

Pianos

Reflexão e montagem

Ensaio escrito do aluno de mestrado Nelson Boggio, referente ao respectivo trabalho de projecto, conducente à obtenção do grau de mestre em Teatro – especialização Encenação.

Orientador: Prof. Doutor Armando Nascimento Rosa.

5 de Maio de 2011

«Os seixos da faminta praia apedrejem as estrelas»

Shakespeare *O Coriolano*.

Índice

Introdução.....	5-6
Sinopse do espectáculo.....	7
Abordagem.....	7-11
A direcção de actores.....	12-13
A auto direcção.....	13-22
Os elementos disruptivos e a performance teatral...23-24	
O espaço como prioridade.....	24-25
A importância dos sons e o ritmo.....	25-27
A memorização do texto.....	27-30
Pontos de fuga.....	30-33
A luz no processo criativo.....	33-34
Conclusão.....	34-36
Bibliografia.....	37

Introdução

Uma das razões que me levou a querer colocar este projecto em prática foi a necessidade de reflexão sobre a tecnologia e a solidão. Daí ter optado por um monólogo. Penso que este tipo de reflexão sociológica tem para mim toda a pertinência já que fazemos parte de um mundo cada vez mais globalizado e paradoxalmente mais solitário. Solitário na medida em que nos vemos impotentes perante a impossibilidade física de conhecer todos os sítios que nos chegam via internet e todas as pessoas que através dela chegam até nós com o seu mundo. Essa lacuna faz-nos desejar preenchê-la a todo o custo. Para esse efeito vamos coleccionando números de telemóveis de pessoas que provavelmente nunca vamos chegar a conhecer. Isso serve-me de matéria dramática na medida em que o espectador é invadido por informação que não vê. Terá de operar a acrobacia de ele mesmo compor a figura das pessoas que nunca vai chegar a ver. O público é ele também invadido por vidas que estão para lá das suas possibilidades. Esse terreno que o público não pode pisar uma vez que não tem acesso ao mesmo, vai sendo desbravado pelo actor. Pelo facto de ser um monólogo, exploro com maior amplitude a solidão não só da personagem mas também a do actor pois quando este se ausenta de cena por um motivo, vemos o palco sem ninguém, ou seja, sem uma presença humana que o preencha. Nas palavras do professor José Espada que viu um primeiro ensaio, longe ainda dos acabamentos, há uma ausência de si próprio (do actor) que aparece.

A insatisfação quanto ao facto de não ter conseguido encontrar um monólogo que me satisfizesse fez com que resolvesse escrever um onde o tema da tecnologia estivesse também patente. Então o que vemos em cena é um homem próximo dos outros através do telemóvel mas afastado em termos de contacto físico. O telemóvel é o meio de comunicação através do qual percebemos a história que envolve o personagem bem como toda a teia de relações da qual faz parte. Apesar de haver um processo de escrita no qual estou envolvido enquanto dramaturgo, o meu objectivo prende-se em primeiro plano com todo o processo de encenação. Por exemplo, tentar expor perante os outros e perante mim qual é o processo que melhor se adequa a este trabalho. Tentar perceber se existem ressonâncias doutras encenações que já tenha feito neste processo e tentar perceber se essas ressonâncias são uma mais valia ou se, pelo contrário, devemos sempre mudar a nossa forma de encenar consoante o tipo de estética com que nos deparamos ou que queremos desenvolver. Acima de tudo para mim o essencial é o público. De resto tudo farei para que a compreensão do que foi por mim posto em

prática lhe sirva não como explicação do mundo, das coisas, da sociedade, mas como ponto de reflexão; nunca ocultando ou simulando um qualquer mistério aparente nas coisas mas sim revelando, trazendo para a luz o resultado do que eu próprio fui descobrindo. Dessa forma surgem pontos que me parecem essenciais quando falamos em termos do público.

No desenho fala-se em pontos de fuga, esse ponto último onde os nossos olhos se demoram mais tempo depois da observação do todo de uma tela. Aquilo que fui descobrindo à medida que fui desenvolvendo trabalhos de encenação e também estimulado pelas sugestões dos próprios professores é que o maior ponto de fuga é o interior do actor. É esse espaço secreto que é revelado através da sua energia interna em relação ao universo de uma obra. Tudo o que se move diante de nós em cena que não seja influenciado pela imaginação do actor pode tornar-se um mero exercício de linhas e formas que se vão instalando frente aos nossos olhos. Depois a mudança da luz não conseguirá mais do que iluminar essa espécie de instalação. O que não significa que não me agrade esse tipo de objecto artístico ou que não opte por caminhos parecidos quando se trata do processo, embora me parecesse mais justo na recta final do processo levar tudo para dentro do actor apesar de adoptar aqui e ali uma atitude performática. As dificuldades que experimentei ao levar a cabo este trabalho serão visíveis e o que daí resulta será matéria de reflexão. Pois o facto de ter sido constantemente actor em todos os trabalhos de encenação que fiz resulta como uma mais valia compensatória pois sinto que consigo colocar em prática o que vou teorizando; pois mais importante para mim é a reflexão de todo o processo que levou a determinadas opções. De resto o próprio acto do encenador ou dramaturgo, que defende ele mesmo os seus projectos enquanto actor, cenógrafo, luminotécnico, conta já em si uma história muito positiva. Há uma segunda parte que não chegou a concretizar-se como produto final e que não vai ser incluída no espectáculo por razões exteriores ao próprio processo. Contudo, essa segunda parte que é constituída ou seria constituída por um monólogo que explora o universo sentimental do ponto de vista feminino, chegou a ser ensaiado. E, uma vez que estive na prática a dirigir uma actriz, penso que deve constar neste ensaio esse processo.

Sinopse do espectáculo

Este ensaio, desenvolvido no âmbito da disciplina do mestrado em encenação, é uma reflexão que parte do exercício final e prático. Esse exercício prático tem como ponto de partida a peça de teatro *Pianos*, de minha autoria. Para a exequibilidade do mesmo parti da ajuda de uma actriz, da ajuda de um técnico de luz e som e de mim próprio como encenador e actor. Passarei desde já a contextualizar a estrutura e a fábula da peça para ser mais clara a leitura deste ensaio.

A peça *Pianos* desenvolve-se em duas partes. Uma primeira parte que explora um universo sentimental masculino, e uma segunda que exploraria um universo sentimental feminino. Na primeira parte não temos conhecimento do nome da personagem, pois o que interessa é dar relevância ao seu estado emocional. Todas as outras personagens são identificadas ou por um nome próprio ou por alcunha. A primeira parte diz respeito ao bloqueio artístico de um pianista. Esse bloqueio deve-se maioritariamente à partida da sua mulher, Paula. Esse bloqueio tem de estar resolvido até ao dia seguinte, pois caso isso não aconteça a personagem não vai poder participar num concurso internacional de piano. Ou seja, *Pianos* é uma peça de teatro constituída por dois monólogos. Na segunda parte, ou seja, no segundo monólogo, ao mesmo tempo que decorre um jantar arquitectado pela suspeita de uma mulher, uma outra mulher, amante, envolvida com o marido da primeira, fecha-se na casa-de-banho com o objectivo de se matar.

Pianos conta-nos simplesmente a história de dois seres humanos que tentam esconjuram os seus problemas sentimentais. Esta peça não tem cenário específico pois vive muito do espaço e do jogo dos actores. Tem isso sim, na primeira parte, ou seja, no primeiro monólogo: adereços de cena: duas cadeiras, um quadro de dimensões dois metros e meio por um de altura, latas de tinta vazias, livros, uma pauta de música copos, etc. Na segunda parte que não chegou cenicamente a concretizar-se, teríamos um copo, uma mala e um saco transparente com açúcar em pó.

Abordagem

Ao partir para a compreensão da peça no trabalho de leitura vou lendo várias vezes para mim mesmo todas as possibilidades de sinopse em relação à peça. Por exemplo leio várias vezes para mim o seguinte: «Um pianista tenta perceber se a razão do seu bloqueio artístico se deve à partida da sua mulher Paula, que na sequência de uma

relação atribulada lhe deixa um bilhete de despedida na porta do frigorífico». Depois repito para mim próprio *um pianista tenta perceber*. Digo-o várias vezes até isso ficar claro. Depois tento colocar em prática o acto ou a atitude de alguém que tenta perceber coisas. Partindo para sensações concretas está claro. Por exemplo o olhar de alguém que tenta perceber uma parede. Para que serve uma parede? Qual seria a cor indicada para aquela parede em específico? Isso ajuda a conferir uma certa ingenuidade à personagem que me agrada. Para depois se ir construindo por camadas. O conflito de alguém que tenta pura e simplesmente compreender as coisas. Continuando a seguir a sinopse do texto continuo a leitura: «Paula, a sua mulher, artista plástica, telefona-lhe uma primeira vez depois da sua partida e têm uma discussão acesa sobre Arte na qual cada um defende o seu universo artístico em detrimento do universo do outro. Ao mesmo tempo, o irmão deste pianista, Júlio, um místico muito cumpridor, tenta dar-lhe alento lendo-lhe passagens de um poema pelo telemóvel, na tentativa de ver se o bloqueio desaparece. Aqui eu interpelo a personagem invisível imaginando um actor que estivesse colocado à minha frente interpretando Júlio. Note-se que tem de haver sinceridade e credibilidade nesse jogo, pois se eu acreditar é um passo para revelar a ficção da peça de forma concreta ao público. Para interpelar Júlio ou para levar um actor a invocar essa entidade começo por pedir-lhe ajuda. - Júlio, preciso muito da tua ajuda. E tenho que ter em mente a dimensão e a importância do concurso de piano onde a personagem que interpreto vai ter que estar no dia seguinte. Depois, há várias formas de fazer passar essa importância onde sensações muito concretas como a respiração têm o seu papel. Continuando a ler a sinopse quer sentado ou em pé: «Uma vez que no dia seguinte, tem de prestar provas no concurso internacional de piano, com o fim de arrebatá-lo o primeiro ou o segundo lugar, o seu professor de piano de longa data telefona-lhe com o intuito de o ouvir uma última vez antes de partirem para o concurso». Trata-se de me colocar na situação invocando um momento de ansiedade pelo qual já tenha passado. Por exemplo, ir a uma festa importante etc. Continuando a ler chego à conclusão: «A morte da sua mãe no hospital parece agravar-lhe o bloqueio mas o último telefonema da sua mulher surge de repente como a solução».

Quanto aos pressupostos artísticos, no primeiro monólogo procuro criar uma reflexão mais positiva sobre a vida, tendo em conta a solução final do mesmo onde o nascimento de uma criança desbloqueia o pânico artístico deste pianista. Ao longo dos vários telefonemas que vão surgindo em cena para o telemóvel do personagem, terei de ter em conta a postura, a voz, pois a forma como este lida com cada uma das personagens é

notoriamente diferente. A inclusão de um quadro em cena ajudará a acentuar este universo de credibilidade artística, uma vez que a mulher do mesmo é artista plástica.

Quando a cena inicia vemos o actor já ao telemóvel a dizer o seguinte: «Varreu-se-me. Não estou a gozar. Varreu-se-me»...«Já tentei no acústico. Não passo da primeira.»

Quanto ao segundo monólogo, como já referi no ponto anterior este não prevê cenário específico. Teria isso sim, adereços de cena: uma cadeira, um saco de açúcar em pó, etc. Aqui surge de novo o processo de tentar perceber a sinopse, coisa que expliquei à actriz. A história é muito simplesmente a de uma mulher, envolvida com o marido da sua melhor amiga, que se fecha na casa-de-banho com o objectivo de se matar para provocar remorsos no amante. Tudo isto durante um jantar arquitectado pela suspeita da mulher legítima. E faço-o não por uma questão de falta de compreensão da actriz perante o texto, pois é muito simples de entender; faço-o já como processo.

Pois a segunda parte de *Pianos* é um monólogo que surge a partir de um romance que escrevi há três anos. Constituindo este um universo com vários mundos cruzados, deu matéria suficiente para o produto final que completaria a segunda parte. O romance de seu nome *O Sorriso dos Anjos*, ainda não publicado, pareceu-me teatral e obviamente cinematográfico. Do teatral, restou-lhe a linguagem, e toda a poética, quanto a mim essencial. Explorando a concepção aristotélica de nó e desenlace, bem como abordando outros pontos que para Aristóteles eram necessários para a existência de um teatro com coerência interna, este monólogo é o auge de um estado de espírito. Esse estado de espírito (a indignação) assenta (em termos teatrais) na coerência do espaço e do tempo, servindo de base para uma progressão que deteriora ao contrário de firmar. O que se firma e afirma é o desespero de uma mulher e a forma como ela encara essa quebra tornando-se vítima, mas assumindo a queda de forma gloriosa. Aqui essa queda é de facto gloriosa. É a sombra de uma guerra verdadeira e cruel, iniciada dentro de uma mulher, uma amante, a qual leva à guerra física, que não é mais do que uma extensão da primeira. Daí o veneno que leva consigo para se vingar.

A actriz servirá de marioneta neste monólogo, apoiando-se numa lógica de fragmentação do real masculino, a partir do qual se inspira para caricaturá-lo e ridicularizá-lo. Pois é sobretudo um jogo de uma mulher que ao criticar e explorar um universo masculino, tornando-o conflitual, torna-se espectadora de si mesma, quase como público do jogo que constrói. Note-se a relevância do feminino na Arte, a zona explorada e inexplorada, a zona onde se elaboram grandes reflexões sobre a situação do feminino, as suas ramificações, as suas angústias, mas sempre e totalmente, a sua

posição de força nas decisões sentimentais. Pois se a mulher é retratada em escritores como Peter Handke de forma solitária, esta por sua vez é decidida e solitária, pois também esta mulher decide o seu fim, embora não o concretize por razões que lhe são exteriores. Mas caminha para ele. Não resulta porque muito simplesmente o que ela está a tomar não é veneno mas sim açúcar. E a não concretização desse fim resulta para ela dramático e para nós trágico e cómico, sendo o resultado da equação burlesco. E por último agrada-me pensar o teatro como forma de aliviar o público e torná-lo um sítio onde este se sinta posto à prova, criando perspectivas novas sobre o que ele considera cruel, mostrando que há sempre uma perspectiva nova sobre todas as coisas más.

No fundo, o nosso corpo encontra sempre uma saída em zonas onde a nossa mente não se arrisca mais. E é escutar essa linguagem, esse prazer, essa existência. E aguentar. Numa das suas falas: *Está aqui o veneno... Mas então...ainda aqui estou? Vou tomar tudo sem água. Em frente! Marche! Açucar? É Açucar! Açucar?* temos o somatório das qualidades psicológicas e sociais da personagem. Temos uma mulher que ao julgar estar a degradar-se fisicamente para atingir a morte, está pelo contrário a afirmar o seu desejo de viver. Para isso contribuem também alguns adjuvantes como por exemplo o rapaz da drogaria onde ela foi comprar o veneno. Este terá colocado um segundo saco (com açúcar em pó) de propósito no bolso do casaco da personagem com o intuito de lhe mostrar o outro lado da balança: o da vida. Como construir esta personagem de modo a que seja credível este facto? Como acreditarmos que o rapaz da drogaria leu as intenções da personagem ao ponto de ser um contribuinte decisivo para que a sua morte não tomasse lugar? Teria que encontrar roupas que condissessem com esse código. Roupas essas que nos permitam ter a noção de que esta mulher daria nas vistas se entrasse dentro de uma drogaria para comprar veneno. E são estas subtilezas, ou melhor a conjugação destes factores roupa/ objectivos que me permitiriam desde já construir parte da cena. Podemos talvez mesmo falar de um cenário psicológico; esse cenário que a personagem carrega dentro de si impregnando-o através das palavras cheias de intenção. Por exemplo se vestisse a actriz com as roupas de uma senhora da classe média alta talvez isso pudesse ser à partida um elemento potenciador para conseguir comunicar ao público o contraste. Penso que quanto mais completa é uma figura mais difícil de suportar é a sua degradação física aos nossos olhos. Veja-se o caso de David Bowie no filme *The Hunger, Fome de Viver* em português, realizado por Tony Scott. Ele, (David) interpreta um ser metade humano metade vampiro que há muito serve de companhia a uma verdadeira mulher vampiro. Subitamente depara-se com um

problema de envelhecimento. Custa-nos enquanto espectadores ver a figura frágil e cavalheiresca de David Bowie a ganhar rugas pois ele é-nos apresentado desde o início como um ser carismático de uma beleza angelical. No fundo é como se um anjo morresse no ecrã. A opção do realizador, que funciona por contrastes, é partir precisamente da criação dessa ilusão: dar-nos a sensação do tempo que passa em poucos minutos. Mostrar-nos a solidão através do envelhecimento de um actor. Esse tipo de contraste leva-me a concluir que o melhor será conseguir dar ao espectador essa imagem de uma mulher não tanto grandiosa mas completa e visualmente sedutora. Uma mulher com um rosto maquilhado, com um vestido caro, sapatos caros. Pois quanto maior for a sua altura maior nos parecerá a sua queda. E maior ainda será a não concretização do seu fim. O que nos parecerá de qualquer forma sempre justo pois é o facto de ter estado a tomar aquele açúcar o tempo todo que nos alivia a nós enquanto espectadores. E a força das suas palavras ganham impacto perante o público. Pois apesar de no fim da peça estar a indicação que ela olha para um segundo saco e que esse sim, será o saco do veneno, esta mulher apesar de tudo isso, penso que vai continuar a viver. Pois logo a seguir segue-se o escuro teatral e ela não tomou o veneno perante nós. E isso de repente é que será verdadeiramente cruel: o facto de aquela mulher continuar a viver. Continuar a viver implica que tenha que passar outra vez por tudo e por outras questões. E se depois daquilo tudo, de todos aqueles desabafos uma mulher ainda tem que continuar a viver, isso sim é que é verdadeiramente cruel. Muitos prefeririam a morte pois já não se trata a um ponto da peça. Como é que eu poderei escapar aos limites do texto, essa é que é a questão. Fá-lo-ei partindo da actriz a querer perceber-se a ela própria. Essa reflexão em cena, esse escutar as próprias palavras ditarão o tom da cena. Pois se representarmos estamos perdidos. Quer dizer, se o meu objectivo for querer representar, mais do que fazer passar uma ideia então tudo se torna pouco comovente. Penso que o segredo está em querer representar o irrepresentável; por exemplo a solidão. Se eu tiver em mente que o meu objectivo não são as palavras, não é a relação conjugal ou extra conjugal das personagens. Se o fizer, será com maior virtuosismo que a representação tomará o seu lugar em cena. Pois há várias formas de dar valor a um texto. Uma das formas é usá-lo como uma arma e esfregá-lo na cara do espectador. Outra forma é fazer com que os actores usem o texto contra si mesmos em cena. E aí talvez isso atinja o público.

Como afirmei, no início do ensaio, escrever sobre uma segunda parte que não se chega a concretizar em termos de espectáculo serve-me unicamente para expor a

realização de uma semana de direcção de actores que teve lugar na Escola Superior de Teatro e Cinema. E serve o texto anterior para transmitir uma ideia do que trata o texto. Passarei agora sim no tema seguinte a escrever sobre a prática da direcção da actriz.

A direcção de actores

Uma das actrizes com quem tive o privilégio de ensaiar na Escola Superior de Teatro e Cinema, mas que por motivos profissionais não pôde dar continuidade á nossa relação profissional, disse-me que nunca tinha sido amante de ninguém. De facto a segunda parte da peça explora o conflito de uma mulher que se fecha na casa de banho para se suicidar ao mesmo tempo que decorre o jantar para o qual tinha sido convidada. Com a ideia de provocar remorsos no marido da sua melhor amiga com o qual mantém uma relação extra conjugal, ela leva um saco com veneno para baratas. De facto também eu nunca estive envolvido neste tipo de situação. O que acontece e é curioso que ela tenha levantado essa questão, é que a actriz teria que se colocar em termos de imaginário nesse papel. Onde é que ela poderia ir buscar matéria, fonte de inspiração para o seu papel se de facto nunca passou por isso. Não me interessa entrar na vida dos actores ou trazer para a sala de ensaios a memória de situações traumáticas para as usar, podendo assim desrespeitar a sua vida privada. Isso é assunto que cabe ao actor. O que pude fazer nessa situação foi recordar-lhe que há situações quotidianas pelas quais nós passamos onde o adultério está presente. Por exemplo dizer a alguém que já não somos amigos de determinada pessoa mas continuar a sê-lo longe do olhar desse alguém. Podemos ampliar esse tipo de situações e torná-las reais para nós, partindo dessa memória. Ampliar esse tipo de memória quer dizer tornar tudo mais escuro, mais cruel por exemplo, ou mais sentido; sempre apoiados numa lógica indirecta sobre o papel. Até porque convém que o actor se proteja. Até porque podemos passar por uma série de situações idênticas àquelas pelas quais a personagem passa mas não conseguirmos fazer passar em termos artísticos as intenções adequadas; quero dizer, adequadas à cena está claro. Quando a actriz pisou pela primeira vez o palco, deparou-se com a questão dos movimentos. Movimentos esses que estavam a colocá-la numa situação monótona que não ajudavam ao recorte do texto. Por isso foi muito importante criar uma série de movimentos em cena para que a massa textual fosse sendo liberta e se conseguisse abrir de forma dinâmica os sentidos do texto para cena. Primeiro tínhamos feito algum trabalho de mesa, sem a implicação do corpo. Perceber porque é que se diz determinada

frase. Depois disso empreendeu-se o recorte de algumas frases ou seja o seu espaçamento na boca da actriz para que uma maior profundidade psicológica se instalasse. Quando a actriz dizia as primeiras frases da peça: *Já sei o que vou dizer...Vou dizer-te. Vais entrar por aquela porta e eu vou dizer antes de morrer...*fazia-o sem acentuar o facto de já saber. E isso é uma forma de acentuar o estado emocional em que se encontra a personagem que já tem certezas sobre o seu fim. Depois da frase estar com as separações indicadas, faltou conferir-lhe esse tom mais existencial. Por isso sugeri que dissesse algumas frases fazendo variações entre tom grave e tom natural. No grave teria que dizer tudo como se fosse uma bruxa e no tom natural teria que enunciar a frase muito simplesmente. Depois quando partimos para cena a questão era: e agora que tipo de movimentos e quando? E com a tentativa de descobrir os movimentos mais certos apareceram algumas intenções que não estavam no trabalho que se fez à mesa. Por exemplo o facto de eu chegar à conclusão que o entrar da actriz em cena se faz muito lentamente depois de se ouvir o som do autoclismo, permitiu à actriz descobrir alguns gestos. Por exemplo levar a mão à boca porque se acabou de vomitar e a outra mão ao estômago. Depois chegou-se à conclusão que numa das mãos ela traz um copo. Por isso o gesto de levar a mão ao estômago teria de ser substituído. Depois, para quebrar a monotonia dos primeiros conjuntos de frases, sugeri que de vez em quando a actriz se voltasse de costas para o público como se fosse buscar dentro dela convicção para aquilo que tinha de transmitir. Isso também dava uma sensação de que se ia embora. Mas por um conjunto de situações às quais a personagem está presa, nunca o fazia.

Auto direcção

Por um motivo análogo, quando vemos a cena já temos Júlio em situação a lamentar-se pelo telemóvel perante o seu irmão que o consola. Consola-o ao ponto de lhe ler passagens de um poema, já que a Bíblia é reservada só para casos mais extremos. Por exemplo para a mãe que está no hospital entre a vida e a morte. Júlio, o irmão gémeo, é um místico muito zeloso. Quando acaba a primeira intervenção de Júlio e a personagem tenta ir à casa de banho, é imediatamente interrompida no seu percurso por outra chamada. Julga tratar-se do seu irmão mas quem atende é o Barbas, o seu professor de piano. Perante o seu professor terá de lidar com o facto de ter de lhe esconder o seu bloqueio. Pois quanto mais adiar essa revelação, mais hipóteses tem de nunca ter de

narrar esse acontecimento. E a imagem diante do seu professor será sempre impecável. E isto também porque no dia seguinte tem o concurso internacional de piano que só acontece de quatro em quatro anos. Temos também conhecimento da quantia do dinheiro. São ao todo cinquenta mil euros para o primeiro prémio e trinta mil euros para o segundo. Ao mesmo tempo que se debate com este aspecto financeiro, Júlio luta também com o seu problema sentimental. Ou seja, o aspecto sentimental atribui uma cor de fundo à peça. Ao mesmo tempo que se coloca este problema sentimental existe a possibilidade ainda que remota da sua mulher voltar. As chamadas efectuadas pelas outras entidades são intercaladas de modo a que haja sempre um intervalo de duas pessoas. Assim, pelo facto de serem três pessoas a ligar-lhe há sempre distância suficiente para ir deixando os diversos assuntos respirarem. Ou seja, se A ligou primeiro e depois é B quem liga, temos a chamada de C a seguir e não de A. Assim nunca se sabe quem é que vai realmente ligar. Se é o irmão, o professor ou a mulher. Ou seja, primeiro dá-se uma ideia de quantas pessoas são e depois joga-se com isso perante o público. Portanto a história é bastante simples. Um homem chega a casa e depara-se com um bilhete na porta do frigorífico deixado pela sua mulher que diz: Fui apanhar ar. Senta-se e desabafa pelo telemóvel com o irmão. Depois de desabafar com o mesmo, recebe uma chamada do seu professor que lhe liga por causa de um concurso de piano que vai ter lugar no dia a seguir. O seu professor de longa data não sabe do seu bloqueio e Júlio tudo vai fazer para que assim permaneça. Uma das suas estratégias para nunca dar a entender que está com um bloqueio que é uma espécie de ataque de pânico, é colocar o piano electrónico a funcionar, pois não terá de ser ele a tocar pelo acústico uma vez que tem um bloqueio. Então uma das suas soluções primeiras é dizer que está sem electricidade em casa. Apesar disso o professor insiste para que ele toque no acústico. Este diz que não se sente confortável pois tocar às escuras dá-lhe tonturas, dor de cabeça. Logo a seguir ao professor a sua mulher liga porque lhe esconde um segredo que é revelado no fim. Esse segredo é o da sua gravidez. Apesar de discutirem no primeiro telefonema nem Júlio nem o público chegam a saber porque é que a mulher lhe telefona. Ao mesmo tempo ela e o seu irmão gémeo vão trocando impressões, o que irrita muito Júlio. Sabemo-lo a partir do telefonema de Júlio e da sua mulher que eles falam nas suas costas. Com o telefonema final em que a personagem percebe que a sua mulher está grávida, o seu bloqueio artístico desaparece. Assim sendo, temos a peça terminada. Não sem um último telefonema do professor no qual a personagem principal, agora mais descontraída, diz ao seu professor que já é detentor do segredo da vida. E

agora com uma atitude mais segura dado que vai ser pai, a personagem diz ao seu professor que agora não pode tocar piano para si pois tem de ir descansar. Desliga e vai tocar para si e para o público. A primeira parte da peça termina com o som do piano. Termina com uma música de Erik Satie.

Para explorar melhor esta noção de auto direcção começo pela seguinte citação: « Se vos escutais, obstruí a laringe e os processos de ressonância...» (Grotowski; *Para um teatro pobre*, p.179) O que explorei quando me auto dirigi foi a noção de escuta a partir de mim próprio mas procurando uma resposta. Estar sentado a deixar que a indignação fosse aos poucos tomando lugar. Os pontos da auto direcção foram seguidos como se dirigisse um outro. Dessa forma pude ter uma sensação de que estava de fora a ver-me. Outro aspecto para além da escuta foi a observação. Este ponto foi-me extremamente facilitado pelo simples facto de haver pessoas com telemóveis por todo o lado. Assim, pude observar a forma como as pessoas discutem ao telemóvel, ironizam, etc. Chegando a algumas conclusões, como por exemplo a noção de volume em relação ao espaço e aos assuntos. Há de facto uma relação espaço/volume da voz. O volume da voz é por sua vez modificado em relação ao tema que se está a tratar. Se por exemplo está alguém ao telemóvel a falar de um assunto conjugal, afasta-se e contém o volume da voz. Se por exemplo o assunto é uma partida de futebol, o volume da voz é exteriorizado. E claro está, dependendo da personalidade e do estado de espírito. Todos estes aspectos foram matéria de estudo para a primeira parte da peça; o que ajuda a enriquecer as variações de ritmos e a criar dinâmicas diferentes entre as palavras. A transposição de um texto para cena implica uma constante procura de abertura para o imaginário do espectador. Ainda que não conheçamos o espectador enquanto indivíduo teremos que confiar no nosso senso artístico para imaginar possibilidades que possam satisfazê-lo. A necessidade de o colocar do nosso ponto de vista, ainda que possa parecer utópica, é possível através da conjugação do invisível e do visível. Abrir fissuras no corpo de um texto para que surjam sinais para a cena deve ser uma constante. Esses sinais todos somados serão elevados à condição de símbolo a partir do momento em que se repete uma determinada lógica perante os espectadores. O símbolo do *Amor* por exemplo vai sendo emitido ao longo de um espectáculo por via de sinais, pequenos gestos, atitudes que de uma forma estruturada e coesa acabam por despertar um entendimento maior do que eles: o Amor, o Poder, etc. Os exemplos de sinais de que nos podemos servir para dar a entender que nos referíamos ao tema Amor nunca pode perder de vista o estranho, o antagónico, pois todos os grandes temas têm o seu contrário e a relatividade é maior

quanto maior a sua universalidade. A demonstração de poder e de amor numa tribo é diferente das sociedades ocidentais. Mas o gesto de levar a mão ao coração para demonstrar que se está apaixonado pode ser substituído por uma patada no solo, um olhar felino sobre o outro ou um bater de braços confuso imitando uma ave. Neste último caso, as aves podem constituir uma matéria de estudo importante para o efeito de desconstrução sobre a realidade humana. Isto porque como encenador o que me move é fazer a ponte entre o que nos é próximo e o que nos é distante. Não de uma forma alternada vincando os territórios, mas primar pela sua permeabilidade, deixando que o estranho apareça em virtude de uma lógica sem forçar o espectador a habitá-lo. Ainda que o palco seja esse mundo onde tudo é possível, o imaginário do espectador também tem os seus limites, as suas possibilidades. Dai que a escolha de sinais tem de se ir fazendo de forma criteriosa tendo em conta também o imaginário que se está a explorar. Interpretar a personagem do Otelo do ponto de vista físico do andar de um cisne pode ser interessante. Mais interessante ainda é observar um cisne ciumento. E depois fazer a ponte. O erro a meu ver será o de basearmos a construção de um espectáculo na forma animal e esquecer os seus apetites, a sua libido e a forma como também eles se apaixonam. Ter o andar elegante de um cisne e depois ter atitudes que destoam desse mesmo andar, ainda que conscientemente, tem os seus perigos. Ainda que possa observar a vida, animal ou humana, é a partir do actor que vou estabelecendo a ponte entre as suas possibilidades técnicas e as possibilidades imaginárias que essa técnica me apresenta. Se o actor não for um bom observador não haverá muito a fazer a não ser seguir pelo caminho mais próximo às suas possibilidades, pois por vezes não há tempo para conseguir despertar no actor esse sentido de observação. E sobretudo sentido de observação sobre si próprio. Como afirma Grotowski: «Podeis fazer de animais mas os exercícios deverão desenvolver-se de maneira a evitar representar animais artificiais ou animais que estejam longe do vosso próprio carácter. Por outras palavras não façais de cão real pois que não sois cão. Procurai descobrir o que vos possa assemelhar a um cão.» (Grotowski; *Para um teatro pobre* p.179) Quanto às fissuras que se abrem no imaginário que o texto sugere, elas devem ser ampliadas e assumidas pelo actor de forma a não haver margem para dúvidas. Se o actor se coloca em terra de ninguém perante um sinal que não sabe para que serve nunca vai dar ao público a sua leitura total pois o actor é ao mesmo tempo veículo e mensagem, conteúdo e forma.

No caso do monólogo *Pianos*, procuro encontrar ou reunir um conjunto de sinais que no seu conjunto simbolizem o Amor. Sinais esses que actuam por antagonismo, pois o

Amor mesmo na nossa sociedade manifesta-se de forma muito diversa de pessoa para pessoa. À medida que avanço vou colecionando esses sinais que vão eles mesmos constituindo uma fábula paralela. Por exemplo, que tipo de postura assumir quando surge determinado assunto. Estabelecer esse tipo de postura com algumas variações mas nunca fugir demasiado. Por exemplo sempre que a sua mulher que saiu de casa lhe fala pelo telemóvel, estar deitado na mesa ou de pernas cruzadas no chão, assumindo uma postura de maior intimidade para consigo mesmo como se estivesse com ela. A tentação de deixar que estes sinais engulam a cena é enorme pois são posições muito confortáveis. O que se pode procurar são variações destas posturas também de pé, impedindo que o público se aborreça de cada vez que vê as mesmas posturas serem produzidas quando é determinada pessoa a falar pelo telemóvel. Quanto aos sinais é inevitável que estes apareçam à medida que se vai estruturando a encenação e o que me resta como encenador é aproveitá-los. Pode dar-se o caso de haver tiques nervosos no rosto ou nas mãos de cada vez que surge determinado tema mas nunca penso neles à partida, pois espero que surjam como consequência de um acumular de situações. Mas para estabelecer a visão de conjunto é necessário viver cada momento. Ir montando as peças do jogo e depois voltar a montá-lo sobre novas perspectivas. Tal como na realização de um desenho, onde temos o ponto de fuga, também em cena procuro essa correspondência pictórica, pois sem esse ponto que nos indica um ponto de apoio imaginário, não conseguimos abrir fissuras no texto. Um texto todo dito para a frente do público obriga a que seja o espectador a desviar o olhar, ou seja, obriga a que seja ele a procurar pontos de fuga sobre o invisível. Tornar visível esse mundo secreto onde o actor se move deve caber ao próprio actor, depois de estabelecido com o encenador quais os pontos-chave do texto mais propícios a esse fazer ver. Mais uma vez podemos sugerir ao público que essa forma de operar (falar sempre para a frente) é uma escolha consciente, mas também temos de ter consciência a que tipo de situação nos estamos a entregar e perante que tipo de texto de forma a perceber se isso faz sentido ou não. É porque implica um confronto com o público. A cena torna-se de repente mais visceral. E a razão pela qual estou a adoptar essa postura nas duas primeiras páginas do monólogo *Pianos* é para obrigar o público a entrar na conversa. Confrontá-lo consigo mesmo de forma a procurar uma identificação. Para que no fundo possa dizer: «aquele pareço eu ao telemóvel. Soamos mesmo estranhos quando estamos ao telemóvel.» Obrigá-lo a habitar esse espaço mental de informação através do tempo dispendido no mesmo plano e não através do nível da voz.

No livro *O suicídio da Sociedade*, que Artaud dedica a Van Gogh, o célebre pintor que cortou uma orelha podemos ler que Van Gogh escreveu numa carta a Theo que, quanto à pintura, de nada vale bater forte numa tela com um martelo. Quanto a ele (Van Gogh), deve-se ir abrindo essa parede, que parece de ferro, com uma lima, pacientemente. O que de repente se torna paradoxal é este tipo de lucidez artística brotar da cabeça de um homem que vive à beira de ataques de depressão e tem atitudes de louco perante a sociedade. E isto é matéria que me serve de trampolim para explorar ambiguidades cénicas. O que é a loucura? Quem é que decide quem é verdadeiramente louco ou não? Os psiquiatras? Os mesmos psiquiatras que aos olhos de Van Gogh tresandavam a morte anunciada de tão enfadonhos que eram? Quem é verdadeiramente louco? Van Gogh, aquele que precisa de criar para abraçar e assumir os seus ataques psicóticos, ou o doutor Gachet, aquele que nega os impulsos criativos porque julga estar assim a impedir os surtos de loucura? Pois impedir esses surtos de loucura abafando impulsos criativos é negar a vida, e negar a vida, sendo nós matéria que sente e vive, é em si um acto de loucura. Por isso para a cena, estudar a forma de estar e sentir do homem torna-se vital; impedindo-me de catalogar de forma obsessiva o que é ou não certo pois muitas vezes o que é certo passa a estar errado e o que é errado certo. Pois o que procuro é aquilo que vai ficar na memória global sobre os acontecimentos. Mas para que essa memória apareça no fim de um espectáculo é necessário inscrevê-la a partir do quotidiano, da rotina e ir agindo por camadas visando os pontos de fuga dados através das fissuras que se abrem no texto.

Por fissuras entendo os rasgos que me ajudam a desequilibrar e a sujar a linearidade de uma determinada acção. Um grito abafado e nervoso ou o tal bater de asas confuso imitando uma ave sugerindo e ampliando de forma grotesca um determinado sentimento comum. Tal como na pintura existe uma espécie de contracção do real na vertente mais cubista, utilizando a tela como uma superfície que narra, também vou exigindo essa síntese do real através de gestos que simbolizem qualquer coisa maior do que eles. Não se trata de fazer uma mímica de tal forma precisa que sejamos capazes de ler sinais para além do real, mas sim partir do real e tentar criar esses sinais. Por exemplo como é que se repara o mundo através de um fato? Essa estranheza nunca deve ser anunciada, mas se por exemplo quisermos acentuar a vertente mais psicótica de uma personagem podemos colocá-la em cena a coser as próprias calças. Também no trabalho sobre o monólogo *Pianos* terei de encontrar um conjunto de acções que possam falar do estado de espírito da personagem. Pode dar-se o caso de

haver um cesto de roupa que ele vai ocasionalmente arrumando. Isso pode ir ao encontro dessa estranheza que ajuda a reforçar o estado psicótico de alguém que pretende esconder a dor a partir de actividades rotineiras. Estabelecer rotinas ajuda a aproximar as pessoas do seu quotidiano mas também pode resultar que o tédio se instale e não apareça mais nada de novo para além da identificação com esse dia-a-dia. Entretanto terão que aparecer sinais estranhos, uma espécie de signos que ajudem a estabelecer uma ponte entre o visível e o invisível. E isso cabe ao encenador fazer escolhas sobre o grau de expressão que pretende introduzir no seu teatro. Partindo do princípio que o trabalho do actor parte desse conjunto de palavras que formam o texto, terá que haver uma força teatral que ajude a mostrar as dobras do espaço de representação. Saindo então de quando em quando dessa normalidade da representação, poderemos garantir ao público uma fuga através da estranheza, instalando por cima do que é considerado norma uma espécie de devaneio. Se por exemplo eu colocasse um elefante em cena no exacto momento em que o actor sai de cena, isso inundaria de risos a plateia inteira. Não é o facto de colocar um animal em cena que a cena se pode tornar palco de vida e de comoção, mas sim, que animal em específico. Uma pessoa vestida de animal também poderia ser. A ideia de elefante poderia ajudar a criar um devaneio de ordem superior. Mas é o actor sobretudo que tem de ir assumindo esses animais internamente, embora a vontade de colocar em cena animais verdadeiros persista. E isso também pode acontecer sem que haja uma explicação dramaturgica. A verdade é que há um conjunto de sinais que nos parecem convidar em termos imagéticos para o desconhecido. Nós pensamos: vou inundar a cena de pianos partidos uns em cima dos outros. E depois vou andar entre eles. Vou ter o fato cheio de teclas. Agora o piano que vai aparecendo é o piano Homem, esse ser que toca uma música muito própria. E agora através do devaneio de querer colocar pianos em cena chego a essa conclusão: é o homem o piano. Embora no filme *A Festa (The Party em inglês) realizado por Blake Edwards, que conta com a participação do actor britânico Peter Sellers*, se coloque um elefante quase no final como uma espécie de devaneio, tal acção nunca deixará de nos incomodar: porquê um elefante? Dramaturgicamente há uma explicação lógica: Peter Sellers representa um indiano azarado que é também figurante de filmes de Hollywood. Por mero acaso e sem o conhecimento da produção vai parar a uma exótica festa concedida por um magnata de Hollywood. Porquê lavá-lo? Porque os elefantes na Índia são animais sagrados. E se em vez do elefante fosse um cão, ou um cavalo? E se não se lavasse o elefante de todo? E se não houvesse de todo um animal ou uma piscina? De

certeza que estas dúvidas assaltaram de imediato a cabeça do realizador e dos argumentistas, mas é por estas perguntas nos assaltarem precisamente que chegamos ao ponto da questão: e porque não um elefante, e porque não esse devaneio? Porque terá sempre que haver contenção nos meios ou na dimensão das coisas? Mas é de notar que apesar de tudo o elefante surge de uma bola de neve de situações caricatas que se vão acumulando. E é precisamente por perguntar se devo ou não deixar cair um piano que pode haver uma forte possibilidade para o fazer. Claro que uma reflexão sobre a sua exequibilidade me basta para não o fazer nesta natureza de exercício. Porém foi o questionar-me sobre essa possibilidade que me permitiu ir por outro caminho. Ou seja, há uma lista de coisas prováveis que não vão ser postas em prática. Lista essa que se vai esboçando no nosso imaginário. E depois vamos funcionando por eliminação. É uma espécie de *se mágico* da encenação. Constantin Stanislavski na *Preparação do Actor* fala do «se mágico» embora surja aqui direccionado para a construção do actor quanto ao seu papel e não quanto à encenação.

E isto para sublinhar também que o estudo dos pensadores clássicos de teatro, chamemos-lhe assim, continua a ter para mim um papel fundamental, pois é através da sua constante releitura que posso estabelecer pontes novas para o desconhecido que me vai surgindo no acto da encenação. Por exemplo ter a noção de que há diferenças entre o que é um gesto e uma acção ou entre actividade e acção física, permite-me usar a linguagem cénica enquanto ferramenta. Quando leio o que Grotowski fala sobre a diferença entre actividade e acção física, apercebo-me que embora por instinto possa estar a agir de forma sensata, tenho consciência nessa leitura que estou a ir por caminhos que alguém já trilhou. E embora possa em cada criador haver essa vontade de se rebelarem contra o que já outros fizeram, há coisas que permanecerão essenciais. E isso permite-me aplicar as mesmas regras ainda que em objectos artísticos diferentes. A minha luta quando empreendo o levantamento de um texto para a cena é precisamente ter a noção disso e usar as minhas palavras, ler o corpo do actor que se encontra à minha frente. Ler o actor para que eu possa usar a sua voz e não uma outra voz que não é aquela que se me apresenta. Pois conduzir o actor como se lesse a partir de um livro pode fazer com que o lado visceral que procuro nas suas atitudes que devem ser aquelas que partem da coluna, como diz Grotowski, se tornem abstractas. Pois o risco que eu posso correr quando me remeto em termos de direcção de actores para o abstracto é o mesmo que os actores correm quando se entregam à criação do seu papel. Dai que começar por usar o nome dos actores quando se dirige é uma forma de ir humanizando

todo o processo de criação. Esse tipo de conduta permite impedir que o actor se torne um número, qualquer coisa de abstracto.

Como já referi é para mim fundamental a releitura dos clássicos embora já tenha tido projectos onde mais do que uma voz de pensamento teatral constituísse fonte de inspiração. E a isso se deve a natureza dos projectos. É quase tarefa impossível para mim enquanto encenador pensar o teatro a partir do zero. Mas o que surge de novo diante de mim é que a aplicação do que conheço dos livros e a luta com o presente sobre um universo textual me permite ter a sensação de que qualquer coisa de inovador está a surgir. E o que de facto se passa é que vou permitindo essa permeabilidade entre o passado e o presente. Se imaginarmos que muito do que se produz hoje continua ligado ao passado e continua a haver uma inconsciência e falta de diálogo entre o nosso presente e esse mesmo passado, isso constituirá para muitos matéria de indignação. Pois desligarmo-nos do legado artístico dos pensadores teatrais fulcrais do Ocidente, é não ter chão que permita o impulso para a frente. Deixarmos que espectáculos se produzam tendo em conta apenas um imaginário contemporâneo, desligado do passado, é causa de algum transtorno artístico. E da mesma forma que muito pensamento escrito antes continua fresco na sua génese, da mesma forma muita obra escrita hoje já nasce ultrapassada. E isso vai-me parecendo ser fruto dessa vontade em querer eliminar o passado e não ousar uma comunicabilidade com ele.

Podemos, por exemplo, reflectir no trabalho que continua por fazer quanto ao teatro de revista. Seria recomendável desejar a sua sobrevivência (e renovação) enquanto objecto artístico e sociológico, uma vez que se trata de um género que exerceu oposição a um regime ditatorial. O regime evoluiu quanto às máscaras das quais se serve. As leis assumiram outras proporções. Também a *poiesis* cénica de que é constituído este género devia ter acompanhado as subtilezas do novo ciclo de regime. O problema é verificarmos que elementos reciclados provenientes desse regime anterior não nos abandonaram por completo. E então o género Revista deveria estar a lutar contra as novas autocracias. E é o próprio conceito de liberdade que se deveria colocar diante deste género. Pois ao elaborar a sua sátira, de forma indirecta, num contexto social em que até o primeiro ministro já pode ser caricaturado, sem que a maior parte das vezes sejam aplicadas sanções, é preciso que o género reflecta na necessidade de actualizar essa sua forma indirecta de ironizar. O formato revista é interessante e há toda uma forma de operar que supera por vezes o rigor de outros géneros em termos do trabalho do actor. Há isso sim, uma dificuldade em comunicar o seu formato com o presente de

forma capaz. Pois isso implica sem dúvida estudar de forma profunda e continuada toda a informação que o tecido social vai produzindo, reestruturá-la e devolvê-la. Isto serve para afirmar o uso que fiz deste género de universo, numa das encenações que levei ao Encontro de Teatro Ibérico, que se realizou em Évora em Dezembro de 2007. Nesse espectáculo por exemplo, cujo nome era *Das questões inerentes*, assumi a comunicação directa com o público, assumindo a sua presença embora com oscilações entre o estilizado e o trabalho sobre emoções entre o desbragado e o íntimo.

De qualquer forma o falar alto se existia era sempre procurado em relação a um distúrbio psicológico e menos em relação ao estilo. O estilo aliás surgiu como consequência dos sentidos internos que a palavra produzia e a forma como o corpo do actor reagia ao jogo. Acontece que devido à natureza do universo textual, concluía-se por instinto que uma série de gestos grotescos quase ao nível da caricatura poderiam ajudar no ritmo e a superar a mera formalidade de enunciar um texto. Quando a frase: «tenho uma inclinação sexual», era dita por uma das actrizes, ela inclinava o corpo para a frente como se fosse cair e imediatamente se apoiava com a perna à frente, descrevendo assim uma diagonal em cena. Isto só ganhava espaço se não houvesse espaço para o outro actor que era eu dar importância ao seu gesto. Ou seja cabe-me a mim enquanto encenador perceber que não se trata de uma acção física e ter a capacidade de lhe dar a importância devida para que a própria estranheza não fique estranha aos olhos do público. Pois há que reconhecer o que é um gesto e o que é uma acção física. E ainda que um encenador não estude os conceitos, deve por instinto conseguir aplicá-los pois o Teatro é apesar de tudo uma arte do instinto. Pois uma acção física, ou seja, um gesto que resulta de uma necessidade maior e justificada dista do gesto meramente casual ou criado como efeito. Não havia necessidade da actriz se inclinar é um facto. Isso é um gesto que traduz um sinal estético assumido. Com esse sinal abre-se declaradamente a perseguição a um universo absurdo. O segredo da reacção a um gesto ou a uma acção física tem a ver com o tempo. Se eu ficasse a olhar mais do que três segundos para ela quando fica sem uma razão aparente na diagonal, estaria a instalar uma falsa psicologia, pois esse gesto não iria ter repercussões durante toda a cena. A cena ficaria arrastada e talvez presunçosa. Por isso nos ensaios a repetição ajuda-me a ir reajustando as cenas. Ao reajustá-las estou a contribuir para o estilo mais justo a ser aplicado à estética do texto.

Os elementos disruptivos e a performance teatral.

Tratando-se de um monólogo que faz uso de elementos disruptivos, ou seja interrupções criadas por um telemóvel, isto é já em si um elemento que vai ditando o curso da peça de forma inesperada e irregular. Essa irregularidade cria uma expectativa sobre o espectador que se vê obrigado a reagir de forma mais intensa ao desenrolar da peça. Por isso na prática o que vou usando é a memória de alguém em tempo real a falar ao telemóvel. Primeiro estabeleço, à medida que vou avançando, uma ligação entre a situação quotidiana e a situação ficcionada que é da ordem teatral. Imagino-a sempre como possível e nunca como uma possibilidade remota. Isto é muito importante para irmos conduzindo o actor e nós próprios pois acreditar que é possível é um passo para a sua realização. Se entramos num cepticismo artístico de constante negação em relação ao que se vai estabelecendo, isso nunca nos deixará criar bases para deixar respirar a ficção de uma peça. Porque o mais importante é afastarmo-nos das atitudes e carácter das personagens e trabalharmos do nosso ponto de vista. Do ponto de vista das personagens implica que a relação encenador e actor seja perturbada por uma relação fictícia, quando o que procuro é ter o afastamento necessário para nunca deixar que as atitudes das personagens turvem a minha relação com os actores. Isso permite criar uma relação saudável de trabalho. A um nível mais literário, nunca abandono as ligações com outros universos teatrais pois muitas vezes o que me sucedeu a mim como actor, por exemplo quando trabalhei a personagem Christy Mahon de Jonh Mylington Synge, pelo Cendrev, com encenação de José Russo, houve imediatamente a sensação de estar no domínio do universo shakespeareano dadas as circunstâncias. Essa identificação Christy/Hamlet despoleta uma atitude no corpo do actor que me interessa, pois confere espírito e nobreza às atitudes. No caso da peça *Pianos*, há uma ligação entre o monólogo e *A Voz Humana* de Jean Cocteau. Tal como n' *A Voz Humana*, este texto vai sofrendo a influência do objecto cénico telefone. Isso em si é o suficiente para que se instale uma sensação de performance, pois a linearidade do percurso da peça é afectada pelo invisível. E acontece que esse invisível nos é transmitido por um objecto, tal como em *A Voz Humana*, A peça *Pianos* porém não tem apenas um interpelador, pois são quatro as entidades que lhe falam do outro lado do telemóvel: o pai embora com uma

participação textual mínima e depois o irmão, a mulher e o professor. Isto requer que o actor se molde, em termos de estar, aos universos pessoais de cada uma destas quatro entidades. E isso quer dizer: voz na sua essência influenciada pela postura perante cada entidade. Quando trabalho sobre uma auto encenação, faço-o como se conduzisse um outro que não eu. Digo para mim próprio o que diria a um actor. Trabalho como se me estivessem a dirigir a mim. Tratando-se de um grupo com mais actores, espero sempre que a sensibilidade dos actores me conduza do lado exterior depositando neles confiança enquanto encenadores.

O espaço como prioridade

Antes de levar à cena um trabalho dessa ordem estabeleço imediatamente as zonas de jogo teatral. Saber primeiro se o actor vem da esquerda para a direita, da direita para a esquerda. Depois aparecem outras perguntas. Porque é que ele vem da direita para a esquerda e depois como é que ele vai da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita, não esquecendo obviamente a profundidade: da baixa para a alta do palco. Estabelecido o espaço posso ter uma ideia das variedades dos movimentos, sabendo se o interesse do espectador vai ser movido por eles, ou pelo contrário se tenho de criar mais movimentos. Mas de início depois de estar estabelecida uma possível teia de movimentos gerais, torna-se vital conduzir o público. No monólogo em particular, tento fazer a partir de mim, tendo como ponto de apoio o que funciona para mim no momento. A par e passo vou pensando no público, projectando-me para fora do espaço imaginando que deve ser inaudível tal palavra ou mesmo complicado de ser observado tal ângulo sobre o meu rosto ou corpo. O espaço permite-me também a concretização das sensações. É o espaço físico que me ajuda a estabelecer sensações físicas concretas pois o facto de ser obrigado a habitá-lo resulta num conflito entre ficção e realidade. Esse conflito gera possibilidades a partir do momento em que sou obrigado a ajustar a fábula do universo textual à dimensão das possibilidades espaciais. Ser confrontado com o espaço implica pois que tenha que operar mudanças do ponto de vista da actividade enérgica enquanto actor. Ao mesmo tempo que penso na duração de uma sequência textual, penso também na forma como a luz pode ir cobrindo as passagens do meu jogo como actor. A actividade enérgica é ela também sugerida pelo tipo de espaço. Um espaço de dimensões mais amplas pede obviamente uma maior visibilidade das palavras e supostamente uma maior visibilidade do rosto, das mãos. O que devemos

pensar é: como ampliar uma sensação credível, intrínseca ao actor numa determinada construção que é natural? As palavras sábias de Shakespeare expressas na obra teatral *Hamlet*: «ajustai o acto à palavra e a palavra ao acto com a precaução precisa de não exceder o recato natural», merecem uma revisão constante ainda que os tempos tenham mudado e o universo do *happening* e da performance tenham vindo a influenciar o universo textual com um ruído extrínseco ao actor dando a entender e a fazê-lo passar por intrínseco. Pois a partir do momento em que tenho uma orgânica da escrita independentemente do estilo, coloca-se o problema da mais valia do ruído da performance. Neste monólogo que se me apresenta, as preocupações parece que se vão esbatendo, pois está estabelecido o motor disruptivo através do qual sinto que vai sendo despertado o interesse do público. Esse elemento é o telemóvel. A introdução de grandes quantidades de texto em cena justificadas através da utilização desta nova tecnologia cria um tipo de reflexão particular: como usar o corpo em palco uma vez que todas as reacções são em resposta ao invisível? Optei no todo do trabalho por uma noção de imobilidade que me permite demonstrar um processo de escuta. Apesar de podermos com facilidade resvalar para o universo do banal acto de se estar ao telemóvel, com os indicadores no ar e com constantes passeatas em palco, procurei fazer precisamente o contrário: colocar ritmos e dinâmicas diferentes nas palavras e suprimir o supérfluo na linguagem corporal. Por exemplo, quando a personagem tem conhecimento que a sua mãe morreu através do telemóvel, tentei evitar ao máximo colocar as mão na cabeça ou no queixo como habitualmente vemos fazer na vida e na maior parte das séries televisivas. Pelo contrário, há um sentimento interno de choque que paralisa o nosso olhar gerando o tal ponto de fuga interior que me permite a mim enquanto actor guiar o público.

A importância dos sons e o ritmo.

Mas no fundo há uma outra camada que tem de ser aposta ao interesse de base despoletado pela surpresa gerada pelo telemóvel: a massa sonora que habita um espaço. Entre essa opção: a de viver o silêncio do palco e criar uma massa sonora através da sonoplastia, vai uma diferença enorme. O silêncio do palco, embora possa ser apelativo, obriga a que o trabalho do actor tenha de ser constantemente nivelado face ao ruído do edifício teatral: público, palco, projectores, de si próprio enquanto espectador da própria acção. Optando por incluir uma massa sonora trabalhada do ponto de vista

dramatúrgico, a saber, sons gravados de buzinas ou de vizinhos a bater no tecto, ajudar-me-ia a enriquecer o ritmo da peça. A questão é que se optar pelas duas (um som gravado e som habitado pelo espaço físico), de qualquer forma o trabalho do actor não pode ser abafado por impulsos que possam parecer forçados. Tem de haver um lado sugestivo da parte das implicações técnicas, para suportar a dimensão emotiva onde coloco o meu trabalho como actor. Estou inclinado a fazer mais uso do som que envolve o espaço e a usá-lo como música: desde o som do coração do próprio actor que bate, ao gancho que se desprende do cabelo de uma mulher no público e cai no chão. Mas o actor tem de se obrigar a escutá-lo. Eu terei de me obrigar a escutá-lo sem nunca perder de vista os meus afazeres em palco. E aí terei a consciência que incluí uma parte do público na peça. E o público sentir-se-á incluído. O que me leva a reflectir se pelo simples facto de alguém interpelar directamente o público ou decidir descer do palco para a plateia ou mesmo esbater em termos espaciais a diferença palco plateia, isso constituirá logo à partida uma inclusão do público. Pelo contrário, o público pode sentir-se ameaçado e retrair-se, estando fisicamente incluído mas emocionalmente afastado. Essa sedução tem de ser, a meu ver, construída como um edifício. Primeiro o terreno, a voz do actor ligada através de si ao acontecimento cénico estabelecido, depois o corpo agitando-se à medida que se vão aproximando os momentos de arrebatamento ou abatimento. O que leva à inclusão do público é então uma consequente série de acções de sedução que partem da escuta do actor não só à massa de som da banda sonora mas também à escuta do som do público. A escuta do actor sobre o público leva a que se criem expectativas que ajudam a tornar fresco o motivo da representação. Jonh Cage, o instrumentista e filósofo nova iorquino, levou ao extremo a sua relação com os sons usando objectos metálicos para modificar o som de um piano. Claro que é um som gravado tal como o som do telemóvel o é. Ou seja o som pretende ser a imitação da própria interferência que seria real se de facto se ligasse em tempo real de um telemóvel para outro. A explicação para o facto de não ter avançado com a ligação em tempo real, de telemóvel para telemóvel, prendeu-se com o facto de não haver rede no auditório que o permitisse. Isso seria sempre um risco que iria prejudicar todo o espectáculo. O que se trata aqui neste tipo de reflexão é não tanto sujar o ambiente sonoro, criando conscientemente uma sonoplastia intencional com o meio ambiente, mas deixar que o acaso tome lugar. Tal como fez John Cage em muitos dos seus trabalhos. E isto põe a hipótese da existência do silêncio. O próprio público pode ajudar a estender essa existência através da atenção que lhe vai sendo imputada através do jogo do actor.

Portanto não se trata de forçar atitudes que desejamos que o público tenha mas sim criar as condições. Estar um minuto ao telemóvel perante uma plateia pode ser considerado um acto absolutamente vulgar. O problema coloca-se quando temos de estar cinco minutos. Esses cinco minutos têm de ser assegurados a partir da vitalidade do actor.

A memorização do texto

Uma mnemónica é um auxiliar de memória. São, tipicamente, verbais, e utilizadas para memorizar listas ou fórmulas, e baseiam-se em formas simples de memorizar maiores construções, partindo do princípio de que a mente humana tem mais facilidade de memorizar dados quando estes são associados a informação pessoal, espacial ou de carácter relativamente importante, do que dados organizados de forma não sugestiva (para o indivíduo) ou sem significado aparente. Porém, estas sequências têm que fazer algum sentido, ou serão igualmente difíceis de memorizar. O telemóvel é então o objecto a partir do qual surge nova informação. A imagem telemóvel já surge como mnemónica para mim enquanto actor pois sempre que ele toca numa parte específica do texto está-lhe associado um conjunto de frases específicas que são aquelas e não outras. Neste processo de memorização que tenho levado a cabo como actor, tenho notado que há de facto inúmeras formas de memorização do texto e a influência que essas formas de memorizar o texto exercem sobre a representação são vitais para uma maior ou menor resposta face ao que os directores de teatro exigem. É muito fácil fazer tabu dos processos de memorização de um texto, pois há sempre um respeito pelo lado inconsciente da criação. Mas não há nada assim de tão transcendente no acto de memorização dos textos. Primeiro, há inúmeros relatos de actores e actrizes americanos e europeus que nos dão o seu parecer sobre a sua relação com o texto e uma das coisas que ouvimos muito simplesmente é que uns preferem ter o texto espalhado pela casa e vão usando à medida que fazem as suas lides: cozinhar, aspirar a sala, etc. Ter os textos soltos pela casa independentemente da sua organização lógica requer um maior esforço mental pois a memória tem de operar a acrobacia de se transportar para a situação textual específica sem que para isso se recorra à sua ordem sequencial. O que noto quando enceno é que há uma predilecção dos actores em geral pelo tipo de memorização linear. Ou seja, há uma necessidade de refazer uma cena por inteiro à medida que se vai memorizando o texto. E as resistências que às vezes oferecem para memorizar uma passagem em específico deve-se muitas vezes a esse hábito linear de

memorização . Qualquer uma destas formas de memorização, desde a linear à sincopada são muito diferentes e exigem apenas um desejo de experimentação por parte dos actores. O problema coloca-se quando nem sequer experimentam. Isso não lhes permite confirmarem a eficácia da sua forma de memorização. A forma sincopada obriga um actor a reagir sonoramente e não psicologicamente. Se tivermos em conta um conjunto de frases que aqui passo a transcrever de um outro texto que escrevi, por exemplo frases muito parecidas como: «A: Possui carta de condução? B: Posso a minha mulher. A: Possui a sua mulher? B: Posso a minha mulher que tem carta de condução. B: Com carta de condução ou sem ela há-de com certeza possuí-la. O que me interessa é a sua carta. A: Posso a minha mulher com carta de condução». Aqui a dificuldade que se coloca não é tanto psicológica mas sim distinguir através do som onde é que estamos para entrarmos na frase correcta. Podemos começar por distinguir claramente o «tem» da frase: Posso a minha mulher que «tem» carta de condução do «com» da frase posso a minha mulher «com» carta de condução. Tendo em mente que uma tem um verbo e a outra um advérbio de modo e pensando apenas nesse aspecto, isso ajuda a respeitar a lógica do autor não repetindo a segunda frase com um verbo. Esta é uma situação banal e a forma como cada actor tem de se entregar a diálogos desta natureza, cheios de repetições e com muita semelhança entre as frases, vai ditar o estilo da sua representação, pois a forma eficaz com que memorizou o texto vai transparecer em cena. E isso mostra-nos porque é que muitas vezes uma cena ficou arrastada ou pelo contrário, porque é que uma cena ficou corrida. Aí cabe ao encenador refrear e contextualizar os actores que usam a forma sincopada de memorização, e demonstrar aos que apenas usam a forma linear as suas mais valias. Porque o perigo de se usar apenas o som e não o seu significado pode igualmente conferir ao actor um estilo de representação mecanizada e pouco manipulável quanto às dimensões de diferentes espaços. As mnemónicas podem ser uma mais valia quando se trata de dar resposta a grandes massas de texto ou em relação a diálogos curtos e muito semelhantes. Especialmente quando existe uma mudança brusca de assunto e aí a lógica linear não consegue dar resposta. Normalmente o que sugiro aos actores é que tentem ligar a última palavra do texto que termina o primeiro assunto à primeira palavra da primeira frase que inicia o outro assunto. Ou seja opera-se uma mecanização de duas palavras através do som. Trautear de diversas formas essas duas palavras pode também ser a chave. Pois quando surge a última palavra da primeira frase na nossa cabeça surge imediatamente a primeira da segunda frase que inicia o segundo assunto pois lembramo-

nos da música onde estas duas palavras se completavam. Por exemplo a frase da peça *Pianos*: «Uma mulher quando muito dá aos tacões» encerra um conjunto de ideias que pertencem a um contexto. Logo a seguir, inicia-se outra frase: «Tinha que desabafar com alguém é diferente.» Esta segunda frase inicia um outro conjunto de ideias que se refere a outro assunto completamente diferente. Para nos recordarmos teremos de fazer um enorme esforço pois a não linearidade dos discursos apagam o rasto da lógica por completo. Aí surgem lógicas que teremos de empreender paralelamente. Por exemplo há quem memorize uma enorme lista de objectos através da ideia de cor. Por exemplo: baionetas, canhões, bestas, espadas, podem ser palavras problemáticas se não tiverem para nós uma sequência lógica de importância. Se estivessem escritas por grau de importância canhões viria primeiro e depois bestas que são armas que arremessam e são mais perigosas. Uma porque fere maior quantidade de pessoas e a outra porque atinge sem necessidade de confronto. Mas acontece que não é o caso. As palavras estão numa outra ordem para sublinhar outra ideia que não essa. Imaginemos que seria a loucura de alguém que já não distingue hierarquias. Neste caso há quem opere por uma importância em termos de cor. Baionetas são vermelhas por isso superiores a canhões que é azul e vem primeiro Em seguida canhões serão superiores a bestas por uma questão lógica sem necessidade de cor e por sua vez bestas são superiores a espadas. De repente o nosso imaginário cria uma história que vai sendo paralela ao texto e que passa a ter sentido para nós ainda que para outros não faça sentido de todo. Servem estes exemplos como matéria de reflexão sobre o complexo sistema de memorização de um texto e a forma como pode melhorar a performance teatral do actor.

Recordo-me que o encenador e actor João Mota numa das suas aulas nos demonstrou como era possível memorizar uma sequência de vinte palavras aleatórias criando uma história por mais absurda, uma vez que o absurdo passa a ser uma possibilidade lógica. Nesse seu exemplo estão muitas pistas sobre a forma como a maior parte dos actores funcionam quanto à memorização de textos. Uma ajuda imprescindível para quem se decida encenar um texto cheio de listas ou que seja composto por mudanças bruscas de assunto. Se por outro lado temos várias mudanças de assuntos num curto espaço de texto e as primeiras e segundas palavras são estranhamente as mesmas, sugiro que para além de ligar as últimas palavras das frases às primeiras do assunto seguinte se faça por meio da mecanização do som e se ligue por ordem as últimas e primeiras palavras a um contexto pessoal em que não há uma situação dramática suficientemente forte que nos ajude a distingui-las. Podemos também tentar através da criação de um conteúdo

específico que nos ajude a contextualizá-las. Por exemplo, nas duas primeiras frases podemos imaginar uma situação que nos tenha acontecido. Para que eu conseguisse inteirar-me do primeiro monólogo da peça *Pianos* no qual entro como actor tive de ir percebendo que tipo de situação emocional envolve cada bloco de texto. Assim consigo ter a percepção de onde me encontro para que desta forma não venha a confundir as situações. Pois se isso acontece, posso muito facilmente ir parar a uma outra zona do texto que é muito parecida. Então o tipo de memorização que usei para o primeiro monólogo oscilou entre a sincopada, ou seja mais estruturalista e a linear. A primeira ajudou a ligar blocos de entendimento textual que não tinham ligação lógica com os seguintes. A segunda a linear, permitiu ligar as frases que se encontravam dentro de cada um desses blocos a partir do seu seguimento lógico. Esse seguimento lógico encadeia as frases estruturadas á volta de um mesmo assunto. Por isso se torna mais fácil a sua memorização. Tudo se complica se de repente aparece um outro assunto que nada tem a ver.

Pontos de fuga

O funcionalismo cénico permite-me uma economia de meios. Mas essa economia de meios aparece ou torna-se visível através de uma lógica interna entre os sentidos da peça. Por exemplo na peça que estreei no Teatro Taborda com um texto de minha autoria, que tinha por título *Vórtice*, (exercício final do primeiro ano de mestrado), toda a estrutura cénica da peça assentou na descoberta de uma mesa na sala onde ensaiávamos (Teatro Comuna). Essa mesa apareceu da necessidade que tinha em ter um apoio para a personagem masculina que era um escritor de teatro inválido, ou melhor, um dramaturgo inválido. Acontece que essa mesa tinha rodas. E isso, esse acaso, que podia surgir só depois de alguma reflexão dramaturgica, surgiu rápida e inesperadamente através de um ensaio. Por isso, por muitas reflexões que se façam a nível dramaturgico, por muito que se planeie à mesa estratégias cénicas para colocar um espectáculo de pé, nada substitui o trabalho que surge dos ensaios. De repente toda a lógica da peça ficou reforçada por esta mesa com rodas. Até porque no contexto da peça a outra personagem, sua mulher, deixava sempre a cadeira de rodas fora de cena para não deixar marcas no palco. Assim, a mesa com rodas é justificada e reforçada pela

simples ideia de que ele para usar a mesa como bem deseja deve manuseá-la com facilidade, ou seja, puxá-la para si com facilidade. Todo o jogo da outra atriz era de vez em quando feito em cima da mesa. Ou seja há uma lógica interna dramática que deve ser o gatilho para despoletar outras conexões com objectos, movimentos, sons, etc. E essa deve ser a vantagem dos ensaios. Apesar de eu partir com algumas ideias, o atrito gerado pela dificuldade da matéria e a sua exequibilidade deve fazer surgir a matéria artística. As dificuldades que se nutre enquanto actor, por exemplo. Se eu partir um braço no meu dia a dia, como é que eu posso integrar isso em cena? Será que serve? Depois o trabalho do actor no caso da peça *Vórtice* na qual eu também me auto dirigia foi sendo direccionado no sentido da voz. A relação contexto dramático e timbre vocal foi aparecendo após a integração do texto: a sua mensagem. Compreender cada momento do texto tornou-se vital para arrancar aos pulmões a quantidade de ar necessária para dar cor à voz. Essa cor dita a idade da personagem: se é mais velha, se é rancorosa com determinados assuntos ou apresenta uma característica recorrente sempre que esses assuntos surgem e que tipo de olhar se tem perante aquela situação. Pois aquilo que me interessa na peça *Pianos* acaba por ser o mesmo tipo de questões: que tipo de voz vai acompanhando cada momento. Que textura tem a minha voz quando falo com a minha mulher pelo telefone. O mesmo para o professor, ou mesmo para o irmão.

Pois acredito que esses sinais exteriores que os actores observam no dia a dia tem depois de ser canalizado para a voz. É claro que no caso da peça *Vórtice* eu podia passar um dia inteiro a observar pessoas em cadeiras de rodas. Que tipo de dificuldades, que obstáculos ultrapassam essas pessoas para que possam ser respeitados ou valorizados. Isso muda o nosso olhar perante o que nos rodeia em cena, mas se depois eu não sintetizar esses sinais através da voz, eu estive muito simplesmente a entender as coisas através do seu lado exterior. Embora também se possa fazer um trabalho meramente vocal pelo lado exterior sem isso passar por dentro. Então podemos chegar à conclusão de que há uma enorme relação entre sentimentos e voz. E esses sentimentos dão ao corpo os tempos acertados sem precisar de um metrónomo ou sem precisar de se marcar esses mesmos tempos. Tal como um pintor que faz um círculo perfeito a olho nu. Pois a outra forma que o pintor tem de o fazer é usar um compasso. Mas isso implica que tenha que perder por instantes a relação com a tela para ir buscar o compasso ao passo que se o pintor se esforçar para fazer um círculo perfeito com as próprias mãos está sempre ligado. O mesmo acontece com a cena. Se eu me esforçar por ir tirando as coisas de dentro de mim, não perco tanto tempo a observar. Pois à força de tanto observar de

qualquer forma, há formas de operar que vão ficando automatizadas. O que quer dizer que há gestos para os quais eu não tenho que perder tempo a observar dependendo do seu grau de verosimilhança. De qualquer forma isto não serve para personagens que fogem ao típico porque são de facto estranhas ao universo quotidiano. Por exemplo uma personagem com poderes supra naturais ou com poder de adivinhação. Aí há o exercício acrescido de operar mais subtilezas para fugir aos exageros que nos causam pouca credibilidade.

Quanto à noção de funcionalismo cénico eu passo a explicar-me melhor. Para a segunda parte do monólogo *Pianos*, eu tive a ideia de começar a cena com um som de autoclismo, uma vez que toda a acção se passa na casa de banho. Acontece que na primeira parte da peça a personagem masculina está sempre a repetir aos seus interpeladores que tem de ir à casa de banho. Acontece que nunca chega a ir pois os assuntos que vão surgindo consomem-lhe uma grande dose de energia. Só no fim, quando este resolve o seu problema emocional e artístico é que haveria a possibilidade de finalmente ir. Isto demonstra a força das condições sociais, a força poderosa que o stress exerce sobre as pessoas. Ou seja o seu instinto primário está a ser prejudicado por uma série de questões. Mas de facto no fim da peça há essa possibilidade. A de ele ir à casa de banho. Por isso iniciar a segunda parte com um som de autoclismo oferece a ligação à primeira parte. Ou seja esse som traz à memória a necessidade da personagem da primeira parte e instala o contexto espacial da segunda: uma casa de banho.

Esse som de autoclismo manifestar-se-ia com maior funcionalidade se de facto a segunda parte tivesse tido lugar. Assim, há um funcionalismo cénico porém que é central na primeira parte como pretendo demonstrar no exercício prático: a existência de um quadro. Essa existência justifica-se dramaturgicamente pelo facto de ser um quadro feito pela mulher da personagem central que é artista plástica. Acontece que não pode ser um quadro qualquer pois é o quadro que ela fez para celebrar o aniversário de casamento de ambos. Encontrar o quadro indicado não foi tarefa fácil, pois o meu desejo foi que esse quadro, a partir do momento em que é trazido para cena, instalasse uma sensação de cenografia. Como se de repente o vazio que é habitado somente pelas palavras e pelo corpo do actor ficasse contagiado em cena pela presença das cores e formas de um quadro. A partir daí parte do texto é dito com o actor de costas para o público a olhar para o quadro. Ou seja, esta atitude de virar costas ao público é justificada pela surpresa do momento: afinal o quadro foi deixado na despensa embrulhado e ela não o tinha levado como ele julgava.

A luz no processo criativo.

O trabalho com o técnico de luz tem servido para colocar em prática a ideia de dinâmica dos espaços onde a personagem se situa. A luz no início tem de estar focada sobre aquilo que é relevante para o público. E o que é relevante é este actor que está sentado quase à boca de cena para revelar o seu estado de espírito em relação a uma situação. Por isso a luz deve a meu ver envolver com um foco apertado a área de representação do actor. E como os gestos do actor neste caso os meus gestos são mínimos, quanto mais disperso for o foco pior será. Pois assim dá-se relevância a uma espécie de pequeno universo de sentimentos e acções que passam por dentro do actor e são depois transmitidos através da sua voz. Pois se o foco se dispersasse e iluminasse as outras áreas do palco estaria já a contar a história toda ou a revelar caminhos que eu vou trilhar mais tarde. A luz é de facto um dos elementos essenciais quanto ao desenrolar da narrativa pois terá de acompanhar as palavras e até se se der o caso deve andar à frente dos sentidos do texto. O vestido que está em cena em cima do sofá por exemplo, dará uma leitura diferente ao público consoante a forma como for apresentado pela luz. Por exemplo, se o vestido que está em cima do sofá for iluminado logo de início com um projector de recorte ainda antes do actor falar. E se em seguida passarmos a iluminar o corpo do actor à boca de cena, isso cria uma certa ironia, que embora possa estar quanto a mim a revelar de forma forçada o que está para vir, agrada-me mas tem de ser aqui neste universo pensado de forma mais subtil. O que no fundo desejei desenvolver, quanto ao envolvimento da luz no projecto, foi a ideia de narrativa da luz. E iniciar uma espécie de confronto com os elementos cénicos. É o actor que conduz a iluminação ou pelo contrário é a iluminação que conduz o actor? Penso que apesar de tudo o actor é o gato, animal nocturno que opera a passagem entre os espaços de cena. É o actor que sentado desde o início mostra o seu rosto, revela a sua fisionomia e depois movido pela emoção que deposita nas palavras vai guiando o público através do espaço. E penso que devido à natureza do contexto social em que a peça coloca a personagem, a questão da luz ir iluminando igualmente o actor pode estar resolvida pelo simples facto de ser uma casa inteligente. Inteligente no sentido em que é sofisticada em termos de tecnologia para que as zonas em que o actor se move possam iluminar o actor sem ser preciso este ligar interruptores. Claro que no primeiro plano de todos está a noção de teatralidade

que envolve todo o exercício. É complicado pedir ao público que esqueça o facto de existir nos bastidores um técnico de luz. Para todos os efeitos estamos sempre ao nível da fábula. O público sabe que é um contar a fingir. Cabe-me a mim tentar fazer desse contar a fingir uma realidade mais ou menos credível. Credível em relação a si mesma. Então temos uma apresentação do actor com um foco apertado e depois o actor sai desse foco e dirige-se para o quarto. A questão está em tentar perceber se a luz antecipa o percurso do actor ante de ele se colocar em acção ou se é simultâneo ou seja se assim que actor se dirige para o quarto a luz ilumina toda a área em que este se vai mover. De facto estas alternâncias vão depender do contexto. Por exemplo se existe ironia dentro do actor a luz pode expressar-se de forma irónica. Se por exemplo há dor dentro do actor, a luz pode acusar de forma consciente alguma lentidão quanto á sua eficácia. E desta forma a luz na sua intensidade, no seu tempo de entrada vai ditando ela também a cena. No fundo os movimentos do actor descrevem um x pois este percorre todos os cantos do espaço tendo a área do centro como área de representação. Como se esse centro fosse a arena ou ringue de boxe onde se operam as suas reflexões.

A luz é crucial na peça no momento em que percebemos que há uma falha na corrente eléctrica o que deixa o palco na penumbra. Aqui optei para o efeito a recorrência a luz azul. É uma luz azul claro que dá a impressão de luar ou a impressão que o espaço é iluminado por uma luz de candeeiro no exterior. Mas sobretudo a minha perspectiva sobre a luz é a de que esta deve criar sempre uma espécie de sombra perante a presença do actor. Como se este quisesse andar em frente mas fosse puxado para trás pelo mistério para o abismo.

Conclusão

Para uma maior execução do seu papel, do ponto de vista do actor, considero muito importante o processo de memorização do texto. Sem esse trabalho (que não dependerá única e exclusivamente do actor dependendo da confiança entre os grupos onde se trabalha), instalar-se-á sempre um certo estilo de representação. Para se criarem novos estilos de representação e com isso um novo fôlego e novas possibilidades para a encenação, a memorização deve ser tida em conta como uma espécie de ginástica operada pela mente do actor. Quanto maior for a sua capacidade de associação da palavra, maior será a riqueza e as variações do estilo que confere ao seu papel. Considero igualmente importante o confronto da encenação com as outras disciplinas

artísticas. O encenador deve ter um espírito observador não só em relação ao que se passa à sua volta mas também em relação ao que se vai desenvolvendo nas outras áreas artísticas pois considero o teatro importante na sua interdisciplinaridade. Mas esta reflexão só foi possível a um nível mais amplo depois de ter tido a oportunidade de ter sido aluno da Escola Superior de Teatro e Cinema. E penso que a atitude mais correcta ao longo da vida é explorar sempre de forma laboratorial as diversas formas de criar um objecto. Todas as etapas do primeiro ano deste mestrado em encenação foram extremamente válidas tanto na teoria como na prática para que conseguisse ir arrecadando ferramentas de reflexão e práticas. Contou-se com um corpo docente com uma personalidade forte que nunca acomodado foi dando resposta às necessidades dos alunos. E desde o formato de elaboração escrita do projecto anterior do final do primeiro ano (Vórtice) sugerido pelo Prof. Carlos J. Pessoa, desde à noção do que significa no teatro uma obra efrástica explorada e desenvolvida na cadeira do prof. Rui Pina Coelho, desde ao estudo do teatro do início do século XIX na cadeira da Prof^a Eugénia Vasques, tudo isso foi contribuindo para uma maior noção da amplitude teatral. E não será à toa que há um interesse do Prof. David Antunes para que nós pesquisemos sobre Arquitectura e um igual interesse do Prof. Armando Nascimento Rosa que nos leve a ver espectáculos para elaborar críticas. E se este trabalho culmina apenas com a minha presença em cena no fundo é um somatório da minha entrega total ao ofício teatral. Tive também a oportunidade de ajudar actores que participaram nos projectos académicos como operador de luz e som. Essa experiência disse-me que há outras formas de se estar no teatro. Quer montando projectores, quer fazendo cenários, tudo isso para colocar a máquina teatral em marcha. Considero que o ponto de vista da abordagem a um objecto artístico determina logo à partida o seu resultado. Por isso é muito importante saber o que se quer no mais curto espaço de tempo, para que o resto do tempo se passe na exploração de universos que contemplem a nossa ideia. Ainda que se vá coleccionando linguagens contraditórias em relação ao ponto de partida, o que importa mesmo é ter um começo. A performance tal como nos é apresentada nos dias de hoje tem um papel forte na forma como pode libertar o corpo no espaço e na forma como pode ligar a mente do actor ao agora. Mas considero igualmente importante reflectir o papel do centralismo textual a partir dessa noção de acaso, repetição, minimalismo, conceitos enfim desenvolvidos pela performance dos dias de hoje e que o texto deve ir reintegrando para se refrescar. O que quer dizer que me agrada igualmente a possibilidade de colocar de lado o texto e fazer um espectáculo puramente visual.

Terei nesse caso que ser capaz de envolver o espectador com pressupostos que serão outros tão e igualmente importantes. Pois se vou usando conceitos do *hapening* e da performance para chegar ao actor e abrir fissuras no corpo de um texto, quando decidir elaborar um projecto só sobre a água ou só sobre sombras, sem a presença do actor, terei de ter em conta ainda assim a estratégia mais correcta para envolver o espectador. Pois visual ou mudo ou acrobático implica rigor e harmonia do todo, impedindo pois que tudo se transforme num emaranhado de sentidos sem rigor. Pois não se trata apenas do rigor no corpo ou na palavra. Trata-se também do rigor das atmosferas pelas quais um objecto artístico passa. E a performance tal como nos é apresentada hoje deve atender igualmente ao rigor dos sinais que constrói.

O silêncio para ser designado como tal deve ser construído. Ou melhor, tem de ser construído para que se possa dizer que é silêncio. E o ruído também deve ser ele construído tendo em conta a construção dos silêncios. E agrada-me a iconoclastia cénica que me ajuda a funcionar por raciocínios contrários. A cena a partir do momento em que entra em demanda pelo espírito deve dispensar a meu ver os estereótipos desde que se consiga transmitir a espiritualidade. Embora a identidade seja muito importante e a reflexão social, sinto a arte como uma necessidade cada vez menos confinada a um território ou nacionalidade e sim cada vez mais a um estado de espírito que pertence ao ser, ao estar e à existência. E considero que o caminho da iconoclastia derrubadora de imagens como aparece num dos poemas do poeta Manuel Alegre conduz à riqueza não apenas visual mas de possibilidades de leitura. Quando penso em termos da figura de um maestro sou imediatamente assaltado pela imagem de um homem franzino de cabelos brancos caídos sobre o rosto. Mas se um actor de porte ostensivo e careca se se oferecer para interpretar esse papel, terei de jogar com isso. E essa é a razão porque através da energia que se dá ao que se faz se pode ir enriquecendo a paleta visual do nosso universo teatral.

Bibliografia

Stanislavski Constantin, *A construção da personagem*, Civilização brasileira 5ª ed.1989.

Vasques Eugénia, *Teatro*, 1ª ed. Quimera editora,1993.

Artaud Antonin, (1975) *Van Gogh O Suicídio da Sociedade* trad: Aníbal Fernandes Lisboa Hiena Editora. 1993

Artaud Antonin, *A Arte e a Morte*, Lisboa: Hiena Editora 1985.

Grotowski Jerzy, (1968) *Para um teatro pobre* Forja ed.

Goldberg, Roselee, *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

Cage, John, *Silence: discours et écrits*. trad : Monique Fong. ed. Paris : Les Lettres nouvelles, 1970.

Passek, Jean Loup. *Dictionnaire du cinema* ed. Librairie Larousse, 1986.

Diderot, Denis, *Paradoxo sobre o Actor*, Lisboa: ed. «Inquérito», Ltda

Anexos

Pianos

Nelson Boggio

Peça de teatro em duas partes

Primeira parte:

Personagens: Homem

Segunda parte:

Personagens: Mulher
Homem

Primeira parte

Sala de estar. Ao fundo latas de tinta vazias. Três cadeiras a meio da sala. Um homem entre os seus trinta com um telemóvel na mão.

Homem: Varreu-se-me. Não estou a gozar. Varreu-se-me. Que não há concurso para ninguém. Era o electrónico. Uma gravação. Já tentei no acústico. Não passo da primeira. Amnésia que exagero. Um ano inteiro a estudar, a repetir, a aperfeiçoar. Olha a novidade! Precisava de arejar a cabeça! Estúpido! Estúpido! Estúpido! Nada! Latas de tinta vazias! Ah! O vestido azul! Claro que é definitivo! Ninguém parte e deixa um vestido daqueles! Isso é mesmo: É grosseiro demais para mim! Eu evoluí. Deixo-te a ti e a esse vestido. Sem um corpo! Sem a porra de um corpo para o preencher! Fá-lo sozinho! Preenche-o com a imaginação porque eu estou noutra. Sei lá se a amava! O que é o amor? Tu amas a tua? Esquece que te perguntei! Então não pode ter sido ela a causar-me o bloqueio. Cansaço? Não, tenho dormido bem. Tenho sim. Fruta, kiwis, muita fibra! Não me vais fazer a lista outra vez. Quem me dera preenchê-lo com a imaginação! Preencher, que bela palavra. Com o corpo de uma mulher melhor, mais interessante! Avisaste-me eu sei. E eu parvo por não te ouvir! Com uma magreza daquelas e a vomitar! A semana passada! Sempre indisposta. Bulimia talvez! Anorexia era pior! Os defeitos físicos têm essa vantagem. Ajudam-nos a esquecer. Já a esqueci! Estou noutra. Tu és do melhor. Isso mesmo. Porque é que eu não vou para ali e parto a louça toda? Vão ver como elas mordem! O idiota do professor! Barbas de um raio! Acabou-se a chama! Eu mostro-lhe a chama! Chego lá, toco e arrebató o segundo lugar. Mudo-me, tiro a mãe daquele hospital nojento. Ouve só: os medicamentos que lhe deram anesthesiavam uma baleia. Porque é que a amarraram? Amarraram-na! A idiota da doutora. Porque a nossa equipa acha que continua a ser uma ameaça para ela própria! Equipa? Mas isto é a fórmula um? Isto não são veículos minha amiga. Onde a madame pode pôr e tirar peças e continuar na maior! Isto são pessoas! Mas é como te digo. Chego, arrebató o prémio e mudo-me. Tiro-a do hospital. Mas isto vai custar-lhe deve estar a custar-lhe sei eu bem! Pensas que o meu ordenado não foi a causa número um? Fui despedido! Ontem! Acusei alguma inexperiência! Foram as palavras do director! Tem acusado alguma inexperiência. Tem havido queixas. Recebemos cartas. Cartas? Foi só uma. Uma miúda que se apaixonou por mim! Pensou que eu estava para aí virado. Fez a cabeça da turma. Eu expliquei. Isso foi só o culminar de toda a situação disseram eles. Estava tudo bem. Não foram com a minha cara topei logo desde o início. São conservadores. Cambada de académicos! Começámos todos por sê-lo mas eu evoluí. E depois como não acompanham as ideias dos outros... Vou ter calma como tu dizes! Vou dirigir-me para o quarto, repara como já estou a fazê-lo! Sento-me no banquinho à frente da minha amante cruel como quiseses chamar-lhe e toco! Já deves é ter gasto o crédito todo. Desta vez é grátis? Fica aí então que eu já volto. (**Sai de cena. Som de piano**). Demasiado emotivo mas de volta dizes tu. Só precisava mesmo era do: de volta. Infelizmente não. O branco? Continua! Sei lá, imagina que te perdes numa manhã de nevoeiro! Não, não é um cd. É o portátil! Lê músicas gravadas! Sai através de duas colunas! O acústico é simples! Tens de ser tu com as tuas mãos! Está ao lado. Vou

ouvindo de um e pratico no outro. Lembras-te do quadro do nosso aniversário de casamento? Desapareceu! Levou-o claro. É lógico que o tenha feito. Tinha comprador e tudo. Uma exorbitância a meu ver. Ninguém consegue avaliar aquilo e dão-lhe uma exorbitância. Estás a sair de casa? Pensei que estivesses a trabalhar. Vais ver a mãe. Perante este espectáculo é impossível! Chegas a casa e dás de caras com um bilhete na porta do frigorífico: fui apanhar ar! Não só ela pelos vistos! Os sapatos, o guarda-roupa, os produtos de higiene também! Planeado claro! Já andava a ameaçar! Não sou estúpido! Sou pelos vistos. Ela chegava, íamos ter contigo e com o pai para ver a mãe! De repente nada, tudo vazio! Chego-me ao piano para aliviar a tensão, na tentativa de ver se está tudo bem para amanhã e esqueço tudo! Cal estás a ver? Um branco horrível! E tu se não vais ganhar nada com a promoção não vás! Posições dessas onde é só inimizades, mais vale estar quieto. Diz-me só uma coisa: quando lias a bíblia para a mãe... achaste mesmo que isso teve algum efeito? Conhecendo-te como conheces, analisando o mais íntimo do teu ser, sentes que foi isso? Que prolongou tudo. Ela era para ter morrido... Falecido! Desculpa! Peço desculpa a mim próprio também. Falecido pronto! A minha situação por exemplo! A bíblia não? Tira-me deste aperto raios! Pensa em mim para variar. Mais dramático do que isto? Perco o emprego, a mulher e a memória. Não tenho bíblia em casa e ela levou-me a catrefada de livros que juntos, todos, davam para ir à lua e voltar. Só livros técnicos! Steinway para pianistas e por aí fora! Um poema? Estou á beira de qualquer coisa também não vês que sim? Prefiro a bíblia claro. Não tenho já te disse. Mas que poema? Já encontraste? Trato-o por deusa não te preocupes. Dispara! Dispara não! Diz! diz lá!

Texto que não é dito mas para dar a entender ao actor que é isto que ele ouve vindo da boca do irmão «Deusa, a vossa insolência está em fingir brandura quando é um fogo bem verdadeiro que vos consome. A pólvora seca é pólvora e a chama da loucura, o rastilho do canhão do vosso ser».

Ele: Quando vi a fada da aurora boreal fazer figas...o que é que esta porra tem a ver? Pronto, pronto continua. **Texto que não é dito:** Cruzando os luminosos dedos atrás das costas com o intuito de vos levar por maus caminhos, cheia que estava de ciúmes pelo nosso amor, bati-me com ela.

Ele: Isto parece-se mais com a minha relação com a Paula! Transfiro seu místico do caraças! Transfiro! **Texto que não é dito:** Impedi o silêncio de galgar a fronteira dessa boca ainda que eu saiba que se falasse, rios interiores se moveriam nas profundezas. Assim, a cada nota que ouvisse, saberia que intenções concorreriam em contrário para me ferirem o espírito com manejar bem aguçado. Mas ainda assim prefiro arrancar palavras a esse silêncio de túmulo e ver vibrar cada registo do vosso ser. Quando vi a fada da aurora boreal fazer figas...

Ele: Outra vez? **Texto que não é dito** Bati-me com ela. A tal ponto que ainda há vestígios da luta, a julgar pelas fissuras rasgadas na bacia do mar Adriático. A coragem nunca quis por irmã uma deusa covarde. Que incensa o medo e destila vergonha.

Ele: Continua? Se interrompo não resulta. Vai resultar. Vês? Tenho mais fé. Pronto. Pronto. **Texto que não é dito** Matei três veados no caminho e fendi duas rochas com os punhos.

Ele: Foi um suspiro. De aborrecimento? Quando muito de desespero. A bíblia? Não, já agora continuamos. Isso é mais do que um incentivo. Épico! Então o gajo mata três veados no caminho, fende rochas com os punhos. Quem me dera! Chegar ali e partir a porra do piano todo! Continuamos claro. **Coloca a função de altifalante no telemóvel. Texto esse audível pelo público através de som gravado. O texto pode ser cortado à**

medida da sensibilidade do encenador se se entender ser muito extenso «Que culpa tem a fauna e a flora se sou eu quem contrai dívidas por vos ter desiludido sem razão. Com razão sim, e não é muito sensato atirar com tanta imprudência o peso dessas palavras. Através dos meus ouvidos um veneno incauto já há muito que pôs a circular a seiva amarga do ódio. E acções como as que passo a descrever, não seriam para muitos mais do que uma obrigação para o ofendido. Tão covarde como vós, minha adorada deusa? Não creio. Este ar pálido, ganhou a cor vívida de um guerreiro. E os cabelos ainda há pouco tão certos na medida exacta do meu crânio adquiriram uma rebeldia superior como se marchassem ao som da melodia de um coração feroz. Não menti quanto à morte dos veados. O punho da ousadia, como que por milagre, desferiu golpes de incentivo na minha alma. Sei que depois da batalha, o frio da atmosfera, mais pacífico, pode perturbar a consciência de um coração quente. Pois quantos guerreiros outrora ataçados pela voz da batalha, açoitam como penitentes a própria consciência? Nesta vida nem sempre é satisfatória a resolução para cada um dos nossos problemas. Príapo no Helesponto, vingou-se da sua doença através do acto da criação. Outros há que se entregam à morte, rastejando por entre cadáveres, consumidos por um mal mais vantajoso para os seus empreendimentos do que se praticassem o bem. Presta atenção quando pergunto em que rio banhaste as tuas acções. Em que água mais encardida do que o teu coração mergulhaste a tua essência. Sob que desígnio puseste em marcha o teu exército, e que promessa de liberdade fizeste circular entre os teus homens». Doem-me as mãos. Porque raio me doem tanto? Já voltou. Aquele branco irritante que era como uma espécie de estupidez à frente dos olhos desapareceu. Estou como novo, digo-te.

Vai. Ouve-se o piano. Volta. Bate palmas. Quem é que estava a aplaudir? Eu! Consigo tocar e aplaudir-me ao mesmo tempo. Não sou um fenómeno digno de atenção? E aquela gaja se gostasse mesmo de mim, se me amasse, tinha cá deixado a porra do quadro. O vestido ainda vá lá. Não o levou, porque não ia tirar lucro nenhum com isso. Já o quadro, a prenda do nosso aniversário... Está na cara Júlio! A Paula era e é uma interesseira do caraças! Leva o quadro uma semana antes porque sabe que a nossa relação já não passa dali. Estava na parede. Há uma semana que não o vejo. Tudo planeado claro. E logo agora é que decide apanhar ar? Quando sabia perfeitamente... Claro, mas isso é uma questão de orgulho. Eu disse o que disse mas ela acha que eu disse de uma determinada forma. Equívocos! Porque é orgulhosa! Acha que se der o braço a torcer a carreira dela como artista plástica fica comprometida! Eu dou o braço a torcer. Diz lá uma vez em que...mas isso porque a estúpida da mãe dela começou a dizer piadas sobre o Mozart. Caiu mal porque como não percebem nada, e eu acho que percebo mais de pintura do que ela de música para não me gabar... mas a parva da mãe dela! Desculpa, mas fizeram-me sentir um daqueles tipos muito snobs e intelectuais que só sabem falar da grandeza das coisas. Quando sabes perfeitamente que sou uma pessoa acessível. Só porque disse á mesa o nome do Mozart todo, Wolfgang Amadeus Mozart, não tinha que vir com aquela do Volkswagen. Tudo a rir! E eu feito estúpido. Tenho direito a ter os meus acessos. Até tu tens. Calma, digo tu, não de uma forma negativa. Até tu que és todo místico, uma paz de alma. Desculpa lá mas é verdade. Qual é o irmão que telefona a dizer que estive a escutar as árvores? Abraçou uma tartaruga. Um urso pronto! Que me envia mensagens do tipo: De que serve ao homem conquistar o mundo inteiro se perder a alma? Marcos, capítulo oito versículo trinta e seis. Deixo-me levar é um facto. Aliás, aquela mezinha de há pouco é bom que resulte! A gaja desaparece, perco o emprego e agora nem a pauta consigo ler. De quatro em quatro anos. Era mau demais! Isto não é senão a porra de um pesadelo. Não estava preparado! Nem primeiro nem segundo prémios! Rigorosos dizes bem! É só o concurso internacional de piano, só isso. Cinquenta mil euros o primeiro, trinta mil o segundo.

Saía daqui, tirávamos a mãe desse buraco. Praticado? Tenho vivido no quarto praticamente! Eu disse-te comprei um acústico. Ainda não óbvio, mas se conseguisse no mínimo o segundo lugar pago-o na boa. Em segunda mão. O som e o toque de um verdadeiro piano de concerto. Nesse toco. No electrónico que me oferecete, já não praticamente. Coloquei-os lado a lado. É muita, mesmo para quem não tem ouvido. O acústico tem dois excelentes timbres de grande piano. O som de piano de concerto de oitenta e oito notas-classe mundia- com multisamples individuais para cada tecla. Não! A pianola é que tem um dispositivo mecânico para tocar sozinha. O que me oferecete é um Yamaha! Incrivelmente leve! Deixo-o a tocar sozinho. Pilhas até cinco horas! Por falar nisso esqueci-me de pôr a bateria a carregar. Como os telemóveis no fundo! E vou estudando. A partir da colunas. Por isso é que achaste que era o grande. Tem um som mais bonito claro! No fundo o que me oferecete tenta ser a cópia do outro. Em termos de som claro. O electrónico pode ler ficheiros a partir de uma pen. Gravo músicas e o gajo lê! Ofereces-me o piano e nem sequer sabes como funciona? O universo sabes! No fundo és um administrador com tendências místicas. Com o seu Jipe todo-o-terreno a poluir a atmosfera. A lutar contra o abate de árvores e a comer fruta do chão, mas a poluir a atmosfera! Tenho de ir à casa de banho. São exactamente oito horas. Dá dois beijos à mãe e dá notícias quando saíres! **O telemóvel toca outra vez. Ele volta.** Não digas a ninguém...Professor viva! Nada! Pensei que era o meu irmão. Vai com a sua esposa? Não, não pode! Foi apanhar ar. Não se tem sentido bem. Só eu nesse caso. Às nove na estação então! Não fumadores. Deixei, depois que o meu irmão me ligou com um livro na mão para me falar sobre os malefícios do tabaco. Dou, esteja descansado. Levo o piano portátil. Três horas são mais do que suficiente. **Lembrando a falta** Tenho as luvas postas claro! Aqueci hoje á tarde. A praticar? Como um louco. Não se preocupe com isso! Deixe-me ser eu...claro! Deixe-me ser eu a arcar com a responsabilidade. Um prémio é sempre um prestígio para uma escola. Para si então...Não depende de si sei isso perfeitamente. Não é o professor quem dirige! Era dar-lhes um murro nas fuças. Temos primeiro prémio claro. A miúda? No fundo fez a vontade ao director. Agora? Fale mais alto. Não será melhor continuar a descansar as mãos? Paradas é que se estragam! Grande professor. Sempre rigoroso! Não fique sem saldo. Não prefere passar por cá? Tem crédito. Assim eu ganhava mais algum tempo. Para praticar. E quando chegasse...não pode vir claro. Então ligue-me daqui a trinta segundos. Para me dar tempo para preparar tudo. Não? Certíssimo. **Sai de cena.** Então esta porcaria não liga? Não me digam. Querem ver? Devia ter deixado a porcaria da bateria a carregar. Professor, diga-me uma coisa. Tem luz aí em casa? Estou ás escuras. Ia tocar no pequeno e como não tem bateria paciência. No grande? É melhor não dar um passo sequer. Posso tropeçar numa cadeira e espetar um lenho nas mãos. A luz do telemóvel. Bem pensado. É que não tenho o hábito de tocar ás escuras. Romântico pois mas dá-me tonturas. Faça o seguinte: Ligue-me ás dez. Coloco velas por tudo quanto é sítio. Mais romântico ainda. É um grande homem. Sim, começo quase imperceptivelmente e depois vou subindo. Expressar a alma de um homem apaixonado e não apenas de um pianista, claro. Conferir carácter ás notas. Associá-las a coisas vivas, a sensações claro. É só? É que tenho de ir á casa de banho. A despachá-lo? Por amor de Deus. Quem é que se atreveria a fazer uma coisa dessas? Às dez sim, até logo. **Desliga coloca o telemóvel em cima de uma das cadeiras.** Já vai sendo tempo alguém atrever-se a fazer uma coisa dessas. Sobe-lhes o poder ao nariz e só baixam a cabeça para olhar para o próprio umbigo. Teimoso do caraças! Em vez de me ter defendido! Deviam era ter prendido a cabra da miúda! **Dirigindo-se para a casa de banho.** Não, não! Não és diferente dos outros. Tens a nota que tens e o resto são histórias. **O telemóvel toca de novo.** Ainda nem sequer fui á casa de banho. **Atende** Ainda nem sequer fui á casa de banho

professor! És tu! Tens o numero incógnito! Pensei que fosse o Barbas. Coisas de homens. Sabes como é. Aliás, antes de um grande concurso convém ter sempre uma conversa de casa de banho para aliviar a tensão. Não há momento em que não recorde as conversas superficiais que tínhamos antes de uma exposição tua. Por falar nisso, o que é que fizeste ao quadro? Qual? De todos os teus rabiscos, só há um pelo qual me interessei. E mesmo assim por ser um símbolo. Não, nunca gostei deles digo-te agora. Cobarde? Então vem cá, digo-te na cara! Não, não estou a fazer birra. Estava a ser sincero agora. Não, não é por teres partido sem dizeres nada. Não sinto é nada quando olho para eles. Não, não é desde agora, não me tentes confundir. Foi desde sempre. Ninguém te apoia! Achas que estás rodeada de admiradores e é só condescendência para com o facto de não teres evoluído. Ora, estávamos juntos, e agora que até isso se esgotou, posso tentar ser verdadeiro. Eu sei que os vendeste. Significa que são comerciais. Toco em centros comerciais sim, mas é diferente, sabes isso perfeitamente. Nem sequer há termos de comparação. É etéreo... Não te rias! Não me venhas com esses risinhos! Ou falamos como dois artistas sérios ou não falamos de todo! Continuo a não te considerar séria, mas quero ao menos ter uma conversa digna. Elevar os teus padrões. Estou-te a explicar a diferença, queres parar de rir? Já sei que não. Está-te no sangue. Esse sangue ruim que passou das veias da tua mãe para as tuas. E quando vier um infeliz de um mentecapto, vai continuar a perpetuar-se. Mal disse etéreo veio o risinho de que não domina. Quando é que eu me ri de ti? Pedi desculpa. Não, não me peças desculpa. Aquilo teve uma razão de ser. E não foi um riso como o teu. Como é que tu te ris? Queres que eu grave? Volátil. Mas tu queres parar de rir? Uma música ouve-se e acabou. E se acabaste de tocar uma mais comercial tanto faz, podes sempre... Um quadro não. Pintas a nova versão do menino das lágrimas e não a podes apagar. Fica ali diante dos olhos das pessoas. Uma música é diferente. Tenho um repertório sim, mas se sinto que não está a ser agradável, posso saltar músicas sabes perfeitamente. Mas isso agora não interessa. Eu quero é saber o que é que tu fizeste à porra do quadro. Não respondes? Sei eu. Vendeste-o! Não desvies a conversa. Quem é que te disse isso? **Afasta o telemóvel do rosto.** Eu mato aquele gajo. Passo-lhe com o jipe por cima. **Volta a aproximar.** E achas bem falarem nas minhas costas? Preocupado? Por causa disto? E não descansou enquanto não foi a correr ter contigo. Eu disse-lhe que tu deste à sola e o gajo em vez de te ver como o inimigo revela-te as minhas fraquezas. Não é nada, não foi nada, já estou bem. Tive uma ligeira recaída, qual ataque de pânico? Só por isso vais ser a primeira a testemunhar o resultado. **Sai, volta.** Não há electricidade em casa esqueci-me. Tu tens? O que é que tem a ver? Não, não é a electricidade mas o Yamaha é. E como não carreguei a bateria... porque não. Tenho praticado nele sim, mas convém-me agora praticar no electrónico. Uma nova superstição, sim. Mas esse gajo, esse fuinha. É o gajo mais contraditório do mundo. Eu falei de ti nas tuas costas? Como assim? Sim mas não usei essa expressão: dar à sola! Uma mulher quando muito dá aos tacões. Tinha que desabafar com alguém é diferente. Mas acontece que ele é o meu irmão gémeo porra! Se não vou desabafar com ele, então com quem mais? Que se lixem os vizinhos. Ninguém praticamente. E esta tarde mais um vago pelos vistos. É é a crise. E nós... eu quero dizer, se não me ponho a pau nunca mais saio daqui. Trinta mil euros o segundo. Não, estou a lutar pelo primeiro, mas o segundo como vês, era bem razoável. Mas não começas já a amansar a raiva que sinto por ti. Diz-me onde é que está o quadro. Na despensa? Ótimo. Não a consigo abrir. Há qualquer coisa. Caiu qualquer coisa do lado de dentro. Ele é grande sim, mas como? Então não posso forçar. Uma faca por baixo da porta? Deixa-te de coisas. Está bem está bem. Mas afinal telefonaste-me para quê? Estou? Estou? **Ouve-se um rasgar de tecido. Uma vara de ferro passa por debaixo da porta e levanta o quadro. A porta**

vai sendo empurrada e abre na totalidade. Pega no quadro e dirige-se para a sala. Traz duas cadeiras e coloca o quadro. Coloca um cd de Erik Satie no leitor e ouve-se a música. O quadro de dimensões dois metros por um, que está embrulhado com papel de cenário vai revelando o desenho. Os lábios de uma mulher beijam a face de um homem. O quadro deverá ser figurativo estilo pop art. Ouve-se tocar o telemóvel.

Ele- Frente ao quadro . Deve ser isso! Excesso de trabalho! Estive cinco segundos há pouco. A olhar para as teclas. Parecem escadas que nunca mais acabam. E sei que se me sentar... não é sei, tenho a certeza! Perco-me. É horrível isto. Não te consigo descrever a sensação. Sei na verdade. É como se me fechassem dentro da minha própria casa e atirassem a chave para longe. Ou quando saltávamos para dentro de água e ela nos entrava pelo nariz, lembraste? Para ti era como se te asfixiassem com um soco sabor a saber a baunilha. Não vai passar Júlio! Conheço-me melhor do que tu. A Paula telefonou-me. Então vais dizer-lhe que tive um bloqueio? Pior, um ataque de pânico? Quando é nesta fase... rico irmão. Nesta fase em que preciso de reunir todos os trunfos. Ou tu não sabes o que aí vem? Pedido de divórcio, testemunhas, separação de bens.

Olhando em volta Sim, quanto a isso já foi muito clara. Não é o meu caso, mas um homem por exemplo quando não satisfaz a mulher... só isso é um ponto a favor delas. Fica uma mancha na imagem. O tipo teve um ataque percebes? É uma falta. Não te estou a pedir que mentisses, mas telefonar-lhe para lhe dizeres? Ela disse que tu é que lhe ligaste. Se foi ao contrário não sei. Mas que razão? Ali não há razões. Só orgulho, superioridade. Agora, então, deve estar inchada. O gajo sofre de amnésia. Não vou, não consigo. Esgotamento é forte demais. Digo que estou doente. Abatido não, doente. Por falar nisso, ligou-me ainda há pouco. O Barbas. Queria que eu tocasse e ele pelo telemóvel ouvia. Estivemos a tarde toda, mas para ele nunca chega. Chato de uma figa. Punha o electrónico mas depois safei-me. Disse que estava sem electricidade, estou às escuras e não me sinto confortável. Nem mais. Está-se nas tintas para o meu problema com o director, mas quando lhe cheira a prestígio e concursos já se interessa. É graças a mim que tem evoluído e outras tretas do género. Mas estavas a dizer: Há uma razão para terem andado a bisbilhotar nas minhas costas. Mas porque é que ela não diz? Veio-me com uma história de frontalidade... Mas reagir a quê se não sei o que é? Depende do que for, sei lá como é que vou reagir? Continuo a achar que deve ser ela a ligar-me. Diz-lhe isso já que são tão amigos. Telefona-lhe e diz-lhe que o que quer que seja que ela me queira dizer, deve ser dito por ela. Para ela é tudo muito delicado. É uma artista plástica. Esses seres não são como os que se limitam a interpretar coisas escritas por outros. O quadro por exemplo. Na despensa! Embrulhado. Deve ter pensado: levo, não levo. Mais novidades. Se falas tão baixo não percebo. A mãe o quê? Deste -lhe dois beijos? Ela o quê? **Silêncio, senta-se.** Assim que chegaste? Tens sempre que saber tudo antes de mim? Se choras não percebo nada. Passa-me o pai. Nem penses. Se me vens com a bíblia num momento destes, nunca mais saímos daqui. Estás mesmo a ir-te abaixo. Passa-me o pai. **Endireitando as costas** O que é que se passou? Foram essas as palavras da doutora? Talvez não tivesse prestado atenção. Ou uma troca de comprimidos. Tentaram reanimá-la? Se choram os dois com quem é que eu vou falar? Daqui a meia hora estou aí. Ele que se acalme senão não percebo nada. Então? Lembrome pois. Defendeu-nos contra a vizinha do sexto. Doente ainda por cima. Eu? Como se continuasse mergulhado num universo de cal! Levantou-se da cama, penteou-se... Tentámos, mas quando soube que estávamos a ser alvo de injustiça, nada neste mundo a demoveria. Nós sabíamos lá que o filho dela... A rir de outra coisa claro, não sabíamos que o filho da mulher estava doente. Tivemos a sensação de que era capaz de

ir até ao fim do mundo. O mais difícil de suportar sim. De ti às vezes ainda se lembrava. Uma mãe sabe distinguir claro. Estou já de saída. **Desliga** Porque é que as pessoas choram? **Dirige-se para o armário e tira um livro enorme. Lê** É a resposta mais natural perante situações dolorosas. O cérebro recebe um sinal de alerta, enviando a respectiva ordem aos canais lacrimais, **fechando o livro** mas a emoção determina tudo. É tanta que o nosso corpo não a consegue conter. Como se experimentássemos colocar de uma só vez, o mar dentro de um copo. O órgão do nosso ser é percorrido de alto a baixo sofrendo a pressão certa no registo indicado, até que a melodia irrompe como se de um piano. O maldito piano de cujo mistério já não sei ser o intermediário. Que já não consigo pôr a chorar. **O telemóvel toca outra vez.** Ainda não são dez horas professor. Mas ainda bem. Há umas coisas que lhe quero confessar. Estou com um bloqueio! Um bloqueio...de luz. Ainda não veio, não sei o que é. Só o meu apartamento infelizmente. Já coloquei velas. Um grande pianista até de olhos vendados eu sei, mas estava a contar às dez. Ocupado...a descascar uma...a pintar a parede...a descascar a parede da sala por causa da humidade. Mas já agora espere. Toco já e despacho a coisa. É! Depois fica tarde. Um momento...O telemóvel em cima...mesmo ao lado do piano claro. **Sai de cena. A luz de cena apaga-se.** Mas esta porra não liga? Não, referia-me ao interruptor. É lógico sim, mas deu-me a sensação que já tinha voltado. Também ficou sem luz? Parece impossível. É mesmo a sério pelos vistos. Deixe-me só ver na cozinha. **Atravessa o palco que tem luz mínima** Parece mentira! Então às dez? Falta meia hora mas até lá, se a luz não voltar, eu tenho uma conversa franca consigo. Nada, não se preocupe. Até logo. **Longo silêncio. Coloca as mãos na cabeça. O telemóvel toca. Atende.** Já sabes. Estás outra vez incógnita. A fingir que me estou a aguentar isso até tu entendes. Não, não vamos começar. Para quem estava com um bloqueio isto é a coda. A coda. O princípio do fim. Como é que queres que eu fale? É o fim, pronto. Se estou a admiti-lo à tua frente é porque é verdade. Segundo o meu irmão tens qualquer coisa para me dizer. Sei lá como é que vou reagir. Por algum motivo foste embora. Estava na despensa sim. Com a vareta de um guarda chuva. Dobrei-a. Por baixo como disseste. E fui empurrando a porta. Sei lá o que é que acho. Acho que se o deixaste é porque...pronto...vê-se que ainda estás interessada. E eu? Espera lá. Diz-me primeiro aquilo que te era tão complicado dizer. Para quê tanto mistério? Estás o quê? Estou sem luz em casa, fala mais alto. Já não se pode brincar? O que é que se passa afinal? Daqui a pouco telefona aquela sarna e eu tenho que me preparar mentalmente para lhe dizer. Achas que tenho? Pelos vistos não sou só eu. Também tu tens medo de falar. Depois da morte de um familiar não estou a ver nada que me possa assustar. O pior vai ser o professor. Dizer-lhe que após um ano de trabalho...de dedicação... Estás o quê? **Silêncio.** Não digo nada? Digo digo. Não fiz outra coisa. Então os enjoos, as tonturas... Tu é que nunca mais dizias, parece que tinhas uma espinha atravessada. Como é que eu estou? Estou...Isso é...Estou a dizer, não vês? Não percebes o que eu digo? Estou sem luz em casa. Também tu. O professor também. É geral. Não estou a desconversar. É curioso. Usei-me da falta de luz como desculpa e agora...Agora? Não sei, estava a pensar... foi tudo tão rápido. Há coisas que levam uma eternidade. Parece que nunca mais. Rápido sim! Parece que foi ontem e agora...Fizeste análises? Pergunta estúpida claro que fizeste...Estava a pensar! Há meses que não nos tocávamos. A não ser que...a queca furiosa? Terá sido isso? Quer dizer que daquele momento amargo e ressentido... Tu é que o partiste. Irritaste-me e eu em vez de ter ido partir as cordas ao piano agarrei-te pelas pernas tu agarraste-me no pescoço. Foi tudo muito rápido nem houve tempo para desviar o teu vaso de cerâmica. Irónico! Tentámos meses a fio depois que nos casámos e quando tudo parece dar para o torto...Não te vou mentir. Não era o momento ideal. Tampouco agora. Temos de pensar. Temos de pensar. Pensar claro. Não sei que

fazer. O meu irmão a chorar. Por uma razão que desconheço desapareces e eu não consigo passar da primeira nota! Um nome para ele? Agora? Um cruzamento de artista plástico e músico. Tu queres fazer o favor de ter calma? Como é que consegues escolher nomes numa altura destas? Numa altura destas sim. Tenho todo o direito em estar apreensivo e assustado. No final de contas tu é que saíste de casa sem uma explicação. Foste a causa número um do meu...do meu bloqueio. Tenho todo o direito em estar apreensivo e assustado! Quer-me parecer que já tenho uma ideia do início. Sei lá o que é que isto significa. Já te ligo. (**Desliga. Dirige-se para o piano fora de cena no quarto. O telemóvel toca outra vez. Atende**). Professor! Dez horas em ponto! Ai sim? A propósito, tudo indica que também vai connosco. A Paula! Arejou, sim, arejou. Curioso! Numa hora...uma carta à Edp? Acho muito bem. A conversa franca? Quer-me parecer que já tenho uma ideia do início. De tudo, das coisas em si. Como se o mar entrasse todo dentro de um copo. Um disparate pois. Um tremendo e pecaminoso disparate. Tudo preparado, mas neste momento encontro-me muito cansado. Ocupado não! Cansado! Uma série de acontecimentos fazem com que tenha de ir para a cama mais cedo. Amanhã às nove na estação. Já vai sendo tempo alguém atrever-se a fazer coisas destas. (**Desliga. Dirige-se para o piano fora de cena no quarto. Primeiro uns acordes. Depois a música de Satie vai fluindo. Escuro total**).

Segunda parte

Entrou na casa de banho. Como sabia que ia vomitar recorreu ao autoclismo para que o barulho não se ouvisse. Depois levantou-se e ficou frente ao espelho. Os lábios foram falando sozinhos como se estivesse bêbeda:

Já sei o que vou dizer: Vou dizer-te. Vais entrar por aquela porta e eu vou dizer antes de morrer... antes de por fim á minha vida... vou dizer: Estúpido! Vi-te criar pus com a boca como se estivesse apaixonado. Foste frio e distante como se eu me fosse arrepender das coisas que disse. Porque são verdadeiras as coisas que eu procuro e as que mais me fazem sofrer. Mesmo presa a ti pude prever que me abandonarias. E se tu me quiseste abandonar ? E depois? Que restaria em mim que não dissesse: amo-te ? Julgava-me eu em mim? **Faz poses frente ao espelho** Falaste como se ontem nada importasse. Quando dizias que eu própria faria tudo por ti. Tal como na doença também eu encontraria forças para ser a tua cura quando estivesse mal. Essa coisa que respira dentro de ti é uma força de hábito. Mas também nada pôde vergar a minha teimosia. Nada a não ser que tu achaste... Eu também não podia suportar mais nada a não ser que tu me faças lembrar...Eu deveria ter calculado pela tua teimosia. Tu nunca ofereceste nada a que não te tivesses agarrado antes. E ainda por cima quiseste que eu pagasse o preço. Este que eu pago agora por te ter conhecido. Foste a razão de muitas das minhas insónias e se isto não é verdade então só espero que faças o que acho que é melhor para ti. Amo-te como sei e nunca quis nada de ti a não ser a verdade. Verdade essa que me faz ver melhor as coisas como se eu também fizesse parte das memórias que são recordadas meses depois... Quando mesmo tudo se esquece. Não te esqueças que quem começou foste tu. Julgas então que eu não te percebi? Primeiro quiseste deitar fogo sobre a ideia que tinhas a respeito de qualquer mulher. E tu tão cobarde que o deixaste. Ele foi-se! Foi-se agora com o vento do pensamento. Com a tua melhor amiga. Casados, quem diria? Foi-se. Mas eu também soube que foi por causa dele que tudo se afastou como uma tempestade de areia no deserto. Quis-te sozinha, fora e longe de tudo. Nunca te apresentei a nenhuma das minhas amigas. Nunca quis outro olhar feminino sobre o teu corpo. Se tu quiseses eu posso trazer um pouco daquela noite para tu te recordares. Se quiseses até te ponho um banho de água a correr. Tu disseste-me porque é que chegavas tão atrasado. Disseste que era por causa do emprego. Mas porque é que o emprego serve sempre de desculpa? Porque é que não fugimos os dois? Porque é que tu não dizes a verdade? Se tu quiseste saber porque é que eu fugi...porque é que eu fugi naquele dia em que uma senhora tinha gritado alto para cima, para o prédio, para dizer que uma amiga tinha chegado do Canadá, porque é que não perguntaste porque razão queria eu fugir contigo? Falaste-me de coisas tão inúteis como jogar na lotaria. Sendo tu tão rico. E depois ficavas à espera que eu fosse dar um jeito nas coisas. Coisas que nem a mais prudente das mulheres consegue prever. Tu disseste coisas estranhas. Nem a mais prudente das mulheres consegue prever que o marido a engana. Vingá-lo? Para quê e porquê? A amante não tem direito a liberdades desse tipo. És culpado mas eu não te quero desgraçar se é isso que tu pensas. O meu objectivo é apenas e tão só dar-te a paga, pagar-te na mesma moeda porque nenhum outro como tu me soube atribuir a cor da culpa estando eu inocente. As amantes são as verdadeiras inocentes. Se eu soubesse já há muito que teria posto cobro a estas questões. Teria encontrado solução para estes problemas. **Apalpa os bolsos. Depois aliviada.** Está aqui! A solução! Está aqui! Eu sei do que é que tu falavas quando dizias que em nada eu te seria útil desesperada. Tu

esperavas de mim um mínimo de cortesia mas eu vou-te dizer porque é que todas as coisas fui eu a dotá-las de um significado. Eu! Eu estive por detrás de todos os teus passos. E agora aqui estás tu, á mesa com elas. **Mostrando o saco com veneno** Mas está aqui a tua derrota. Ter vindo foi o melhor. A doida atrás de mim a preparar isto depois de eu ter visto a tua fotografia com ela. Louca para um encontro a quatro para se vingar. E aquela filha dela...já se julga tão importante! Mas quem se vinga sou eu! Eu! Eu podia dar que falar ao teu espírito de empresário. És tão criança! **Noutro registo, demonstrando desprezo.** Ele caminha como se ninguém estivesse ao lado. Estúpida, parva, imbecil. Todo este tempo sozinho. Ninguém a acompanhá-lo. E tu tão estúpida! **Olhando-se ao espelho como se fosse ele.** Quem fica é irremediavelmente posto de parte. Fica com alguma esperança, sim, mas aquele que parte penso que fica mais forte. Mais forte porque se foi, levou qualquer coisa. Ainda que mais tarde se veja na obrigação de devolver. É isso que eu penso. Ai a má consciência. Mas nunca quis usar-me dela contra ti. Amava-te. O que tu não sabes é que eu amo ainda.

-Tu nunca quiseste que eu me fosse embora apesar de saberes que mais cedo ou mais tarde todas as coisas dariam lugar a assuntos sem solução... O ressentimento haveria de encontrar excremento onde zumbir. Eu quis votar-me a uma honra. A uma só honra. E tu, por que razão é que foste dizer: sim, senhor, sim senhor! Porque tu também estavas lá. Serei eu praga para a tua colheita, lâmina para lavar o teu prado e chama para queimar a tua terra. Sim porque tu também disseste: Eu estava lá! Disseste-mo tu. E á força, porque querias que eu presenciasse a minha própria queda agora diante de ti.

- Talvez no fundo soubesses em que lugar me encontrava. E invertes agora as culpas. Atiras-me à cara que eu não me deveria ter cruzado com a tua mulher? A minha melhor amiga. A minha única amiga e que eu não via meu Deus, faz agora quantos anos? Mas tu podias agarrar-me se quisesses. Eu tinha ainda tanto para te dar. Era o que eu queria. E não receber nada se é isso que tu pensas que eu quero dizer. Prender-me -ias para sempre com o teu jeito um tanto discreto. Não me posso esquecer das vezes que passavas a altas horas pelo meu escritório para me dizeres um simples: Como vais? Tu, sim, tu, que agora te afirmas mais baixo do que qualquer sentinela da canalhice. És dos que esperam por uma oportunidade; és dos que encontram, depois de torturados, um súbito vazio na própria consciência. Que julgavas tu que ias encontrar aqui? Aventuras que dessem para tu próprio espiolhares a tua maquinação? Essas acções valem muito. Ainda por cima se te dás por feliz devido ao mal que me provocam. Tu quiseste que eu me desse sempre com gente que falasse muito. Para me tentares perceber melhor. Porque tu nunca foste muito directo. Escondeste sempre a curiosidade que tinhas sobre mim. E eu não te conheço agora. Traíste as conversas que tinhas comigo sobre os actos de confissão. Pegavas nas rosas e dizias eu amo-te, mas era tudo mentira, obra imensa a que te entregaste para me enganar. Compraste aquele cinzeiro gasto porque sabias que eu ia deixar de fumar. **Mostrando o saco com veneno** Se tu dissesses a verdade depois disto... que me amaste...**Exibe o saco** É porque ainda restaria uma força de homem, uma qualquer força. E eu vou inchar como uma baratinha e cair redonda. Era o homem mais bonito do mundo o rapaz da drogaria, ouviste? Muito atencioso, e mesmo sabendo o que queria, deve ter metido alguma coisa...acho eu...para não ser tão doloroso...mas que importa? Eu fui dona do teu corpo durante os instantes de fogo a que o meu espírito se entregou. Depois tinha a piedade devida. Mas não o amor devido dizias tu! Canalha! Mas morrer na tua casa de banho...Disso não estavas tu à espera... Tive de me agarrar a ti como o tronco à hera. Aqui está o veneno...o veneno...linda baratinha que eu sou. Mastiguei o teu veneno e tornei-me mais forte! Para que eu própria dissesse: eu estou aqui, nada me fará mal, sou eu a pensar assim! Subi a este lanço de escada e vejo que estou noutro patamar: estou cá em cima. Mas é a mesma coisa. A vista é que é diferente.

Tal como quando falamos doutros assuntos só para tentar dizer a mesma coisa de forma diferente! Vês o veneno? A notável porção de veneno? Porque é que não me ajudaste a vestir o vestido que eu ia levar ao jantar da empresa? Porque é que me chamaste à razão quando todos discutiam sobre si próprios? Quando eu só olhava para ti.

- Somos nós as mulheres quem quer ser sempre mais teimoso! Mesmo quando julgamos estar a ser permissivas. Seremos sempre as obstinadas! Seremos sempre as contribuintes, nunca as beneficiadas. Nunca queremos nada e estamos sempre de partida aos vossos olhos. Olhos de criança. Esses olhos expectantes quanto à mais pequena ideia que se tem sobre a salvação.

-Quando foi que desististe de encontrar conforto no banco das igrejas, farto da companhia dessa mulher, e decidiste ir ter comigo? Essa que agora sei tratar-se da minha melhor amiga! Eu estendi-te as mãos...trouxe-te para junto de mim como se levasse um menino ao colo. E tu disseste-me porque é que querias ver mais longe: **Para si**. Para achar conforto noutra lugar e não já em mim.

-Quando deu por mim no centro da sua atenção quem sabe se não procurava ainda o banco de uma qualquer igreja? Ou mesmo o da mais pequena capela! Foste tu. Sim, tu, que ao andares na minha direcção fizeste precipitarem-se folhas no meu caminho. Foste tu quem levantou o pó das estradas para que eu não visse mais longe. Para que eu não pudesse ver aquela casa com que sonhava entre ramos de árvores e no meio de margaridas. Seria o nome da nossa filha. Ou Cristina. Cristina com cabelos de um travo de mel aquoso, sempre brilhante. Com um nariz fino como o caule de uma flor. Disseste coisas tão banais: foi porque achaste que estava comprada. Pensavas que eu estava certa de voltar sempre a ti. Quando choravas pelo horror de não suportar a pressão das coisas. Quando não suportam as dificuldades vêm sempre ter com uma mulher. Uma mulher que tudo tem de decidida. Pronta a fazer guerra em todos os cantos do mundo pelas pessoas que ama. Uma mulher de água contra uma sociedade de rocha a que tu também pertences. Uma sociedade fria. Nunca pensei que Teresa pudesse vir a reacender a rivalidade. Quando a via correr atrás dos rapazes para depois dispensá-los como armas inutilizadas de uma guerra a que punha sempre fim...Quando morrer e voltar a esta vida, vou encarnar o papel de bruxa má. Sei-o porque tu também não vais ser melhor meu querido Bruno. Agora acho que já não quero que tu te separe. Quero que continues e acabes o que começaste. Amar assim é o mesmo que não saber para que lado ir depois de nos cruzarem o caminho. O meu está cruzado. Fizeram uma cruz ao fundo dele e disseram: Vai! Quando só há silêncio e vazio. Mas eu também suportei o pior e agora que já não tenho nada é que tu me vens dizer: Fica! Prometo que vai correr bem. Tudo. Mas no final de contas disseste que já não serias capaz de suportar por um minuto que fosse o inferno da vossa relação. Ela é um pouco para o reles. Foi o que sempre achei. A verdade é que morri de inveja quando a vi. E só pude esconder-me atrás de gargalhadas simples. Quando ela de facto está bela. Tão ou mais do que eu. **Trocista** Deixa-a! Deixa-a! Não, assim não é muito convincente. Tu deixa-a! Ouviste?

- Comprei um par de brincos novos e ele nunca olhou para eles. Sempre disse que não importava se eu por acaso vestisse de outra maneira. Já quando eu quis levar aqueles sapatos. Quando eu quis levar aquele vestido. Ou mesmo quando eu quis pôr aquela maquilhagem. Às vezes eras como o som das ondas. Ditavas o compasso da minha melodia interior. Fazemos as pazes connosco à beira do mar, porque reencontramos uma saída ainda que precária para nós. Mesmo se alteramos certos sentidos para permanecermos aqui na terra impedindo que uma boca trocista nos engula. Como andei tanto para te perder! **Novo Fôlego**

Mostra o saquinho - Está aqui! A minha mudez! O meu exílio! A forma de encarar a injustiça! E agora aqui estou eu: olhos presos a uma moldura de vidro, uma cara de

boneca que semeia uma solidão ainda mais tremenda do que a própria solidão. Estas mãos. Ainda me lembro do que tu disseste nesse momento: meu passarinho, foi o que tu disseste. Apesar de me veres a olhar para ti continuaste com aquela mania de percorreres o corpo das mulheres, das outras mulheres estando eu a olhar para ti. Tu disseste que nunca mais querias fazer amor com outra mulher depois que me conheceste. Mas continuaste a olhar para outras estando eu presente. Esta casa- de -banho é o sítio ideal para eu pôr a minha moral em ordem já que tudo isto me diz que eu estava destinada a desabafar aqui minha dor. Morta! É assim que me vão encontrar quando entrarem. **Faz pose de morta no chão** Queixo caído lábios desconcertados. Os joelhos vão estar no sítio certo. Os adúlteros: Eles não tremem como quando da primeira vez! Depois é o fenómeno da rotina entrecortado por alguma excitação! Aquela em que te vi e em que pensei: meu Deus, vou sofrer ou ter prazer? Quando chegares vou estar ali, estendida. A morte. Estúpida que eu fui. A estúpida ergue-se. Desfila com uma túnica fúnebre e com o veneno que empunha ao descer a escadaria. As pessoas param para vê-la passar. Se tiverem um pouco de paciência talvez oiçam o que ela lhes diz com a boca cheia de pó. O vestido preto...o vestido preto...o vestido preto. Porque é que eu não o usei para ti quando estávamos os dois? Mas porque é que eu fui assim... **Quase gritando** tão estúpida? Não, este tom não é bom. A estúpida vai erguer-se! Vejam como sai fora de si se por acaso chamam por ela na rua. Ela vê o rosto dele que vibra de prazer sob a luz do sol. Quero a luz! Não quero que a escuridão se abata sobre mim. Não sou a única que todos querem ver pelas costas.

- Disseste: fica, como se esperasses o regresso á relação que nunca tiveste comigo. Antes de me conheceres também haverias de ter dito: respeito-te! E não fugias como agora, quando eu também me asseguro de que não falavas verdade. Mas quem sou eu para estar aqui a falar! Nunca te conheci. Eu não te conheço. E eu nunca olhei para as fotos que tu lá metias por engano. Era o que tu dizias! Por engano! Eu lavava a cara porque tu dizias que em certos momentos...em certos momentos...eu era parecida com ela. Em certos momentos. E então eu agarrava um punhado de água e jogava-o sobre o rosto. E ficava horas a olhar para ti, com cara de amante estúpida por não perceber por que é que tu dizias que eu me parecia com ela. Era parecida com ela e ponto final. Por isso é que tu me escolheste. Para me dizeres que eu era parecida com a tua mulher. E eu então não te escolhi? Muito antes de te ter conhecido. Por isso não me podes acusar.

- Acredito no destino. Isso é em que eu mais acredito. E faço-o para me salvar. Por acreditar. Assim salvo-me a mim e deixo-te. Posso dizer que não fui influenciada em nada na escolha. Mas tu foste e a prova está aqui. Ela é parecida comigo. Podia até ser minha irmã, disseste tu. E a prova está aqui. Julgavas que eu não via que sentias alegria por isso? Terias coisas para mudar em mim. A mínima coisa que se assemelhasse a ela. Assim era como se a renovasses. Fazias reformas não só ao nível do seu espírito, mas também no que toca à carne. Por isso me indicavas aqueles vestidos. Vestidos que até uma prostituta acharia grosseiros. Deixa que não interessaste a ninguém com aquela conversa sobre o imobiliário. És o rei dos negócios. Disso percebes tu! Mas então os homens nunca deixam de ser crianças. Nunca crescem. Eles nunca crescem. **Prepara mais um copo com água.** -Andem pois com os pés nus e com a barriga esfomeada sobre as vigas. Vá, cala-te! A tua solidão é a alegria dos outros. Este ar grave. Estas duas mãos coladas ao joelho. E depois alguém que não está aqui diz para eu ficar. **Olhando pela janela. Coloca mais veneno no copo e toma o veneno.** Que estranho! É doce! Estou a ficar com sono. É o efeito! Hoje dormi muito pouco. Estou a ficar pesada de tanto estar aqui, e só passaram cinco minutos, eu sei. Ou dez. E elas dizem para eu sair daqui. Ouço-as muito bem. Não consigo ver qual das duas é que me está a acenar através da parede. Tem um sinal no canto da boca que se vai alastrando como uma rosa

de vinte pétalas. Crescem duas trepadeiras nos pés da cama onde uma vai agora dormir. A outra mais velha ergue-se para encontrar os fósforos. O chá está pronto, mas eu não. Quando é que eu fico pronta? Quando é que eu posso dizer: vou sair daqui e reencontrar tudo? Vou fazer marcha atrás nesta história. Vou fazer um recuo histórico. Mas porque é que eu não vou ter com eles? Morria ali mesmo ao pé! Ouço-as andar através dos azulejos azuis e vermelhos. Que bonitos! Duas cores reais. Tão reais como não saber o que fazer numa situação destas. **A partir daqui até atingir um crescendo.** Tremam como varas verdes. Todos. Mas é preciso avaliar isto muito bem. Tirar partido da sua ausência para saborear os estragos que remoo em penitência. Uma única certeza resta agora: Vou ficar por cima! Já não interessa se elas dizem coisas nas minha costas, o amor é obscuro. E tudo o que é obscuro pressupõe legalidade, logo justiça. **Ouvindo passos:** Vem alguém para aqui! Ainda aqui estou!? Vou tomar tudo, sem água. Quantificar tudo é uma acção que podemos travar mas tudo tem uma medida. O que sentimos e vemos. Está tudo ligado. Eu estive ligada a ele e ainda não sei onde é que acabo. Mesmo em termos concretos, porque me estou agora a lembrar daquele estudo científico que diz: todas as coisas estão ligadas. **Antes de despejar o veneno directamente na boca** Em frente! Marcha! **Esperando pelo efeito e ganhando consciência** É açúcar! Açúcar! **Batem á porta insistentemente. Gritando para fora** Já vou! Açúcar? É açúcar...em pó? **Despeja o açúcar todo na boca** Por isso é que o filho da puta demorou tanto! Quando me perguntou se o veneno das baratas era para comprar ou para me matar, teve tempo para pôr açúcar no saco...Já vou...E tão bonito que ele era...um rapaz daqueles numa drogaria... **Batem á porta e começam aos empurrões.** Já vou **De repente ele arromba a porta e surpreende-a com o saco todo enfiado na cabeça... Ele corre para ela tira-lhe o saco da cabeça agarrando-lhe no pulso.**

Homem: O que é que tu estás a fazer?

Mulher: O que é que tu achas?

Homem Queres morrer?

Mulher: Morta já eu estou...

Homem: Entendo. Queres dormir aqui hoje?

Mulher: Estás bêbedo?...

Homem: O vinho é fraco.

Mulher: E tu não tens culpa, não é? O vinho é fraco e tu não tens culpa.

Homem: Ora Ana, as coisas...ninguém podia adivinhar...

Mulher: Que ela era a minha melhor amiga? Eu devia era ter olhado para a porra das fotos. Sempre disse mal das pessoas que olham para elas como se estivessem presas ao passado...e era isso que eu devia ter feito...

Homem: O teu casaco esta na cadeira e a tua comida está fria.

Mulher: Deixa-a.

Homem: Não tens fome?

Mulher olha para ele

Homem: Não posso.

Mulher: Vem comigo.

Homem: Não posso.

Mulher: Então vou ficar esta noite.

Homem: É melhor ires.

Mulher: Não sejas contraditório só porque podes.

Homem: Eu também estou metido nisto...

Mulher: Então já não tens nada a perder.

Homem: Tenho uma filha.

Mulher Vou ficar esta noite. Canalha .

Homem: Ana.

Mulher: Que é?

Homem: Ela descobriu. Como, não sei.

Mulher: Por minha causa.

Homem: Disseste-lhe?

Mulher: Ela adivinhou desde a última vez que vim cá a casa. Mostrou-me uma foto de vocês os dois. Devo ter ficado com um ar suspeito pois fui logo enfiar-me aqui. E aqui estou pela segunda vez. Vem comigo.

Homem: Não posso.

Mulher: Não te preocupes comigo, vou ficar bem

Homem: Estou ali á tua espera, lá fora. Vem. **Sai. Ela olha para ele e fica sentada. Grande silêncio. Depois põe a mão esquerda no bolso do casaco e tira de lá um outro saco. Escuro.**
