

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
Escola Superior de Teatro e Cinema



**A PERTINÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO
DOS CLÁSSICOS NA ERA CONTEMPORÂNEA**

- caso de estudo de *Mandrágora* do Teatro da Rainha
através de observação participante -

Relatório de Estágio de
Mestrado em Teatro - Artes Performativas

Diogo Tomaz

Setembro 2022

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
Escola Superior de Teatro e Cinema



**A PERTINÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO
DOS CLÁSSICOS NA ERA CONTEMPORÂNEA**

- caso de estudo de *Mandrágora* do Teatro da Rainha
através de observação participante -

Relatório de Estágio de
Mestrado em Teatro - Artes Performativas

Diogo Tomaz

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica de Diogo Bento, professor adjunto convidado com título de especialista na área de Interpretação.

1. AGRADECIMENTOS

Agradecer a todas as pessoas que me ajudaram até chegar aqui. Agradecer à Mãe, à Ivone, ao Miche, ao Soares.

Agradecer a todas as pessoas que me ajudaram a permanecer aqui. Agradecer à Inês, à Anaísa, ao Nuno, à Ana, ao Martim, ao Carlos, ao Passos, à Maria, ao Diogo.

Agradecer a todas as pessoas que me ajudarão a partir daqui. Agradecer à Mónica, ao Teatro da Rainha, à Maria.

A todos os que me esqueci, vocês sabem que eu sou péssimo nisto.

RESUMO

Este relatório diz respeito ao projecto *Mandrágora* da companhia de teatro profissional Teatro da Rainha. Através de um conceito de observação participante, irei explorar a definição de “clássico” e o impacto que estas obras têm no tempo e no lugar onde são escritos e onde são lidos. Porque razão todos os anos vemos espectáculos de William Shakespeare, Gil Vicente, Tennessee Williams, Oscar Wilde, entre tantos outros autores, uma vez que alguns destes viveram há mais de 500 anos atrás? Porque razão existem obras que sobrevivem ao tempo e à mudança da sociedade? É a partir destas interrogações que iremos aproveitar o caso prático do Teatro da Rainha. O meu processo de trabalho irá concentrar-se no estudo profundo da obra e no impacto que ela tem em quem lê/ouve/vê, de forma a conseguir chegar a uma conclusão que, apesar do conceito abstrato de “clássico”, seja uma verdade honesta com um grau de imparcialidade elevado.

O presente relatório irá apresentar todos os dados recolhidos e fará a sua análise após a recolha total dos mesmos.

PALAVRAS-CHAVE

Mandrágora; Teatro da Rainha; Clássicos; Observação Participante; Entrevista.

ABSTRACT

This report concerns the *Mandrágora* project of the professional theatre company Teatro da Rainha. Through a concept of participant observation, I will explore the definition of "classic" and the impact these works have on the time and place they are written and when they are read. Why is that every year there are professionals working on plays by William Shakespeare, Gil Vicente, Tennessee Williams, Oscar Wilde, among many other authors, since some of these lived more than 500 years ago? How did these works survive time and the change of society? These questions are the starting point for me to the practical case of Teatro da Rainha. My work process will focus on the deep study of the play and the impact it has on those who read/hear/see, in order to reach a conclusion that, despite the abstract concept of "classic", it is an honest truth with a high degree of impartiality.

This report will present all the data collected and will analyze it after the full collection of the data.

KEYWORDS

Mandrágora; Teatro da Rainha; Classics; Participant Observation; Interview.

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

TR - Teatro da Rainha

FMR - Fernando Mora Ramos

ESAD.CR - Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha

USCD - Universidade Sénior das Caldas da Rainha

LdoD - Livro do Desassossego

NM - Nicolau Maquiavel

ÍNDICE

1. Agradecimentos	Pág. 3
Resumo (Palavras-Chave).....	Pág. 4
Abstract (Keywords).....	Pág. 5
Lista de Abreviaturas, Siglas e Acrónimos.....	Pág. 6
Motivação Pessoal.....	Pág. 9
Objectivos.....	Pág. 10
Introdução.....	Pág. 11
Apresentação do Tema.....	Pág. 12
Nicolau Maquiavel.....	Pág. 12
2. O Teatro da Rainha	Pág. 13
O Reportório.....	Pág. 14
Plano de Trabalho.....	Pág. 17
A Equipa.....	Pág. 18
Desenvolvimento de Projectos.....	Pág. 20
<i>O Marinheiro</i> de Fernando Pessoa.....	Pág. 20
Conferência “Uma Máquina Literária para o Livro do Desassossego”.....	Pág. 21
Oficina de Poesia Portuguesa Contemporânea.....	Pág. 22
Diga 33 - Sessões de Poesia.....	Pág. 24
3. <i>Mandrágora</i> de Nicolau Maquiavel	Pág. 25
Contexto Histórico.....	Pág. 25
Personagens.....	Pág. 28
Resumo.....	Pág. 30
O que faz desta peça um Clássico?.....	Pág. 31
Observação Participante.....	Pág. 33
Responsabilidades.....	Pág. 34
A Experiência da Assistência de Encenação.....	Pág. 35
A Polivalência.....	Pág. 38
Envolvimento Comunitário.....	Pág. 40
Ensaios Gerais.....	Pág. 42
Apresentações Públicas.....	Pág. 42
Entrevista a Fernando Mora Ramos.....	Pág. 43

<u>4. Considerações Finais</u>	Pág. 53
Bibliografia	Pág. 54
Webgrafia	Pág. 54
Anexos	Pág. 55
Anexo I - Diário de Bordo	Pág. 56
Anexo II - Poema <i>Porque o melhor, enfim</i> de Camilo Pessanha	Pág. 57
Anexo III - Poemas Sessão Diga 33	Pág. 58
Anexo IV - Fotos do Local de Apresentação	Pág. 64
Anexo V - Programa do Espectáculo	Pág. 65

MOTIVAÇÃO PESSOAL

Estar integrado numa companhia de teatro histórica portuguesa. Esta é a motivação base para ter aceite este estágio. Sempre assumi a ambição de fazer estágio numa perspectiva de crescimento pessoal e de uma oportunidade única para me conseguir mostrar dentro de uma estrutura sólida. No entanto, companhias portuguesas há muitas, pelo que tive de analisar as propostas que iam ao encontro do que procurava.

Tive a sorte de ter três propostas diferentes. Porém, enquanto em duas delas o trabalho que ia desenvolver não me integrava naturalmente na companhia, pois eram propostas que criavam as condições um pouco forçadas para me poder integrar, sendo que numa tinha um trabalho direccionado para uma área que não me agrada. Além destas razões, a duração do estágio era, a meu ver, demasiado curta.

No Teatro da Rainha foi diferente. Mostraram à partida um grande interesse em me receber, especialmente um estudante de mestrado, algo que não acontece com frequência. O próprio fluxo de trabalho da companhia, a equipa artística e a cidade onde está sediada foram factores que me convenceram rapidamente. Quando soube o projecto que iria integrar, foi a cereja no topo do bolo, uma vez que era uma peça que admirava e com um tema que encaixava perfeitamente dentro do que queria desenvolver. Estava decidido então que o último semestre do segundo ano de mestrado iria ser passado nas Caldas da Rainha.

OBJECTIVOS

Uma vez que a motivação pessoal é apresentada e o estágio está escolhido, chega a hora de definir o que queremos trabalhar com este estágio. Tudo foi beber à definição de clássico e à sua explicação, pois estamos num mundo com uma fome constante por informação, pelo novo, pelo pessoal, pelo real, onde consumimos tudo demasiado depressa, andamos demasiado acelerados e estamos demasiado presos a um excesso de originalidade que pode ser contraproducente. Desta forma, quis abrandar e saber porque é que já não olhamos ao nosso redor e estamos sempre focados no nosso umbigo.

Quando alguém está perdido, é normal que queira voltar ao lugar de origem para saber de onde veio. Por isso, decidi voltar atrás, voltando aos clássicos, e quando falo em clássicos, refiro-me ao campo da literatura clássica dramática da qual a *Mandrágora* faz parte. Aqui, não falo do Teatro como José Gasset apresenta na sua ideia de teatro¹:

“O Teatro é um edifício. Um edifício é um espaço demarcado, isto é, separado do resto do espaço que permanece de fora. (...) O espaço teatral é, pois, uma dualidade, é um corpo orgânico composto de dois órgãos que funcionam um em relação com o outro: a sala e a cena.”

Portanto, não me interessa esta ideia de teatro, nem como edifício, nem como espectáculo. Interessa-me sim o texto dramático enquanto obra literária e o que faz delas um clássico, não esquecendo que nem todas as obras de um grande autor se tornam um clássico. Então, o que faz de uma obra um clássico?

Decidi que, através de uma observação participante no Teatro da Rainha, irei investigar sobre o caso da *Mandrágora* de Nicolau Maquiavel. Irei fazer um levantamento de ideias junto da equipa e expor neste relatórios os pensamentos e desafios do trabalho que me for confiado.

Para terminar, publicarei uma entrevista feita ao encenador Fernando Mora Ramos de forma a verificar se as ideias base que adquiri e descrevi neste relatório vão ao encontro daquilo que foi pensado inicialmente na construção da peça e da definição de clássico.

¹ Ideia defendida no seu ensaio *A Ideia de Teatro* (1991)

INTRODUÇÃO

Este relatório incidirá numa experiência de observação participante na companhia de teatro profissional Teatro da Rainha, sediado nas Caldas da Rainha. Integrado no estágio curricular do mestrado em teatro - artes performativas, este estágio tem protocolo assinado e entregue por e-mail na secretaria da Escola Superior de Teatro e Cinema. O projecto a ser trabalhado será a *Mandrágora*, peça renascentista do autor italiano Nicolau Maquiavel e será feito um estudo da mesma com o objectivo de descobrir o que faz dela um clássico da literatura mundial.

Esta experiência tem dois grandes problemas à partida, pelo que tem tudo para correr mal do ponto de vista científico. Em primeiro lugar, trata-se de uma observação participante, pelo que é desde já, segundo Della Porta (2014), um trabalho falhado, uma vez que o observador é parte integrante do que é observado. Em segundo lugar, estamos a tentar responder a uma questão que tem na sua génese um termo também ele abstrato: o que é um clássico?

Porém, do ponto de vista do meu interesse pessoal no projecto, é sem dúvidas um projecto ganhador. É uma excelente experiência trabalhar em teatro, especialmente quando, sem querer, reencontramos caras conhecidas que nos são queridas e conhecemos novas que nos fazem perguntar como é que não as conhecíamos há mais tempo. Felizmente, os dois casos aconteceram durante este estágio.

Estarei sempre acompanhado de papel e caneta de forma a anotar qualquer acção que ache fazer sentido. Pretendo fazer um resumo de uma página em modo tabela com uma calendarização que mostre o trabalho desenvolvido ao longo das respectivas semanas, de forma a ser um género de diário de bordo sintetizado.

As minhas funções são como actor para a produção da *Mandrágora*. É provável que as responsabilidades aumentem com o passar do tempo e com o entrosamento com a equipa. No entanto, tudo o que vier fora deste plano é por acréscimo e porque aceitei essa outra responsabilidade. Apesar do convívio e da familiaridade que possa sentir, tentarei sempre ser idóneo e não tomar qualquer partido pelas situações que possam acontecer, tentando descrevê-las com o máximo de seriedade e imparcialidade.

APRESENTAÇÃO DO TEMA

Neste relatório, começarei por fazer uma introdução àquilo que representa o Teatro da Rainha, à sua história e à sua equipa. De seguida, falarei dos projectos dos quais tive responsabilidades no decorrer do estágio até focar exclusivamente na *Mandrágora*.

Uma vez aí, reportarei a minha experiência enquanto observador participante deste projecto de teatro profissional, tentando perceber o que faz desta obra um marco na história da literatura mundial.

Terminarei com uma entrevista conjunta ao encenador Fernando Mora Ramos com o intuito de revelar se o meu trabalho de observação foi ou não bem sucedido do ponto de vista da criação da mensagem política do espectáculo.

NICOLAU MAQUIAVEL

Nicolau Maquiavel é alguém de quem não temos grandes dados biográficos até ao ano de 1498, o mesmo ano em que Vasco da Gama chega à Índia por via marítima.

Nascido em 1469, é um autor mundialmente conhecido especialmente pelo seu livro *O Príncipe*. É um caso de estudo não só em literatura, mas também na filosofia e na política. Nasce em Florença no seio de uma família conhecida, embora não tivessem grandes posses. Desde aí, sabe-se que trabalhou como funcionário público da república florentina a partir de 1498. Importa referir que este é um período histórico de imensa instabilidade política e social, com os Médicis e a Igreja a governarem o norte de Itália entre conquistas e reconquistas de territórios. Maquiavel redigiu documentos oficiais e viajava em missões ao exterior. Com a reconquista de Florença por parte dos Médicis, perde o seu emprego e é exilado. É durante o seu período de exílio que escreve *O Príncipe* entre 1513 e 1516, aquele que é considerado um manual sobre a arte de governar. Após ter autorização para voltar a Florença tenta aproximar-se dos Médicis, entrando em reuniões de intelectuais. Em 1518, surge a primeira apresentação pública da *Mandrágora*, naquele que se crê ser o casamento de Lourenço de Médicis. Consegue ganhar mais alguma credibilidade no meio e recebe encomendas de várias pessoas. Progressivamente, volta a ganhar a confiança dos governadores. Contudo, em 1527, é instaurada novamente a república e, na esperança de ter o seu antigo cargo de volta, é alvo de desconfiança e não é bem sucedido. Morre nesse mesmo ano.

2. O TEATRO DA RAINHA

O Teatro da Rainha é uma companhia de teatro sediada nas Caldas da Rainha com 37 anos de história que desenvolve especialmente projectos de reportório performativo através da experimentação. Apesar da diversidade de escolhas nos seus projectos, a incidência nas problemáticas contemporâneas historicamente relevantes pode ser vista através da frequência com que trabalham peças de Heiner Muller, Markus Kobelli, Thomas Bernhard, entre outros. Apesar de desenvolverem um trabalho de activação cultural na cidade natal, são uma companhia com apresentações feitas nas cidades de Évora, Porto, Lisboa, Coimbra, assim como por diversas aldeias portuguesas, e ainda no contexto internacional em países como a Roménia e Moçambique. O mais recente projecto é a criação de um edifício próprio para a criação de um Centro de Experimentação Dramático e de Formação, um conceito de companhia/escola.

As linhas mestras desta companhia formam um núcleo muito unido que poucas alterações tem tido desde a sua fundação, pelo que se denota um grande entrosamento entre os membros mais experientes, onde um problema que surja não tarda a ser solucionado. Fernando Mora Ramos, Ana Pereira, Isabel Lopes, José Carlos Faria e Henrique Fialho são alguns dos membros desse núcleo de trabalho, sendo que alguns destes já vem resistindo desde a década de 80. Todos com provas dadas nacional e internacionalmente, a qualidade dos trabalhos apresentada é evidente, mesmo quando existe um grande número de intervenientes na produção.

Isto resulta no facto do Teatro da Rainha ser sem dúvida uma das mais importantes companhias de teatro profissional portuguesas sediadas fora de Lisboa. Sabemos que a oferta cultural na capital é vasta, mas uma vez saindo de lá, as opções são escassas ou nulas. Para além de providenciarem uma oferta cultural diversificada com produções próprias e acolhimentos, o Teatro da Rainha tem um importante papel dinamizador na cidade das Caldas da Rainha, desenvolvendo projectos com a comunidade envolvendo os mais jovens, mas também os mais velhos. A cooperação desenvolvida com a Câmara Municipal das Caldas da Rainha faz com que todos os anos a população tenha acesso gratuito a eventos culturais da companhia, uma iniciativa fundamental para o aumento da opinião crítica e reflexão pessoal e que tenta fazer cair por terra o valor enorme de 2021 em que mais de cinco milhões de portugueses não assistiram a qualquer evento cultural.²

² Fonte: Marktest, TGI

O REPORTÓRIO

O TR tem oferecido uma diversificada e vasta oferta cultural desde a sua criação. Com mais trabalho em alguns anos do que noutros, desde a última década, a média de novos espectáculos que surgem anualmente tem de ser colocada entre os três e os quatro, numa medida em que um grande espectáculo tem agendamento regular no início do verão (geralmente envolvendo uma maior produção e equipa), e os restantes no decorrer do ano lectivo. O reportório integral da companhia pode ser visto no seu site online, um dos sites mais completos de uma companhia de teatro que alguma vez observei.³

Quando se pergunta a quem já fez tantos projectos quais são os mais marcantes, a resposta é bastante subjectiva, uma vez que as produções têm *timings* políticos associados, preferências pessoais, entre outros. No entanto, após uma longa pesquisa pelo arquivo, resolvi seleccionar três projectos; um primeiro que fosse de grande importância para o TR, outro que tivesse sido um espectáculo marcante para os participantes que estivessem neste grupo de trabalho da *Mandrágora*, e um último que eu considerasse ter uma relevância dado o seu contexto ou metodologia de trabalho. Desta forma, os espectáculos que se destacaram são os seguintes:

- ***ELLA* de Herbert Achternbusch**
(estreia em 1993)

O próprio Ricardo Pais referiu-se a *Ella* como o melhor trabalho que viu de Fernando Mora Ramos. Ambos com ligações fortes com A Escola da Noite, este foi um espectáculo que esteve em cena por mais de 20 anos, marcando-se como o espectáculo do TR que mais tempo esteve em exibição. Para a companhia, foi mais do que um espectáculo, foi um projecto que evoluiu tal como os intervenientes. A mesma equipa, alguns pares de anos mais sábia, retoma, revê, baralha e volta a propor um espectáculo notável cujo humor é pelo menos tão negro como as noites de *Ella*. Segue a sinopse:

“Em *Ella* a velha mulher que dá o seu nome à peça “vive” com Joseph num galinheiro. Está totalmente absorvida pela programação de televisão e não pronuncia uma palavra. Joseph prepara em silêncio o café que apenas beberá no fim da peça. Mistura nesse café um veneno mortal, depois coloca

³ O endereço é: www.teatrodarainha.pt/reportorio

uma peruca de penas de galinha e, vestido com o avental da mãe, começa de repente a debitar sem nunca mais parar para recuperar o fôlego, a regurgitar o solilóquio que Ella, a sua mãe, calou durante toda a sua vida, dos anos do nazismo aos do boom económico, de decepção em decepção. Joseph engole finalmente o café e cai enquanto a mãe se levanta e anda às voltas no galinheiro dando gritos de galinha assustada.”

- ***A PAZ* de Aristófanes**
(estreia em 2018)

A Paz tinha um significado especial no coração de muitos intervenientes e foi mencionada várias vezes durante o processo da *Mandrágora*. Para além de ser uma comédia, marcava o início de uma parceria com a Câmara Municipal para a criação de um espectáculo para e com a comunidade no Largo Rainha D. Leonor, um largo que é conhecido na cidade pela sua proximidade com o hospital termal e com o parque central. Foi um projecto que só em termos de interpretação contou com 24 actores, seis deles alunos da USCR. Tendo este espectáculo uma dimensão tão grande, impressionou aqueles que não estavam habituados a estas andanças, tanto no palco, como na plateia. Desta forma, existe um carinho especial por esta produção e uma nova rotina de verão desde aí com a continuação desta parceria.

“Peça escrita em 421 antes de Cristo, *A Paz*, como o título indica, é manifestamente a expressão política do desejo que Aristófanes expressa de alcançar a paz, pela boca de Trigeu, um agricultor vinhateiro, face à prolongada e destruidora guerra entre Esparta e Atenas, a famosa guerra do Peloponeso. Comédia política, de que Aristófanes é o criador reconhecido, pelo menos de entre os que até nós chegaram pelos textos que resistiram ao tempo, é uma crítica directa das desavenças entre as cidades que impediam a paz de progredir, ao mesmo tempo que uma crítica radical dos belicistas, dos que fazem negócios com a guerra, dos traficantes de armas.”

- ***O RESTO JÁ DEVEM CONHECER DO CINEMA* de Martim Crimp
(estreia em 2019)**

Creio que foi no segundo dia de estágio que me deparei com esta peça. Uma vez que já tinha trabalhado Martim Crimp, fiquei tentado em lê-la e em saber um pouco mais sobre esta produção. Contou com alguns nomes conhecidos no elenco e foi uma produção exigente que contou com uma parceria com o Teatro Nacional de São João no Porto. A encenação foi um trabalho conjunto de FMR com Nuno Carinhas, a própria equipa era mista e o TR soube estar à altura do desafio. Na sua história, foram vários os projectos trabalhados em parcerias um pouco por todo o país e, até mesmo, no estrangeiro. Este talvez seja mais evidente por estar mais próximo no espaçamento temporal e ter sido um sucesso repostado em diversos palcos. Após falar com alguns companheiros no TR, deu para me aperceber da importância que atribuíam a este espectáculo, tendo inclusive começado a trabalhar com alguns actores em regime sazonal desde então.

“É um herdeiro direto da “grega inquietação”, legado que reconhece e subverte, com insolência e maturidade, passe o paradoxo. Martin Crimp é um dos grandes dramaturgos contemporâneos. Em *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema* (2013), regressa às páginas de *As Fenícias*, de Eurípides, projetando-as contra o pano de fundo de uma pergunta insidiosa: “Sim, como podem os mortos viver agora?” Vivem ainda Jocasta, Édipo, Antígona, Creonte, Etéocles, Polinices, os enigmas da Esfinge, o coro de raparigas fenícias, a guerra, a honra, a justiça, o caos, o sangue. Mas o agora de Crimp é o agora mesmo, a barbárie do nosso quotidiano, a Europa, “cidade” dividida, decadente e sob ameaça, como Tebas, habitada por personagens que o dramaturgo inglês olha com um sarcasmo temperado pelo humor. “

PLANO DE TRABALHO

Foi durante uma reunião de apresentação alguns meses antes de começar o estágio curricular que conheci as pessoas que estão por detrás da estrutura do TR. Nesta reunião encontrei-me com o diretor artístico FMR e com a diretora de produção Ana Pereira. Apesar de ter um passado ligado às Caldas da Rainha através da minha licenciatura e dos espectáculos que tive oportunidade de ver do TR, foi a primeira vez que falei com os dois responsáveis maiores da companhia. Após uma troca de intenções de parte a parte, depressa nos apercebemos de como poderíamos ser uma mais-valia uns para os outros. Da minha parte, apresentei desde cedo a intenção de querer um estágio curricular que me desse oportunidade de integrar a companhia como ator, mesmo com papéis mais curtos. Por outro lado, o TR também tem alguma dificuldade em encontrar actores homens dentro de uma faixa etária jovem que já tenham experiência profissional, dificuldades que estavam a sentir para criar um coro na sua produção de verão *Mandrágora*. A base do estágio ficou assim definida, tal como a data de começo do mesmo: dia 7 de março de 2022.

As semanas e meses seguintes passaram rapidamente com os trabalhos que tinha na altura. Só entrava em contacto com o TR para tratar de assuntos relacionados com o estágio e as suas burocracias. No dia anterior ao início do estágio, recebo um e-mail com indicações para o dia seguinte e o horário de entrada. Estava tudo pronto para começar. No dia 7, um largo grupo de pessoas junta-se na sala de reuniões. Aí conheci quatro outros estagiários que vinham todos da licenciatura em teatro que eu tinha frequentado anos antes. Alguns dos membros da equipa fixa do TR também estavam no local e, ao centro, o diretor FMR e a produtora Ana Pereira. Informaram todos os presentes que a produção da *Mandrágora* estava com umas semanas de atraso, mas que nem por isso iríamos deixar de ter trabalho, isto porque dois projectos tinham de ser trabalhados em breve. O primeiro, uma leitura encenada de *O Marinheiro*, uma peça de Fernando Pessoa que teria de ser apresentada no final do mês; o segundo, uma Oficina de Poesia Contemporânea Portuguesa do Séc. XX, dada pelo Prof. José Ricardo Nunes, à qual todos estávamos convidados a participar. Uma vez que o trabalho principal iria atrasar, estas semanas iniciais iriam ser mais relaxadas, mas, ainda assim, com trabalho por fazer. Todos participámos do grupo de trabalho de *O Marinheiro*, assim como todos assistimos à oficina de poesia. Entre estas tarefas, desenvolvemos algumas funções com vários membros da equipa que irei descrever nos capítulos seguintes mais detalhadamente. Foi apenas a 22 de abril de 2022 que toda a equipa se reuniu em conjunto pela primeira vez na mesma sala para começar a analisar a *Mandrágora*, aquela que seria a grande peça do ano

do TR. Por esta altura, já estávamos absolutamente familiarizados com toda a equipa, as instalações e até os próprios rituais e características do grupo. Apesar de tudo, continuo a crer que começar a trabalhar o principal projecto após conhecer a esmagadora parte da equipa foi um factor facilitador tanto em termos de comunicação das minhas ideias como do à vontade para explorar outros meios de trabalho. Desta forma, não faz sentido continuar sem fazer menção às pessoas que conheci até aqui e que iriam acompanhar-me de perto nos próximos meses.

A EQUIPA

Já tive oportunidade de fazer uma introdução à companhia do TR e ao principal trabalho desenvolvido durante os seus 37 anos de história. Contudo, as companhias são feitas de pessoas, todas elas essenciais ao bom funcionamento e sucesso dos projectos em agenda. FMR e Ana Pereira estão sem dúvida numa hierarquia elevada dentro da companhia. Porém, confiam numa vasta equipa que, para além de serem excelentes profissionais, alguns dos seus elementos passaram também a conviver comigo fora do local de trabalho. Segue abaixo uma pequena apresentação de toda a equipa:

Fernando Mora Ramos	Diretor e Encenador	É diretor do TR desde 1985. Trabalha em toda a programação da companhia.
Ana Pereira	Diretora de Produção	É um elemento chave para a organização dos projectos e pedidos de apoio.
Isabel Lopes	Tradutora e Actriz	Tradutora e estudiosa, é também actriz e professora na Universidade de Coimbra.
José Carlos Faria	Figurista e Actor	Foi co-fundador do TR e sempre trabalhou em várias áreas artísticas.
Henrique Fialho	Autor e Formador	Escritor e formador, organiza oficinas criativas no TR e também o Diga 33.
Nuno Machado	Comunicação e Actor	Apoia a comunicação do TR e é actor em algumas das produções.
Cibele Maças	Comunicação e Actriz	Para além destas funções, organiza com a Marta Taveira as aulas para crianças.
Beatriz Aurélio	Ass. Produção e Sala	A primeira cara do TR e a que direciona o trabalho para quem é responsável.
Jéni Lage	Ass. Comunicação	Responsável pela gestão de redes sociais e interações na mídia.
António Anunciação	Coor. Técnica e Luz	Responsável técnico máximo para material de luz e som.

Fábio Costa	Actor	Actor principal da companhia.
Lucas Keating	Técnico de Luz e Som	Ajudante técnico responsável pelo acompanhamento nos ensaios.
Francisco Leal	Técnico de Som	Colabora quando as produções são fora do auditório da companhia.
Tiago da Neta	Compositor Musical	Responsável pela criação musical para a <i>Mandrágora</i> .
Sandra Teixeira	Téc. Luz/Som e Montagem	Montagem, desmontagem e levantamento de material.
José Serrão	Cenógrafo	Cenógrafo corrente do TR.
Teresa Almeida	Secretária e Contabilista	Trabalha desde 2016 nas áreas administrativas do TR.
Marta Taveira	Actriz e Cantora	Actriz e responsável com Cibele Maçãs pelas aulas para crianças.
Mafalda Taveira	Actriz	Actriz frequente.
Ricardo Soares	Actor	Actor convidado para a <i>Mandrágora</i> .
João Melo	Actor	Actor convidado para a <i>Mandrágora</i> .
Raniele Barbosa	Actriz Estagiária	Actriz estagiária pela licenciatura em teatro da ESAD.CR.
Tânia Costa	Actriz Estagiária	Actriz estagiária pela licenciatura em teatro da ESAD.CR.
Diogo Marques	Actor Estagiário	Actor estagiário pela licenciatura em teatro da ESAD.CR.
Vitor Duarte	Actor Comunitário	Actor pelo programa de teatro comunitário com a USCR.
Fernando Rodrigues	Actor Comunitário	Actor pelo programa de teatro comunitário com a USCR.
Jessy Olivo	Ass. Produção Estagiária	Produtora estagiária pela licenciatura em teatro da ESAD.CR.

Fui conhecendo todas estas pessoas com o passar do tempo, uma vez que me fui envolvendo sempre nas tarefas, mesmo que fossem consideradas voluntárias. Investigação sobre determinados temas, colocação de cartazes pela cidade, colaboração com as campanhas de promoção e, até mesmo, participação em eventos do Diga 33. Anexado a este documento, está uma tabela onde coloquei o meu Diário de Bordo para melhor compreensão das circunstâncias onde conheci determinadas pessoas, o trabalho desenvolvido em particular e as oportunidades que surgiram desse envolvimento.

DESENVOLVIMENTO DE PROJECTOS

Antes de entrar em detalhes sobre a *Mandrágora*, tema no qual este relatório se irá debruçar, irei apresentar os projectos que foram feitos em paralelo. Trata-se de uma leitura encenada, uma conferência, uma oficina de estudo e uma tertúlia mensal. Apesar de menos exigentes à partida, só foram conseguidos devido ao profissionalismo da equipa e à experiência que têm em trabalhar em conjunto.

O Marinheiro de Fernando Pessoa

Encenação: Fernando Mora Ramos

Interpretação: Fábio Costa, Cibele Maçãs, Marta Taveira, Mafalda Taveira, Beatriz Aurélio

O Marinheiro é um drama estático em um quadro. Desta forma, a programação do TR previa uma leitura encenada desta peça de Fernando Pessoa, onde alguns estudiosos sugerem poder estar um rasgo daquilo que viriam a ser os seus heterónimos mais famosos. Para explicar a definição de teatro estático, cito o autor:

“Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...).”⁴

Este grupo de trabalho ensaiou durante duas semanas e teve apenas dois ensaios no palco da leitura. Sendo um drama estático, a leitura tornou-se parte naturalmente integrante da apresentação. O grande desafio estava no pesado texto e na forma como este teria de ser articulado para não perder valor, nem perder a atenção do público. A adição de um Fernando Pessoa à cena (Fábio Costa) fez com que a questão dos tempos de respiração e ataque das frases pudesse vir tanto de dentro como de fora da cena.

⁴ Páginas de Estética e de Teoria Literárias. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

Acompanhei esta produção desde o início e dei o meu contributo no debate da mesma, assim como qualquer pessoa teve oportunidade de o fazer. Era normal debater bastante sobre os temas que estávamos a ler para que toda a equipa compreendesse perfeitamente do que se estaria a falar naquele momento. Este trabalho fez crescer em mim a vontade de querer contribuir sempre que pudesse para os trabalhos que me iam sendo encarregados, pois senti que qualquer opinião dada era valorizada e apreciada. Após três dias de apresentação, demos por encerrado o projecto. Fica abaixo a sinopse do mesmo:

“Teatro de jogos mentais, reflexão sobre a existência e a morte, a realidade enquanto sonho, pondo em acto uma paisagem onírica que vai buscar ao universo da mente a totalidade da sua cena, *O Marinheiro* é também uma indagação sobre o tempo e o modo como a partir de uma consciência do tempo chega o ser a um desejo de inconsciência. A insatisfação que atravessa as veladoras, numa comunicação repleta de antinomias, de paradoxos e de ambivalências, é a de alguém cuja materialidade finita e perecível se descobre velando um corpo. Daí a opção pelo sonho, por oposição à realidade material, como uma espécie de via para a eternidade.”

Conferência “Uma Máquina Literária para o Livro do Desassossego”

Formador: Manuel Portela

Ler o *Livro do Desassossego* como nunca o lemos. Este era o mote para esta conferência que reuniu toda a equipa do TR. Manuel Portela é editor, com António Rito Silva, do Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do *Livro do Desassossego* (<https://ldod.uc.pt/>; 2017-2022). Para ele, esta foi uma oportunidade de nos mostrar como um livro fragmentado pode ser uma fonte quase inesgotável de inspiração. O Arquivo LdoD está dedicado ao estudo computacional do *Livro do Desassossego* através de algoritmos personalizados para cada utilizador. Desta forma, podemos criar a nossa própria versão deste livro online e gratuito. A explicação de Manuel Portela é simples:

“No Arquivo LdoD, o *Livro do Desassossego* foi transformado num texto legível computacionalmente cuja legibilidade maquina se constitui, ela própria, como um dispositivo gerador de múltiplos atos de fala literários, isto é, de atos que nos permitem observar e experimentar a dinâmica que institui um campo literário.

Nessa medida, o Arquivo LdoD dá-nos a possibilidade de observar processos de escrita, edição e leitura cujo horizonte conceptual e material é a produção da ocorrência *Livro do Desassossego*, isto é, a instanciação histórica da projetualidade autoral e da projetualidade editorial que resultou numa obra-livro específica. Ao mesmo tempo, o Arquivo LdoD permite-nos experimentar aqueles processos (escrever, editar, ler) como um jogo fluido de papéis que podemos desempenhar na plataforma, motivados pela processualidade do livro como um operador imaginário em cada ato concreto de construção de sentido.”

A conferência terminou usando uma ferramenta nova que tinha à disposição que permitia encontrar qualquer referência ao LdoD no Twitter. O incrível é que a média diária mundial para menção do LdoD nesta rede social é de quatro pessoas. Todos os dias, existem quatro referências de utilizadores públicos a um livro de um dos maiores escritores portugueses da nossa história.

Oficina de Poesia Portuguesa Contemporânea

Formador: José Ricardo Nunes

José Ricardo Nunes (Lisboa, 1964) é licenciado em Direito e mestre em Literatura e Cultura Portuguesas — Época Contemporânea. Publicou poesia, ensaio e ficção, estreando-se na poesia com *Rua 31 de Janeiro — Algumas Vozes (&etc, Dezembro de 1998)*. Esta sua oficina propunha-se passar pelos principais poetas portugueses que viveram desde o final do século XIX até aos dias de hoje. Almeida Garrett, Cesário Verde, Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Camilo Pessanha, entre dezenas de outros, são apenas alguns exemplos. O curso estava muito bem estruturado para as sete aulas que iríamos ter e teve a máxima afluência, uma vez que também era aberto à comunidade local.

A ordem de trabalho era a seguinte:

1. A poesia portuguesa em finais do século XIX

A poesia portuguesa na passagem do século XIX para o século XX.

2. Modernismo

Cronologia do Modernismo. Modernidade. A estética modernista. *Orpheu* e outras revistas.

3. Da presença ao Neo-Realismo

Cronologia da presença. A estética presencista: a “literatura viva” de José Régio.

4. A poesia portuguesa nos meados do século

As principais revistas dos anos 40 e 50: *Cadernos de Poesia*; *Távola Redonda*; *Árvore*.

5. Os anos 60

Poesia 61. *Poesia Experimental*. A terceira geração neo-realista.

6. Dos anos 70 ao final do Século XX

O “voltar ao real”. Pós-Modernidade e Pós-Modernismo.

7. A poesia portuguesa no início do século XXI

Singularidade e diversidade. Os Poetas sem qualidades.

A leitura de poemas e a sua interpretação era parte integrante deste curso. Aos actores era incumbida a tarefa de preparar um poema trabalhado para ser lido na aula seguinte. No meu caso, calhou-me um poema de Camilo Pessanha que deixo em anexo a este documento. Foi uma experiência muito gratificante debater sobre poesia com pessoas de áreas tão diferentes como a medicina dentária, a psiquiatria, a secretaria, a política ou o ensino, especialmente porque nenhum de nós estava certo ou errado, era tudo deixado à interpretação de cada um no momento em que o estava a fazer.

Foi na conclusão do primeiro dia deste evento que fui convidado pelo FMR para ser, para além de actor, assistente de encenação na peça da *Mandrágora*, algo que aceitei, pois iria exigir uma entrega maior aos ensaios do que estava inicialmente estipulado. Nesta mesma semana de abril, a equipa reuniu-se pela primeira vez integralmente para começar a trabalhar na *Mandrágora*.

Diga 33 - Poesia no Teatro

Organização: Henrique Fialho

Convidado: Jerónimo Pizarro

Leitores: Diogo Tomaz e Raniele Barbosa

O Diga 33 é um ciclo de poesia que ocorre mensalmente na sala de apresentações do TR todas as terças-feiras do mês. Desde 2018 que a comunidade local pode colocar-se a par das novidades da poesia contemporânea portuguesa através deste evento que convida autores, poetas e estudiosos para os desafiar a um espaço de debate com o espectador sobre o tema da sessão. Neste caso, a minha participação deu-se na sessão dedicada a Fernando Pessoa onde o convidado foi Jerónimo Pizarro. Nascido em Bogotá, Colômbia (1977), professor, tradutor, crítico e editor, é o responsável pela maior parte das novas edições e novas séries de textos de Fernando Pessoa publicadas em Portugal desde 2006. Professor da Universidade dos Andes, titular da Cátedra de Estudos Portugueses do Instituto Camões na Colômbia e Prémio Eduardo Lourenço (2013), Pizarro foi o comissário da visita de Portugal à Feira Internacional do Livro de Bogotá e coordena há vários anos a visita de escritores de língua portuguesa à Colômbia. Co-editor da revista *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, assíduo organizador de colóquios e exposições, dirige actualmente a «Colecção Pessoa» na Tinta-da-china.

Sendo este um dos maiores estudiosos de Pessoa, o desafio que me foi proposto, assim como à colega Raniele, foi o de fazermos uma leitura de uma série de poemas seleccionados pelo Henrique Fialho para o público que estivesse na sessão. Estes poemas estarão disponíveis num anexo a este documento. Foi gravado ainda um vídeo por cada um dos estagiários do TR com a leitura de poemas de Fernando Pessoa e os seus heterónimos como meio de apresentação desta apresentação.

3. *MANDRÁGORA* DE NICOLAU MAQUIAVEL

Mandrágora é uma obra teatral escrita pelo italiano Nicolau Maquiavel no ano de 1518. É uma comédia dividida em prólogo e cinco actos. É considerada uma obra-prima do renascimento italiano e um clássico do teatro, tendo sido representada pela primeira vez em 1524, fazendo por isso parte do grupo dos clássicos tanto em termos históricos como sociais. A história envolve seis personagens. Um casal com problemas de fertilidade é convencido que o seu problema é possível de ser resolvido com a raiz de mandrágora, uma planta afrodisíaca. No entanto, existe um problema, pois a próxima pessoa com quem a mulher se envolver irá morrer devido ao tratamento. Sendo tudo isto uma enorme manipulação para que o falso médico se consiga envolver com a mulher, o plano acaba por funcionar depois de muito pensarem sobre o que seria melhor para o futuro do casal.

Apesar desta peça estar construída sob o modelo clássico de Aristófanes, a sua estrutura fica reduzida à manipulação e aos prazeres presentes na peça. Aristófanes foi um dos mais famosos comediógrafos. As suas comédias eram políticas, satíricas para com pessoas importantes e censurava também o próprio Estado, apontando as suas fraquezas. Estes textos possuíam também elementos não utilizados nas tragédias como o prólogo, a comunicação direta com o público e longos debates entre duas personagens. Encontramos todos estes elementos no estilo de Maquiavel, inclusive a utilização de um coro entre cenas. Nada que seja uma surpresa, pela forma como Maquiavel vivia a sua própria vida. No entanto, o jogo desta peça está na capacidade que os personagens têm de manipular e não serem manipulados, com um constante ambiente de “paz armada” que faz o espectador interrogar-se se eventualmente o plano irá dar certo ou não, uma vez que está constantemente a sofrer alterações, muitas delas em cima do acontecimento.

Contudo, não podemos falar desta peça sem falar da altura em que foi escrita e dos acontecimentos que levaram Maquiavel a ser uma figura respeitada nas comédias que escrevia. *Mandrágora* levou muito tempo a ser escrita, mas está armada e apontada para todos os lados. Como o próprio diz no prólogo, “Mestre na má língua é nosso autor também”, o que já deixa uma amostra do tipo de discurso que virá daí.

CONTEXTO HISTÓRICO

Dizer que *Mandrágora* surgiu no ano de 1518 é, por assim dizer, meia verdade. De facto, neste ano em Florença surgiu uma peça cômica de Nicolau Maquiavel (NM), mas foi

sob o título de *Commedia di Callimaco e Lucrezia - Comédia de Calímaco e Lucrécia*. Esta obra teve um sucesso gigantesco, tanto que, para uma peça desta dimensão e altura, teve inúmeras representações e reimpressões. Veneza, Bolonha, Roma, até mesmo na corte do Papa ela foi apresentada, algo incompreensível até aos dias de hoje, uma vez que a igreja é uma das instituições fortemente criticadas pela escrita de Maquiavel. Era comum usar referências locais para tornar a peça mais próxima dos espectadores. Temos aqui casos como a “banca dos Spini”, a “loja dos Tornaquinci”, a “rua do amor”, Pisa, Livorno e muito, muito mais. Acontecia com frequência a adaptação a outros locais assim que a peça mudasse de cidade, porém, acima estão apenas apresentadas as expressões da tradução feita pelo TR.

O sucesso desta peça fez com que fossem encomendadas outras a NM, apesar do mesmo nunca mais ter tido a importância de outros tempos devido ao retorno dos Médicis a Florença. Desta forma, NM aproveitou-se da sátira e do riso para atacar não só a igreja como instituição, mas sim uma sociedade italiana completamente dividida, egoísta, corrupta e absolutista. De qualquer forma, com um período tão repleto de discórdias e de guerras em Itália, NM nunca conseguiu aproveitar verdadeiramente as suas ligações a quem estaria no poder. Para perceber melhor isto, segue abaixo uma pequena cronologia com os acontecimentos mais relevantes entre o seu nascimento e a sua morte:

1469 - Em Florença nasce Nicolau Maquiavel, oriundo de uma família antiga, cujo nome se encontra ligado ao ofício de magistrado comunal. Porém a família não é abastada, pois os seus membros sempre se recusaram a dedicar-se a actividades comerciais;

1478 - Lourenço de Médicis restringe as liberdades constitucionais dos florentinos;

1492 - Morre Lourenço de Médicis e sucede-lhe o filho Pedro;

1494 - Descontentes com o governo de Pedro de Médicis, os florentinos sublevam-se e instauram a república;

1498 - Maquiavel obtém o importante cargo de secretário da chancelaria. A partir deste momento, será encarregado de delicadas missões diplomáticas onde é levada a cabo uma profunda análise das determinantes políticas e económicas das sociedades que lhe é dado observar;

1509 - Florença reconquista Pisa, que Pedro de Médicis havia cedido a Carlos VIII de França;

1512 - Em Florença a república é derrubada graças à ajuda de um exército hispano-romano e a família Médicis recupera o poder. Maquiavel é feito prisioneiro e forçado depois a exilar-se. Ocupa o tempo a escrever e utiliza as suas melhores artes para tentar uma reconciliação com os antigos inimigos, os Médicis, na esperança de recuperar uma posição no governo;

1513 - Maquiavel obtém licença para entrar em Florença e frequenta reuniões com intelectuais;

1518 - Primeira representação da *Mandrágora*;

1520 - Maquiavel redige variada documentação importante e começa a ganhar novamente a confiança dos Médicis;

1525 - Nova representação da *Mandrágora*;

1527 - Restaurada a república em Florença. Maquiavel esperava ser chamado para assumir o antigo cargo, mas, em vão, pois o bom relacionamento que entretanto conseguiu estabelecer com os Médicis torna-o suspeito aos olhos dos republicanos. Morre neste mesmo ano.

O prólogo da *Mandrágora* pode ser realmente lido como uma espécie de prólogo da sua própria vida, uma vez que é escrito como se fosse o próprio Maquiavel a falar. É composto por uma série de ataques pessoais muito diretos em jeito de “brincadeira séria”. Sabemos portanto que a peça foi escrita num período histórico muito instável com os poderes a mudarem constantemente de mão. A acção da peça é também isto, a apropriação do poder por diferentes personagens, para um objetivo final comum que acabará por agradar a todos, defendendo a ideia que para atingir um determinado fim, não importam os meios que sejam utilizados. Como o próprio representante do clero diz “*Se ao homem nunca lhe faltar a vontade, também está sempre a tempo de se arrepender*”, o que nos leva a acreditar que, havendo vontade no arrependimento, o perdão estará garantido de qualquer forma.

É a partir destas falas mesquinhas dos personagens e das suas acções que NM se tornou um mestre na arte da comédia. Não podemos continuar sem apresentar as personagens presentes na trama.

PERSONAGENS

CALÍMACO

Florentino que foi viver para Paris com os seus pais na sua infância. Resolveu ficar por lá devido às guerras que ocorriam em Itália, estudando e divertindo-se. Volta a Florença depois de saber que haveria aqui uma mulher com uma beleza incomparável que, felizmente, tem um tolo como marido. Após confirmar esta informação, tenta criar um plano para se poder deitar com ela.

Frase: “Nunca uma coisa é tão desesperada que não se encontre modo de ter alguma esperança.”.

SIRO

Fiel criado de Calímaco, tendo acompanhado este nas suas aventuras em Paris. É muitas vezes utilizado como alívio cómico, mas não desilude nas suas funções. Está com Calímaco há mais de dez anos e tem dele confiança suficiente para o pôr a par do plano.

Frase: “Os criados não devem nunca perguntar aos seus amos o que quer que seja, nem meter-se nos seus assuntos. Mas quando são eles próprios a contar-nos, devemos servi-los fielmente. E sempre assim fiz e sempre assim hei-de fazer.”.

LIGÚRIO

Uma figura comum que é conhecido como um “pápa-jantares”. É um homem de bom trato e agradável que se envolve facilmente com pessoas de poder. Oferece a sua ajuda a Calímaco para engendrar um plano infalível com o intuito de juntar este à sua amada, aproveitando-se da boa relação que mantém com o marido desta.

Frase: “Não duvides da minha lealdade que, ainda que daí não adviesse o proveito que sinto e espero haver, é como se fôssemos do mesmo sangue e quero que realizes o teu desejo quase como se ele fosse meu.”.

NÍCIA

Um Senhor e Doutor que já não é novo e não consegue ter filhos com a mulher com quem já casou vai para seis anos. Pede a Ligúrio ajuda, pois já está farto de estar contantemente a ouvir os médicos a dizerem-lhe para ir para estas ou aquelas termas. Conhece então Calímaco, uma pessoa que, segundo Ligúrio, é mestre-médico e especialista em poções que, infalivelmente, fazem engravidar.

Frase: “Estou de acordo, pois haveis dito que tanto príncipes e reis procederam desse modo. Mas sobretudo que não se saiba, por amor do Tribunal dos Oito.”.

LUCRÉCIA

Esposa de Nícia e uma belíssima mulher. Jovem, prudente e “capaz de governar um reino”, segundo Ligúrio. É a personagem mais pura e apanhada de surpresa em toda a situação. Porém, consegue tornar do seu proveito no acto final.

Frase: “Eu não acredito que, nem que eu tivesse de ficar sozinha no mundo e de mim tivesse de ressurgir a espécie humana, tal solução me fosse permitida.”.

FRADE

O frade representa aqui a instituição da igreja num padre muito mesquinho, manipulador e interesseiro. É o confessor de Lucrecia e é fundamental na trama para conseguir convencê-la a aceitar uma proposta inusitada.

Frase: “Que seja em nome de Deus! Faça-se o que quereis. E que tudo se faça em nome de Deus e por caridade.”.

SÓSTRATA

Mãe de Lucrecia, é a pessoa que consegue dominar e comandar a filha a fazer aquilo que ela quiser.

Frase: “Tu não vês que uma mulher sem filhos não tem nada? Morre-lhe o marido e fica ali sozinha como um animal, abandonada por todos.”.

PRÓLOGO (Autor)

Introdução de carácter narrativa à situação, às personagens e ao momento histórico. É dito pelo próprio autor do texto.

Frase: “Se esta obra não vos fizer rir/ Ele paga-vos um copo antes de sair/ Tanto lhe basta para ficar contente.”.

CORO

Grupo que entoia cânticos com uma mensagem social e política.

Frase: “Desejos nossos vamos perseguindo/ Os anos desta vida vamos nós fruindo”.

RESUMO

Ao regressar misteriosamente de França após mais de duas décadas, Calímaco chama o seu criado Siro para o informar da sua decisão de voltar a Itália. Após conhecer um outro florentino em Paris que afirmou que mesmo que todas as italianas fossem uns monstros, uma parente sua seria suficiente para resgatar a honra a todas elas, Calímaco admite ter sentido um desejo incontável de voltar a Florença e conhecer essa mulher chamada Lucrecia. Após constatar que a sua beleza era muito menor do que era na verdade, pôs-se em contacto com Ligúrio, um homem que agrada a Nícia, marido de Lucrecia, para que este o ajudasse a deitar-se com ela. Depois de sondar Nícia, Ligúrio acredita ser possível enganar o marido, mas para isso Calímaco teria de confiar no seu plano. Assim, Ligúrio apresenta Nícia a Calímaco, dizendo ser um Doutor que estudou em Paris e ter uma gama de poções infalíveis para resolver o problema que Nícia está há seis anos a tentar resolver: ter um filho. Dizendo ser o homem mais rijo de Florença, Nícia comprova assim a sua virilidade. No entanto, pede então solução para ajudar a sua mulher a engravidar. Calímaco rapidamente arranja solução dizendo que uma poção feita com mandrágora é infalível. Contudo, existe uma consequência. O primeiro homem que se deitar com ela depois dela ter tomado a poção morre passados oito dias. Após uma troca de argumentos, Nícia aceita a condição, uma vez que Calímaco, Siro e Ligúrio mascarados o ajudarão a raptar um homem e o meterão na cama com Lucrecia para que este absorva toda a infeção causada pela mandrágora. Após isto, Nícia poderá deitar-se com ela sem qualquer perigo. Assim, junto com Ligúrio vão falar com a mãe de Lucrecia e com o Frade para os ajudarem a convencer Lucrecia a tomar a poção.

A mãe é fácil de convencer, mas o mesmo não acontece com o frade. Após algum tempo e investimento feito, o frade está de acordo em convencer Lucrecia. Esta não acredita no que o seu confessor e a sua mãe a estão a tentar convencer a fazer e sai incrédula, resignada e a rezar a Deus para que nada de mal lhe aconteça. Ligúrio e Nícia despedem-se do frade dizendo que no dia seguinte passariam a pagar o prometido.

Entretanto, Calímaco tem a poção preparada quando se apercebe de um grave problema no plano de Ligúrio. Se ele próprio, Ligúrio e o Siro iriam disfarçar-se e acompanhar Nícia a raptar um homem e a metê-lo na cama com Lucrecia, como é que Calímaco seria o homem que dorme com Lucrecia? Rapidamente, como nos tem habituado, Ligúrio soluciona o problema ao ir falar com o Frade para ele se disfarçar e assim tomar o lugar de Calímaco no rapto. Desta forma, com todos os preparativos feitos, Siro, Ligúrio,

Nícia e o Frade disfarçados (este último duplamente disfarçado) atacam o também disfarçado Calímaco e levam-no para a casa de Nícia.

De madrugada, e terminado o serviço, Ligúrio, Siro e Nícia libertam o homem raptado e dão por concluída a missão com grande sucesso. Nícia pede a Ligúrio para ir com Calímaco à igreja para este conhecer Lucrécia e lhe agradecer o seu trabalho. No momento final, onde cada qual conseguiu o que desejava, Calímaco é ainda presenteado com as chaves de um anexo da casa de Nícia para lá voltar sempre que quiser.

O QUE FAZ DESTA PEÇA UM CLÁSSICO?

Uma vez que já estão apresentados o contexto histórico, o autor, as personagens e a trama, resta uma pergunta simples: O que faz desta peça um clássico? Para responder a isto, temos de responder a outra pergunta primeiro: O que é um clássico?

Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou a reler” e nunca “Estou a ler”.⁵ O que torna, portanto, um livro comum num livro clássico? Esta é uma questão muito mais abstracta do que pode parecer. Em primeiro lugar, os clássicos e os “nossos” clássicos são muito diferentes. Historicamente, o termo “clássico” vem da corrente renascentista do século XVI, o classicismo. Facilmente poderíamos atribuir o termo “clássico” apenas aos livros e autores provenientes desta época histórica, mas quem concorda em retirar esta adjetivação a autores como Tennessee Williams, Harold Pinter, Fernando Pessoa, Machado de Assis, entre tantos outros autores que já conquistaram um lugar nas nossas bibliotecas? Esta é, portanto, uma característica que não deve ser capital.

Um clássico deverá ser um livro cuja história influenciou e cativou um número de pessoas tal que ultrapassa a época em que foi escrito, tornando-se sempre actual ao mesmo tempo que reflete os valores do seu tempo. Este é o seu verdadeiro valor e o porquê de resistir a tantos anos nas bocas e prateleiras do mundo. Porém, este parece ser um obstáculo cada vez maior no mundo onde vivemos. Estamos cada vez a viver mais, mais rápido, com mais oferta e com cada vez menos tempo para ler e acompanhar este aumento desmesurado da oferta literária de consumo rápido e descartável. É impossível que todos os que se intitulam de grandes leitores conheçam a obra completa de todos os grandes e essenciais autores. Até no nosso conhecimento temos de fazer opções e dizer que preferimos “x” em vez de “y”, sem

⁵ Calvino, Italo (2002), *Por Que Ler os Clássicos*, São Paulo, Editora Schwarcz

saber que o “x” nos vai levar a “z” e, provavelmente, esquecer “y”. É por isto que os “nossos” clássicos são tão importantes.

Gosto bastante da escrita simplista e simbólica de Haruki Murakami. O primeiro livro que li foi *Kafka à Beira-Mar* e entretanto comprei mais três livros dele. Sem dúvida que Murakami é para mim e para a minha biblioteca um “clássico”, se calhar mais do que William Shakespeare, mas menos que Tennessee Williams. Desta forma, uma pessoa deve conseguir ter na sua coleção de clássicos um equilíbrio ténue entre os clássicos mundialmente falados e discutidos que lhe tocaram de alguma maneira, e os “seus clássicos” que se tornaram especiais por algo mais específico. Este é um equilíbrio essencial que personaliza qualquer coleção literária privada. Em último caso, sabemos sempre que um clássico não falha. Tal como na nossa biblioteca devem existir livros que já lemos e outros que queremos ler, saber o que distingue a nossa coleção de outras é tão importante como saber os nomes em comum.

Com esta introdução, podemos tentar encontrar as razões que levam a *Mandrágora* a ser considerada um clássico. Em primeiro lugar, ela foi escrita no século XVI em Itália, o que faz com que caiba perfeitamente na categoria clássica criada pelo classicismo. Não fiquemos por aqui, de qualquer forma. Sabemos hoje em dia que a *Mandrágora* fez um grande sucesso quando foi estreada, fazendo as pessoas rir apontando o dedo à sociedade corrupta italiana. Ainda hoje conseguimos, talvez infelizmente, associar muitos problemas sociais da peça à nossa época actual. Para o bem e para o mal, isto faz com que a obra ultrapasse a sua própria época, tornando-se intemporal, embora reflita detalhadamente os problemas de uma sociedade considerada medieval, podre.

Temos ainda o facto de NM ser mundialmente conhecido pelas obras que escreveu, não só a *Mandrágora*. *O Príncipe* é a sua obra mais conhecida e, talvez, a mais admirada também. O seu próprio nome é um nome que dificilmente se esquece, o que faz com que seja um daqueles autores que, mesmo alguém que nunca tenha lido nada dele, reconhece o nome de alguma referência passada.

Sendo um autor provocador, NM sentiu também *post mortem* as consequências do legado que deixou. Em Portugal, por exemplo, a *Mandrágora* nunca foi representada durante a ditadura por não passar na comissão de censura. Muitos outros regimes optaram pela mesma opção. A meu ver, isto eleva ainda mais a importância do autor e desta obra em específico, fazendo dela indubitavelmente um clássico a ler e, se possível, a ver.

A OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE

A observação participante não é a forma mais comum de estudar movimentos sociais. No entanto, crê-se que seja devido aos paradigmas sociais mudarem com rapidez.⁶ (Balsiger e Lambelet, 2014). Todavia, existem três aspectos chave que nos ajudam a definir no que consiste a observação participante:

- Receber informação em primeira mão;
- Mudar a escala de observação;
- Experienciar.

Estes três elementos são o núcleo da observação participativa. Um conhecimento da vida social mais aprofundado pode ser produzido através desta metodologia. Participação e observação conduzidas com reflexão, quando combinadas com outros métodos para triangulação, dão origem a informação de qualidade suficiente para extrapolar.

Contudo, segundo alguns pesquisadores, a observação participante é a razão pela qual é impossível que a observação participante seja bem sucedida: a presença do investigador naquilo que está a ser investigado. Para estes, estou a embarcar num trabalho destinado a fracassar. Na verdade, isso agrada-me, pois é a única informação segura e intocável durante todo o projecto.

Até a este ponto, já demonstrei em algumas ocasiões o poder da observação participante. O caso mais evidente foi na seleção das peças de reportório da companhia sobre as quais iria falar. Fui claramente influenciado por quem estava comigo naquele momento, deixando a análise parcial a um grupo de pessoas que estava presente.

Assumi desde o princípio que terei sempre uma opinião influenciada pelo local onde estou inserido, mas tentarei fazer o melhor aproveitamento da informação que me for dada para conseguir responder aos objectivos deste relatório e para o tornar o mais imparcial que me for possível, não esquecendo o fatalismo inerente à observação participante.

⁶ Della Porta, Donatella "Participant Observation", em Della Porta, Donatella (org.), *Methodological practices in social movement research*, New York, Oxford university press (2014)

RESPONSABILIDADES

Após um período de entrosamento com as dinâmicas da companhia e com o seu tipo de trabalho, as minhas responsabilidades foram sendo progressivamente aumentadas, dada a minha resposta aos desafios. De destacar que entre os estagiários presentes, apenas eu e a Raniele Barbosa (estagiária da ESAD.CR que participou num programa de intercâmbio com a sua faculdade de origem em Minas Gerais - Brasil) fomos tendo este crescimento, uma vez que estávamos sempre com uma disponibilidade acima da média e cujo interesse profissional na profissão era factual.

Desta forma, a minha função deixou de ser apenas como actor e passei a ter as seguintes responsabilidades:

- Actor para a produção da *Mandrágora*;
- Assistente de encenação a FMR para a produção da *Mandrágora*;
- Auxiliar com a Jéni Lage (Assistência de Comunicação) na gravação de vídeos de divulgação;
- Participante convidado para sessão de poesia do programa Diga 33;
- Parceiro de Marta Taveira (atriz) na criação de partes cantadas em dueto.

Este aumento de responsabilidade foi, como já foi dito, gradual. No entanto, apesar de gostar de sentir a valorização e a aposta no meu trabalho, o mesmo levou a um período de constante movimento, especialmente de modo a conseguir sempre acompanhar os ensaios, sem sequer mencionar os projectos profissionais que estava a desenvolver ao mesmo tempo. De qualquer forma, sou um tipo de pessoa que gosta deste tipo de pressão, pelo que me senti muito bem neste período mais activo. De qualquer forma, as minhas responsabilidades no TR sobrepunham-se sempre se estas colidissem com este. O interessante desta junção foi o facto de ter tido oportunidade de contracenar com todos os actores da produção, como irei explicar mais à frente.

A EXPERIÊNCIA DA ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO

Como já foi explicado, a proposta para assistente de encenação veio por convite pessoal de FMR e mesmo antes de começarmos a ensaiar a peça. Na reunião inicial que tive com os responsáveis do TR, mencionei que o que procurava era um estágio na área da representação, que tinha tido ofertas de estágio em Lisboa para ser assistente de encenação, propostas essas que foram recusadas por mim. No entanto, aqui e nesta altura, pareceu-me fazer sentido. Não só trabalharia lado a lado com um encenador com dezenas de produções nas mãos, tal como iria obter um conhecimento mais aprofundado da peça, dos actores e da dinâmica cénica do TR.

Após a conclusão dos ensaios de mesa que não duraram mais de duas semanas, passámos para a sala de ensaios, pedindo aos actores para largar o texto o mais rápido possível. Como encenador, FMR tem os olhos postos na cena, pelo que eu ficaria mais agarrado a seguir o texto, as marcações, entradas, saídas e preparação cénica. Não me lembro de escrever tanto nas páginas de um texto impresso, tanto que optei por utilizar uma caneta cuja tinta pode ser apagada. Parece quase anedótico, mas refiro porque me facilitou o trabalho com a quantidade de alterações colossal que sofreu ao longo dos ensaios. Podia também sublinhar o texto esquecido pelos actores e assim encontrava-me com eles no final para lhes dar as minhas indicações. Desta forma, ganhávamos tempo de ensaio e não desperdiçávamos tempo com paragens (excepto em casos flagrantes que impedem o desenvolvimento da acção) e relembrava novamente o actor que naquele determinado momento, algo falhou, o que permitia lembrar numa ocasião futura aquele erro com maior clareza.

No entanto, o meu trabalho ia para além disto. Era costume chegar bastante mais cedo aos ensaios para treinar o texto com alguns actores, em especial com o Nuno Machado, o Fábio Costa e o Ricardo Soares. Isto fez com que eu conseguisse dominar o texto em praticamente toda a extensão da obra, o que foi bastante vantajoso nos casos em que actores tinham de faltar aos ensaios marcados. Creio que de todos os personagens, só não interpretei nestes ensaios nem Calímaco, nem o Frade. Cheguei mesmo a decorar o texto do Siro, uma vez que o actor (Ricardo Soares) esteve duas semanas isolado com Covid-19 e estive constantemente em cena.

Ser encenador é também conhecer profundamente os actores no sentido de saber as suas limitações. É curioso como recentemente um amigo meu que se estava a lançar no primeiro grande projecto de realização me disse uma frase que encaixa perfeitamente tanto em realizadores como em encenadores: “A partir do momento em que os ensaios começam,

ser realizador/encenador é saber aceitar a nossa própria frustração.”. Para mim, é uma daquelas frases que me ficam marcadas, por saber que isto não é dito num sentido pejorativo. A partir do momento em que imaginamos o espectáculo na nossa cabeça, por muito que conheçamos as pessoas com quem vamos trabalhar, nem tudo vai ser como imaginámos, muitas vezes porque ou o actor não reconhece aquele momento da mesma forma que nós, ou falha em conseguir chegar a uma determinada energia, ou ainda surge algo que supera as nossas expectativas e aí perguntamo-nos como é que não tínhamos visto logo aquela solução. Durante estes ensaios, também fui notando por vezes esse estado no próprio FMR.

Dependendo dos actores, existem dificuldades diferentes a serem ultrapassadas até se chegar ao resultado final. Alguns terão mais dificuldade em decorar marcações, outros terão problemas textuais, outros até poderão ter problemas mais técnicos. No entanto, em qualquer caso, FMR conseguia sempre lidar com a situação. Não escondia por vezes até uma certa frustração que sentia quando um actor se enganava ou se atropelava no texto, mas também não desesperava. É nestas situações que a experiência também fala mais alto e, claro, o facto de conhecer bem as pessoas com quem está a trabalhar, um tipo de comportamento que, a meu entender, se consegue apenas com anos de experiência. Era comum no final dos ensaios os actores falarem comigo sobre o ensaio, sobre as correções ou até sobre uma opinião externa, especialmente os mais novos. Tentava sempre explicar-lhes o que via de fora, uma vez que o FMR não discutia estes assuntos no decorrer do ensaio, pelo que tentava ser imparcial. Ao início, quando ainda não tínhamos ensaiado muito no palco, foi dada liberdade aos actores para serem mais livres e soltos nas suas acções. No entanto, havendo ritmos e adaptações diferentes a um novo papel, é normal encontrarmos pessoas que conseguem chegar a uma opção de interpretação mais rapidamente do que outras, o que, sem qualquer intenção, fará com que sejam esses actores a criar o ritmo inicial da peça. Aconteceu uma vez um dos actores se ter sentido desconfortável e me ter perguntado o que é que eu achava que estava a correr mal. Falei-lhe precisamente sobre isto. O actor compreendeu a mensagem e nos ensaios seguintes melhorou significativamente. Compreendi também que é necessário fazer alguma distinção ao falar com diferentes faixas etárias e com pessoas que conhecemos melhor ou pior, porque nem sempre a mesma informação passa da mesma maneira. Mais que isto, é compreender que não podemos assumir que conseguimos passar a mensagem a todas as pessoas da mesma forma. Negar isto é não estar preparado para o erro.

À medida que o tempo ia passando, ia também assumindo um papel cada vez mais importante para a equipa. Já me diziam *a priori* para estar atento a uma determinada deixa, procuravam o meu lugar sempre que havia uma dúvida em palco, festejavam frases

problemáticas comigo, o que também me deixava cada vez mais confortável. Inclusive tive o meu trabalho elogiado num jantar informal sendo agradecido pelos actores, pois tinham uma assistência de encenação activa e participante. Isto deve-se também à confiança que vamos adquirindo no trabalho, ao facto de ser actor profissional e conseguir identificar problemas técnicos e cénicos na interpretação, mas, sobretudo, a um trabalho mental de autoconhecimento e valorização que muitas vezes é esquecido. Não é por uma personagem entrar em apenas duas cenas que tem menos valor que os outros, pois se essas duas cenas correram mal, podem acabar com o que estava a ser um bom espectáculo. No entanto, ninguém se lembra do outro lado, pois se essas cenas correrem bem, podem meter o espectáculo num nível superior. Compreendo que isto não seja fácil de aceitar, uma vez que esta profissão vive muito da exposição e todos querem os papéis mais desafiantes. É preciso ter uma forte maturidade para interpretar o Hamlet, mas talvez seja preciso ter ainda mais maturidade para aceitar interpretar um dos embaixadores da mesma peça. No seio de uma companhia, a regra é a mesma. Não é por eu não ver a Dona Sandra que o trabalho que ela tem fica por fazer. Este é o grande trunfo do TR, toda a gente tem o seu espaço e toda a gente contribui para fazer a companhia avançar, sem atropelar nem ser atropelado por ninguém.

Mesmo que tenha sido uma experiência temporária, gostei desta tarefa, apesar de não me interessar tanto do ponto de vista pessoal. Sou muito voltado à interpretação e ao trabalho do actor, pelo que será difícil algum dia no futuro me desfocar desta direcção. No entanto, felizmente já tenho maturidade suficiente para saber que amanhã esta frase pode ser mentira.

A POLIVALÊNCIA

Este tema poderia ser um resumo de toda a primeira e segunda parte deste relatório, tantos foram os projectos e trabalhos em que estive envolvido. Porém, vou apenas dedicar à polivalência dentro do projecto da *Mandrágora*. A experiência da assistência de encenação já foi aqui falada, pelo que passarei para o capítulo da interpretação.

Apesar de muitas vezes ter feito outras personagens que não o meu, isto não descurava o trabalho que tinha de ser feito. Assim, o coro organizava os seus próprios ensaios com o responsável pela composição musical, Tiago da Neta. O coro era composto pelos seguintes: Diogo Marques, Diogo Tomaz, Fernando Rodrigues, Marta Taveira, Raniele Barbosa, Tânia Costa e Vitor Duarte. Entre todos organizávamos disponibilidades e marcávamos ensaios quando assim conseguíamos.

No primeiro ensaio ficou definido que teríamos um coro com alguns momentos a solo ou dueto protagonizados pelos elementos Diogo Tomaz e Marta Taveira, uma vez que estes dominavam o instrumento da voz com boa mestria. Assim, o ambiente geral da construção musical foi dado pelo FMR: é necessário criar a ideia de um coro carnavalesco. Esta ideia surgiu não só pela forma satírica da peça, mas também porque foi escrita para ser representada perto da época festiva do Carnaval. No próprio texto temos referências a isto com a cronologia que é feita quando se refere a utilização das termas no mês de maio. O Tiago tinha aqui uma missão que saía um pouco da sua exploração habitual, o que muito o agradou. Habitado a lidar com vários tipos de música, é a tocar guitarra renascentista que sente uma maior ligação com a música. Este foi o instrumento escolhido para a música de abertura. De seguida, a segunda música era um solo da Marta Taveira com um nível de dificuldade elevadíssimo com um tom muito mais nupcial e íntimo. Aqui, o instrumento escolhido foi uma teorba, instrumento historicamente enquadrado pela camerata fiorentina cerca de 30 anos depois da sua representação. A música final foi a mais desafiante para o Tiago e isto deveu-se a um problema que ele próprio criou. Ao enviar ao FMR a primeira versão dessa música, um problema no computador não estava a aceitar a opção para guitarra clássica, algo que já tinha feito para as duas músicas anteriores. Desta forma, sem saber bem como resolver o problema, enviou a última música com o instrumental em guitarra eléctrica. O encenador gosta de misturar propostas mais arrojadas, pelo que sugeriu que a música final fosse verdadeiramente tocada em guitarra eléctrica, uma vez que culminava num final feliz, inusitado e surpreendente. Sem qualquer experiência a tocar este instrumento, o Tiago passou por alguns ensaios mais desafiantes única e exclusivamente por tentar dominar um

instrumento que, apesar de semelhante, tem uma interpretação completamente distinta das que ele está acostumado.

A bem da verdade, a dificuldade acrescida de comandar um grupo coral onde apenas três pessoas (incluindo a estagiária Raniele Barbosa) tinham experiência neste campo fazia com que o Tiago tivesse de tomar atenção a várias tarefas ao mesmo tempo. Tentávamos ao máximo ajudar-nos mutuamente, pois compreendíamos a dificuldade de uns e outros. A nossa orientação geralmente era feita de forma circular, intercalando as pessoas com menos dificuldades entre as que demonstravam ser mais problemáticas. Fazíamos gravações e os horários também não ultrapassavam a hora e meia de ensaio coral, pelo que não ensaiávamos em demasia de cada vez que nos encontrávamos. Pode dizer-se que foi um sucesso e rapidamente começámos a fazer parte integrante dos ensaios da peça, entrando sempre que havia oportunidade, mesmo com as movimentações ainda por marcar.

Após estas semanas de ensaios corais, o grupo estava já bastante confiante e entrava sempre com a energia necessária para as canções ficarem na cabeça de toda a equipa durante e após o ensaio. Houve sim uma quebra quando passámos a ensaiar no local do espectáculo, a Praça Rainha Dona Leonor. Associo essa quebra especialmente à quebra que o instrumental teve, uma vez que a guitarra renascentista ouvia-se sem problemas na sala de ensaios fechada, mas não num espaço grande ao ar livre. Isto fez então com que o grupo tivesse de se concentrar mais na melodia e esquecesse um pouco a interpretação e a energia. Uma vez que os microfones passaram a fazer parte do ensaio, já não se colocavam problemas dessa natureza. Com três elementos do coro com microfone e a própria guitarra também, era possível ouvir qualquer entrada sem falhas.

Fora destes ensaios, ajudava ainda um pouco a comunicação com a Jéni Lage, assim como os restantes estagiários. Ficámos então responsáveis por ajudar em duas campanhas. A primeira foi para a sessão de poesia do Diga 33 com Jerónimo Pizarro. Aqui fomos convidados a gravar um pequeno vídeo com a leitura de um poema de Fernando Pessoa para promoção do evento. Foi-me pedido o poema *Liberdade* que deixo em anexo a este documento, dentro do anexo III com os vários poemas lidos na sessão de poesia. A segunda campanha foi para a semana de apresentação da *Mandrágora*. Esta era realmente mais uma tarefa de comunicação, uma vez que teríamos de fazer um parágrafo introdutório ao espectáculo e que fosse de encontro ao que estávamos a desenvolver também no nosso relatório, aproveitando para criar essa conexão. Desta forma, o meu resultou no seguinte:

“Quanto tempo é necessário para que uma história se torne universalmente conhecida? Quanto tempo é necessário para que essa história se torne, como dizem os estudiosos, um clássico? No caso da *Mandrágora*, não tardou muito e já soma mais de 500 anos desde a sua escrita, assim como incontáveis leituras. Regra geral, os clássicos são livros que ouvimos alguém dizer “Estou a reler” e não “Estou a ler”. Se já assistiu, reveja, se nunca viu, tem aqui a oportunidade. *Mandrágora* de Nicolau Maquiavel, estreia no dia 13 de julho às 21h30 no Largo Rainha Dona Leonor.”

Estes textos foram aproveitados para promoção em material afeto à peça, seja através do formato digital ou escrito na comunicação com rádios e jornais. Achei esta relação importante para desenvolver mais competências que estamos habituados a trabalhar ao produzir os nossos próprios projectos. O cuidado com a escrita, o poder de síntese e a construção de mecanismos de captação de atenção num curto texto são ferramentas que qualquer actor e criador profissional deveria investir.

Esta foi a minha pegada no TR durante o meu período de estágio. O espectáculo em si não é tão interessante como a viagem até lá. É, quanto muito, uma recompensa poder estar a actuar num projecto que conhecemos de trás para a frente, com o qual nos envolvemos de diversas formas, com excelentes profissionais, para uma plateia que nos dá nada mais que gratidão no final da apresentação.

ENVOLVIMENTO COMUNITÁRIO

Como já tive oportunidade de mencionar em algumas ocasiões neste relatório, o TR desenvolve não só uma grande fatia da oferta cultural da área das Caldas da Rainha, como um trabalho comunitário de valor. Infelizmente, como é hábito nos portugueses, as opções culturais não estão entre as prioridades gerais da população, pelo que, mesmo com cartazes em todas as ruas, cafés e pastelarias, mesmo com sinalização de trânsito e até mesmo com publicação na rádio local e jornais, é frequente encontrarmos moradores da cidade que não conheçam o TR. Numa cidade que não é particularmente grande e com eventos artísticos gratuitos, não consigo explicar de outra forma este desconhecimento sem ser pelo facto de não haver uma cultura educada para consumir cultura. Este é um problema que me preocupa tanto como actor, mas mais ainda, como cidadão. Em conversas que fui tendo ao longo da

minha estadia, não aconteceu uma ou duas vezes, foram várias as vezes em que as pessoas não faziam ideia do que é o TR.

Todavia, quem conhece, dificilmente deixa de visitar. Não falo apenas da qualidade dos espectáculos próprios ou dos acolhimentos, falo nas oportunidades que dão às pessoas para os conhecer. Em primeiro lugar, trabalham bastante com escolas secundárias da região num estilo de visitas de estudo ao trabalho de uma companhia de teatro profissional. Este fenómeno é ainda mais importante quando existe nesta cidade um instituto politécnico que possui uma das poucas licenciaturas em teatro que existem em território nacional, a Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha através do Instituto Politécnico de Leiria. Ao darem esta oportunidade, dão possibilidades aos jovens para conhecerem o funcionamento de uma instituição que provavelmente não iriam conhecer se não estivessem interessados à partida e criam uma aproximação a uma associação cultural da cidade. A probabilidade de criação de novos públicos, mesmo que não participantes, é imensa.

Apesar disto, nada cria novos públicos como a oficina de teatro para crianças que a Marta Taveira e a Cibele Maçãs lecionam ao sábado de manhã. São três horas de treino onde o objectivo é que este grupo até aos 12 anos de idade consiga apresentar um pequeno espectáculo no final do ano. É uma das formas mais habituais de actividade teatral utilizada pelas escolas, mas que é eficaz e pode despertar o interesse e o consumo desta e outras actividades culturais. Se estes grupos não existissem, provavelmente eu não seria actor, pelo que irei sempre defendê-los. Acredito que este limite de idade se deva ao facto das escolas já terem grupos de teatro para adolescentes até saírem para a faculdade.

Sem esquecer também uma das colaborações mais recentes, a Universidade Sénior das Caldas da Rainha tem sido um parceiro do TR nos últimos anos através da incorporação de alguns dos seus membros nas grandes produções de final de ano lectivo. No caso da *Mandrágora*, os dois membros estavam presentes no coro, pelo que os acompanhei de perto. São pessoas que mesmo saindo depois da USCD continuam a ser convidados a participar e vão a todos os ensaios com uma vontade enorme de aprender. Já conhecem toda a equipa por acompanharem o trabalho da companhia, são bem dispostos e alegram as pessoas que se cruzam com eles. Com algumas dificuldades normais do ponto de vista técnico, estão sempre abertos à crítica e à correção, o que denota uma facilidade grande em saber lidar com as maiores dificuldades. Sejam as pessoas, o espaço ou o projecto, existe sempre alguma coisa que nos faz voltar ao TR, do mesmo jeito que tendemos sempre a voltar onde já fomos felizes.

ENSAIOS GERAIS

Após meses a trabalhar numa sala quente e com uma dimensão de espaço muito diferente da que seria usada na verdade, a dinâmica da equipa pouco mudou com a alteração. Claro que houve uma adaptação às distâncias e aos tempos de troca de figurinos e adereços como ainda não tinha acontecido, mas em nenhum momento houve um grande contratempo com que não se estivesse a contar.

Foi aqui que vimos a dimensão da equipa contratada que vinha para dar apoio técnico ao espectáculo e a plateia enorme colocada em frente à cena com capacidade para 243 pessoas. O espaço de camarins faz parte de um espaço belíssimo do parque central das Caldas da Rainha. No anexo IV deste documento estão fotografias do local de apresentação.

Assim, a única alteração significativa foi no horário de ensaio. Enquanto noutros dias era norma sair por volta das 20h00, aqui os ensaios começavam às 21h30 para não sobrecarregar a equipa. Foram quatro dias de ensaios gerais/finais, pelo que estávamos mais que preparados para a primeira apresentação pública. Diria mesmo que estávamos a precisar de ver o que é que podia correr mal, uma vez que a confiança do grupo estava em altas.

APRESENTAÇÕES PÚBLICAS

Foram quatro dias de espectáculo e tudo apresentações muito semelhantes do ponto de vista geral. Pessoalmente, coloco o 2º, 3º, 4º e 1º como ordem de preferência, sendo que os três últimos foram muito parecidos. Contudo, como estávamos afastados da cena, apenas conseguíamos ouvir o que diziam, mas pareceu que o primeiro dia teve um ritmo mais arrastado, talvez por algum nervosismo de último hora. Nem se pode dizer que correu mal, apenas que poderia ter sido melhor. Com isso em mente, o 2º teve uma qualidade muito superior, era evidente, mesmo na forma como o público se expressava.

Para quatro dias de espectáculo, estávamos a ambicionar a totalidade dos 972 lugares, algo que não aconteceu. Nestas quatro noites foram mais de 1200 pessoas que viram este espectáculo⁷. Com todos os lugares ocupados, as pessoas dividiam-se entre as escadas e o lugar de pé para ver o espectáculo. Confesso que não esperava uma afluência desta dimensão e um público sempre muito participativo que ria muito e vivia a história connosco. As apresentações são o culminar de meses de trabalho e terminar assim foi a melhor maneira de concluir esta aventura.

⁷ Noticiado pela Gazeta das Caldas
(<https://gazedascaldas.pt/cultura/mais-de-1200-pessoas-assistiram-a-peca-do-teatro-da-rainha-no-largo-do-hospital/>)

ENTREVISTA A FERNANDO MORA RAMOS

A entrevista é uma técnica de recolha de dados, sendo por isso uma metodologia fundamental na criação de conhecimento empírico, pois permite perguntar-se directamente o que se necessita para a investigação – são recolhidas com o propósito de contribuírem para a investigação⁸. As seis características que definem as histórias de vida são: a fonte é um actor individual; o foco são as experiências pessoais; o período temporal é a vida inteira; o procedimento de pesquisa é interactivo; a ferramenta de pesquisa é um esquema aberto; e é usada para uma análise qualitativa.

Como o objectivo da entrevista serve para averiguar as razões políticas que levaram à representação da peça *Mandrágora* pelo Teatro da Rainha, para tal desenvolvi uma revisão da bibliografia sobre a importância dos clássicos na nossa era contemporânea e a elaboração de uma entrevista semi-directiva – constituída por um guião prévio com perguntas abertas, onde o entrevistador tem a liberdade de alterar a sua ordem e de fazer novas questões que surjam durante a entrevista e que sejam consideradas relevantes. Inicialmente, tinha uma entrevista que apesar de válida, ia muito ao encontro da pessoa que é o FMR e não tanto ao projecto da *Mandrágora*. Com isto em mente, falei com o Henrique Fialho que já fazia questão de fazer uma entrevista ao próprio FMR. Este estilo de entrevistas feitas pelo Henrique Manuel Bento Fialho começaram a ser realizadas com o intuito específico de divulgação do trabalho do Teatro da Rainha, colmatando uma falha existente por parte dos órgãos de comunicação. Desta forma, falei-lhe dos meus interesses e consegui introduzi-los organicamente na entrevista que já estava programada. O resultado final foi o que se segue:

Olá Fernando! Primitivamente o coro surgia como alternativa ao prólogo nesta primeira peça escrita por Maquiavel. Porquê a opção de os juntar agora no início?

- Essa questão já a Isabel Lopes a levantava e até creio que não seria opinião dela fazer assim, mas chegámos à conclusão, a dado momento, de que as intervenções corais em Carnaval, eram, na estrutura da peça, uma injeção de alegria dizendo que o que ali se conta tem também que ver com uma espécie de princípio do prazer e que essa dimensão festiva está relacionada com a possibilidade de encontro entre as pessoas. E, obviamente, com o que esses encontros tornam possível. Portanto, quis injectar essa alegria logo no início, mostrando que se trata de um texto divertido, assumindo, desde

⁸ Della Porta, Donatella “Life Histories”, em Della Porta. Donatella (org.), *Methodological practices in social movement research*, New York, Oxford university press (2014)

logo, com estes *intermezzos*, que podemos pôr o público a dançar connosco. Há aqui uma ideia de divertimento e, hipoteticamente, de uma forma mais popular da relação entre a cena e a sala. A música e o canto suscitam outro tipo de adesão, diferente de quando entramos logo no texto e as pessoas têm de estar muito atentas do ponto de vista do ouvido, ainda que os textos cantados sejam textos também para serem ouvidos. Neste caso, é como se o Carnaval entrasse por ali sem pedir autorização. É assim que está marcado, eu estou a dizer o prólogo e, supondo que estou também a fazer de Maquiavel, é ele próprio que acaba surpreendido pelos selvagens que o interrompem. Trabalha-se, de igual modo, a ideia do inesperado, como se o poder da cena fosse assaltado pelo Carnaval. Fazem o seu número, saem e nós temos de retomar o espectáculo.

Porque o prólogo era o próprio Maquiavel a falar, certo?

- Creio que sim. Há referências biográficas que assim levam a crer.

E o que há em Maquiavel que emparelha com Fernando Mora Ramos?

- Eu sinto-me bem a dizer aquilo. Há frases no texto com as quais me identifico. Um tipo anda nisto há 50 anos, sempre numa espécie de batalha por um teatro que seja rigoroso e popular, no bom sentido do termo, que não seja um teatro que exclua os outros, por um esteticismo hermético ou por ser uma opção muito cultural, necessitada de referências... Porque, na realidade, ao contrário do que se diz, os clássicos são claros. Isso é uma das condições do texto clássico, o clássico abre, não é incompreensível. Este combate pelo teatro — que fará, em breve, 40 anos na companhia, mas que na minha experiência pessoal faz 50 —, leva a que me sinta hoje mais ou menos como estava quando arrancámos com toda esta experiência, logo a seguir ao 25 de Abril. Sendo que os primeiros 10 anos eram muito prometedores, toda a experiência inicial foi muito conseguida do ponto de vista da relação com os públicos. Os espectáculos abarrotavam sempre de pessoas, havia uma enorme curiosidade pelo teatro e, portanto, as pessoas iam ver o que se passava.

Mas de algum modo o público também seria mais ingénuo. Hoje em dia, não parece ser tanto assim. Ou será igual?

- O problema mais complicado é que a ditadura do consumo, os modos de entendimento por via da mediação consumista, fazem com que hoje a vida nova se

tenha transformado numa vida velha. Veio uma estrutura muito organizada, com determinações económicas, que nos impõe parâmetros de um modelo económico e esse modelo introduziu essa dimensão muito forte do consumo e esta economia do consumo fez com que as pessoas, no fundo, acabassem por não ter uma relação directa com as coisas, mas passassem a ter uma relação mediada pelos métodos promocionais e as fórmulas publicitárias. Eu sou anterior ao marketing. E o marketing é um mecanismo que se substitui ao objecto, qualquer coisa se pode vender, qualquer coisa se pode promover. Naquela fase não havia quem explicasse que um espectáculo é de 4 ou 5 ou 3 ou 2 estrelas. As pessoas apareciam. Recordo-me de estar em Montargil a fazer “As duas caras do patrão”, que tinha um cenário com uma bandeira americana, e eu cortava a vinha e as linhas da bandeira eram as linhas da vinha. Numa casa do povo de dimensões vulgares, junto à barragem, estavam 800 pessoas a ver aquilo. Eu não faço a mais pálida ideia do que é que isso hoje quer dizer, só sei que, como se tratava de algo muito elementar e primário acerca da propriedade, porque é uma história básica, como diria o Eduardo De Filippo: “a casa foi abaixo”.

Estás a dizer isso e estou a pensar quão curioso é verificar que as peças que tens escolhido para fazer nesta circunstância específica em que a *Mandrágora* vai ser feita, são quase sempre clássicos ou são peças que, de algum modo, readaptam clássicos. Isso acontece porquê? Neste caso em concreto, o que há em Maquiavel que te leve a julgar fazer sentido fazê-lo? O que te levou a optar por um tipo de registo que até na linguagem parece desafiar os modos de falar na actualidade?

- Portanto, Aristófanis, *A Paz* e os *Pássaros*... O próprio Sarrazac, cujo *Lázaro* é escrito a partir de um clássico... Gil Vicente, agora Maquiavel. Não é fácil responder a essa questão. Primeiro, é uma peça para ser representada no Verão, num contexto de ar livre, em condições de arquitectura acústica cuidada e, portanto, não vais fazer ao ar livre, no meio da rua, apesar de isto não ser teatro de rua... Aliás, desta vez é até algo parecido com a *loggia*, que era um espaço onde o Angelo Beolco, na corte do cardeal Cornaro, fazia o seu teatro. A *loggia* é um espaço que tem este dispositivo da concha acústica, que vamos usar no chamado Largo da Copa. É uma arquitectura acústica privilegiada. Fazer ali é, desde logo, contar com um dispositivo que está lá, anterior a qualquer decisão e que facilita. E depois, porque é que faço o Maquiavel? Porque me deu um prazer imenso reler o texto. Não posso inventar mais nada.

Consegues explicar esse prazer?

- Aquele lado anti-moralista, aquele lado “cínico”, anti-hipocrisia, todo esse humor que é específico do Maquiavel e que, na verdade, é uma outra dimensão do amor, interessa-me. Ele não escreveu um *vaudeville* sobre a dimensão do corno, está-se nas tintas para isso. A situação que acontece em cena, e é divertida do ponto de vista da humilhação de uma das criaturas em jogo, não está especificamente voltada para essa criatura. Se calhar era já sobre o poliamor, como agora se diz. Pelo contrário, o que o Maquiavel quer dizer é que as pessoas estão em situações muito complicadas nas relações umas com as outras e essas situações em que estão metidas são situações que produzem infelicidade, mal-estar. Não é preciso inventar um projecto mítico, desligado da realidade, para criar no concreto uma possibilidade do exercício das coisas que dão prazer e que trazem as pessoas contentes. Portanto, esse tema do adultério. O que vale hoje isso do adultério? Nada. É o fenómeno mais vulgar, mais banal, mas o que é interessante é de repente verificarmos que o Nícia está todo contente porque vai ser pai e tem um herdeiro, a Lucrécia descobriu o orgasmo e, ao descobri-lo, isso desenvolveu nela uma pulsão amorosa, passional, que nunca havia experimentado, porque era propriedade do homem com quem estava casada. Enquanto propriedade, geria a casa, tinha um poder um pouco invulgar, até porque a criatura feminina é muito elogiada nesta peça. Não é só a Lucrécia. A figura da Sóstrata, mãe de Lucrécia, também é uma figura muito curiosa. O modo como se constroem as figuras femininas confere-lhes grande inteligência, são autónomas e, num certo sentido, emancipadas. Sobretudo a Sóstrata, que tem uma atitude que diríamos maquiavélica. Aliás, o Maquiavel distribui-se um pouco por todas as personagens. São todas muito interesseiras. Até o criado, Siro. É obediente, mas é mais manhoso do que aparenta. O Siro não defende a sua posição. O que ele ganha no fim é por interferência do “papa-jantares” Ligúrio, de quem está extremamente desconfiado. Há uma relação curiosíssima que ali se estabelece entre o Ligúrio e o Siro, uma relação conflitual porque são os dois de baixo. Um criado, outro cortesão. Parasita, aquele estatuto que permite a um gajo estar com todos, com os de baixo, com os de cima, com os do meio, com os do lado. A figura do parasita é muito estimulante porque é uma espécie de capitão, é ele quem une aquela gente toda e comanda, exercitando um poder real que, na verdade, não tem, mas que na conjuntura em concreto pode ser exercido. O Ligúrio, que é uma personagem despossuída de poder, acaba por ser o secretário-geral da coisa para realizar aquela estratégia. Ele é que

determina e põe as peças em movimento. Mas não te respondi à questão sobre o porquê do Maquiavel. Tem que ver com esta dimensão muito crua e *a-utópica*, como é dito a certa altura. O que é atraente no Maquiavel não é a utopia concreta nem a utopia horizonte, é a noção de que as relações são o que são mas, em função da conjuntura que vivemos, podemos sempre interrogar-nos como poderemos viver melhor, estar mais contentes e satisfeitos, fazer coisas boas. É muito excitante verificar que nem sequer é uma visão reformista, é uma posição, no fundo, revolucionária. A proposta nesta peça, que cria um bem-estar para toda a gente, é completamente amoral.

Porquê?

- Porque é num contexto “adúltero” que a Lucrecia acede à sua própria emancipação pessoal. E isto é muito curioso. Agora, quem é que explica isto assim? O Maquiavel. E quem aceita esta explicação? 98% das pessoas não aceita uma coisa destas. Não aceitam em voz alta, mas praticam em voz baixa. Isso é verdade. É também isso que ele tem de interessante. Está sempre mais preocupado em mostrar-nos como é do que em dizer-nos como devia ser. É anti-platónico. Olhando para a personagem de Calímaco, parece querer dizer-nos que a força do desejo acaba por se sobrepor à moral. Todas as acções dele têm apenas em vista a satisfação de um desejo: ir para a cama com uma mulher casada. Mas é engraçado constatar que no monólogo, quando ele se interroga sobre o que lhe acontecerá depois de a possuir, a questão moral coloca-se: vou ficar desiludido? O que vou pensar? É a diferença entre o projecto e a realidade ou, dizendo melhor, a diferença entre a projecção e o facto. É extraordinário esse raciocínio, não reduz a experiência erótica, sexual, a uma mecânica, imaginando que todo aquele desejo de possuir a Lucrecia poderá ser uma experiência nova que ele ainda não teve. É um tipo experimentado, ao contrário dela. Ela, com o marido, pelos vistos, teria uma relação virada só para a procriação. Calímaco coloca a hipótese de ficar a sentir-se mal depois de toda aquela experiência. Eles acabam por construir uma relação juntos que é perspectivada no tempo. No teatro é possível uma noite de sexo que se transforma numa relação amorosa para o resto da vida. Naquele contexto, é o que lhes acontece. Calímaco pôde libertar Lucrecia da condição deprimente de ser propriedade do Doutor Nícia e de estar ao serviço de uma lógica de herdeira. Nesse monólogo de Calímaco emerge o conflito moral. É o mais moderno da peça, emerge ali uma dimensão subjectiva. Para o Calímaco, estar com Lucrecia não é apenas um

investimento de uma noite. É Ligúrio quem o alerta para isso. Ligúrio é um tipo cuja profissão vive de mediar os interesses que têm que ver com a sexualidade, é casamenteiro, papa-jantares. Tem uma técnica de convívio, de seduzir as pessoas em contextos de sociabilidade. É um *bon vivant*, parece-me alguém com grande prazer de viver. Hoje em dia seria uma espécie de Luiz Pacheco, tem um lado de sobrevivente. É um ser sociável, por excelência. Não existe sozinho. É justamente Ligúrio quem consegue ter soluções para os problemas mais complexos, inclusive a quadratura do círculo. Tenho um grande fascínio por essa figura. E tenho a noção de que se a intriga não fosse muito dependente da matriz da comédia antiga, esta personagem podia ser não só a de alguém que aproveita coisas, parasitando as vidas dos outros, mas também alguém com uma perspectiva mais individualizada. A época ainda não permitia isso. É muito esquisito que ele não tenha também interesse pela Lucrecia. Tem uma relação de conflitualidade com Siro, talvez por questões de estatuto social. Mas protege-o, dá-lhe uma moeda, embora dar-lhe uma moeda signifique a resolução do conflito que tem com ele.

Não achas que ele tem muito mais que ver com o Frade, pela inteligência subversiva e pelo oportunismo, pela astúcia?

- Ligúrio não é um tipo interesseiro no sentido de ser acumulador, é como se vivesse para um certo prazer num tempo imediato. O padre, numa perspectiva que nos parece mais dele do que propriamente da instituição, embora represente a instituição, é um acumulador, está sempre de mão estendida. Ele próprio parece, não necessariamente uma caixa de esmolas, mas um depósito bancário. Tem essa habilidade de transformar em mercadoria tudo quanto a Igreja é capaz de fazer, os serviços religiosos convertidos em acção empresarial. É adepto de uma Igreja capitalista, tira partido da sua mercadoria numa perspectiva lucrativa. Qual é a mercadoria? É tudo o que pode ser construído em cima da fé dos ingénuos. Precisamos de néscios para haver mercado. A confissão paga-se, a bênção paga-se... É uma figura muito inspirada na impressão que Jerónimo Savonarola causou a Maquiavel. Enquanto Ligúrio trabalha para a libertação dos outros, o padre trabalha para enriquecimento próprio. É um Marcinkus, o indivíduo do Banco Ambrosiano. Há figuras dessas na Igreja, são mafiosos. Portanto, são os dois astuciosos. Mas a astúcia de um é emancipatória e libertária, enquanto a do outro é concentracionária.

Há uma figura estranha que aparece a determinado momento em conversa com o Frade, uma mulher. Também nesse diálogo se coloca a questão da sexualidade. Como achas que o público vai reagir a estas personagens? Hoje, se, por um lado, temos mais liberdade, por outro lado também vamos observando um discurso muito moralista e castrador sobre as questões sexuais. Até uma certa regressão.

- É uma figura estranhíssima, essa mulher. Se eu sigo alguma ideologia, ela seria a laicidade. Quero dizer, num certo sentido é não ter ideologia alguma. Portanto, desse ponto de vista, a única coisa que aqui me interessa é esta ideia de que a alegria é um objectivo. Nenhum partido se organiza para dizer: “vamos construir a alegria”. Maquiavel, com uma visão desmistificada da relação de forças no real, oferece a perspectiva de que as pessoas fiquem melhor, tenham prazer, gostem de estar vivas, fazendo da vida algo que obedeça ao princípio do prazer e não ao princípio do sofrimento. A Igreja ensina-nos que somos pecadores, devemos seguir o caminho de Cristo. Crucifica-te, autoflagela-te, e numa outra vida terás finalmente acesso ao paraíso e às virgens no paraíso. Portanto, o que espero é que o público possa adquirir uma visão mais emancipada da realidade, não dependente de preconceitos, nem de ideologias que encobrem o real em vez de o esclarecer, explicando os fenómenos fugindo ao que tenham de cru e imediato. O capitalismo, associado às diversas formas religiosas de poder, resolve a problemática da sexualidade criando uma zona da vida mais ou menos oculta, esse imenso mercado de pornografia, que é um universo infinito. Eu continuo a pensar que isto que Maquiavel diz é muito mais avançado do que aquilo que possamos imaginar. Não terá assim muitos fãs, mas há muita gente que tem das teorias dele uma visão extraordinariamente positiva. E não são poucos. Penso no Jorge de Sena, no Althusser, o Gramsci...

É engraçado reparar que, de um ponto de vista estético, a peça coloca o teatro dentro do teatro. A certa altura, as personagens mascaram-se. No fundo, são máscaras sobre máscaras que servem para nos desmascarar. Concordas com esta ideia de que uma das funções do teatro pode ser a de mostrar ao público a verdade fazendo uso da mentira?

- Há um grande académico francês que diz que o teatro é mentir de modo verdadeiro. Todos os artificios de que o teatro se socorre, uma espécie de mentira organizada, são para produzir resultados que têm que ver com a verdade. O que está aqui em causa é o direito de Lucrecia a si mesma. Hoje em dia o problema seria resolvido de outro

modo, não sei bem como. Na peça, as personagens disfarçam-se, utilizando o disfarce também para enganar Nícia, que está igualmente disfarçado, participa do seu próprio engano, mas depois as situações de teatro dentro do teatro passam também por uma dimensão lúdica das ideias. Eu diria que este teatro é também um teatro das ideias. É diferente do teatro do pensamento. Ou do teatro de tese. Há aqui ideias que são defendidas, mas tu não estás a fazer emergir naquelas relações nada que tenha que ver com a produção de um pensamento. Há teses, elas aparecem.

Aliás, a peça está repleta de aforismos.

- Exacto. O que nos interessaria estar a fazer uma comédia puramente lúdica sobre um corno? Não valia a pena fazer a peça. Seria um êxito. O corno acabaria achincalhado e toda a gente ficaria satisfeita. Mas o corno aqui não sai achincalhado, sai satisfeito. Ele não é enganado. Isso é que é interessante do ponto de vista dos espectadores, que eles próprios fiquem um pouco sem saber porque raio Nícia, isto é, o corno, ficou contente e satisfeito.

Há uma espécie de legitimação da corneação.

- É a história dos bastardos. E do poder. Se o poder vem do poder herdar um poder, o problema é depois como manter esse poder. É um problema que, de certo modo, se coloca na peça. O grande desafio do Calímaco não está em ir para a cama com a Lucrécia, está no modo como ele depois irá manter a relação. Essa é que será a verdadeira dificuldade. Nas condições que nós conhecemos hoje, as pessoas estão sempre a tentar dar o golpe para ficarem com o dinheiro do pai ou do tio... Fazem-se umas aproximações para ficar com o dinheiro do familiar que vai morrer. Na peça isto é dito de uma forma aberta. O Calímaco e a Lucrécia prevêm a felicidade de ambos antecipando a morte de Nícia no futuro. Qual é a dificuldade em olhar para estas coisas de frente? As pessoas têm dificuldade em pensar a vida assim, nestes termos de frieza, deste modo tão cru.

Acaba por ser uma peça sobre o modo como se cruzam os grandes poderes numa sociedade. Desde logo, o sexo, a religião, o dinheiro...

- E o direito também.

Escapou a força, a força bruta de César Bórgia⁹. Está a força da vontade.

- Mas há algo que tem que ver com força que é muito importante. Está relacionado com a política, de facto. Se há algo que é brilhante na política, é pensar as alianças. Porque só através das alianças tu podes criar uma posição dominante, não pela tua força única, exclusiva. Aquilo que tu pensas é sempre minoritário. Na peça, aquela coisa de juntar um tipo reaccionário como o padre a uma figura progressista como a Sóstrata faz-nos pensar: que aliança é esta? A força organizadora do Ligúrio, a força serviçal do Siro, são estas forças conciliadas em objectivo comum que geram um resultado. Isto é extraordinário, é um grande exemplo para a política. Não há nada mais político do que conceber um projecto que envolva várias forças para criar uma força maior, tendo em vista derrotar uma força conservadora ou reaccionária ou totalitária. Isto está explicado nesta peça enquanto intriga, a comédia é uma comédia política.

Uma última questão. Àquela misteriosa mulher que entra a meio da peça, num diálogo com Frei Timóteo, e depois desaparece, cabe uma das afirmações nucleares de Maquiavel: «a carne é fraca». Como é que interpretas a aparição daquela personagem inexistente?

- É uma pequena peça dentro da peça, tem autonomia, não pertence à intriga. Podes tirá-la, não faz falta nenhuma. Tal como as canções. Então o que estará aquilo ali a fazer? Para além de te poder dizer que não sei bem o que está ali a fazer, parece-me que aquela cena é uma espécie de cena modelar. Tem um carácter paradigmático acerca das relações de natureza mais complexa que depois se estabelecem, como se fosse uma espécie de exemplo do poder da venalidade, como se fosse preciso reforçar isso com um momento autónomo, de cena ao lado da cena, que talvez corresponda à ideia de *mise en abyme*. É uma cena paradigmática, acerca do modo de funcionamento da sociedade, que ajuda a ler as outras cenas, à maneira de um exemplo absoluto com uma função comparativa. Funciona como acentuação da crítica da venalidade. É já um momento de estranheza, não é? É um efeito de estranheza, sim. Talvez Brecht fizesse o mesmo, uma cena que nada tivesse que ver com o resto da peça mas que aparecesse para funcionar como exemplo comparativo. E se calhar isso traz-nos uma outra dimensão que é: se a peça do Maquiavel é mimética do que os gregos e os latinos escreveram, talvez essa cena não pertença a isso, foge ao exercício

⁹ Filho do Pápa Alexandre VI, capitão geral da Igreja Católica, governou durante a era de Nicolau Maquiavel

de ser um texto feito em cima de outro texto. Está mais ou menos a meio, creio, mas podia ser introdutória. É uma cena que vai mais longe do que as outras do ponto de vista do retrato traçado da Igreja. O Frade recebe dinheiro só porque tem em perspectiva uma catástrofe que é a invasão turca. E justifica uma das tiradas do Ligúrio, que acusa os padres de estarem em vantagem por conhecerem os pecados deles e os nossos. A confissão confere um poder ao confessor, detém uma informação que mais ninguém detém, a partir da qual pode exercer o seu poder de inúmeras maneiras. Mas a figura feminina escapa, ela não quer fazer grandes revelações, quer é despachar o serviço, pagar ao padre. E até arranja um expediente para se pôr a andar.

Esta entrevista mostra perfeitamente todas as ideias que FMR quis aplicar na peça do ponto de vista da crítica social e da mensagem política. Posso confirmar que o objectivo da entrevista foi atingido com sucesso e apenas posso agradecer ao Henrique a ajuda. Tal como foi pedido, foram abordadas as questões do coro, da mensagem e justificativa da peça, assim como a própria definição de clássico, algo que nos deu mais um apontamento para a definição de clássico. Segundo FMR, os clássicos são claros, eles abrem a leitura a todos, não são incompreensíveis, mais uma característica que encontramos na *Mandrágora*.

Conseguimos perceber ainda o modo como o encenador vê cada um dos personagens e o contexto de alianças que ele fala que é fulcral para o desenvolvimento da peça, pois aqui, os personagens terão de trabalhar mesmo com quem não gostam para levar este barco a bom porto. A própria leitura psicológica que faz do Ligúrio, do Frade, de Sóstrata são leituras muito mais completas do que eu alguma vez poderia descrever única e exclusivamente através da observação participante. No entanto, é de referir que nada nesta entrevista foi uma novidade para mim. O facto de trabalhar com FMR ajudou a esta compreensão, mas, mais que isso, a mensagem que ele quis passar foi recebida e perfeitamente executada pelos actores. De facto, ficamos com a sensação de missão cumprida.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se pensarmos que a *Mandrágora* nunca foi apresentada em território nacional durante o Estado Novo por nunca ter passado na comissão de censura, então vemos o quão longe estamos de uma sociedade que aceite e compreenda a totalidade das obras literárias existentes. Neste momento, a Europa cresce para uma direção política assustadora com opiniões que já estão a colocar em causa a liberdade individual dos cidadãos e da imprensa. Nunca sabemos de onde virá a primeira bala, por isso, cabe a nós pegar no que trazemos de trás e resistir.

Não existe muito mais que eu possa acrescentar aqui. Existem projectos que são válidos por eles mesmo e pela viagem que nos levam a fazer e este relatório apresenta isso de uma forma muito clara. Não importa o número de páginas ou a pessoa que o apresenta, se este estágio não tivesse acontecido, este relatório não serviria de nada.

Acredito que dei sempre tudo aquilo que me era pedido, balanceando com os trabalhos da minha vida profissional. Estou prestes a terminar este mestrado com uma sensação de dever cumprido, especialmente depois deste estágio. Queria um lugar que me visse crescer e me desse oportunidade de o fazer acontecer, e foi isso mesmo com que me deparei. Antes ainda de começar os ensaios no Largo Rainha Dona Leonor, fui chamado aos escritórios de produção do TR. A Ana Pereira teve então uma reunião comigo na qual me foi informado que gostariam de contar comigo para as próximas duas produções do TR a começar no mês de janeiro de 2023. Foi uma grande alegria que aceitei de imediato e me deu imensa motivação para continuar a desenvolver o ritmo de trabalho que apresentava. Isto só aconteceu graças a este mestrado.

Felizmente liguei-me a um grande número de pessoas desde a minha mudança para a capital. Algumas já conhecia e foi graças a elas que consegui resistir aqui, outras conheci e são alguns dos profissionais que não quero abdicar em projecto algum. Posso dizer até em tom de provocação que os últimos dois anos foram passados em observação participante no mundo da representação em Lisboa. Como qualquer observação participante, cientificamente foi um falhanço. Porém, a nível de crescimento pessoal e emocional, foi incomparável com qualquer outro período da minha vida. Os 30 são os novos 20. Vamos a isso.

BIBLIOGRAFIA

Della Porta, Donatella (2014) “*Participant Observation*”, em *Della Porta. Donatella (org.), Methodological practices in social movement research*. New York: Oxford university press

Della Porta, Donatella (2014) “*Life Histories*”, em *Della Porta. Donatella (org.), Methodological practices in social movement research*. New York: Oxford university press

Shakespeare, William (2019) *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Ubu Editora

Calvino, Italo (2002), *Por Que Ler os Clássicos*. São Paulo: Editora Schwarcz

Steiner, George (2011), *La Muerte de la Tragédia*. Madrid: Siruela

Bloom, Harold (2000), *Como e Por Que Ler*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva LTDA

Maquiavel, Nicolau (2022), *Mandrágora*. Lages do Pico: Companhia das Ilhas

Ortega y Gasset, José (1991), *A ideia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva

Marnoto, Rita (1993) *Mandrágora de Nicolau Maquiavel*. Coimbra: Escola da Noite

WEBGRAFIA

Narciso, Natacha (2022) “Mais de 1200 pessoas assistiram à peça do Teatro da Rainha no Largo do Hospital” in *Gazeta das Caldas*. <https://gazedascaldas.pt/cultura/mais-de-1200-pessoas-assistiram-a-peca-do-teatro-da-rainha-no-largo-do-hospital/>. [16 de agosto de 2022]

Grupo Marktest (2022) “Pandemia Vitima Agenda Cultural” in *Estudo TGI Marktest*. <https://www.marktest.com/wap/a/n/id~28cf.aspx>. [10 de agosto de 2022]

Caliban, Ed (2022) “Entrevista com Fernando Mora Ramos” in *Caliban*. <https://revistacaliban.net/entrevista-com-fernando-mora-ramos-40fb1a607062>. [23 de dezembro de 2022]

Fialho, Henrique (2022) “A festa e o inesperado na recriação de Mandrágora” in *SinalAberto*. <https://sinalaberto.pt/a-festa-e-o-inesperado-na-recriacao-de-mandragora/>. [23 de dezembro de 2022]

ANEXOS

Anexo I - Diário de Bordo;

Anexo II - Poema *Porque o melhor, enfim* de Camilo Pessanha;

Anexo III - Poemas Sessão Diga 33;

Anexo IV - Fotos do Local de Apresentação;

Anexo V - Programa do Espectáculo;

Anexo VI - Texto *Mandrágora* - Versão Teatro da Rainha 2022.

ANEXO I - DIÁRIO DE BORDO

CRONOGRAMA DAS PRINCIPAIS FUNÇÕES NO TEATRO DA RAINHA 2022					
Estágio Curricular - Diogo Tomaz					
	MARÇO	ABRIL	MAIO	JUNHO	JULHO
1				Oficina de Poesia	Último ensaio no auditório
2					
3			Trabalho de mesa	Ensaio sem texto	
4			Oficina de Poesia		
5			Ensaio no auditório		Ensaio no local da peça
6					
7	Início do Estágio		Trabalho com a produção para levantamento de adereços	Início ensaios figurinos	
8	Introdução à equipa				Início de ensaios técnicos
9				Ensaio dividido por atos	Ensaio Técnico
10	"O Marinheiro"				
11			Oficina de Poesia		Ensaio Geral
12				Gravação vídeo 33	
13					Estreia
14	Equipa de Comunicação		Substituição de actor		Espectáculo
15	Colagem de cartazes			Ensaio dividido por personagens	Espectáculo
16	"O Marinheiro"				Espectáculo
17	Ensaio "O Marinheiro"				Fim de Estágio
18			Oficina de Poesia		
19		Organização de tarefas		Diga 33 - Sessão	
20		Oficina de Poesia			
21	Assistir a ensaio	Preparação das salas	Substituição de actor		
22	Tarefas de produção	Início da "Mandrágora"		Ensaio corrido completo sem técnica	
23	Ensaio geral	Conferência do LdoD			
24			Trabalho de produção		
25	Estreia "O Marinheiro"		Oficina de Poesia		
26		Trabalho de mesa	Incorporação do coro		
27	"O Marinheiro"	Oficina de Poesia			
28			Ensaio corrido sem final	Gravação vídeo peça	
29		Trabalho de mesa			
30				Ensaio corrido com som	
31					

ANEXO II - POEMA *PORQUE O MELHOR, ENFIM* DE CAMILO PESSANHA

Porque o melhor, enfim,
É não ouvir nem ver...
Passarem sobre mim
E nada me doer!

— Sorrindo interiormente,
Côas pálpebras cerradas,
Às águas da torrente
Já tão longe passadas. —

Rixas, tumultos, lutas,
Não me fazerem dano...
Alheio às vãs labutas,
Às estações do ano.

Passar o estio, o Outono,
A poda, a cava, e a redra,
E eu dormindo um sono
Debaixo duma pedra.

Melhor até se o acaso
O leito me reserva
No prado extenso e raso
Apenas sob a erva

Que Abril copioso ensope...
E, esvelto, a intervalos
Fustigue-me o galope
De bandos de cavalos.

Ou no serrano mato,
A brigas tão propício,
Onde o viver ingrato
Dispõe ao sacrificio

Das vidas, mortes duras
Ruam pelas quebradas,
Com choques de armaduras
E tinidos de espadas...

Ou sob o piso, até,
Infame e vil da rua,
Onde a torva ralé
Irrompe, tumultua,

Se estorce, vocifera,
Selvagem nos conflitos,
Com ímpetos de fera
Nos olhos, saltos, gritos...

Roubos, assassinatos!
Horas jamais tranquilas,
Em brutos pugilatos
Fracturam-se as maxilas...

E eu sob a terra firme,
Compacta, recalcada,
Muito quietinho. A rir-me
De não me doer nada.

ANEXO III - POEMAS SESSÃO DIGA 33

LIBERDADE (Falta uma citação de Séneca)

Ai que prazer
Não cumprir um dever,
Ter um livro para ler
E não o fazer!

Ler é maçada,
Estudar é nada.
O sol doira
Sem literatura.
O rio corre, bem ou mal,
Sem edição original.
E a brisa, essa,
De tão naturalmente matinal,
Como tem tempo não tem pressa...

Livros são papéis pintados com tinta.
Estudar é uma coisa em que está indistinta
A distinção entre nada e coisa nenhuma.
Quanto é melhor, quanto há bruma,
Esperar por D. Sebastião,
Quer venha ou não!
Grande é a poesia, a bondade e as danças...
Mas o melhor do mundo são as crianças,
Flores, música, o luar, e o sol, que peca
Só quando, em vez de criar, seca.
O mais do que isto
É Jesus Cristo,
Que não sabia nada de finanças
Nem consta que tivesse biblioteca...

Fernando Pessoa

XX

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia,

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que vêm em tudo o que lá não está,
A memória das naus.
O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.
Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.
O rio da minha aldeia não faz pensar em nada
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

Alberto Caeiro

Ora porra!

Então a imprensa portuguesa é
que é a imprensa portuguesa?

Então é esta merda que temos
que beber com os olhos?

Filhos da puta! Não, que nem
há puta que os parisse.

Álvaro de Campos

Bocas roxas de vinho
Testas brancas sob rosas,
Nus, brancos antebraços
Deixados sobre a mesa:
Tal seja, Lídia, o quadro
Em que fiquemos, mudos,
Eternamente inscritos
Na consciência dos deuses.
Antes isto que a vida
Como os homens a vivem,
Cheia da negra poeira
Que erguem das estradas.
Só os deuses socorrem
Com seu exemplo aqueles
Que nada mais pretendem
Que ir no rio das coisas.

Ricardo Reis

AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.
E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Fernando Pessoa

Tantos poemas contemporâneos!
Tantos poetas absolutamente de hoje —
Interessante tudo, interessantes todos...
Ah, mas é tudo quase...
É tudo vestibulo
E tudo só para escrever.
Nem arte,
Nem ciência
Nem verdadeira nostalgia...
Este olhou bem o silêncio desse cipreste...
Esse viu bem o poente por trás do cipreste...
Este reparou bem na emoção que tudo isso daria...
Mas depois?...
Ah, meus poetas, meus poemas — e depois?
O pior é sempre o depois...
É que para dizer é preciso pensar —
Pensar com o segundo pensamento —
E vocês meus velhos, poetas e poemas,
Pensam só com a rapidez primária da asneira — é (...) e da pena —
Mais vale o clássico seguro.
Mais vale o soneto contente.
Mais vale qualquer coisa, ainda que má,
Que os arredores inconstruídos duma qualquer coisa boa...
"Tenho a minha alma!"
Não, não tens: tens a sensação dela.
Cuidado com a sensação.
Muitas vezes é dos outros,
E muitas vezes é nossa
Só pelo acidente estonteado de a sentirmos...

Álvaro de Campos

ANEXO IV - FOTOS DO LOCAL DE APRESENTAÇÃO



Acima, a frente do Largo Rainha Dona Leonor

Ao lado, as traseiras do edifício, conhecido como “Céu de Vidro”

MANDRÁGORA

de NICCOLÒ MACHIAVELLI
encenação de FERNANDO MORA RAMOS



MANDRÁGORA

Autor | **Niccoló Machiavelli**
Tradução e dramaturgia | **Isabel Lopes**
Encenação | **Fernando Mora Ramos**
Assistência de encenação | **Diogo Tomaz**³
Cenografia | **José Serrão**
Figurinos | **José Carlos Faria**
Iluminação | **António Anuniação**
Versões das canções e execução musical | **Tiago da Neta**
Desenho de som | **Francisco Leal**
Interpretação | **Isabel Lopes**¹, **Cibele Maças**, **Fábio Costa**,
Fernando Mora Ramos, **João Melo**, **José Carlos Faria**,
Nuno Machado e **Ricardo Soares**
Coro | **Marta Taveira**, **Raniele Barbosa**², **Tânia Costa**²,
Diogo Marques², **Diogo Tomaz**, **Victor Duarte**
e **Fernando Rodrigues**

Direção de produção | **Ana Pereira**
Coordenação técnica | **António Anuniação**
Montagem cenográfica | **Fastmade**
Acabamentos (cortinas e estrado) | **Joel Pereira**
Montagem de luz | **António Anuniação**, **Lucas Keating**
e **Sandra Teixeira**
Montagem de som | **Francisco Leal** com **Lourisom**
Assistente de produção | **Beatriz Aurélio**⁴

Design gráfico e imagem | **José Serrão**
Documentos e textos | **Henrique Fialho**
Comunicação e públicos | **Jéni Lage**⁴ e **Nuno Machado**
Secretariado geral | **Teresa Almeida**
Fotografia | **Margarida Araújo** e **Paulo Nuno Silva**
Costureiras | **Aida Pedro** e **Teresa Plácido**
Apoio à produção | **Jessy Olivo**²
Bancadas | **Palco e Bancadas**

Agradecimentos | **União de Freguesias de Nossa Senhora do Pópulo, Coto e São Gregório, União de Freguesias de Santo Onofre e Serra do Bouro, Gabinete de Eventos da Câmara Municipal de Caldas da Rainha, Fastmade**

¹ Professora da ESEC.

² Estágio Curricular da licenciatura de Teatro da ESAD/CR.

³ Estágio Curricular do Mestrado em Teatro – Artes Performativas da ESTC.

⁴ Estágio Profissional do IEFP.



Segunda a sexta, das 9h às 18h
(dias de espectáculo até às 20h)
262 823 302 | 966 186 871

comunicacao@teatrodarainha.pt
www.teatrodarainha.pt