

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**“ O SONHO ”**  
**TEATRO-MÚSICA EXPERIMENTAL**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO  
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS  
(TEATRO-MÚSICA)

---

Nam-hyeok Joo  
Alexander Tuji Nam (Nome artístico)

Lisboa, Maio/2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**“ O SONHO ”**  
**TEATRO-MÚSICA EXPERIMENTAL**

Nam-hyeok Joo  
Alexander Tuji Nam (Nome artístico)

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em TEATRO - especialização em Artes Performativas (Teatro-Música), realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa.

Lisboa, Maio/2012

## **RESUMO**

O presente trabalho constitui o Relatório do Trabalho de Projeto para obtenção do grau de Mestre em Teatro – especialização em Artes Performativas, no curso de Teatro-Música – pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) de Lisboa.

Este projeto «“O Sonho” – Teatro-Música Experimental» é uma criação/adaptação teatro-musical baseada, principalmente, em duas obras suecas, explorando temáticas de sonho com sentidos ambivalentes, e cujo espetáculo foi apresentado nos dias 6 e 7 de Outubro de 2011 no Grande Auditório da ESTC.

A primeira obra é a peça *O Sonho (Ett Drömspel)* de August Strindberg, e a segunda, o filme, *Como se fosse o Céu (Så som i Himmelen)* – nomeado para categoria de Melhor Filme Estrangeiro nos Óscares de 2005) do realizador Kay Pollak.

Esta *performance* cénica engloba três áreas de artes performativas: Teatro-Música; Teatro e Comunidade; “Espetacularidade” Oriental.

O relatório divide-se em três partes.

A primeira parte consiste numa breve descrição da conceção do projeto e da adaptação das duas obras suecas (a peça e o filme). A segunda refere-se às três temáticas que acima foram mencionadas, ou seja, às áreas/influências artísticas e teórico-práticas que estão na base analítica deste projeto. O relatório ainda tem, na Parte III, a descrição e reflexão sobre todo o processo de trabalho, as metodologias, desde a fase de preparação, a dramaturgia, os ensaios, o espetáculo, o impacto, etc. até à fase de pós-produção.

Palavras-chave: Sonho, August Strindberg, Teatro-Música, Teatro e Comunidade, Espetacularidade Oriental

## **ABSTRACT**

The present paper constitutes the Report of the Work Project for the Master’s degree in Theater – specializing in Performing Arts, in the Theater-Music course – at the “Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC)” of Lisbon.

This Project «“The Dream” – Experimental Music-Theater» is a music-theatrical creation/adaptation based, mainly, on two Swedish works, exploring themes of dream with ambivalent meanings, and the Show was presented on 6<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> of October, 2011, at the Grand Auditorium of the ESTC.

The first work is the play *A Dream Play (Ett Drömspel)* by August Strindberg, and the second, the movie, *As it is in Heaven (Så som i Himmelen – 2005 Academy Award Nominee for Best Foreign Language Film)* by director Kay Pollak.

This scenic performance encompasses three areas of performing arts: Theater-Music; Theater and Community; Oriental “Spectacularity”.

The report is divided into three parts.

The first part consists of a brief description of the project conception and the adaptation of the two Swedish works (the play and the movie). The second refers to the three themes that were mentioned above, *i.e.*, the artistic and theoretical-practical areas/influences that are in the analytical basis of this project. The report still has, in Part III, the description and reflection on the whole process of the project, methodologies, from the initial preparation, dramaturgy, rehearsals, the show, the impact, etc. to the post-production phase.

Keywords: Dream, August Strindberg, Theater-Music, Theater and Community, Oriental Spectacularity

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer ao professor Armando Nascimento Rosa, meu orientador do Mestrado. O seu apoio, incentivos, conselhos e acompanhamento ao longo destes últimos meses foram fundamentais para a realização deste trabalho escrito. Apesar do seu tempo muito ocupado, sempre se mostrou disponível quando o abordava com as minhas perguntas/dúvidas/questões sem fim.

E nunca me poderia esquecer de mencionar a minha inspiração – a professora Maria Repas, a professora Maria João Serrão e o professor António Neves da Silva – três razões de existência do meu Projeto Final do Mestrado (sobre a conceção do projeto explicarei num capítulo próprio). O apoio (os ensinamentos, partilha e carinho) da professora Maria Repas e do professor António Neves da Silva nas áreas artística e musical, enquanto coorientadores do projeto, permitiu o sucesso do mesmo.

O meu agradecimento especial a todos os meus colaboradores que, comigo, acreditaram no mesmo sonho e trabalharam com dedicação e disponibilidade, contribuindo para que a apresentação do espetáculo se tornasse realidade. Sem a colaboração destes artistas, técnicos e stafes não teria sido possível. E também ao público – de alguma forma são colaboradores neste projeto – que marcou presença nos dois dias de espetáculo. No pequeno texto seguinte compreendemos a importância de artistas envolvidos e o público que vem para apreciar a nossa arte:

*Mais do que noutra qualquer arte, é no teatro que se reflete aquilo a que poderíamos chamar a “cor do tempo”, o jogo de luzes e de sombras que incide sobre o homem durante a sua passagem, breve e eterna, pelo mundo. Porque o teatro só existe verdadeiramente, integralmente, quando a peça imaginada e escrita por um poeta se ergue uma noite sobre as tábuas de um palco e os atores lhe emprestam a sua voz e o seu corpo para a transmitir aos espectadores sentados na sua frente ou à sua volta. A presença do público, presença atual e atuante, não é um simples complemento ou um mero acidente na vida do teatro, mas uma condição essencial da sua existência.<sup>1</sup>*

À Ana Lopes, que me apoiou na dramaturgia, pela troca de ideias/opiniões e sugestão/colocação de algumas questões essenciais antes e durante a fase dos ensaios. O seu olhar pertinente foi uma peça importante na conceção dramaturgica e no desenvolvimento do guião final. E também um “muito obrigado!” pela revisão gramatical deste relatório.

---

<sup>1</sup> REBELLO, Luiz Francisco, *Teatro Moderno: caminhos e figuras*, Lisboa, Círculo do livro, p. 7

O meu reconhecimento vai, também, para a Biblioteca da ESTC – Dr.<sup>a</sup> Luísa Marques, Ana Paula Raposo, Ana Paula Loureiro – pela simpatia e por todo o apoio técnico e humano prestado; e para a Produção do departamento de Teatro da ESTC – Conceição Costa, Pedro Azevedo e Rute Reis – pelo incansável apoio nas logísticas durante todo o processo.

À cantora e professora Isabel Campelo, pela sua disponibilidade, agradeço por ter aceitado gentilmente o convite para o júri, pela sua presença na estreia e pelas suas simpáticas palavras depois do espetáculo.

Agradeço a todos os professores e funcionários da Escola Superior de Teatro e Cinema que, de alguma forma, estiveram envolvidos neste projeto e apoiaram direta ou indiretamente, nomeadamente, Carlos J. Pessoa pela autorização dos ensaios e apresentação do espetáculo no Grande Auditório da ESTC, Conceição Mendes, Eugénia Vasques, Miguel Cruz, Olga Amorim, etc.

Ao Ricardo Cardim, que colaborou no projeto como fotógrafo, agradeço pela indispensável ajuda durante a fase de Pós-Produção (edição de imagens e criação do DVD d’O Sonho). A sua amizade e o seu profissionalismo com dedicação, disponibilidade, paciência e, sobretudo, boa disposição durante as nossas longas horas de “maratona” – como costumávamos chamar – de edição fizeram com que todo o processo de pós-produção (um processo extremamente demoroso e fatídico) tenha sido agradável.

Não me posso esquecer de agradecer: à Animagias, por ter contribuído com todo o material técnico (máquinas de fumo e de neve, etc.) e apoio humano; ao Armazém Aér[i]o, por ter participado com um fantástico número de tecido, elevando a beleza artística de todo o espetáculo para outro nível; ao Oceanário de Lisboa, por ter autorizado a gravação de um *videoclip* nas suas instalações; ao IKEA, pelo apoio material.

À minha família, os meus pais e as minhas irmãs, que apesar de não estarem comigo em Portugal há já mais de 14 anos, sempre me apoiaram, se preocuparam comigo, desejaram sucesso e deram força com um amor e carinho incondicional e inesgotável. Eles são a fonte do meu ser e o pilar da minha existência.

Por fim, termino os meus agradecimentos, lembrando o nome do meu eterno ídolo – Michael Jackson.

(R.I.P. MJ – “Thank you for inspiring me and all the people around the world with your music!”).

*Aos meus Pais  
que sempre me inspiraram e educaram  
para eu Sonhar Grande*

# ÍNDICE

1 - INTRODUÇÃO.....	1
---------------------	---

## Parte I

2 - CONCEÇÃO DO PROJETO .....	5
2.1 – Formação da ideia.....	5
2.2 – Título e Questão Onírica .....	8
3 - OBRAS ADAPTADAS .....	11
3.1 – August Strindberg .....	11
3.2 – <i>O Sonho</i> – Teatro Moderno .....	11
3.3 – O Sonhador .....	15
3.4 – <i>Como se fosse o Céu</i> .....	16

## Parte II

4 - TEATRO-MÚSICA.....	20
4.1 – TM: Definição em sentido restrito (compositores, obras e objetivos).....	21
4.2 – TM: Definição em sentido amplo.....	22
4.3 – Mauricio Kagel – Pai do TM .....	23
4.4 – Outros compositores .....	23
5 - TEATRO E COMUNIDADE .....	25
5.1 – Formas de Teatro e Comunidade.....	27
5.2 – Teatro e Comunidade n’O Sonho.....	28
6 - ESPETACULARIDADE ORIENTAL .....	30
6.1 – Espetacularidade Oriental.....	32
6.2 – <i>Yin &amp; Yang</i> na arte oriental?!.....	35

## Parte III

7 - METODOLOGIAS DE TRABALHO .....	39
7.1 – Calendarização (do Projeto, de Ensaios).....	39
7.2 – Drama “tuji”a .....	41
7.3 – Os Ensaios e o Espetáculo .....	42
7.4 – Opções de encenação .....	46
8 - PÓS-PRODUÇÃO.....	56

9 - CONCLUSÃO.....58

10 - BIBLIOGRAFIA ..... i

11 - ANEXOS

I – Calendarização do Projeto

II – Calendarização de Ensaios

III – Plano Pós-Produção

IV – Cartazes

V – Ficha técnica do espetáculo

VI – Guião “O Sonho”

VII – DVD do espetáculo O Sonho

# **1 - INTRODUÇÃO**

*Qual é a razão de estarmos “aqui” se não “sonharmos”?*

A oportunidade e possibilidade de vir a fazer um curso de Mestrado em Teatro-Música – duas áreas de interminável paixão da minha juventude, embora sem prévia formação académica numa ou noutra – era demasiado aliciante para mim, era quase um sonho tornado realidade. Ainda me lembro do dia da minha entrevista de candidatura ao curso...

À professora Maria João Serrão devo toda a minha aprendizagem inicial sobre Teatro-Música, até então um termo pouco familiar no meu dicionário. Em primeiro lugar, porque foi ela quem criou este curso de Teatro-Música na ESTC. E, em segundo, a sua vasta experiência, os seus estudos de investigação e entusiasmo na matéria e o querer partilhá-los tão vivamente com os alunos, estimularam em mim uma curiosidade cada vez maior em explorar esse mundo. Este projeto é uma consequência dessa curiosidade em experimentar formas, em provocar sensações e emoções fortes para os participantes e para o público.

O resultado final da prova prática deste mestrado foi a criação de um espetáculo de Teatro-Música, a que decidi chamar “O Sonho”, de cariz experimental, adaptado a partir de duas obras suecas – *O Sonho* de August Strindberg e *Como se fosse o Céu* de Kay Pollak – e adaptando músicas com ligação à temática do “sonho”, ou ao ambiente do espetáculo em si.<sup>2</sup>

Para o espetáculo, dando primazia ao jogo dos contrastes (Luz/Sombra; Sonho/Realidade; Pessimismo/Esperança; Lento/Rápido, etc.), procurei conjugar as duas obras acima referidas numa mistura de interpretação-fantasia (quase) surreal, isto é, um misto de sonho e realidade, recorrendo a imagens digitais, músicas e movimentos adaptados ao próprio ritmo e ambiente onírico do espetáculo – onde a distinção entre as duas realidades fosse bastante nítida mas, ao mesmo tempo, desse alguma coerência ao aparentemente incoerente.

Aqui, o sentido audiovisual tem uma importância tremenda, tendo em conta que os sonhos são, sobretudo, audiovisuais, razão pela qual dediquei uma grande parte do tempo e esforço na dramaturgia, na pesquisa e seleção de cenas, cenário, adereços, imagens e

---

<sup>2</sup> Para melhor compreensão de como surgiu este projeto, explicarei no capítulo a seguir.

músicas, especialmente, nas cenas a adaptar da peça de Strindberg, para reforçar o sentido onírico sem, no entanto, ser demasiado vago e imaginário.

Um dos aspetos mais importantes e o objetivo principal deste projeto foi reunir artistas profissionais, amadores (músicos, atores, bailarinos, etc.) e pessoas sem experiência do palco, com os professores, funcionários e alunos da ESTC, para cocriação de um espetáculo – característico de Teatro e Comunidade<sup>3</sup> – conseguindo reunir cerca de quarenta e cinco pessoas que colaboraram direta e indiretamente no projeto.<sup>4</sup>

O meu papel neste projeto foi bastante diversificado e intenso, porque para além da direção e encenação, não houve um único processo que não tivesse a minha assinatura, ou seja, desempenhei ativamente funções na produção, na dramaturgia, no cinema, na interpretação, na música, no *casting* de toda a equipa artística e técnica, etc. Não quero com isto dizer, de modo algum, que tenha sido um trabalho individual, até porque sempre me preocupei em dar bastante liberdade a cada colaborador para apresentar propostas e experimentar formas diferentes em cada área, dando asas à imaginação de cada um. No fundo, procurava obter a partilha entre todos, ou seja, como já referi, tratou-se de uma cocriação. Portanto, “diversidade” e “cocriação” foram palavras-chave e interesse fundamental deste projeto.

Foi, sem dúvida, um grande desafio – talvez o maior desafio do projeto – reunir e trabalhar com um elenco tão vasto e tão complexo de diversas formações e culturas com um *background* totalmente diferente. No entanto, apesar de não termos a mesma formação e cultura, tínhamos algo em comum... a Arte! Portanto, todos reunidos em nome das artes performativas. A arte (sobretudo música/som e movimento) é uma linguagem universal, uma forma inata e primitiva de expressão e comunicação entre os Seres, desde os primórdios.

A construção do espetáculo não seguiu nenhum estilo específico ou padrão. Ou seja, é um Teatro-Música / *Performance* experimental. Pode ser tudo aquilo que quisermos construir, como, aliás, num “sonho”...

No prefácio de *O Sonho*, Strindberg escreve que tenta “imitar a forma incoerente mas aparentemente lógica do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verosímil. Tempo e espaço não existem”, dando livre curso à sua imaginação que “multiplica os lugares e as ações numa mistura de recordações, experiências vividas, livre fantasia,

---

<sup>3</sup> Sobre este assunto falarei num capítulo próprio.

<sup>4</sup> Explicarei o motivo desta decisão no capítulo a seguir.

absurdos e improvisações. As personagens desdobram-se e multiplicam-se, dissolvem-se e refazem-se. Mas uma consciência suprema as domina: a do sonhador”.<sup>5</sup>

Neste relatório irei expor todo o processo desde a concepção do projeto, passando pela fase de preparação, metodologias de trabalho, até à realização do mesmo e pós-produção, abordando temas como Teatro-Música, Teatro e Comunidade, Questão Oriental, que ajudarão a entender melhor este projeto.

No fundo, este é um trabalho escrito de/para um momento de reflexão sobre o projeto. Refletir sobre o que foi, como foi, os motivos, o impacto, o que ficou por fazer, qual a aprendizagem a retirar desta experiência individual e coletiva... aquela experiência que me ofereceu autênticas “dores de cabeça” e fadigas, mas que, ao mesmo tempo, me proporcionou momentos inesquecíveis e, conseqüentemente, um estrondoso prazer. E sobretudo, uma verdadeira lição de vida, que me fez crescer ainda mais enquanto pessoa e enquanto artista profissional.

---

<sup>5</sup> STRINDBERG, August, *O Sonho*, Editorial Estampa, p. 12

## Parte I

*“O sonho é a realização de um desejo!”*

*Freud*

## **2 - CONCEÇÃO DO PROJETO**

*“Existe vida no teatro e teatro na vida.  
Sonho no espetáculo e espetáculo no sonho.  
Realidade na ficção e ficção na realidade.”*

*Augusto Boal*

Este projeto “ambicioso” nasceu tal como grande parte de outros projetos criativos, ou seja, nasceu do nada. Formou-se uma ideia... e foi-se construindo...

Podia ter referido este tópico na Introdução de uma forma simples e breve, mas decidi fazê-lo num capítulo próprio para prestar a devida homenagem às pessoas que influenciaram diretamente na formação da ideia inicial, *i.e.*, a origem da minha inspiração para este projeto.

Antes de falar sobre a tal formação da ideia, proponho voltarmos um pouco atrás, ou seja, à fase do “nada”.

A grande preocupação de mestrandos finalistas como eu tem sido “o que fazer?”, “Dissertação...? Projeto...? ou Estágio?”, “qual é o tema?”, “como fazer?”, “onde fazer?”, “será que consigo fazer?”, etc., enfim, questões que nos atormentavam infinitamente. Obviamente, também estava em “pânico” quando soube da data de apresentação da sinopse do trabalho prático, porque ainda estava longe de ter quaisquer certezas em relação ao que queria ou iria fazer. E assim o tempo ia passando numa ansiedade e inquietação total até que numa noite, de repente, fez-se um “clique”.

### **2.1 – Formação da ideia**

Tudo começou quando, naquela noite comum e calma, tive uma estranha e insistente vontade de ver um filme que o professor António Neves da Silva me tinha arranjado há uns meses atrás – na altura, ainda não o tinha convidado para ser o meu coorientador do projeto. Foi uma sensação mesmo estranha, porque tinha o filme há quase meio ano e nunca mais me tinha lembrado dele, mas lá estava eu, subitamente, com toda a vontade do mundo para o ver. Esse filme era *Como se fosse o Céu*, que conta a história de um músico que tinha um sonho: criar uma música que abrisse o coração das pessoas. Então, quando os créditos do filme estavam a subir no ecrã, estava certo de uma coisa... Fiquei de tal forma marcado e apaixonado pelo filme que disse a mim mesmo: “É com isto que quero

fazer o meu projeto final!”. A história, os personagens, a mensagem, o cenário..., era tudo perfeito. Tinha finalmente uma ideia por onde começar... O meu projeto ia ser sobre os sonhos. No entanto, sentia que precisava de algo mais...

Tendo em conta que a palavra “sonho” tem um duplo sentido – sonho que sonhamos enquanto dormimos, e o sonho como um desejo profundo que queremos realizar –, uma questão que me persegue há muito tempo, de repente, fez-me todo sentido explorar este universo. Iniciei as minhas pesquisas sobre o tema e decidi pedir conselhos sobre o projeto e o tema à professora Maria João Serrão, que entretanto me sugeriu que lesse uma peça de August Strindberg cujo título era *O Sonho* – que eu até então desconhecia, tanto o autor como a peça. Desde o primeiro contacto com a obra e durante as horas seguintes, mergulhei totalmente nesse mundo de sonho, sentia-me como Alice no país das maravilhas. O fascínio era tanto que associei imediatamente a peça com o filme que tinha visto há uns dias atrás.

A ideia nasceu, consolidou-se e estava tudo decidido: montar um espetáculo de Teatro-Música, adaptando aquelas duas obras magníficas. Criar algo que me leve a sonhar e que leve os outros – quer os colaboradores, quer o público – a sonhar também. Porque no fundo, a Música, o Teatro, a Arte é isso mesmo: levar toda a gente envolvida a sonhar... Ficava a faltar a estruturação do projeto – uma das fases mais cruciais e desafiantes de todo o processo –, ou seja, planear como, onde e com quem o iria fazer.

Inicialmente tinha pensado que seria um projeto bastante humilde, envolvendo apenas quatro ou cinco pessoas. No entanto, as coisas foram ganhando uma dimensão cada vez maior. Uma vez que ia juntar as duas obras, iria precisar muito mais atores para interpretar as dezenas de personagens que haviam nelas, mas, sobretudo, quis desafiar-me, para autorreconhecimento e autoavaliação: até que ponto seria capaz de me levar a mim próprio a sonhar, visto tratar-se de um tema sobre os sonhos, e de levar também os outros a sonhar, razão pela qual comecei a sonhar alto. A minha motivação e o incentivo diziam-me: “Já que vais fazer o teu projeto final de mestrado, então, que seja em grande”. E, com isto, decidi finalmente que a prova final seria apresentada no Grande Auditório da ESTC, envolvendo a Comunidade (professores, alunos e funcionários) da ESTC. No fundo, seria uma forma de partilhar e retribuir a recompensa que obtive neste curso de Teatro-Música, deixando ao mesmo tempo e de alguma forma, a minha “marca” nesta escola, que se tinha tornado na minha segunda casa.

A ideia de incluir no projeto a comunidade da ESTC veio de duas influências. A primeira influência, indireta e a nível teórico, veio do meu orientador, professor Armando Nascimento Rosa. Sendo ele responsável científico pelo Mestrado em Teatro e

Comunidade, tivemos várias ocasiões em que falámos sobre o tema, quer nas aulas quer fora delas. A segunda veio da professora Maria Repas de uma forma mais direta e prática, mais precisamente pelo Coro da ESTC, criado por iniciativa da professora.

O coro, do qual faço parte com orgulho, é formado essencialmente pela comunidade da ESTC, por exemplo ex-professores, professores, funcionários, ex-alunos, alunos, etc., mas não só, participam também professores e funcionários de outras instituições, os nossos amigos e familiares, e até os familiares dos amigos... enfim, toda a gente que queira cantar pode vir ao coro, com ou sem experiência na música. O cerne do coro é o desejo de cantar. Nesse aspeto, a iniciativa e o trabalho que a professora Maria Repas tem desenvolvido neste grupo tão diversificado é de louvar. Além disso, esta oportunidade desenvolveu uma aproximação pessoal entre todos.

Para o meu espanto, vim a descobrir nas conversas “de café” com alguns, que havia frustração neles. Às vezes ficam frustrados, porque trabalham numa escola de artes, mas que nada fazem de artístico. Uns queriam pintar, outros sonhavam ser atores ou cantores, alguns já tiveram experiência na área e desejavam sentir aquela adrenalina de novo, outros simplesmente gostavam de experimentar a sensação de subir ao palco perante um público à espera que os artistas brilhem na noite. E este foi o ponto de partida e motivo direto para a decisão de adotar a componente de Teatro e Comunidade no meu projeto. Para dar por um lado, a oportunidade às pessoas para experimentarem esta arte ou para voltarem a sonhar em cima do palco, e por outro lado, para reunir um grupo bastante diversificado de várias áreas e culturas, criando e mantendo uma relação pessoal e profissional muito estreita e duradoura para qualquer intercâmbio futuro entre todos.

Já com estas ideias estruturais alinhadas na minha cabeça, convidei oficialmente a professora Maria Repas e o professor António Neves da Silva para serem os meus coorientadores do projeto. Ambos mostraram interesse pelo conceito geral e aceitaram carinhosamente o convite. Consequentemente, num ensaio, convidei o coro da ESTC para participar no espetáculo, e obtive respostas positivas por parte da professora e de todo o grupo, manifestando, de imediato, grande interesse e entusiasmo pelo projeto. Este último convite deveu-se não só às razões acima referidas mas também, e sobretudo, ao facto de no filme sueco a história principal incidir sobre as personagens do coro da aldeia e de querer trazer à vida algum realismo do coro para o espetáculo. Para além da participação dos elementos do coro no espetáculo como atores, recrutei outros – aqueles que se especializaram noutras áreas ou que simplesmente se sentiam mais à vontade no *backstage* – para uma colaboração menos “iluminada” por luzes do palco, mas igualmente importantes no processo, como por exemplo, apoios na dramaturgia e na produção.

## **2.2 – Título e Questão Onírica**

A escolha do título do projeto – O Sonho – foi bastante evidente para mim.

Em primeiro lugar, trata-se de uma razão óbvia, visto que o próprio tema a explorar é sobre os sonhos no sentido ambivalente. Em segundo, uma das obras a adaptar para o espetáculo tem precisamente o mesmo título, embora existam diferentes traduções da peça original em sueco «Ett Drömspel» para versões portuguesas, tais como: *Um Sonho*, *O Sonho* ou *Uma peça de Sonho*. Por último, numa alusão simbólica, este projeto não seria apenas um sonho para mim... seria aquele Sonho que todos nós – os sonhadores – queríamos sonhar, acreditar e realizar.

E porquê sonhar?

“O universo onírico pode dizer muito sobre a realidade. É através do sonho que ela se expressa sem as amarras da consciência, dos sentidos ou dos conceitos que restringem a percepção humana. E é sob esse mesmo prisma que se pode questionar a essência do seu comportamento”.<sup>6</sup>

Esta questão de sonho e realidade desperta-me um grande interesse e curiosidade, e por vezes divago nela sem fundamento e sem fim.

Será a vida um sonho, como escreveu Calderón de la Barca? Será o sonho uma realidade? Como sabemos se estamos a viver a realidade ou a sonhar a vida? Como sabemos se algum dia não acordaremos deste “sonho” a que chamamos vida? Acontece que, quando estamos a sonhar, tudo à nossa volta nos é tão “vivo” e real... por mais que seja ridículo e impossível, depois, à nossa lógica desperta. Muitas vezes, ao acordarmos do sono pensamos: “Felizmente (ou infelizmente – caso tenha sido agradável) tudo não passou de um sonho. Tendo em conta que o nosso cérebro não consegue distinguir entre o sonho e a realidade – ele vive apenas o momento –, então o que nos garante que não estamos a saltar sempre de um sonho para outro, ou que acordamos sempre de um sonho dentro de outro sonho maior, em analogia às meditações de Descartes, sendo, por sua vez, a morte o Grande e Derradeiro Despertar, de que nos fala a tradição budista? Todos nós experienciámos sonhar algo tão intensamente que mesmo depois de “acordarmos” continuamos intrinsecamente conectados a essa sensação real e, às vezes, ao “adormecermos” voltamos à continuação do mesmo sonho.

<sup>6</sup> O palco, *O Sonho*, de Strindberg, 15/08/2003, <http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=50>

Afinal, então, o que é a realidade? O que é o sonho? São questões sobre as quais todos nós refletimos pelo menos uma vez na vida sem, no entanto, obtermos uma resposta clara.

Segundo Pedro Barbosa<sup>7</sup>, este dilema sonho/realidade/vida/consciência “não é apenas uma divagação literária mas que percorre uma longa tradição filosófica: de Lao-Tsé a Sartre, passando por Descartes e Schopenhauer”, e acrescento: este é um tema extensamente explorado também no mundo da Arte em geral ao longo da história (pintura, teatro, cinema, etc.) e até na terapêutica da psicanálise de Freud. O autor ainda afirma: “Problema ou pseudoproblema, a verdade é que basta uma pessoa refletir um momento para que lhe ocorra tal ideia: a dificuldade não está em formulá-la, está em refutá-la”.

Não pretendo perceber estas questões que parecem algo absurdas e impossíveis de entender na sua totalidade, nem filosofar profundamente sobre aquele “dilema”. Deixo isso para cada um...

Neste projeto, não era minha intenção criar algo de novo ou original – até porque isso não me parece muito possível – mas apenas aplicar os meus conhecimentos, o que aprendi neste mestrado, onde houve trocas e intercâmbios interessantes entre diferentes cursos, o que, a meu ver, enriqueceu grandemente a aprendizagem. Para esse fim, não quis abordar temas clássicos como problemas sociais, relação do bem e do mal ou do homem e da mulher, que terão sempre um interesse comum e duradouro, mas antes, deixei-me levar pelo meu sonho e quis retratar as fragilidades, as vicissitudes e as virtudes da própria vida humana, criando um espetáculo com ambiente onírico, mas tangível e verosímil, onde o público pudesse relacionar-se e identificar-se com as histórias e personagens. *O Sonho* de Strindberg e o filme sueco foram candidatos perfeitos para tal objetivo.

Dito isto, o público não entenderia tudo à primeira vista, porque existiriam várias interpretações possíveis. Quis provocar emoções, saudades, e um sabor prolongado durante e após o espetáculo, como o que acontece, por vezes, com os sonhos ou memórias agradáveis – sabemos que vivemos aquela experiência, embora, provavelmente, nunca mais voltaremos a sonhá-la ou vivê-la de novo, mas a sensação, o sentimento e a memória continuarão a acompanhar-nos ao longo do dia, às vezes, durante semanas e, em raras ocasiões, durante a vida inteira.

Por fim, gostava de partilhar algo que achei interessante e que Augusto Boal nos propõe no seu livro *O Teatro como Arte Marcial*, para juntarmos as duas palavras “espetáculo” e “sonho”:

<sup>7</sup> Ver o ensaio partilhado do Pedro Barbosa, *A Vida é Sonho?* - <http://www.pedrobarbosa.net/>

*/.../ esses temas se transformavam em tema maior, vasto e ambíguo, onde se juntavam dois substantivos polissêmicos que exigiam definições precisas a fim de que pudéssemos impor limites severos ao infinito dos seus significados possíveis. O que é o espetáculo? O que é o sonho? /.../ Se, em vez de “e”, colocássemos “é” no título – O espetáculo é o sonho –, estaríamos nós falando do sonho transformado em espetáculo corpóreo, ou do espetáculo como sonho irrealizável? Do sonho sonhado tornado real, ou do espetáculo do sonhar? Do processo onírico no qual o artista transubstancia a objetividade, ou do sonhar como montagem de um espetáculo? Seja qual for a nossa conceção sobre o relacionamento suspeito dessas palavras, é inquietante pensar como é possível sonhar a obra de arte antes de realizá-la. Como pode ser o artista capaz de sonhar o poema, o quadro, o bordado, a feijoada, a ópera, a pirueta, se ainda não existem? Ou, se é que existem no momento de serem sonhados, onde crescem e onde nascem?*

*Qual a relação entre o sonho e a sua realização, ou já será o sonho uma realização? Como consegue o artista tocar o que não tem corpo, ouvir a música que não foi executada, ver a dança que ninguém dançou? ... Como pode o sonho solitário se transformar em espetáculo público?*

*O artista sonha o espetáculo – sua obra –, mas nós não temos acesso ao seu sonho: este verdadeiro espetáculo só o artista conhece, só ele o vê e sente, pois que é o seu sonho, não o nosso. Nós temos acesso à obra de arte acabada ou em processo de feitura, mas não ao processo da sua criação.*

*Toda obra acabada é imperfeita, se comparada aos desejos do artista: temos acesso à imperfeição, mas não ao sonho, não à imaginação do artista, que é perfeita, mesmo se louco. Mas... será perfeita a imaginação do artista?*

*Claro que sim! Toda a imaginação é perfeita, pois refuga parâmetros. Os parâmetros são os grandes responsáveis pelas imperfeições, são os grandes culpados. ... Acuso mais: são os parâmetros que criam a imperfeição. Se não existissem padrões de beleza – ou se os destruísssemos –, seríamos todos perfeitamente belos e belas.*

*/.../ como pode a obra de arte – um sonho, porém palpável, audível ou visível! – despertar a sensibilidade do espectador e fazê-lo sonhar seu próprio sonho?*

*A obra de arte não produz, no espectador, o mesmo sonho do artista, mas possui a propriedade estética de provocar sonhos, sem ser alucinógena.*

*/.../ Os sonhos possuem perfeita carpintaria teatral, suspenses até a última cena, até que o sonhador acorde. (BOAL, 2003: 63-66)*

Uma curiosidade ou coincidência:

A sugestão e a escolha das duas obras principais foram totalmente aleatórias, e não foi muito mais tarde que constatei que ambas são de origem sueca e que, posteriormente, viria a obter apoio material do IKEA, empresa sueca.

Outra coincidência seria, curiosamente, ambos os meus coorientadores terem visto e possuírem o filme sueco, uma probabilidade remota. Sendo um filme estrangeiro (e não-americano) e sem divulgação do mesmo em Portugal, é raríssimo encontrar alguém que tenha visto este filme ou sequer tenha ouvido falar dele, quanto mais encontrar alguém que tenha mesmo o DVD do filme. De facto, das dezenas de pessoas que colaboraram ou passaram pelo projeto, não houve uma única alma que tivesse conhecimento deste filme.

Terá sido o destino? Será apenas uma coincidência tudo isto ter acontecido precisamente nesta altura da minha vida?

Pois... Acredito que nada acontece por acaso.

## **3 - OBRAS ADAPTADAS**

### **3.1 – August Strindberg**

Johan August Strindberg (Estocolmo, 22 de Janeiro, 1849 – 14 de Maio, 1912), “dramaturgo, romancista, ensaísta e contista sueco”, considerado como um dos “maiores escritores escandinavos” e “um dos pais do teatro moderno” com referências ao Naturalismo e Expressionismo, é autor desta peça imensa *O Sonho*.<sup>8</sup>

Strindberg cedo começou a trabalhar como jornalista e ator, mais tarde ingressando na Biblioteca Real (1874) onde trabalhou durante oito anos, permitindo-lhe estabilidade financeira, sempre com um sentido muito apurado para escrever. As suas experiências de vida e desgostos de amor influenciaram-no fortemente nas suas escritas. Sofrendo sozinho as desilusões de vida, Strindberg concluiu que a vida é uma ilusão na qual se é incapaz de realizar os sonhos. Nas suas peças teatrais vemos constantemente uma personalidade amarga e torturada e por vezes com um tom misógino.<sup>9</sup>

As suas principais obras são *A Viagem de Pedro, o Afortunado* (1882), *A Menina Júlia* (1888) e *O Sonho* (1901), onde são bem evidentes as características acima referidas, destacando-se o olhar pessimista em relação aos valores humanos. N’*O Sonho*, a obra em questão, apesar de saborearmos alguma esperança ao longo da fábula que constitui a peça, o final é sempre pessimista, e a fala constante de Inês, filha do deus Indra, que desceu à Terra para experienciar a vida humana, persiste na nossa mente: “Como os homens são dignos de lástima!”.

### **3.2 – O Sonho – Teatro Moderno**<sup>10</sup>

*O Sonho*, para mim, é a réplica da perfeita panóplia dos nossos sonhos fragmentados num ambiente cénico, ligados por uma lógica incoerente, mas coerente ao mesmo tempo, uma verdadeira rapsódia de várias mini-histórias contadas e coladas por Strindberg, onde somos levados para uma aventura de experiência notável, refletida nas fronteiras entre o onirismo e o realismo, a verdade e a ironia, a vida e a morte.

<sup>8</sup> Wikipédia, consultado em Abril de 2012, [http://pt.wikipedia.org/wiki/August\\_Strindberg](http://pt.wikipedia.org/wiki/August_Strindberg)

<sup>9</sup> Idem, [http://en.wikipedia.org/wiki/August\\_Strindberg](http://en.wikipedia.org/wiki/August_Strindberg)

<sup>10</sup> Para mais detalhes, ver Capítulo V in STRINDBERG, August, *Um sonho* [Programa], Teatro da Cornucópia, 1998

Em *O Sonho*, Strindberg explora magnificamente, para além das questões sobre sonhos, o mundo dos homens, questões sobre a consciência, valores, sistemas humanos, estimulando o debate ético e moral, ao abordar sentimentos e emoções: fragilidades, ganância, amor, angústia, esperança, desilusão, desespero, etc. E, apesar da sua escrita em 1901, estas questões que ele coloca na peça são assombrosamente atuais, questões que perduram até aos dias de hoje. Strindberg descrevera os seres humanos do século XXI no princípio do século passado. Entretanto, a sua reflexão final resulta, como é habitual nas suas peças, num pessimismo em relação à humanidade. Para o dramaturgo, “não há utopia possível quando é a lei dos homens que governa”.<sup>11</sup> A maldade está, tal como a desilusão e o sofrimento, fatalmente enlaçada à vida humana, como vemos na fala de Inês – “Os homens não são maus (...) mas batem uns nos outros e tornam-se verdadeiros demónios!”.

É difícil não ficarmos incomodados, depois do contacto com esta obra de arte, com as questões com que nos deparámos nela e, por incrível que pareça, concluímos que partilhamos a mesma ideia do dramaturgo sobre a humanidade, ou seja, não devíamos ter aberto aquela porta que esconde o enigma do mundo e revelar o segredo da vida – nada ou vazio – e... realmente “os homens são dignos de lástima!”.

Este pessimismo de Strindberg teve fortes influências de Schopenhauer, que considerava que a ideia da “criação do mundo por um Deus bom e todo-poderoso, que a seguir considera a sua obra boa”, era “uma amarga ofensa contra o sofrimento infinito da humanidade”, então é “mais seguro supor o Diabo como criador do mundo”, apontando “sobretudo para o mito indiano de que o mundo foi criado por um desastroso engano” – “doutrina da queda da divindade”<sup>12</sup>:

*Sobre toda a criação pesa, considera Schopenhauer, uma culpa trágica, que contraímos quando a vontade do mundo disse sim à vida e adotou a forma da existência permanente, e é esta culpa que foi a origem do sofrimento do mundo. Uma noção obscura de que a vida é culpa e castigo, simultaneamente, esteve, segundo Schopenhauer, sempre presente na humanidade.*

Esta noção de efemeridade, inconstância e inutilidade da humanidade é também notória em *A Vida é Sonho* de Calderón, onde denuncia o crime da própria existência, ou seja, a maior culpa do ser humano é ter nascido:

*Pues el delito mayor  
Del hombre es haber nacido*

Uma obra de arte é definida não só pelo seu conteúdo, mas também pela sua forma. Nesse aspeto, *O Sonho* é uma peça revolucionária, onde Strindberg – verdadeiro pioneiro

<sup>11</sup> Anna Wiltgen, *O Sonho de Strindberg*, [http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/emcena\\_dossie\\_o\\_sonho\\_ensaio.php](http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/emcena_dossie_o_sonho_ensaio.php)

<sup>12</sup> Torsten Eklund apud STRINDBERG, 1998, Capítulo III - 4

no Teatro Moderno – adota uma nova linguagem (visual e livre) com uma liberdade surpreendente, que teve uma importância tremenda para o modernismo no teatro:

*/.../ Esta obra é a primeira na literatura dramática que não só é sobre o sonho e o sonhador, mas que o seu mundo autónomo é construído de acordo com os traços característicos do sonho. /.../ Este facto resultou, evidentemente, num mundo de obras cuja forma era a mais nova possível nessa altura, em 1901.*

*/.../ A inovação de «Um sonho» na história do teatro pode ser concluída pelo facto de prevalecerem as leis da construção do seu mundo autónomo. Se, acima de cada personagem existe a consciência de sonhador, nesse caso, este mundo autónomo é construído por ele.<sup>13</sup>*

“*O Sonho* é talvez o primeiro drama a conter o universo onírico como realidade, como género em si. Peças tradicionais já haviam incorporado cenas ilustrando sonhos ou pesadelos, mas nenhuma se baseou inteiramente nisso. Deste modo, Strindberg abandonou a percepção convencional de tempo e espaço”.<sup>14</sup> Na peça, não existe uma ordem temporal nem espacial, segue num “fluxo único” com uma constante metamorfose espaço-temporal e de personagens. Esta simbiose ganha a sua força máxima em *O Sonho*, e é retratada pelo dramaturgo de uma forma tão sublime e subtil que o leitor ou o público sente todo o ritmo e processo naturais, sem dar conta que na peça não há “passado nem futuro, ela dura o tempo de um sonho, ou do que simplesmente é: uma peça de teatro”.<sup>15</sup>

Ao contrário da dramaturgia da sua época, *O Sonho* permite múltiplas possibilidades e conclusões. Neste sentido, existe uma aproximação do teatro de Strindberg à psicanálise de Freud. Na psicanálise, o sonho também permite múltiplas possibilidades e conclusões. Freud usou e colocou o fenómeno onírico no centro das suas investigações do psiquismo e para fins terapêuticos. Curiosamente, Freud publicou o seu ensaio *A Interpretação dos Sonhos* na mesma época, em 1900. Mas, como já foi referido, a verdadeira grandeza e o génio do autor desta peça residem, principalmente, tendo em conta a época em que foi escrita (1901), na “reflexão sobre as dimensões do sonho enquanto material ficcional e sobre o aproveitamento de sua estrutura para uma dramaturgia e, através do jogo de tentativa de identificação do eu autoral subjetivo com os personagens da peça”.<sup>16</sup> É uma “peça de itinerário”, uma viagem de aventura através do mundo do sonho. O que Strindberg faz é pegar na “forma incoerente mas aparentemente lógica” do sonho – “lógica incontrollável” – e projetá-la no “terreno controlável da ficção, onde ele é onnipotente”,<sup>17</sup> e onde é visível o jogo de identificação entre o criador e os seus personagens, criando um espaço de confusão entre o sonho do sonhador e o sonho do autor.

<sup>13</sup> Tamás Bécsy apud STRINDBERG, 1998, Capítulo V

<sup>14</sup> O palco, *O Sonho, de Strindberg*, 15/08/2003, <http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=50>

<sup>15</sup> Anna Wiltgen, idem

<sup>16</sup> Idem

<sup>17</sup> Idem

Tal como Freud, Strindberg também sentia que o sonho e o medo da liberdade caminham juntos. No prólogo de *O Sonho*, o autor compara os sonhos, normalmente pesadelos com experiências dolorosas, à realidade, que apesar de dolorosa é libertadora:

*Assim como o sonho é, na maior parte dos casos, mais doloroso do que alegre, a narração, hesitante, é percorrida por uma nota de melancolia e compaixão por tudo o que vive. Embora libertador, o sonho revela-se, penoso, mas, no momento em que é mais intenso o sofrimento, o súbito despertar reconcilia o que sofre com a realidade, que, embora dolorosa, surge agora como uma libertação, ao ser comparada com o pesadelo.*<sup>18</sup>

“O facto é que o homem não quer liberdade”, preferem manter-se no fingimento e na ilusão, tanto que ficam perplexos quando a porta do enigma é aberta. Durante toda a peça, tenta-se abrir a porta, mas quando a conseguem abrir finalmente, todos reclamam e acusam Inês, exigindo respostas sobre o motivo da abertura. Eles preferem não saber o que no fundo já sabem, que não há solução para o enigma do mundo. “O medo do desconhecido é o terror dos homens”.<sup>19</sup>

A peça conta a história de Inês, filha do deus Indra, que ao abrir o pano está a cair do céu, passando por regiões celestes que ela desconhecia. O seu pai informa-a que o seu percurso a levaria a caminho da Terra, avisando-a de que a sua adaptação não seria fácil nesse mundo desconhecido e de que os seus habitantes não seriam dignos da sua visita. No entanto, Inês insiste em ver com os seus próprios olhos e desce à Terra para experimentar e contemplar a existência e vida humana.

A sua passagem pelo mundo dos mortais marca profundamente esta jovem e ingénua deusa, que questiona e reflete sobre o modo viciado e acomodado de viver dos homens, ao passar por sentimentos comuns à humanidade, sobretudo desilusões. Nesta sua viagem entre os homens, ela depara-se com vários personagens e situações que oscilam entre o drama, a poesia e o humor patético num cenário todo ele onírico. Os personagens, as suas ações, os acontecimentos e o próprio cenário distorcem a noção de tempo e espaço, realçando a perceção sobre o mundo e a realidade, que são apenas uma mera ilusão.

Inês encontra Oficial, Porteira, Advogado, entre outros, com quem vive experiências da vida humana desde o casamento e amor à separação, angústia, e eterna espera por uma esperança que cada vez mais parece impossível de atingir, a felicidade.

<sup>18</sup> STRINDBERG, August, *O Sonho*, Editorial Estampa, pp. 19-20

<sup>19</sup> Anna Wiltgen, *idem*

### **3.3 – O Sonhador**<sup>20</sup>

No prefácio d’*O Sonho*, Strindberg explica que para conceber o texto seguiu a “forma incoerente mas aparentemente lógica” do sonho, “dando livre curso à imaginação”, no entanto, existe “uma consciência suprema que a todas domina: a do sonhador”.

E quem é este “sonhador”?

Pode ser o próprio Strindberg enquanto sonhador/criador/observador na força do onnipotente, onnisciente e onnipresente autor da obra, ou através de um ou múltiplos personagens que são várias facetas do dramaturgo dentro da peça, ou pode ser o espectador, ou qualquer personagem ou pessoa que sonha livremente para criar a sua própria versão do mundo ou do sonho, consciente ou inconscientemente. Aqui parece-me que a escolha da conjunção “ou” é mais acertada, pois a tentativa de decidir apenas um autor do sonho parece ser impossível e irrelevante.

Poderemos supor facilmente que o sonho que se inicia é de Inês. De facto, é com ela que os panos se abrem. E se não fosse a curiosidade e o desejo de Inês – de ver “com os próprios olhos” e conhecer o mundo dos homens para descobrir “se os seus lamentos são justos” – a descida da filha de Indra deixaria de ter sentido e simplesmente a história não poderia evoluir. Contudo, quando a peça começa, antes de ela iniciar a sua aventura na Terra, ela ainda não está a sonhar, “o que supõe um observador: alguém que começou a sonhar antes dela, alguém que sonha com ela caindo”, alguém que incute essa curiosidade e desejo nela – poderá ser o autor ou deus Indra, ou até o leitor que acaba de ler as primeiras palavras do dramaturgo.

Supondo que o sonho é de Inês, quem sonha com o amor e a felicidade na vida terrestre – no entanto, “inatingíveis no mundo dos homens” – então o sonho dela traduz-se “no desejo de compreender os homens” e “talvez salvá-los, libertá-los”, é ela, afinal, a peça-chave na abertura da porta que poderá revelar a solução para o enigma do mundo.

O Oficial também é um sonhador. Sonha com o amor, liberdade e beleza, mas sobretudo com Vitória – mulher irreal com quem ele mantém um amor platónico – por quem espera, em vão, há sete anos e “a qual Inês diz só existir graças ao amor dele”. Mas ele jamais alcançaria os seus sonhos por estar condenado a seguir um “objeto eternamente inatingível”.

O Poeta também é um importante autor do sonho ou da imaginação. Strindberg fala do sonho como poesia e imaginação através do observador Poeta. Tudo pode ter

<sup>20</sup> Anna Wiltgen, idem (ver para enquadramento geral sobre a autoria do sonho)

acontecido no sonho de Inês ou na imaginação do Poeta em forma de poema. Ambos comparam “o sonho à poesia” e concluem que “poesia é sonho”, num momento de *déjà vu*:

*Inês afirma que "o mundo, a vida e os homens não são mais do que um fantasma, uma aparência, um sonho." O Poeta acrescenta: "o meu sonho" e Inês conclui: "um sonho verídico". Se no prólogo, Strindberg compara o sonho à realidade no que tange à dor e à angústia, nos últimos momentos da peça, escreve: "A certeza abandonou-me como se fosse um sonho, um despertar" – belas e melancólicas palavras do Poeta Strindberg. (Anna Wiltgen)*

*O Sonho* é uma peça que, quando li, fiquei imediatamente apaixonado por ela, pela história, pela forma como o autor a escreve e desenvolve. É o drama que Strindberg idealizou, e talvez aquele que melhor descreve e expressa o triste dramaturgo. Citando o próprio Strindberg, *O Sonho* é “minha peça mais querida, filha de minha melhor dor”.<sup>21</sup>

Numa autoentrevista, Strindberg pergunta: “Qual função desejaria assumir?”, e responde: “Gostaria de ser um dramaturgo cujas peças fossem para sempre encenadas”.<sup>22</sup>

E contemplando o seu desejo, cá estou, mais de cem anos depois, a trazer o seu “Sonho” à vida, e não será nem a primeira nem a última vez. Este “Sonho” continuará conosco por muitos anos vindouros.

### **3.4 – Como se fosse o Céu**

*Så som i Himmelen* (título original em sueco), é um filme de 2004, do realizador sueco Kay Pollak. O filme teve tremendo sucesso na Suécia e no estrangeiro, sobretudo na Austrália, tendo sido nomeado para “O Melhor Filme Estrangeiro” na 77ª Cerimónia de Óscares de Hollywood, em 2005.

Tal como aconteceu com *O Sonho* de Strindberg, apaixonei-me de imediato por este filme, que tão maravilhosamente retrata a vida e os sonhos de um músico e outros à sua volta. Saído do nada fez-me sentir feliz só por ter tido a oportunidade de ver algo tão lindo, pela sua história, pelos seus poderosos personagens, pelos atores que interpretam esses personagens, pelas suas músicas, pela atriz/cantora que interpreta a mulher maltratada pelo marido e vence o seu terrível medo por ele, expressando-se e descobrindo a verdadeira paixão e liberdade através de música, enfim... simplesmente fantástico!

O filme cativou e captou a minha atenção de tal forma que não quis e não pude perder um único segundo que fosse. Drama, romance, comédia e música tudo num filme, diferente dos habituais *blockbusters* de Hollywood. Confesso que nunca pensei que este

<sup>21</sup> O palco, idem

<sup>22</sup> Idem

filme me marcasse tanto e pudesse vir a ser uma fonte de inspiração tão grande para mim. Não tinha qualquer expectativa sobre o que iria ver quando carreguei no botão *play*.

Tenho a certeza que, tal como eu, aqueles aficionados por esta arte que nos permite viajar e sonhar tão alto quanto nós desejamos e imaginamos, jamais se esquecerão desta película que já faz parte da minha coleção de “Os melhores filmes de sempre”.

O filme conta a história de Daniel Daréus, um maestro de grande sucesso e de renome internacional, que tinha um sonho desde criança: criar uma música que abrisse o coração das pessoas. Contudo, o seu próprio coração parecia não lhe querer dar essa oportunidade. Depois de sofrer um ataque cardíaco no final de um concerto – causado pelo desgaste extremo, físico e emocional –, pelo conselho do médico de repouso absoluto, decide interromper abruptamente todas as atividades nas luzes da ribalta e regressar, sozinho, às suas origens com o intuito apenas de “ouvir”.

Volta para Norrland, para a aldeia onde fora alvo de terrível *bullying*, numa zona remota do norte da Suécia, por um tempo indefinido. Mesmo depois de tantos anos fora, ao regressar à aldeia, também as más memórias regressam à sua mente. Entretanto, devido à sua ausência bastante prolongada e à alteração do seu nome, quando chega à aldeia, ninguém o reconhece e a sua fama torna-o objeto de curiosidade, fascínio e suspeita.

À sua chegada, ainda sem tempo de desfazer as malas, é convidado para contribuir com alguns conselhos musicais para o pequeno coro da pacata igreja da aldeia, o que Daniel recusa com o pretexto de que vinha apenas “para ouvir”. No entanto, à medida que vai conhecendo alguns membros do coro, sobretudo, a bela e intrigante jovem Lena que desde logo capta as atenções dele, o maestro decide dirigir o coro. Entretanto, para sua grande surpresa, quando começa a trabalhar com o coro, ele reaprende a forma de olhar para a música, para as pessoas e para si mesmo, redescobrando a alegria de viver a música. Ao mesmo tempo, o coro cresce e desenvolve cada vez melhor o lado musical e a união entre os seus membros. No entanto, o trabalho do maestro com o coro torna-se uma grande ameaça para algumas pessoas, mais conservadoras, da aldeia, fazendo com que ele se encontre, de repente, rodeado de inimigos, especialmente o ciumento padre da paróquia, Stig, e um perigoso e violento inimigo do passado, Conny, que já tinha o hábito de atormentar o pequeno Daniel. Só a força do coro e de Lena, seu recente amor, o iriam ajudar a ultrapassar os temores e a solidão.

A vida de Daniel e a vida da aldeia nunca mais serão as mesmas.

Para além destes personagens, existem ainda outros que são muito bem construídos e interpretados.

Inger, casada com o respeitado padre protestante, Stig, mas sem conseguir desenvolver uma vida amorosa satisfatória, porque o seu marido a considera um pecado; Siv, que dirigia o coro antes de Daniel chegar à aldeia, e que gosta de Daniel, mas sente ciúmes de Lena por ela conseguir um carinho dele mais íntimo do que ela; Arne, o personagem mais cómico do filme, assume-se como o *manager* do coro e está sempre a troçar de Holmfrid por ele ser gordo; Tore, personagem fundamental embora quase sem falas, é um deficiente mental, mas que encontra a felicidade na música, junta-se ao coro e vai ser um dos grandes elos para realização do sonho de Daniel; Holmfrid, que aturou durante décadas as pequenas “maldades” de Arne que constantemente o chamava “gordo” desde a infância até que, finalmente, explodiu e enfrentou o seu velho amigo, o que iria dar força a Gabriella, abusada física e emocionalmente pelo marido, Conny, para ultrapassar os seus medos e cantar num pequeno concerto organizado para toda a aldeia, onde ela consegue sentir, pela primeira vez, a verdadeira liberdade. Este é sem dúvida, para mim, um dos dois momentos mais belos e emocionantes do filme, sendo o outro o momento final quando o coro está à espera de Daniel, que não aparece, e “eles abrem os seus corações” – momentos esses que recriei no espetáculo.

Voltando à história, o coro de Daniel é aceite no concurso anual dos coros “Let the People Sing”, e viajam até Innsbruck, Áustria. No dia do concurso, o coro está pronto para atuar, mas Daniel não aparece, ninguém sabe onde ele está ou o que lhe aconteceu. Entretanto, o coração de Daniel é novamente traído pela ansiedade e tem outro ataque. Ele vacila até à casa de banho, sem saber como lidar com a situação, quando cai, ferindo-se gravemente na cabeça com uma hemorragia intensa.

Ao mesmo tempo, no auditório à frente de uma plateia sobrelotada, Tore, muito nervoso, começa a dar um tom grave, seguindo-se a Gabriella, Lena, o coro e, eventualmente, todos os presentes no auditório, encantados e emocionados com a situação juntam-se à harmonia, e assim ficam todos unidos numa perfeita “harmonia”. Daniel encostado irremediavelmente a um canto, jorrando sangue da sua cabeça, ouve o som da harmonização por uma coluna altifalante do edifício. Ele sorri com satisfação enquanto ouve a música e desvanece-se lentamente... numa felicidade genuína por ter realizado, finalmente, o seu sonho: abrir o coração das pessoas através de música.

O último momento do filme é de Daniel, em direção ao pequeno Daniel, na medida em que o abraça e abraça o seu último sonho realizado. No fundo, libertou-se e redescobriu-se... a música abriu o seu coração.

## Parte II

*“I Have a Dream”*  
*Martin Luther King*

## **4 - TEATRO-MÚSICA**<sup>23</sup>

Por excelência, esta é a área de fundação, o alicerce do meu projeto.

Termo oriundo do francês *Théâtre Musical*, o âmago da essência de Teatro-Música (TM) é o experimentar, uma questão de atitude, provocar agitação, é uma consciência, onde a inter-relação entre o teatro, a música, o movimento, as artes visuais e a tecnologia conquista um lugar privilegiado. Foi exatamente o que tentei fazer na construção do espetáculo – experimentar. O meu desafio residia em como aplicar toda esta fusão, sem ser demasiado para o público, capaz de transmitir uma mensagem forte, portadora de beleza e verdade.

A viragem do século XIX para o século XX trouxe também uma viragem na criação artística, que teve uma evolução significativa e imparável ao longo do século XX, influenciando toda a arte performativa, embora seja difícil apontarmos um momento preciso para o início de alguma intenção ou manifestos de inovação em cada área de criação artística.

O texto, os elementos plásticos, cenográficos, luminosos – que permitem adaptações ilimitadas<sup>24</sup> – que são provenientes de outras expressões artísticas (plástica ou cinética), a música e o movimento/dança, – todas, áreas que sofreram transformações impressionantes ao longo do século, com as novas noções de tempo e espaço – tornaram-se componentes importantes para o género teatro musical ou a obra músico-teatral. E à medida que as criações de teatro musical foram evoluindo, a aproximação das artes era cada vez mais evidente e necessária – indispensáveis nos espetáculos de hoje –, com colaborações muito interessantes entre artistas de várias origens e tendências e artistas de vanguarda numa interação e aceitação mútua, afastando-se cada vez mais das formas e ideologias sociais e estéticas que predominavam no século anterior.

Esta diversidade de expressões, criações e experimentações contribuiu para uma profunda evolução constante e consistente de novas linguagens, formas, conteúdos e materiais que enriqueceram grandemente este novo género de arte, que pode ser dividido, na sua definição, em duas partes: Teatro Musical de raiz erudita e Teatro Musical geral.

<sup>23</sup> Este capítulo baseia-se, essencialmente, nos apontamentos e notas das aulas de TM (2010) da prof.<sup>a</sup> Maria João Serrão.

<sup>24</sup> Começa-se a atribuir uma enorme relevância ao enquadramento visual dos espetáculos, particularmente na iluminação, pelo que começaram a ser utilizados como elementos da composição e da interpretação, chegando mesmo a substituir um ou outro personagem numa determinada ação (ex.: *Don't Juan* de Constança Capdeville, 1985).

#### **4.1 – TM: Definição em sentido restrito (compositores, obras e objetivos)**

Numa definição em sentido mais restrito, as obras musicais com características inovadoras para a época (na segunda metade do século XX, sobretudo, anos 60-80), tais como aplicação da voz<sup>25</sup> falada ou cantada, o movimento, a dança, o texto dramático, sons eletrônicos, etc. passaram a ser designadas pelo novo género de “teatro musical de raiz erudita” ou obras de teatro-música.

No entanto, percorreram um longo caminho até ao consenso geral. Na primeira metade do século XX, este género ainda não tinha a sua identidade concreta. Em diversos momentos da criação na segunda metade do século, os criadores/compositores/artistas tentaram encontrar uma designação própria que distinguisse este género de outras formas semelhantes de artes performativas, para evitar que as suas criações fossem consideradas menores ou catalogadas por outros, mas sem grande sucesso, razão pela qual foram chamando entre “teatro-música”, “música encenada”, “espetáculo músico-teatral”, etc.

Graças aos encontros de várias figuras importantes, interessadas e envolvidas neste novo género (por ex., Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Cathy Berberian, etc.), nos Cursos Internacionais de Música Contemporânea de Darmstadt, Alemanha, o movimento do teatro musical crescia e alargava cada vez mais os seus horizontes. Nesses encontros, mostravam as suas obras “inovadoras” mais recentes e partilhavam opiniões entre si, sempre num espírito inovador e de interação, atraindo cada vez mais novas gerações de criadores (entre eles destacam-se Georges Aperghis, Jean-Pierre Drouet, Constança Capdeville, etc.). E assim foram ganhando a força e uma consciência comum.

Para eles, este novo género musical era, sobretudo, uma questão de “atitude”, diferente do teatro musical atual, por exemplo, americano, onde a diversão e o entretenimento são características fundamentais. Eles são gente da primeira guerra mundial (Alemanha a invadir a Áustria – o centro da música da época), não pretendem entreter ninguém, pretendem mesmo provocar “agitação” na consciência das pessoas. Portanto:

*O teatro musical é marcadamente interventivo, ou seja, provocatório, usando a ironia, a comicidade, o absurdo para contrapor a certos aspetos quer de ordem social quer de ordem artística, numa crítica em subtexto que pretende chamar a atenção para a necessidade de pôr uma nova ordem nas coisas: nas coisas da vida coletiva das pessoas, nas coisas das relações humanas, mas também nas coisas artísticas, nos conceitos e, seguidamente, em novas estéticas. (Maria João Serrão)*

<sup>25</sup> Quando os criadores artistas começaram a aproximar-se e colaborar entre si no início do século, a voz assume uma função interventiva particular, sendo usada como matéria plástica, expressiva, natural ou transformada num jogo de misturas de várias formas possíveis do uso da voz (textos ou frases cantadas de diferentes culturas, intenções, timbres, sons da respiração, os murmúrios, sons roucos, as onomatopeias, o canto sobre sons fonéticos, estertores ou gritos, são mesclados com a emissão de palavras, dinâmicas, texturas, extensões, etc.), tudo servindo a diversidade expressiva e o alargamento dos sentidos pretendidos pelo compositor.

Para Georges Aperghis, o Teatro Musical “é um termo perigoso, porque atrás dele se pode esconder tudo”, é “uma aventura”, “não se trata nem de teatro nem de música, mas de qualquer coisa sobre a qual ainda se balbucia”, é “captar o momento em que um suspiro, uma respiração, qualquer outro elemento mais um gesto fabricam ao mesmo tempo um espaço teatral e um espaço musical de tal forma ligados entre eles que resulta uma Emoção”.

#### **4.2 – TM: Definição em sentido amplo**

Como a designação do termo Teatro-Música é muito abrangente, até à sua definição mais concreta na segunda metade do século XX, temos outros géneros cénico-musicais, outras manifestações de carácter mais popular, de entretenimento, que constam do imenso catálogo do *music-hall*, do *cabaret* alemão, da revista, da comédia musical, do *vaudeville* inglês ou francês. Se quisermos, podemos até incluir a ópera e todas as formas em que o teatro e a música estão presentes, que são igualmente géneros que se enquadram nesta designação “teatro-música” mais ampla, embora não possam ser enquadrados, com total rigor, no âmbito do espírito (“atitude”) e da forma do que acima referimos e que é hoje designado por teatro musical de raiz erudita. O género musical de entretenimento mais conhecido e difundido atualmente (graças ao cinema) é, sem dúvida, o género dos musicais americanos (de Broadway), conhecidos pelas suas superproduções, quer nas partituras, quer nas encenações. Um bom exemplo desta criação de magnificência é o mundialmente reconhecido compositor inglês Andrew Lloyd Webber (de origem francesa). Através das suas obras com grandiosas produções e recursos cénicos, tanto no estilo dos chamados musicais (por ex., *Evita*, *Cats*, ou a ópera-rock *Jesus Cristo Super Star*) como na aproximação ao género operático mais convencional (*O Fantasma da Ópera*, *Sunset Boulevard*, etc.), tornou este género musical mais apetecível, logo, aceite e extremamente popular junto do público em geral.

Embora estes estilos difiram do Teatro-Música no seu sentido mais restrito no seu espírito e na forma, têm os seus valores e são fundamentais na evolução dos géneros, portanto, não se deve desprezar o papel determinante destas formas de teatro e música, nem menosprezar a importância das suas formas, sobretudo, na grande comunicabilidade com os públicos a que se dirigem. Pessoalmente, não posso deixar de referir que aprecio imenso este género de arte performativa, musicais da Broadway – pela sua espetacularidade, criatividade e beleza.

### **4.3 – Mauricio Kagel – Pai do TM**

Mauricio Kagel (Buenos Aires, 1931 – Colónia, 2008), compositor, diretor de orquestra, cenógrafo e considerado como um dos mais inovadores e interessantes autores de teatro musical contemporâneo, na segunda metade do século XX, criou inúmeras obras cénicas e composições para orquestra, voz, piano, etc.

Kagel é, também, o pioneiro do “Teatro Instrumental”<sup>26</sup>, e por isso considerado o “Pai” do Teatro-Música erudito, “usando uma linguagem de corte neodadaísta, renovando o material sonoro, empregando instrumentos estranhos e material eletroacústico e explorando os recursos dramáticos da linguagem musical – tanto nas suas peças radiofónicas, filmes e obras eletroacústicas como nas suas recriações de formas antigas”.<sup>27</sup>

Para além dos estudos de piano, violoncelo, órgão, canto, direção e teoria, Kagel, estudou literatura e filosofia na Universidade de Buenos Aires, tendo viajado para a Europa, nos anos 50, e instalou-se em Colónia (Alemanha), apesar do seu desejo de ficar em França. Foi em Colónia que lhe facultaram os meios de trabalho necessários para poder desenvolver os seus projetos de composição, nomeadamente, um estúdio de eletroacústica, onde ele podia desenvolver as suas atividades criativas.

Consequentemente, criou inúmeras peças musicais em que explorava sons não tradicionais, procurava sonoridades próprias de outras culturas, e escrevia para a voz falada ou cantada. Mais tarde a teatralização das obras abrangeu outros elementos como o movimento, a dança, o texto dramático, e também alguns sons tratados eletronicamente, e desenvolveu-se, surgindo então o género que passaria a chamar-se Teatro Musical, atraindo vários seguidores, sobretudo na Europa.

Fantasia e originalidade, principais características de suas obras, resultantes da sua elaborada imaginação, do seu singular sentido de humor e da sua habilidade para criar música “com quase qualquer ideia ou sistema”, permitiram-lhe montar “poderosos e surpreendentes dramas nos teatros e nas salas de concerto”.<sup>28</sup>

### **4.4 – Outros compositores**

Os compositores que, durante o século XX, iniciaram ou desenvolveram gestos criativos conducentes ao teatro musical destacam-se: Georges Aperghis, Robert Wilson, Jean-Pierre Drouet, Tom Jonhson, Vinko Globokar, Giogio Battistelli, Heiner Goebbles.

<sup>26</sup> Numa primeira etapa, Kagel avançou para uma aposta na teatralização da música a partir da gestualidade dos músicos quando tocavam os seus instrumentos, exagerando-a e alongando-a no tempo, e deles dando cada vez maior consciência, método que aperfeiçoou e consagrou em peças a que chamou “Teatro Instrumental” (ex.: *Dressur* (década de 70) – exemplo do género teatro instrumental pelo Trio Le Cercle, em que três percussionistas, num círculo, experimentavam as sonoridades com outros sons.

<sup>27</sup> Wikipédia, consultado em Abril de 2012, [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mauricio\\_Kagel](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mauricio_Kagel)

<sup>28</sup> Idem

Um dos nomes hoje mais consensuais dos públicos nos vários países europeus é, sem dúvida, o de Robert Wilson (Texas, 1941) que, como encenador, adota conceitos que se identificam com os do Teatro-Música, recorrendo a vários compositores que com ele colaboram na composição musical (por ex., Peter Hahn, Tom Waits, Philip Glass). A sua obra “Einstein on the beach” (1976) – com música de Philip Glass –, que trouxe o reconhecimento mundial para ambos, é um dos exemplos mais marcantes desta tendência.

Outro nome importante no Teatro-Música entre estas personalidades é, como já referi, Georges Aperghis (Atenas, 1945), de origem grega, naturalizado francês, que se dedicou ao aprofundamento do género, dando provas de uma imaginação muito exuberante e de uma escrita musical muito complexa, e desenvolvendo exaustivamente as relações entre a voz e a percussão. É inquestionavelmente um dos artistas com mais talento criativo que se dedicou de corpo e alma a realizações de um género de teatro-música em que acredita, assumindo os respetivos riscos que sempre comporta a inovação sobretudo, como é o caso, quando para além da especificidade estilística, se produz obra de crítica social.

Os nomes mais representativos deste género em Portugal são, entre outros, José Lopes e Silva, Paulo Brandão, Jorge Peixinho e Constança Capdeville<sup>29</sup> (Barcelona, 1937 – Caxias, 1992) – compositora, com cerca de 20 obras escritas e criadas, que mais desenvolveu o género e que, pelas suas características, se inserem no movimento europeu.

Entre os encenadores e intérpretes mais representativos em Portugal, que também aderiram diversamente a esta causa, na referida simbiose entre o teatro e a música, com estéticas variadas e originais, destacam-se: Luís Miguel Cintra, que também encenou *Um Sonho* no Teatro da Cornucópia (1998), João Brites, João Lourenço (este numa área mais ligada ao teatro brechtiano).

Por fim, destaco alguns grupos de atores/encenadores que realizam, já no século XXI, obras experimentais na linha de Teatro-Música: o Teatro Praga, o Teatro Meridional, o Teatro da Garagem e ainda os Artistas Unidos, que têm feito propostas de grande impacto e originalidade. E ainda Filipe La Féria, embora este com um estilo de espetáculos musicais mais conformes ao *mainstream* comercial anglo-americano, é um nome importante no teatro musical em Portugal.

<sup>29</sup> Capdeville defendia a musicalidade conjunta com a gestualidade. Escreveu obras para orquestra, música de câmara, dança, teatro e cinema. Porém, é nas obras de teatro musical que a sua faceta multidisciplinar se torna mais notória seja pelo volume, seja pela originalidade das produções. Adota uma escrita de forma aberta, onde o motivo substitui o tema e a nota polar substitui a tónica. O espírito inovador manifesta-se na escolha dos materiais usados – ruídos, fragmentos cromáticos, harmónicos, “clusters”, frases entrecortadas, fonemas, onomatopeias, sons difundidos –, na forma aberta e resultante da fusão de todos os elementos, na conceção, implicando as relações entre as matérias musical, textual, plástica e cinética (M. J. Serrão)

## **5 - TEATRO E COMUNIDADE**

*“O teatro não é uma matéria que se aprende,  
é uma experiência que se vive.”*

*Peter Brook*

Tal como a definição de Teatro-Música, a definição para o Teatro e Comunidade e a sua origem<sup>30</sup> não são propriamente precisas devido à sua diversidade em estilos, métodos, técnicas, formas, vocabulários e conteúdos, assumindo diferentes nomes em cada região: teatro popular, teatro de educação, teatro para a juventude, teatro para o desenvolvimento, teatro radical do povo, teatro para a libertação, etc.

Segundo Marcia Pompeo Nogueira, nesta matéria, nomes idênticos podem significar coisas diferentes. Por exemplo, o termo Teatro Comunitário que se usa nos Estados Unidos, no Brasil equivale ao termo Teatro Amador. Portanto, “trata-se de uma modalidade teatral difícil de definir, já que adquire diferentes formatos, ligada a diferentes instituições e finalidades.”<sup>31</sup> Propõe, então, Baz Kershaw, a seguinte definição:

*Sempre que o ponto de partida [de uma prática teatral] for a natureza de seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade de sua audiência. Neste sentido estas práticas podem ser categorizadas enquanto Teatro na Comunidade.*<sup>32</sup>

A origem do Teatro na Comunidade pode ser associada, como afirma Nogueira, “à própria origem do teatro, quando não havia separação entre quem faz e quem assiste o teatro”, como antigamente nas festas populares. Portanto, considera que as raízes deste teatro são “as tradições populares pré-coloniais e greco-romanas”, enquanto as “raízes mais imediatas dessa modalidade podem ser associadas a movimentos mais recentes de reaproximação do teatro de seu público”.<sup>33</sup>

Sabemos que a arte tem sido utilizada, desde sempre, como veículo de transmissão de ideias ou mensagens (político-sociais), ou simplesmente como uma forma de expressão e de comunicação do ser humano, e que a aplicação de teatro ou *performance* como meios de propaganda junto das suas comunidades é uma prática milenar, que tem vindo à procura, cada vez mais, de públicos em massa ou públicos mais específicos para cada fim ou causa.

<sup>30</sup> Para mais detalhes, ver NOGUEIRA, *Teatro e Comunidade*, 2009 e VAN ERVEN, *Community Theatre*, 2001

<sup>31</sup> NOGUEIRA, 2009, p. 173

<sup>32</sup> KERSHAW apud NOGUEIRA, 2009, p. 173

<sup>33</sup> NOGUEIRA, 2009, p. 175

Mas o que despoletou as reações diretas e imediatas para a prática do Teatro na Comunidade foram “as ruturas formais das convenções teatrais, fruto de diversos movimentos de vanguarda artística”, à semelhança do que aconteceu no percurso da evolução do Teatro-Música, “que revolucionaram as práticas teatrais no século XX: o cenário havia deixado de ser necessário, e até mesmo o palco; teatro poderia ser feito em qualquer lugar (...) acessível a todos, os métodos de trabalho se democratizaram e processos de criação coletiva se multiplicaram”.<sup>34</sup>

E o que é a Comunidade?

Nogueira lembra que “quando falamos de comunidade a primeira imagem que geralmente se faz é de uma comunidade rural, pequena, estável, isolada geograficamente”<sup>35</sup>, cujos relacionamentos entre as pessoas se baseavam principalmente em laços familiares ou relações de vizinhança, um contexto totalmente oposto do da comunidade urbana, onde o próprio ritmo das cidades cria uma conjuntura social múltipla e complexa. Ela, mais uma vez, cita Kershaw:

*‘Comunidade de local’ é criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente.*

*‘Comunidade de interesse’, como a frase sugere, é formada por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse comum. Quer dizer que estas comunidades podem não estar delimitadas por uma área geográfica particular. Quer dizer também que comunidades de interesse tendem a ser explícitas ideologicamente, de forma a que mesmo se seus membros venham de áreas geográficas diferentes, eles podem de forma relativamente fácil reconhecer sua identidade comum.*<sup>36</sup>

A autora ainda acrescenta que, no primeiro caso, as pessoas “vivem e/ou trabalham numa mesma região” e “possuem determinadas vivências e problemas comuns”<sup>37</sup>, enquanto que, no segundo, as pessoas partilham e se identificam por uma ideia, um interesse ou um objetivo comum independentemente das suas relações ou localidades – por exemplo, no meu caso, faço parte da Comunidade Coreana em Portugal, onde os seus membros não têm quaisquer ligações de afinidade nem formas de vida em comum. Entretanto, a única coisa que partilhamos é a nossa identidade nacional – ou por partilharem um mesmo sentido de exclusão social, política e económica, como por exemplo: mulheres, doentes, homossexuais, profissionais de risco, pessoas com baixo nível de educação, idosos, negros, ciganos, etc.

<sup>34</sup> NOGUEIRA, 2009, p. 176

<sup>35</sup> NOGUEIRA, 2009, p. 173

<sup>36</sup> KERSHAW apud NOGUEIRA, 2009, p. 174

<sup>37</sup> NOGUEIRA, 2009, p. 174

Portanto, conclui-se que, a Comunidade, tanto nos pequenos agrupamentos rurais como nas sociedades mais complexas, representa um espaço de articulação para as nossas experiências da vida social:

*Comunidade não se define apenas em termos de localidade. (...) É a entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de “sociedade”. É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar.<sup>38</sup>*

## **5.1 – Formas de Teatro e Comunidade**

Segundo Marcia Pompeo, identificam-se “basicamente três modelos, frutos de uma evolução histórica”, que se distinguem em função dos objetivos e métodos decididos “pelas pessoas que participam dos projetos teatrais”.<sup>39</sup> Entretanto, todos esses modelos são praticados ainda hoje. O que eles partilham em comum é que “são representados fora dos holofotes metropolitanos”.<sup>40</sup>

Os três modelos propostos são:<sup>41</sup>

### 1. Teatro *para* Comunidades

Um teatro feito “por artistas para comunidades periféricas”, sem conhecimento prévio das suas realidades, que se caracteriza por ser uma abordagem “de cima pra baixo”, ou seja, “um teatro de mensagem”:

*Usávamos nossa arte para dizer verdades, para ensinar soluções: ensinávamos os camponeses a lutarem por suas terras, porém nós éramos gente da cidade grande; ensinávamos aos negros a lutarem contra o preconceito racial, mas éramos quase todos alvíssimos; ensinávamos às mulheres a lutarem contra os seus opressores. Quais? Nós mesmos, pois éramos feministas-homens, quase todos. Valia a intenção. (BOAL apud NOGUEIRA, 2009: 177)*

### 2. Teatro *com* Comunidades

Este modelo, onde “o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo”, surge em compensação de fracos resultados obtidos no modelo anterior. Aqui, tenta-se incorporar a linguagem, o conteúdo, a forma, ou seja, manifestações e assuntos específicos das comunidades, no espetáculo. Esta ideia de “vinculação a uma comunidade específica estaria ligada à ampliação da eficácia política do trabalho”:

*Os anos de contato com públicos específicos e comunidades específicas ensinaram uma importante lição aos trabalhadores do teatro radical: cada tipo de comunidade, cada tipo de grupo requer uma abordagem sob medida – de forma a se tornar eficaz culturalmente e, talvez social e politicamente. (KERSHAW apud NOGUEIRA, 2009: 177)*

<sup>38</sup> COHEN apud NOGUEIRA, 2009, p. 175

<sup>39</sup> NOGUEIRA, 2009, p. 177

<sup>40</sup> VAN ERVEN apud NOGUEIRA, 2009, p. 177

<sup>41</sup> NOGUEIRA, 2009, p. 177-178

### 3. Teatro *por* Comunidades

Marcando a crítica ao “teatro de mensagem” e partindo para uma nova perspectiva de teatro na comunidade, este modelo teve fortes influências de Augusto Boal, em que a participação das pessoas da comunidade em torno e em prol de seus próprios interesses ganhou nova forma. Uma espécie de evolução do “teatro de mensagem” para o “teatro participativo”, ou seja, um teatro que inclui “as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral”, com objetivos de refletir sobre questões de identidade de comunidades específicas, contribuindo para o fortalecimento da comunidade, isto é, “o aprofundamento das relações entre os diferentes segmentos da comunidade que podem, através da improvisação, do jogo teatral, explicitar suas semelhanças e diferenças. O teatro seria, neste sentido, porta-voz de assuntos locais, o que poderia contribuir para expressão de vozes silenciosas ou silenciadas da comunidade”:

*Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral. Transformar o povo de espectador em ator. (NOGUEIRA, 2009: 178)*

## **5.2 – Teatro e Comunidade n’O Sonho**

Um dos aspetos fundamentais deste projeto, que já referi no Capítulo 2 deste relatório, é precisamente Teatro e Comunidade – um dispositivo útil e importante para as pessoas das comunidades compartilharem e compreenderem as suas histórias individuais ou coletivas através de um processo criativo e coletivo de arte.

A evolução de um género de teatro, preocupado em trazer mensagens para o povo, um teatro feito *para, com e por* pessoas de comunidades – esse espírito de “atitude”, de experimentar, de criar, de intercâmbio, de provocar, de intervir... parece-me que o âmago, a essência, desta arte se identifica com aquela do Teatro-Música erudito.

No fundo, Teatro e Comunidade é, no meu entender, uma arte, um teatro que inclui as pessoas, que as integra, que as completa. O que ele tem de especificidade é o facto de o teatro ser feito com pessoas que não são artistas profissionais, convocando-as para a experiência teatral num processo criativo, e potenciando as suas vidas, ou seja, o que os ingleses chamam de “empowerment”.

As pessoas aderem muito aos espetáculos de Teatro e Comunidade, porque sentem uma proximidade com os “artistas de comunidade” – pessoas que vivem e sabem realmente do assunto em questão –, e porque estes “artistas” não são fazedores da arte,

ainda assim, estão ali a ter essa experiência. No fundo, é uma espécie de vontade de integração num coletivo para uma missão determinada, um sonho partilhado.

A missão de Teatro e Comunidade não é apenas estética, mas também cívica. Para as pessoas que participam neste tipo de projeto, existe qualquer coisa de valorizador não só enquanto indivíduo e para a sua autoconfiança, mas também enquanto um elemento dessa comunidade, que pode contribuir para a consciencialização coletiva e, por vezes, levá-los a agir em prol de uma causa da comunidade.

Agora, numa questão mais técnica, quando se trabalha com pessoas diferentes, de diversas origens culturais, é indispensável termos a flexibilidade, a capacidade de trabalho e de adaptação em grupos multidisciplinares; a sensibilidade e habilidade de gestão dos elencos, sobretudo, quando estão muitas pessoas envolvidas, para podermos criar uma *performance* original através de improvisações e ensaios em conjunto. E neste exercício final de mestrado enfrentei exatamente essas questões.

O envolvimento da comunidade da ESTC, de pessoas sem qualquer experiência na área, de artistas profissionais e amadores com formações e experiências diferentes, na vida e em palco – o resultado é, naturalmente, a unicidade e a diversidade do elenco, ou seja, cada um possui características próprias e diferentes: o entendimento, os ritmos, a entrega, a movimentação, a corporalidade, a paciência, a musicalidade, a forma de falar/ser/estar, etc. – trouxe um verdadeiro desafio para mim, sobretudo, tendo em conta que tinha um grupo bastante grande com aptidões diversas, com disponibilidades incompatíveis e apenas um mês de preparação até à estreia do espetáculo. Portanto, para mim, era crucial que todos se conhecessem bem e que sentissem confortáveis e confiantes entre si o mais rapidamente possível, pois defendo sempre, em qualquer dos meus projetos, o bom espírito de equipa, unidade do grupo, que fará toda a diferença no processo e no resultado final. Consequentemente, ao longo dos ensaios, deu-se especial atenção à tentativa de equilibrar o elenco, devido à desigualdade experiencial no teatro e confesso que tive algumas boas surpresas com pessoas que nunca pisaram um palco na vida, onde houve uma entrega e esforço muito grande.<sup>42</sup>

Numa autocrítica e como autorreconhecimento, valorizo imenso esta componente de Teatro e Comunidade no meu projeto. Obviamente houve debilidades estéticas no espetáculo (por razões que já referi acima), que aliás são parte integrante das manifestações do próprio do Teatro e Comunidade, tendo em conta os seus fazedores. E penso que a beleza e interesse desta arte residem ali.

<sup>42</sup> Voltarei a falar deste assunto no Capítulo 7.

## **6 - ESPETACULARIDADE ORIENTAL**

Sendo de origem asiática, da Coreia do Sul, esta questão oriental – inerente à minha educação cultural, embora sinta alguma distância devido à minha prolongada ausência de lá e uma vivência de década e meia na Europa, que me incutiu outra cultura *a posteriori* – tem um significado especial para mim. Esta sinergia, inculcada em mim (quase) inconsciente e involuntariamente, que traz aspetos positivos a nível pessoal, profissional e cultural, é a consequência da confluência de dois mundos, duas realidades e duas culturas completamente distintas.

Curiosamente, este tema foi sugerido numa observação muito perspicaz do meu orientador, professor Armando Nascimento Rosa, um tema a que eu próprio não tinha prestado atenção, pois tudo me aparecia natural e inato. Entretanto, após a sua sugestão, tudo, de repente, me fez sentido, as abordagens por que optei, as escolhas que fiz, etc. Assim, no fundo, este tema estabelece e constitui para mim uma ponte entre a cultura donde parti e aquela donde agora estou a viver/estudar, procurando responder à pergunta, conforme propôs o professor, “o que é que de repente aquilo que são as minhas motivações, este grande cultivo/gosto pela arte visual e sua espetacularidade, não se relacionam de algum modo com práticas oriundas das performatividades de tradição asiática?”<sup>43</sup>

Espectacularidade Oriental, como o nome indica, tem a ver basicamente com a forma e estética de *performance* artística ou de qualquer forma de manifestação, praticadas na Ásia, onde predomina, sobretudo, o aspeto visual e também o efeito sonoro. Esta questão de estética é “inerente à própria natureza humana”, como corrobora João Soares Santos no seu livro *Estudos sobre Artes Cénicas Asiáticas*:

*Qualquer atividade e produto forjado pela inteligência humana depreende com maior ou menor grau de intensidade uma dimensão estética. Entre as várias componentes valorativas de um objeto ou atividade originada pelo homem, consta a função estética. /.../ Apesar de variável, o fator estético é indissociável de qualquer objeto ou atividade, é inerente à própria natureza humana, aos seus modelos de comportamento em sociedade.*<sup>44</sup>

Esta questão é ainda mais acentuada na tradição oriental:

*Podemos acrescentar que a fruição estética é tão essencial na China como os ingredientes considerados pela sabedoria popular como determinantes para uma existência feliz: a sorte (Fu), a riqueza (Lu), a longevidade (Shou) e a alegria (Xi).*<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Opções práticas que apliquei para o espetáculo, relacionadas com este tema, refiro no capítulo seguinte.

<sup>44</sup> SANTOS, 2000, p. 167

<sup>45</sup> Idem, p. 323

Todavia, desde as minhas pesquisas iniciais sobre o assunto deparei-me com uma situação. Esta questão oriental, que inclui intrinsecamente a filosofia oriental e tradições milenares daquela região, que são o princípio para quaisquer costumes, cultura, arte, hábitos de vida do continente asiático, é um mundo infinito, um tema extensiva e intensivamente explorado em todo o mundo. Só na pesquisa inicial (e superficial) encontrei um mar de bibliografias sobre os estudos asiáticos em várias línguas (português, inglês, espanhol, francês, chinês, japonês, coreano, etc.), e só em artes cênicas asiáticas, desde o teatro Nô, o teatro Kabuki do Japão, as representações de Sokari ou as peças de Kolam, o Hat Cheo vietnamita, a dança hindu, a ópera chinesa até ao estilo de Teatro-Música Pansori (판소리), a dança de máscara Talchum (탈춤) e a música instrumental de percussão Samulnori (사물놀이) da Coreia, e muitos mais géneros e estilos, na sua identidade própria, oferecem uma vastidão de história, arte, beleza, riqueza e cultura:

*A essência da identidade é o contato. Entender inteiramente o significado do património artístico de um país, ou região, implica entender o funcionamento do pensamento dos seres humanos que aí vivem ou viveram ao longo da sua história.*<sup>46</sup>

*Perante a variedade e complexidade da música e artes cênicas asiáticas, quaisquer generalizações se tornam redutoras.*<sup>47</sup>

A conclusão a que cheguei, perante esta enorme amplitude, por um lado, é que iria precisar de muito mais tempo, de estudo e de pesquisa para propriamente compreender este universo, por outro, cresceu em mim um grande interesse e desejo de explorar melhor esta questão num futuro próximo, talvez venha a ser o tema do meu Doutoramento – Fusão entre a cultura ocidental e a cultura oriental na arte performativa – parece-me interessante.

Assim, irei ser mais sucinto neste capítulo, concentrando a atenção sobretudo no Extremo Oriente: China, Japão e Coreia, não por menosprezar as artes de outros países asiáticos, mas por razões simples: proximidade geográfica entre estes três países e consequente familiaridade com as suas tradições na minha cultura geral, mantendo este tema mais focado e simplificado. A arte do Extremo Oriente, rica e variada em suas manifestações, revela um estreito relacionamento, um vínculo permanente e trocas constantes de conhecimentos e experiências entre si, influenciando mutuamente não só na arte e cultura, mas em todos os aspetos de vida.

<sup>46</sup> SANTOS, 2000, p. 94

<sup>47</sup> Idem, p. 539

## **6.1 – Espetacularidade Oriental**

A origem das artes performativas asiáticas remonta a raízes míticas e xamânicas, que constituíam um edifício emocional, moral, social e cultural para os seus povos, reunindo o som/música, o movimento/dança e objetos como máscaras<sup>48</sup> e varas – faziam rituais e danças de exorcismo, em determinadas alturas, utilizando aqueles objetos, reproduzindo sons alienados e dançando-se com frenesim para soltar os espíritos ou convocá-los para um fim – que se traduz na ideia de *performance* como prazer estético e metafísico:

*Todo o teatro asiático é detentor de uma nostalgia religiosa, de uma dimensão sagrada, da experiência de um «alter mundus». (SANTOS, 2000: 107)*

Mesmo antes de as nações se formarem naquele continente, as celebrações de rituais de fertilidade, de êxito na guerra entre as povoações, na caça, para trazer fortunas celestiais, para acalmar a ira dos deuses, para comunicar com os entes ancestrais, para exercer curas, para prevenção de doenças ou de desastres, eram frequentes nas tribos ou clãs que, ao longo da história, se foram laicizando e transformando em entretenimentos realizados em feiras, mercados ou nas cortes – o papel das cortes torna-se preponderante no sentido em que se assumem como importantes elos de ligação no desenvolvimento e na difusão das artes dentro e fora dos seus reinos/impérios, com os países vizinhos, através de um intenso intercâmbio entre si<sup>49</sup> – e depois em espaços arquitetónicos próprios.

A agricultura era o cerne da economia durante séculos em todas as dinastias, razão pela qual as colheitas eram sempre intensamente vividas, ora pelo regozijo de abundância ora pela crise de carência, por todos os povos. Anos com pouca ou quase nenhuma pluviosidade, implicavam colheitas pouco abundantes e, logo, a fome instalada. Assim, “numa eventual situação prolongada de seca, o povo, perante um cenário de incertezas, recorria ao repertório de danças e orações adequadas para invocar e interceder junto das divindades influentes”<sup>50</sup> e, muitas vezes, as próprias realezas participavam nestes ritos propiciatórios.

Nestas festividades ou ritos de invocação, um aspeto fulcral sobressaía: a espetacularidade.

<sup>48</sup> O uso da máscara, muito presente nas artes cénicas asiáticas, tal como a pintura corporal, introduz “a noção de metamorfose como invariante comum do universo oriental”. (SANTOS, 2000: 12)

<sup>49</sup> Por exemplo, os imperadores enviavam um grupo extenso de seus artistas para as grandes celebrações de outros impérios em sinal de fraternidade, mas também de ostentação da sua riqueza cultural, ou para as cerimónias fúnebres dos imperadores próximos, prestando a última homenagem.

<sup>50</sup> SANTOS, 2000, p. 106

Dependendo do tipo de divindades louvadas ou invocadas, ou conforme o grau de importância/urgência das manifestações, estas cerimónias apresentavam, ao longo do ano, *performances* – umas mais espetaculares do que outras com uma enorme profusão sonora<sup>51</sup> e visual, por vezes, organizadas em amplos desfiles. Quanto maior é a dimensão e quanto mais espetacular é a *performance*, maior possibilidade de agradar os deuses... Aqui, “Size does matter”.

A espetacularidade ganhou uma dimensão espantosa quando a pólvora foi descoberta, por acidente, pelos chineses alquimistas enquanto procuravam pelo famoso “elixir da imortalidade” para os seus imperadores, e inventaram posteriormente a arte de dominar o fogo, *i.e.*, o fogo-de-artifício, que hoje se chama pirotecnia. Os fogos-de-artifício começaram a animar as festas de forma nunca antes vista. Estes artefactos, que traziam, para além do estrépito, uma novidade: explosões luminosas, despertavam o fascínio de todos pelo estrondo e velocidade que adquiriam, com efeitos visuais espetaculares (hoje em dia temos centenas de exemplos do uso desta arte desde nos concertos musicais, nas comemorações de *réveillon*, nos variados eventos internacionais como os Jogos Olímpicos, até no novo tipo de competições de pirotecnia onde se junta esta arte de fogo-de-artifício com a música, atraindo grandes multidões para estes eventos). No entanto, conhecendo a mente humana, não demoraria muito até começarem a utilizá-los como ferramentas bélicas para destruição humana e de objetos como uma afirmação de força para com os demais. O que antes servia para assustar e afastar os maus espíritos, agora servia para assimilar aos poderes divinos.

A questão da fisicalidade, acrobacia, artes marciais e a conjugação destes elementos também fazem parte da tradição festiva e da espetacularidade oriental, cujo destaque ia para as impressionantes *performances* e movimentos ou lutas coreografados, onde mostravam um grande domínio sobre o corpo humano com a elegância sofisticada da sua mestria. Estas habilidades acrobáticas evidenciavam também uma magnífica pujança. Audaciosos espetáculos de grande magnitude eram representados nos paços reais e nas praças públicas, criando sentimento de segurança e poder.

<sup>51</sup> Os efeitos sonoros nos eventos asiáticos sempre existiram através de sons/ruídos produzidos pela voz humana ou com objetos diversos. Quando os chineses descobriram o antepassado de fogo-de-artifício (pedaços de bambus ainda verdes que explodiam quando colocados no fogo, devido ao facto de que os “bambus crescem muito depressa, formando-se bolsas de ar e de seiva, que ficam presas dentro da planta, inchando e explodindo quando aquecidas”) ainda nos anos antes de Cristo, muito antes da descoberta da pólvora, esse estrépito encarregou-se de mais um objetivo. “Os ruídos resultantes assustaram inicialmente os chineses”, mas ultrapassados os medos, começaram a meter as hastas verdes de bambus nas fogueiras enquanto decorriam os festejos e comemorações com o “objetivo de assustar maus espíritos”. Séculos depois foi observado que se bambus ocos fossem recheados com o já conhecido “fogo químico” e lançados ao fogo, o ruído resultante era muito maior. Eram os primeiros fogos-de-artifício a serem fabricados como conhecemos hoje, que viriam revolucionar a estética sonora e visual das festividades e do mundo do espetáculo em todo o mundo. (Wikipédia, consultado em Abril de 2012, [http://pt.wikipedia.org/wiki/Fogos\\_de\\_artif%C3%ADcio](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fogos_de_artif%C3%ADcio))

Esta questão de espetacularidade acrobática ainda continua nos dias de hoje sobretudo em artes marciais. Dando exemplos mais atuais, nos filmes de ação da Ásia, como filmes de Bruce Lee ou de Jackie Chan ou ainda de Jet Li, preferem cenas de ação com movimentos acrobáticos rápidos e espetaculares dos murros e dos pontapés a explosivos C-4 habitualmente utilizados nos filmes de ação de Hollywood para rebentar carros ou edifícios. Também nos espetáculos ao vivo – como demonstrações de mestres de Taekwondo, arte marcial da Coreia, ou de monges do Templo Shaolin que apresentam espetáculos de Kung-fu, arte marcial milenar da China – ela é bem evidente.

Continuando nesta linha de atualidade, mas voltando um pouco atrás, a espetacularidade oriental tem fortes indícios também na questão do sentimento de segurança e do poder, que funcionava e funciona ainda como uma afirmação de força perante o mundo ocidental. Por exemplo, tal como o que acontecia nos antigos países comunistas que organizavam as suas grandiosas paradas militares, agora temos um exemplo perfeito: a Coreia do Norte. Recentemente, e com alguma frequência, vemos notícias sobre a Coreia do Norte, e uma das notícias que me causou algum choque e preocupação foi, para além daquela do fiasco do lançamento de míssil de longa-distância, aquela sobre os cortejos fúnebres de Kim Il Sung, ex-ditador e pai do atual ditador norte coreano. As imagens mostravam as majestosas cerimónias fúnebres do ex-ditador naquele país, onde, com neve e frio de rachar, um povo inteiro saiu à rua para chorar pela sua morte que aconteceu há mais de uma década, juntamente com as suas intermináveis paradas militares habituais. Este tipo de manifestação, que se realiza todos os anos, em que todo o país se envolve sem exceção é, claramente, uma demonstração, por um lado, para o mundo inteiro das suas forças militares, armadas, humanas, técnicas e o orgulho nacional, por outro, mostrar ao seu povo o poder do governo e, ao mesmo tempo, controlar os seus súbditos, que acredito que a maior parte dos que estavam lá a chorar e a lamentar com grandes exageros (especialmente quando as câmaras de filmagem se aproximavam) foram obrigados a estar aí para fazer os seus papéis de atores que lamentam pela perda do seu “querido líder”. Neste caso, quanto maior é o exagero nos lamentos e nas paradas – a espetacularidade –, maior é a prova de devoção.

Resumindo, estas características de cultivo e de gosto pela espetacularidade parecem ser profundamente inerentes às tradições, culturas e pessoas do continente asiático, sem ignorando, ao mesmo tempo, o facto de quererem marcar a sua posição no mapa mundial em comparação com o Ocidente, quer através de grandes celebrações do Ano Novo chinês quer de pujança política, económica e tecnológica, quase como um jogo subtil e invisível de medir as forças para ver quem consegue mais, melhor e mais espetacular...

## **6.2 – Yin & Yang na arte oriental?!**

A energia – Ch’i (氣 em chinês) ou Ki (기 em coreano) – ou o fluxo de energia é um elemento quintessencial na filosofia oriental, que procura incessantemente o equilíbrio entre o Yin e o Yang, ou seja, entre o Ki negativo e o Ki positivo, que é a base de toda a tradição e cultura, inclusive as artes cénicas, do Extremo Oriente.

Segundo o taoísmo, “existe uma disposição inata do Universo donde resulta o princípio por vezes de alternância, por vezes de simultaneidade, do Yin e do Yang, onde contrasta uma dupla aparência, onde se opõem e completam a dimensão obscura e luminosa das coisas, o masculino e o feminino, o ativo e o passivo, o negativo e o positivo, etc. esta conceção dicotómica perpassou as práticas teatrais em quase todos os seus aspetos”,<sup>52</sup> por exemplo:

*Tanto no teatro de marionetas como na ópera, as personagens entram pelo lado leste (do lado esquerdo para o lado direito, na perspetiva de quem está em palco), a metade onde nasce o Sol, a porção Yang. Apenas figuras sobrenaturais vêm do lado oposto, o lado poente, Yin. Na ópera Chao, (...) a distribuição dos instrumentos da orquestra adota este preceito. Os instrumentos femininos (Yin), os oboés, as flautas e alguns cordofones são colocados à direita. Os instrumentos masculinos (Yang), como os gongos, percussão, cítaras e alguns outros instrumentos de sopro, estão repartidos pelo lado esquerdo. O mesmo sistema Yin-Yang engloba as tipologias de atores e certas fases da dramatização.<sup>53</sup>*

O teatro de marionetas de sombras na China, cuja origem exata é desconhecida, que começou a ser desenvolvido intensamente a partir do século X, é um caso interessante nesta matéria, na medida em que o associa fortemente à filosofia de Yin e Yang.

Passo a explicar. A técnica a que esta arte recorre é fundamentalmente, como o nome indica, a sombra. A sombra, contrário do sol, da luz, é associada no Oriente ao Yin (Ki negativo) e à própria morte – referem-se à morte ou ao mundo espiritual como “Reino das Sombras” –, sendo que a sua utilização nas artes cénicas também é considerada como Yin, o lado mais sombrio e mais frio e, por essa razão, as *performances* realizadas, usando técnicas de sombras, representavam muitas vezes o lado mais grotesco e áspero dos comportamentos humanos, aqueles que não testemunharíamos à luz do dia.

Mas atenção! Não estou a afirmar, de maneira nenhuma, que esta arte seja inferior ou negativa em relação a outras artes cénicas. Falo simplesmente a nível do seu conteúdo e da técnica da sombra que, na sua subtil aplicação, apresenta imensas qualidades e beleza artística com impacto onírico e mágico, características que aprecio imensamente.

<sup>52</sup> SANTOS, 2000, p. 37

<sup>53</sup> Idem

Ora, uma pequena introspecção sobre o que se disse:

*Muitas sociedades desenvolveram superstições respeitantes à sombra e ao reflexo. A silhueta, ou seja, o espaço desprovido de luz resultante da interposição de um indivíduo com uma fonte luminosa, suscitou e suscita uma serie de atenções, desvelos e terrores, por vezes obsessivos. (SANTOS, 2000: 311)*

*Movimentando-se por detrás de um ecrã, marionetas chinesas (Piyong) transmitem as delicadezas e grosserias do comportamento humano, são a sugestão quase bidimensional duma carnalidade cunhada pelo sofrimento, ira, a alegria, a expectativa, a soberba ou pela cobiça, entre muitas outras matizes emotivas e sentimentais. Os intervenientes e as ocorrências protagonizadas remontam talvez, pela sua própria natureza, numa alegoria subtil, à existência ilusória ou quimérica do homem na terra. (SANTOS, 2000: 312)*

Este princípio de dualidades também é a base principal na corrente de pensamento *Feng Shui* – termo de origem chinesa, cuja tradução literal é “vento” e “água”, com uma tradição de mais de 4000 anos – que estabelece uma relação de Yin (Água) e Yang (Vento) e representa “o conhecimento das forças necessárias para conservar as influências positivas”, que são benéficas para o corpo e a mente, trazendo saúde, sorte e prosperidade, presentes num determinado espaço e “redirecionar as negativas”, que são prejudiciais, para beneficiar quem estivesse no local, situando ou alterando as edificações, móveis e objetos da maneira mais adequada para favorecer o ambiente do Ki: “O Ki é disperso pelo vento (Feng) e acolhido pela água (Shui).<sup>54</sup>

Resumindo, é tudo uma questão de equilíbrio de energias da natureza.

Entretanto, esta arte não é praticada isoladamente. Os mestres taoistas que a desenvolveram aplicavam-na em conjunto com outras formas que partilhavam a mesma filosofia como a meditação, o Tai Chi Chuan e a medicina tradicional chinesa, sobretudo, a acupuntura, que eu próprio pratico (ofereci após o fim da prova prática uma sessão, para quem quisesse experimentá-la como forma de agradecimento pela colaboração no projeto, a que aderiram várias pessoas numa sala da biblioteca da ESTC).

A acupuntura, também uma tradição milenar naquela região, vem sendo cada vez mais reconhecido e praticado no Ocidente como uma das melhores formas de medicina alternativa. Usa o princípio do Yin e Yang, da mesma forma que Feng Shui, procurando equilibrar a energia positiva e a energia negativa no nosso corpo. Ou seja, enquanto um acupunturista diagnostica os bloqueios na circulação de sangue e de energia de um paciente e aplica agulhas numa parte do corpo<sup>55</sup> para curar uma outra parte ou algum órgão específico, o especialista de Feng Shui deteta as supostas energias/influências positivas ou

<sup>54</sup> Wikipédia, consultado em Abril de 2012, [http://pt.wikipedia.org/wiki/Feng\\_shui](http://pt.wikipedia.org/wiki/Feng_shui)

<sup>55</sup> No meu caso, pratico acupuntura na palma da mão, que representa os órgãos e pontos vitais do corpo humano, como na reflexologia que se aplica nos pés, porque é uma prática mais segura e sem efeitos secundários, com resultados razoavelmente equiparados com os da acupuntura direta no corpo.

negativas num ambiente e, caso seja necessário, recomenda alterações na disposição de móveis ou objetos que se encontram no local, que podem ter estado a bloquear a circulação fluida de energias positivas.

No fundo, esta filosofia de Yin-Yang é o princípio da Natureza que sempre existiu neste Universo.

Como somos parte desta Natureza, a compreensão destes princípios de como circulam e atuam dentro e fora de nós e à nossa volta poderá, eventualmente, inspirar grandes benefícios, ou melhor dizendo, equilíbrios mentais, emocionais e físicos na vida humana.

Se todos tivéssemos a noção da existência desta realidade e, de alguma forma, a compreendêssemos e praticássemos, talvez andássemos menos stressados...

Para terminar, um facto interessante:

Na acupuntura, como forma de aplicação e partilha do Ki, os acupunturistas passam e recebem a energia ou o estado emocional, se assim o quisermos chamar, com os pacientes e vice-versa, ou seja, pela minha experiência pessoal, em algumas ocasiões quando os pacientes vinham com uma energia mais em baixo ou mesmo negativa, após a sessão de acupuntura eles ficavam bem enquanto eu ficava indisposto, pois tínhamos transmitido as nossas energias reciprocamente. O contrário também pode acontecer, por isso, sempre que exerço esta função, tento manter-me alegre com energia positiva, e alerta os pacientes para virem com muita energia positiva e bem-dispostos, porque, mesmo parecendo ridículo, faz uma diferença significativa no resultado dos tratamentos.

Lembro-me de um programa *Reality Television* dos EUA, “Dog Whisperer”, protagonizado por Cesar Millan, onde ele trabalha na solução de corrigir ou reabilitar os cães “desequilibrados” ou com problemas comportamentais como agressividade ou fobias, ou corrigir os comportamentos dos donos emocionalmente desequilibrados desses cães. E a questão mais fundamental que ele aponta para a solução dos problemas é a energia positiva e equilibrada, levando ao relaxamento emocional dos donos para causar influências nos seus cães e para manter um ambiente saudável e equilibrado entre todos (humanos e cães, cães com outros animais). E os resultados são sempre surpreendentemente positivos. Mais uma prova de boa aplicação do Ki.

## Parte III

*“Deus quer, o Homem sonha, a Obra nasce.”*

*Fernando Pessoa*

## **7 - METODOLOGIAS DE TRABALHO**

Este capítulo visa descrever e refletir sobre os métodos por que optei e que apliquei durante todo o processo do Projeto Final deste Mestrado, desde a fase de preparação, ensaios, até ao dia do espetáculo.

### **7.1 – Calendarização** (do Projeto, de Ensaios)

A calendarização de todo o projeto dividiu-se em três fases<sup>56</sup>, e isto tem um significado na base de uma simbologia oriental.

O número 3 tem uma grande importância simbólica no mundo inteiro, por exemplo no Ocidente, ele representa um símbolo de união e equilíbrio, sendo referido na "Santíssima Trindade", nos três poderes (jurídico, executivo, legislativo), em *Os Três Mosqueteiros*, etc. e, no Oriente, o número 3 representa a perfeição. Na filosofia oriental, tudo o que existe no Universo, existe em três fases, isto é, nascimento/formação, crescimento/desenvolvimento e, por fim, morte/perfeição, e este é um ciclo natural e vicioso que mantém o equilíbrio universal, sendo recorrente sua presença na literatura e nas artes. Assim, tendo sido educado durante toda a minha infância na Coreia, esta noção vive em mim e tento sempre aplicá-la no dia-a-dia e este projeto não foi exceção.

Neste caso específico, dando alguns exemplos, tal como o corpo de um trabalho escrito é constituído por introdução, desenvolvimento e conclusão, portanto, três partes em geral, dividi este relatório em três partes (ver Índice). Dentro da Parte II, também dividi por três temáticas que influenciaram neste exercício e mesmo na dramaturgia optei, de consciência, por 30 Cenas e 30 páginas. Naturalmente, a calendarização do projeto teria que ser repartida em três fases.

Explicando brevemente esta calendarização, a primeira fase era essencialmente uma fase de preparação individual, de *casting* e de reunião de equipa, que decorreu entre os meses de Junho e Agosto de 2011.

Para reunir o elenco dos artistas (atores, cantores, músicos), primeiro, procurei junto dos colegas da ESTC, sobretudo aqueles de quem já tinha visto trabalhos nos exercícios de diferentes cursos e que achava adequados para este projeto. Também dos

---

<sup>56</sup> Ver Anexo I.

seus contactos, cujos perfis se pudessem enquadrar e finalmente, coloquei anúncios nas páginas de internet, do que resultou na receção de vários candidatos e os seus CVs.

Em Julho, já tinha conseguido reunir uma equipa bastante completa (pelo menos equipas técnicas e stafes), mas no elenco dos atores faltavam personagens para preencher (que só viria completar durante a fase de ensaios, já perto da estreia).

Esta fase teve uma importância singular, porque tudo estava ainda verde, e era o primeiro contacto entre as equipas. Convoquei duas reuniões neste período com diferentes equipas, em que a coorientadora prof<sup>a</sup> Maria Repas também marcou a sua presença, dando conselhos úteis e práticos, e onde desde logo, se ficaram a conhecer. Discutimos e partilhámos ideias sobre o projeto, elaborámos planos para cada equipa, e distribuí alguns personagens que tinha em mente, especificamente, para alguns atores.

Agosto foi o mês para a preparação do guião do espetáculo.

A segunda fase coincidiu com os ensaios, que começou no dia 5 de Setembro com uma reunião geral do grupo – aqui, o único requisito era que todos deviam ter feito a leitura da peça de Strindberg e o visionamento do filme sueco – onde fizemos a apresentação oficial do grupo e a primeira leitura geral do guião, e a apresentação do espetáculo que teve lugar nos dias 6 e 7 de Outubro. Nesta fase, a minha maior preocupação era o tempo e os contratempos. Como se pode verificar, tinha apenas exatamente um mês para fazer tudo e, para agravar a situação, com um elenco incompleto e portanto, com os ensaios a serem também incompletos.

Há um fator crucial para esta fase: os ensaios intensivos. A razão porque apostei em fazer o projeto durante este período foi a disponibilidade, não a minha, mas a do grupo em geral. O mês de Agosto é um mês de férias em que muita gente se ausenta, descansa, repõe a energia que gastou durante o ano letivo anterior e quando volta, vem com um novo ânimo. E o mês de Setembro é aquele mês que os alunos não fazem quase “nada”, porque as aulas só começam no final do mês ou até, em alguns casos, só em Outubro, o que permitiria ter vontade e disponibilidade física e mental para novos projetos. Agora, a questão era como fazer tudo num mês, com um elenco tão grande e complexo. A única solução era fazer ensaios intensivos, todos os dias. O que dizia nos *castings*, realizados na biblioteca da ESTC, aos possíveis escolhidos era que “não é preciso ter a experiência na área, o mais importante é ter vontade e disponibilidade total entre 5 de Setembro e 7 de Outubro”, obviamente com alguma flexibilidade para qualquer imprevisto que possa surgir, que variaria de pessoa para pessoa. Esta era a condição mais importante para participar no projeto, que todos aceitaram e se comprometeram a cumprir.

Iniciados os ensaios intensivos<sup>57</sup>, nas primeiras duas semanas, da Segunda a Sexta-feira trabalhei só com os atores (nos fins-de-semana só os músicos é que ensaiavam), basicamente para realização de jogos e exercícios de grupo, familiarização com os temas, improvisações livres e orientadas. No fundo, para fomentar o espírito de grupo unido e conhecermos os ritmos e capacidades de cada um, enquanto íamos trabalhando as cenas e as músicas separadamente. A partir da terceira semana e até à estreia, os ensaios seriam com todos, para ensaios corridos e definir/melhorar as mudanças de cenas, as colagens entre as músicas e cenas trabalhadas, etc. No entanto, ao contrário das equipas técnicas que sempre foram as mesmas, o elenco dos atores foi muito instável durante todo o processo. Houve várias substituições por desistências ao longo dos ensaios, o que me ia deixando cada vez mais preocupado, pois sem intérpretes a realização dos espetáculos estaria em risco.

A terceira e última fase da calendarização do projeto foi a pós-produção<sup>58</sup> – edição de DVD – e o “cocktail” de reflexão<sup>59</sup>, isto é, juntarmo-nos todos para um serão agradável onde iríamos partilhar “comes e bebes”, fazendo uma reflexão coletiva sobre todo o processo do projeto, desta vez, sem o *stress* da pressão e da falta de tempo.

## **7.2 – Drama“tuji”a**<sup>60</sup>

Sabemos que um bom *casting* e um bom argumento fazem, absolutamente, toda a diferença no sucesso de um filme ou de uma peça.

Enquanto o processo de *casting* não dependia só de mim, pois envolve a presença de outras pessoas, a dramaturgia (a adaptação) dependia exclusivamente de mim. E tendo a noção da importância deste elemento, investi muito do tempo e esforço, durante os meses entre Junho e Agosto, na sua construção.

O processo da escrita – fase de triagem – foi bastante moroso e complexo, realizado através de várias leituras<sup>61</sup> da peça e de vários visionamentos do filme, para, em primeiro lugar, selecionar os personagens, as cenas e momentos de cada obra para, depois, misturá-los e adaptar à minha visão, para não produzir uma simples imitação das duas obras. Quis introduzir o meu próprio sabor neste “cozido à coreana/portuguesa”.

<sup>57</sup> Ver Anexo II.

<sup>58</sup> Tratarei deste mesmo assunto no Capítulo 8.

<sup>59</sup> O “cocktail” d’O Sonho teve lugar em casa de uma das atrizes, Susana Quaresma, a quem agradeço pela sua hospitalidade, em que 16 “sonhadores” marcaram presença para um ótimo serão.

<sup>60</sup> «Drama“tuji”a» é um termo de uma conjugação entre “Dramaturgia” e “Tuji” – nome artístico do mestrando –, apelidado por um dos atores, Paulo Gonçalves, para indicar o nosso guião de espetáculo.

<sup>61</sup> Estas leituras não eram só da peça em questão – *O Sonho* –, também incluíam as leituras de outras três obras de Strindberg, as quais indico na bibliografia deste relatório, que me permitiu entender melhor quem era este homem intrigante e magnífico na sua arte de escrever – August Strindberg.

Por outro lado, tinha um enorme desassossego dentro de mim, porque tinha receio de desrespeitar os trabalhos originais e de não corresponder às expectativas do público que certamente conhecerá, muito provavelmente só, a peça célebre de August Strindberg, já encenada várias vezes em Portugal. Esta inquietação deveu-se ao sentir da grande responsabilidade nos meus ombros, porque quanto mais brilhante e esplêndido for o texto de um dramaturgo, como é o caso, maior é a responsabilidade de não “falhar”, e maior é a exigência para um encenador. No entanto, felizmente, o que me garantiu a minha serenidade e vontade de desafiar foi o pensamento de que a beleza desta arte que é interpretar e encenar também reside aí. Então, a minha decisão final era, respeitando e mantendo a história e a linha central dos originais, ia coreografando, aqui e ali, a minha dança “twist”. E, de facto, há cenas no guião em que 70% é da minha autoria e 30% inspirada dos originais. Nesse aspeto e por tudo o que se disse, o termo «drama“tuji”a» faz todo o sentido. Por exemplo, entre muitos, na Cena 13 do guião, toda a situação e as falas, entre personagens Inês, Professora e Oficial (aluno), sobre o “sonho”, o viajar no tempo, a introdução das letras da canção “Voar” como parte integrante das falas dos personagens e a consequente *performance* musical como mudança de cena, é um exemplo perfeito da «drama“tuji”a», onde ressalta uma das minhas falas favoritas da Professora: “Gostava de voltar atrás no tempo até à Origem, ... assim desvendava o grande mistério da vida numa vez por todas. No fundo, só estou curiosa em saber se, de facto, os pais de Adão e Eva eram macacos ou era Deus”. Era o que este mestrando faria se pudesse viajar no tempo.

Entretanto, uma vez feita a triagem e definido o guião-base, estava na altura de o ajeitar para o guião final<sup>62</sup>. Este processo foi acontecendo através de sucessivas e longas reuniões com a colega do Coro da ESTC e dramaturgista, Ana Lopes, com quem o fomos desenvolvendo e moldando.

### **7.3 – Os Ensaios e o Espetáculo**

Para o período de ensaios, também apliquei a filosofia oriental ao planear em três fases: “ensaios de grupo”, “ensaios focados” e “ensaios gerais”.

A primeira fase (primeira semana de ensaios), a que denominei “ensaios de grupo”, tinha a intenção de fomentar a unidade e bom espírito de grupo, criando ambientes com energia positiva através de jogos, danças<sup>63</sup> e exercícios em que todos participavam, com

<sup>62</sup> Anexo VI – Guião “O Sonho”.

<sup>63</sup> Uma das nossas atrizes, Patrícia Jorge, é a professora de dança, a quem pedi para conduzir alguns exercícios que revelaram ser extremamente divertidas e eficazes para o fim proposto.

vista a um rápido e natural conhecimento entre todos, para integração das diversas expressões artísticas, trabalhos de dinâmicas várias e consciência corporal. Criar laços de cumplicidade e incentivar a interação entre todos eram também apontados como objetivos a atingir. Para além destes exercícios, ainda se fizeram algumas leituras do guião em grupo, ainda que, sem distribuição definitiva de papéis.

Para a segunda e terceira semanas (segunda fase), propus os “ensaios focados” que significam, no meu dicionário sobre os processos artísticos, ensaios onde se fazem as improvisações, se trabalha nas cenas separadamente e se tenta estabelecer as possíveis mudanças de cena – e neste caso de Teatro e Comunidade, também tentar equilibrar, entre todos, as habilidades de e em cima de palco. Portanto, nesta fase, exploraram-se com bastante atenção os pormenores de cada cena do guião.

As improvisações incluíam várias abordagens e variações através de improvisações livres; dirigidas; a partir de diversos indutores (objetos, memórias, palavras, imagens, etc.); individuais, a pares, e em grupo. Enfim, desafios para despertar a imaginação e criatividade, de cada um e em conjunto, e para desenvolver a disponibilidade, espontaneidade e desinibição no palco, e de onde resultaram algumas situações e falas dignas de registar e que, eventualmente, afetaram positivamente algumas partes do guião. Também se trabalhou no sentido de ganhar consciência sobre os elementos expressivos fundamentais desta arte (voz, corpo, espaço, tempo e *timing*).

Tivemos algumas dificuldades nesta fase: a ausência dos elementos do Coro da ESTC, que, devido às suas tarefas na ESTC, só podiam vir aos ensaios, às Quartas-feiras (no horário habitual do Coro, 17h-18h30), o que causou alguma confusão na cabeça dos atores por não poderem ensaiar com todos os personagens em palco, o que é compreensível, sobretudo, para aqueles que não tinham nenhuma experiência de teatro. Em vista disso, durante o tempo que tínhamos todos os membros do Coro, trabalharam-se intensamente as cenas em que eles entravam, e onde houve uma maior necessidade de direção dos atores, para rentabilizar ao máximo a produtividade e disponibilidade, enquanto os outros podiam aproveitar esse tempo para descansar. E, assim, estes obstáculos foram sendo ultrapassados, embora lentamente.

A última fase, que coincidiria a partir da terceira ou quarta semana, dependendo da evolução da segunda fase, seriam os “ensaios gerais” – ensaios com todo o elenco para construção efetiva do espetáculo, encaixando as peças nos lugares certos, estabelecer os tempos e fazer os retoques finais, onde se incluem os ensaios corridos e o ensaio geral na véspera da estreia.

Esta fase era importante, no sentido em que a colaboração dos coorientadores era mais visível e intensa. Salienta-se o apoio e sugestões valiosas que fizeram nos ensaios tanto na parte da direção artística e voz pela Prof<sup>a</sup> Maria Repas, como na parte da execução musical (exemplos dados ao piano, cifras disponibilizadas e escritas em tempo real, etc.) pelo Prof. António Neves da Silva.

No entanto, não só nesta derradeira fase, mas durante todo o período de ensaios, identificámos uma situação gravíssima: falta de atores, ou melhor, falta de compromisso dos atores, quer por razões de força maior, quer por outras prioridades, ou seja, aparecer-lhes algum trabalho remunerado. Na verdade, o processo de *casting* e o recrutamento do elenco nunca terminou até à estreia do espetáculo. Vários desistiram no decorrer dos ensaios, avisando-me a uma semana da estreia. A pessoa que estava a colaborar no cenário e ficou de fazer alguns figurinos importantes para personagens principais como Inês, avisou-me três dias antes da estreia que ia sair do projeto, porque “tinha outras coisas para fazer”... Mesmo na estreia, e no segundo dia do espetáculo, tive que substituir uma atriz e a técnica do som, mesmo em cima da hora, devido às condições físicas debilitadas. Para piorar, a equipa de cinema perdera toda e quaisquer imagens filmadas nas primeiras fases dos ensaios, incluindo as preciosas entrevistas de todos os colaboradores. Isto porque o disco-rígido externo onde esses ficheiros estavam guardados ficou avariado, sem pré-aviso, nem possibilidade de recuperar os perdidos, e para colmatar, a equipa estava atrasadíssima com as imagens que deveriam ser projetadas durante o espetáculo. Nem no dia do ensaio geral conseguimos fazer um ensaio corrido com as imagens, porque precisamente nesse dia a lâmpada do projetor decidiu explodir, deitando literalmente fumo, pondo em sério risco a possibilidade de ter que cancelar o espetáculo, porque sem imagens, não haveria espetáculos. Quer isto dizer que, só no próprio dia da estreia é que inaugurámos o ensaio geral corrido e a estreia ao mesmo tempo – situação caricata. Parecia que estava tudo contra nós. São apenas os exemplos mais graves que ilustrei e estas circunstâncias deixaram-me, francamente, triste e aborrecido, mas sobretudo, eram verdadeiros testes à minha paciência e à capacidade, minha e de todos, de “desenrascar” e de arranjar soluções criativas, com os recursos técnicos e humanos disponíveis, nestes tempos difíceis.

Dizer que a função primária de um artista ou qualquer profissional é disciplina, trabalho e respeito não será um exagero e, no caso de teatro, estar atento àquele com quem contracena. Mas quando esse “quem” não aparece aos ensaios, seja por que motivo for, todo e qualquer trabalho com ele/a é simplesmente impossível.

Os ensaios estavam marcados, todos os dias, para às 15h até às 20h (às 14h30 costumava abrir a porta da sala e à espera que os outros chegassem), mas eram

pouquíssimos os que chegavam a horas, coisa que considero ser um desrespeito para com os colegas de trabalho. Isto faz-me lembrar um “pequeno” episódio em que havia uma cena para gravar fora, que tínhamos marcado para as 11h, mas, por incrível que pareça, só começámos a gravar às 13h, devido aos atrasos de outros elementos. Todos estes comportamentos que o elenco ia manifestando deixavam-me com uma questão íntima: “Será que fariam o mesmo se o projeto fosse pago?”... Questionava-me se o conceito “compromisso” significaria coisas diferentes entre o Ocidente e o Oriente (em que acreditamos que um compromisso deve, sempre, ser honrado, e a desonra é pior que a morte própria).

Foi um mês em que praticamente me “esqueci” de dormir ou descansar ou comer, a palavra “descanso” tinha sido apagada do meu dicionário. Confesso que o meu estado de espírito começou a ficar alterado. A catástrofe pareceu-me iminente. Sentia-me cansado, inquieto, indisposto, chateado, aflito e desesperado, com vontade de gritar, partir cadeiras como Holmfrid fazia na Cena 25... bom, talvez não tanto. O facto é que nunca conseguimos reunir o elenco todo até dia da estreia, logo, sem nunca ter feito um ensaio geral corrido sem quaisquer interrupções ou repetições, deixando aberta a dúvida e a probabilidade de ocorrerem falhas graves durante o espetáculo.

Contudo, tentei não deixar transparecer nada do que me ia cá por dentro e manter a esperança, o positivismo, mas especialmente continuar a sonhar, porque, apesar de tudo, (e depois deste “desabafo”), havia quem cumprisse os seus compromissos e se esforçasse para que tudo corresse da melhor forma. Foram eles que me deram forças, e como disse Bergman na sua *Lanterna Mágica*, e com quem estou em total acordo, “acho que é contra o regulamento permitir que as calamidades privadas afetem o trabalho. Há que manter o humor sempre constante, sobretudo ser atuante” – palavras sábias de um grande profissional e um apaixonado pelas obras de Strindberg.

Terão sido o sonho, o positivismo, a esperança, preces ouvidas por Deus? Não sei. Só sei que as coisas começaram a solucionar-se e as últimas peças de *puzzle* foram sendo encaixadas como que por milagres. O problema do projetor ficou resolvido logo cedo pela manhã do dia da estreia, graças às intervenções prontas da Prof<sup>a</sup> Maria Repas e da Prof<sup>a</sup> Conceição Mendes. E vieram os dois espetáculos, que se aproximaram como os sonhos agradáveis e se desvaneceram ainda mais agradáveis, deixando uma terrível saudade por esse sonho. E, no fim, a camaradagem que se criou no grupo e, especialmente, as palmas sinceras e sentidas do público, reconhecendo o mérito e o trabalho de todos, apesar de alguns erros mínimos ocorridos, fizeram e fazem com que tudo tenha valido e valha a pena.

## **7.4 – Opções de encenação**

Uma das grandes aventuras, um enorme risco, e talvez o maior desafio deste projeto foi na decisão de ser encenador e ator, dramaturgista, produtor, etc., tudo em simultâneo.

A primeira reação das pessoas era normalmente e espontaneamente: “Tu és maluco!” “Como é que vais fazer isso tudo num mês?” ... o que não é de admirar, eu próprio o pensei, já depois de me ter atirado de cabeça e começar a ver a dimensão das coisas, “Meu Deus! No que é que te meteste...?”, mas, logo a seguir, vinha a minha resposta para me consolar, “Sonha alto! Tu consegues!”

Podia ter arranjado facilmente colaboradores mais diretos em cada área que referi, facilitando o trabalho para mim, concentrando-me apenas na interpretação, mas pensando bem, quem é que poderia tornar realidade um sonho que eu sonhei, e materializá-lo para uma dimensão que idealizei melhor que eu? E onde estaria o desafio todo?

Dito isto, proponho seguirmos para as questões mais práticas, pela ordem das cenas (seguir pelo guião ou DVD do espetáculo, ambos anexados neste relatório), que muito têm a ver com o princípio de dualidades da vida de Yin-Yang, onde a supremacia da opção cénica se encontrava no jogo dos contrastes, tais como: Luz/Sombra, Sonho/Realidade, Esperança/Pessimismo, Lento/Rápido, etc.

O espetáculo começa, quando a porta da sala é aberta, com o público a entrar ao som da música “Suite 1” de Bach, tocada por uma viola-d’arco e acompanhada pela bateria a partir da segunda secção, como uma espécie de “bem-vindos” ao espetáculo. A intenção deste cenário era convidar o público ao sonho de um espetáculo assim que dessem o primeiro passo dentro da sala, para um momento agradável e para se sentarem rapidamente. Quis contrariar um pouco aquela rotina de um espetáculo, que é: o público chega, espera-se pela hora de início, a porta abre-se, o público entra com as suas tosses, as habituais manifestações de vida social, senta-se e fica-se à espera que o pano se abra. E considero que tenha sido uma escolha feliz, pois durante este processo, notei que o som, os ruídos que o público estava a criar inconscientemente foram diminuindo e acompanhando progressivamente, desta vez conscientes da música que estava a ser tocada. Parecia que os próprios passos, enquanto desciam pelas escadas, se tornaram como as baquetas de bateria que iam acompanhando àquela música, que todos tão bem conhecem. Quando a música chegou ao fim, estava toda a gente já confortavelmente sentada e pronta para aventura. E o pano sobe, neste caso, o vídeo-genérico entra – um dos elementos de surpresa na interação entre várias formas de arte: música, cinema, acrobacia, magia, etc.

Os ensaios com os músicos para esta música de Bach revelaram ser extremamente ricos e proveitosos, onde a partilha e interação entre nós era notável. Os tempos e o estilo musical foram sugeridos por cada um dos intervenientes e assim um “novo” e “nosso” estilo ia nascendo, em que se juntava os estilos Jazz, Rock e Clássico, com particular interesse na partilha do contrabaixista, ao sugerir o estilo Jazz, quando estávamos intrigados em como dar uma forma diferente à música.

Ainda na Cena 1, temos o segundo momento musical, desta vez cantado ao vivo, de um tema de Michael Jackson, que era pura e simplesmente um momento de homenagem ao “King of Pop”, em que as imagens do cantor passavam no ecrã durante a canção.

Na continuidade da questão das músicas, o aspeto que, talvez, podia ser mais frágil no espetáculo, era a articulação entre a escolha, o alinhamento das canções e a matriz dramaturgica. O público podia sentir que muitas das escolhas musicais foram aleatórias ou os enquadramentos algo estranhos, no entanto, as escolhas das músicas e os seus alinhamentos foram totalmente conscientes e deliberadas pelo encenador, que optou por um método pouco habitual. Quer dizer, normalmente escolhe-se uma determinada matriz temática e a partir dela vai-se preenchendo com temas musicais que são alusivos a ela. Neste caso, foi o inverso. Ou seja, seleccionei primeiramente as canções ou músicas que eram do meu gosto pessoal, que queria cantá-las ou tocá-las, e fui adaptando as cenas em função das músicas, ou elas foram ao encontro do próprio ritmo e ambiente que as cenas pediam no momento, ou não.

Portanto, no fundo, existem três realidades ou dimensões no espetáculo: a dos excertos de *O Sonho*, logo, as referências dramaturgicas oníricas; outra, a realidade do filme, sendo que alguns momentos do próprio filme eram exibidos no ecrã; e uma outra dimensão completamente à parte das outras duas, na maior parte das canções interpretadas, e cuja colagem entre as cenas ou dentro delas se deveu quase exclusivamente ao *feeling* no momento da escrita do guião e durante os ensaios. Por exemplo, Cena 23, a canção coreana, foi alterada para o fim, para *le Grand Finale*. Esta última dimensão podia ser, também, simplesmente um conjunto de momentos musicais que acontecessem longe das outras duas realidades, um mundo criado independentemente e intencionalmente isolado, como uma espécie de um miniconcerto dentro de um espetáculo onírico. No sonho, tudo pode acontecer...

Outro elemento a salientar na análise do presente tema é a música ao vivo. Será escusado explicar a importância da música na arte e na vida humana. Agora, interpretar a música ao vivo é sinónimo de sentir e viver o instante, que torna cada momento um momento único, porque ela nunca é tocada de igual forma nem do mesmo tempo. Sempre

que se toca algo ao vivo, vive-se uma experiência diferente, que nos permite ser mais espontâneos, saborear muito mais o momento, estar mais atento para escutar os outros – qualidades imprescindíveis na arte.

Quanto à adaptação do espaço cénico, que suscitou dúvidas em como dividir ou misturar as cenas da peça e do filme, optou-se pela divisão do palco pelo centro, ou seja, todas as cenas alusivas ao filme passariam no lado esquerdo do palco (perspetiva da plateia), representando o lado da “realidade” e o “sonho” do desejo (de um músico). Por outro lado, os momentos alusivos à peça de Strindberg aconteceriam sempre no lado direito, representando o “mundo onírico” e o “sonho” do sono (de uma deusa).

Na Cena 3, que indica o primeiro momento da peça de Strindberg, que retrata a aparição de Inês e a sua descida à Terra, a ideia inicial era que a atriz descesse mesmo num baloiço e, depois, subisse nele, como sinal de abertura e fecho de um ciclo, mas devido às questões de segurança não foi autorizada tal proeza, e ao invés, adaptou-se e substituiu-se por um banco de jardim que, de repente, adquiriu um valor simbólico excepcional, sendo que é através dele que Inês viaja no início e, na Cena 28, último momento da peça original. É através dele que ela ascende ao céu, quase como um portal temporal no espaço, evocando memórias alusivas àquela célebre frase “Beam me up, Scotty!” de Star Trek.



Outro aspeto interessante é o figurino de Inês. Contrariando o senso-comum, que seria de esperar um vestido branco para uma personagem que é filha de um deus, representando a pureza, inocência, virgindade e divindade, optou-se antes por um vestido corrente, uma saia decote e sapatos de tom azul. Pretendia criar uma deusa jovem, intrigante e diferente das outras convencionais, mas muito terra-a-terra, até porque esta deusa de Strindberg encarna numa mulher comum, que deambula pelo mundo mortal e vivencia as vicissitudes e os sofrimentos humanos, acabando por decidir abandonar este mundo infeliz. Considero que esta opção tenha sido muito feliz, tal como a escolha da atriz para interpretar a personagem – ela foi uma das primeiras a aparecer no *casting* e desde a sua aparição não procurei por mais nenhuma Inês.



A partitura de animação que aparece na Cena 4, na qual os atores transformados em notas musicais vão passando, representa, na minha ótica, a consciencialização da própria musicalidade do espetáculo que pode ser assimilada à própria vida ou ao sonho, em que todos nós vamos viajando com os “altos e baixos” e “agudos e graves” que o devir do destino humano nos oferta, e servindo, ao mesmo tempo, como um interlúdio para uma mudança suave de cenas. A Vida é deveras musical e a Música é uma verdadeira vivência.



A Cena 5, onde a magia entra em cena, é um momento de transformação. O mágico tem poder para transformar o ator no personagem que vemos no ecrã. De repente, a realidade bidimensional do filme ganha forma e o personagem vida. É o primeiro momento do filme a passar

por uma fase de metamorfose para continuar a contar a sua história na profundidade cénica e na pele dos atores.



A cena seguinte, que é uma ligação direta da anterior, indica uma passagem instantânea do tempo e do espaço para dentro de uma loja, em que o ator, já transformado,



acorda para a realidade com a entrada de Arne com bicicleta. Aqui, o aspirador tem duas funções. A primeira é para indicar que o empregado está a limpar a loja, sinal da mudança de cena, e a segunda, mais importante, é a de disfarçar o ruído intenso da máquina de neve. Esta ideia brilhante surgiu num dos ensaios em que as nossas atrizes do Coro da ESTC estavam presentes. Uma delas

deitou a ideia para fora sem pensar, e eu achei fabulosa, pela imprevisibilidade da cena com um tom cómico que funcionava muito bem.

A porta que esconde o enigma da vida – “porta do trevo” na peça de Strindberg, que aqui transformo para a “Porta de Sonho”, em que Colador de Cartazes cola o nosso cartaz do espetáculo no início da Cena 7 –, que aparece pela primeira vez, à vista do público, e permanece até ao fim, é um dos objetos mais importantes. Toda a história da parte da peça desenvolve-se à volta quando finalmente é desvendado o interesse, porque afinal não havia porta e isso será um dos motivos da Outro adereço importante que



deste motivo, mas segredo, perde o nada para além da partida de Inês. vemos é o xaile de

Porteira, que carrega trinta anos de confidências dos infelizes, daí a opção do figurino pelas cores mais escuras, que fez de Porteira perdendo a sua voz todos os possíveis articulação e na atrapalhasse, o que



numa combinação entre preto e roxo. A atriz ficou engripada na véspera da estreia, nos dois espetáculos. A pobre Porteira fez para projetar a voz, com especial atenção na dicção, para que a constipação não adicionou uma certa graça à personagem.

Foram introduzidos dois personagens criados para Cena 10, Cego e Criança-guia, por sugestão da dramaturgista. Enquanto na peça de Strindberg é Vidraceiro que tenta abrir a porta do trevo com um objeto físico, aqui é um Cego (numa alusão à cultura Clássica), que entra guiado por uma Criança-guia com um computador portátil, que assume o papel de um informático a tentar decodificar o código secreto da Porta de Sonho. Nesse momento, entra uma pequena multidão, com balões na cabeça, gente curiosa para saber o que é que a porta esconde. No entanto, a porta só será aberta pela mão de Criança-guia (Cena 21) que, pela sua inocência e pureza, e pelos ensinamentos do seu mestre, consegue chegar onde os adultos “corruptos” não podem. Este é um dos únicos momentos em que todo o palco é utilizado na sua extensão total. Toda esta situação é uma mistura jocosa de histórias, de pessoas e de vidas, que termina com a entrada de música. Nesta mudança de cena, é a música que dita o tempo, o ritmo e a duração dela. A música é muito rápida e os personagens saem ou entram num movimento acelerado, dando a ilusão de que o tempo anda mais depressa e o espaço encolhido, que fulmina com um *blackout* breve, dará a sensação não só de mudança de cena, mas também de teletransporte.



Nas opções de iluminação, tentei usar o mínimo de *blackout* possível, a não ser quando estritamente necessário e intencional, como foi o caso acima referido, porque enquanto encenador e enquanto público, por uma questão de gosto pessoal, quanto mais *blackouts* existirem num espetáculo, mais quebras de ritmo sinto e mais cansativo se torna de ver. Por consequência, optei pela solução de *fade-in* e *fade-out* alternados e em simultâneo de um lado para outro, mantendo sempre a própria ação cénica a fluir.

Nas cenas que são muito curtas e que voltariam logo a seguir, optei por manter a ação contínua enquanto a outra cena decorre noutra lado do palco (noutra dimensão) não só por questões técnicas, mas também para demonstrar ao público que estas duas realidades distintas estão constantemente a acontecer paralelamente, podendo assim manter a atenção do público desperta ao longo do espetáculo.

Da mesma forma, procurei não automatizar as mudanças de cenas alternadas, porque podiam cansar o público, isto é, não ser demasiado óbvio e expectável onde e quando é que vai ser a cena seguinte. Assim, baseou-se nas variações de duração e intensidade de cada cena para manter constantes as expectativas e atenção do público, criando elementos de surpresa em sítios estratégicos e efetuando as mudanças de cena à vista do público.

Uma mudança de cena que se faz à vista do público anula a noção do tempo e do espaço, as metamorfoses do lugar são aceites como naturais pelos personagens e pelo público, especialmente quando ela é anunciada nas falas dos personagens (Inês para Poeta: “Vem daí para o deserto” – Cena 24). Nesse sentido, a mudança de cena à vista do público que pessoalmente aprecio mais é da Cena 12 para 13 em que se evocam as sensações oníricas: a imagem de bolha gigante no ecrã, as crianças a brincarem com bolhas na rua, o quadro que desce do céu, acompanhados por uma música suave de fundo, mas que é destruído, de súbito, quando Professora entra.

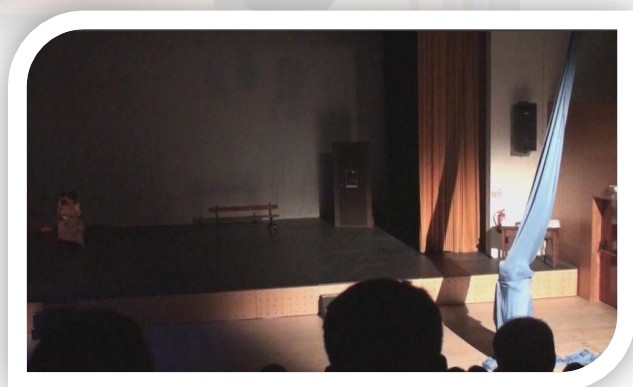
Essas e outras razões levaram-me a prestar dupla atenção nas mudanças de cena, sobretudo, porque havia atores que interpretavam personagens em ambos os lados de palco e ainda eram também músicos, o que me obrigou a rever várias cenas para poder encontrar soluções adequadas, fornecendo tempo suficiente para que não houvesse falhas ou demoras nas mudanças.

Na Cena 12, envolvendo um momento de violência, optou-se levar a cena para trás do ecrã, usando a técnica da sombra (também para variar um pouco o espaço donde as outras ações costumam decorrer). Como já referi, a sombra, o espaço isolado de luz, suscitava uma série de sentimentos alienados, às vezes curiosidade e fantasia, mas geralmente medos e terrores, e muitas vezes as ações que eram representadas nas sombras

eram aquelas agravantes como bater ou pisar: “Os efeitos de injúrias exercidas sobre a sombra podem ser, entre outros, enfermidades ou infortúnio”. (SANTOS, 2000: 311)



No seguimento da variação de espaço de ação, tanto na Cena 13 como na 20 e na 24, aproveitei o espaço que está disponível entre o palco e a plateia. Nomeadamente na Cena 20, talvez a maior surpresa para o público e uma das cenas que mais estimo, a ação passa-se mesmo à frente e quase por cima do público, estou a referir-me ao número de tecido da acrobacia aérea, que contribuiu para uma altíssima beleza artística. Nesta cena, pretendi criar um momento puramente belo e único do espetáculo onde a palavra-chave é a união (na arte e no amor). O ato artístico e o ato amoroso seguem o mesmo percurso, iniciam-se ao mesmo tempo e consumam-se ao mesmo tempo, primeiro num nível mais intenso e o segundo mais subtil, ficando no fim em total união. A cena teve a melhor e mais calorosa reação do público nos dois dias de espetáculo.



Nas distribuições de personagens pelos atores, houve algumas características a ter em conta. Por exemplo, todos os personagens que de alguma forma simbolizam o poder ou a autoridade foram ocupados pelas atrizes como Professora, Advogada, Polícia, as quatro Decanas das quatro Faculdades (apesar destes personagens, de Strindberg, terem sido construídos para atores) como um subtexto que simboliza o mundo de hoje, em que a emancipação das mulheres se evidencia cada vez mais em todos os aspetos de vida e nos vários campos de trabalho.

Esta opção surgiu, inicialmente, como uma hipótese de solução para a falta de atores em relação às atrizes e depois, devido às circunstâncias e ao bom enquadramento dramaturgico, a opção tornou-se decisão. Ainda há um outro fator que influenciou esta distribuição de personagens: por exemplo, na Cena 13, pretendi que houvesse um contraste entre o personagem Oficial (que só entra nessa cena, apesar da sua importância patente na peça original) e o resto de personagens, sendo Professora e duas alunas. A mesma situação repete-se nas cenas em que as quatro Decanas entram com Presidente (Cenas 21 e 24). Apesar do personagem Presidente representar um sentido de poder, aqui os personagens mais importantes são as quatro Decanas, pelo que, havendo um contraste de género, destacaria as funções de cada personagem.

Entretanto, colocava-se uma nova questão, um obstáculo que acabou por influenciar nas opções das mudanças de cenas posteriores, porque as atrizes que interpretavam as Decanas também faziam parte do coro no lado oposto do palco, ou seja, com as cenas quase sempre intercaladas uma atrás de outra, sem interrupções, seria impossível elas poderem sair de cena, trocar os figurinos, dar a volta por trás do ecrã para outro lado do palco e entrar finalmente em cena, e repetir exatamente o mesmo processo para a cena que vinha a seguir, a tempo. Então, para solucionar este problema, decidi introduzir canções breves no meio de duas cenas que iriam acontecer no mesmo lado do palco, ao invés de alternar as cenas. Essas canções, que já constavam na lista de música selecionada previamente, combinaram perfeitamente para a situação. Por exemplo, no fim da Cena 21, quando a Porta de Sonho é finalmente aberta e gritam “Hurrah! A porta está aberta!”, começa-se a cantar de imediato no lado oposto do palco, o Cânon “Halleluja” de Mozart (reportório do Coro da ESTC). Entretanto, quando acaba o primeiro verso no lado esquerdo, o personagem Maestro dá, repentinamente, o sinal de entrada no lado direito e começam a cantar junto. Este é o único momento em que há uma interação direta entre ambos os lados, conduzidos pelo Maestro, sendo que a leitura desta opção cénica pode ser entendida como um instante alegre para toda a humanidade, visto que o enigma da vida está prestes a ser desvendado.



Um outro risco que corri nesta encenação foi a escolha de duas intérpretes para o mesmo papel – Gabriella –. Para esta personagem procurava, nos *castings*, cantoras-atrizes e não atrizes-cantoras, devido às características da personagem, que tinha de interpretar um tema emocionante. Na altura de decisão final, não era capaz de escolher só uma pessoa, porque o que uma tinha à outra faltava e vice-versa, para além disso, quis dar oportunidade a ambas para poderem “brilhar” na pele de uma das personagens mais importantes do espetáculo, e então ficaram as duas, que iriam atuar alternadamente. Esta decisão foi alvo de alguma manifestação contrária demonstrada por alguns colegas, tendo em conta o limitado tempo de ensaios e a confusão que poderia causar nos mesmos. De facto, estava ciente do risco que corria, mas estava preparado para apostar em cada uma delas na qualidade de cantora-atriz.

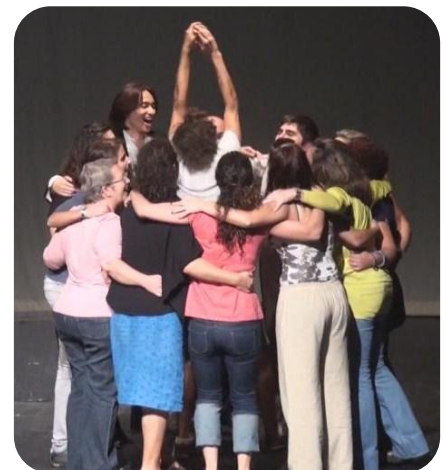


Passemos para Cena 28, último momento da realidade onírica da peça de Strindberg, em que se queimam no fogo os objetos que representavam os personagens ao longo do espetáculo. Alimentado pela iluminação com tons mais quentes, o objeto cénico que representa o fogo eleva-se e carrega uma simbologia primordial que serve para purificar Inês, libertando-a de qualquer ligação terrestre para que possa voltar às regiões celestes. É um momento do balanço, da reflexão, o ponto de encontro da poesia, do sonho e da vida. E o clímax? Ela desiste da humanidade, os homens serão sempre “dignos de lástima” – a sua frase favorita. É o anúncio do primeiro fim.

A Cena 29, segundo anúncio do fim, é o último momento para encerrar a história do filme, em que o ator já aparece só no ecrã, na dimensão bidimensional, e a desvanecer, significando que o poder da transformação que o mágico lhe tinha passado no início do espetáculo estaria a abandoná-lo e, desta vez, o personagem do filme ganhava vida.



Por fim, a Cena 30, que mostra um filme de “making-of” do projeto e encerra o espetáculo com uma canção coreana, é *le Grand Finale*, onde a adesão do público foi notória, apesar de não entenderam as letras e o seu significado.



Quanto ao aspeto técnico da construção, não houve divisões de atos, apenas cenas, como acontece nos sonhos, no fundo, entendi o espetáculo como um processo de um longo e único ato/sonho de 30 Cenas.

No que toca ao tempo de duração do espetáculo (cerca de 1h30m), segui dois exemplos específicos, sendo que o primeiro é o facto de o nosso ciclo do sono ser de duração de cerca de 90 minutos, ou seja, 1h30m, formado e processado por cinco estágios, e o segundo exemplo é do próprio Strindberg, que passo a citar:

*A minha peça dura, aproximadamente, uma hora e meia; e se se pode ouvir uma conferência, um sermão ou um debate parlamentar durante um período tão longo, ou mais longo ainda, pareceu-me que uma peça não seria fatigante se durasse também uma hora e meia. (REBELLO, 1957: 33)*

## 8 - PÓS-PRODUÇÃO

A terceira e última fase do Trabalho de Projeto deste Mestrado, proposta inicialmente, incluía a pós-produção, e o objetivo foi atingido com sucesso, encerrando o último capítulo do projeto.

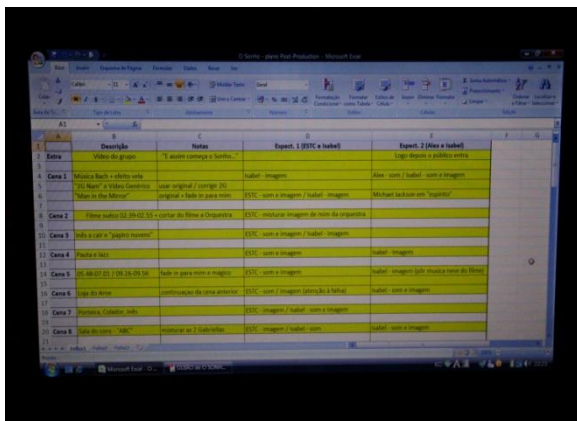
Desde início planeei fazer o DVD do espetáculo que seria entregue para efeitos de registo audiovisual da prova prática juntamente com o Relatório, mas não só, os DVDs serão entregues a todos os colaboradores deste projeto como uma recordação e forma de agradecimento pela colaboração.

Mais uma vez, este trabalho não podia ser feito, dentro do prazo estipulado, sem o apoio do Ricardo Cardim.

Para iniciar o trabalho de pós-produção, primeiro, recolheram-se as quatro filmagens que foram feitas nos dois dias de espetáculo (duas filmagens para cada dia). No entanto, o desafio que nos esperava era muito maior do que prevíamos, porque, apesar das quatro gravações, a qualidade defeituosa de áudios e de imagens não nos permitiram fazer uma edição fácil, pelo contrário, fizeram com que o processo de pós-produção fosse extremamente moroso, exaustivo e complexo, obrigando-nos a fazer uma abordagem diferente. Então estabelecemos uma estratégia.

Primeiro elaborei um plano de pós-produção<sup>64</sup>, resultante do visionamento das quatro filmagens e da seleção das imagens e sons que queria utilizar para edição.

Feitas as seleções, montámos um “miniestúdio” improvisado em minha casa, onde inaugurámos a partida da nossa “maratona” de edição, que acabou por demorar alguns meses para completar, não só pela dificuldade e exigência do trabalho, mas também devido à incompatibilidade das nossas disponibilidades.



<sup>64</sup> Ver Anexo III.

O procedimento era simples. Eu ia indicando, de acordo com o plano, as imagens e sons que pretendia e ele executava-o no programa de edição. Partilhávamos as ideias e fomos construindo pouco a pouco.

Uma das dificuldades que enfrentávamos era a sincronização entre diferentes imagens e sons de câmaras diferentes. Como as câmaras gravavam em formatos desiguais, os *frames* eram diferentes, o que complicava a o processo de sincronização. Então, para se poder editar dentro dos mesmos parâmetros, realizou-se a conversão dos ficheiros, no entanto, cada conversão podia demorar cerca de vinte horas ou mais.

Os objetivos principais da edição foram: corrigir algumas falhas humanas e técnicas, nomeadamente, os enganos dos atores, as entradas de sons ou de imagens completamente fora do lugar ou num *timing* errado, mudanças de cenas muito demoradas, problemas que houve na iluminação, entrada de adereços fora do tempo. No fundo, criar um DVD apresentável, sem grandes erros visíveis, numa tentativa de esconder ou suavizar as partes que correram menos bem e salvaguardar as boas.

Refiro três situações específicas desta edição:

No caso da dupla de Gabriellas, optou-se por misturar, literalmente, as cenas em que elas participam de cada dia (Cenas 8, 12 e 25), sobretudo, nas partes em que elas cantam, vemo-las, no DVD, lado a lado.

O segundo aspeto coincide com a introdução das legendas nas cenas onde se interpretam canções estrangeiras (Cena 25 em sueco, e Cena 30 em coreano) –

A última situação tem a ver com o aspeto técnico da própria qualidade do som e da imagem. No som, o maior obstáculo é a “distorção” em algumas partes em que se canta, especialmente, no uso dos microfones e das colunas. Depois, por razões alheias a nós e, sem conseguir uma solução, existe um *delay* claramente visível, no som e na imagem.

Tirando estes aspetos menos positivos, consideramos que o resultado final da pós-produção é bastante satisfatório, tendo em conta que não tivemos materiais com qualidade desejável, e foi feita durante a aprendizagem do programa de edição, ou seja, como nenhum de nós tinha experiência suficiente neste tipo de programas, fomos aprendendo e descobrindo as funcionalidades à medida que íamos enfrentando as situações.

## 9 - CONCLUSÃO

*“O sonho comanda a vida ...  
sempre que um homem sonha  
o mundo pula e avança como bola colorida  
entre as mãos de uma criança.”*

*António Gedeão*

Chegar à conclusão deste relatório, portanto, ponto final neste projeto de Mestrado, confesso que não era algo que conseguia imaginar. Os temas que abordei, as opções enquanto encenador, as metodologias de trabalho que aqui referi, tudo isso, e ainda falta tanta coisa para falar... pareciam e são temas intermináveis. Enfim, como tudo na vida, chegou a altura de fechar o ciclo desta jornada, com saudade, para dar lugar a uma nova aventura que me espera, com entusiasmo.

No presente relatório, percorremos juntos pelos “agudos” e “graves” desta música que foi “O Sonho” tornado realidade.

Defendo que uma das qualidades mais importantes de um ator ou encenador, ou qualquer outro profissional, é a capacidade de adaptação, em qualquer meio ambiente ou circunstância ou papel a interpretar, seja isso em que arte for. E isso torna-se ainda mais evidente se tivermos que interagir num grupo.

Através da experiência em grupo adquirem-se competências artísticas e desenvolvem-se qualidades humanas no sentido de aprender a confiar, respeitar mutuamente, partilhar as nossas formas de vida com os demais, adquirir flexibilidade e sensibilidade de escuta e interação, noção de equilíbrio e paciência, conhecimento de si próprio e perceção dos outros intervenientes, etc., mas onde não há receitas mágicas nem soluções milagrosas para qualquer adversidade que possamos enfrentar. O importante é termos a consciência da situação e trabalharmos com respeito, disciplina, vontade, entrega, concentração e método. Nesse sentido, este projeto foi uma verdadeira prova de fogo para todos os colaboradores, onde tivemos de conviver intensamente num grupo grande com pessoas de experiências e de carácter diferentes, e onde o mais experiente na área não significou necessariamente o melhor. Passaram muitos por aqui, desistiram outros pelo caminho, mas aqueles que permaneceram, triunfaram. A camaradagem e a capacidade e unidade deste grupo diversificado em ultrapassar as dificuldades que se foram

apresentando à nossa frente com muita calma e naturalidade surpreendeu-me muito pela positiva. E esse era o objetivo e interesse principal deste projeto, não era apenas para apresentar um espetáculo.

Com muita satisfação e alegria minha, foi criada uma ligação forte entre todos e o grupo ainda se mantém numa interação constante e próxima, quer nos contactos individuais quer através da nossa página de *facebook* d’O Sonho numa base (quase) diária. E algo de muito interessante tem acontecido: trocas profissionais de conhecimentos e de contactos muito solidas e significativas. Desde o fim do espetáculo d’O Sonho, vários “sonhadores” voltaram a encontrar-se em novas colaborações conjuntas, continuam a partilhar informações, arranjam *castings* e trabalhos (remunerados) entre si, etc. Portanto, missão cumprida!

Por todas estas razões, parece-me seguro confirmar que a metodologia do trabalho prevista, proposta e aplicada ao longo do processo tenha sido adequada e tenha tido resultados positivos (provavelmente muito além das nossas expectativas, mas ainda com muito por aprender para fazer melhor).

Obviamente, nem todos os objetivos inicialmente propostos foram concretizados, muito pelo facto de falta do tempo, dos recursos humanos, técnicos e financeiros, mas também pela crescente consciência da desnecessidade de alguns elementos ao longo dos ensaios, tais como: filmagem e projeção das imagens em direto e ao vivo enquanto as cenas decorriam no palco; criação de temas originais para música do ambiente do espetáculo; convidar um grupo de música oriental, etc. Mas quem sabe? Talvez temas a desenvolver, num projeto futuro... Vem aí O Sonho II...

Para uma visão pessoal, a maior vitória terá sido a dimensão do projeto e a capacidade e qualidade organizacional para a realização do mesmo em tão curto período de tempo, apesar de algumas adversidades. Reunir mais de quarenta pessoas para um projeto académico parecia uma tarefa impossível na altura, visto que não era um trabalho remunerado e, tendo em conta, toda a crise que se vive no país.

Por outro lado, estas condições extremas funcionaram também como motivadoras de maior entrega. De facto, esta não será nem a primeira nem a última direção que faço num projeto, mas também é verdade que nunca estive envolvido num trabalho desta natureza com tanta intensidade, o que resultou na minha entrega sem precedentes.

Costuma-se dizer que quanto maior é o desafio e a dificuldade, maior é também a recompensa. Através desta experiência confirmei a sua veracidade.

E o retorno emocional que se obtém através de todo o processo artístico e do resultado final é algo de extraordinário e indescritível, sobretudo ouvir a satisfação das pessoas que participaram no projeto, dizendo “Obrigada pela oportunidade, por teres proporcionado momentos incríveis e fazer voltar a sonhar” é qualquer coisa do género, um catalisador de êxtase, uma explosão de alegria de recompensa individual e coletiva. A Arte permite isso.

Daniel dizia, “Toda a música já existe. Anda por aí, à nossa volta, pronta a ser conhecida. É tudo uma questão de ouvir, de estarmos prontos para a escrever” (Cena 15). Parece-me que foi o que tentei fazer... estar atento a essa música e conhecê-la, compreendê-la, adaptá-la e partilhá-la.

E sinto que..., citando-o de novo, “Em geral, está(va) muito bem!” (Cena 8).

Mas a reflexão final, mais uma vez, deixo para cada um decidir...

Este curso de Teatro-Música, cuja docência é da mais exímia qualidade, revelou ser extremamente gratificante para mim, uma experiência de vida importante, rica, inspiradora, diferente, divertida e útil, que me ensinou a dar o sentido às coisas que estava a aprender.

E, no fundo, é exatamente essa aprendizagem que me torna mais genuíno e completo, não só enquanto pessoa, mas também como artista, no dia-a-dia, *i.e.*, aprender a dar o valor, o sentido e a intenção à “canção” maravilhosa que estou a interpretar a todo o instante: ... a Vida.

## **10 - BIBLIOGRAFIA**

고승길 (Go Seung Gil), *동양연극 연구 (Estudos sobre o Teatro Oriental)*, 중앙대학교 출판부, 1993, 518 pp

김교빈 (Kim Kyo Bin), *동양철학 에세이 (Ensaio sobre a Filosofia Oriental)*, 동녘, 2006, 332 pp

김인환, *동양예술이론 (Teoria da Arte Oriental), Volume 1 de AG 학술총서*, 안그라픽스, 2003, 264 pp

장승구, *동양 사상의 이해 (Compreender o Pensamento Asiático)*, 경인 문화사, 2003, 441 pp

ARTAUD, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, Lisboa, Editorial Minotauro, Lda., s.d.

Barber, Llorenç, *Mauricio Kagel*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987

BARBOSA, Pedro, *A Vida é Sonho?*, ensaio partilhado na <http://www.pedrobarbosa.net/>, 1990

BERGMAN, Ingmar, *Lanterna Mágica*; trad. Alexandre Pastor, Lisboa, Ed. Caravela, 1988

BOAL, Augusto, *Jogos para Actores e não Actores*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998

BOAL, Augusto, *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996

BOAL, Augusto, *O Teatro Como Arte Marcial*, Rio de Janeiro, Garamond. 2003

BOAL, Augusto, *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983

BRINDLE, Reginald Smith, *The New Music, The avant-garde since 1945*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1987

BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, (2008 - 1ª edição portuguesa), Tradução de Rui Lopes. Lisboa, Orfeu Negro, 1968

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Teatro de Calderón De La Barca – *A Vida é Sonho*, Porto, Livraria Civilização, 1968

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Teatro de Calderón De La Barca – *O Mágico Prodigioso*, Porto, Livraria Civilização, 1968

CARROLL, Lewis, *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado do Espelho*, Relógio d'Água, 2000

COHEN, Anthony, *The Symbolic Construction of Community*, London, Routledge, 1985

CONE, Edward, *The Composer's Voice*, California, University of California Press, 1974

COSTA, Isabel Alves, *O desejo do teatro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003

DEMIERRE, Jacques, “Mauricio Kagel entre musique et théâtre”, *Contrechamps*, n.º 4, Paris, 1985, pp. 100-107

FREIRE, Paulo, *Pedagogia do oprimido*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977

GARCIA, Silvana, *Teatro de militância*, São Paulo, Perspectiva, 1990

GEDEÃO, António, *Movimento Perpétuo*, Coimbra, Atlântida, 1956

GOLDBERG, RoseLee, *A arte da Performance: Do futurismo ao Presente*, Lisboa, Edições Orfeu Negro, 2007

KERSHAW, Baz, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Social Intervention*, London, Routledge, 1992

KOLLER, John M., KOLLER, Patricia Joyce, *Asian Philosophies*, Prentice Hall, 1998, Universidade de Indiana, 28 de Ago. 2008, 343 pp

KOUDELA, Ingrid Dormien, *Jogos Teatrais*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1984

LAMM, Martin, *Os Dramas de Strindberg, 1924-26(?)*

MACKENZIE, John M., *Orientalism*, Manchester, Manchester University Press, 1995

- NOGUEIRA, Marcia Pompeo, “Teatro e Comunidade” in TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs), *Cartografias do Ensino do Teatro*, Uberlândia, EDUFU, 2009, pp. 173-183
- PEDRO, António, *Pequeno Tratado de Encenação*, Lisboa, Edições Inatel, 1975
- PESSOA, Fernando, *Obras Completas de Fernando Pessoa V – Mensagem*, 19ª Ed., Lisboa, Edições Ática, 1997
- PETER, Szondi, *Teoria do drama moderno*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001
- READ, Herbert, *A educação pela arte*, Tradução de Ana Maria Rabaça e Luís Filipe Silva Teixeira, Lisboa, Edições 70, 1982
- REBELLO, Luiz Francisco, *Teatro Moderno: caminhos e figuras*, Lisboa, ed. do autor [1957], 348 p, distribuidores: Círculo do livro
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introdução à análise do teatro*, Tradução de Carlos Porto, Porto: Edições Asa, 1992
- SANTOS, João Soares, *Estudos sobre Artes Cénicas Asiáticas*, Lisboa, Fundação Oriente, 2000
- SCHOPENHAUER, Arthur, *O Mundo como Vontade e Representação*; trad, M. F. Sá Correia, Porto, Ed. RÉS, s.d.
- SERRÃO, Maria João, *Constança Capdeville, entre o teatro e a música*, Ed. Colibri, apoios do CESEM e da FCT, Lisboa, 2006
- SERRÃO, Maria João, *Metodologia de Análise de Obras de Teatro / Música*, 2ª ed., Amadora, ESTC, 2009
- SHAKESPEARE, William, *Sonho de uma noite de Verão*, 1990, ESTC (cota - PE 1259)
- SILVA, António Neves da, *Mestrado em Artes Musicais – Domínio de Música de Câmara: Provas Finais – Aquisição de Metodologias. Desempenhos*, 2007, ESTC (cota – TS 49)
- SILVA, António Neves da, *Mestrado em Artes Musicais – Domínio de Música de Câmara: Provas Finais – Descrição e conteúdos*, 2007, ESTC (cota – TS 50)
- SOUSA, Alberto B., *Educação pela arte e artes na educação 1º e 2º volumes*, Lisboa, Instituto Piaget, 2003

SPOLIN, Viola, *Improvisação para o Teatro*, 4ª Edição, Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003

STANISLAVSKI, Constantin, *A Preparação do Actor*, Tradução de Artur Ramos, Lisboa, Arcádia, 1970

STRINDBERG, August, *A Menina Júlia*, Grandes Clássicos da Literatura Mundial, Lisboa, Amigos do Livro, s.d.

STRINDBERG, August, *A viagem de Pedro, o Afortunado*, Grandes Clássicos da Literatura Mundial, Lisboa, Amigos do Livro, s.d.

STRINDBERG, August, *Amor Maternal*, Grandes Clássicos da Literatura Mundial, Lisboa, Amigos do Livro, s.d.

STRINDBERG, August, *O Sonho*, Editorial Estampa, s.d., ESTC (cota - PE 1604)

STRINDBERG, August, *Um sonho [Programa de espetáculo]*, Trad.: Cristina Reis, Luís Miguel Cintra, Melanie Mederlind, Lisboa, Teatro da Cornucópia, 1998

STRINDBERG, August, *Um Sonho*, Teatro da Cornucópia, s.d. ESTC (cota - PE 1873)

TURNER, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nova Iorque, Paj Publications, 1992

VAN ERVEN, Eugene, *Community theatre: global perspectives*, London, Routledge, 2001

WEKWERTH, Manfred, *A Encenação no Teatro de Amadores*, Tradução de Mendes de Carvalho, Lisboa, Serviços Sociais dos Trabalhadores da Caixa Geral de Depósitos, 1976

WILLIAMS, Raymond, *Tragédia moderna*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002

### **Audiovisual**

GONDRY, Michel, *La Science Des Rêves*, França/Itália, 2006 – filme

ORTEGA, Kenny, *This Is It*, USA, 2009 – filme-documentário sobre Michael Jackson

POLLAK, Kay, *Como se fosse o Céu*, Suécia, 2004 – filme

SILVA, António Neves da, *Mestrado em artes musicais [Registo vídeo]: Domínio de música de câmara: provas finais 1ª parte*, 2006 [DVD] (ESTC: Cota – DVD 488)

### **Web-grafia**<sup>65</sup>

AAP - Association for Asian Performance – <http://www.yavanika.org/aonline/>

Asian Theatre Journal – [http://muse.jhu.edu/journals/asian\\_theatre\\_journal/index.html](http://muse.jhu.edu/journals/asian_theatre_journal/index.html)

ATHE - Association for Theatre in Higher Education –  
<http://www.athe.org/displaycommon.cfm?an=1&subarticlenbr=60>

August Strindberg –  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/August\\_Strindberg](http://pt.wikipedia.org/wiki/August_Strindberg),  
[http://en.wikipedia.org/wiki/August\\_Strindberg](http://en.wikipedia.org/wiki/August_Strindberg)

Feng Shui – [http://pt.wikipedia.org/wiki/Feng\\_shui](http://pt.wikipedia.org/wiki/Feng_shui)

Fogo-de-artifício – [http://pt.wikipedia.org/wiki/Fogos\\_de\\_artif%C3%ADcio](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fogos_de_artif%C3%ADcio)

Fundação Oriente – <http://www.foriente.pt/>

Georges Aperghis – <http://www.aperghis.com/>

IIAS – International Institute for Asian Studies – <http://www.iias.nl/>

Mauricio Kagel –  
<http://www.mauricio-kagel.com/>  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Mauricio\\_Kagel](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mauricio_Kagel)

O palco, *O Sonho, de Strindberg*, 15/08/2003 –  
<http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=50>

Robert Wilson – <http://www.robertwilson.com/>

Wiltgen, Anna, *O Sonho de Strindberg* –  
[http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/emcena\\_dossie\\_o\\_sonho\\_ensaio.php](http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/emcena_dossie_o_sonho_ensaio.php)

---

<sup>65</sup> Consultados em entre Janeiro e Maio de 2012.

## **11 - ANEXOS**

### **I – Calendarização do Projeto**

**Datas: 2011**

#### **1ª fase:**

- Junho e Julho –  *Casting*, Reunião de equipa
  - 18 de Julho: Reunião entre Dramaturgia, Cinema, Coorientadora  
*Levantamento de questões, esclarecimento de dúvidas, partilha de ideias*
  - 28 de Julho: Reunião com Atores, Cinema, Produção, Dramaturgia  
*Organização/Estruturação de ideias, atribuição de alguns personagens*
- Agosto – Terminar o Guião do espetáculo

#### **2ª fase:**

- 5 de Setembro: Reunião Geral do grupo:
  - Apresentação do grupo; distribuição de personagens; leitura do guião
- Ensaios intensivos de **5 de Setembro a 5 de Outubro**:
  - Atores: Todos os dias, 15h-20h, incluindo fins-de-semana
  - Músicos/coro: Quartas 17h30-19h; Sábados 14h-19h
- Apresentação do Espetáculo: **6 e 7 de Outubro, 21h**

#### **3ª fase:**

- “Cocktail” de Reflexão
- Pós-Produção

## II – Calendarização de Ensaio

Datas	Dias da Semana	Horários	Sala
<b>Setembro</b>			
De 5 a 16		15H – 20H	Sala 107
17	Sábado	14H – 19H	Sala 107
18	Domingo		Ensaio só para músicos
19	Segunda – feira	15H – 20H	Grande Auditório
20	Terça – feira		
21	Quarta – feira		
22	Quinta – feira		
23	Sexta – feira		
24	Sábado	15H – 20H	Grande Auditório
25	Domingo		Ensaio com músicos
26	Segunda – feira	15H – 20H	Grande Auditório
27	Terça – feira		
28	Quarta – feira	15H – 20H	Grande Auditório Ensaio assistido por Miguel Cruz
29 /	Quinta – feira	15H – 20H	Grande Auditório
30	Sexta – feira		Montagem
<b>Outubro</b>			
1	Sábado	15H – 20H	Grande Auditório
2	Domingo		
Última semana		<b>A definir</b>	
3	Segunda-feira		
4	Terça-feira		
5	Quarta-feira		
<b>6</b>	<b>Quinta-feira</b>	<b>21H</b>	<b>Espectáculo</b>
<b>7</b>	<b>Sexta-feira</b>		

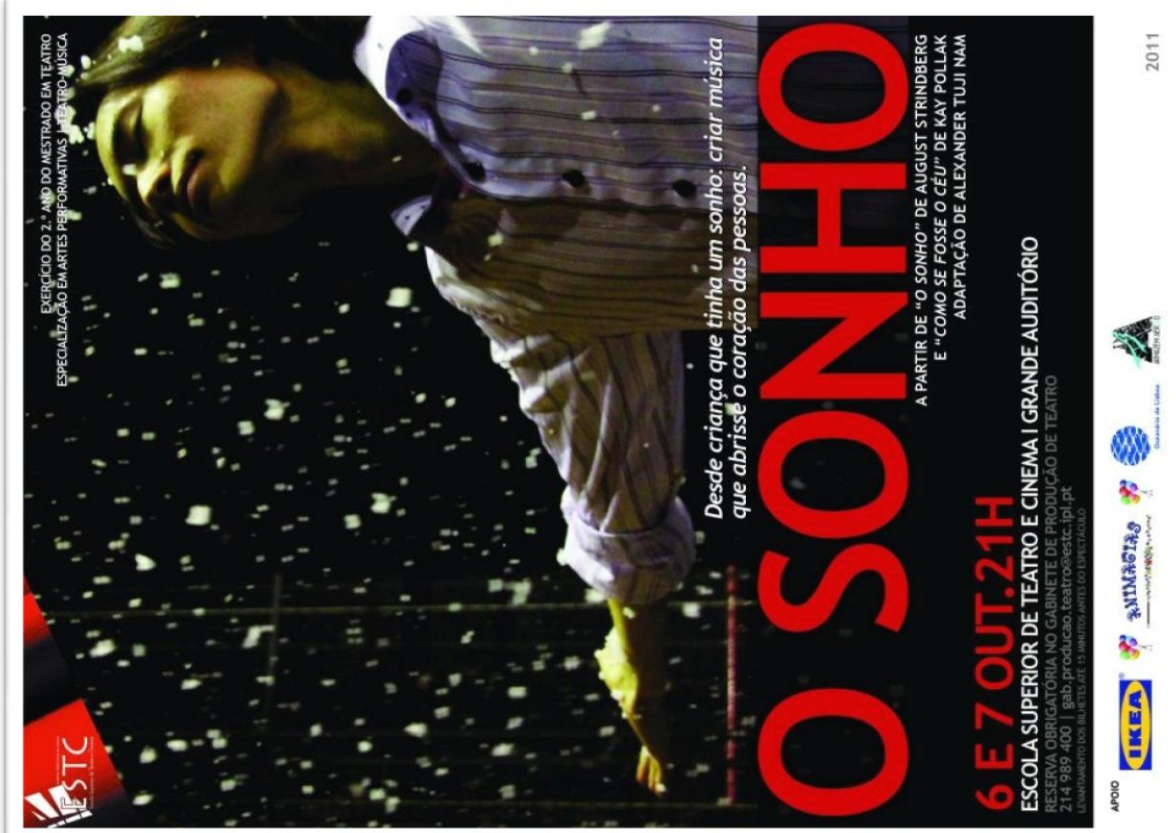
2F	3F	4F	5F	6F	Sab	Dom
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	1	2
3	4	5	6	7		

**Ensaio**

### III – Plano Pós-Produção

	Descrição	Notas	Espect. 1 (ESTC e Isabel)	Espect. 2 (Alex e Isabel)
Extra	Elenco antes da Estreia	"E assim começa o Sonho..."		Logo depois o público entra
Cena 1	Música Bach + efeito vela		Isabel - imagem	Alex - som / Isabel - som e imagem
	"2G Nam" e Vídeo Genérico	usar original / corrigir 2G		
	"Man in the Mirror"	original + fade in para mim	ESTC - som e imagem / Isabel - imagem	Michael Jackson em "espírito"
Cena 2	Filme suéco 02.39-02.55 + cortar do filme a Orquestra			
	filmes - zoom 230 %			
Cena 3	Inês a cair e "papiro nuvens"		ESTC - som e imagem / Isabel - imagem	
Cena 4	Pauta e Jazz		ESTC - som e imagem	Isabel - imagem
Cena 5	05.48-07.01 / 09.26-09.56	fade in para mim e mágico	ESTC - som e imagem	Isabel - imagem (musica neve do filme)
Cena 6	Loja do Arne	continuação da cena anterior	ESTC - som / imagem (atenção à falha)	Isabel - som e imagem
Cena 7	Porteira, Colador, Inês		ESTC - imagem / Isabel - som e imagem	
Cena 8	Sala do coro - "ABC"	misturar as 2 Gabriellas	ESTC - imagem / Isabel - som	Isabel - som e imagem
Cena 9	"Over the Rainbow"		ESTC - imagem / Isabel - som	Isabel - som e imagem
Cena 10	Pescador e Inês	entra o Cego com Criança	ESTC - imagem / Isabel - som e imagem	Alex - imagem
Cena 11	Inês e Advogada	viagem no tempo	ESTC - imagem / Isabel - som e imagem	
Cena 12	Maestro, Conny, Gabriella		ESTC - imagem / Isabel - som e imagem	
	"Nella Fantasia"	misturar as 2 Gabriellas		
Cena 13	Escola		ESTC - som e imagem / Isabel - imagem	
Cena 14	"Voar"	corrigir erro da guitarra	ESTC - som e imagem	
Cena 15	Sala do coro - café		erro da buzina	
	"Come What May"		ESTC - som e imagem / Isabel - imagem	
Cena 16	Sala do coro - "Fri Fra Fro"		misturar as imagens e sons	
Cena 17	Inger e Padre		ESTC - som e imagem / Isabel - imagem	
	"Dream On"		ESTC - som e imagem	
Cena 18	Porteira, Inês		ESTC - som e imagem / Isabel - imagem	
Cena 19	Padre a rezar e Cruz		ESTC - imagem / Isabel - som e imagem	
Cena 20	Maestro e Lena		ESTC - imagem / Isabel - som e imagem	
	"Canon Pachelbel"	Climax - Amor / União / Arte	ESTC - imagem / Isabel - som até bateria	Isabel - som e imagem
Cena 21	4 Decanas, Presidente, Inês	"Hurrah, a porta está aberta!"	ESTC - som e imagem (parte final errada)	Isabel - som e imagem
Cena 22	"Halelluya"		ESTC - som e imagem	
Cena 23	Cena cortada e alterada para fim			
Cena 24	4 Decanas, Presidente, Inês, Poeta	"Ninharias!"	ESTC - imagem / Isabel - som e imagem	
Cena 25	"Siyahamba"		ESTC - som e imagem (sem poema no ecrã)	
	Coro - Arne e Holmfrid		ESTC - imagem / Isabel - som e imagem	
	"Gabriella's Song"	pôr legenda		misturar as 2 Gabriellas
Cena 26	Inês e Poeta		ESTC - imagem / Isabel - som e imagem	
Cena 27	Coro - Arne com carta		ESTC - imagem / Isabel - som e imagem	
Cena 28	Inês e Poeta	música e poema original	ESTC - som e imagem (o fogo entra mal)	
Cena 29	Vídeo final + Maestro	harmonia do filme no fim	ESTC - som e imagem	
Cena 30	"Your Dream"	pôr legenda	ESTC - imagem	Alex - som e imagem / Isabel - imagem
	Vídeo "Making-of"	fazer troca ou corte		
Extra	Agradecimentos		ESTC / Isabel - som e imagem	Alex / Isabel - som e imagem
	Créditos - "Imagine"	fotos e videos dos ensaios		

## IV – Cartazes



EXERCÍCIO DO 2.º ANO DO MESTRADO EM TEATRO  
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS | TEATRO-MÚSICA

Desde criança que tinha um sonho: criar música  
que abrisse o coração das pessoas.


# O SONHO

A PARTIR DE "O SONHO" DE AUGUST STRINDBERG  
E "COMO SE FOSSE O CÉU" DE KAY POLLAK  
ADAPTAÇÃO DE ALEXANDER TUJI NAM

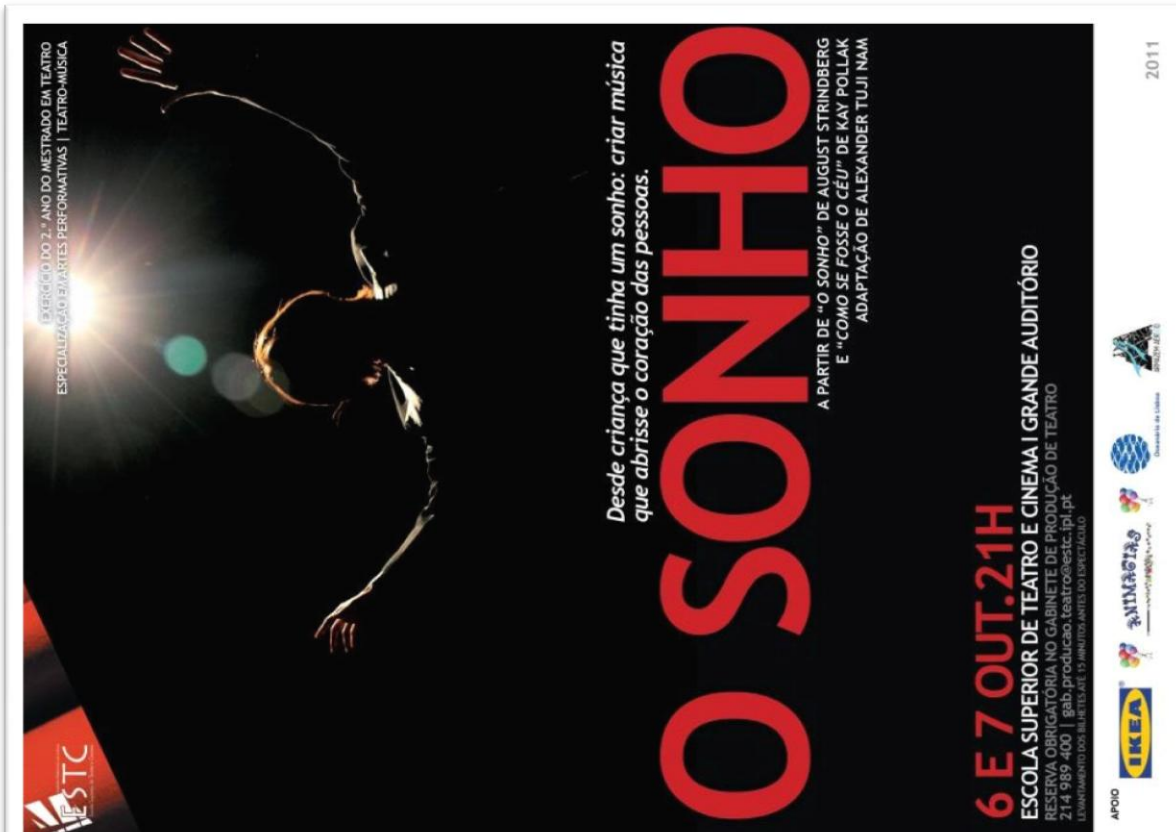
**6 E 7 OUT. 21H**  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA | GRANDE AUDITÓRIO

RESERVA OBRIGATORIA NO GABINETE DE PRODUÇÃO DE TEATRO  
Z 14 989 400 | gab.prodcao.teatro@estc-ip.pt  
Estreia mundial em 1906. 1.ª adaptação para o teatro em 1997.

APÓIO



2011



EXERCÍCIO DO 2.º ANO DO MESTRADO EM TEATRO  
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS | TEATRO-MÚSICA

Desde criança que tinha um sonho: criar música  
que abrisse o coração das pessoas.


# O SONHO

A PARTIR DE "O SONHO" DE AUGUST STRINDBERG  
E "COMO SE FOSSE O CÉU" DE KAY POLLAK  
ADAPTAÇÃO DE ALEXANDER TUJI NAM

**6 E 7 OUT. 21H**  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA | GRANDE AUDITÓRIO

RESERVA OBRIGATORIA NO GABINETE DE PRODUÇÃO DE TEATRO  
Z 14 989 400 | gab.prodcao.teatro@estc-ip.pt  
Estreia mundial em 1906. 1.ª adaptação para o teatro em 1997.

APÓIO



2011

## V – Ficha técnica do espetáculo



“Qual é a razão de nós estarmos “aqui” a viver se não

“Sonharmos”?”

Esta é uma pergunta que, às vezes, faço a mim próprio.  
Alexander Tuji Nam

- “Cello Suite 1 Prelúdio”, J.S. Bach
- “Man in the Mirror”, Michael Jackson
- “Nature Boy”, Eden Ahbez
- “Alfabeto”, Mozart
- “Over the Rainbow & What a Wonderful World”, Israel Kamakawiwo'ole
- “Prelúdio 2, C minor”, J.S. Bach
- “Nella Fantasia”, Sarah Brightman, <The Mission (1986)>
- “Prelúdio 1, C-Dur BWV 846”, J.S. Bach
- “Voar”, Tim e Rui Veloso
- “Come what may”, <Moulin Rouge (2001)>
- “Dream On”, Aerosmith
- “Canon in D Major”, Pachelbel
- “Halleluja-Kanon”, Mozart
- “Siyahamba”
- “Gabiella's Song”,
- <Como se fosse o Céu (2004)>
- “Your Dream”, Kim Tae-Hee



**Direção & Encenação:** Alexander Tuji Nam

**Professor Orientador:** Prof. Dr. Armando Nascimento Rosa

**Co – Orientação:** Mestre Maria Repas e Mestre António Neves da Silva

**Dramaturgia (adaptação):** Alexander Tuji Nam

Apoio: Ana Lopes

**Produção:** Alexander Tuji Nam; Margarida Luz

Apoio: Ana Catarina Pires; Ana Francisca Silva

**Cinema:** Isabel Pestana; Joana Peralta; Marta Ribeiro

**Desenho de Luz:** Alexandre Sobral

**Técnica do Som:** Filipa Ribeiro

**Caracterização & Mágico:** Carlos Viegas

**Fotografia:** Ricardo Cardim

**Acrobacia Aérea:** Pedro Rosa; Ana Alves

**Design de Cena e Figurinos:** Todos os participantes

**Músicos:**

**Bateria -** Fernando Costa

**Contrabaixo -** Pedro Campos

**Guitarra -** Alexander Tuji Nam, José Neto

**Guitarra eléctrica -** Eduardo Medrado

**Piano, Metalofonia e Melódica -** Sara Vicente

**Viola de arco -** Teresa Fleming

**Violino -** Sandrina Rodrigues

**Violoncelo -** Carolina Repas



F  
I  
C  
H  
A  
  
T  
É  
C  
N  
I  
C  
A

**Voz -** O coro da ESTC, dirigido por Maria Repas: Conceição Costa; Luísa Marques; Margarida Saraiva; Maria Luíz

**Intérpretes:** Alexander Tuji Nam – Actor/Cantor; Ana Vilela da Costa – Actriz; Anna Carvalho – Actriz; António Vicente – Actor; Cristina Miranda – Actriz/Cantora; Eduardo Medrado – Actor/Músico; Inês Cristóvão – Actriz; João José Castro – Actor; José Neto – Actor/Cantor; Lilliana Leite – Actriz; Miguel Antunes – Actor; Patrícia Jorge – Actriz; Paulo Gonçalves – Actor; Rita Silva – Actriz/Cantora; Susana Quaresma – Actriz/Cantora

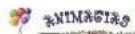


**AGRADECIMENTOS:**

Agradecemos a ESTC, IKEA, Animagias, Armazém Aér[i]o, Oceanário de Lisboa

Um obrigado também à Prof.ª. Conceição Mendes, Conceição Costa, Rute Reis, ao Pedro Azevedo, ao Prof. Miguel Cruz e à Mestra de guarda-roupa Olga Amorim pela paciência e pela ajuda prestada neste projecto.

APOIO



EXERCÍCIO DO 2º ANO DE Mestrado em Teatro

ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS | Teatro Música



“Desde criança tinha um sonho: criar música que abrisse o coração das pessoas.”

A PARTIR DE “O SONHO” DE AUGUST STRINDBERG

Escola Superior de Teatro e Cinema | Grande Auditório

# O SONHO

6 E 7 OUT. 21H

# O SONHO

## DISTRIBUIÇÃO DE PERSONAGENS

### PERSONAGENS DO FILME:

**Daniel Daréus**, *Maestro* – Alexander Tuji Nam

**Lena** – Cristina Miranda, Liliana Leite (*videoclip*)

**Gabriella**, *Abusada pelo marido* – Cristina Miranda / Susana Quaresma

**Stig**, *Padre* – José Neto

**Inger**, *Esposa do Padre* – Anna Carvalho

**Tore**, *Deficiente mental* – Eduardo Medrado

**Holmfrid**, *Gordo* – Paulo Gonçalves

**Arne**, *Manager do Coro* – João José Castro

**Empregado / Conny**, *Marido da Gabriella* – António Vicente

**Siv** – Conceição Costa

**Mulher 1, 2 e 3** – Luísa Marques, Margarida Saraiva, Maria Luís

### PERSONAGENS DA PEÇA:

**Inês**, *Filha do Deus Indra* – Ana Vilela da Costa

**Voz de Indra** – José Neto

**Programador**, *Cego* – Alexander Tuji Nam

**Criança-guia** – Miguel Antunes

**Poeta** – José Neto

**Porteira** – Patrícia Jorge

**Advogada** – Anna Carvalho

**Oficial** – José Neto

**Presidente** – João José Castro

**Decana Teologia** – Susana Quaresma

**Decana Filosofia** – Rita Silva

**Decana Medicina** – Inês Cristóvão

**Decana Direito** – Anna Carvalho

**Colador de cartazes** – Eduardo Medrado

**Professora** – Rita Silva

**2 estudantes** – Anna Carvalho, Inês Cristóvão

**Polícia** – Cristina Miranda

**Todos os Bem-Pensantes** – (Voz gravada)

**Acrobacia aérea** – Pedro Rosa & Ana Alves

**Mágico** – Carlos Viegas

**Apresentadoras** – Anna Carvalho, Inês Cristóvão, Rita Silva, Susana Quaresma

## **CENA 1**

*Abertura da sala.*

**SOM:** *Música ao vivo (Bach "Suite 1 Prelude")*

**VÍDEO:** *O efeito das velas.*

*Ao fechar a porta da sala, luz e som descem.*

**VÍDEO:** *Vídeo-genérico – 4 minutos (a partir de 20th C. Fox intro; compilação de imagens e entrevistas "This is It").*

**SOM:** *Após o vídeo-genérico, entra o piano, "Man in the Mirror" - Nam (3 minutos).*

**VÍDEO:** *Imagens de Michael Jackson no ecrã durante a canção. Homenagem ao MJ.*

## **CENA 2**

**VÍDEO:** *Entra Vídeo 1 (imagens do filme 02.39-02.55)*

**LUZ:** *Na esquerda de palco, sobre o Maestro a dirigir a orquestra, de costas para público.*

**SOM:** *Música da orquestra do filme.*

*A orquestra termina, o Maestro sai, mas cai. Entram e levam-no.*

**LUZ:** *Fade-out; vídeo "papiro"; depois luz no lado direito.*

## **CENA 3**

**VÍDEO:** *"papiro" de nuvens.*

*Efeitos de fumo e vento no palco. Inês está em cima do banco do jardim.*

**SOM:** *A voz de Indra, vinda do alto.*

**INDRA**

Onde estás tu, minha filha?

**INÊS**

Aqui, meu pai, aqui!

**INDRA**

Tem cuidado, minha filha. Estás a descer para o abismo sem fundo. Como é que foste aí parar?

**INÊS**

Segui pelo caminho do fogo e do raio, viajei montada numa nuvem como se fosse num cavalo, e o relâmpago guiou-me através do éter. Mas Indra, meu venerável pai, diz-me, que lugar é este onde me encontro? Porque será aqui o ar tão pesado?

**INDRA**

Acabas de abandonar o segundo universo. Estás agora a entrar no terceiro e sofres as emanções da Terra.

**INÊS**

Disseste a Terra?

**INDRA**

Desce e vê! O que estás a ouvir é a linguagem deles.

**INÊS**

Oh! Não é nada alegre!

**INDRA**

É verdade! Os lamentos são a sua linguagem natural! É uma raça ingrata, descontente e intratável a que povoa tal planeta.

**INÊS**

Não diga isso! Agora ouço gritos de alegria! Tocam os sinos e acendem-se fogueiras. E milhares de vozes cantam louvores, dão graças ao Céu... *(Pausa.)* Sois demasiado severo para com eles, meu Pai!

**INDRA**

Desce, vê com os teus próprios olhos. Depois me dirás se os seus lamentos são justos.

**INÊS**

Irei, meu pai! Mas vinde comigo!

**INDRA**

Não, minha filha. Lá não consigo respirar.

**INÊS**

A nuvem está a descer! O ar torna-se pesado! Sinto-me abafar! Oh, como pesa o meu corpo... O terceiro universo não é, então, o melhor?

**INDRA**

Não é o melhor, mas também não é o pior. Chama-se Poeira e gira como os outros. Dá à raça que o habita uma incessante vertigem, que vai do absurdo à loucura. Não é mais do que uma experiência, minha filha! Coragem!

**INÊS**

Estou a cair!

*Imagens de nuvens, sons de vento, etc. Fade-out.*

**CENA 4** (Proscénio) – Cena alterada

~~**SOM:** 4 batidas de baqueta e toca bateria.~~

~~**LUZ:** Luz para músicos. Depois Luz geral em baixo.~~

~~Apresentadoras entram com muita energia. Trazem uma panela gigante e os ingredientes do sonho.~~

**APRESENTADORAS**

~~1—Olá! Bem vindos! Hoje vou mostrar vos como os sonhos são preparados.~~

~~2—As pessoas pensam que é um processo muito simples e fácil... mas é um pouco mais complicado do que isso.~~

~~1—A chave é uma delicada combinação de ingredientes complexos.~~

~~3—Primeiro colocamos alguns pensamentos aleatórios *(Põe o gel dentro da panela).*~~

~~4—Depois adicionamos um pouco de lembranças do dia... (Põe arroz) E algumas memórias do passado (Põe esparguete).~~

~~3—É para 2 pessoas.~~

~~1—Amor, amizades, relacionamentos, sentimentos, e todas essas coisas... (Espalha o perfume pela panela).~~

~~2—Juntam-se músicas que se ouviram durante o dia... (Vai pondo os CDs ou Vinil) coisas que se viram, e também coisas pessoais (Põe um cartão tipo BI).~~

~~1—Et voilà! (Começa a sair fumo vermelho da panela)~~

**SOM:** ~~Quando elas saem,~~ toca música alegre no piano, tipo jazz.

**Vídeo e CENA:** Partitura de animação projectada. Os actores, com chapéu de notas musicais, vão saltitando pela partitura.

**LUZ:** Fade-out.

## CENA 5

**VÍDEO:** Vídeo 2 (05.48-07.01; 09.26-09.56)

**CENA:** Daniel entra, espirra e limpa com o lenço. Entra o Mágico, troca o casaco do Maestro pelo lenço. Faz magia do lenço e neve chinesa ligado com efeito neve no palco, sobre Daniel.

**LUZ:** Fade-in na esquerda.

## CENA 6

**SOM:** Som de uma loja.

*O Empregado vai varrendo o chão. Daniel tirando a neve do casaco. A Porteira entra com manta para próxima cena.*

**ARNE** (entrando com uma bicicleta e falando ao telemóvel)

Claro! Temos de tudo. Sim! Adeus! (Para Daniel) Queria uma garrafa de rum da Jamaica. É a única coisa que excita a namorada. (Ri-se alarvemente. Depois, entusiasta) Veja! 24 velocidades. E só 600 euros. É muita bicicleta por pouco dinheiro. E não tem mal nenhum comprar uma bicicleta no inverno.

**DANIEL**

Não tem nada com menos mudanças?

**ARNE**

Vá lá! Não seja forreta! As pessoas aqui são um pouco tacanhas. Sempre tive carros americanos. Adoro o ronronar de um V8, a comodidade. (Imita o barulho do motor e fica excitado.) As pessoas aqui não gostam destes excessos, mas eu não ligo. Chega a Primavera, vou passear. 550 euros! (Daniel, indeciso, vai verificando a bicicleta.)

Quero mostrar-lhe uma coisa. Você vai poder ajudar-me. Espere! (vai buscar uma foto do coro da igreja e um fato de treino.)

Isto é muito importante para mim. Temos um coro na aldeia que ensaia todas as quintas-feiras. Fazemos um concerto de Primavera, e você é o homem certo para...

**DANIEL** (interrompendo)

Não! É melhor não!

**ARNE**

Só para nos dar uns conselhos... Não lhe custa muito, pois não? 500!

**DANIEL**

Vim para cá só para ouvir!

**ARNE**

Óptimo! Então, apareça na Quinta para ouvir. Só para ouvir. 450 euros! E ainda leva um fato. (Saindo) Então até quinta.

## **CENA 7**

**LUZ:** *Fade out x Fade-in no lado direito.*

*A Porteira sentada no proscénio. Tem um xaile passado pela cabeça e os ombros. Faz, em tricot, uma colcha decorada de estrelas. Colador de Cartazes está a colar os cartazes de “O Sonho” na Porta com um travo de quatro folhas. Perto dele, um camaroeiro verde. Inês entra pela direita, por trás da Porta.*

**INÊS** *(aproximando-se da Porteira)*

Ainda não acabaste a manta?

**PORTEIRA**

Não, minha amiga. 23 anos nada são, para uma obra como esta.

**INÊS** *(senta-se ao lado dela)*

E o teu noivo?... Nunca mais voltou?

**PORTEIRA** *(conformada)*

Nunca!... Foi obrigado a partir, o infeliz.

**COLADOR DE CARTAZES**

Já lá vão 30 anos...

**PORTEIRA**

Que desgraça!...

**INÊS**

Toda a gente se lamenta... Quanto mais não seja, tem a tristeza estampada nos olhos...

**COLADOR DE CARTAZES**

Essa agora... Eu não me queixo assim tanto... Desde que tenha este camaroeiro verde para os peixes.

**INÊS**

E isso basta para se sentir feliz?

**COLADOR DE CARTAZES**

Sim! Muito feliz!... Era o sonho da minha juventude... e vejo-o realizado 50 anos depois... É verdade!

**INÊS**

50 anos para um camaroeiro para os peixes...

**COLADOR DE CARTAZES**

Sim, mas não é um camaroeiro qualquer! É um camaroeiro verde! *(Afasta-se devagar, rindo, repetindo a frase. Pára na Porta)*

**PORTEIRA**

Mas quem é a menina?

## **INÊS**

Sou a Inês!

## **PORTEIRA**

Ah! Inês!... *(para o público)* Dizem que é filha do Deus Indra, que desceu à Terra para ver como vivem os homens.. Mas... chh... não mostrem que sabem e nem uma palavra... a ninguém!

## **INÊS** *(para a Porteira)*

Emprestas-me o teu xaile? Quero conhecer os homens e a vida... e saber se viver é tão penoso como dizem. *(recebe o xaile)*

## **COLADOR DE CARTAZES**

Alguém sabe o que é que está por detrás desta porta? O que é que ela esconde?

## **PORTEIRA**

Não sei! Nunca a vi aberta!

## **COLADOR DE CARTAZES**

Então vou chamar o meu amigo Programador. Ele vai conseguir abri-la. *(Sai.)*

## **PORTEIRA**

Lembra-te de que não será fácil aguentar a vida humana! Mas repara, o pior é ouvir as confidências dos infelizes que estão em todo o lado! E vêm ter comigo! Porquê? Talvez porque leiam nas rugas da minha cara a dor que o tempo nela gravou, o que lhes inspira confiança. Neste xaile, minha amiga, escondem-se 30 anos de confidências... As minhas e as delas...

## **INÊS**

É pesado... e queima como urtigas!...

## **PORTEIRA** *(levantando-se)*

Fica com ele, já que assim o queres... Quando te parecer demasiado pesado, chama por mim, para que te venha substituir.

## **INÊS**

Adeus!... O que tu suportaste, eu também o posso suportar!

## **PORTEIRA**

Veremos...! Sê boa para as minhas amiguinhas e não te canses das suas queixas... *(Sai.)*

## **CENA 8**

**LUZ:** *Muito suave na Inês e Fade-in na esquerda de palco.*

**CENA:** *Coro a arrumar a sala. Inês continua em cena com luz suave.*

## **HOLMFRID**

Preparai-vos. Vem aí o Senhor! *(Cantarola.)*

## **SIV** *(para Arne)*

Mas sou eu que dirijo este coro!

**ARNE**

Ele só vem ouvir, Siv! E nós vamos ensaiar, de qualquer maneira. Ele só vem ouvir e dar uns conselhos. Não tem nada de mal... Ele é um profissional... E os músicos são generosos...

**LENA** (*interrompendo*)

Se ele vem, é claro que temos de cantar!

**SIV**

Eu e o Holmfrid não vamos cantar, não é Holmfrid?

**HOLMFRID**

Eu?

**ARNE** (*gozando*)

O Gordo Holmfrid? Ah, ah! Vá lá Siv.

**HOLMFRID**

Ele vem aí!

*Juntam-se para começar a cantar. Cantam “Alfabeto” de Mozart. Siv conduz o coro. No meio da canção, Gabriela vai até ao proscénio para atender uma chamada e o coro canta pianíssimo.*

**GABRIELA** (*angustuada*)

Não, não te preocupes! Quando chegares, eu já estou em casa.

*Entra Daniel pela direita.*

**GABRIELA**

Sim, o jantar está pronto. (*Vê Daniel, cumprimenta-o com olhar, vira-se, nervosa.*) Mas disseste que eu podia vir. Quando chegares a casa, eu já lá estou. OK? (*Desliga, vira-se para Daniel e cumprimentam-se.*) Bem-vindo! Sou a Gabriela. Entre!

*Entram e o volume do coro volta. Cantam razoavelmente, mas nervosos pela presença do Daniel. A canção termina, Daniel levanta-se e bate palmas. O coro fica contente e expectante.*

**DANIEL**

Vim para ouvir! Estava de passagem... Em geral, está muito bem!

**SIV** (*embaraçada*)

Nós não somos profissionais.

**ARNE**

Mas podíamos ser muito melhores.

**MULHER 3**

Eu sonhei que ele vinha.

*Todos dão alguns passos devagar até Daniel com muitos sorrisos, até que ele se sente pouco à vontade.*

**DANIEL**

Eu só queria ouvir... estava de passagem... muito obrigado! (*Sai apressado.*)

*O Coro continua sorridente.*

**ARNE**

“Em geral, está muito bem!”

**MULHER 2**

Ele disse, “em geral”?

**ARNE**

Sim!

**MULHER 1**

Não acredito! Usou essas palavras?

**ARNE**

Sim, sim! “Em geral, está muito bem!”

*Todos batem palmas e abraçam-se felizes.*

**LUZ:** *Fade out.*

**CENA 9**

**SOM:** *Intro do violino e piano, enquanto Nam & Rita se preparam para cantar “Over the Rainbow” (2 minutos)*

**LUZ:** *Nos cantores na esquerda e continua suave no lado direito.*

*Inês no proscénio, fazendo tricot. A música acaba e o Colador de Cartazes entra pela esquerda com o seu camaroeiro.*

**CENA 10**

**INÊS**

Então a pesca foi boa?

**COLADOR DE CARTAZES**

Muito boa, obrigado! O camaroeiro não é de má qualidade, mas talvez não seja tão bom como eu pensei!... Sinto-me um tanto desiludido!

**INÊS**

Mas que defeito é que tem o seu camaroeiro?

**COLADOR DE CARTAZES**

Que defeito é que tem?... Não se pode dizer que tenha defeitos, mas, a verdade, é que não é como eu tinha pensado.

**INÊS**

Como é que o tinha imaginado?

**COLADOR DE CARTAZES**

Como?... É difícil de dizer...

**INÊS**

Pois eu vou dizer-lhe!... Tinha-o imaginado muito diferente do que é! Queria-o verde, mas não exactamente nesse tom de verde!

**COLADOR DE CARTAZES**

Como é que sabe?... A senhora sabe tudo!... É por isso que toda a gente lhe vem confiar as suas preocupações.

(Pausa.) É verdade que por detrás daquela porta se esconde o enigma da vida?

**INÊS**

Dizem que sim.

(Pausa.)

**COLADOR DE CARTAZES**

O meu amigo está a demorar...

**LUZ:** *Intermitente, como um farol.*

Mas o que é que se passa? ... Luz!... Escuridão!... Luz!... Escuridão!...

**INÊS**

Dia!... Noite!... Dia!... Noite!... Vê como a Providência é misericordiosa: abrevia a sua espera e os dias voam perseguidos pelas noites...

**LUZ:** *"Geral"- lado direito. Suave quando o PC é aberto.*

*Entra o Programador com um computador portátil e com a Criança-guia. Veste algo que remeta para a Antiguidade Clássica. Vê-se projectado um programa de hacking - passwords, códigos de acesso, alertas, etc.*

*Entra um grande grupo à volta da porta, muito curiosos. Vêm-se os membros do coro vestidos de personagens de "Alice no país das maravilhas", que entram pela esquerda.*

**COLADOR DE CARTAZES**

Um momento como este, meus caros senhores, só acontece uma vez na vida de um homem!... É por isso, meus amigos, que lhes peço que pensem bem, que reflectam...

**POLÍCIA** *(entrando muito decidida)*

Em nome da Lei!... Proíbo-vos de abrir esta porta!... *(Tira o PC ao Programador.)*

**COLADOR DE CARTAZES**

É sempre assim, quando se quer fazer qualquer coisa de grande e novo!... Levaremos o caso aos Tribunais! Apresentaremos queixa!.. *(Grita.)* Todos ao escritório do advogado!

**INÊS**

Quando se faz uma boa acção, há sempre quem a ache má e se queixe, e quando se faz bem a uns, faz-se mal a outros! Que vida esta! ... Como os homens são dignos de lástima!

## CENA 11

*Música muito rápida e todos começam a movimentar-se muito rapidamente, dando ilusão de que o tempo está a passar muito depressa. Vão saindo e a Advogada entra com Inês para o escritório, e ficam imóveis. A música pára.*

**LUZ:** *Ao mesmo tempo que a música acaba há um black-out breve, volta logo a luz, como se fosse um teletransporte de tempo e espaço.*

*A Advogada, de fato e saia preta, tem estampada na cara uma tristeza infinita. Inês, que ainda traz o xaile da Porteira, e a Advogada começam a mexer-se, ao mesmo tempo, 3 segundos depois de black-out.*

### ADVOGADA

Queres dar-me o teu xaile? Penduro-o na parede até que o fogo se acenda. Depois queimo-o, com todas as mágoas e misérias de que ele foi testemunha.

### INÊS

Ainda não é altura. Quero, primeiro, recolher nele os teus próprios sofrimentos e todos os crimes, vícios, roubos, calúnias, ofensas que te têm confessado.

### ADVOGADA

O teu xaile não será suficiente, minha querida. Olha para estas paredes! Não se dirá que todos os pecados da terra pousaram nelas? Todos os dias sinto uma claustrofobia tão grande, mas não posso fazer nada. Olha para estes papéis! São relatórios sobre a injustiça!... Olha para mim! Aqui ninguém sorri, só se vêem olhares maus... Todos!... Despejam sobre mim a sua maldade, a sua inveja, as suas desconfianças!... Só posso usar a minha roupa durante uns dias, porque depois... cheira mal, contaminada com os crimes dos outros! Só sonho com crimes e assassinos! Isso ainda é suportável, mas o pior, sabes o que é? É tratar de divórcios!...

### INÊS

Divórcios?

### ADVOGADA

Separações! Sofrimentos! É como se saísse das entranhas da terra um grito que subisse até ao céu!.. um grito contra a suprema traição, a que insulta a força original, a fonte de todo o bem, o Amor!..

### INÊS

Amor...?

### ADVOGADA

E a dor, o sofrimento, sou eu que tenho de os suportar!... Que tormentos causa isto de ser humano!

### INÊS

Como os homens são dignos de lástima!

## CENA 12

*Entra Daniel pela direita. Ouvem-se gritos da Gabriela e pancadas.*

**LUZ:** *Luz no Daniel e LUZ para criar sombras no ciclorama.*

### CONNYY

Eu disse para ficares em casa! Já te disse que não vais a lado nenhum! Não penses que eu não sei, sua puta!

**GABRIELA**

Mas eu quero cantar!

**CONNYP**

O quê?! (*Começa a bater-lhe.*) Cabra de merda!

**DANIEL** (*corre para trás do ciclorama, gritando e separando-os*)

Páre! Por amor de Deus, páre!

**CONNYP**

Olha, é o artista! (*Daniel conforta Gabriela.*) Tira as mãos de cima dela! (*Começa a bater no Daniel. Gabriela tenta detê-lo.*)

**GABRIELA**

Não, Conny!!

**CONNYP**

Os da tua laia não têm lugar aqui! Ficas avisado! (*Empurra-o para fora.*) Mete-te na tua vida!

**GABRIELA** (*desesperada, chora*)

Não, Conny!

**LUZ:** *Sombra desaparece. Luz suave no Daniel.*

**SOM:** *Violino "Nella Fantasia" – Gabriela. Daniel canta a 2ª parte.*

## **CENA 13**

**LUZ:** *Fade-out x Fade-in para a direita.*

**Vídeo:** *Vídeo da bolha gigante.*

**CENA:** *Desce o quadro.*

**MÚSICA:** *Bach "Praludium 1" C-Dur BWV 846 – piano.*

*Oficial sentado. As alunas brincam com as bolhas. Inês com manta e as alunas sentam-se em pufes quando a Professora entra.*

**PROFESSORA** (*para Oficial*)

Pois bem, meu rapaz, serás capaz de me dizer quantos são duas vezes dois? Levanta-te quando estiveres a ser interrogado!

**OFICIAL** (*ansioso, levanta-se*)

Duas vezes dois... vejamos, duas vezes dois são... dois dois!

**PROFESSORA**

Vejo que não estudaste a lição!

**OFICIAL**

Estudei, sim senhora! Eu até sei a resposta... mas... não consigo dar com as palavras!...

**PROFESSORA**

Pois então vou dar-te uma ajuda! (*Puxa-lhe uma orelha*)

**OFICIAL**

Ai! Isto é horrível! Horrível!

**PROFESSORA**

Horrível é ver um rapagão como tu ter assim tanta falta de brio!

**OFICIAL** (*dolorosamente*)

Um rapaz crescido, sim! Sou grande!... Muito maior do que estas aqui!... Sou adulto!... Mas quanto tempo vou eu ficar aqui?

**PROFESSORA**

Quanto tempo?... Aqui?... Mas tu acreditas que o tempo e o espaço existem?... Saberás então dizer-me o que é o tempo?

**OFICIAL**

O tempo?...

**ALUNA 1**

Eu sei! O tempo perguntou ao tempo quanto tempo o tempo tem. O tempo respondeu ao tempo que o tempo tem tanto tempo quanto tempo o tempo tem.

**OFICIAL**

E a professora é capaz de me dizer o que é o tempo?

**PROFESSORA**

Claro que sim!

**OFICIAL**

Então diga!

**PROFESSORA**

O tempo? Vejamos! Enquanto falamos, o tempo foge!... Portanto... o tempo é uma coisa que foge enquanto falo!

**ALUNA 1** (*levantando-se*)

E eu fujo enquanto os senhores falam! Portanto, eu sou o tempo! (*Sai a correr.*)

**ALUNA 2** (*levanta-se e sai a correr, à gargalhada*)

Eu também!

**PROFESSORA**

É perfeitamente justo, segundo as leis da lógica.

**OFICIAL**

Mas nesse caso, as leis da lógica são falsas, logo, elas, que acabam de fugir, não podem ser o tempo!

**PROFESSORA**

É igualmente justo segundo as leis da lógica... embora seja falso!

**OFICIAL**

Sendo assim, a lógica não tem sentido!

**PROFESSORA**

Parece-me bem que sim!.. Mas se a lógica não tem sentido, é porque o mundo inteiro é absurdo!... E que diabo faço eu aqui a ensinar-te o que é absurdo?... *(para o público)* Se alguém me quiser oferecer um copo de sumo, iremos tomar um banho!

**INÊS**

Oh meu Deus! Os homens complicam tudo, sem necessidade, quando as coisas são tão simples e belas! Como os homens são dignos de lástima! *(Pausa.)* Não se pode ficar uma criança para sempre?

**PROFESSORA & OFICIAL** *(ao mesmo tempo)*

Não!

**INÊS**

Porque não?

**PROFESSORA**

Porque isso é sonhar demais!

**INÊS**

O que é sonhar?

**PROFESSORA**

Sonhar... do sonho?!

**INÊS**

E o que é o sonho?

**PROFESSORA** *(pegando num papel que está escrito “Dicionário”)*

De acordo com o dicionário Priberam da língua portuguesa, a palavra “Sonho” vem do Latim “Somnium” que significa...

1. Conjunto de ideias e de imagens que se apresentam ao espírito durante o sono.
2. Utopia; imaginação; fantasia; devaneio; ilusão; felicidade; esperanças vãs; ideias quiméricas.
3. Bolo muito fofo, de farinha e ovos, frito e depois geralmente polvilhado com açúcar e canela. = Filhó, Filhós.

*(Entra uma aluna com a bandeja e os sonhos. A Professora pega nos sonhos e come-os)* Mm...! Estes sonhos são tão bons!

**INÊS**

Mas então as escolas e os professores não servem para ensinar a sonhar às crianças, aos jovens, e até aos adultos?

**PROFESSORA**

Não! Não, porque isso dá muito trabalho! E o governo não nos paga para isso! Pagam-nos para ensinar! Nada mais! E é exactamente isso que faço!

**INÊS**

Que mundo tão triste! A vida sem sonhar... A professora sempre quis ser professora?

**PROFESSORA**

Sim!... Não...! Não se riam! Na verdade... Eu queria ser a primeira mulher astronauta... e voar...! Esse era o meu sonho!... Mas o meu mundo não me deixou...! Gostava também de ter inventado a máquina do tempo.

**INÊS**

Máquina do tempo? Como assim? Viajar no tempo? Isso é possível também aqui na Terra?

**PROFESSORA**

Sim, segundo o meu caro amigo Einstein!

Gostava de voltar atrás no tempo até à Origem, quando a Humanidade começou, assim desvendava o grande mistério da vida dum a vez por todas. No fundo, só estou curiosa em saber se, de facto, os pais de Adão e Eva eram macacos ou era Deus.

**INÊS**

Mas é preciso uma máquina do tempo para saber isso?

**PROFESSORA**

Então como é que haveria de ser?

**INÊS** *(para o Oficial)*

E tu? Qual era o teu sonho?

**OFICIAL**

Eu queria era jogar à bola... queria ser como Eusébio... mas a minha mãe não me deixou...! Gostava de ter sido também cantor... Como eu adorava cantar!... mas a minha voz não me deixou...!

**INÊS**

Ó meu anjo da guarda! Fá-los voltar a sonhar!

*Música começa. Fade-out, Inês sai.*

## **CENA 14**

**SOM:** "Voar" – Nam & Zé (sentados nas cadeiras) – melódica.

**Vídeo:** Animação projectada.

## **CENA 15**

**LUZ:** Sobre a esquerda.

*Coro, sentado. Daniel entra na sala e tenta explicar, muito sério.*

**DANIEL**

Tudo começa com o ouvido.

**SOM:** Ouve-se uma buzina de automóvel tipo fanfarra.

*A Mulher 2 levanta-se sem dizer nada e vai à janela.*

**VOZ HOMEM** (*fora*)

Quando é que sais?

**MULHER 2**

Eu ligo-te daqui a bocado, está bem? (*Volta apressadamente fazendo algum barulho até que se senta.*)

**DANIEL**

Imaginem que toda a música já existe. (*Cai jornal do Arne. Ele apanha-o e faz barulho com ele. Daniel prossegue.*)

Anda por aí, à nossa volta, pronta a ser conhecida. É tudo uma questão de ouvir, de estarmos prontos para a escrever.

(*Daniel olha para o coro à espera de uma reacção.*) Percebem?

**HOLMFRID** (*muito sério e baixinho*)

Ya!

**ARNE** (*fitando Holmfrid*)

Percebes, gordo?

**HOLMFRID** (*com o mesmo ar sério*)

Ya!

*Todos se riem à gargalhada.*

**DANIEL**

Cada pessoa tem o seu tom único, o seu tom individual. E nós vamos encontrá-lo. (*Pausa.*) Façam aqui uma roda e dêem as mãos. Agora vamos encontrar a fonte, o núcleo.

*Todos de mãos dadas.*

**SOM:** *Toca o telemóvel do Arne.*

*Arne atende e sai do círculo. Daniel fica impaciente.*

**ARNE**

Tou sim? Fala o Arne. Ya! Ya! Ya! Não querias também um DVD? Tem PAL, NTSC...

(*Entretanto Holmfrid tira do bolso bolachas e faz barulho com a embalagem. Come algumas e volta a pôr no bolso ruidosamente. E Daniel afasta-se do grupo, nervoso.*)

Não! Não faço renovações. OK! Combinado! Sim, sim! Falo consigo daqui a 1 hora, tá bem? Adeus.

(*Juntando-se ao círculo e para todos*) Sim... íamos até à fonte, ou coisa assim.

**SOM:** *A máquina do café começa a fazer barulho.*

**SIV**

Intervalo para café. Venham! (*Começam todos a andar.*)

**DANIEL** (*quase explodindo*)

Café? Agora? Não perceberam nada? Isto tem a ver connosco! Com quem somos, com as nossas vidas! (*Tosse.*)

Toda a música vem de dentro! (*Explodindo.*) Concentração!!! Sem concentração nada pode emergir! Nada! Perceberam?

*Daniel tosses fortemente e senta-se num canto, aflito. Lena leva-lhe um copo de água.*

**LENA** (*muito meiga, tocando na mão dele*)

Beba um pouco de água. Sabe, Daniel. Isto é tudo novo para nós. Não estamos habituados... O café também é importante...  
*Holmfrid aproxima-se de Daniel, tira as bolachas do bolso e oferece-as a Daniel.*

**HOLMFRID**

São boas!

*Ficam a olhar uns instantes... todos dão gargalhadas.*

**DANIEL**

OK! Vamos lá então tomar esse café.

*Saem todos alegres, excepto Daniel e Lena que ficam de mãos dadas...*

**SOM:** *Entra música "Come What May" – metalofone*

**Vídeo:** *Videoclip do Oceanário e do Jardim.*

## **CENA 16**

**LUZ:** *Sobre o lado esquerdo, na sala do coro.*

*O coro vai entrando para aquecimento, fica espalhado pela sala. Daniel, entrando, fica de frente no centro do grupo.*

**DANIEL**

Hoje, vou ensinar um aquecimento especial. Só têm de fazer exactamente aquilo que faço, ok?

*Fazem Aquecimento "Fri Fra Fro"! No fim, Inger tira a camisola.*

**DANIEL**

OK! Agora façam isto comigo.

*Todos muito divertidos. Daniel dá um passo frente/trás em 4 tempos e no 1º passo diz "Hey" com movimento dos braços.*

No 1, estão a ver? Tentem encontrar o vosso tom. Encontrem a harmonia. Ahhhhh! (*Vão variando tons.*) A vibrar dentro de vocês...

*De repente, Tore entra feliz, fora de tom, e vai para o meio do grupo. Todos páram.*

**ARNE**

Eu trato disto. Tore! Olá, Tore!

**LENA**

Tem calma, Arne. É só o Tore.

**MULHER 3**

Dá-lhe uma bolacha.

**ARNE**

Tore! Vamos sentar. Anda!

**TORE** (*quase indistinto*)

Também quero...

**LENA**

Ele também quer participar.

**ARNE**

Só vai criar problemas. Eu sei. Temos de ter alguns critérios. Querem ver o Tore no concerto da Primavera, ao lado do gordo Holmfrid?

*Senta-o à força. Mas depois foge. Arne vai atrás do Tore, que fica nervoso, sempre batendo os pés, e dá um tom grave.*

**TORE**

Ahhh!

**DANIEL** *(surpreendido)*

Boa! Temos o baixo! Arne! *(Dá sinal para este se aproximar e dar um tom 3ª acima.)* Gabriela! *(Com outro tom harmónico.)*

*Vão-se juntando à volta do Tore e abraçam-se num círculo, continuando em harmonia.*

**ARNE**

Eu sabia! Eu sabia! Vamos a isto!

*Tore, muito contente, levanta os braços e alguns imitam-no, outros batem palmas.*

**DANIEL**

Boa pessoal! Hoje ficamos por aqui! Até para a semana!

**TODOS** *(cada um saindo)*

Xau! Até para a semana!...

## **CENA 17**

*Em casa do Padre e Inger. Ela entra, falando ao telemóvel.*

**INGER** *(rindo)*

Podes crer. Não me divertia assim há séculos. Há muito tempo que não me sentia tão feliz. Foi tão bom! Claro que tens que vir. Vemo-nos na Quinta. Tá bem! Depois falamos! Beijinhos! *(Cantarola.)*

**STIG** *(aparece, gritando)*

Já sei de tudo!

**INGER**

Sabes tudo?

**STIG**

Sei! Mostras os peitos no centro paroquial... O pecado desceu...!

**INGER**

Pára com isso!

**STIG**

Inger, tu pecaste!! Nas instalações da igreja!

**INGER**

Vou dizer-te uma coisa que estou para dizer há muito tempo. Uma coisa que me persegue há 20 anos. Não existe pecado! Toda essa conversa sobre o pecado só existe na tua cabeça.

**STIG**

O quê?!

**INGER**

O pecado não existe!

**STIG**

O pecado não existe?!

**INGER**

O pecado não existe.

**STIG**

Pensa no que estás a dizer!

**INGER**

Já pensei! A igreja é que inventou o pecado! Distribuir a culpa com uma mão e com a outra oferecer a redenção. É uma mentira destinada a reprimir as pessoas para ganhar poder!

**STIG**

Silêncio! Pede perdão a Deus!

**INGER**

Não há nada para perdoar..! Não percebes? Deus nunca condenou...!

**STIG**

Cala-te! O que é que tu sabes?

**INGER**

Tenta ser humilde, Stig.

**STIG**

Eu sou humilde!

*Inger vai buscar algumas revistas porno, e caixas pretas de DVD escondidas num canto e atira-as para frente dele.*

**INGER**

Julgavas que eu não sabia? *(Pausa)* Não faz mal, Stig! Tens uma necessidade, e não prejudicaste ninguém com ela. Mas não condenes os outros... Houve momentos, na cama, em que tivemos prazer... apesar de nunca termos atingido o céu juntos...

**STIG** *(mais brando)*

Pára...!

**INGER** *(ajoelha-se)*

Stig! Eu amo-te! Sempre te amei! Guardei tudo cá dentro. Mas chega! *(Vai desabotoando a camisa dele.)* Calei-me, reprimi tudo o que sentia, o que via, ouvia e pensava. *(Abriu a camisa toda. Beijam-se apaixonadamente.)* Vem!

**STIG**

Amo-te tanto!

**INGER**

Vem, Stig!

*Vão para trás do pano e fazem sexo (sombra). Entretanto começa a música. A Porteira entra com a manta e fica sentada.*

**SOM:** Ao vivo "Dream On" – Nam (1m30s)

**LUZ:** Fade-out na esquerda e Luz geral sobre a direita.

## **CENA 18** *(Proscénio)*

**INÊS** *(entrando)*

Já chegaram?

**PORTEIRA**

Ainda não!

**INÊS**

Chama-os imediatamente porque vamos abrir a porta...

**PORTEIRA**

É assim tão urgente?

**INÊS**

Chama o Presidente e as Decanas das 4 Faculdades...

*A Porteira faz soar um apito.*

## **CENA 19**

*A cena passa outra vez para casa do Padre e Inger.*

**LUZ:** Fade-out x Fade-in na esquerda.

**STIG** *(rezando)*

Senhor, perdoa os meus pecados...

*Entra Inger contente, tenta beijá-lo mas ele afasta-a.*

**STIG** *(muito sério)*

Inger! O que aconteceu ontem à noite entre nós...

**INGER** *(sorrindo)*

Há tanto tempo que o desejava...

**STIG**

Inger! Não aconteceu!

**INGER**

O quê?

**STIG**

Não aconteceu! Repito, o que aconteceu ontem entre nós não aconteceu!

*Inger sai. Stig em posição de crucifixo. De repente, surge um número de tecido, "Cristo". Fade-out no palco e luz nele.*

## **CENA 20**

**LUZ:** *Sobre a esquerda, na sala do coro. Daniel já lá está.*

**LENA** *(entrando)*

Olá, Daniel!

**DANIEL**

Oi! Vieste mais cedo!

**LENA**

Sim. Queria ver se me ajudavas a encontrar o meu tom.

**DANIEL**

Está bem. Anda, então! *(Pausa.)* Respira fundo... Endireita as costas. Anda pela sala e canta.

**LENA**

Canto o quê?

**DANIEL**

Não sei! Qualquer coisa... cantarola!

**LENA**

Ba ba ba ba ba...

**DANIEL**

Vem cá! *(Pausa.)* Vamos encontrar o teu equilíbrio. Eu sei que está lá. Só precisa de ser libertado. *(Preparando-se.)* Abre a garganta. Abre o peito. *(Daniel põe as mãos com cuidado no peito dela. Lena expira pesadamente.)* Liberta o teu som.

**LENA**

Ah~ (*Não consegue continuar.*) Eu também quero... mas... assusta-me. É muito. Não sei se me atrevo.  
(*Senta-se num canto. Daniel senta-se ao lado.*)

**LENA**

Posso perguntar-te uma coisa?

**DANIEL**

Sim!

**LENA**

Porque é que estás aqui... quando podias estar à frente das melhores orquestras do mundo...

**DANIEL**

Desde criança que tinha um sonho. Criar música que abrisse o coração das pessoas... continua a ser o meu sonho!

**LENA** (*sorrindo*)

Não é um sonho nada pequeno.

(*Ficam a olhar um ao outro com um ar romântico. Breve silêncio.*)

**LENA**

Já nos conhecemos há 145 dias!

**DANIEL**

Contaste os dias?

**LENA**

Contei! (*Sorriem.*)

**SOM:** Ao vivo "Pachelbel's Canon".

*Beijam-se e a cena de amor. Clímax. Ao mesmo tempo, um número aéreo de tecido "União".*

## **CENA 21**

**LUZ:** Sobre a direita.

*O Presidente e as Decanas das quatro Faculdades entram a discutir. Inês e o Poeta também entram. O coro entra sem barulho.*

**DIREITO**

Voltemos à questão. Qual é a opinião do Presidente sobre esta porta e a sua abertura?

**PRESIDENTE**

A minha opinião? Não tenho. Sou pago pelo governo apenas para impedir que os senhores se aleijem uns aos outros durante o Consistório... Uma opinião? Em tempos, já as tive, mas foram todas refutadas! Mas talvez possamos abrir agora a porta...

**TEOLOGIA**

Acredito que não se deve abrir esta porta, porque esconde verdades perigosas...

**FILOSOFIA**

A verdade nunca é perigosa!

**DIREITO**

O que é a verdade? Onde é que ela se encontra?

**TEOLOGIA**

Eu sou a Verdade e a Vida!...

**MEDICINA**

Eu sou a ciência exacta!...

**DIREITO**

Eu duvido... e espero que me forneçam provas e testemunhos.

**MEDICINA**

Mas então o que é a verdade?

**DIREITO**

É tudo o que se pode provar com duas testemunhas!

**FILOSOFIA**

Se tivesse de escolher entre a teologia e a medicina... não escolhia nem uma nem outra!

**DIREITO**

E se eu tivesse de julgar... condenava todos os três. Os senhores não são capazes de se pôr de acordo seja sobre que ponto for, nunca o conseguiram!

**FILOSOFIA**

Direito! Esse servidor de todos os homens, menos dos servidores! E a Justiça, que querendo ser justa mata quem a defende!... A justiça que comete tantas injustiças!

*Alguma confusão entre as Decanas. A Criança-guia entra sozinho e abre a porta do trevo. Ninguém dá por isso.*

**INÊS**

Os senhores deviam ter vergonha!... Pobre juventude!

**DIREITO**

Ela lamenta a juventude! Portanto, acusa-nos! Sr. Presidente, Vossa Excelência deve perseguir tal crime!

**INÊS**

Sim, acuso-vos a todos! Acuso-vos de espalharem a dúvida e a discórdia no espírito dos jovens!

## **DIREITO**

Oçam! Esta mulher acusa-nos, a nós, de semearmos a dúvida! Não se trata, portanto, de um acto criminoso? Apelo a todos os Bem-Pensantes.

## **TODOS OS BEM-PENSANTES**

Sim! Trata-se de um acto criminoso!

## **INÊS**

Aqui os verdadeiros criminosos são vocês, por terem tirado os sonhos da nossa juventude! Mas, sobretudo, os verdadeiros criminosos são vocês por incapacitarem permanentemente os nossos jovens de sonhar! Isso sim! É um crime muito grave!

## **DIREITO**

Todos os Bem-Pensantes a condenaram, minha senhora! Vá-se embora! Vá em paz com tudo o que colheu! Senão...

## **INÊS**

Com tudo o que colhi?... Senão?... Senão o quê?

## **TODOS OS BEM-PENSANTES**

Hurrah! A porta está aberta!

## **CENA 22**

**LUZ:** *Geral em ambos os lados.*

**SOM:** *"Halleluja" de Mozart, Coro.*

*O coro, já em posição, canta "Halleluja". No fim da canção, fade-out geral. Todos permanecem na mesma posição.*

## **~~CENA 23~~ – Cena eliminada e alterada para *Le Grand Finale***

**SOM:** *Piano e violino, "Your Dream" – Nam e Su./Cris.*

**VÍDEO:** *Legenda no ecrã.*

## **CENA 24**

**LUZ:** *Sobre a direita.*

## **PRESIDENTE**

Então digam-me! Desvendaram o enigma? O que é que há por detrás da porta?

## **TEOLOGIA**

Nada! Porque do nada Deus criou o céu e a terra!

## **FILOSOFIA**

O nada só engendra o nada!

**MEDICINA**

Nada de nada! Não há nada!

**DIREITO**

Duvido! Estamos em presença de uma fraude qualificada! Apelo para todos os Bem-Pensantes!

**TODOS OS BEM-PENSANTES**

Ela enganou-nos!

**PRESIDENTE**

Inês, quererá ter a bondade de nos dizer qual foi a sua intenção ao provocar a abertura desta porta?

**INÊS**

Não, meus amigos... Se o dissesse, não acreditavam!...

**MEDICINA**

Mas se não há nada!

**INÊS**

Tu o dissesse!... Mas não compreendeste!

**MEDICINA**

O que ela diz não passa de ninharias!

**TODOS OS BEM-PENSANTES**

Ni-nha-ri-as!

**INÊS** *(para o Poeta)*

Como são dignos de lástima!

**POETA**

Falas a sério?

**INÊS**

Falo sempre a sério!

**POETA**

Até mesmo as quatro Faculdades?

**INÊS**

Também! Quatro cabeças para um único corpo! Quem foi capaz de criar um tal monstro?

**TODOS OS BEM-PENSANTES**

Ela não responde!

**INÊS**

Eu já respondi!

**TODOS OS BEM-PENSANTES**

Batam-lhe! Ela está a responder!

**INÊS**

Vem, profeta, que eu parto para longe daqui! Vou revelar-te o enigma da vida... mas no deserto... onde ninguém nos poderá ver ou ouvir. Vem daí para o deserto!

**POETA**

E os teus filhos?

**INÊS** (*apontando para o público*)

Aqui tens os meus filhos! Individualmente, são muito bons, mas quando se juntam, batem uns nos outros e tornam-se verdadeiros demónios!... Adeus!

## **CENA 25**

**LUZ:** *Sobre a esquerda.*

**SOM:** "Siyahamba", Coro. Tom Mi

**DANIEL** (*acabando a dirigir o coro*)

Bravo! É assim que deve soar! Não é?

**TODOS**

Ya! (*Batem palmas.*)

**DANIEL**

E temos uma nova canção.

**TODOS**

Uma nova canção?

**DANIEL** (*entusiasmado*)

Sim! Completamente nova! (*Para Gabriela*) Gabriela! Esta canção é para ti, o teu solo.

**GABRIELA** (*perplexa, arfando*)

Não posso!... Nem pensar!... Mas porquê eu?

**DANIEL**

Fiz esta canção para ti, Gabriela. Tenho estado a ouvir-te.

**GABRIELA**

Mas ele vai-me matar quando souber. (*Fica nervosa e chora.*)

**ARNE**

És capaz, Gabriela! Mostra ao Conny que és capaz.

**LENA**

Mas ela não vai fazer isto por ele!

**ARNE**

Mostra-lhe do que és capaz.

**LENA**

Porra, Arne! Não vês que ela está cheia de medo dele?

**ARNE**

Ela podia ao menos fazer um esforço.

*Gabriela ofegante. Holmfrid traz uma cadeira, senta-a, confortando-a.*

**ARNE** (*troçando*)

Olha para o Holmfrid! O Gordo está a dar graxa! (*Ri-se.*)

*De repente, Holmfrid agarra numa cadeira e parte-a violentamente. Investe sobre Arne, empurrando-o.*

**HOLMFRID**

Meu Deus! Filho da mãe!! O que é que fizeste? Estou farto de ti! Gordo pr'aqui, gordo pr'ali...

(*Empurra-o e ele cai.*) Sacana!

**DANIEL**

Holmfrid!!

**HOLMFRID** (*chorando*)

Seus cobardes! Também se riram!... Há 35 anos que isto dura...! Todos os dias na escola... A escola foi um inferno para mim! Estavas sempre a gozar comigo! Gordo! Bucha! Sempre... Nunca desistes, Arne...! Todos aqueles anos na escola... O Gordo, o Bucha Holmfrid...!

*Inger vai confortá-lo. Ele chora no ombro dela... e olha para Gabriela com orgulho.*

*Gabriela apanha a partitura no chão e o piano entra.*

**SOM:** Ao vivo "Gabriella's Song"

**VÍDEO:** Durante a canção, legenda em português.

*O coro mantém-se no palco em freeze.*

## **CENA 26**

**LUZ:** *Sobre a direita.*

**INÊS**

Será um sonho? Não passaria tudo o que vivi de um sonho?

**POETA**

Tudo isso... me aconteceu imaginá-lo num poema.

**INÊS**

Sabes, então, o que é a poesia?

**POETA**

Sei o que é o sonho... Mas o que será a poesia?

**INÊS**

Não é a realidade... é muito mais... Não é sequer o sonho... é o sonho desperto...

**POETA**

Sentes, na verdade, a intenção de te elevar... em breve?

**LUZ:** *Fade-out x Fade-in.*

## **CENA 27**

**ARNE** (*entrando apressadamente com uma carta*)

Olá, olá, olá! Atenção, por favor!

**MULHER 1**

Que foi agora, Arne?

**ARNE** (*abrindo a carta*)

Aqui está, preto no branco. Chegou hoje da Áustria. Diz aqui... “Vimos por este meio convidar o coro da igreja Norland para o concurso de coros ‘Let the People Sing’, que terá lugar no país natal de Mozart e da música”. Actuamos no dia 28 de Dezembro, às 11 da manhã.

**DANIEL**

Então vamos fazer uma coisa totalmente diferente. Eles vão ouvir música que nunca ouviram antes.

**ARNE**

É assim mesmo, Daniel!

*Todos ficam radiantes.*

## **CENA 28**

*Último momento da peça.*

**INÊS**

Aproxima-se o momento em que, com a ajuda do fogo, subirei ao éter... aquilo a que chamais morrer e que vos enche de terror.

**POETA**

É o medo do desconhecido...

**INÊS**

Que, no entanto, conheceis! Tu sempre duvidaste?

**POETA**

Não!... Muitas vezes, acreditei ter a certeza, mas isso não durou... a certeza abandonou-me como se fosse um sonho, um despertar.

**INÊS**

Não é fácil viver uma vida humana!

**POETA**

Afinal, compreendes e confessas que assim é!

**INÊS**

Sim!

**POETA**

Então... e o fim último?

**INÊS**

Já o conheces!... O combate entre a dor do prazer e o prazer da dor... os sofrimentos do penitente e as alegrias do voluptuoso...

**POETA**

Diz-me, no entanto, antes de partir: o que é que, cá em baixo, mais te fez sofrer?

**INÊS**

O existir!... O sentir o meu olhar enfraquecido por um olho, o meu ouvido por uma orelha, e o meu pensamento, o meu pensamento aéreo e claro, aprisionado num labirinto de gordura. Já alguma vez viste um cérebro? Que circunvoluções... que caminhos mais tortuosos!... (*Pausa.*)

Agora tiro primeiro o pó que se me colou aos pés, a terra... a lama... (*Descalça os sapatos e atira-os ao fogo.*)

**PORTEIRA** (*entrando e atirando o xaile ao fogo*)

Posso queimar o meu xaile no mesmo fogo? (*Sai.*)

**COLADOR DE CARTAZES** (*entrando*)

Os cartazes, seja! Mas o camaroeiro, não, isso nunca! É o meu camaroeiro verde. (*Sai.*)

**ADVOGADA** (*entrando*)

Aqui está o dossier dedicado ao grande processo sobre o sexo dos anjos! (*Sai.*)

**TEOLOGIA** (*entrando furiosa*)

Sou reprovada por Deus! Sou perseguida pelos homens, abandonada pelo Governo. Como poderei eu acreditar, se ninguém me acredita?... Como defender um Deus que não defende os seus? Ninharias! Nada mais do que ninharias. (*Atira a Bíblia e sai.*)

**INÊS**

O fim aproxima-se. (*Subindo ao banco.*) Adeus, sonhador, filho dos homens. No momento da despedida, ao deixarmos um amigo ou um lugar amado vem-nos a saudade do que amamos. E o remorso pelos nossos actos passados... Sinto agora toda a dor de viver! É portanto, assim, que são os homens! Sente-se vontade de partir quando se deseja ficar, e o coração dilacera-se...

**POETA**

Li em qualquer parte que quando a vida se aproxima do seu fim, vemos desfilar, de novo, diante dos olhos a nossa própria vida, num movimento acelerado... É o fim?

**INÊS**

Sim!... o meu! Adeus! (*Levanta os braços para o céu.*)

**POETA**

Diz-me até à vista!

**LUZ:** Luz vermelha cada vez mais forte na Inês até Black-out.

**SOM:** A música – Subheim "Away".

**VÍDEO:** A súplica do Poeta com música.

**CENA 29**

*Último momento do filme.*

**LUZ:** Sobre esquerda.

**VÍDEO:** Daniel cai, bate com a cabeça e desvanece-se lentamente.

*Arne está a dispor o coro, à espera do Daniel. Todos numa grande ansiedade.*

**ARNE**

Mais para o lado... Holmfrid, no canto. Isso!

*Na sala a ansiedade aumenta. Lena tenta sair à procura do Daniel, mas Arne impede-a.*

Fiquem aí... ele deve estar a chegar. Esperem. Ele vem.. ele vem..

*Tore, que já estava nervoso, fica agitadíssimo. Bate os pés rapidamente... e dá um tom grave.*

**TORE**

Ahhhhhhhhhhhh!

*Ninguém sabe o que há-de fazer.*

**GABRIELA**

Ahhhhhhhhhhhh!

*Lena, Arne e todo o coro começam a cantar em harmonia e vão dando as mãos. Um a um... no meio do público, levantam-se e juntam-se à harmonia. Eventualmente toda a plateia se envolve na harmonia. O coro fica surpreendido e emociona-se.*

**GABRIELA** (*improvisando*)

Fala fala fala!

*Daniel desvanece-se pouco a pouco, mas feliz, a sorrir..*

**VÍDEO:** A imagem do filme, 2.03.10-2.03.28, Daniel a vaguear pelo mato e levantar o seu "eu" mais pequeno.

**LUZ:** Fade-out e Black-out.

### **CENA 30 – Le Grand Finale**

**LUZ:** Fade-in.

**SOM:** Piano, "Imagine" "Your Dream" – Nam e Su./Cris.

**VÍDEO:** "Making-of" passa muito rápido, como se fossem recordações que passam na nossa cabeça, ou um sonho. No fim, passam os créditos do filme e casting do elenco.

*A cortina fecha no fim da canção.*

***To be continued...***

**VII – DVD do espetáculo O Sonho**

6 / 7 de Outubro, 2011

Grande Auditório, ESTC

Alexander Tuji Nam