo criativo a resistência e os obstáculos causados pelo próprio organismo"; ou ele/a é "acrescentado a," tornando-se mais ou outra coisa que ele/a é quando não está a actuar. Ele/a é "**duplicado**," usando o termo de Artaud. A primeira técnica, a do xamã, é o êxtase; o segundo, o do bailarino de Bali, é o transe. (...) Estar em transe não é estar descontrolado ou inconsciente. Os balineses dizem que se um bailarino de transe se magoa, o transe não foi genuíno.”

Na contracena que tinha com a actriz Alessandra Armenise, *Casa de Maya*, o actor tinha um texto um pouco extenso sobre a justiça divina. Trabalhei com ele durante alguns dias a nível técnico, e aqui técnico entenda-se como trabalho de detalhe (tempos, pausas, ritmos). O intérprete melhorou consideravelmente durante um ou dois ensaios, mas depois a falta de compreensão textual e a “cantilena” voltaram a aparecer, o que fez com que o actor ficasse cada vez mais nervoso e inseguro nessa zona da cena. No final do processo, Carlos J. Pessoa acabou por cortar esse texto para que o actor não fosse exposto a uma situação na qual não se encontrava nem seguro, nem confortável. No entanto o trabalho técnico feito com este intérprete teve resultados que potenciaram a qualidade que o próprio já tinha cena, assim que o trabalho de detalhe passou a estar “interiorizado” e/ou “mecanizado”, ele libertou-se para poder brincar e jogar, mais conscientemente, dentro da cena. Por outro lado com a actriz Francisca Moura, numa das suas cenas, *Casa de Melanie*, aconteceu o contrário. Depois de um levantamento da cena em que a zona emotiva tinha sido encontrada, mas que a dicção e algum recorte das palavras estava muito confuso e precisava de ser melhorado, o encenador pediu-me para trabalhar com a intérprete em privado. Fizemos exercícios de dicção, projecção e principalmente de ritmo. Este trabalho de detalhe foi feito e a actriz ganhou muito mais destreza e clareza no que estava a dizer, no entanto deixou de estar “ocupada” na cena e passou a estar “preocupada” com estas questões técnicas, perdendo assim, aquilo que tinha de genuíno na sua representação e que já tinha alcançado no trabalho com o encenador. Perante este facto, foi necessário voltar a fazer o trabalho anterior para que a actriz conseguisse entregar-se outra vez e encontrar novamente a densidade e emoção pretendida na cena. A repetição é sempre um “problema” no trabalho do actor e muitas vezes é difícil perceber como é que cada intérprete consegue resolver ou

equacionar este factor. Para um encenador não é difícil “manipular” (entenda-se “manipular” não num sentido pejorativo) o actor para chegar a determinado sítio interpretativo, mas depois cabe ao intérprete a concretização e reprodução desse momento sensorial do ensaio. Claro que existem outros factores que influenciam a representação do actor, como o figurino por exemplo. A meio do processo criativo foi extremamente importante para a actriz Joaquina Chicau que o encenador e o figurinista lhe dessem uma peruca, uns óculos de sol e umas joelheiras, para que a intérprete, que não conseguia libertar-se de uma forma, supostamente “naturalista”, de representar, encontrasse mais profundidade e estranheza na sua representação. Estes “gatilhos interpretativos” são uma das características intuitivas e inatas na direcção de actores de Carlos J. Pessoa, que provêm de uma enorme capacidade de leitura das pessoas. “Este teatro parte portanto de uma multiplicidade não ocasional: o dialogismo irreductível e a profusão de possibilidades de interpretação devem ser respeitados” (Eiras, O Trágico ao Preço da Tragédia – algumas tendências da dramaturgia portuguesa contemporânea 16). São estas possibilidades de interpretação que o encenador propõe, de uma forma não ocasional, que enriquece o trabalho de todos os actores que com ele trabalham, ganhando multiplicidade e alargando a sua “paleta de cores”.

Claro que é difícil chegar a uma conclusão relativamente ao trabalho do actor, porque não existem métodos. Cada actor vai construindo a sua linguagem, a sua abordagem ao texto, a sua maneira de chegar aos sítios interpretativos pretendidos, e encontra uma forma de se relacionar com os meios envolventes. Por vezes, enquanto encenador, é difícil perceber como é que cada actor reage aos *inputs* dados, e que tipo de referências podemos dar a cada um, e se elas terão ou não repercussão no trabalho. Claro que há imensas variáveis que devem ser tidas em conta, como a proveniência do

actor, a sua formação, a sua língua materna. Mas mais determinantes que estas são as variáveis externas ao ensaio que influenciam a resposta criativa do actor, como a sua disposição, o seu humor, que mesmo numa atitude altamente profissional, não são de todo controláveis.

No trabalho de actor, “as Eugenio Barba noted, performers specialize in putting themselves in disequilibrium and then displaying how they regain their balance psychophysically, narratively, and socially—only to lose their balance, and regain it, again and again”²⁰ (Schechner xi). É esta zona de “desequilíbrio” que o actor procura ao “entrar” e “sair”, para que a sua interpretação fique mais densa e profunda. Cabe ao encenador preocupar-se em gerir este êxtase ou transe da melhor forma, se possível com “higiene e segurança”, citando Carlos J. Pessoa.

²⁰ “Como Eugénio Barba observou, os artistas especializam-se em colocarem-se em “desequilíbrio”, mostrando depois como recuperam o seu equilíbrio psicofísica, narrativa e socialmente - apenas para perder o equilíbrio e recuperá-lo, uma e outra vez.”

Conclusão

Tendo em conta os pontos em que me foquei ao longo deste relatório, o estágio profissional no Teatro da Garagem foi muito bom para consolidar as valências que fui aprendendo e experimentando ao longo de todo o mestrado.

Como referi no primeiro capítulo deste relatório, o meu percurso como actor, videasta e assistente de encenação na Companhia, fez com que o meu estágio se tratasse de uma continuidade de um trabalho estético e metodológico que me interessa aprofundar no e com o Teatro da Garagem. Desde modo, tive a hipótese de anexar a um trabalho que começo a fazer com alguma incidência – assistência de encenação, uma reflexão sobre as metodologias artísticas e humanas de Carlos J. Pessoa e da Companhia que dirige.

Este estágio proporcionou-me pensar, analisar e desenvolver de um modo mais aprofundado todos os pontos que enumerei neste relatório. Em relação à *intermedialidade*, já praticada pela Companhia desde sempre, devido ao seu processo de criação, chego à conclusão que o Teatro é realmente um local de referência para que este conceito, tão discutido nos nossos dias, ganhe vida e significado. Pude, também, ter o privilégio de fazer parte de uma experiência de *imersão* em pleno, aquando da filmagem do vídeo final para o espectáculo e durante todo o processo criativo; de assistir à forma como Carlos J. Pessoa lida com o texto e maneira como este se molda aos seus intérpretes; e por fim à paixão e respeito que o encenador tem pelos actores, e deste modo a confiança que me deu para os poder dirigir e direccionar para uma melhor compreensão das cenas.

“Em *Finge*, finge-se o amor, finge-se a casa, finge-se a felicidade, porque procuramos verdade, e a verdade tende a esconder-se, revelando-se informe,

imprecisa e turva como a paixão amorosa” (Vicente). Se em *Finge* se fingiu para alcançar a verdade, provou-se uma verdade diferente de todos os outros espectáculos do Teatro da Garagem, quer pela questão social e económica de incerteza que o Teatro viveu durante todos os meses de ensaios e carreira do espectáculo, mas também pelas características tão únicas e particulares deste processo: um filme antes dos ensaios; tantos estagiários como actores profissionais; um texto aparentemente mais narrativo e uma simplicidade na encenação que procurava acentuar a crueza e nudez das situações representadas. No fundo, histórias de amor contadas em “carne viva”, em que tanto os actores como o público são sujeitos a uma radiografia, como Bergman fazia com os seus filmes, “aqui e agora”.

“Vale a pena contar uma história de amor nos tempos que correm? Nestes tempos ingratos, em que tanta gente se sente sem eira nem beira?” (Pessoa, Folha de Sala do espectáculo *Finge*). Eu penso que uma história de amor ou mesmo uma paixão amorosa, é a nossa única salvação neste tempos de que Carlos J. Pessoa fala, e esta história de amor em particular, entre mim e o Teatro da Garagem, provou-se mais uma vez fiel, frutífera e duradoura.

Obras Citadas

ANTUNES, David. "Teatro-Clip: A Vida Toda num Instante". *Programa do espectáculo Teatro-Clip*. Lisboa: Teatro da Garagem, Novembro 2007.

—. *Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneas em Portugal*. Amadora: Gradiva/CIAC, 2010.

—. "Uma Poética do Nevoeiro". Abril 2011. *Teatro da Garagem*. 28 Setembro 2013 <www.teatrodagaragem.com>.

BATAILLE, Georges. *As Lágrimas de Eros*. Trans. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

COSTA, Tiago Bartolomeu. "Sexo & Jogos de Poder". *Público, Revista P2* (2013).

EIRAS, Pedro. *Curto Circuito. Géneros literários e teoria no teatro de Carlos J. Pessoa*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2010.

—. "O Trágico ao Preço da Tragédia – algumas tendências da dramaturgia portuguesa contemporânea". *Actas do Congresso "Teatro de Ontem e de Hoje – uma ponte para dois palcos"*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.

GIESEKAM, Greg. *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

KATTENBELT, Chiel. "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity". Kattenbelt, Chiel, et al. *Mapping intermediality in Performance*. Amesterdão: Amesterdan University Press, 2010.

—. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships." *CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN, REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES DE LA UNIVERSITAT JAUME I VI* (2008): 19-29.

KIRBY, Michael. "On Acting and Not-Acting". Zarrilli, Phillip B. *Acting (Re)Considered*. London & New York: Routledge, 2002. 40-52.

OLIVEIRA, Fernando Matos. "Conversação e Colagem". Oliveira, Fernando Matos. *Teatralidades, 12 Percursos pelo Território do Espectáculo*. Coimbra: Angelus Novus, Lda., 2003. 85-96.

PESSOA, Carlos J. *Cromotografia*. Lisboa: Edições Teatro da Garagem, 2013.

—. *Finge*. Lisboa: Edições Teatro da Garagem, 2013.

—. "Folha de Sala do espectáculo Finge". 11 Março 2013. *Teatro da Garagem*. 2 outubro 2013 <www.teatrodagaragem.com>.

—. "Folha de Sala do espectáculo Mediatron". Outubro 2012. *Teatro da Garagem*. 6 outubro 2013 <www.teatrodagaragem.com>.

—. *Mediatron*. Lisboa: Edições Teatro da Garagem, 2012.

—. *O Mundo Em Que Vivemos*. Lisboa: Edições Teatro da Garagem, 2011.

—. *Recusa*. Lisboa: Edições Teatro da Garagem, 2012.

—. *Snapshots*. Lisboa: Edições Teatro Nacional D. Maria II, 2010.

—. "Sobre Hamlet, pelo Teatro da Garagem". 10 Maio 2012. *Teatro da Garagem*. 4 Outubro 2013 <www.teatrodagaragem.com>.

—. *Teatro- Clip*. Lisboa: Publicações Teatro da Garagem, 2007.

PETHÖ, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

QUADRIO, Miguel-Pedro. "A secreta partitura das imagens: Memórias das múltiplas moradas de um castelo interior". *Sinais de Cena* Julho 2004: 28-32.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London & New York: Routledge, 2008.

SIMÕES, Helena. "Acusação do Fingimento". *Jornal de Letras* (2013): 26.

VICENTE, Maria João. "Histórias de amor". 2013. *Teatro da Garagem*. 10 Outubro 2013 <www.teatrodagaragem.com>.

Obras Consultadas

BROOK, Peter – *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orpheu Negro, 2008.

GOLDBERG, Roselee – *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*, trad. Jefferson Luiz Camargo, Lisboa: Orpheu Negro, 2007.

MANOVICH, Lev – *The Language of New Media*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001

ODDEY, Alison – *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook*, London & New York: Routledge, 2003.

ZARRILLI, Phillip B. – *Psychophysical Acting, An Intercultural approach after Stanislavski*, London & New York: Routledge, 2009.

Anexos

- 1- Texto *Finge* de Carlos J. Pessoa
- 2- Gravura do túmulo conhecido como *La Tomba del Tuffatore*
- 3- Fotografia do cenário das gravações
- 4- Textos da Folha de Sala do espectáculo *Finge*
- 5- Texto do programa do espectáculo *Teatro-Clip*, do Teatro da Garagem
- 6- Dossier de imprensa do espectáculo *Finge*
- 7- Registo vídeo do espectáculo *Finge*

Anexo 1 – Texto *Finge* de Carlos J. Pessoa – versão final

FINGE

Personagens:

Camaleão 1 — Nuno Nolasco

Sofia e Patrícia — Joaquina Chicau

Camaleão 2 — Miguel Mendes

Melanie e Vanda — Francisca Moura

Camaleão 3 – Nuno Pinheiro

Marta — Maria João Vicente

Camaleão 4 — Hélio Rosa

Maya e Adriana — Alessandra Armenise

Casa do Frio

Camaleão 1 — Hoje acordei, de novo, a verter lágrimas por dentro. Mais frio cá dentro, que lá fora.

Camaleão 2 — O frio de fora mais doce que o frio de dentro. Água gélida. Sorriso, sorriso, sim, de uma dor amável.

Camaleão 3 — O luto é, talvez essa coisa de morrer em vida, de adornar o júbilo de Ser com um regramento pontual, cuidadosamente descuidado, remirando, na noite, promessas. Mistério? Uma nuvem que não se assemelha a nada.

Camaleão 4 — Hoje acordei, de novo, desinstalado, longe do que quer que tenha sido. Um estranho a combinar arranjos florais.

Camaleão 1 — Antigos inimigos surgem como aparições santas.

Camaleão 2 — Caminhar, caminhar, pausadamente.

Camaleão 3 — Um insecto incomodativo.

Camaleão 4 — Pássaros negros, desorientados, em voo picado, vazando-me os olhos.

Camaleão 1 — Não vês?

Camaleão 2 — Não me interessa.

Camaleão 3 — Não podes ver!

Camaleão 1 — Não quero ver.

Camaleão 4 — Não consigo ver.

Camaleão 1 — Já te posso penetrar?

Camaleão 2 — Vais-me magoar?

Camaleão 3 — É preciso que doa até não doer....

Camaleão 4 — O sangue escorre das orbitas vazadas, pausadamente. Exigir, por uma vez, uma só vez, a palavra Perdão.

Camaleão 1 — Só conheço uma única forma de libertação do jugo de Cronos: morrer em vida.

Camaleão 3 — Possuir em luto.

Camaleão 2 (*a Camaleão 4*) — Agora esfaqueio-te! Sente a faca, shiu, devagar... devagar...

Camaleão 4 — Sem memória, amor meu, sem sinais... sequer o trânsito de uma só pluma.

Camaleão 1 — Cronos perdeu.

Camaleão 2 — Sente o sangue a escorrer-te do corpo...

Camaleão 3 — Uma origem que se dissolve como açúcar na água, um rugido que parece fazer ecoar a palavra Gratidão.

Camaleão 4 — Devo agradecer-te não é?

Camaleão 1 — Queres que te cosa?

Camaleão 4 — Não sei.

Camaleão 2 — Hoje acordei borboleta, não vi senão lírios de Monet, e fiquei atordoado com palavras inglesas que se desprendiam numa cultura que parecia vicejar, o “antes de tudo”, a “experiência transgressora”.

Camaleão 3 (*para Camaleão 4*) — Vou apertar a corda em torno do teu pescoço...

Camaleão 4 — Aperta devagar...

Camaleão 1 — Estive e estarei, delicadamente, suspenso, como um selo postal entre as comissuras dos lábios.

Camaleão 3 — A presença ameaçadora da fera, do urso que me acompanhava na infância. Imobilidade. Matei-te. (*Camaleão 4 morre*)

Camaleão 2 — Achas que a beleza é fome de morrer em paz com a dor?

Camaleão 1 — Matei-te, não te ouço, não te posso ouvir.

Camaleão 3 — Matei-te, estás morto meu amor.

Camaleão 2 — Deixei de ser o espírito da nuvem que se fazia símile de coisa nenhuma.

Camaleão 3 — Devo-me despedaçar, também, para que Diónisos possa, por fim, escapar do jugo da melancolia.

Camaleão 1 — Devo interromper-me, como quem desliga, pausadamente, o ventilador artificial.

Camaleão 2 — Algum calor levou-me para esse lugar onde vagueiam, serenamente, pedaços de humanidade.

Casa de Sofia

Camaleão 1 — Não me chamar o nome que tenho, não ter este rosto. Algo... (*adormece*)

Sofia — Camaleão, acorda, acorda Camaleão! Não devemos desperdiçar comida, sobretudo a carne. Dá muito trabalho criar os animais! Brincadeiras são para garotos.

Camaleão 1 — Já estiveste nas grutas de Aracena? A rapariga mais bonita do mundo trabalhava numa loja de recordações; vendia postais! Desceu os degraus quatro a quatro, ia com pressa...

Sofia — Pressa porquê?

Camaleão 1 — Muitos turistas.

Sofia — Não estás a ser sincero.

Camaleão 1 — Ela tropeçou, caiu, esfolou os joelhos, as palmas das mãos e os cotovelos...

Sofia — E a cara?

Camaleão 1 — A cara... Ela ficou sem os dentes da frente, estes aqui...ficou com a boca a escorrer sangue.

Sofia — Não estás a ser sincero, estás sempre a fingir! Isso não aconteceu com a rapariga de Aracena! Essa é outra história!

Camaleão 1 — Que história? Não se trata de uma história, trata-se da vida de pessoas...Achas possível que alguém conheça melhor outra pessoa que o próprio?

Sofia — Talvez... porque é que perguntas?

Camaleão 1 — Quem sou eu?... (*adormece*)

Sofia — Eh Camaleão, Camaleão! A rapariga dos dentes partidos ia a correr atrás de uma camioneta, de caixa aberta, na recta do seminário, aquela, lembras-te? Ladeada de ciprestes. O senhor Silva tinha feito a

poda de inverno e não viu os garotos a correrem atrás da camioneta a tentarem apanhar boleia à socapa.

Camaleão 1 — À socapa, sim, que alegria!

Sofia — A rapariga lançou-se para a frente, de braços e mãos estendidas, mas não conseguiu agarrar-se e caiu. Depois pararam.

Camaleão 1 — Quem?

Sofia — Tudo parou! O tempo parou. Ela, lentamente, começou a correr, cada vez mais depressa, e a gritar, cada vez mais alto, pela recta do seminário a fora, ladeada de ciprestes, com o sangue, o sangue, a escorrer-lhe da boca.

Camaleão 1 — Já sei, já sei! Desculpa... A boca dela era a gruta de Aracena, a gruta de Aracena!

Sofia — São várias grutas.

Camaleão 1 — São várias mulheres, cada uma com a sua casa, a tua é Casa de Sofia! A rapariga, a rapariga de... Aracena, Aracena, parecia um Cristo mas...

Sofia — Ela começou a chorar de aflição.

Camaleão 1 — Foi? Aflição...

Sofia — Sim, tem o negócio dos pais! Não os pode abandonar, numa altura destas. É a sua obrigação! Estás a ouvir, é a sua obrigação!

Camaleão 1 — Eu não me sinto obrigado a nada embora me obrigue a algumas tarefas... Quais são as tuas obrigações?

Sofia — Não adormeças! (*ele adormece*) Dar-te tempo. Dar-me tempo.

Camaleão 1 — Porque é que precisamos de tempo?

Sofia — Nada me prende, nada te prende...

Camaleão 1 — Mentirosa, tão mentirosa!

Sofia — Não precisas de sofrer assim, de adormecer assim, não durmas! Tens de deixar de sofrer! Deixa de sofrer, acorda Camaleão, acorda!

Camaleão 1 — Cheiras... deixa cá ver... cheiras... a consolo moral. Que fragrância! Op lá, sinto-me desperto!

Sofia — Põe-te no meu lugar!

Camaleão 1 — Não me posso pôr no teu lugar.

Sofia — Podes ao menos tentar compreender-me...

Camaleão 1 — Sofia! Compreender, compreender... Não ajuda lá muito. Se fosse a ti mudava de nome: Patrícia!

Sofia — O meu nome profissional é Patrícia Delícia mas não te amo nem dou beijos, só selos.

Camaleão 1 — Só de ida, sem volta...

Sofia — Quero dinheiro para ser atriz!

Camaleão 1 — Ser atriz não enriquece ninguém. Só, talvez, as más atrizes.

Sofia — Se acumular o bastante posso fazer os papéis que muito bem entender!

Camaleão 1 — Que papel é que gostavas mais de fazer?

Sofia — Assistente de Drácula!

Camaleão 1 — E o próprio Drácula nunca te passou pela cabeça?

Sofia — Só quero ser a sua assistente, principal, claro! Assim para aprender a arte de...

Camaleão 1 — Chupar? Tens grandes, grandes ambições, para que não restem dúvidas. Admiro-te!

Sofia — E tu Camaleão?

Camaleão 1 — Eu, para além de ter muito sono, acho que gosto de viver... Já pensei em matar-me várias vezes mas tenho azar! Adormeço ou alguém telefona e não posso ir dormir. Tenho erecções por motivos bizarros... gajas gordas por exemplo! Não posso ver uma gaja gorda!... Tu és magra portanto não há problema... Não me olhes assim, tu és escanzelada!

Sofia — Queres mudar a cor da pele, dos olhos...

Camaleão 1 — Chama-lhe isso, chama-lhe cosmética!

Sofia — Vais meter-te em grandes sarilhos...

Camaleão 1 — Nem imaginas!

Sofia — Estás sempre a fingir, sempre a tentares levar a água ao teu moinho!

Camaleão 1 — Que moinho, rapariga! Só gosto de gordas... Encharca-te de emoções como uma chuvada intensa; apanha uma grande molha; vai de mota sempre a acelerar contra a chuva...Era capaz de adormecer assim e não cair, não cair...

Sofia — Como é que tens a lata de achar que me amas? Como?

Camaleão 1 — Quem me dera apaixonar-me por ti! Não cair, não cair...

Sofia — Tu não me conheces! Eu acredito no trabalho sério, honesto, dedicado...

Camaleão 1 — Não cair, não cair...

Sofia — Eu sou...

Camaleão 1 — Não cair, não cair... as tuas mãos, os teus pés, os teus cabelos, os teus seios, as tuas pernas... não cair, não cair...

Sofia — Achas que vou conseguir?

Camaleão 1 — Claro, claro! Dança, canta, ri e chora! Finge, finge!

Sofia — Vou conseguir ser actriz, vou conseguir!

Camaleão 1 — Não tropeces nos degraus de Aracena, não tentes ir à boleia do senhor Silva na recta do seminário, ladeada de ciprestes, não faças isso, não faças isso! Não quero ver, quero dormir, a boca aberta a sangrar! Meter o pénis na tua boca. Não quero ver! Não quero compreender. Ficar quieto. A mota acelera, acelera, chove intensamente em Aracena. Não vou cair... Adormeço. Não caio.

Casa de Melanie

Melanie — Pedi ao tribunal para ser notificada se ele saísse da prisão. Passei pelo tribunal e perguntei como estava a decorrer o processo. O Camaleão já tinha sido libertado. A justiça não funciona. O Camaleão é... ah, a principio até parecia... ele...

Camaleão 2 — A menina é uma vaca ou uma menina?

Melanie — Desculpe?

Camaleão 2 — É uma vaca ou uma menina?! Se for menina eu saio já e não me volta a pôr a vista em cima: eu não lhe quero voltar a pôr a vista em cima! Percebeu?

Melanie — Sim...

Camaleão 2 — Sim, o quê? Gosta de passear no pinhal, à beira-mar? Não diga nada! Cala-te ou parto-te a boca toda! És uma vaca compreendes? Compreendes, porque é que és uma vaca? Porque gostas de passear no pinhal à beira-mar! É claro para ti? Pinhal à beira-mar, passeio, vaca! Vaca!

Melanie — Idiota!

Camaleão 2 — Menina, espere, por favor! Tem telemóvel? Pode emprestar-me? Tenho que enviar um sms; é rápido! Por favor menina?

Melanie — Está aqui...

Camaleão 2 — *(escreve sms)* Encontrei uma vaca! Stop. *(para Melanie)* Vai à merda, vaca estúpida, eu tenho de... espera... tenho de enviar outro sms, a dizer que vou chegar tarde: vou chegar tarde.

Melanie — Tens alguém à espera?

Camaleão 2 — Claro que tenho alguém à espera! Tenho montes de gente à espera! Tenho uma lista de contactos que nunca mais acaba! Queres ver, queres ver... onde é que pus a merda da lista! Estás a rir-te de quê, vaca de merda?

Melanie — Eu sou a Melanie, de Mel; sou docinha! Não sou impaciente como tu! Gostas da Melanie? Queres que a Mel te faça feliz? Queres ser feliz? A Melanie não te faz mal, a Mel só quer o teu bem, o teu prazer...

Camaleão 2 — Não me toques vaca de merda, não me toques! Quanto é que custas? Queres dinheiro é isso?

Melanie — Só paga no fim, só paga no fim! Com a Melanie é assim, assim, maravilhosa, Mel! Queres tomar um banho? Estás sujo! Queres dançar? Estás tenso... Queres conviver? Estás murcho!

Camaleão 2 — O meu nome é Camaleão e rebento-te toda senão...

Melanie — Tu és bem parecido Camaleão! Aposto que tens um monte de namoradas a correrem atrás de ti! Eu não corro...

Camaleão 2 — Sabes o que é que faz uma vaca num pinhal à beira-mar? Rumina ervas! As vacas têm quatro estômagos e...

Melanie — Comigo são só 60 minutos, massagem mais convívio! Não tenho mais tempo. Tenho a minha mãe à espera.

Camaleão 2 — Tens mãe?

Melanie — Claro, a minha mãe ensinou-me tudo, tudo! Hesitar, hesitar... melhor momento para atravessar... Não sou uma vaca, não sou uma vaca!

Camaleão 2 — A minha mãe levava-me a ver as vacas! Quer dizer o meu pai é que queria que fôssemos todos os domingos ver as vacas. A minha mãe dizia que as mulheres, as prostitutas, eram as vacas! Eu nunca tinha visto uma vaca. Tu és uma vaca e eu vou...

Melanie — Pobre alma! Pobre alma! Não vais nada, estás tão assustado que metes pena. Vou cantar para ti, vou dar-te o repouso final do guerreiro.

Camaleão 2 — Mas eu não fui à tropa!

Melanie — Que descaramento! Então o menino não foi à tropa? Devias, tu devias, tu devias e não devias, tu devias ter tido juízo, devias ter feito, devias e não fizeste! Fizeste mal! Devias ter feito e fizeste mal!

Camaleão 2 — Larga-me Mel, larga-me! Ajuda-me a dormir, ajuda-me a dormir, ajuda-me Melanie! Eu queria escrever, escrever versos, quando tinha aquela idade própria para escrever versos.

Melanie — Versos com idade então, coisa infantil...

Camaleão 2 — Não é infantil! Onde é que te levaram as tuas certezas? Onde é que te levou tudo aquilo que te ensinaram e em que acreditaste piamente? Ajuda-me a telefonar, ajuda-me a telefonar! Ajuda-me a não telefonar, a não telefonar!

Melanie — A mim só me ensinou a minha mãe. E a ti? O que é que a tua mãe te ensinou?

Camaleão 2 — Fui rei, fui mendigo... não sou nada, nada! Cadáver adiado... um frio infernal, dormir duas horas, acordar, dormir duas horas, acordar... A dormir. A telefonar. A não telefonar.

Melanie — Parece uma disciplina tão castrense! Afinal sempre foste à tropa! Estás na tropa querido? Os magalas precisam tanto de amor, vem cá que estou em brasa, acende o meu forninho! Isso, mete tudo, tudo bem fundo, como a Mel gosta, bem fundo, isso, isso...

Camaleão 2 — Onde estive, onde estou, onde é que estás, onde estás, estás onde, onde estás, onde estás amor? Finge, finge...

Melanie — Isso, estou a gozar, estou a gozar!...

Camaleão 2 — Onde estás?

Melanie — Estou contigo amor... isso...

Camaleão 2 — Que trazes contigo?

Melanie — Que trazes contigo?

Camaleão — Não repitas o que digo, merda!

Melanie — Porque é que paraste?

Camaleão 2 — Finges mal, finges mal!

Melanie — Tu é que não sabes fingir percebes meu cretino! Tu é que não sabes fingir!

Camaleão 2 — O que trazes contigo?

Melanie — Não pares, não pares cão do caralho!...Rumores. Murmúrios. Água fria. Pronto-socorro... Ah, caralho!

Camaleão 2 — O momento...

Melanie — Deixa-me tocar-te!

Camaleão 2 — Toca-me.

Melanie — Bate-me. Com força, mais força! Bate-me, bate-me!

Camaleão 2 — Toca-me.

Melanie — As tuas mãos cheias de Graça; as tuas mãos cheias de Graça! Toca-me!

Camaleão 2 — Bate-me. Não aguento mais viver.

Melanie — Ninguém aguenta.

Camaleão 2 — Não aguento.

Melanie — Aguenta, cabrão, isso, fode devagar!

Camaleão 2 — Bate-me.

Melanie — Toca-me! Vês? Dedos de fada, dedos de fada!

Camaleão 2 — Bate-me.

Melanie — Dá, dá, dá-me lá esse caralho!

Camaleão 2 — Dói!

Melanie — Vais habitar pela primeira vez o teu novo lar, percebes, cão?

Camaleão 2 — A corda ao pescoço, o veneno, o comboio...

Melanie — Errar é humano, duas vezes é burrice! Finge, finge, meu merdas, finge!... Aprende! Falta-te emprego, estás doente, foste abandonado como uma velhinha? Finge, finge...

Camaleão 2 — Vou-te perseguir a vida inteira!

Melanie — Ainda bem! Nada como uma boa foda para encontrar um ideal de vida.

Casa de Marta

Camaleão 3 — Sabes o que é ser possuída um dia inteiro por gajos nojentos?

Marta — Sei e até gosto; se passo três dias sem orgasmo fico logo agoniada, dores de cabeça, até parece que estou com o período! Quem é que não gosta de foder? Não podes fazer disto um vício! Foder é bom, faz bem. És limpinha? Ele há meninas que são umas cabras para os clientes! Namorar? Namorar?! Para quê? Tive um cliente, outro dia, que se apaixonou e ficou logo sem 10.000 euros! Já viste? Mas tu estás triste, mulher! Nós temos de tratar de nós! Olha eu vou a Espanha numa daquelas excursões de 40 euros e fico logo a sentir-me melhor. Até me venho quando passo a fronteira! Olé! Trabalhas para mim. Eu sou a Marta! Sabes que Cristo foi feliz em Casa de Marta? Marta! Marta! És completa? Fazes anal e mamas bem? Vem mamar aqui na minha coninha, isso mama a Marta, mama-me bem, isso querida! Até passas o teste, sabias? Ficas na Casa, precisas arranjar o cabelo e fazer a depilação. Não te esqueças de fazeres clisteres, tens de ginastigar o botão de rosa com postigos, começa com bananinhas da Madeira! Minha linda Camaleoa, vou-te chamar Filipa da Macedónia, que deu à luz Alexandre, o Tarado! Ah, dá cá um beijo à tua mamã Marta. Cristo foi feliz aqui, sabias? Tenho de ir passear o Bolinhas! Não vês como esta agitação o perturbou? És insensível? Tens fé? Vais à igreja?

Camaleão 3 — Qual igreja?

Marta — A dos Quatro Caminhos!

Camaleão 3 — Norte, Sul, Este e Oeste?

Marta — O Pastor é fantástico! Ilumina muitas almas. Muitas mesmo! Eu sinto desprezo pelo meu ex-marido. Ele é bom pai. Mas eu sinto desprezo pelo que ele me fez. Não perdo.

Camaleão 3 — Mas se é bom pai...

Marta — Desprezo.

Camaleão 3 — Sim...

Marta — Isso é iluminação!

Camaleão 3 — O desprezo?

Marta — O que é que tu sabes da “iluminação provinda do desprezo”
minha camaleoa epiléptica?

Camaleão 3 — Esse pastor deve ser mesmo bom!

Marta — Não digas “bom”! “Isso é muito bom, isso é muito mau!” Diz,
gostoso! Gostoso. Vem do âmago!

Camaleão 3 — Âmago ou gosto?

Marta — Tu gostas, ou não gostas, Camaleoa! Não dizes que é bom! É
bom porquê?

Camaleão 3 — Porque gosto?

Marta — Ora estás a ver, porque gostas!

Camaleão 3 — Mas tu saboreaste, de alguma forma, o pastor?

Marta — Virgem Maria, por Amor de Deus! É tudo muito luminoso-
espiritual-completo! Sabes, há muita gente enganada que só vai à igreja
para ser vítima de extorsão? Ficam lisos até ao último cêntimo: ele é
pagar por isto, por aquilo, são dizimados pelo dízimo!...

Camaleão 3 — Terrível!

Marta — Não é nada terrível!

Camaleão 3 — Não!

Marta — Deus concede as graças, na mesma, porque a fé é muita,
compreendes?

Camaleão 3 — Escreve direito por linhas tortas?

Marta — Muito tortas mesmo; mas escreve, lá isso escreve, direito...

Camaleão 3 — Assim-assim... direito!

Marta — Eu não estou só. Deus cuida.

Camaleão 3 — Eu acho-te inteligente. Ligas as coisas... por exemplo, o guardanapo... Tu deste-me o guardanapo que estava debaixo do prato das amêijoas... Eu, desajeitado como sou, tinha deixado cair o meu guardanapo... Tu percebeste e foste inteligente, quer dizer acho que foste mais do que inteligente, foste gentil! Foste gentil comigo e agradeço-te.

Marta — Tu falas pouco de ti Camaleão. Tens o cabelo bonito! Eu falo, falo, não preciso inventar história nenhuma, nenhuma personagem; sou só eu.

Camaleão 3 — Cheiras bem!

Marta — Já sabes como sou safada... Sem orgasmos fico com nervos!

Camaleão 3 — Eu gostava de ficar parecido com o Brad Pitt naquele anúncio que ele faz a uma camisa aos quadrados, vermelhos e pretos! Sabes qual é? Adorava ter aquela barba loura e espessa, aqueles cabelos compridos, os lábios grossos... Tal e qual o Brad Pitt!

Marta — Mas o sujeito que faz esse anúncio não é o Brad Pitt!

Camaleão 3 — Tens a certeza?

Marta — Absoluta!

Camaleão 3 — É o Brad Pitt mesmo que não seja o Brad Pitt, compreendes? Por Nossa Senhora! Quero ficar parecido com aquele Brad Pitt! Aquele tipo com a camisa aos quadrados vermelhos e pretos!

Marta — Mas tu tens o cabelo preto, querido...

Camaleão 3 — Pinto-o ou ponho uma cabeleira!

Marta — As minhas mamas são naturais, tal qual Deus me pôs no mundo!

Camaleão 3 — Tu, o teu Deus e as tuas mamas!

Marta — Não tiras os olhos delas!

Camaleão 3 — Sabes, nós não pensamos o Mundo mas aquilo que queremos pensar dele... nós não vemos o mundo mas aquilo que

queremos ver... nós não sentimos o que sentimos mas aquilo que queremos sentir...

Marta — Diz-me que sim!

Camaleão 3 — Não!

Marta — Sim!

Camaleão 3 — Não!

Marta — Não olhes para as minhas mamas. Não olhes para as minhas pernas! Não quero que me vejas. Não quero que me vejas.

Camaleão 3 — Vem!

Marta — Volta!

Camaleão 3 — Consegues estar aqui e não estares? Tens tempo para mim? Por favor preciso de uma hora para falar, falar, sem parar.

Marta — Sinto a tua falta, sinto sempre a tua falta, sinto sempre, sempre, sempre, sempre, a tua falta.

Camaleão 3 — Fazes-me falta.

Marta — Abre a porta, abre a porta eu não te mereço isto! Eu sei que estás aí!

Camaleão 3 — Vai-te embora Marta, vai-te embora!

Marta — Consigo abrir a fechadura, eu consigo! Não vês como é bonito mentires-me tanto e, ainda assim, adivinhar-te os passos, os gestos, tudo, tudo!

Camaleão 3 — Vai-te embora, vai-te embora Marta!

Marta — É difícil abrir esta porta, mas hei-de conseguir. Conseguir!

Camaleão 3 — Morrer de amor por ti, morrer de amor por ti!

Marta — Consegui, consegui!

Camaleão 3 — Vai-te embora, vai-te embora!

Marta — Olha-me nos olhos.

Camaleão 3 — Olha-me nos olhos.

Marta — Em silêncio, revisitemos.

Camaleão 3 — Revisitemos.

Marta — As nossas melhores esperanças!

Camaleão 3 — Diz-me, diz-me!

Marta — Vai-te embora. Vai-te embora Camaleão! Chupo. Chupo. O Senhor é o meu pastor e nada me faltará.

Camaleão 3 — Não fazes falta ao teu Senhor. Que falta é que tu fazes? Diz lá?

Marta — Nada me faltará.

Camaleão 3 — Não fazes falta percebes? A ninguém!

Marta — Eu vou a Caldas Novas com a minha filha, em Goiânia, Brasília! Queres ver uma foto da minha filha? Espera, o celular está a chamar. É uma amiga minha que se zangou com o marido. Não sei o que é que ela vê naquele velho.

Camaleão 3 — Bate na mulher, no filho, na mãe, no pai, bate, bate com força! Bate, cabrão! Ama, cabrão! Ama cabrão! Atira o corpo uma, e outra vez, mais e mais, contra espelhos, contra tudo! Despedaça-te, corta-te e finge, finge ser prazer o prazer que deveras sentes.

Marta — Vamos lá a acalmar senão fico nervosa e tenho que ter um orgasmo rapidamente! Vamos lá, calma! Primeiro: és muito óbvio! Numa hora queres ser o Brad Pitt, que não é Brad Pitt nenhum e depois, e depois... eu gosto é do António Fagundes!

Camaleão 3 — Esse ainda é vivo?

Marta — Olha, vamos lá a ver se a gente se entende. Segundo: eu gosto muito dos filmes do “Erre Pote”. Gostas dos filmes do “Erre pote”? Sim, ou não?

Camaleão 3 — Sabes que consigo ser feliz contigo sem te pedir nada?

Marta — És fegoso, potente... Não quero fazer amor contigo agora. Tenho um cliente a seguir, depois, guardo tudo, tudinho para ti! Mais tarde, amor. Agora tenho de trabalhar. Tenho de fingir. Depois quero fingir contigo o prazer que deveras me dás.

Camaleão 3 — Queres que te massage os pés?

Marta — Eu depois ligo-te amor... conversa agradável, boa companhia...

Camaleão 3 — Quando é que te vais embora?

Marta — Quando tiver dinheiro suficiente. Fugi 2000 quilómetros para longe da minha filha porque não lhe podia dar sustento. O meu amor por ela é suficiente? Achas que a amo? Qual a verdade que te faz chorar um pouco Camaleão?

Camaleão 3 — Os meus filhos a correrem para mim e chamarem: “pai, pai, pai”!

Marta — Três vezes!

Camaleão 3 — Três vezes.

Marta — Só quando aguentares viver com a dor ela vai deixar de existir. Nessa altura podes voltar a fingir, podes voltar a ter prazer, podes voltar a ser puta! Camaleoa, sua safada!

Camaleão 3 — Eu gostava de ser estrela de novela brasileira! Levas-me contigo Marta?

Marta — Como o Fagundes amor meu?

Camaleão 3 — Não! Como o Brad Pitt! O Brad Pitt! Levas-me contigo, levas, por favor? Qual é mesmo a morada Marta? 20 ou 22?

Marta — Nem 20 nem 22! É o número 1! Tens de passar pelo cabeleireiro, depois vem o larguinho, que já teve uma fonte, e é o nº 1. Rés-do-chão esquerdo!

Camaleão 3 — Leva-me para Casa Marta.

Casa de Adriana

Adriana — Eh pá vieste logo agora que estava ali no quentinho da cama pá! Fosga-se que está um frio do *caracete*! Estão a dar os Simpsons pá, é porreiro, a Family Guy e aquelas merdas todas do zapping mental, muito ciclotrão, entre a almofadinha e o edredão! Hu, é do *caracete*! E tu queres foder pá? Podias ter dado mais um quarto de hora para eu acordar pá, são só 4 da tarde, eh pá isto ainda é ontem, percebes? És do *caracete*!

Camaleão 2 — Mas a gente combinou às 4?!

Adriana — A gente combinou, a gente descombinou, eh pá és do caracete! Os gajos atrasam-se sempre pá! Os filhos da puta atrasam-se sempre! Não és filho da puta! Eh pá desculpa lá, mas eu sou... queres ver as mamas? Tirei agora o silicone, têm umas cicatrizes, eh, mas estão valentes, olha para elas a baloiçarem! Parecem, parecem, oh pá não se parecem com nada! Olha queres uma amiga minha para se juntar à festa?

Camaleão 2 — Depende da amiga...

Adriana — São mais cinquenta, e olha que a gaja é boa, é toda real, como nas fotografias!...

Camaleão 2 — Isso é muito.

Adriana — Então quanto é que tens?

Camaleão 2 — Por hoje chegas tu.

Adriana — Estoril, Estoril! Eu adoro o Estoril Praia pá! Não fiques com essa cara de preta albina! Preta sou eu, mulatinha, e não sou albina! Eh pá, o Estoril Praia... eu adoro o Estoril Praia, mais a praia que o Estoril, mas olha que me sinto bastante dividida, percebes? É do *caracete*...

Camaleão 2 — Mas estás com sono, estás a dormir!

Adriana — Eu! A dormir! Eh pá eu tou com um tesão incrível, tu nem queiras saber o que eu fodia se pudesse! Fodia a equipa toda do Estoril, os adeptos, os camones e os nadadores salvadores! “Socorro, socorro, estou-me a afogar!” É só a reinar meu! Eu nado que nem uma lontra! A gente tem de se rir um bocado, estás p’rai e... e? Estoril, Estoril, pipipi!

Camaleão 2 — Tu não és uma boa profissional!
Eu também tenho que aturar gruhos e grunhas e toda merda de coisas e ...

Adriana — Estás muito fora meu! E o quê?

Camaleão 2 — Ética!

Adriana — Foda-se! Estoril, pipipi! Ética é do caracete, pá! Eu tive com a gaja e ela... olha, tinha umas curvas, um... eu gosto de gajos... mas a ética, a ética tinha... um “je ne sais pas quoi” sabes, eu apaixonei-me por ela e tivemos casa pronta e, pensámos em adoptar, na Rússia, ou uma chinesa, também dava... não quero falar mais disso. Acabou. Chega! Estoril! Olha rapaz, vou-te dizer o seguinte...

Camaleão 2 — O quê?

Adriana — Já disse: “o seguinte”! É só rir, meu! Não, espera lá, espera. Dá-me uma oportunidade para te mostrar a mulher que verdadeiramente sou! Olha que isto vem de dentro...

Camaleão 2 — Mas quem é essa? Quem é essa? Vai lá chamar a tua amiga!

Adriana — Ela não vem por menos de cinquenta.

Camaleão 2 — Só tenho 15... merda! Vou-me embora. Mas espera lá... onde é que estão as minhas calças? Viste as minhas calças? Isto não são as minhas calças, é um vestido de malha antracite!...

Adriana — Isso não é meu. Não posso com antracite! Só roupa interior polar, por causa do friozinho! Eh pá tu tens as mãos frias caraças, como é que queres que uma mulher aqueça?

Camaleão 2 — Este vestido não são as minhas calças!

Adriana — Claro que não e também não é polar... portanto: Estoril, pipipi!

Camaleão 2 — Estou farto de ti e da tua amiga...

Adriana — Mais cinquenta! Já pensaste em duas boquinhas a chuparem-te a ervanária, heim? Estás tão murcho meu... Já, sei, *caracete* (!),

queimávamos um bocadinho da tua ervanária e fumávamos erva de gajo!
Talvez a gaja baixe o preço, vou-lhe perguntar. Espera aí!

Camaleão 2 — Espera lá, ninguém vai fumar a minha ervanária, percebeste?

Adriana — Tens de me dar uma oportunidade de te mostrar a verdadeira mulher que há em mim!

Camaleão 2 — Tu não és real como as fotos.

Adriana — Não, são reais, praí vinte anos atrás, quando o cãozinho entrou no campo da Amoreira; a malta toda a rir; o árbitro a correr atrás do cãozinho...

Camaleão 2 — Tu morreste não foi? Chamas-te Gilberta, não é?

Adriana — Sim, Gilberta... já morri...

Camaleão 2 — Nunca trabalhaste neste ramo.

Adriana — Nem fui sindicalizada... não podia não era?

Camaleão 2 — Morreste de ataque cardíaco. Fulminante!

Adriana — Pois foi.

Camaleão 2 — Foste solteira a vida toda.

Adriana — Pois fui.

Camaleão 2 — Eras virgem.

Adriana — Pois era.

Camaleão 2 — Eras bonita.

Adriana — Sim, era.

Camaleão 2 — A tua amiga não existe. Estiveste sempre só.

Adriana — Pois estive. Mas não tem mal ter uma amiga imaginária pois não?

Camaleão 2 — Não.

Adriana — Então sempre arranjas os cinquenta euros?

Camaleão 2 — Arranjo.

Adriana — Obrigada. Queres uma camisola polar?

Camaleão 2 — Tens uma flor linda no teu cabelo!

Adriana — Ah pois é! Que bom. Que bom.

Casa de Vanda

Vanda — Tu gostas de enrabar não gostas? Tu gostas, tu gostas muito de enrabar! Hu, hu! Ah, tens dedinhos de fada! Tu gostas de lamber não gostas? Tu gostas, gostas! Isso, isso lambe bem, come-me toda, isso, isso! Sabes, há clientes que enfiam o dedo todo pelo rabo acima e eh pá, oh, cuidado amigo, assim uma pessoa até se assusta! Tu gostas, não gostas? Vê-se logo que gostas! Isso dedinho de fada estimula bem a terminação nervosa!

Camaleão 3 — Vânia...

Vanda — Vanda, Vanda, amigo!

Camaleão 3 — Tu tens uma extraordinária fluência verbal...

Vanda — Sim, sim, tu gostas, vê-se que gostas! Eu li muito, adoro ler; trabalhei num *call center* e passava a vida a falar, a falar... Isso tu gostas mesmo! O meu padrasto é empreiteiro. Isto agora para a construção civil está muito mau. Não tenho filhos mas é como se tivesse, uma irmã adolescente. Ai a terminação nervosa está a reagir, a reagir amigo! Vá gostas, tu gostas, tu gostas! Tenho doze gatos e um cão! Ai, fode a coninha um bocadinho, fode lá!

Camaleão 3 — Devias emigrar Vânia!

Vanda — Vanda, Vanda! É agora, chegou a hora de enrabar! Vá mete-me esse caralho todo no cú!

Camaleão 3 — Vai-te embora Vânia!

Vanda — Vanda, Vanda, Vanda! Ah, dá-me com força! Eu não posso emigrar com doze gatos e um cão; mas tu gostas, ah sim, tu gostas de enrabar! Enterra-me esse caralho todo no cú! Ai adora ser enrabada venho-me que nem uma doida! Ah, ah, tu gostas, tu gostas, meu cabrão! Ah, ah, pronto, já está! Cuidado, cuidadinho, eu adoro levar no rabo e o meu nome é Vanda, Vanda, não é Vânia, mas depois, ui, cuidadinho as terminações nervosas emitem uma ordem e...

Camaleão 3 — É o *call center*!

Vanda — Fica logo fechadinho, fecha, automático, percebes? Ele há clientes que, pois, concretamente, claro está, não é (?) querem montar mais um bocadinho, gozar mais, mas o meu rabo, o meu rabo... não deixa, fechado, *close!* Gostaste, não gostaste? Eu tenho de fazer uma ginástica do caraças, inventar umas tretas de *call center* — “musica ambiente, vou passar a chamada, não desligue”, para o cliente ficar satisfeito! Ah, sim, tu gostas, eu sei que gostas, dar-lhes uns linguadinhos assim com a língua a mexer muito depressa, muito depressa,! Gostas, não gostas, gostas destes linguadinhos?

Camaleão 3 — Se emigrares, refere no teu *curriculum vitae* as terminações nervosas do teu rabo. Faz isso, tu não me conheces Vânia, mas...

Vanda — Vanda, Vanda! Eu faço isso, tu gostas não é? Eu faço isso... venho-me que nem uma perdida! Estavas no meu ritmo, ritmo, ritmo, gostas disso, ritmo, gostas disso, ritmo, gostas disso!

Camaleão 3 — Gosto disso, eu gosto Vânia!

Vanda — Vanda, adeus, adeus.

Camaleão 3 — Gosto, gosto, Vânia, Vanda, adeus, gosto, gosto disso!

Vanda — Adeus, adeus, adeus!

Camaleão 3 — Ah, Vanda, Vânia, adeus, adeus, adeus, adeus...

Vanda — Vira à direita, é o 6, sobe, fode, sobe, fode, sobe, fode, sobe, fode!

Casa de Maya

Maya — Um dia igual aos outros.

Camaleão 4 — Uma noite ainda pior que as outras.

Maya — Coitadinho! Saudinha, saudinha! Olha isto aqui são trinta euros. Obrigada. Vai-te lavar na casa de banho. Eu abro cortina. Tens aí produto para lavar mas tens produto diferente se não gostares desse, podes ser alérgico. Tens toalha. Vês? Toalha. Vou ligar música ambiente. Tudo muito sofisticado como podes ver, com muita sabedoria. Estás lavadinho? Podes vir. Vem, vem lá... queres que me sente. Sou um bocadinho maior que tu. Não tem problema pois não? Gostas de gajas grandes? ... Não, não, deita-te; lençol está lavadinho. Cheiroso. Isso, deita. Agora cala-te! Shiu! Vamos fazer o nosso acto de amor. Eu vou-me calar também e arfar um bocadinho assim... Tens aqui mamas para te regales. Regala-te com mamas! Isso, isso, bebé, muito bem. Já está. Chega de mamas. Agora vem cá. Eu deito-me e tu... deixa cá ver... teu espargo está crescido, precisa preservativo! Muito importante. Isso enfia espargo. Eu sou muito grande, grande, grande. Mamas ajudaram Gagarin! Yuri Gagarin a entrar em órbita! Já estás em órbita espargo? Ainda não estás em órbita. Como é que é possível? Não foi foguetão Sputnik que pôs Yuri Gagarin em órbita de planeta Terra, foram mamas de Maya! Mamas de Maya, grande sabedoria e sofisticação...

Camaleão 4 — Pedras!

Maya — Pedras não são poemas. São pedras!

Camaleão 4 — Eu ia, eu ia, eu ia, eu não...

Maya — Certas coisas... nunca acontecem... espargo...

Camaleão 4 — Nunca.

Maya — Hemorragia é poesia de hemoglobina. Puchkin! Já não tenho esses demónios.

Camaleão 4 — Vagina limpa, tão limpinha, tão asseada!

Maya — Goza, goza espargo...

Camaleão 4 — Poder o que não posso, ver o que não vejo, ah, sentir o que não sinto! Dá-me amor, dá-me o que não tens! Ah, Maya, e agora, e agora que não te tenho?

Maya — Tenho-te tanto! Vou dar gritos expressionistas, muitos gritos expressionistas! Ouves, sentes, gritos expressionistas? Tens espargo cada vez mais esparregado.

Camaleão 4 — És bonita...

Maya — Obrigada Camaleão! É por não pensares que encontras o caminho, é por não te teres que encontras o caminho, é por te perderes que lá chegas, é por não seres que te tornas livre. Queres mais gritos expressionistas?

Camaleão 4 — O que é que se passa?

Maya — Sou professora de piano.

Camaleão 4 — E tocas? Piano...

Maya — Jazz, definitivamente, não.

Camaleão 4 — Mas tocas piano?

Maya — É preciso piano, Espargo! É preciso praticar... Trabalho copa, trabalho limpezas, tanto faz... Mamas, Gagarin... Precisa praticar para tocar piano, e precisa piano... Muitas dificuldades! Piano. Eu sou professora e dificuldades... colocar pérolas de cultura na cabeça de crianças.

Vai-te lavar. Tens lá produto, e outro produto se não gostares do produto, enfim, alergias... já sabes.

Camaleão 4 — E toalha.

Maya — Toalha é importante.

Queres mesmo saber? Queres mesmo? Sê uma colcha atirada da janela em dia de festa e não penses na poeira levantada pelos cascos em fúria. Pensa na almofada de penas rasgada e resgatada, cada pena, em mil calvários. O que é que ajuda mais Gagarin? Foguetão ou mamas de Maya?

Camaleão 4 — Não compreendo?

Maya — Nem eu Camaleão! Fazes cada pergunta! Achas que se soubesse te andava a chupar o espargo?

Camaleão 4 — Maya, se deixares de pagar as contas não é grave. É só dinheiro... Foges!

Maya — Todos esperam um final feliz, não é Camaleão? Residencial Paraíso, 30 euros!

Camaleão 4 — Foi bom?

Maya — Pelo menos não doeu... Shiu... não peças desculpa a Maya meu espargo querido...sou mulher solteira... Deus quis assim e tenho homem assim. Pronto, homem-espargo, meu querido, não peças desculpa... “Tombe la neige” gostas?

Camaleão 4 — Cheira bem a tua comida o que é?

Maya — Papa.

Camaleão — Papa?

Maya — Papa, sim!

Camaleão 4 — E quem são os santos que tens ali?

Maya — A Santíssima Trindade, São Nicolau, Nossa Senhora de Kazan, que nos salvou de tártaros, tártaros, sabes? E Santa Elisabeta, por causa da minha filha Elisabeta.

Camaleão 4 — Dizem que todas as desgraças serão bem-vindas no coração do justo pois é infinita a sua força e nele canta a voz do Senhor; dizem que não se abate a fé no seu coração! Dizem que nos braços do justo está o poder de transformar a terra e de elevar os guindastes da salvação. Dizem que se acendem asas nas espáduas dos que caem no abismo!

Maya — “Tombe la neige” é tão bonito... Pelo menos não doeu. Não dói. Isso é bom, carinhoso... Desculpas de quê? Vive com elegância: música ambiente, sofisticação, sabedoria, papa na panela, mamas Gagarin e entras na órbita terrestre! Que queres mais? Sai com cuidado!

Casa de Patrícia

Camaleão 1 — Como posso encontrar-te, agora, Patrícia, se nunca te encontrei. Se a discussão seria interminável sobre as virtudes do ócio e do negocio? Tu não tens, tu não tens, tu não tens os olhos da Annie Lennox...

Patrícia — Pára!

Camaleão 1 — Tu não tens, tu não tens os lábios da Brigitte Bardot, tu não tens a voz da Jeanne Moreau, tu não tens, tu não tens, tu não tens...

Patrícia — Pára! Porquê, porquê, porquê?...

Camaleão 1 — Tu não tens, tu não tens, a desgraça da Anna Magnani, tu não tens as ancas, as ancas, da Rita, da Rita Hayworth, as ancas, não tens, não tens...

Patrícia — Porque é que viver é tão difícil? Porque é que sonhar é ainda mais difícil?

Camaleão 1 — Tu não tens! Ai amor, princesa, faz-me vir sem fingires, ou finge tão completamente que me consigas enganar! Finge, finge, amor, finge, diz o meu nome, diz o meu nome, e finge, finge que é prazer o prazer que deveras sentes! Deus é abandono, não é pai! Pai?! Paaaai!

Patrícia — Engana-me com ternura, pede-me as coisas que te peço que digas, pede-me as coisas miúdas, pede-me espuma, escândalo, pede-me verdes anos que eu peço-te azul viagem, pede-me contas, por favor, só no fim! Deixa-me morrer nos teus braços e não peças socorro no encalço de um dia luminoso que aqueça este frio que faz doer!

Camaleão 1 — Esboçar, esboçar, um só, um só sorriso, de que não nos arrependamos.

Patrícia — Quais são as condições? Quais são as condições? Quais são as condições?!

Camaleão 1 — Fingir, sonhar, sonhar, sonhar, fingir, não é difícil, o difícil é compreender...

Patrícia — Basta de delicadeza, basta de...

Camaleão 1 — Porque choras, porque choras? Partiram-te o coração, não tenho pena; eu estou a trabalhar para ganhar o dinheiro necessário, para comprar as minhas roupas, para que as minhas meninas possam estudar, serem o que quiserem ser.

Patrícia — Contornas a rotunda. Há sempre, sempre, lugar para estacionar o carro; vais ao número 38, ao número 72, 3º andar, rés-do-chão. Telefona! Antes. Cinco minutinhos. Querido, amor, amor, querido, querido amor, amor, querido. Beijinhos. 3º andar, rés-do-chão. Foi azar passar o homem do lixo, foi azar passar a vendedora da Remax, foi azar a senhora que descia, a criança que espreita na porta do prédio à espera de alguém.

Camaleão 1 — Quem? Quem?

Patrícia — Foi azar! Todos, todos transgridem a Lei.

Camaleão 1 — Não pode ser, não pode ser!

Patrícia — Anima-te homem grande? Mulher é como biscoito, vai uma, vêm logo oito! Mulher é como biscoito, vai uma vêm logo oito.

Camaleão 1 — Queres casar comigo? Chama-se o padre, outra princesa que sirva de testemunha e seremos felizes para sempre, só hoje.

Patrícia — “Só hoje” soa-me perfeito.

Camaleão 1 — Ser feliz para sempre “só hoje”, “só hoje”!

Patrícia — “Só hoje”, agora, agora, agora, Camaleão! Cabrão, cabrão, odeio-te!

Camaleão 1 — O teu reino não é de putas, bordéis nem teatros Sofia!

Patrícia — Então é de onde, de onde?

Camaleão 1 — Não sei. Sorri, Sofia, sorri. Mulher é como biscoito, sai uma, ou um, vêm logo oito! Vai, vai até sentires, até encontrares. Vai!

Patrícia — Não se acaba assim uma conversa!

Camaleão 1 — Então como é que se acaba uma conversa?

FIM

CARLOS J. PESSOA

LISBOA (TEATRO TABORDA), 2013-01-07

Anexo 2 - Gravura do túmulo conhecido como *La Tomba del Tuffatore*



Nota – Esta imagem é um afresco do século V a.C., gravado no tampo de um túmulo conhecido como “La Tomba del Tuffatore”. A peça está em exibição no museu arqueológico de Paestum, uma cidade greco-romana com três grandiosos templos gregos praticamente intactos no sul da Itália, a poucos quilômetros da famosa Costa Amalfitana.

Anexo 3 - Fotografia do cenário das gravações.



Nota – *Frame* retirado das filmagens feitas para a realização da curta-metragem final do espectáculo *Finge*. Local: Cave da garagem no Monte Trigo na Abóboda.

Anexo 4 - Textos da folha de Sala do espectáculo *Finge*.

*À memória do meu amigo João José Marques Vicente: que a
reconstrução das pessoas continue, na terra ou no céu.*

Para sempre.

“Não se acaba assim uma conversa!

Então como é que se acaba uma conversa?”

(excerto de Finge)

Vale a pena contar uma história de amor nos tempos que correm? Uma história de amor que não tem propriamente um final feliz? O que é um “final feliz”?

Haverá maneira de sairmos deste buraco? Quantos estão no buraco? Só eu? Milhões? Cinco desempregados da construção civil e um licenciado em antropologia? Quanto vale a vida de uma pessoa? Haverá maneira de aliviar o sofrimento daquele tipo que está neste momento a olhar para mim?

Assisto à queda de muros que julgava seguros, que me protegiam de medos que, acreditei, não me voltariam a assustar?

Que tem o amor a ver com isto? Não se trata, seguramente, do bebé papa *Cerelac* com asinhas brancas, e ar maroto, a disparar setas que acertam em cheio no coração dos casalinhos! Essa imagem do amor não me serve, não me ajuda.

Sinto-me atraído por uma imagem mais antiga do amor, acho que lhe chamaram Eros, deus Eros.

A imagem de Eros que fixei é a de uma *força* que empurra de colchão em colchão, de mesa em mesa, de plano cénico em plano cénico, num *banquete de sentidos* que baralha, atordoia, porventura, complica a vida. Contudo, parece-me, estar mais próximo da verdade.

De que verdade se trata?

A de que preciso viver histórias de amor, que não têm propriamente fim, nem principio... antes se encadeiam, no percurso da minha vida... às vezes felizes, outras infelizes... como aquelas pérolas, não muito redondas, apanhadas no fundo mar, que formavam o colar preferido da minha avó!

Vale a pena contar uma história de amor nos tempos que correm? Nestes tempos ingratos, em que tanta gente se sente sem eira nem beira?

Que vai ser de nós?

Grande parte dos últimos meses tenho-me sentido a cantar sem voz, mendigando não sei bem o quê... olhar para ti, olhos nos olhos... num impulso de dignidade que não se baseia em nenhuma fórmula que conheça...

Quando estou mais em baixo, faço, de mim para mim, algumas perguntas ingénuas:

“Se ficar vivo poderei regressar ao ar do amigo mocho que me esperava todas as noites e depois voava para não sei onde? Se ficar vivo voltarei a aquecer-me no fogo daquela lareira que enchia a casa de fumarada, ou será um fogo diferente? Terei força e engenho para arranjar a lareira, ou peço um crédito, que me vão certamente recusar, para comprar um aquecedor a gás da *Galp*? Talvez roube um aquecedor, talvez encontre qualquer coisa que aqueça, no lixo... Se ficar vivo andarei de novo pela terra de costas curvadas pelo peso de um mundo que só existe na minha imaginação? Ou andarei direito suportando o peso de um mundo que existe mesmo?

Se ficar vivo vou ter coragem para me atirar à água e nadar sem medo? Vou voltar a engolir pirolitos entre cada braçada?”

E fico em *branda guerra* comigo mesmo.

Não sei o que se passa convosco, não vos conheço, e mesmo que vos conhecesse duvido que vos pudesse compreender; não me arrego a isso, porque em cada pessoa há um mistério. A Arte é, para mim, a melhor maneira de aprender a aceitar o mistério de cada um.

Acho que amo a Vida há muito tempo e não tinha dado conta, pelo menos nunca tinha pensado no assunto. Esse amor interessa-me. Esse amor sem destinatário preciso, mistura de alerta e liberdade, ajuda-me a encontrar algum sentido nesta época que me calhou viver.

Obrigado.

Carlos J. Pessoa

Lisboa 2013-03-11

Histórias de amor

O espectáculo está dividido em oito cenas. Cada uma das cenas decorre numa casa. Em cada casa acontece uma história de amor. As histórias de amor feliz não têm história. A Cultura Ocidental imortaliza histórias de amor ameaçado e condenado pela própria vida. Nas histórias de amor emerge a paixão do amor e não o amor realizado. A paixão é sofrimento, mas é, simultaneamente, força vital, para lá da felicidade e da dor. O Ocidente idealiza Eros através da paixão, e a força de Eros é fundamental para escaparmos ao tédio e para que nos possamos reconstruir, a cada momento, como pessoas.

Em cena quatro homens, ou quatro projecções do mesmo homem, **Camaleão**, encontram-se com sete mulheres, prostitutas com nomes próprios, **Sofia, Melanie, Marta, Adriana, Vanda, Maya e Patrícia**, provavelmente falsos, que protagonizam diversas hipóteses de sobrevivência, sob o signo do fingimento – do teatro.

O cenário é constituído por dois planos: a parede ecrã e o chão colchão. O início de cada cena é marcado pela substituição do lençol do colchão, à semelhança do que acontece nas casas de prostituição, acompanhada por mudanças de luz abruptas que procuram acentuar a crueza e nudez das situações representadas. O texto foi escrito a partir de relatos verídicos e experiências de vida. O par inicial é também o par da última cena do espectáculo, sublinhando a aceitação da condição da paixão como amor não realizado, idealizado e teatralizado.

No final do espectáculo, no palco vazio, o colchão e os lençóis das camas são apenas projecções coloridas e instáveis no ecrã. Sensações digitalizadas, acompanhadas por um *requiem*, dão ao espectador um tempo de reflexão. Neste

momento, as imagens abstractas e impressionistas contrapõem-se aos corpos e às vozes dos actores, como um fresco antigo com os contornos das figuras esbatidos.

Em *Finge*, finge-se o amor, finge-se a casa, finge-se a felicidade, porque procuramos verdade, e a verdade tende a esconder-se, revelando-se informe, imprecisa e turva como a paixão amorosa.

Uma última palavra para os actores estagiários que trabalharam connosco neste projecto, lembrando-nos que não é possível pensar o nosso tempo e o teatro que fazemos sem equacionar o futuro.

Maria João Vicente

Ficha artística e técnica

Texto, Encenação e Concepção Plástica – Carlos J. Pessoa

Assistência de Encenação – Nuno Nolasco

Interpretação – Maria João Vicente, Miguel Mendes, Nuno Nolasco, Nuno Pinheiro, **Estagiários** – Alessandra Armenise, Francisca Moura, Hélio Rosa e Joaquina Chicau

Cenografia, Figurinos e Design Gráfico – Sérgio Loureiro

Mecanismo de Cena – Miguel Mendes

Música, Desenho e Operação de Som – Daniel Cervantes

Desenho e Operação de Luz – Catarina Mendes

Apoio Técnico – Rui Alves

Vídeo – Carlos J. Pessoa e Nuno Nolasco

Direcção de Produção – Maria João Vicente

Produção, Comunicação e Divulgação – João Belo

Assistência de Produção – Catarina Mendes

Recepção – Yzalde Tavares

Anexo 5 – Texto do programa do espectáculo *Teatro-Clip*, do Teatro da Garagem.

Teatro-Clip: a vida toda num instante

Passaste por aí.
Deixaste a marca da tua mão, do teu pé e depois?
(Carlos J. Pessoa, *Teatro-Clip*, Clip 2, 2007)

E se atravessas a auto-estrada de 16 pistas e no final da décima quinta surge uma máquina de bilhetes? Tiras o bilhete, não tiras o bilhete? Tens trocos? Precisas necessariamente de tirar bilhete; trata-se da décima quinta pista, é necessário o bilhete! (Clip 10)

Teatro-Clip é a nova peça do Teatro da Garagem, escrita e encenada por Carlos J. Pessoa. O conceito formal que atravessa as diferentes histórias desta peça é, como se deduz do título, o conceito de *clip*, ou melhor, de *video-clip*. Um *video-clip* é um número musical acompanhado de imagens que suportam, interpretam, exemplificam ou contradizem esse número musical. No diálogo, que se estabelece entre mensagem iconográfica e musical, é possível assinalar as seguintes características, mais ou menos comuns, a todos os *video-clips*: o ritmo descontínuo e fragmentado das imagens (*clip* significa corte); a coexistência de diferentes planos temporais e de acção; a repetição de um *leit-motiv*; a urgência de uma mensagem iconográfica e sonora e de uma paisagem emocional que, embora ambíguas ou não directas, se apresentam e experienciam num curto espaço de tempo, num instante ou momento.

Compondo-se de 12 *clips* e considerando o que se acabou de dizer, *Teatro-Clip* não se submete, dos pontos de vista do texto, da dramaturgia e da encenação, a um critério narrativo. Talvez este aspecto resulte muito mais, e talvez paradoxalmente, da partitura musical e do desenho de luz, que definem, ainda que de modo abstracto, ambientes de continuidade e de corte, anunciando acções principais e

secundárias e definindo o cromatismo emocional do momento: do nocturno ao solar, da elegia taciturna ao carnavalesco, da decadência outonal ao exotismo de um apelo frustrado ou murmúrio distante, da revolta, provocada pelo desconsolo, ao sonho do além, do desespero obstinado, de quem se agarra à terra, à possibilidade da surpresa, no ar de uma tarde de Verão. Assim, aquilo que possivelmente melhor define, quer as histórias de cada *clip*, quer a personagem ou personagens que dão corpo a cada história, é uma espécie de cosmogonia arquetípica de figuras e situações, cuja natureza universal facilita a identificação, acontecendo a possível história, que se insinua ou sugere, o antes e o depois daquele momento, nessa fábrica de imagens individual que é a imaginação do espectador, do leitor e do ouvinte. Fazem parte dessa galeria de situações arquetípicas: a figura crística que, em vão, desespera e revolta, demanda aquele que vê passar em todos os lugares da terra (*clip 2*); a certeza do amor absoluto que, porque o é, nunca pode realizar o desejo da união, da partida ou da despedida definitiva (*clips 3, 5, 6*); a imagem do desejo e do que poderia ser, se o mundo não fosse esta palidez morna, na alegria triste da noiva que diz sim e na voz que vem de um lugar que já não é (*clips 6, 7*); o amor desmedido que se revela na loucura de uma espera sem fim, de um crime e de um plano obsessivo (*clips 8, 1, 9*); a possibilidade do outro lado se jogar numa decisão crucial que depende de uma bagatela quotidiana ou de uns trocos insignificantes (*clip 10*); a liberdade da recusa à vida, na obstinação que nos liga à terra, ao animal e à memória de um momento (*clip 11*); a necessidade urgente de encontrar na surpresa o antídoto para o pesadelo de uma existência sempre igual (*clip 12*).

É a exploração fugaz e, quase instantânea, destas situações arquetípicas, numa paleta diferenciada e sobreposta de registos, que permite estabelecer — e quem acompanha o percurso do Teatro da Garagem poderá atestá-lo — a grande diferença

entre este espectáculo e *Sete Crónicas de Natal para um Autógrafo*, com o qual parece haver um diálogo temático, dramático e cénico. Aqui, no entanto, Carlos J. Pessoa procurava muito mais prestar uma homenagem a um passado de histórias e personagens, que fazem parte da sua autobiografia real ou imaginada, passada e presente. Em *Teatro-clip*, embora regressemos a um formato no qual domina novamente o monólogo e a cena assenta num actor, o conceito do espectáculo é muito mais formal e derivado de uma linguagem exterior ao teatro, o que afasta também esta peça das que recentemente têm sido levadas à cena pelo Teatro da Garagem e nas quais o texto clássico, a dramaturgia e a encenação têm sido claros objectos do espectáculo. Por outro lado, este espectáculo é muito menos político ou documental, aproximando-se de um registo confessional e poético, privilegiando-se, no entanto, uma dinâmica de contrários subtil, que afirma e nega ao mesmo tempo e que impossibilita uma identificação com um EU, como acontece na poesia lírica, ou então estilhaça este Eu num conjunto de vozes dramáticas, de espaços e tempos diferentes. A presença de fantasmas e loucos é talvez o exemplo mais paradigmático desta última situação. Este aspecto, que contribui para a impressão de que, estando a assistir a coisas diferentes, estamos sempre a assistir à mesma história, constitui aliás o elemento que considero mais relevante em *Teatro-clip*.

Do ponto de vista de uma filosofia estética, a ser sobre alguma coisa, *Teatro-clip* é um espectáculo sobre os mecanismos da arte contemporânea, naquilo que nela se apresenta como mistura de géneros, linguagens, materiais e procedimentos, e, sobretudo, como ocorrência instantânea e momentânea dos objectos e acções que levam o adjectivo ‘artístico’ ou reclamam esse adjectivo. A instalação, a *performance* e o *video-clip*, por exemplo, são exemplos privilegiados destes predicados. Um dos problemas da arte contemporânea, que assume especial evidência em *Teatro-clip*, é a

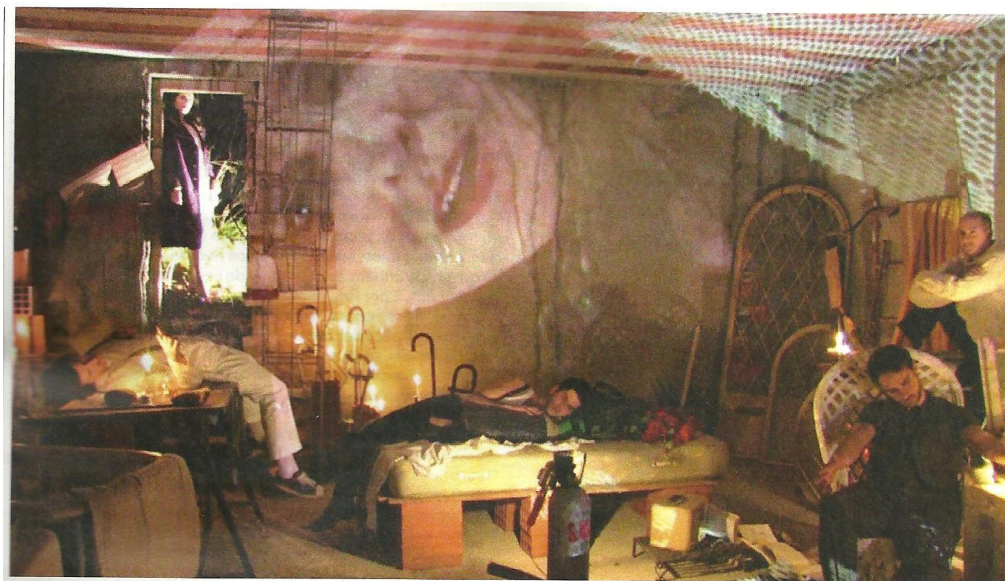
questão dos seus limites, quer dizer, daquilo que constitui exactamente o princípio, o meio e o fim de um determinado objecto, i. e., a questão de saber qual é o objecto de arte, onde começa e onde acaba. Para Aristóteles, um bom critério para avaliar a dimensão correcta de uma tragédia era, como seria de esperar, um critério natural. Uma boa tragédia seria aquela que se parecesse com um animal de dimensões médias, i. e., que coubesse dentro do campo visual do observador — não podia por isso parecer-se com um dinossauro ou com uma formiga, mas podia parecer-se com um leão. Embora pareça fácil levantar um sem número de dificuldades teóricas a este argumento, na realidade, é isto que subjaz à sua observação gnómica segundo a qual uma tragédia tem de ter *necessariamente* princípio, meio e fim, e ao princípio da unidade de tempo, espaço e acção. Hoje parece que exploramos na arte diferentes modos de conceber as partes constituintes do animal (quer dizer, da obra), a sua disposição e dimensão. Isto não contribui apenas para a ideia de fragmentação, mas baralha definitivamente aquilo que se entende por categorias da narrativa, por partes essenciais da acção e até mesmo por forma. O preço a pagar, no entanto, é uma espécie de desconsolo hermenêutico, do qual sofremos, perante animais esquisitos; a angústia da sequência, não porque queiramos fazer uma em especial, mas porque tem de haver sempre uma; a descrença, a meu ver, salutar, em supostas características intrínsecas (ou metafísicas) dos objectos de arte; a rendição ao espaço e ao tempo, como categorias fundamentais na consideração da autonomia relativa e das características dos objectos que criamos; a noção apaziguadora de que, para o bem e para o mal, não estamos sós e pertencemos, nas palavras de S. Fish, a uma determinada comunidade interpretativa.

São algumas destas ideias que conferem uma unidade formal e conceptual aos diferentes *clips* de *Teatro-clip* que, não obstante serem suficientemente autónomos

entre si, apresentam, apesar de tudo, um nexó comum, isto é, todos eles se constituem, de algum modo, como histórias de amor, através de um estilo que se aproxima mais do registo poético do que do registo dramático. *Teatro-clip* é, por isso e sobretudo, uma genealogia do que pode ser amar ou ter um projecto, que é outra forma de dizer, que o simples acto de viver e de realizar acções constituiu um acto de amor, mesmo que isso, às vezes, implique a morte, a espera, a ingenuidade, a angústia, a dúvida, a recusa, o êxito, a loucura desmedida e a surpresa de cada dia, que assegura a nossa existência aqui e agora.

David Antunes

Anexo 6 – Dossier de imprensa do espectáculo *Finge*.



TEATRO SEXO & JOGOS DE PODER

Sobre “a mecânica erótica do mundo” escreve o dramaturgo e encenador Carlos J. Pessoa no programa de *Finge*, o novíssimo espectáculo do Teatro da Garagem que se estreou na quinta-feira, dia 14, no Teatro Taborada. Um texto que ecoa e evoca o sexo como máquina de poder e de prazer — como se acreditássemos que um vive sem o outro. Como se disséssemos que, porque é teatro, uma dor é mais fingida que a outra. No texto de Pessoa habitam memórias antigas das escolhas marcadas pelo azedume dos dias de chumbo na Viena da Primeira Guerra Mundial, como escreveu Schnitzler na peça *La Ronde*, do mesmo modo que o realismo mágico das prostitutas sul-americanas, como a que foi tradutora e amante de Montezuma (imperador azteca) e Pizarro (navegador espanhol) e “a verdadeira força que determinou o destino pós-colombiano da Terra centro-americana”. Amante porque traduziu, tradutora porque amou o que aqueles homens tinham para dizer para lá do que a carne oferece. Quem manda em quem? E o quê? Escreve Carlos J. Pessoa ainda no programa: “Prostitutas, ou acompanhantes, e revolução, ou dança, reverberam-se num impulso erótico irresistível que aos poucos iniciam a moldagem de uma ordem desordenada, que, não

querendo impor-se numa doutrina estática, antes promulga aproximações, encontros e desencontros numa reaprendizagem da dor e do doar-se.” É esta ideia de entrega, que permanentemente se confunde com sacrifício, que é cara ao teatro do Teatro da Garagem. Fala mais alto uma ética — do teatro naturalmente — onde a vida, e por isso o corpo, dos actores é o molde no qual se formam as personagens. Um teatro esteticamente impressionante, por vezes a insistir na crueza das palavras, na aridez dos seus sentidos, na oblíqua interpretação dos seus significados. Um teatro de dúvida. E agora ainda mais quando o sexo se substitui à retórica, que é o mesmo que dizer que o poder se substitui ao sonho. No fim, e como sempre, o sabor amargo dessa dúvida plantada no rosto dos actores como se fossem os nossos próprios rostos, entre aquele que paga e aquele que dá prazer: “Não sabemos se um convívio poderá fazer mais pelo mundo que os gráficos dos ministros das Finanças, mas acreditamos no mistério das coisas humanas o suficiente, para suspeitar que dançar o bolero com uma acompanhante bonita pode revolucionar a alma dormente, acendendo-a, nem que seja fingindo, fingindo, intensamente, o prazer que deveras se sente.” *Tiago Bartolomeu Costa*

Finge está no Teatro Taborada (Costa do Castelo, 75, Lisboa) até 27 de Março e de 2 a 7 de Abril, de terça-feira a domingo, às 21h30

VEJA ISTO

Nota – Tiago Bartolomeu Costa *in* *Jornal Público* – Revista P2, 23 de Março de 2013.

TEATRO

Helena Simões

Acusação do fingimento

“O poeta é um fingidor”, assim começa o famoso poema de Fernando Pessoa, património de todos e que muitos conhecem de cor. Em princípio, também o homem de teatro, seja ele encenador, ator, ou outro membro dessa estirpe se assimila ao fingidor poeta. A última peça do Teatro da Garagem, escrita e encenada como sempre pelo seu diretor artístico, por sinal, outro Pessoa (Carlos J.), chama-se justamente *Finge*; porém, não se trata do mesmo fingimento que ecoa na “Autopsicografia” de Pessoa (Fernando). Diria, pelo contrário, que é uma acusação contra as relações duvidosas ou falsas entre o homem e as coisas, entre o indivíduo e a sociedade, entre o momento existencial e a duração da vida.

O público habituado aos espetáculos do Teatro da Garagem, neste caso pode

perder o pé, sobretudo porque as propostas do fazedor dessas oito cenas são suficientemente claras para o que se podia chamar de narrativa teatral: imagens, fragmentos, curtos atos, no sentido em que se pretende criar um mundo de absurda ou caótica camuflagem onde não faltam os objetos reais ou criados. São, em todo o caso, imagens fortes e também de humor. A propósito,



O público habituado aos espetáculos do Teatro da Garagem, neste caso pode perder o pé. São imagens fortes e também de humor



Finge “Não, não é um espetáculo alegre”

esse humor é, por vezes, algo desesperado, mas também não raramente inventado e representado por puro prazer eventualmente gratuito.

Mal seria, todavia, insistir em olhar para este espetáculo do mesmo modo que para os anteriores, pois *Finge* está a propor de facto uma narrativa: um homem, embora personificado em várias figuras, mas sempre o mesmo, procura no labirinto de sete mulheres algo mais do que mulheres. São, aliás, todas prostitutas, cada uma com seu primeiro nome, como se não possuíssem outra identidade para além dessa, e suspeita-se que possam ser apenas replicantes de um certo estereótipo. Se a única

personagem masculina desta peça se chama Camaleão, então esse homem apenas consegue espelhar o caráter que encontra nas suas parceiras instantâneas.

Partir das não-narrativas de Carlos J. Pessoa para chegar a uma metáfora das relações humanas seria um salto difícil pois, ao perder a sua forma e fórmula, não foi criado, pelo menos desta vez, um artefacto fácil de definir, pelo resultado no palco. Seria um tempo de passagem? De nova aprendizagem? De difícil reconversão? O futuro dirá.

Claro, essa ronda, que de longe podia lembrar a peça de Schmitzler (*A Ronda*), fabrica sempre um espetáculo, talvez mais sóbrio, talvez mais filosófico na sua

acusação de falsidade do mundo das relações. Numa cenografia que cria um espaço adequado, um pouco banal e com a dedicação dos atores, metade dos quais fazem parte do elenco habitual, mas todos dentro do mesmo espetáculo difícil, ainda desequilibrado, desnudado dos efeitos habituais e à procura do teatro perdido. Compreenda-se: Mara João Vicente aprofunda o seu papel na perfeição profissional e Miguel Mendes traz sempre consigo uma autonomia lírica, isto é, poesia. De referir ainda um certo cuidado com os gestos objetivos (fazer a cama) sem receio do estereótipo das damas do eventual prazer. O mais fiel, no seu lugar habitual no Teatro da Garagem é Daniel Cervantes, musicólogo prático, músico com praxis, tão interessante ontem como hoje. Quanto à conceção da luz, aqui eventualmente muito importante, mereceria uma discussão dramaturgica.

Para acabar: não, não é um espetáculo alegre. No entanto, talvez se trate de algo mais ou de diferente. ■

FINGE

Texto, encenação e concepção plástica de Carlos J. Pessoa; Cenografia, figurinos e design gráfico Sérgio Loureiro; Mecanismo de Cena Miguel Mendes; Música e desenho de som Daniel Cervantes; Desenho de luz Catarina Mendes; Vídeo Carlos J. Pessoa, Nuno Nolasco e Nuno Pinheiro, com Alessandra Arsenise, Francisca Moura, Hélia Rosa, Joaquina Chicou, Maria João Vicente, Miguel Mendes, Nuno Nolasco e Nuno Pinheiro. Teatro Taborda, quinta a domingo às 21 e 30. Até 7 de abril.

Nota – Helena Simões in *Jornal de Letras*, 2 de Abril de 2013

Finge

ESPECTÁCULO DA SEMANA



Teatro Taborda
Teatro. Ter-Dom

Imagens contra corpos. Imagens contra vozes. Imagens abstractas e impressivas, projectadas contra a razão, como tantas vezes no amor, e como desejo de reflexão. O ecrã como portal. Instável expressão de uma verdade variável, arisca, difusa, encantatória e fingidora; sobretudo fingidora, como os versos que escondem a realidade em lirismo para melhor a realçar. E afinal estávamos a falar de prostituição.

Oito são os quadros da nova produção do Teatro da Garagem, *Finge*, peça, como de costume, escrita e encenada por Carlos J. Pessoa (n. 1966). Oito são as casas que os acolhem. Oito são as personagens (embora uma delas, Camaleão de nome e característica, surja em cena partida em quatro: quatro partes de um homem, quatro expressões de uma personalidade, quatro manifestações de paixão, quatro reflexos de vontade) que as habitam como almas obrigadas a penar, contrafeitas com a solidão, o desejo frustrado pela dor, pelas circunstâncias tolhido na acção. Como chegar ao outro? Como preencher o vazio? Como distinguir, na euforia, a realidade do arrebatamento, e, na

depressão, o arrebatamento da realidade? Como destrinçar o engano na meada enrodilhada do quotidiano? Como encontrar resposta para tantas perguntas quando elas suscitam mais e mais perguntas, cachoeiras de dúvidas, fontes de angústia, furores irracionais? Como encontrar e como manter a lucidez? Como ser feliz? Enfim, como sobreviver?

Perguntas sem resposta, ou de muitas respostas, verosímeis umas, fantasiosas outras, imaginativas algumas, ocasionalmente apenas efabuladoras mas quase sempre motivadas por um mal-estar. Todas, perguntas e respostas, nascidas, inspiradas em “relatos verídicos e experiências de vida” na prostituição, derradeira estação do erotismo divinizado que com empenho se busca como emoção e ainda mais como mezinha para o aborrecimento da rotina. Debalde, pois o amor é fugidio e a paixão traiçoeira, ao contrário da interpretação firme, dedicada e diligente de Francisca Moura, Joaquina Chicau, Hélio Rosa, Miguel Mendes, Nuno Nolasco, Nuno Pinheiro e, principalmente, da sempre segura e eficaz Maria João Vicente, sem esquecer o exaltamento inspirado de Alessandra Armenise que, banhados pela luz de Catarina Mendes, vogando com a música de Daniel Cervantes, dão corpo a este poema trágico e sensorial.

Rui Monteiro

Palco



Lirismo que realça a realidade da prostituição

3-9 Abril 2013 **Time Out Lisboa 49**

Nota – Rui Monteiro in *Time Out Lisboa*, 3 de Abril de 2013

