

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

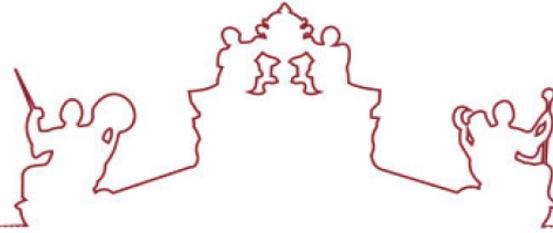
Trabalho de Projeto

**Possibilidades e limites, o potencial do actor/criador no
processo inerente à criação colectiva**

Eduardo Manuel Pires Guerra Frazão

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Évora 2021



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

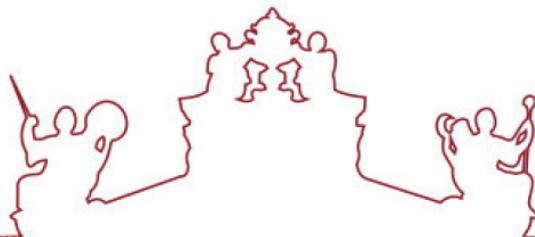
Trabalho de Projeto

**Possibilidades e limites, o potencial do actor/criador no
processo inerente à criação colectiva**

Eduardo Manuel Pires Guerra Frazão

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Évora 2021



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Christine Zurbach (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Tamen (Universidade de Évora)
Isabel Maria Bezelga (Universidade de Évora) (Orientador)

Resumo

Este relatório apresenta a reflexão sobre o trabalho realizado enquanto actor criador, no processo de criação colectiva do espectáculo “Ensaio para o Fim”, num constante diálogo e interpelação criativa com a encenadora. Pretendeu-se compreender de que forma as ferramentas, técnicas e artísticas do actor, o libertam ou condicionam e como, partindo de criação coletiva para a construção de uma obra original, e após estruturada a mesma, actor e encenadora redefinem as suas funções de forma a que a representação da obra encerre em si as interpretações de ambos, encenadora e actor. Colocaram-se as seguintes questões: De que forma o actor se liberta da sua visão enquanto criador para aceitar o que é? Como deixamos de ser “emissor”, para nos tornarmos “mensagem”?

Através das notas de diário de bordo e visualização da documentação de arquivo vídeogravado, de encontros e ensaios recolhidos ao longo de todo o processo foi possível concluir que, ao desenvolver a flexibilidade presente nesta relação de permanente negociação, se acedeu a uma mais profunda visão da encenadora e cocriadora, traduzindo-se em ganhos significativos, do ponto de vista dramático e de produção de sentidos múltiplos, que ambos tínhamos traçado.

Palavras chave

Co-criação, cena contemporânea, metodologias, representação, negociação

Abstract

Possibilities and limits, the actors/creator potential in the inherent process of a collective creation

This report presents a reflection on the work done as a creative actor, in the process of collective creation of the show “Ensaio para o Fim”, in a constant dialogue and creative interpellation with the director. It was intended to understand how the actor’s technique and artistic tools, liberate or condition him and how, starting from a collective creation to the construction of an original work, and after structured it, actor and director redefine their functions in a way that the representation of the work contains the interpretations of both director and actor. The following questions were asked: How does the actor break free from the creator’s vision? How do we stop being “emitter”, to become “message”?

Through the logbook notes and visualization of the videotaped file documentation, meetings and rehearsals collected throughout the process, it was possible to conclude that, by developing the flexibility present in this permanent negotiation relationship, a deeper view of the director and co-creator, translating into significant gains, from the dramaturgical point of view and production of multiple meanings, which we had both drawn

Keywords

Co-creation, contemporary scene, methodologies, acting, negotiation

Agradecimentos

À minha Orientadora pelas preciosas indicações e acompanhamento. Prof^a Dr^a Isabel Bezelga, que também foi minha orientadora de Licenciatura e que me viu “crescer e dar flôr”.

À minha parceira de projecto e “irmã” de artes Mariana do Rosário

Aos meus amigos Cristovão Carvalho, Hugo F. Matos e Bruno Canas pela preciosa e indispensável ajuda para a concepção e execução do espectáculo “Ensaio para o Fim”

Ao meu irmão Pedro que operou a luz e o som do espectáculo, tornando-se também ele indispensável neste processo.

A todos os meus professores de e da vida, particularmente ao João sérgio Palma e à Alexandra Espiridião que me ensinaram a “fazer teatro”, ao António Feio que me desvendou o caminho da representação, à Maria Villacis que recordou na altura certa o prazer de brincar ao faz de conta, ao Miguel Seabra que me ilumina na arte de criar espectáculos sublimes,

E aos que me encorajaram e ajudaram na prossecução deste estudo das mais

variadas formas.

À memória do meu professor José Manuel Rodrigues da Silva, grande impulsionador deste meu caminho nas artes pelas suas palavras e acções.

À memória do meu avô e de queridos amigos e familiares que apesar de já terem partido permanecem presentes.

E finalmente, à minha Mãe, pela sua luz, alegria e incentivo, à Fi, minha companheira de viagem pela cumplicidade, generosidade e amor, que sempre me incentivou a terminar este processo e com quem discuti e discuto a arte de ser todos os dias. A arte de ser melhor, a arte de ser amor.

Mais importante, quero agradecer à Júlia, luz da minha vida, força que me anima e que me encoraja a tentar ser melhor cada dia, todos os dias. Obrigado filha.

Índice

INTRODUÇÃO	10
I. LIMITES E POSSIBILIDADES DO ACTOR	14
I.1. OS INSTRUMENTOS E A PREPARAÇÃO DO ACTOR	14
I.2. PRESSUPOSTOS NO TRABALHO DO ACTOR	16
I. 3. TENSÕES NO TRABALHO DO ACTOR: PERSONAGEM, VEROSIMILHANÇA E PRESENÇA..	19
I.4. METODOLOGIAS NO TREINO DO ACTOR	22
I.5. A BUSCA DO ACTOR CRIADOR	24
I.6. DOS PROPÓSITOS DO ACTOR: VERDADE E COMUNICAÇÃO	26
I.7. A CRIAÇÃO COLECTIVA	37
II – O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPECTÁCULO ENSAIO PARA O FIM:	47
II.1. PRESSUPOSTOS DE PARTIDA	47
II. 2 A IDEIA: OBJECTIVOS E QUESTÕES	49
II.3 METODOLOGIA DE CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO PROCESSO	53
II.4. MONTAGENS FINAIS E APRESENTAÇÃO DO ESPECTÁCULO	58
II. 5 BALANÇO CRÍTICO DO PROCESSO, DIFICULDADES E APRENDIZAGENS	63
CONCLUSÕES	70
BIBLIOGRAFIA	74
ANEXOS	79
ANEXO 1 – TEXTO DO ESPECTÁCULO	79
ANEXO 2 – FOTOGRAFIAS DE CENA	97
ANEXO 3 – ESBOÇOS VS IMPLEMENTAÇÃO	98
ANEXO 4 – TRANSCRIÇÃO DE EXCERTOS DE SESSÕES DE TRABALHO – EXEMPLIFICATIVO	100

Índice de figuras

FIGURA 1 - CARTAZ DO ESPECTÁCULO POR HUGO F. MATOS	13
FIGURA 2 - FOTO DE CENA POR CARLOS ALMEIDA.....	73
FIGURA 3 - FOTO DE CENA POR CARLOS ALMEIDA.....	97
FIGURA 4 - FOTO DE CENA POR CARLOS ALMEIDA.....	97
FIGURA 5 - FOTO DE CENA POR CARLOS ALMEIDA	98
FIGURA 6 - FOTO DE CENA POR CARLOS ALMEIDA.....	98

FIGURA 7 - ESBOÇO CÉNOGRÁFICO.....	99
FIGURA 8 - IMPLEMENTAÇÃO CÉNICA POR HUGO F. MATOS	99
FIGURA 9 - ESQUEMA DA 1ª POSSIBILIDADE DE RELAÇÕES DA PERSONAGEM	101

Introdução

As imagens da poesia no teatro, são uma força espiritual que inicia a sua trajectória nos sentidos e dispensa por completo a realidade. Desde o momento em que se embrenha na violência da sua tarefa, o actor necessita de um poder infinitamente maior, para se coibir de cometer algum crime do que é necessário a um assassino para a realizar (Artaud, 1962:41)

No âmbito da realização do Relatório do Projecto de Mestrado em Teatro apresentamos a análise circunscrita ao trabalho do actor no processo de criação do espectáculo, ENSAIO PARA O FIM. Pretendemos questionar o papel do actor numa criação colectiva, seus limites e possibilidades, usando como referência a experiência e envolvimento co criativo nas diversas fases: concepção, preparação e apresentação da obra original ENSAIO PARA O FIM.

Começamos por analisar as concepções ligadas ao trabalho do actor, contextualizadas numa sucinta viagem desde há 3000 mil anos até aos dias de hoje, com um vazio tremendo entre a Antiguidade e Diderot, daí seguindo para Moscovo, passando brevemente por Hamburgo. De Moscovo para a Polónia, Alemanha e França, passando

pelos EUA e não esquecendo Portugal. Faremos escolhas. Escolhas que de alguma forma nos parecem as mais interessantes relativamente ao nosso tema, à nossa premissa. Mas não ignoramos uma existência referencial importantíssima que não abordaremos aqui. Relacionaremos o Actor com o actor deste espectáculo, deste projecto. Isto é, contextualizaremos o actor do projecto, o seu percurso e as suas ambições relativamente ao que se tem estabelecido como características de um actor.

O trabalho de um actor no teatro é colaborativo. Este tem de encontrar uma harmonia entre a sua interpretação, da personagem e da peça em que esta se insere, e a interpretação do encenador e do (se o houver) dramaturgista. Dentro desta ideia, ele deve ser um veículo dessa harmonia entre todos os elementos que compõem o espectáculo. Sejam eles a cenografia, a luz, a sonoplastia e o trabalho dos outros actores e intervenientes.

Dedicaremos uma curta reflexão à criação colectiva e ao enquadramento da mesma no nosso processo de construção do espectáculo. Trata-se do desenvolvimento de um processo de criação a quatro mãos e que, embora com funções e responsabilidades atribuídas de interpretação e encenação a cada um dos criadores/autores do espectáculo, coloca em permanência a necessária negociação de intencionalidades e opções, Assim, questiona-se: De que forma podemos reflectir ambos, sobre aquilo que nos anima, sem que estejamos a “obrigar” o outro a aceitar algo sobre o qual temos opinião diversa? A partir das incursões sobre o trabalho do actor e sobre a criação colectiva, iremos construindo a ponte desse diálogo em permanência, para nos dedicarmos à análise do espectáculo ENSAIO PARA O FIM

É apresentado o enquadramento deste espectáculo simultaneamente como pesquisa prática de mestrado, e análise conceptual nas intersecções com a cena contemporânea. Observaremos o trabalho a partir dos materiais que foram sendo produzidos durante o processo de criação reflectindo criticamente sobre os mesmos. Na análise ao processo, iremos debruçar-nos sobre todos os momentos. Desde a escolha e decisão de realizar o espectáculo, até às opções tomadas relativas à recepção do público. Debruçar-nos-emos sobre o processo criativo e sobre as questões que se pretenderam pesquisar com este projecto: Qual o papel de um actor criador numa criação colectiva? Quais os limites e possibilidades desse trabalho à luz de uma partilha de opiniões? Como se aceita o desprendimento do objecto criado no preciso momento em que ele se cria?

Concluiremos com uma reflexão sobre o processo de passagem de autor/criador a actor. E indagamos como é que nesta passagem, nesta metamorfose, nos desprendemos do objecto criado para que este se possa tornar num outro e realizar-se plenamente sem condicionamentos de ego.

A motivação pessoal para o desenvolvimento da proposta permitiu-me indagar: - Qual o actor que desejo ser?

Essa pergunta vai sendo respondida ao longo da vida, numa jornada infindável, tão longa como a própria vida do actor.



Figura 1 - cartaz do espectáculo por Hugo F. Matos

I. Limites e Possibilidades do Actor

I.1. Os Instrumentos e a preparação do actor

Consideremos a técnica pessoal e cênica do ator como cerne da arte teatral. (GROTOWSKI, 1987: 14)

Esta investigação teórico-prática para a dissertação de projecto de Mestrado pressupõe um objecto específico de estudo, que passa por reflectir sobre o trabalho do actor (contemporâneo), fazendo referências a homens de teatro tão díspares como Constantin Stanislavski¹, Antonin Artaud², Jerzy Grotowski³ ou David Mamet⁴.

um actor cresce ao longo do desenvolvimento de seu trabalho. (...) Depois de alguns anos de estudo aprende a seguir, por si mesmo, o curso de acção ideal (...) e, tendo aprendido a realizar adequadamente o seu trabalho, torna-se senhor de sua arte. (Stanislavski, 2001: 23)

¹ Stanislavski, Constantin –(1863-1938) Provavelmente o nome mais conhecido do Teatro Mundial, a par de Shakespeare. Foi encenador actor e autor. Em 1898 cria o Teatro de Arte de Moscovo com Vladimir Dantchenko. Desenvolveu a sua pesquisa laboratorial procurando estabelecer, uma forma de sistematizar o trabalho do actor, que permitisse desenvolver técnicas que tornassem a representação mais verdadeira e menos cheia de artifícios.

² Artaud, Antonin – (1896-1948) Dramaturgo, poeta, actor (no teatro e no cinema), desenhador e teórico do teatro, a sua obra principal é “O Teatro e o seu Duplo” onde preconiza um "Teatro da Crueldade", um conceito que procura um modo novo de fazer e de olhar o espectáculo teatral, tendo influenciado autores como Peter Brook, Eugénio Barba, Genet, Ionesco e Beckett.

³ Grotowski, Jerzy – (1933-1999) Encenador Polaco, formado pela escola russa de Moscovo, foi um dos mais importantes encenadores e investigadores teatrais do sec.XX. Com uma obra incontornável de onde sobressai “Em busca de um Teatro Pobre”, criou o Laboratório Teatral de Varsóvia onde desenvolveu com os seus actores a sua pesquisa sobre o fenómeno teatral.

⁴ Mamet, David (1947-) Autor, encenador e realizador Norte-Americano foi também director de várias companhias e professor de teatro. Premiado com o Pulitzer e com várias nomeações para Óscarsé também um proficuo autor na área pedagógica. Tendo escrito obras para actores em aprendizagem e para realizadores.

Nas palavras de Stanislavski acima referidas, escritas quase seis décadas antes da contribuição de Grotowski com que iniciamos este capítulo, encontramos a mesma premissa quanto ao trabalho do actor. Diz-nos ele que o actor tendo adquirido a técnica cénica essencial ao desenvolvimento do seu trabalho, deve desenvolver a um nível pessoal uma cultura abrangente tornando-se, como diz Stanislavski (2001), “senhor da sua arte”. O trabalho do actor nunca cessa. O actor representa a vida e esta só termina com a morte. O actor desenvolve ou deve desenvolver uma capacidade de observação, de presença “extra-quotidiana” no sentido que lhe deu Eugenio Barba (1994)⁵, e de curiosidade que ao tornar-se rotina o acompanhará ao longo da sua carreira. Tornar-se-á parte integrante de si.

O actor deve possuir o controle da sua voz e do seu corpo, deve ser capaz de utilizar estas duas ferramentas de forma virtuosa, competente e adequada, como ressalva a actriz e professora inglesa Irene Vanbrugh (1951)

One thing that is important when you are beginning is to establish the rules of good technique, but when you have thoroughly mastered and assimilated those rules they should disappear into the back of your mind, because it is equally important to realize that to allow your technique to be obvious it is very bad technique (Vanbrugh, 1951:12)

Saber ouvir é uma das maiores qualidades de um actor. Deve ler, estar informado, conhecer pessoas, lugares, e deve segundo uma ética profissional respeitar a sua arte mais

⁵ Eugénio Barba – (1936-) é um encenador, autor e director de Teatro, Italiano, foi o criador do conceito de Antropologia Teatral, criou o Odin Teatret onde desenvolveu um laboratório de pesquisa teatral e mais tarde o ISTA (International School of Theatre Anthropology) uma das mais importantes escolas teatrais europeias. Agora Nordisk Teaterlaboratorium

que ninguém. Ao actor é pedido que represente vários estilos e registos e em todos eles deve ser capaz de alcançar o mágico, o sublime, e isso, por mais naturalista que possa ser, não pode indubitavelmente ser vulgar.

I.2. Pressupostos no trabalho do actor

O trabalho do actor regula-se pela concretização de objectivos. E para os alcançar é necessário que desenvolva a sua inteligência racional e emocional. Deve ser capaz de entender a psicologia das personagens que representa, de ser empático na relação que estabelece, não só no mundo ficcional, mas com todos com quem trabalha. E nesse sentido, não podemos deixar de discutir os pressupostos de Diderot no que concerne à sensibilidade do actor, quando diz: “Acho necessário que haja neste homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por consequência penetração e nenhuma sensibilidade” (Diderot, 1964:167). Embora, possamos perceber a necessidade de não confundir o actor/intérprete com a personagem, a prevalência das faculdades conscientes do actor, permite que estas duas entidades não se confundam.

Provavelmente, Berthold Brecht (1957)⁶ não terá sido indiferente a esta visão de Diderot, quando concebeu o seu teatro épico assente no “Efeito da distanciação”, ou designado também como “Efeito de estranheza”. Não me é difícil subscrever alguns pressupostos brechtianos, pois, também para mim, torna-se evidente que uma vez no

⁶ Berthold Brecht – (1898-1956) autor e encenador alemão, criador do Teatro Épico, e da companhia de teatro Berliner Ensemble, que ainda hoje nos prestigia com as suas criações, foi um dos mais importantes criadores da sua geração criando uma nova estética teatral.

palco, o trabalho do actor tem que ser assertivo, objectivo e isento de emoções. Para Brecht, a distanciação é essencial para que, ao invés da empatia no público, o que o actor cria na cena possibilite a reflexão, ou necessidade de reflexão. Assim, “o objectivo desta técnica do efeito de distanciação era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos.” (Brecht, 1957:129)

Brecht defende que se deve rejeitar a possibilidade do mágico.

Para a utilização deste efeito segundo o objectivo já mencionado, é condição necessária que no palco e na sala de espectáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum “campo de hipnose” (Brecht, 1957:129)

Na nossa perspectiva, a capacidade tornada possibilidade, de transportar um espectador para um local mágico de fruição não pode ser desperdiçada, ou menorizada. Nesse sentido, embora aceitando a validade da sua visão, parece-nos adequado pugnar por uma perspectiva diferente da apresentada por Brecht. Lançamos a possibilidade que o equilíbrio possa ser encontrado numa relação dialética entre os dois estados. Acreditamos que o teatro pode e deve ter uma capacidade reflexiva, isto é, de provocar a reflexão nos “consumidores”, mas o Belo, o sublime e o mágico não têm que ser descartados desta equação. No entanto aceitamos e compreendemos a validade da sua visão. O teatro didático tem o seu lugar, tal como a música de intervenção. Mas isso não implica que toda a outra música deva ser abandonada. Não é ele, Brecht, quem traz essa capacidade reflexiva para o Teatro, embora seja ele o expoente máximo dessa corrente estética. Brecht terá certamente encontrado inspiração em Meyerhold (1980), naquilo que este último chamou de representação inversa. Para Meyerhold, tal como para Brecht, a qualidade do actor está na sua capacidade reflexiva. Vejamos a propósito.

Quanto à «representação inversa» (termo de inspiração industrial que vem de: «inverter» a corrente eléctrica) é no fundo um aparte. Cessando de repente, de figurar a sua personagem, o actor interpela o público directamente, para lhe lembrar que não faz mais que representar e que na realidade o espectador e ele são cúmplices (Meyerhold, 1980:211).

Para Meyerhold, tal como para Brecht, a qualidade do actor está na sua capacidade reflexiva. Essa capacidade que lhe permitiu durante a criação da obra compreender inteiramente a ideia do encenador e aplicar na sua fisicalidade (também ela centrada na estranheza física - biomecânica), as características da personagem, ao invés de como faziam os actores de Stanislavski as carregar de características psicológicas.

Dentro da pluralidade das artes performativas continua a haver espaço para o teatro didáctico, bem como há espaço para outras formas que se têm desenvolvido nas últimas décadas, que partem de uma visão de teatro enquanto instrumento pedagógico e reflexivo, como podemos encontrar no **Teatro do Oprimido** de Augusto Boal (1991) ou nas propostas do **Teatro Playback** de Fox (2015).

Podemos encontrar em Augusto Boal e no seu teatro do Oprimido, uma estética pós Brechtiana, que promove com populações oprimidas e ou minoritárias, a discussão e reflexão sobre a sua condição de uma forma artística, e através dessa mesma arte experimentem, numa espécie de laboratório da vida, alternativas à sua vivência e ou sobrevivência. Assim, através destas técnicas teatrais pretende-se dotar os participantes de ferramentas que lhes permitam, à imagem das peças didáticas, perceber que são eles o denominador mais importante na mudança que querem que ocorra nas suas vidas. Também ligado a estas dinâmicas de desenvolvimento pessoal e social, encontramos o Teatro Playback, tão disseminado no Canadá e USA, e que tantos benefícios tem trazido para uma comunicação menos violenta. No Playback Theatre, uma pessoa é

convidada a partilhar a sua história com um moderador. O moderador vai colocando questões que irão permitir aos actores em palco, que estão a ouvir atentamente a história e os seus pormenores, recriar, no final do depoimento, de uma forma simbólica e artística aquilo que a pessoa lhes transmitiu. Isto é um processo que tendencialmente gera grande empatia entre os participantes. Estes processos permitem a diferentes indivíduos perceber que, apesar das divergências políticas, religiosas, ou de outra natureza, somos todos pessoas, seres humanos com desejos e sonhos, com carências e necessidades. Ao testemunhar e partilhar aspectos particulares permite a inferência de um comum que a todos atravessa.

I. 3. Tensões no trabalho do actor: personagem, verosimilhança e presença

Parece-nos impossível que o trabalho do actor não reflecta a criação de ilusão, seja das emoções, seja das reflexões já que, não obstante a importância das mensagens, tudo se passa num espaço teatral. No entanto, para criar essa ilusão ele, o actor, precisa de dominar as técnicas atrás referidas ao mesmo tempo que as relaciona com o seu eu sensível. O que Dennis Diderot⁷ desejava do actor era um homem capaz de dominar os seus instrumentos como um carpinteiro, que tendo criado a sua mobília a repete sem diferenças, imperturbavelmente. Diderot pretendia um intérprete que fosse capaz de repetir em todas as réplicas o mesmo gesto no momento do gesto, a mesma respiração no

⁷ Denis Diderot (1713-1784) foi um filósofo, escritor e tradutor francês, um dos grandes pensadores do Iluminismo francês e principal idealizador da Enciclopédia, um dos símbolos do Iluminismo, que preparou ideologicamente a Revolução Francesa. Em 1746, Diderot publicou “Pensamento Filosófico”, onde encontramos o “Paradoxo sobre o comediante”. Um capítulo dedicado ao trabalho dos actores, sendo a primeira vez que se pode dizer é abordado um método do trabalho do actor

momento da respiração. Como ele próprio diz, um imitador. Um copista da realidade, com uma capacidade de observação insensível já que no seu entendimento Arte é imitação, não é vida, não é verdade.

Meyerhold⁸ seguiu esta linha de raciocínio quando criou ou descobriu a biomecânica, um teatro físico inspirado no Teatro oriental, no circo e na dança. Para o encenador russo o Teatro deveria sair da esfera do drama psicológico, ter competências extra-quotidianas, no sentido preconizado mais tarde por Barba, onde o movimento está engajado na palavra certa, no ritmo certo, promovendo na assistência determinada reacção. Relativamente ao movimento, é de referir a importância conferida por Artaud ao potencial do gesto, afirmando que “o actor não faz duas vezes o mesmo gesto, mas faz gestos, é dinâmico” (Artaud, 1962:21), a dinâmica inerente ao actor. De certa forma, como se o gesto fosse o fim de qualquer coisa que já começou há muito, como Meyerhold (1980) o descreveu na sua “trilogia da acção”, conceito desenvolvido e apresentado em *O Teatro Teatral*. Nesta perspectiva, o movimento, tal como a palavra terminam no momento da sua execução, mas começaram muito antes, na mente e no corpo do actor.

Diderot foi um iluminista que viveu num determinado contexto histórico associado a uma corrente de pensamento racionalista, que assumia que sentimento ou a capacidade de sentir prejudicava e deturpava a capacidade analítica, a razão, o que segundo o filósofo francês deve estar associada ao comediante, pois “ele se escuta no

⁸ Vsevolod Meyerhold nasceu em Penza, Rússia, em 1874. De 1898 até 1902 fez parte do Teatro de Arte de Moscovo, de Stanislavski. Extremamente influenciado pelas outras Artes e pelos movimentos artísticos que surgiam (impressionismo, cubismo, expressionismo alemão) ele cria um teatro novo, de inspiração física, influenciado também pelo teatro Oriental. O seu trabalho serviu de inspiração para o teatro europeu do século XX.

momento em que vos perturba, e que todo o seu talento consiste não em sentir, como supondes, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento que vós vos enganais a esse respeito” (Diderot, 1964:171).

Ao actor é solicitada a capacidade de se colocar no lugar do outro, antes que ocorra qualquer processo de julgamento. Isso permite-lhe encontrar outros caminhos, outros pontos de vista, outras realidades. Diz-nos António Pedro que “o ponto de partida para essa realização inverte o sentido percorrido pela criação do autor” (Pedro, 1975:78). Para cumprir este desígnio é necessário conhecer-se e ser capaz de se pôr na pele do outro, mesmo que discorde das suas motivações, e ao assumir essa pele, deixar de lado o seu ponto de vista relativamente às acções da personagem, para tão somente se dedicar às acções do actor. Isto é, de que forma as técnicas pessoal e cénica servem para dar àquela personagem uma vida, mais do que servem para ser o primeiro julgador da mesma. Ao compreender e criar empatia com a personagem o actor cria verosimilhança e verdade, mas não procura a empatia do público. De certa forma podemos dizer que o actor não assume a personagem, ele representa-a.

Sois vós que levais convosco todas essas impressões. O actor está cansado e vós triste; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar.(...) Ele o representa e o representa tão bem que vós o tomais como tal (Diderot, 1964:172).

Ao “assumir a personagem”, essa expressão bonita que os actores às vezes gostam de dizer publicamente para se sentirem especiais, o actor perder-se-ia num universo esquizofrénico. Assim, o actor que assume a personagem, que a veste, que a incorpora, que vive a personagem, torna-se num autista em palco. Ele está num outro plano

psicológico que não lhe permitirá reagir ao que acontece. Reação, essa que é uma das grandes capacidades que o actor deve ter. A capacidade de reagir ao que é. A capacidade de estar presente, *aqui e agora*. O actor que “viaja” para a personagem sai desse estado conferido pela presença *aqui e agora*. Da mesma forma, o actor impreparado, que não mecanizou as acções da sua personagem, sejam essas acções físicas ou mentais, chegará a um momento em que vai duvidar do que está a fazer. Ou por outro lado, irá sentir-se contente consigo próprio por ter conseguido superar alguma dificuldade sentida, em determinado momento do espectáculo. Da mesma forma ele perde a possibilidade de presença *aqui e agora*. Esse aqui e agora que os nossos mestres nos incitam a encontrar. O que Stanislavsky designou de “perezhivanie” de certa forma se poderá traduzir como presença. E desde Diderot que o mais importante no trabalho do actor é a “perezhivanie”. A capacidade de estar presente.

I.4. Metodologias no treino do actor

Têm sido desenvolvidas, nos últimos anos, diversas metodologias associadas à prática do trabalho do actor, que procuram dar resposta às dificuldades encontradas no seu labor diário. Aos diversos métodos têm sido atribuídas designações associadas aos seus criadores. Refiram-se os seguintes: o método de Stanislavski; o método de Lee Strasberg (considerado nos últimos anos a má apropriação do anterior); o método de Stella Adler; o método de Meysner, entre muitos outros.

O método, o método, o método!

Todos estes métodos consubstanciam uma estrutura organizativa que pretende a eficácia do trabalho do actor. A pesquisa e desenvolvimento destes métodos são importantes porque vão avançando pistas no desenvolvimento de caminhos, consolidando estratégias de superação das dificuldades que são transversais à arte de representar. No entanto, em nosso entender, os métodos, tal como os dogmas, carregam em si sentidos de cristalização que se opõem às constantes actualizações e reconfigurações das práticas artísticas. Desta forma, os métodos também nos são úteis como motes de superação. Que ao serem discutidos e questionados podem ser destruídos, ou destituídos da eficácia original. Claro que a destruição de um método carrega já em si, mesmo que sub-repticiamente, o aparecimento de um outro, que se revela (num campo eminentemente experimental e processual) mais adequado. O que pretendemos afirmar não é a destruição do método na generalidade, mas a não fixação/filiação exclusiva do actor, a um determinado método. Na concepção de actor enquanto criador, o que ontem se nos afigurava essencial no desenvolvimento do nosso processo individual de criação, amanhã poderá apresentar-se como elemento de rotina, obstruindo desdobramentos criativos.

No entanto, diversos contributos metodológicos foram importantíssimos para o desenvolvimento da representação nos últimos 200 anos. É necessário, imperioso até em nosso entender, que um jovem que se inicia na arte de representar conheça os diversos métodos à disposição, que os experimente e aplique na sua prática individual. Só assim se conseguirá perceber o que mais se revela adequado. Ou servindo como base para conseguir sustentar metodologia própria, tão pessoal como a sua própria respiração.

I.5. A busca do actor criador

João Mota, quando foi meu professor, professava que Teatro é vida, portanto o treino mais importante que um actor pode e deve ter é viver. Os diversos métodos irão sempre diferenciar-se por razões estéticas, políticas, sociais e infelizmente económicas. Mas o que nunca se alterará é que o ser humano, para viver, precisa de respirar. Seja ele Europeu, Americano, Africano, Oriental, ele respirará. Cada um terá que procurar ou reformular o método que lhe convém, como se tratasse de uma 2ª pele. Dadas as diferenças individuais existentes entre os actores, as margens e linhas de acerto podem ser tão ténues como a diferença entre dois gémeos idênticos. Quem os vir de relance ou por fora terá dificuldade em destrinchá-los, mas quem os conhecer realmente saberá perfeitamente as diferenças que os caracterizam e é nesse *espaço entre* que reside a sua individualidade criadora.

Por todas estas razões enunciadas anteriormente, é nossa convicção que o trabalho do actor não cessa na pesquisa das suas ferramentas, ele continua até à morte porque o trabalho do actor é a própria vida, e é sobre esse sumo que ele trabalha. Seja de uma forma simbólica, naturalista, expressionista, ou outra, o actor terá que ter a sua e só aí ele terá capacidade para se tornar no actor que procura ser.

Um verdadeiro artista deve levar uma vida plena, interessante, diversificada e estimulante. Deve estar informado não somente do que se passa nas grandes cidades, mas também nas pequenas, nos vilarejos distantes, nas fábricas e nos grandes centros culturais do mundo. Deve estudar a vida e a psicologia do povo em meio ao qual vive, bem como de diferentes

segmentos da população de seu país e do exterior(...) Para chegar ao apogeu da fama, um actor precisa de algo mais do que apenas seu talento artístico: ele deve ser, também, um ser humano ideal (Stanislavski, 2001: 24)

Este ser humano ideal que Stanislavski enuncia, Grotowski também preconiza. Um ser humano social, política, económica e holisticamente educado (culto) e desenvolvido. O actor não é, e nem pode ser, acomodado, fisicamente incapaz ou ainda deslumbrado pela sua própria capacidade - embora não faltem intérpretes do género. O actor é único, irrepetível e insubstituível pela sua própria natureza, por ser um ser humano e como tal possuir, em comum com a humanidade, todas estas potencialidades. O que o actor tem, que o diferencia de outros homens e mulheres é que exercita e desenvolve quotidianamente essas competências e faz deste labor meticuloso de superação a sua profissão. O actor deve procurar sair das caixas em que o tentam colocar. Porque efectivamente o meio teatral, cinematográfico e televisivo em que estes se movem está cheio de “prateleiras com frasquinhos rotulados” onde tendencialmente eles vão sendo colocados. Algo que infelizmente, para mim enquanto actor e admirador da revolução que ele operou no Teatro, Meyerhold também tentou fazer. Contudo, ele tinha uma clara intenção de contrariar este ditame. Vsevolod Meyerhold rotulava os actores procurando distanciá-los das suas características pessoais por compreender que dessa forma eles procurariam trabalhar mais e não relaxariam. Algo que ele acreditava que aconteceria se as características das personagens se aproximassem das deles próprios. Foi esta necessidade de sair da caixa, de romper com o instalado que fez com que o actor nascesse reinventado.

I.6. Dos propósitos do actor: Verdade e comunicação

Torna-se relevante abordar a comunicação e a sua veracidade. Em David Mamet (1997) encontramos uma perspectiva de comunicação verdadeira e limpa de artificios. Uma representação que apenas faça chegar ao espectador as palavras do dramaturgo, sem as carregar de um qualquer sentido, para que seja o público a dar-lhe essa carga. Porque deve ser o público e não o actor quem deve sentir algo. Estabelecemos aqui uma relação com o que Eisenstein⁹ referiu sobre a função de corte no cinema, como oportunidade para o exercício de *imaginar* com a mesma potência sugerida pelo actor que não revela. Efectivamente, tal é o poder que esse mesmo corte sugeria na mente do espectador. Ao invés da camera seguir o protagonista para todo o lado, o espectador teria que criar na sua mente as peças que faltavam. “É entre a palavra dita do autor e a acção dirigida, mas não afectada do actor, que inevitavelmente se cria a ideia de personagem na mente do público” (Mamet, 1997:10).

Assim, se atentarmos nas palavras de Mamet, é sobre o público que recai o papel de intérprete, enquanto o actor será apenas um agente, da sua própria interpretação e da do encenador, sim, mas um agente. Um representante que age sem caracterizar. Ou antes sem ilustrar, o que aliás está muito presente nos palcos de hoje.

⁹ Eisenstein, S. (1898-1948) um dos mais importantes e influentes realizadores russo. Com as suas inovações ao nível da edição influenciou cineastas e artistas por todo o mundo. Ficou conhecido por essa arte de misturar fotogramas a que ele chamou de colisão de imagens que enfatizavam determinados momentos com o objectivo de causar alterações emocionais no público.

Danan (2010) elucida-nos a esse respeito sobre a visão de Heiner Muller, quando citando este último “Um bom texto não precisa de ser interpretado por um encenador ou por um actor” (Danan *apud* Muller, 2010:50), faz reverberar em nós as ideias de Mamet. Embora Danan concorde com a ideia de que a interpretação final pertence ao espectador afirma também não poder concordar que a interpretação seja um trabalho exclusivo do espectador. Nessa matéria o mesmo Danan recorre ao pensamento de Ricouer:

Interpretar: a mesma palavra designa a actividade do dramaturgo n^o2 à sua mesa de leitura, a do actor em cima do palco; a actividade, no fim da cadeia do espectador. Ricouer pode ajudar-nos a pensar esta cadeia enquanto série de leituras e releituras. (Danan, 2010:51)

Danan diferencia ainda a interpretação de um texto literário e de um texto teatral, pelas convenções que a própria escrita de cada um já trazem consigo. Mas mais interessante do que isso, ele refere a diferença de interpretações passíveis num mesmo texto, que, desde que sai da pena de um autor, passa pelas interpretações de todos aqueles que o recebem, sejam ou não os “consumidores finais”. Isto é, um texto literário terá como consumidor final o leitor, que receberá a interpretação que o autor fez das vidas das personagens que criou e fará ele próprio no final dessa cadeia a sua interpretação, à luz das suas referências de vida, das suas significações. Um texto teatral passa por uma multiplicidade de interpretações, desde que sai da pena do autor. Podendo ser elas a da(o) dramaturgista a da(o) encenador(a), a das(os) intérpretes que farão o espectáculo, a da(o) cenógrafa(o), a da(o) música, a da(o) vídeo-artista (caso todos estes elementos de equipas cada vez mais frágeis, existam).

Ou seja, um texto teatral até chegar à cena passa por uma multiplicidade de interpretações, todas elas válidas, embora elas não devam, segundo Danan, que de certa forma vai ao encontro de Mamet, carregar o objecto artístico de significações que retirem ao espectador a capacidade de ser ele o último intérprete. Por outro lado, podemos dizer que, de todas as interpretações possíveis, a que interessa perceber é essa última. É para ela que o Teatro trabalha na sua incomensurável dimensão. Mas tem que ser teatro, ou então bastava ler a obra.

Lessing (2005), quase duzentos anos antes preocupava-se com a mesma questão, como se revela na sua *Dramaturgia de Hamburgo*. Na sua introdução a esta obra, na tradução portuguesa, Manuela Nunes refere que:

As considerações de Lessing tiveram sempre por objecto a complexidade do fenómeno teatral, isto é, a relação entre texto, a sua concretização cénica e o efeito exercido por estes dois elementos sobre o público. Para ele a sua tarefa era não só crítica como também didáctica. Portanto era essencial observar não só o efeito realmente exercido, mas também o efeito que se pretendia que o teatro exercesse sobre o espectador. (Nunes, 2005:12)

Este tem sido portanto o grande tema da comunicação teatral. Que efeito pretendo gerar no público, se é que se pretende algum efeito. Poderemos talvez dizer que Mamet pretende um actor treinado, livre de emoções como diria Diderot, capaz de estar *presente aqui e agora* que para Grotowski encerra o cerne do encontro teatral. A relação dialéctica que ele, Grotowski, apelidou de *conjunctio oppositorium*, em que afirma a necessidade da espontaneidade na relação com a técnica, ou com a precisão para o que acontece em palco ser vida e não só uma repetição de um treino intensivo. Presente na acção e não na emoção, ou na repetição. O espectáculo será sempre único, irrepitível, mas todas as

acções devem ser perfeitamente estabelecidas, como uma coreografia. Pese embora, recordando a passagem de Artaud, não se tratar exactamente do mesmo gesto.

Mamet fundamenta a sua teoria discordando de Lee Strasberg e do seu Actor Studio e de Stanislavsky. “Memória emocional” e “memória sensorial” e os princípios do Método¹⁰ incluindo a trilogia de Stanislavsky são um monte de disparates (Mamet, 1997:12).”

Nos Estados Unidos, o sistema de Stanislavsky começou a ser conhecido simplesmente como ‘o Método’. Por alguma razão, os seus ensinamentos rapidamente se tornaram distorcidos na América (...) a tal ponto que o frequentador comum de teatro deve ter pensado que a profissão fora inventada por um bando de actores inarticulados - e frequentemente debilóides - exigindo seus ‘sentimentos reais’ mesmo quando estes nada tinham a ver com o autor ou seus personagens. (Adler, 1992:20)

Por outro lado, Mamet, como atrás abordámos, referencia Eisenstein, realizador que trabalhou com Meyerhold. Este último, que foi o primeiro a pôr em causa os ensinamentos do mestre do Teatro de Arte de Moscovo, Stanislavski. Meyerhold preconizava que o actor deveria ser profícuo no seu treino intensivo, mas que não interessava uma cópia da realidade. Devia trabalhar os seus instrumentos, corpo e voz, como um músico que dedica horas e horas por dia ao seu treino, ao treino do seu instrumento, mas deveria abandonar o caminho da representação naturalista, inspirada no sentir dos actores. “O actor de Meyerhold mantém-se na sua marcha cénica, no racional, e é em nome do racional que exerce o domínio do seu corpo” (Meyerhold, 1980:210).

¹⁰ Método foi o nome dado ao processo de trabalho encontrado por Lee Strasberg no American Laboratorium Theatre, onde ele explora um dos temas iniciais de Stanislavski, a memória emocional. Contudo o Sistema de Stanislavski não assenta nessa exploração da emoção, mas sim de um memória física que juntamente com a imaginação vai catapultar o actor para um estado sub-consciente de presença total.

O actor deve conhecer o seu corpo tão bem que uma mudança física é já uma característica da personagem na mente do público. Que uma tonalidade vocal desperte uma emoção em determinado momento. Porém, esses momentos são criados e desenhados pelo encenador. Se o homem é um animal de regras, que precisa delas para se sentir validado e relevante, o actor ainda é mais, acreditava Meyerhold. Diderot fala disso quando nos diz que o actor que opera, técnica e friamente a sua actuação, será capaz de a repetir com o mesmo entusiasmo e precisão amanhã e depois.

O que me confirma a minha opinião é a desigualdade dos actores que representam com alma. Não esperei da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã onde hoje primaram e hão de primar naquele em que falharam na véspera (Diderot, 1964:167)

Já o actor que se deixa transportar, para a “personagem”, incapaz de um trabalho analítico, amanhã não fará o mesmo espectáculo. E se por acaso o espectáculo da véspera tiver corrido muito bem, ele vai passar o espectáculo do dia à procura da sensação de ontem. Tentando encontrar uma coisa que não está presente, ele acabará também por perder o *momentum*. Mamet sintetiza esse esforço tenso da seguinte forma:

O actor, que em palco busca ou se esforça por criar um “estado” dentro de si, apenas consegue pensar uma de duas coisas:
a) ainda não consegui atingir o estado pretendido; sou incapacitado e devo esforçar-me mais; ou (b) alcancei o estado pretendido, que bom que sou! (momento no qual a sua mente, constantemente ciumenta das suas prerrogativas irá reduzir o actor a (a)] (Mamet, 1997:11)¹¹

¹¹ Tradução nossa: The actor on stage, looking for or striving to create a ‘state’ in himself can think only one of two things: a) i have not reached the required state yet; i am deficient and must try harder; or (b) i have reached the required state, how proficient i am! (at wich point his mind , ever jealous of it’s prerogatives will reduce the actor to (a). (Mamet, 1999:11)

Este é um dos grandes tópicos do trabalho teatral. O *momentum*. Voltamos ao *aqui e agora*. *Presença*.

Todos sabemos como as artes de público (Teatro, Dança, Concerto, Performance, etc) são artes efémeras. São artes que vivem com e do contacto com o público. Por mais que se possam fixar em registos audiovisuais, aquilo que aconteceu naquele momento, naquele dia, não mais se repetirá. E é nesse momento de encontro, espontâneo, pela sua unicidade que o teatro se torna Arte. Cada apresentação é única pelas características irrepetíveis do momento. Grotowski sabia-o, e era por isso que para ele o actor é o cerne do espectáculo, do ritual. É no contexto de ritualização que o actor se encontra com o espectador em cada momento. Mas este encontro não se reveste de momentos de improviso, tudo foi ensaiado até à exaustão para criar no público determinada reacção. Tudo pode ser, deve ser, e é repetido exactamente, porque a forma do espectáculo está perfeitamente estabelecida para que assim seja. Grotowsky trabalhava como se tivesse uma partitura. Assim, esta necessidade que vamos encontrando ao longo dos anos, e da qual Mamet parece ser também um seguidor, de fixar a representação, pretendia deixar ao acaso, deixar à sensibilidade, muito pouco espaço. Mas se em Mamet, o actor deve trabalhar para não carregar a personagem de significados, no sentido em que ele é apenas um veículo, que deve transmitir as ideias e sensações de outro, este é, em nossa opinião, um dos trabalhos mais difíceis de realizar por um actor.

Este é um trabalho que exige um actor treinado e com uma grande generosidade para conseguir entregar ao público uma obra representada sem interpretação, para que a interpretação que este possa fazer seja completamente limpa de conotações, que não as

suas próprias, do espectador. Para que este trabalho seja conseguido com êxito, mais uma vez convocamos a *pereszivhanie*. A *presença aqui e agora* é essencial. Cada espectáculo, cada réplica, cada representação são momentos únicos. E não o são porque os actores e os restantes artistas e técnicos fazem sempre um espectáculo diferente. Não. Não o são porque as artes performativas (incluo todas as artes que se apresentam de alguma forma a um público num determinado espaço e tempo), se revestem de características improvisacionais em cada apresentação.

Não o são porque:

Não deve haver no seu movimento nada de fortuito nem de supérfluo. A sua exactidão, o seu laconismo e o seu remate são comparáveis ao trabalho dos malabaristas ou dos acrobatas. O cálculo preciso do tempo é para o actor o mais seguro dos critérios que lhe permitem controlar-se e julgar a sua própria representação (Meyerhold, 1980:210)

Porém, é frequente perceber que a magia acontece, quando espectadores menos informados, ou mais susceptíveis, creêm, ou se deixam convencer, que aquilo que viram foi improvisado no momento só para ele(s). A apresentação não é única, efémera e irrepitível, por ser apresentada só uma vez. Ela é única, porque só acontece uma vez a cada vez. Ela é efémera porque a vida é efémera. É irrepitível porque o teatro e as artes performativas são a própria vida a acontecer, e a vida não se repete.

Este ponto de vista da interpretação única, está directamente relacionado com o número de vezes que o espectador vê determinado espectáculo. Por mais que um espectador assista a duas ou mais representações de determinado espectáculo, de todas as vezes, a representação do mesmo é única. Isso é algo que nos foi recordado há 2550 anos.

Não se pode percorrer duas vezes o mesmo rio e não se pode tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado; por causa da impetuosidade e da velocidade da mutação, esta se dispersa e se recolhe, vem e vai (Heraclito, 540-470 a.C. 2016: 23)

Se considerarmos as palavras de Heraclito e a mudança constante em tudo, não poderia ser de outra maneira. Hoje eu sou um homem diferente de ontem e amanhã serei diferente de hoje e de ontem. Como é que um homem diferente poderia fazer o mesmo espectáculo? Não poderia. O que muda sou eu, e os outros. O que muda é tudo menos o texto, a partitura da música se a houver, os adereços e o cenário, o desenho de luz se estiver gravado. O que muda são os representantes (artistas) e os intérpretes (público), o que muda é a relação, e com ela tudo. O que muda é a vida a acontecer.

Para o espectador mais desatento pode parecer que não muda nada, tal como na teoria da relatividade de Einstein, para o passageiro na plataforma, os dois raios caem ao mesmo tempo. Mas para o intérprete, seja ele representante ou receptor, para o viajante do comboio, a distinção entre os dois raios é claríssima. Aqui ao invés de ser o espaço que muda e como tal o tempo se torna diferente, é o tempo que muda e como tal muda o espaço que está “agora” carregado de outras interpretações.

No nosso trabalho de construção desse actor que desejamos ser, procuramos sem dúvida como afirma Stanislavski, *estar informado*, e como dizia Sócrates, *ser um cidadão do mundo*

O actor deste espectáculo, Eduardo Frazão, trazia um percurso profissional de 18 anos à data da realização do projecto. Formado em Évora como professor de Teatro em 2005, foi também em Évora que começámos o trabalho profissional como actor em 1998.

Nos três primeiros anos de carreira, com a companhia PIM! TEATRO, onde desenvolvíamos trabalho de criação, permitiu-nos adquirir ferramentas que hoje consideramos essenciais para qualquer artista. Para além do trabalho de criação colectiva, onde fizemos parte da equipa criativa de quatro espectáculos (dois espectáculos de rua e dois de sala), das variadíssimas animações e performances no espaço público, compreendemos a importância do trabalho em equipa, de aprender com os mestres, porque na altura os directores da companhia (João Sérgio Palma e Alexandra Espiridião) eram os mestres.

Desses anos iniciais até ao presente, o percurso foi-se enriquecendo. Fosse com criações colectivas, fosse com convites para integrar determinado colectivo para um projecto específico (com limite temporal). Fosse, inclusivamente, para integrar a equipa de debate teatral, da actualmente extinta, CNLCS (Comissão Nacional da Luta Contra a Sida), que mais tarde se transformou na Associação USINA. As colaborações com o incomparável Teatro MAIZUM, tanto nas leituras encenadas, nas quais nos foi dado a conhecer um incontornável autor clássico português, Jorge Ferreira de Vasconcelos, como no espectáculo *Misantropo* de Menandro, pela inolvidável possibilidade de representar nas ruínas do Teatro Romano de Lisboa. Entre tudo isso, deu-se a passagem pelo cinema que iniciou com “O capacete Dourado” e que tem continuado, a experiência na televisão com inúmeros personagens. As dobragens e as locuções. A todas estas experiências profissionais na área acrescenta-se a experiência como professor e formador na área do teatro, enquanto Licenciado em Estudos Teatrais - ramo Ensino, da Universidade de Évora,.

Durante todo este percurso o crescimento implicou a mudança de métodos até chegarmos ao ponto do não método. Hoje, conscientes de todas as ferramentas que possuímos enquanto actor e inspirado por variadíssimos “mestres” procuramos perceber como poderemos melhorar. Interessa-nos, enquanto artista mas também enquanto ser humano desenvolver a capacidade de presença, *perezhivanie*.

Se considerarmos que nesse abandono do que já se sabe, para voltar a experimentar um novo nascimento, de um novo corpo, de uma nova voz, de um novo eu, que não é mais o mesmo, nos descobrimos de novo, não pelos olhos do outro, mas no que somos. Então, este trabalho de entrega honesta e de partilha, torna-se a essência do espectáculo. E nesta ideia de espectáculo podemos dizer que concordamos com a afirmação de Rancière quando se referindo à distância entre artista e espectador e à própria obra afirma “Existe a distância entre o artista e o espectador, mas existe também a distância inerente à própria performance, uma vez que, como espectáculo, ela se mantém como coisa autônoma, entre a ideia do artista e a sensação ou a compreensão do espectador” (Rancière, 2012, p18-19)

Na discussão sobre a recepção e a sua relação com a dramaturgia, que está relacionada com mensagem, elemento variante na relação emissor/receptor, vale a pena analisar, do ponto de vista comunicacional o seguinte:

Embora o emissor quando transmite a mensagem a possa carregar de significâncias ou significados, nesse mesmo momento em que ela é emitida ele não mais detém o controle sobre o que o receptor vai fazer com ela. Assim, podemos ver a dramaturgia como uma forma de tentar apreender e personalizar significados. No entanto,

tal como em qualquer relação de comunicação, o significado é aquilo que o receptor quiser ou for capaz de receber.

Se por um lado nos parece acertada a afirmação de Ricouer que diz que a última interpretação de qualquer representação é a feita pelo espectador, por outro afastamo-nos um pouco de Danan, quando este diz que esta só é possível se tiver sido precedida pelas outras etapas, as tais interpretações referenciadas anteriormente, a saber: -interpretação do autor quando escreve a obra; -interpretação do dramaturgo nº2 quando analisa a obra; -interpretação do actor quando representa.

A questão para nós, é que é ao espectador que cabe a última interpretação e provavelmente a vinculativa (talvez não). Obviamente que enquanto agentes de passagem de uma mensagem, seja como emissores (criadores) da mensagem, seja como meio de transmissão da mesma, e aí assumindo o papel de significante sobre a mensagem, que carrega sempre um significado, pretendemos sempre sentir-nos significantes neste processo. No fundo queremos a validação dessa significação. Mas para que assim fosse teríamos que cingir a nossa representação a um público que, em última análise, partilhasse o mesmo referencial significante. Seja este último estético, social, político, económico, etc. E ainda assim não seria possível. Como em todas as relações comunicantes ou de comunicação a mensagem torna-se autónoma a partir do momento em que se independentiza do emissor e se torna “particular” do receptor, o que permite que num mesmo espaço, num mesmo tempo e a partir do mesmo emissor, aquela que parece ser a mesma mensagem se torna diferente de si própria no momento em que é “processada” pelo público.

Apesar de todas estas possibilidades que não podemos controlar, o trabalho do actor deve tender para um caminho, uma interpretação. Que se manifeste na sua representação de algo. Algo supremo, algo que crie a ilusão de inalcançável pelo homem comum. Algo que se relacione com os espectadores e que cause reações, sensações, mesmo quando estes não conseguem compreender o que sentem. Que instale a ritualidade, tão cara a Grotowski, tornando a relação, que se estabelece naquele momento, naquele local e entre aquelas pessoas, um momento único e sagrado.

No Teatro autêntico, uma peça perturba o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente recalçado, estimula uma espécie de revolta virtual (que para mais só resultará se permanecer virtual), e implica à colectividade reunida uma atitude simultaneamente difícil e heróica (Artaud, 1962:45)

I.7. A criação colectiva

"A criação coletiva nada mais faz do que sistematizar e revelar uma evidência esquecida: o teatro, em sua realização cénica, é uma arte coletiva por excelência, um relacionamento de técnicas e linguagens distintas" (Pavis, 2003:79,80)

Embora o teatro seja pela sua natureza uma actividade colectiva, a verdade é que o desenvolvimento intencional de processos de criação colectiva, resulta de opções que não sendo recentes, têm nos anos 60 e nestas últimas décadas maior expressão. Nos últimos anos tem merecido maior atenção em pesquisas no âmbito das práticas artísticas, adquirindo até novas denominações, enquanto processos participativos e colaborativos (ver Bourriaud, 2011; Bishop, 2012; Cruz, Bezelga e Aguiar, 2019)

É redutor da própria actividade teatral afirmar que a criação colectiva nasceu em meados do século passado (anos 60 e 70), já que todo o teatro é por natureza uma criação colectiva, porque todos contribuem com a sua criatividade para a construção de um objecto teatral, Porém, ainda a actividade teatral se configura no paradigma do teatro do séc. XX, associado à relevância do papel do encenador.

No Theatre du Soleil, criado por Mnouchkine e mais nove pessoas em 1964 a prerrogativa era que todos faziam tudo. Existia um responsável por cada área, mas todos participavam. Isso levava a uma maior abertura de propostas e soluções, aquilo a que os *marketeers* de hoje chamariam soluções "fora da caixa", sendo a "caixa" uma analogia com a especialização formatada do funcionamento da sociedade contemporânea.

Já antes tinha aparecido no final dos anos 40, numa América do pós-guerra, uma das mais icónicas companhias que jamais passou pelo planeta: Living Theatre. Num período de pós-guerra e inseridos na contra corrente cultural, eles instalam-se nos EUA e procuram desenvolver um trabalho livre de preocupações económicas, libertando o artista e juntando diversos criadores na construção de objectos artísticos de ruptura. Decerto não lhes foram estranhas as obras de autores europeus como Brecht e que inspirado por Meyerhold e pelo teatro oriental criou o Teatro Épico, inspirado na relação de cumplicidade que Meyerhold tentava instalar entre os seus actores e o público, afastando este último de uma observação passiva dos acontecimentos. Assim, os seus espectáculos tinham uma forte conotação política e social na medida em que o actor promovia uma actividade crítica no espectador.

Também os espectáculos do Living Theater tentavam trazer essa provocação política e social nas suas criações. Embora a ideia ou ponto de partida fossem semelhantes, os formatos e opções estéticas eram completamente diferentes.

Embora partilhando da perspectiva de criação colectiva até aí vigente, uma outra forma de criação colectiva se impõe, em que se criam partituras de acções e coreografias colectivamente, que depois serão organizadas por um encenador, na construção dramática do espectáculo. Os movimentos precisos, treinados infundavelmente em laboratórios de criação estruturavam-se em projectos laboratoriais de inspiração na Biomecânica de Meyerhold, que se foram diversificando. Os exemplos mais relevantes nesta matéria estão plasmadas nas perspectivas do Teatro Pobre de Jerzy Grotowsky, na Polónia e mais tarde nas metodologias do actor transcultural de Odin Theatret, do seu aluno Eugénio Barba, que se instala na Dinamarca.

Este tipo de trabalho e treinamento sempre acompanhou as trupes de circo, não só porque eram nómadas que viviam em permanência com as suas comunidades de ofício, mas porque também era necessário racionalizar meios e recursos para que a estrutura funcionasse.

Surge, portanto, deste tipo de trabalho, por razões sociais, culturais e políticas, aquilo que se designa hoje por criação colectiva.

Numa época em que em Lisboa e em Portugal as escritas de cena e as criações colectivas¹² vão ganhando preponderância, as presenças dos autores, principalmente nas

¹² A criação colectiva - pretende definir uma corrente metodológica que a partir dos anos 60, com especial incidência em França, América do Sul e EUA, se começa a instalar e que defende a igualdade de direitos e

jovens companhias e nos grupos informais de jovens artistas, nos processos de criação, junto com actores e encenadores, constituem dinâmicas cada vez mais frequentes.

Já assim tinha ocorrido anteriormente com outros grupos e jovens criadores dos quais se destacam nomes como **Tiago Rodrigues**¹³ com a sua companhia MUNDO PERFEITO. Da mesma altura, refiram-se exemplos como o TEATRO PRAGA¹⁴ que promovendo um trabalho de criação colectiva foi desenvolvendo uma escrita própria e característica, especialmente de **Pedro Penim** e **André E. Teodósio** a que mais tarde se havia de juntar o dramaturgo **Vieira Mendes**¹⁵, que também acompanhou durante bastante tempo, (desde os anos 90) os ARTISTAS UNIDOS¹⁶, onde a escrita de **Jorge Silva**

deveres para todos os intervenientes de uma criação. Tentando diluir as especificidades de cada um e tornando todos criadores, de todas as partes do espectáculo.

¹³ Tiago Rodrigues actual director do Teatro Nacional D. Maria II, é também um profícuo dramaturgo e encenador português, em 2003 fundou o Mundo Perfeito juntamente com a produtora e sua companheira Magda Bizarro, depois de vários anos de trabalho com a companhia Belga Stan. Em 2019 foi distinguido com o Prémio Pessoa.

¹⁴ “O Teatro Praga (André E Teodósio, Cláudia Jardim, José Maria Vieira Mendes, Pedro Zegre Penim) nasceu em 1995 e está sediado na rua das Gaivotas em Lisboa (...) assume-se como um grupo ou federação de artistas, com brasão e história. (...) Colabora regularmente com algumas das mais prestigiadas estruturas culturais em Portugal e tem-se apresentado em festivais e teatros de diversos países europeus, em Israel e na China(...)” in, www.teatropraga.com/sobre

¹⁵ José Maria Vieira Mendes nasceu em 1976 e escreve e traduz teatro. O seu trabalho no teatro está desde sempre, e de vários modos, ligado aos Artistas Unidos e também, actualmente, ao Teatro de Praga, como membro da companhia.

¹⁶ Os Artistas Unidos (AU), é uma companhia de teatro ainda em actividade fundada em 1995. Desde esse tempo passou por inúmeros espaços e estreou inúmeros autores, clássicos, contemporâneos e novos autores. Da mesma forma tem tido um trabalho importantíssimo na tradução e edição de obras Teatrais. Encontram-se actualmente instalados no Teatro da Politécnica.

Melo¹⁷ também se impõe. Já tinha sido assim com **Abel Neves**¹⁸ na companhia COMUNA,- TEATRO DE PESQUISA¹⁹, com **Carlos J. Pessoa**²⁰ no TEATRO DA GARAGEM²¹, entre outros.

Estas escritas de cena, criações originais muitas vezes colectivas, são resultado da necessidade que os grupos sentiram de terem uma escrita/voz própria. Trata-se de uma escrita em processo, que se vai concretizando ou anulando na própria cena e no trabalho diário da criação. Uma escrita viva, que respira na sala de ensaios e no palco, com todos os elementos da criação. Uma escrita que se deixa influenciar pelos momentos de sublimação mágica que frequentemente sucedem nos ensaios. Sejam esses momentos improvisações dos actores, indutores musicais ou de sonoplastia, testes de luz e de imagem, uma frase, uma respiração. Todas estas alterações e contribuições diárias, todos estes pensamentos que estão associados a uma criação artística, acabarão por sua vez, também eles, por influenciar o autor que transforma, fixa e recria *textos* criados nas improvisações e numa peça de teatro.

¹⁷ “Jorge Silva Melo Fundou e dirigiu, com Luís Miguel Cintra, o Teatro da Cornucópia (1973/79). Fundou em 1995 os Artistas Unidos, de que é diretor artístico.” in <https://www.wook.pt/autor/jorge-silva-melo/14203>

¹⁸ “Abel Neves nasceu em Montalegre, na Primavera de 1956. É autor e professor de escrita. Escreveu para o teatro, é também autor de ficção narrativa e poesia. Escreveu também reflexões em volta do teatro.

¹⁹ A Comuna - Teatro de Pesquisa foi fundada em 1972. Companhia incontornável do Teatro Português contemporâneo, dirigida pelo mestre João Mota, a Comuna cria espectáculos e forma pessoas, artistas e público. Sediada na Praça de Espanha, também faz acolhimentos permitindo que artistas sem espaços possam apresentar os seu espectáculos. É também o local onde foi apresentado o espectáculo sobre o qual incide este relatório.

²⁰ Carlos J. Pessoa É cofundador e Diretor Artístico do Teatro da Garagem. É também docente da Licenciatura em Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) e coordenador pedagógico-artístico do Mestrado em Teatro, especialização em Encenação, da mesma escola.

²¹ O Teatro da Garagem é uma companhia fundada em 1989, desde a sua fundação tem produzido obra original e desenvolvido um trabalho constante de pesquisa e de descoberta de interações tanto das outras artes como de outros sectores do conhecimento. Desde 2005 que está instalada no Teatro Taborda em Lisboa.

Este processo de trabalho, esta necessidade da presença dos autores junto dos outros criadores, trabalhando em colaboração estreita, em partilha espontânea com o que acontece na cena é também referido por Joseph Danan (2010)²², quando defende que os autores dramáticos, tão necessários à escrita teatral, devem sair das suas “torres de marfim”, e trabalhar nos teatros junto dos actores, dos encenadores, dos técnicos, dos criativos, para que o teatro chegue efectivamente ao público naquilo que é a sua realização final, o espetáculo.

A estes factos acima apresentados não será provavelmente alheia a necessidade que o Teatro Nacional D. Maria II (à frente indicado com TNDM-II) sentiu de promover, nos últimos quatro anos consecutivamente, o Laboratório De Escrita Para Teatro²³. Não é por acaso que tantos dos que têm participado nesses laboratórios são também eles actores e encenadores. Há uma necessidade crescente dos artistas portugueses, dos criadores portugueses, de partilharem a sua arte, e quando digo a sua arte, refiro-me a uma comunicação identificativa. Uma necessidade de partilhar uma ideia, um pensamento, uma epifania. Uma procura de uma linguagem própria, em busca de uma identidade, que não se fixando em padrões revivalistas de pendor nacionalista, não deixa de carregar em si as influências e heranças culturais. A este propósito, em 1999, já o Teatro Nacional de São João, com a Oficina DRAMAT²⁴ tinha dado um primeiro impulso à criação de uma

²² Danan, Joseph é autor dramático, dramaturgista e professor no Instituto de Estudos Teatrais (Paris III - Sorbonne Nouvelle). As suas peças mais recentes estão publicadas nas Edições Actes Sud- Papiers (Paris)

²³ O laboratório de escrita para Teatro foi um laboratório anual criado pelo TNDMII e que teve 4 edições, sendo a última referente a 2018/19.

²⁴ DRAMAT - Centro de Dramaturgias Contemporâneas do Teatro Nacional de São João. Em 1999 promoveu uma oficina de escrita teatral destinada a um pequeno grupo de autores iniciantes. Daí surgiram dez novos textos.

dramaturgia nacional contemporânea. Antes ainda, em 1991 foi a Fundação Inatel que impulsionou a escrita de novos textos e o aparecimento de novos dramaturgos com o Concurso Inatel Teatro Novos Textos²⁵. O próprio projecto PANOS²⁶, que nos últimos anos tem sido acolhido pelo TNDM-II veicula essa necessidade de aumento de acervo dramático, criando, no entanto, uma ligação entre novos e conceituados criadores. No entanto, não é só de autores dramáticos que se faz uma dramaturgia nacional. São para além deles, as novas dramaturgias, as escritas de palco, e a criação de espectáculos em que se assumem *textualidades* feitas de materialidades diversas. Tomemos, como exemplo, o Teatro Meridional²⁷ que segundo Miguel Seabra é “a melhor sala de espectáculos do Poço do Bispo”, e que desde a sua criação em 1992, tem desenvolvido um trabalho de laboratório de criação em que a improvisação, a presença física da actriz e/ou do actor, a comunicação vocal, não necessariamente verbal, a personificação da música ou da sonoplastia e a importância da luz enquanto agentes de comunicação são a base do trabalho. Estes pressupostos fazem parte da identidade da companhia.

Fora dos grandes centros urbanos, nos últimos vinte anos, por variadíssimas razões - sendo a mais frequente o sub-financiamento público -, assistiu-se ao desaparecimento de muitas estruturas. Mas foi também fora dos grandes centros urbanos que surgiram as estruturas mais interessantes em termos de um trabalho teatral com forte

²⁵ A Fundação Inatel criou em 1991 o concurso Inatel - Novos Textos Teatrais, que agora se chama Prémio Miguel Rovisco - Novos Textos Teatrais com o intuito de promover a escrita dramática em língua portuguesa.

²⁶ O Projecto PANOS - PALCOS NOVOS PALAVRAS NOVAS foi um projecto desenvolvido pela Culturgest entre 2005 e 2017, e que agora está instalado no TNDMII (Teatro Nacional Dona Maria II).

²⁷“O **Teatro Meridional** é uma Companhia portuguesa vocacionada para a itinerância que procura nas suas montagens um estilo marcado pelo protagonismo do trabalho de interpretação do ator, fazendo da construção de cada objeto cénico uma aposta de pesquisa e experimentação” *in* <http://teatromeridional.net/index.php/projecto/companhia/apresentacao>

ligação aos contextos em que se inserem. Destacam-se, a norte, a companhia do Teatro Da Serra De Montemuro²⁸ com um trabalho de âmbito regional, nacional e internacional pelas suas características identitárias; No Sul, a companhia de teatro ESTE²⁹ de Nuno Pino Custódio, que na região do Fundão desenvolve um trabalho centrado nas capacidades físicas do actor e em línguas muitas vezes inventadas, para pesquisar e encontrar uma linguagem estética que nos fala de um Portugal que ele vê e que nem todos conseguem observar; Ainda a norte, no Minho, o Teatro do Noroeste³⁰ e Comédias do Minho³¹, companhias que desenvolvem projectos que de uma ou outra forma se articulam com a comunidade em que estão inseridos. No litoral, para baixo do Porto e acima de Lisboa, destaca-se o Teatro Da Rainha³².

O número de companhias aumenta a sul de Setúbal onde são muito poucas as estruturas capazes de sobreviver com o sub-financiamento da Cultura por parte da tutela. O que tem acontecido em alguns casos é que as estruturas ficam numa espécie de hibernação, até que as condições socio-económicas se tornem favoráveis ao seu

²⁸ O TEATRO DO MONTEMURO criado em 1990 é uma companhia vocacionada para a itinerância, criando espectáculos originais, em contexto de criação colectiva. Consideram-se uma companhia de raízes rurais e fundamentos humanistas. Sediada na aldeia de Campo Benfeito na Serra de Montemuro.

²⁹ A ESTE ESTAÇÃO TEATRAL surge em 2004 na região da Beira Interior, mais concretamente no Fundão. O seu trabalho centra-se numa relação de igualdade entre movimento/gesto e palavra/sonoridade. Assente num trabalho de pesquisa laboratorial que Nuno Pino Custódio tem podido desenvolver.

³⁰ O TEATRO DO NOROESTE - Centro Dramático de Viana, CRL, é a companhia mais antiga do Alto Minho, criado em 1991. Dirigido actualmente por Ricardo Simões valoriza as colaborações com criadores nacionais e internacionais que possam contribuir com novas visões artísticas que enriqueçam o património regional.

³¹ A Associação Comédias do Minho, situada no Vale do Minho, nasceu em 2003, fruto do investimento e da colaboração de cinco municípios – Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira – e do Teatro Noroeste (posteriormente substituído pela Caixa de Crédito Agrícola) como membro associado, para dar corpo a uma companhia de teatro profissional. Continua activa criando espectáculos e promovendo a formação cultural nos 5 Concelhos.

³² O TEATRO DA RAINHA nasce em 1985, considerando-se uma companhia de repertório está novamente, e depois de itinerâncias de sede, nas Caldas da Rainha. Tem como objectivo a curto prazo conseguir estruturar o seu Centro de Experimentação Dramática e Formação.

reaparecimento. A esta desertificação cultural não poderá estar alheio o facto da própria desertificação do território. A densidade populacional do Alentejo, bem como a falta de investimento dos organismos públicos numa região já de si carenciada, permitiram que estruturas como o Teatro Ao Largo³³ desaparecessem ao fim de 17 anos de trabalho consecutivo a levar o teatro às aldeias mais recônditas do Alentejo profundo, este sim ostracizado. O Teatro do Mar apesar de todas as dificuldades dos últimos 15 anos tem conseguido sobreviver, mas o GATO, SA de Santo André, estrutura que tantos e tão bons profissionais formou na área artística já não consegue garantir a sua Mostra de Teatro, que durante tantos anos trouxe àquelas populações a possibilidade de ver, conhecer, desfrutar e deixar-se levar pelas propostas de tantos criadores que por lá passaram. O Teatro PIM!³⁴, de Évora diminuiu drasticamente a sua produção com o fim do financiamento, depois de ter visto a sua equipa desfazer-se em busca de outros desafios que lhes pudessem garantir a subsistência. O Próprio CENDREV atravessa dificuldades extremas, A Bruxa Teatro de Figueira Cid, também vai sobrevivendo. Em Portalegre o que é feito do Semeador? A Maria João Luiz criou o seu Teatro da Terra em Ponte de Sôr, distrito de Portalegre, mas já mudou para o Seixal, onde encontrou condições mais favoráveis bem como uma maior proximidade com os públicos da Grande Lisboa.

Refiram-se ainda o persistente trabalho de Baal17, em Serpa e as companhias de Beja: Lëndias de Encantar e Arte Pública e Acta no Algarve.

³³ O TEATRO AO LARGO foi uma estrutura que durante cerca de vinte anos actuou no Alentejo. Apresentou cerca de 120 produções diferentes, na sua maioria de rua, primando pela itinerância. Natural de Santiago do Cacém a estrutura era dirigida pelo Inglês Steve Johnston.

³⁴ Teatro PIM! É uma estrutura teatral estabelecida em Évora desde a sua criação em 1993. Uma companhia que assenta o seu primado da criação num processo colectivo de pesquisa no terreno em busca de linguagens geracionalmente transversais.

Apesar deste contexto asfixiante, jovens estruturas e projectos continuam a perseguir um percurso de actividade com voz própria como Malvada Associação de Ana Luena e de Um colectivo de Cátia Terrinca.

Não seria possível, nem é objectivo deste trabalho fazer o levantamento de todas as estruturas existentes em Portugal. No entanto na bibliografia é possível encontrar o link para a base de dados do Centro de Dramaturgia, lá encontrando o directório de companhias e das suas opções face ao tópico em análise, criação colectiva.

II – O processo de criação do espectáculo ENSAIO PARA O FIM:

II.1. Pressupostos de partida

Se já vimos que Danan considera que o autor dramático deve trabalhar, hoje, nos palcos. Com os actores, o encenador, o artista das luzes e o do som, o cenógrafo e o videomaker, se o houver. Para quê tentar encontrar um texto de outro, distante, que possa dizer as coisas que nós queremos transmitir, comunicar.

A propósito do autor, ou da não escolha de um, e da opção de sermos nós próprios os autores do nosso espectáculo, e da própria peça enquanto texto.

Não sabemos como é que Esquilo e Shakespeare trabalhavam. Só sabemos que gradualmente, o homem que se senta em casa a escrever tudo numa folha tem uma relação cada vez mais ténue e insatisfatória com o mundo dos actores e dos palcos. Em Inglaterra os melhores textos vêm do próprio teatro. Wesker, Arden, Osbourne e Pinter são apenas alguns exemplos. (Brook, 2008:46)

Nos Estados Unidos da América também encontramos outros exemplos como Mammet e Sheppard. Também eles actores, autores e encenadores.

Mas para nós há ainda outras razões, uma delas é acharmos que temos alguma coisa para dizer e queremos dizê-lo pelas nossas próprias palavras “a outra hipótese consiste em criar uma peça de raiz” (Brook, 2008:47) E podemos falhar, podemos até, inadvertidamente, comprometer o nosso trabalho de interpretação e encenação, mas também estamos conscientes que só falha quem tenta.

Acreditamos que partindo de uma relação de honestidade, tanto profissional como emocional, podemos, enquanto artistas, que partilhamos algumas ideias relativas ao ser humano, encontrar nas nossa diferenças artísticas um caminho mais rico para abordar a Humanidade dos homens e mulheres.

Antes de mais queríamos fazê-lo juntos. Já trabalhamos juntos há alguns anos, mas nos últimos três pode-se dizer que o temos feito mais amiúde. Depois queríamos trabalhar de uma forma colaborativa, ou colectiva, como havíamos feito no último projecto.

A Mariana do Rosário a frequentar o Mestrado na especialidade de Encenação e eu, Eduardo Frazão, a frequentar o Mestrado em especialidade de Interpretação, encaixava na perfeição. Não podemos deixar de referir que nesta decisão pesou, não só, o facto de ambos já se conhecerem e trabalharem juntos com prazer, mas também o facto de ambos viverem em Lisboa e terem alguma liberdade para se encontrar.

Conversámos sobre o que apresentaríamos à orientadora, Prof^ª Dr^ª Isabel Bezelga, como ponto de partida. Sabíamos que queríamos trabalhar em conjunto, que queríamos algo na linha da criação colectiva e tínhamos um texto que a Mariana tinha escrito. Mais tarde, não muito, sentimos que, uma vez que queríamos trabalhar numa base de criação colectiva, talvez fosse melhor partirmos de, ou para um, texto que fosse mais imparcial. Isto é, a Mariana ao escrever aquele texto já tinha uma visão de como ele seria posto em cena, isso pôr-nos-ia num papel, muito mais de intérprete do que de criador, algo que apesar de tudo não nos interessava tanto.

II. 2 A Ideia: Objectivos e questões

Assim retomámos uma ideia anterior que tínhamos, ideia de 2012 que acabámos por não finalizar, mas que tinha deixado entre nós uma latência de possível caminho a explorar.

No final de 2012 e início de 2013, eu e a Mariana do Rosário começámos a encontrar-nos com regularidade para escrever um texto que pudéssemos levar a cena nos meses seguintes. Nesse processo de brainstorming surgiram inúmeras ideias, mas todas tendiam para uma coisa. A necessidade de amor na vida do ser humano. Surgiu então uma questão, que se prendia com o facto do ser humano ter esta necessidade de amar, e de ser amado. Nesta relação, que temos com o que amamos, em que o pretendemos para nós, quase como se as coisas ou pessoas que amamos pudessem efectivamente pertencer-nos, parece que deixamos de ver claramente.

Dessas derivações filosóficas sobre o amor e a posse tendemos para uma conclusão, que nos pareceu na altura, importante.

Quando nascemos não temos nada e quando morremos não levamos nada. Desta noção de nudez, de ausência de posse, derivámos para a relação com a morte. Essa "coisa" tão natural como a própria vida. O facto de algumas pessoas quando confrontadas com a iminência da morte mudarem a sua forma de agir e de se relacionarem com os outros.

Falámos de histórias de pessoas que conhecíamos, que ao saberem que estavam com cancro por exemplo, tinham mudado a sua forma de estar e de aproveitar a vida. Passavam a estar mais tempo com a família, com os que amam, fazer coisas que sempre sonharam, mas que acabaram por ir adiando. Pessoas que diziam que de repente tinham

começado a dar valor à vida e às coisas boas, para as quais não tinham tempo antes por estarem muito ocupadas a trabalhar. Outras que entravam em depressão por acharem que era algum castigo divino por algo que tinham feito.

Essas questões aguçaram a nossa curiosidade e criatividade para as derivações filosóficas que daí advieram, mas centrámos a nossa atenção em dois pontos:

- Porque é que só quando somos confrontados com a nossa finitude é que sentimos que não aproveitámos?

- Porque é que achamos que tudo o que nos acontece ou é um prémio ou um castigo?

Isto levou-nos para outra questão que é o facto de também haver um tempo em que o ser humano se pergunta - porquê eu? - "Eu que até fiz o bem, que nunca magoei ninguém, que me coibi de fumar ou de beber ou de comer ou de fazer sei lá o quê, e agora acontece-me isto"

Esta incapacidade de lidar com os acontecimento de uma forma natural. E o que é natural? O que é que queremos dizer com natural? Apenas que a morte é natural. Enquanto para algumas pessoas é natural ter medo da morte, para outras é natural morrer. Todos sabemos que vamos morrer, mas de certo modo, em algum momento da vida, desligamos essa informação e quando de repente acontece... "não estávamos nada à espera".

Avançámos para o que queríamos fazer. Sabíamos sobre o que queríamos falar neste espectáculo. Queríamos falar de poder/submissão/negligência/culpa e amor. Sabíamos que contávamos à partida um com o outro. Sabíamos que não tínhamos fundos para grandes investimentos cénicos ou de outra espécie.

-E se pensássemos isto a partir da reflexão de um homem sobre esta questão "O que estavas a fazer quando o mundo não acabou?"

Começámos por achar que a personagem se estaria a filmar a ela própria nas horas que antecedem o fim do mundo tendo surgido duas hipóteses:

1 - Para que se o mundo acabasse e alguém um dia conseguisse recuperar aquelas imagens soubesse o que tinha acontecido.

2 - Para que se o mundo não acabasse ele pudesse mostrar a toda gente como se havia comportado.

Essa personalização da morte e da desgraça, para a qual o ser humano tem tendência, só faz sentido quando nos acontece algo só a nós. Bom, isso levou-nos para outro caminho.

A questão surgiu: - E se fosse uma condição de transversalidade, tanto geograficamente como biologicamente? Isto é, e se de repente soubéssemos que o planeta ia desaparecer? Ou que simplesmente todos os seres vivos, presentes no planeta hoje, seriam extintos de um momento para o outro?

Daí para os rumores que em 2012 haviam assolado o planeta - o fenómeno 2012 - sobre um possível fim do mundo no dia 21-12-2012² demorámos muito pouco. Eu recordava-me de umas histórias mirabolantes que a princípio não tinha a certeza de serem verdade. A Mariana por outro lado, segundo me recordo, nem sequer tinha ouvido falar das teorias escatológicas sobre o ano de 2012 e o calendário Maia³. Fomos pesquisar. Não demorou muito até encontrarmos referências a esse evento, ou advento, que não

aconteceu. Nessa pesquisa, em que íamos encontrando informações que veiculavam essa crença escatológica e outras que contrapunham, várias questões nos foram surgindo:

- O que faz uma pessoa que acredita piamente nessas teorias, aceitando que o mundo vai acabar?

Desde reflexões denominadamente científicas às opiniões do senso-comum, corremos inúmeras variações do tema, inclusivamente informações da NASA relativamente ao mistério.

News flash: the world didn't end on Dec. 21, 2012. You've probably already figured that out for yourself. Despite reports of an ancient Maya prophecy, a mysterious planet on a collision course with Earth, or a reverse in Earth's rotation, we're still here. (Nasa, 2012)

No meio de toda esta pesquisa, cada um no seu portátil a encontrar coisas, a ler ao outro ou a enviar-lhe, parámos e surgiu a Questão! Agora confesso, não sei precisar qual de nós a proferiu, mas ela surgiu.

- O que é que estavas a fazer quando o mundo não acabou?

Sabíamos que tínhamos que começar a procurar um espaço de apresentação do espetáculo. Não sabíamos o que íamos dizer, como íamos dizer, se íamos dizer ou mostrar. Foi este o ponto de partida para o nosso espectáculo.

E foi assim que começou o processo de criação de "Ensaio para o Fim", quando depois da reunião com a orientadora decidimos recuperar essa ideia antiga. Na primeira conversa com a orientadora começou o verdadeiro processo.

II.3 Metodologia de criação e desenvolvimento do processo

A base do nosso projecto era a nossa ideia. Falar da condição humana perante a inevitabilidade do fim.

A forma como íamos trabalhar essa ideia, desenvolvê-la, era através de pesquisa, discussões regulares e improvisações. Fossem elas livres, ou a partir de elementos que iam surgindo durante as sessões e material que trazíamos de casa.

Tratou-se de um projecto autoral de duas pessoas, eu e a Mariana do Rosário, que convidaram outros artistas para os ajudarem na criação de um objecto artístico, um objecto construído pelos dois com a colaboração de mais cinco artistas, entre eles dois actores, um músico, um cenógrafo e um vídeo artist. Assim podemos dizer que foi uma criação colectiva e colaborativa.

Uma criação colectiva na medida em que todos os artistas tinham total liberdade para contribuir com as suas ideias para o objecto que estávamos a construir, embora já existisse da minha parte e da Mariana uma ideia muito concreta do que pretendíamos indagar no desenvolvimento do processo de criação.

Instalámos um formato colaborativo porque colaborávamos nas criações uns dos outros. Isto é, às ideias que surgiam dos outros criadores, eu e a Mariana dávamos os nossos inputs encaminhando o processo para as descobertas e possíveis respostas às nossas indagações.

No meu caso específico o trabalho criativo e colaborativo foi um pouco mais difícil. Trabalhávamos em conjunto eu e a Mariana e à medida que as ideias iam surgindo íamos reunindo com os outros criadores para lhes dar conta do que tínhamos descoberto

e o rumo que estávamos a tomar. O mais difícil eram as discussões acaloradas de negociação entre visões (minhas e da Mariana), principalmente depois de me "agarrar" a uma qualquer ideia que achava que não devia ser abandonada porque me tinha dado muito prazer a criar. Aí entravam em campo os limites estabelecidos pela nossa parceria e que instauravam balizas nas ideias por vezes delirantes dos actores. Apesar de termos estes dois papéis muito bem definidos, sabíamos que queríamos trabalhar numa base colaborativa de criação colectiva. Finalmente, esgotados argumentos na negociação, uma pessoa assumia decisão e juntos encontrávamos o melhor formato face à opção negociada.

Tinha de existir essa capacidade de decisão centrada numa pessoa, obviando o impasse ou impossibilidade de avançar. Essa pessoa era a Mariana. Era ela que dirigia o projecto, embora este fosse um projecto a quatro mãos. Por vezes tem que haver uma decisão e, mesmo quando ela não é consensual, tem de ser tomada porque serve melhor o projecto que se está a construir.

Tínhamos como pressuposto que tudo era válido, mas no final acabaria por ser a visão da Mariana, assumindo o papel que lhe coube enquanto encenadora, a fechar.

Estabelecemos um calendário: Marcámos ensaios/encontros regulares. Duas vezes por semana nos primeiros cinco meses, com possibilidade de mais encontros se necessário. Quatro vezes por semana a partir do quinto mês até ao sétimo. Cinco vezes por semana no oitavo mês. Todos os dias no 9º mês. Implicou iniciar em Outubro e finalizar em Junho.

Estabelecemos prioridades orçamentais: No primeiro período de criação trabalharíamos em casa um do outro para evitar despesas. Teríamos que procurar um espaço para o período seguinte que permitisse começar a experimentar caminhos

encontrados nos meses anteriores. Precisávamos de um espaço gratuito ou muito acessível, que encontrámos no Pólo das Gaivotas.

Estabelecemos um objectivo de espaço de apresentação: Queríamos apresentar o espectáculo em Lisboa, e em Novembro tivemos o ok. do Teatro da Comuna para o período entre 16 e 26 de Junho.

No desenvolvimento do processo de criação, do material que era reunido nos ensaios e nas reuniões de criação, a Mariana ia retirando elementos para o texto. Depois enviava-me, trocávamos ideias, eu enviava-lhe outras coisas que tinha escrito e assim fomos recolhendo as ideias para o texto e para o espectáculo.

No final de Novembro, ainda numa fase muito embrionária do processo a Mariana sentiu que criar o fim do Mundo só com um actor ia complicar o processo de construção do espectáculo. Nesse momento levantou-se outra questão:

- Quando se convidam pessoas para o processo criativo, parte-se do princípio que são actores profissionais. Ora, acontecia que não tínhamos financiamento que permitisse pagar aos actores profissionais. Tal conduziria a termos que trabalhar com não profissionais, colocando em risco a obtenção de dados credíveis face aos objectivos da pesquisa, passando a desenvolver-se um processo de criação colectiva, eixo central do nosso projecto, com artistas que não conhecíamos e com quem não partilhávamos pressupostos básicos.

Não era coerente desafiar colegas de Mestrado, ou mesmo alunos de licenciatura do curso de Teatro, para o nosso projecto e depois não aceitarmos partilhar com eles essa criação colectiva.

Ficou assunto encerrado. Éramos dois. Não estava fechada a possibilidade de pedirmos ajuda em determinados campos a amigos e colegas profissionais. Assim já contávamos fazer com a cenografia.

O facto de fecharmos este capítulo conduziu-nos à necessidade de explicitação relativamente a outras questões. Quem era este homem? Porque estava sozinho numa altura destas? O que é que se passava lá fora? Era importante o que se passava lá fora?

Ao mesmo tempo íamos lendo obras sobre escatologia, consultando sites e blogs com teorias sobre o fim do mundo, assistindo a filmes fossem eles documentários e ou ficção.

Em Março tínhamos uma pré-estrutura do texto. Iniciámos os ensaios no espaço das gaiivotas. Neste primeiro mês fazíamos cerca de dois ensaios por semana e encontrávamo-nos mais duas vezes por semana para discutir os caminhos que estávamos a encontrar, as escolhas que estávamos a fazer e para tratar da logística associada à apresentação de um espectáculo. Tivemos as primeiras reuniões com os artistas que aceitaram contribuir para o nosso espectáculo com as suas ideias e criações. Com o cenógrafo, para lhe falarmos das descobertas que estávamos a fazer acerca do espectáculo, as quais iam influenciando as ideias que ele tinha para o espaço cénico. Com o Vídeo Artist para lhe falarmos da relação que estávamos a descobrir para o vídeo e lhe lançar desafios. Queríamos que o vídeo se relacionasse com a personagem, com o que é dito por ele, com o que ele está a viver, de uma forma minimalista e absolutamente poética. Com o músico queríamos ambientes sonoros, desde a representação realista de telefonemas sob a forma de gravação, como também que ele nos criasse uma partitura

sonora que envolvesse o espectador e o encaminhasse emocionalmente para uma inevitabilidade.

Em abril e maio os ensaios tornaram-se mais frequentes, os criativos iam ter connosco ao espaço de ensaios e íamos já experimentando as soluções que eles iam encontrando. Naturalmente num processo de criação colectiva e colaborativa nem tudo é adequado, mas a forma como os ensaios decorriam tornavam o processo de alteração de soluções bastante harmonioso. Os únicos conflitos surgiram entre mim e a Mariana, na medida em que em certos momentos eu não era capaz de perceber o que ela me estava a pedir e por essa razão ficava perdido entre aquilo que eu achava ser o caminho para o momento e aquilo que a Mariana sabia querer aproveitar por ter resultado tão bem nas improvisações.

Havia dias em que o tempo de improvisação se alongava e não conseguíamos tirar um minuto de cena, a Mariana transmitia-me a sua pena por não se ter achado capaz de retirar algum elemento para a cena, mas efectivamente mesmo quando as improvisações não eram boas e foram muitas assim, ficava sempre alguma ideia que mais tarde a Mariana em especial, mas também eu, acabávamos por trazer para essa teia invisível que se ia estruturando. Porque, se no momento não resultou na improvisação, quando ligado a outros momentos que já tínhamos descoberto podia fazer todo o sentido.

No meu processo particular de trabalho, a regra que se instalou desde início foi o registo de todas as sessões/reuniões. Algumas com dissertações filosóficas sobre o trabalho de criação, associado ao tema e às diferentes visões escatológicas que nos serviam de referências. Assim, quando efectivamente começámos a concretizar momentos, foi como se esta ambiguidade de pensamentos, esta dicotomia entre mim e a

Mariana tivesse vindo preencher as lacunas da personagem, o que fez com que ela surgisse de uma forma quase natural, tão visceral estava a ser o processo de criação.

Durante o período de ensaios propriamente dito, encontrávamo-nos um pouco antes da hora, para discutirmos o que iríamos trabalhar. Chegávamos à sala, a Mariana dava-me tempo para aquecer e para me concentrar, ou como diz o mestre Miguel Seabra, para convocar a vontade. Reflectindo à posteriori, é tão notório o quão importante são esses momentos. Nesses ensaios as imagens/ideias surgiam naturalmente, as discussões sobre o percurso eram frutíferas, e conseguíamos resolver questões e usufruir do ensaio chegando a pensar no final, hoje trabalhámos bem!

II.4. Montagens finais e apresentação do espectáculo

Nos processos criativos podemos afirmar, até prova em contrário, que a passagem para o palco é já “um rebentar das águas”. Isto se assumirmos a entrega da obra ao público como um “parto”. O que pretendemos dizer é que houve durante todo o processo de criação e ensaios uma “gravidez”, em que o embrião foi crescendo, ganhando forma(s) e tornando-se uma entidade autónoma, embora ainda não autonomizada. A passagem para o palco representa assim na nossa visão a primeira grande alteração ao processo realizado até aí. Dá-se então a cambalhota do embrião, do bebé por nascer, que prepara a posição para a “saída”.

Quando passámos para a sala de ensaios, no Teatro da Comuna, tudo se transformou. E, se até aí as pequenas divergências que tínhamos se prendiam com interpretações, com pontos de vista diferentes sobre a mesma matéria e muitas vezes sobre

a mesma frase, a partir daí começaram a surgir outras divergências. O Ego do actor começou a tentar proteger-se, defendendo as ideias com unhas e dentes. Embora o texto tenha sido escrito pelos dois, a sua estrutura final foi sendo dada pela Mariana, com acordo de ambos é claro. Mas foi ela que se debruçou sobre essa estruturação do mesmo texto. É óbvio que essa estrutura, a forma como as ideias são entregues ao espectador, já trazem em si uma leitura, um ritmo, uma interpretação da Mariana, relativa ao material que ambos tínhamos criado. Mas o que fui descobrindo e que me maravilhou, foi como o mesmo movimento, carregado da mesma gestualidade e do mesmo ritmo, da mesma cadência, para a Mariana tinha uma significância e para mim tinha outra. Isso poderia trazer problemas à forma como se integraria essa possibilidade no espectáculo. No entanto a forma diferente como ambos víamos alguns momentos do espectáculo ou da curva da personagem, fazia com que os nossos diferentes referenciais se unissem embora com significados diferentes para cada um.

Quando estávamos a trabalhar a parte do texto em que a personagem questiona “não tens vergonha” havia uma perspectiva de questão retórica por parte do actor. Isto é, de acusação interior para si próprio que parecia clara. A encenação não via isso como possível. Para a encenadora esta personagem era boa, portanto nunca agiria de uma forma que a conduzisse a um *mea culpa*. Só em palco foi possível descortinar que ambos tínhamos ideias diferentes relativamente ao sujeito das afirmações, mas a forma como essas diferenças se materializavam na representação servia-nos aos dois. O verdadeiramente curioso de tudo isto é que, estas interpretações que fazemos uns dos outros, por vezes nem sequer são certas, mas parece que precisamos delas para construir uma realidade que nos sirva de identificação.

Os últimos dias antes da estreia, entre reuniões/ensaios com os criadores associados e ensaios assistidos, foram alucinantes. Era necessário encontrar o equilíbrio entre todas as expressões criativas que incluímos no espectáculo. Essa pesquisa, essa busca pelo equilíbrio, levou-nos a novas descobertas já no espaço, que efectivamente só aí poderiam ser encontradas. Nesse novo “local” sentimos a necessidade de encontrar uma outra forma de projectar os vídeos, para que estes não se tornassem um adereço, mas fizessem parte efectiva do *adn* do espectáculo. Foi assim que encontrámos na projecção quebrada, na esquina da parede, uma relação com a história que estávamos a contar. O palco despido de panejamentos, com as paredes negras da sala expostas e como espaço de exposição, pois eram em última estância a “tela” de projecção, servia a nossa ideia de abandono, desprendimento. O jogo de luzes permitia criar na assistência, em determinados momentos, a ideia de espaço infinito pela impossibilidade de se observarem os limites da sala.

Foi também, nesses últimos ensaios, que se estabeleceu a sequência em que as fotos seriam retiradas da pasta e a posição em que seriam colocadas perante o público. Era ainda assim necessário adequar os novos tempos de realização das acções físicas perante este novo espaço. Toda essa adequação foi analisada infimamente pela encenação, que tinha ideias muito concretas sobre o resultado pretendido de determinados efeitos, fossem eles sonoros (musicais), visuais (vídeo e luz) ou presenciais (relação do actor consigo e com a plateia).

É então chegado o dia da estreia. O teste final. Apesar dos pequenos testes que fomos tendo com colegas, amigos e a orientadora do Mestrado, Prof. Dr^a Isabel Bezelga a assistir aos últimos ensaios, a estreia era o teste definitivo. Havia da nossa parte o

reconhecimento de que apesar de teste a estreia seria sempre um espectáculo diferente dos outros. Por mais que queiramos que assim não seja há várias condicionantes. O facto de ser a primeira apresentação e normalmente, até pelos convites associados, serem dias de enchente de público, tornava a estreia um dia de mudança. No fundo, cada dia da nossa vida é importante, mas o parto representa, retornando à analogia utilizada anteriormente, um momento marcante, senão o mais marcante, das nossas vidas. Enquanto estamos a gerar “aquela vida” dentro de nós, ela é nossa. No entanto quando se concretiza, quando “parimos”, entregamos a obra ao mundo para nunca mais voltar. Era necessário então ter tudo pronto. As folhas de sala impressas e contadas para que não faltasse nenhuma. O foyer preparado, a sala a postos. O sistema de som instalado por baixo da plateia de forma a envolver o espectador na trilha sonora criada pelo Cristovão Carvalho. O postal em frente da lente do projector de vídeo, que a encenadora durante o espectáculo teria de retirar e voltar a colocar para que a luz do projetor quando desligado não interferisse com a iluminação da cena. O cheiro do café ainda a fazer deveria receber o público à entrada da sala, ao mesmo tempo que à trilha sonora se associavam os barulhos da água a ferver dentro da máquina do café. Estamos em cena. A porta fecha-se, o público ocupa o seu lugar e a encenadora ocupa o seu, junto do operador de luz e som. O espectáculo acontece.

Pela primeira vez na sala Novas Tendências – Comuna Teatro de Pesquisa, os ruídos não isolados dos aviões e do trânsito lá fora faziam sentido e acompanharam o espectáculo até ao final tornando-se parte integrante da trilha sonora. No final o público, bem-educado, conhecedor e amigo, aplaudiu com entusiasmo. Havia ainda muitas dúvidas por responder. Seria a amizade que teria levado o público a reagir de forma tão “simpática” ou tínhamos efectivamente alcançado o nosso objectivo. Tocar a humanidade

de cada um. Como? Como eles estivessem disponíveis para se deixarem tocar, para sentirem, para pensarem e reflectirem sobre quem somos e quem podemos ser. Tínhamos ainda dez dias pela frente para perceber de que forma a nossa criação exercia o efeito pretendido. Em cada dia havia pequenos pormenores para apurar, uma fluidez que se perdia, uma marcação que ficava ligeiramente fora, mas que era o suficiente para se perder a imagem da projecção. O som que entrava duas vezes. Todos os dias chegávamos mais cedo. Mais cedo que o normal. Mais cedo do que em outros espectáculos. Queríamos (re)verificar tudo.

Agora a esta distância, podemos assumir que a breve experiência de apresentação do espectáculo fazia já ressoar em nós a saudade. O reconhecimento do vazio que ficaria depois da última apresentação, no dia 26. Deste modo acreditamos que, esse chegar mais cedo e passar mais tempo a corrigir coisas, que muitas vezes nem precisavam de correcção, era já uma tentativa de passar com “aquela filha” o maior tempo possível.

Tal como preconizavam os mestres que diziam que o movimento, o gesto e a palavra não são mais do que o resultado de algo que começou muito antes no corpo e na cabeça do actor. O espectáculo não é mais do que o resultado de algo que começou há muito na cabeça e no corpo do seu ou dos seus criadores. Assim, ele é como uma onda que, iniciada há muito em alto mar acaba na areia da praia para depois desaparecer. Desaparecer para uns. Para outros, será uma nova vaga que inicia com o retorno da espuma e que atravessando oceanos de criação culminará também ela, um dia numa praia, numa costa, numa qualquer sala de espectáculos.

II. 5 Balanço crítico do processo, dificuldades e aprendizagens

Num processo de criação de um espectáculo sempre surgem inquietações e dificuldades naturais à própria natureza de imprevisibilidade que pontua um processo de descoberta. Porém, as especificidades que envolveram este projecto, intencionalmente assumido como uma pesquisa artística negociada a 4 mãos, desde a primeira ocasião em que se colocou a necessidade de tomar decisões provocou um estado de disrupção que se articulava a par e passo com a urgência criativa.

Enunciamos em seguida as dificuldades encontradas e os diversos caminhos percorridos no enalço da sua superação:

Primeira dificuldade – criação colectiva de apenas dois intervenientes:

Quando decidimos trabalhar desta maneira, um monólogo com poucos meios, em criação colectiva, foi também porque estávamos cientes das condicionantes. Não tínhamos dinheiro para contratar pessoas e não tínhamos disponibilidade para trabalhar em Évora, onde poderíamos ter a colaboração de outros colegas de mestrado. Assim ficava estabelecida a primeira premissa. Seria um monólogo.

Não tendo uma estrutura de retaguarda, nem meios técnicos como projectores de luz, projector de vídeo, teríamos que recorrer a empréstimos. Ora quando se recorre a empréstimos temos que nos sujeitar ao possível. Como sabia de antemão que "A Comuna" muitas vezes não tem material para ceder, porque o pode estar a utilizar nas suas próprias produções, teríamos que encontrar outras soluções. A Universidade de Évora, o Departamento de Artes Cênicas em particular, poderia emprestar-nos alguns projectores,

poucos, e recorreríamos a candeeiros domésticos para fazer o resto da iluminação. Algo que já tinha visto num espectáculo dos Artistas Unidos em Évora, uns anos antes e que também eu já tinha experimentado durante a licenciatura quando colaborei com o GATUE (Grupo Académico de Teatro da Universidade de Évora).

Segunda dificuldade - Apercebemo-nos que seria melhor partir de uma ideia e chegar a um texto que fosse dos dois:

Ao início falámos de podermos trabalhar um texto que a Mariana tinha escrito e que estava disposta a adaptar para o Projecto. Nesse primeiro momento sentimos que o trabalho que queríamos fazer, de criação colectiva, poderia estar limitado. Com o texto e a encenação da autoria da mesma pessoa, no caso a Mariana, seria difícil para o outro interveniente, no caso eu, ter alguma liberdade porque, à partida, as ideias já estariam muito fechadas na cabeça do autor.

Assim lancei-lhe o desafio de retomarmos uma ideia anterior que tínhamos, uma ideia de 2012, que acabámos por não concretizar mas que tinha deixado entre nós uma latência de possível caminho a explorar. No dia 28 de Outubro decidimos algumas coisas referentes ao espectáculo.

Este salto era ainda um pouco assustador porque, tal como a nossa orientadora nos havia dito, a responsabilidade de escrever um texto - ao invés de procurar textos de autores experientes que abordassem este universo, sobre o qual queríamos trabalhar, - podia ser um grande risco que podia pôr em causa a qualidade do nosso processo de pesquisa e do resultado do trabalho, enquanto respostas encontradas para a encenadora e para o actor, e que seriam no fundo objecto de avaliação em provas públicas.

O facto de sermos só dois e de partirmos para o projecto com a noção de que seríamos nós a encarregar-nos de todas as questões relacionadas com o espectáculo, fossem elas de produção ou de criação, fez-nos perceber que, embora isso pudesse criar alguns entraves ao projecto, quando não houvesse acordo, este era no fundo e à partida um projecto, ou antes uma criação, "do mais colectivo que pode haver".

Terceira dificuldade - Gestão de egos no processo criativo:

A grande dificuldade que se nos apresentou no processo criativo, foi encontrar uma linha de pensamento único entre os dois. Embora partilhando a motivação, a vontade, e mais do que isso o desejo de voltar a trabalhar juntos, as diferenças do referencial estético e artístico podem ter variações. Precisávamos de alinhar o pensamento, pois o referencial emocional e técnico considerávamos já estar garantido enquanto mais valia cooperativa. Tínhamos um elo de ligação. Falar sobre o amor. Procurando sempre encontrar um caminho que nos satisfizesse aos dois, mais aéreo em certos momentos como eu, e mais terra como a Mariana noutros. Tudo costurado por ela a partir das nossas conversas, discussões por vezes, e das improvisações.

A questão que me surgia por vezes quando começámos efectivamente a fechar quadros era que a minha interpretação de algumas cenas que tínhamos ambos criado era diferente da visão da Mariana, e quando eu naturalmente assumia determinado comportamento, ela, também naturalmente, achava que não era bem por aí o caminho pois ela tinha visto ou interpretado de maneira diferente.

A linguagem no sentido do que as palavras querem dizer por vezes também foi alvo de discórdia entre nós. Mesmo trabalhando com a comunicação, com palavras como

base de relação interpessoal, social, negocial, etc, tantas vezes lhes damos significados ou significações diferentes. Foi muito interessante perceber como muitas vezes para manifestar uma mesma emoção encontramos palavras tão diversas dos nossos interlocutores.

Em várias situações tratou-se de encontrar o equilíbrio entres as palavras da Mariana, cuidadosamente pensadas no urdimento do seu texto, e as minhas ideias soltas e cruas que em certos momentos acabaram por ser as certas para a situação. Esse foi o grande desafio do conjunto.

O meu grande desafio, a minha grande dificuldade foi exactamente a questão central deste trabalho:

- Como aceitar?

E esta é a resposta: Aceitar.

Em primeiro lugar, aceitar que sou suficiente. Não no sentido de razoável, - e lá estamos de novo com a significação das palavras -, mas no sentido de capaz, competente. Refiro este aspecto porque muitas vezes só nos aceitamos como competentes quando os outros nos reconhecem essa competência. E nós actores, padecemos da necessidade intrínseca de validação externa. Seja pelo encenador, seja pelos colegas, seja pelo público, seja pela crítica, seja muitas vezes pela nossa família. Assim é preciso reconhecermo-nos como competentes independentemente do momento e das condicionantes. Isso permite-nos aceitar as ideias do outro sem julgamento prévio. Sem necessidade de impormos as nossas ideias para sentirmos que elas interessam ou são boas.

Quarta dificuldade – Como estabelecer relação com o público:

Queríamos falar sobre o amor, sobre aquilo que nos faz felizes, aquilo que nos une enquanto espécie. Mas queríamos também falar da ausência, da carência, do poder e da culpa, desta culpa que nos atinge, enquanto sociedade judaico-cristã, este pecado original que durante cerca de dois mil anos tem acompanhado a civilização, especialmente a Ocidental. Quem somos, o que pretendemos, porque agimos assim, porque nos forçamos ao castigo com a triste condição da inevitabilidade? Porque achamos que não merecemos mais, que não somos dignos?

Queríamos que o público nos acompanhasse neste questionamento, queríamos trazer para a sala, para o espectáculo, para a plateia, o quotidiano. A inevitabilidade do quotidiano, mostrando imagens que todos conhecem com as quais já se relacionaram, mas que por ausência de presença, passe a redundância, se deixaram de questionar. Queríamos construí-lo só com uma personagem, não sabíamos ainda se num discurso directo com o público, se numa vivência isolada. Tecnicamente falando, não sabíamos ainda se haveria quarta parede, ou se seria uma interpelação ao público. Mais tarde fomos percebendo que nos parecia mais interessante estabelecer uma quarta parede que poderíamos deixar cair a qualquer momento para que de seguida pudéssemos levantar e vice-versa. Tentando estabelecer no espectador um estado de consciência activa, pensante, de observador que vê de fora enquanto está dentro. Queríamos levar o espectador numa viagem dentro de si próprio no espelho deste homem, uma viagem que lhe mostrasse como muitas vezes nos submetemos a um destino, a uma forma de estar e ver a vida, que não pode nem deve ser monocromática. Como conseguir essa abstracção no espectador, como construir um texto, uma narrativa, que não seja moralista, nem "catequista"? Que não aponte o dedo a

ninguém senão a si próprio. Que não ataque nem aborreça o espectador, mas que o faça questionar-se, que o mantenha num processo de descoberta interior ao mesmo que tempo que nos acompanha numa viagem que queremos transdimensional. Só o amor nos traz essa trans-dimensionalidade. O amor incondicional.

Quinta dificuldade – Meios técnicos e recursos

Quando iniciámos o projecto estávamos conscientes que seria um projecto sem financiamentos. Não tínhamos tempo nem disponibilidade para fazer esse trabalho de produção e não tínhamos condições de contratar um produtor.

Tivemos que pensar em soluções para o nosso caminho. Durante o processo uma das possibilidades que se avançou foi a de eu operar a técnica ao mesmo tempo que fazia o espectáculo, tendo em cena a mesa de luz, a mesa de som e o projector de vídeo. Com o decorrer dos ensaios de criação percebemos que isso não era viável para o tipo de comunicação que estávamos a construir com o espectador. Assim foi necessário pensar em pessoas que nos pudessem ajudar.

Nós queríamos um espectáculo bonito. Simples, mas bonito. Embora tenhamos o que consideramos bom gosto, pareceu-nos mais interessante convidar um amigo, cenógrafo, para dentro da ideia que começava a surgir na nossa cabeça e no processo de criação, nos pudesse ajudar a criar um espaço esteticamente desafiante.

Já tínhamos uma ideia da personagem, do seu trabalho, já tínhamos a ideia de recorrer a apoio nas fotografias, mas precisávamos de ajuda na criação de um espaço que

fosse ao mesmo tempo pessoal e profissional, escuro e bonito, particular, mas universal. Tivemos o apoio do nosso querido amigo Hugo F. Matos nessa matéria, que connosco encontrou formas não dispendiosas de criar esse ambiente que lhe pedíamos com ideias geniais como é seu apanágio.

Quando começámos a trabalhar com o vídeo no espaço, durante os últimos ensaios percebemos que a única solução era ser a Mariana a operar o vídeo, uma vez que o projector que tínhamos disponível não tinha shutter e que seria necessário tapar manualmente a lente, para dar tempo ao programa até chegar a negro. O lançamento do vídeo era igualmente preocupante porque era necessário estar ligado com o trabalho do actor, neste caso o meu. E só alguém que conhecesse muito bem o espectáculo é que poderia estabelecer a conexão necessária. Uma vez que não podíamos estar a pedir mais dias ao nosso amigo, e meu irmão, que vinha operar as luzes e o som, a opção recaiu sobre ser a Mariana a operar. Como na nossa concepção, desde que trabalhamos juntos, o encenador está sempre presente durante os espectáculos, isto é, há sempre pormenores a apurar, a não desleixar, a presença da Mariana em todos os espectáculos era um ponto assente.

Conclusões

Uma das conclusões a que chegámos relativamente à criação colectiva, é que na grande maioria dos projectos ela é colectiva até determinado ponto. É necessário haver um momento em que urge apontar um rumo e normalmente aí as opiniões divergem.

Este é o retrato de uma construção. Avançámos para o que queríamos fazer. Sabíamos o que queríamos com este espectáculo. Queríamos reflectir sobre as obscuras grutas que nos abrigam: poder/submissão/negligência/culpa e amor.

Sabíamos que contávamos à partida um com o outro. Sabíamos que não tínhamos fundos para grandes investimentos cénicos ou de outra espécie, mas queríamos percorrer este caminho juntos. Pensar, discutir e criar juntos.

Muito do trabalho como actor foi desenvolvido em estruturas que trabalhavam a criação colectiva. Em todos esses projectos acabava sempre por haver alguém que tomava as decisões finais. O que acontecia, era que havia um desequilíbrio de poderes, o que facilmente configurava uma alteração decisória.

E se de alguma forma temos trabalhado com os mais diversos encenadores, desde jovens talentos a encenadores mais experientes e conceituados, o que podemos afirmar é que por vezes não nos sentimos minimamente criadores ou criativos. No entanto é muitas vezes sob a égide de um criador mais autoritário que nos vemos obrigados a encontrar a nossa veia criativa, espartilhada e tantas outras vezes condicionada. O que a criação colectiva nos traz, pelo menos a nós como criadores, é a possibilidade de, juntamente com outros artistas que partilham ideias e sonhos, podermos comunicar de uma forma, senão original pelo menos, particular e nossa. Não precisaríamos da criação colectiva para criar

os próprios espectáculos, mas seriam isso mesmo, próprios. No entanto chegamos à conclusão que a actividade criadora já é egóica e árdua o suficiente para que não seja partilhada. A criação colectiva nasce de uma comunhão de ideias, de um encontro de almas que começam por ter vontade de criar juntas. Não é possível que a mesma nasça de uma imposição. É necessário que haja amor e respeito entre os elementos que juntos dão as suas entranhas para a construção de algo novo.

Neste projecto pretendíamos perceber se era possível aceitar as decisões do encenador e encontrar uma forma das mesmas serem também as nossas. Em alguns momentos, foi muito interessante ver como as duas visões diferentes, da mesma ideia, se adequavam, se fundiam tão bem. Noutras alturas foi preciso saber ouvir para perceber que, ainda que a intenção fosse ao encontro do que a encenadora estava a pedir, isso não estava a acontecer, por alguma razão. E esta é para nós a grande verdade do Teatro. Nós trabalhamos para um público. É importante perceber, saber o que está a passar para o outro lado. Nós já sabemos que quando a mensagem passa ela se autonomiza na recepção de cada espectador. Mas para que a mensagem que comunicamos seja aquela que pretendemos, antes dessa autonomização, é essencial no processo da criação, um olhar exterior. Tem de haver alguém que garanta uma continuidade face ao que se quer comunicar. Porque o olhar de quem observa é sempre diferente do olhar de quem se observa, no palco. Por mais que o actor consiga estar consciente *aqui e agora* ele não se vê a si próprio, fora de si. Ele vive o que faz, enquanto os outros observam. E o papel do actor numa criação, especialmente colectiva, é confiar que para garantir o efeito que ambos desejam, no processo de criação, deve seguir as indicações do encenador.

Foi por sentir que somos chegados a um ponto de viragem relativamente ao que podemos efectivamente fazer como criador que nos interessou trabalhar um projecto em que não fossemos "meramente um intérprete".

Partindo de algumas questões que me assaltam desde que comecei a trabalhar como actor profissional em 1998, fui procurar no terreno as respostas que me faltavam. Para me guiar nesta pesquisa tentei compreender de forma mais fundamentada as razões que orientam com frequência as minhas opções criativas, relativamente à utilização das ferramentas técnicas do trabalho de actor, mantendo a espontaneidade criativa e não me deixando acomodar nas "muletas" muitas vezes encontradas em experiências anteriores.

Descobrir em mim a vontade genuína para trilhar os novos caminhos que se colocam ao actor contemporâneo.

E fortalecer-me para de novo voltar ao princípio:

E se pensássemos isto a partir da reflexão de um homem sobre esta questão "O que estavas a fazer quando o mundo não acabou"...



Figura 2 - Foto de cena por Carlos Almeida

Bibliografia

Abreu, L. (2004). Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. *Revista de relatos, reflexões e teoria teatral. Cadernos da ELT (Escola Livre de Teatro de Santo André)*, (2) Junho 2004. Acedido em dezembro de 2015, disponível em: <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>

Adler, S. (1992). *Técnica de Representação Teatral*. Tradução de Marcelo Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Antunes, D. (2010). *Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneos em Portugal*. Lisboa: Gradiva.

Acedido em setembro 2016. Disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/1308>

Araújo, A. (2006). O processo colaborativo no Teatro da Vertigem, *Sala preta*, (6), 127-133.

Acedido em janeiro 2015. disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>

Ary, R. (2015). Princípios para um processo criativo. *Cena-Periódico do programa de Pós-graduação em artes cênicas, Instituto de Artes/Departamento de arte dramática*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/60785>. Acedido em setembro de 2016.

Ary, R., Santana, M. (2015). Da criação coletiva ao processo colaborativo. *Pitágoras 500 - Revista de Estudos Teatrais*, Vol.9. Instituto de Artes-Unicamp, Campinas.

Disponível em : <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/400>. Acedido em setembro 2016.

Artaud, A. (1962). *O Teatro e o seu Duplo*. tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Editorial Minotauro.

Aslan, O. (1994) *O actor no sec.XX.*, São Paulo: Perspectiva.

Barba, E. (1994). *A canoa de papel*, São Paulo: Hucitec.

Kester, G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London; Nova York: Verso.

Boal, A. (1991). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Bourriaud, N. (2011). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.

Brecht, B. (1957). *Pequeno organon para o teatro*.

Acedido em setembro de 2016. disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/62436770/BRECHT-Pequeno-Organon-Para-o-Teatro>

Brook, P. (2008). *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.

- Caetano, N. (2006). A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. *Sala Preta*, (6).
Acedido em dezembro 2015, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57304>
- Cavaliere, A. (1997). Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo. *Literatura e Sociedade*, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, nº2, São Paulo.
Acedido em agosto 2016, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/13885>
- Cohen, R. (1998). *Working in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.
- Cruz, H, Bezelga, I e Aguiar, R. (2019). *Práticas Artísticas: Participação e Comunidade*. Évora: CHAIA/UE.
- Danan, J. (2010) *O que é a Dramaturgia*. tradução de Luís Varela. Portugal: Licorne
- Derrida, J. (1997) *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em Filosofia*, Lisboa: Vega
- Diderot, D. (1964). *A filosofia de Diderot*. Introdução, seleção e tradução de textos e notas J. Guinsburg. São Paulo: Cultrix.
- Eco, U. (2015). *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- Ferrera, N. (2012) *O mundo vai acabar, mas não será a 21 de Dezembro de 2012*, Público. Acedida em junho 2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/ciencia/noticia/o-mundo-vai-acabar-mas-nao-sera-a-21-de-dezembro-de-2012-1578182>
- Fernandes, S. (2001). Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta*, (1), 69-80.
Acedido em dezembro 2015, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57007>
- Figueira, J. L. (2011). Dramaturgia portuguesa contemporânea: sim e não. *Revista Cioula*, (10).
Acedido em janeiro 2015, disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2011.55484>
- Fischer, S.R. (2003). *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90* (Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas).
Acesso em dezembro de 2015. Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls00030324>
- Fox, J. (2015). *Gathering Voices: Essays on Playback Theatre*. New York: Tusitala Publishing.
- Guinsburg, J., Faria, J. e Lima, M.A. (Coord.) (2009). *Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2.^a ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva.
- Guinsburg, J. e Fernandes, S. (orgs.) (2008). *O Pós dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva.
- Grotowsky, J. (1987). *Em busca de um Teatro Pobre*, tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Heraclito (2016). *Guia História da Filosofia*, São Paulo: On Line Editora
- Isaacsson, M. (2007). Processo de criação cênica: o teatro experimental do Québec. *Anais da IV Reunião Científica da Abrace*, BH, 2007.
Acedido em janeiro 2015, disponível em:
<http://portalabrace.org/ivreuniao/GTs/criacaoExpressao/Processo%20de%20criacao%20cenica%20no%2>

[Oteatro%20experimental%20do%20Quebec%20-%20Marta%20Isaacsson.pdf](#)

Lehmann, H.T. (2007). *O Teatro Pós-Dramático*, Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify.

Lessing, G.E. (2005). *Dramaturgia de Hamburgo - Seleção antológica*, tradução, introdução e notas de Manuela Nunes e revisão de Yvete Centeno. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Lima, C.C. (2013). *O Hiper texto como ponto de partida em processos de aprendizagem e criação da cena contemporânea* (Dissertação de Mestrado Artes Cénicas, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo).

Lopes, L. (2013). *O texto, o actor e a cena em Tiago Rodrigues* (Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, FLUP, Universidade do Porto, Porto).

Mamet, D. (1997) *True and False Heresy and common sense for the actor* London: Vintage

Meyerhold, V. (1980). *O Teatro Teatral*, tradução de Redondo Junior. Lisboa: Arcádia.

Molinari, C. (2010). *História do Teatro*. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70.

Nicolete, A. (2005). *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. 2 v. (Dissertação de Mestrado em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo).

Nunes, M. (2005). Introdução. G. Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Oddey, A. (1994). *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London and New York: Routledge.

Oliveira, M. (2010). *Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea* (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra).

Pavis, P. (2003). *O Dicionário de Teatro*, tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.

Pedro, A. (1975). *Pequeno tratado de Encenação*. Lisboa: Edição Inatel.

Pena, F. (2002). Celebidades e heróis no espaço da mídia. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, Vol. XXV, nº1 jan/jun.

Plassard, D. (2012). O pós-dramático, ou seja, a abstracção. *Sinais De Cena*, (18), Dez.14-20. Acedida em Junho 2016. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12975>

Quilici, C. (2009). O extemporâneo e as fronteiras do contemporâneo. Anais da V Reunião Científica, Abrace, São Paulo.

Acedido em Janeiro 2015, disponível em: <http://docslide.com.br/documents/cassiano-sydow-quilici-o-extemporaneo-e-as-fronteiras-do-contemporaneo.html>

Rancière, J. (2012). *O Espectador Emancipado*, tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

Rinaldi, Miriam (2006). O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. *Sala Preta* (6). Acedido em janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57303>

Rodrigues, T. (2014). Entrevista ao noticiário *Grande Jornal*. Rádio Televisão Portuguesa. Acedido em julho 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MaphvFrpbFE>

- Stanislavski, C. (2001). *Manual do Actor; tradução* Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.
- Ryngaert, J-P. (1998). *Ler o teatro contemporâneo*, tradução Andréa Stahel Silva. São Paulo: Martins Fontes.
- Seraguza, L. (2016) Se não tiver mais reza, o mundo vai acabar, *Povos Indígenas no Brasil*, ISA, São Paulo. Acedido em Agosto 2016. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/narrativas-indigenas/se-nao-tiver-reza-o-mundo-vai-acabar>
- Vanbrugh, I. (1951) *Hints on the art of acting*, London, New York, Melbourne, Sydney, Cape town: Hutchinson & Co. (publishers) Ltd.
- Vidor, H. B. (2017). A emoção e o ator: Stanislavski, Brecht, Grotowski. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 1(4), 32 - 42. Acedido em janeiro de 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101042002032>

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- Aristóteles, (1994) *Poética*, Tradução, Prefácio, Introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Assumpção, I. (2012). *Calendário Maia identifica o ano de 2012 como o fim de um grande ciclo*, Globo Repórter ed do dia 10/02/2012. Acedido em 15 de Outubro de 2015, disponível em: <http://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2012/02/calendario-maia-identifica-o-ano-de-2012-como-o-fim-de-um-grande-ciclo.html>
- Bicat, T. & Baldwin, C. (2002). *Devised and Collaborative Theatre*. Marlborough: Crowood.
- Bond, Edward. (1991). *The war plays: a trilogy*. London: Methuen Drama.
- Beckett, S. (2009). *End Game*: London: Faber & Faber.
- Ceia, C. (2010). *Dicionário de termos literários*. Acedido em set. 2016. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5952/anti-heroi/>
- Costa Santos, N. (2014). O Dramaturgo na Época do Pós-Dramático, *Blog - o marginal ameno* acedido em 10 de Novembro de 2015, disponível em: <http://omarginalameno.blogs.sapo.pt/o-dramaturgo-na-epoca-do-pos-dramatico-123551>
- Krupp, E. (2012). The Great 2012 Doomsday Scare. *Sky and Telescope Magazine*. Acedido em 15 de Outubro de 2015, disponível em: <http://www.nasa.gov/topics/earth/features/2012-guest.html#.VpVDo8aLRD8>
- Nasa Administrator (2012). Beyond 2012: Why the World Didn't End. *NASA*. Acedido em 15 de Outubro de 2015, disponível em: <http://www.nasa.gov/topics/earth/features/2012.html>

Pais, A. (2004). *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri.

Pedro, A. (1976) *Pequeno tratado da encenação*. Lisboa. Edições Inatel.

Picon-Vallin, B. (2009). Tradições e inovações nas artes de cena. *Sala Preta*, (9).

Acedido em Janeiro 2015, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57415>

----- (2011). Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. tradução: Verônica Veloso. *Sala Preta*, V 1, (11), 193-211.

Acedido em Dezembro 2015 disponível em: <Http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57479>

Romano, O. (2008). *O Espaço Teatral como um espaço de Relação, Anais da ABRACE- Universidade Regional de Blumenau*,

acedido em 10 de Novembro de 2015, Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Olivia%20Camboim%20Romano%20-%20O%20ESPACO%20TEATRAL%20COMO%20UM%20ESPACO%20DE%20RELACAO.pdf>

Silva, H. & Baumgartel, S. (038 *O Acontecimento Teatral Como Proposta Política, Paralelos Entre O Teatro Do Oprimido E O Teatro Pós-Dramático*

acedido em 10 de Novembro de 2015. Disponível em:

http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/038_Stephan_Arnulf_Baumgartel.pdf

Sem Autor, O fim do mundo já tem nova data: agora parece que é em dezembro. *Observador*, 15 out. 2015.

Acedido em julho 2016. Disponível em :

<http://observador.pt/2015/10/15/fim-do-mundo-ja-nova-data-agora-parece-dezembro/>

Sem Autor, Dez falsas profecias do fim do mundo. *Diário de Notícias*. 21 mai. 2011. Acedido em julho 2016. Disponível em:

<http://www.dn.pt/globo/interior/dez-falsas-profecias-do-fim-do-mundo-1857965.html>

https://www.uc.pt/org/centrodramaturgia/10/diretorio_companhias/teatro_profissional

FILMOGRAFIA

4:44 Last Day on Earth. (2011). Realizado por Abel Ferrara

Melancholia (2011). Realizado por Lars Von Trier

The Road (2009). Realizado por John Hillcoat

Seeking a Friend for the End of the World (2012). Filme realizado por Lorene Scafaria

Anexos

Anexo 1 – Texto do Espectáculo

Ensaio para o Fim
Uma peça de
Mariana do Rosário e Eduardo Frazão

1º MOMENTO

Palco com som e projeção de imagens. Carros, em filas, pessoas em filas, pernas a andar, escadas rolantes, imagens variadas sobre a agitação do mundo.

Luz. No palco, secretária, computador, tripé com câmara fotográfica, fotografias pelo espaço.

Fade out som e imagem.

VOZ OFF (Homem) *Não havia fogo. Não havia céu a escurecer. Não havia ventos sem norte. Ninguém a procurar a morte antes do tempo. Ninguém a fugir dela.*

AMIGO – ...tende o telefone... Tô? Puto? Atão pá? Onde é que tu andas? Eh pá, hoje tens de atender todos os telefonemas. Nem que seja para te despedires das pessoas. Dizeres que as amas muito e tal, ou então, mandá-las à merda. É nestas alturas que uma pessoa aproveita e diz tudo o que pensa, não é? Já não há nada a perder, mesmo. Nem a ganhar. A verdade é essa.

Olha, a malta está aqui a pensar irmos todos jantar fora? O que é que achas, hã? Numa altura destas, qual o melhor sítio para estar senão à mesa com os amigos? Há ali um restaurante muito bom que tem um menu especial, 80 euros por pessoa, tudo incluído. “Coma e beba como se não houvesse amanhã!” (*riso*) Um bocado caro. Mas e então? É para acabar, é para acabar em grande! Quero lá saber, do dinheiro! Já consegui reunir sete pessoas até agora, nada mau. Ainda bem que isto calhou a uma sexta-feira, assim a malta não se corta tanto. Puto, anda lá. Do pouco tempo que estás por cá, estás sempre metido em casa. Anda lá pá.

Olha, sabes quem já disse que ia? A Catarina. E está de novo solteira. Hã? Quem sabe? Tu e ela começam a conversar... as mulheres ficam todas mais sensíveis com esta história toda, mais frágeis... e tu: zaca! (*riso*) Mulheres? Ainda sabes o que isso é? Agora não há tempo a perder. Neste momento a gaja certa é a disponível.

Olha, isto, cá para mim, é tudo uma grande fantochada. Sente-se nas pessoas um clima estranho, estás a ver? Uma espécie de pânico contido. Não sei. Eu não penso muito nisso, nem quero pensar. Acredita, puto, não pensar é o melhor. Eu, se me ponho a pensar muito, fico doente. Verdade. Pensar faz mal à saúde. E não estou para isso. Fazer apenas aquilo que te dá prazer e o resto que se lixe. Por isso, não penses mais nisso e anda daí. E olha: eu amo-te, tá...!? (*risos*) Vê lá se me dizes qualquer coisa. Se não me disseres, olha: Vai à merda! (*risos*).

VOZ OFF (Homem) *Não caíam árvores ou pássaros. Não havia falta de água, luz, gás, comida.*

Havia só a minha mãe...

Homem surge ao telefone. Vem a vestir-se.

HOMEM - Não... não tenho tempo mãe.... tenho coisas para fazer....do trabalho... não me dá jeito trabalhar aí... a rede aí não é boa... está, funciona normalmente... Estive aí este fim de semana..... já te disse, não me dá jeito....

são ainda 200 quilómetros..... O mais provável era passar as últimas horas dentro do carro preso no trânsito. Não deve haver pior maneira de se acabar. Não irias querer isso..... Não estou a brincar, mãe.... Vou...quando puder... se conseguir, talvez no outro fim de semana....

Eu não estou a desistir.... eu estou bem, mãe..... se tivesse desistido não estaria a falar contigo....

E então, mãe? Disseram tanta coisa ao longo da história?

Hum, hum..... não, não tenho visto televisão.... sabes que é raro ver televisão... claro que estou atento ao mundo, eu vivo dele há 15 anos.....internet mãe.... tenho lido algumas coisas...e as pessoas comentam...

Lembras-te há dois anos? Também andava tudo maluco. E então?

...hum, hum....

ah, pois, os cientistas.... mãe, os cientistas também se enganam.... mãe..... eu posso....?

Eu não tenho de acreditar no mesmo que tu, não tenho de olhar para as coisas da mesma forma que tu olhas....

Não mãe, eu não vou acender nenhuma vela...

Mãe, já é a 3ª vez que me telefonas hoje... vês, está tudo bem, as linhas telefónicas funcionam perfeitamente, as lojas estão abertas, vou agora comprar pão.... as pessoas continuam a ter a sua vida normal, a irem trabalhar, a fazer pão, a comportarem-se normalm.... (*Olha para o telefone.*)

Olha, mãe tenho aqui uma chamada em linha.... Mas pode ser coisas de trabalho.... Mãe o que é que queres que eu te diga?...Venham cá vocês.... Tu é que estás assim..... Eu estou bem mãe.... não vou rezar, nem vou acender velas, eu não preciso de Deus...

Olha, vai fazer coisas que gostas, vai ler aquele livro azul de poesia, passear, vão ver o pôr do sol, o daí é tão bonito.... ou encosta-te ao pai, fiquem agarradinhos um ao outro, há quanto tempo não o fazem...?

(*Ouve-se uma campainha.*)

Mãe, tenho de desligar, estão a tocar à campainha.... Hã?! Oh mãe, assaltos...?? Não te preocupes mãe. Eu já não tenho nada que valha a pena levar.... Não sei, deve de ser o correio, ou a porteira... (*pega no intercomunicador.*) Quem é?

VOZ OFF (Porteira) *Desculpe estar a incomodá-lo menino, é a Arlete....*

HOMEM (*de volta ao telefone*) Vês, é a porteira. (*Volta o intercomunicador*) Diga D. Arlete....

VOZ OFF (Porteira) – *É que eu estou preocupada, nunca mais vi o menino...*

HOMEM – (*de volta ao telefone*) Vem-me só entregar uns ovos, vês?... É....é muito simpática...vá, tenho de desligar...beijos ao pai. (*Desliga telefone. Volta ao intercomunicador.*)

VOZ OFF (Porteira) ... anda sempre cá e lá, mas vi luz e pensei que poderia precisar de alguma coisa, não sei, como anda tudo meio assustado, e há histórias de pessoas que cometem, sabe... disparates.....

HOMEM – Eu estou bem D. Arlete, obrigado. Não se preocupe.

VOZ OFF (Porteira) Ainda bem que está bem menino. Olhe eu, eu nem sei bem o que pensar ou fazer.... Já não tenho assim ninguém desde que o meu Arlindo faleceu, a minha filha lá está no Luxemburgo com o marido coitada, estavam desempregados e lá sempre se vão aguentando. Eu, apesar de tudo, gosto de viver, tenho é muito medo, olhe, sei lá, de ser assim uma coisa muito má... se fosse assim de repente ainda era o melhor, já que tem de ser.... O menino não precisa de nada mesmo? Ainda ontem encontrei a menina Joana. Também estava com uma cara, assim meio apagada, caladinha como sempre. Aquilo as pessoas caladas nunca se sabe muito bem o que estão a sentir ou a pensar, ou qual das duas coisas estarão a fazer. Ela é tão discreta, que às vezes não se percebe se está em casa ou não. Eu já toquei mas não atendeu. Coitadita, também vive sozinha. E uma pessoa põe-se a pensar isto e aquilo....

HOMEM Certamente que estará bem D. Arlete, não se preocupe.

VOZ OFF (Porteira) Olhe sabe o que já pensei? Em tomar um siolito ou assim qualquer coisa que me ponha a dormir. Ao menos não sinto nada. E depois, logo se vê onde vou acordar, aqui ou lá, ou não sei a donde. Seja o que Deus quiser. Se bem que isto, uma coisa é estar a dormir outra é estar anestesiada. Era a terra tremer ou o fogo queimar, que acordaria logo. Teria de tomar uma grande dose e se calhar dava cabo do meu estômago que é fraco. Olhe, já nem sei de nada. Passe bem menino. O menino, deixe-me que lhe diga, sempre me pareceu um moço muito bem-educado, um bom mocinho. É uma pena tanta juventude boa que se perde, é uma pena....

HOMEM Passe bem, D. Arlete. Com licença. (Desliga o intercomunicador.)

(Vai buscar os sapatos e calça-se.)

VOZ OFF – Joana...

HOMEM - Não, agora não. (Pega na carteira e sai.)

(O telefone toca e vai para gravador de mensagens. Ouve-se: Olá, não estou por perto. Deixe mensagem ou envie email. Hello, i'm not nearby, leave a message or send email.)

AMIGA – Se atendesses é que era de estranhar. Não deves de estar por cá. Nunca sei por onde andas, em que país estás. Se ainda andares por este mundo já é bom. Olha, ham... sim, eu sei, é uma estupidez. Já estou a imaginar a tua cara. Mas, pelo sim, pelo não, entendes? Parece que nos momentos importantes nunca estamos com as pessoas

com quem queremos realmente estar. A maioria das vezes nem a nós próprios conseguimos admitir com quem queremos realmente estar.

Os miúdos estão com o pai. Foram para casa dos avós. Lá estão bem.

Eu não devia de dizer isto, estas coisas porque, os miúdos mas, ... também não tenho vida. A minha vida são os miúdos, é a escola de manhã, o balé e o futebol à tarde, o dentista, a pediatra e quando chega ao final do dia, quando chega a hora de pensar em mim... é em ti que eu penso.

Era contigo que eu queria estar. Tu sabes. Ai. Aqui. Onde fosse possível. Sim, eu sei, é uma parvoíce. Mas tu percebes. Pelo sim, pelo não. Não vá tudo acabar mesmo. De certo modo o meu mundo acabou quando acabámos.

Fomos felizes, não fomos?

Quem sabe. Talvez num outro lado. Para onde quer que se vá, caso se vá para algum lado. Talvez aí tudo nos seja claro. Explicado. Queria tanto perceber o porquê de tanta coisa.

Já pensaste que se isto tudo acabar mesmo, ninguém irá chorar a nossa perda? Nem nos iremos chorar a perda dos outros? Não há perda. Só o fim.

Bem, olha, eu vou estar por aqui. Diz qualquer coisa. Um beijo.

(Homem entra, trás um saco com pão e descalça-se. Telefone toca, ele atende.)

HOMEM – Mãe... Não mãe, eu não quero falar com o pai, não vás chatear o pai... Eu e o pai já falámos sobre este assunto.... Mãe, está um dia tão bonito. Aproveita.

Respira mãe. Vai para a janela. Perdes o pôr do sol... Não é nada o último. Pensa que não é....

Tu sabes como as coisas são, num dia é amarelo no outro é verde, hoje é bom, amanhã faz mal. É isto todos os dias. Decidam-se!!

Ah, agora é mesmo a sério. Mesmo, mesmo? Vejam lá....

Ah, deu na televisão.... se visses menos televisão serias mais feliz, mãe...

Fazer coisas boas.... Vai comer chocolate. Come chocolates, mãe, come chocolates...

Eu também.... também te amo... Eu sei... Tu também ... Não penses nisso....

Vá... tenho de ir... vá... está bem...

(Desliga o telefone).

2º MOMENTO

Vai buscar a cafeteira com café. Senta-se ao computador e começa a trabalhar. Come pão e bebe café.)

Conversa. Só conversa. O pão continua a fazer-se. E a comer-se. E a vida continua. E as pessoas continuam a trabalhar. Eu continuo a trabalhar.

Porque a vida é o trabalho. Não é? Não, calma. Ainda temos as férias e os feriados. E o futebol. E a televisão. E as séries. E a box pirateada para apanhar os jogos de futebol. E as sextas à tarde com os colegas no café E os centros comerciais. E os cartões de crédito. E os saldos e as promoções. E o telemóvel de última geração, que nunca se sabe se será a nossa.

Morro, mas morro com o telemóvel na mão!!

O que é que queres ter na mão quando morreres?

O meu pai diria os óculos. Já só consegue ler os títulos, Diz que quando não conseguir ler de vez, o mundo dele acaba. Não acaba pai. O mundo não acaba. Lê as imagens. Lê as imagens...

(Vai ter com as imagens que estão espalhadas.)

Todos com medo de morrer...

Sabem lá o que é ter medo.

Sabem lá o que é morrer....

(Fotografia.)

Conversa. Só conversa. Nada vai acabar e tudo isto vai continuar exatamente como está.

O dinheiro e o poder continuarão a corromper. Os ricos continuarão ricos e os pobres continuarão pobres.

As religiões continuarão a dar cabo de deus e a rebentar guerras por todo o lado. A merda dos mercados a rebentar as praças europeias. Os filhos da mãe dos mosquitos a rebentar as células e o corpo. E todos os animais que ainda não extinguímos continuarão a olhar para o céu à procura do sol e a cheirar a terra à procura de água e comida e nós, formiguinhas, vamos continuar formiguinhas.

Dizem que os animais pressentem estas coisas. Será? Estranho. Um dia tão normal.

Se acabar, acabou! Isto também é uma merda. *(Olhando para uma imagem.)* Não é?

Mostrem-me um sítio, onde as pessoas vivam verdadeiramente em paz. Onde se caminhe sem medo a qualquer hora da noite ou do dia. Onde as crianças possam brincar livremente. Um sítio onde as pessoas sejam genuinamente boas. Onde tudo o que se faça seja pelo bem estar da maioria e não apenas de alguns. Onde as pessoas são mais importantes que o dinheiro.

Onde a água e o ar sejam verdadeiramente puros. Onde o céu seja verdadeiramente azul. Onde os alimentos sejam realmente alimentos.

Mostrem-me! Não! É melhor não mostrarem.

Senão, dou-vos 2 anos! Não. Menos. 1 ano! 1 ano para o homem lá ir e dar cabo de tudo.

Não tem sido sempre assim?

É assim. Está-nos no sangue. Não descansamos enquanto não o fizermos. Como uma criança. Quando lhe dão um brinquedo. Não descansa enquanto não o desmontar todo. Até à última peça.

Esta tendência para a destruição...

Tudo onde o homem põe a mão, é para destruir. (*Irónico*) Não é nada destruir: Reconstruir! Melhorar!

E por isso pensamos que se um dia, alguém, ou seres de outro planeta (caso existam), nos fizessem uma visita, seria para dar cabo de nós. Por que seria exatamente isso que faríamos! Não era?

(*Imitando personagens de filmes.*)

Cuidado! Vêm aí os extraterrestres! São verdes e luminosos, de olhos negros e grandes, com três dedos em cada mão. Têm super poderes. Vêm atacar-nos, certamente! Querem tomar conta da terra! Destruir e incendiar as nossas casas e plantações! Matar os idosos e a crianças! Violar as mulheres! Prender e torturar os homens! Obrigar-nos a falar a língua e a religião deles! Fazer de nós escravos! Vão contaminar, devastar e destruir o nosso planeta!

Ah! E se eles não tiverem religião!?

Não tenham medo! Vêm aí os seres humanos! Têm dois olhos pequenos, orelhas e cabelo! E cinco dedos em cada mão! Têm inteligência! Fiquem descansados! Certamente nos irão salvar! Acabar com a injustiça e a violência e ensinar a respeitar o outro! E a viver em comunidade, em paz e harmonia com a natureza e os animais!

Andamos todos a ver muitos filmes.

Baseados em factos verídicos?

Baseados em factos ridículos.

(*Ironia.*)

Mas somos todos muito conscientes em relação a isso. E que a realidade não é assim. E concordamos que está tudo mal. Claro, está tudo muito mal!

Enquanto comemos as nossas pipocas, enviamos sms e pensamos na prenda que temos de ir comprar para o filho do amigo que faz anos. E no arranjo do carro. Por falar nisso, já me esquecia que tenho de levar o meu à inspeção.

Só neste país e que se paga a 90 dias....

(*Pausa.*)

Mas somos também muito solidários! Ligamos a televisão e sentadinhos no sofá fazemos a chamada solidária que atribuirá 60 cêntimos (mais iva) para ajudar. 60 Cêntimos, é

dinheiro! Uma vez no ano, no Natal ou na Páscoa, (um desses, tanto faz) para ajudar as vítimas da tragédia ou a casa das criancinhas que nem sabemos onde é ou se existe de facto.

Mas sentimo-nos bem. E achamos que já fizemos a nossa parte para melhorar. Afinal contribuímos com 60 cêntimos “mais iva” para ajudar.

É o que se consegue. Porque nunca se pode...

Todos concordamos que as coisas deviam ser melhores. E melhores, como? Porque o melhor para ti pode não ser o melhor para mim. E agora? Quem é que está certo?

(Batem à porta. Homem olha na sua direção. Silêncio.)

Esta solidariedade estranha. Quase como uma simpatia mórbida.

(Joga com a bola de basket. Acelera ritmo. Atira bola com força ao chão. Batem à porta. Homem olha para a porta. Bola fica a bater no chão.... Silêncio. Vai para a janela e olha na sua direção.)

Não vale a pena chamar a atenção das pessoas, encontrar a melhor maneira, a mais eficaz, para o fazer. As pessoas sabem o que está certo e o que está errado. Elas sabem, só que não vão mudar.

(Via para a câmara. Tira uma fotografia.)

As coisas são como são, não se pode fazer nada. E como não posso mudar nada: contribuo, pois então!

(Tira uma fotografia.)

Porquê?

Porque dá trabalho mudar.

Dá trabalho mudar.

Pensar.

Pensar, dá trabalho.

(Sarcasmo.)

"Não penses," dizem outros.

“Isso, não penses. Come e cala. Muita sorte tens em poderes falar o que te apetece. Mas não fales. Falar para quê? Não temos outra saída. Não tens outra saída.

Precisas de trabalho e dinheiro. Precisamos.

Queres dinheiro? Então cala-te e não penses.

És mais feliz se não pensares, não é? Isso, claro.

Não se preocupe, eles aguentam. Eles pagam. Eles calam e comem o que houver, e isso é se quiserem. Somos ou não somos os donos disto tudo? E estamos a fazer o que achamos melhor."

Melhor para quem? Para a economia? Que economia? A pensar em quem? Numa melhor sociedade? Em que valores se baseia o vosso modelo de sociedade?

Adulteram a verdade porque a mentira vende mais.

E deitam-se à noite de consciência tranquila, pois convencem-se a si próprios que estão a fazer o correto. Que não estão a enganar, a iludir, e que a culpa não é deles. Que nada podem fazer.

E eu apareço ao fundo da cama, e bem perto do ouvido, digo:

Não tens vergonha?

Não tens vergonha?

Não tens vergonha!!!!????

(Pausa.)

Do que se tem vergonha? Da nudez!? Que nos vejam como realmente somos, com todos os defeitos e qualidades. De uma roupa suja, de um sapato roto, de um cabelo despenteado...? É disso que se tem vergonha? Em vez de se ter vergonha de enganar, humilhar, ofender, explorar, escravizar, roubar. Vergonha de não ter vergonha? Não, disso não se tem...

(Pega num candeeiro móvel e aponta a luz para a fotos no chão.)

Verdadeiros homens e mulheres, seres humanos, não fazem isto!

Verdadeiros homens e mulheres têm vergonha!

Que merda que somos!

(Aponta o candeeiro em várias direções inclusive para o público.) Quem foi que nos chamou de humanos?

Quem foi?

(Aponta candeeiro para a cara dele e encadeia-se. Larga o candeeiro que continua a ficar com a luz na direção da sua cara. Tapa os olhos com as mãos. Devagar sente os olhos, as orelhas e o cabelo. Estica a mão fechada na direção da luz e devagar estica os cinco dedos da mão, um por um. Quase em simultâneo, faz o mesmo com a outra mão. Fica a olhar para as mãos.)

Existem momentos em que acredito que somos a pior espécie. A mais cruel, a mais perversa, a mais execrável, a mais....

3º MOMENTO

E então apareces, como que para me calar, dar alento. Iludir.

No princípio da rua, na porta da entrada, em três lances de escada ou num pequeno patamar.

Apareces para me lembrares que existes e que eu não sei como o fazes, o que ouves, o que sentes, com quem.... E fico a imaginar os teus dias. Mudo e ridículo.

Apareces para me fazeres esquecer de tudo durante esses breves momentos em que... não existo em nenhum lugar. E fico apenas a imaginar-te. Mudo e ridículo...

Apareces com os teus olhos e orelhas e mãos e tornozelos e cabelo. E calma, e sorriso e silêncio. E tudo aquilo que não vem nos livros.

Apareces para me lembrares da ternura e da bondade, da candura e da beleza, da força e da fraqueza, da tristeza e da compaixão, do riso e da comoção, da dor e da alegria. De tudo aquilo que é humano e nos distingue e nos torna dignos e merecedores.

(Pausa. Olha para imagens/fotos. Pega nas fotos.)

Apareces para me iludir.

(Batem à porta. Homem, olha, levanta-se, caminha, hesita. Pará, volta para trás.)

(Silêncio.)

Apareces para me iludir.

Quando aquilo que mais quero é que se acabem as ilusões. Que se olhe para os factos. Há factos! Coisas que existem, que são palpáveis. Que mesmo que fechemos os olhos, tapemos os ouvidos, mudemos de canal, viremos a página, não queiramos saber.... Os factos continuam lá e não vão deixar de existir. E é preciso fazer alguma coisa.

E não vale a pena a metáfora, a sátira, o sarcasmo, o humor, a ironia, a diplomacia, os folhetins, cartazes, as manifestações, as peças de teatro, os filmes, a arte ... É preciso dizer-lhes diretamente na cara, fazer um desenho, soletrar: Não tens vergonha!? Não tens vergonha!?

É preciso ter vergonha! Ter a coragem de sentir vergonha!

É preciso ser humano e ter coragem para dizer:

(Começa o vórtice e vai em crescendo)

Sim, eu estou a enganar-me!

Eu estou a enganar!

Sim, eu estou a ser conivente!

Sim, eu podia ter feito bem e não fiz!

Sim, eu só pensei no dinheiro!

Sim, eu podia ter feito melhor e não fiz!

Sim, eu só pensei no meu umbigo!

Sim, eu não abri a porta!
Sim, eu discriminei!
Sim, eu reconheço!
Sim eu tenho vergonha!
Sim, eu só pensei no dinheiro!
Sim, eu assumo!
Sim, eu sou o responsável!
Sim, eu fechei os olhos!
Sim, eu não quis ver!
Sim, eu enganei!
Sim, eu menti!
Eu roubei!
Eu vendi!
Eu matei!
Sim, eu só pensei em dinheiro!
Sim, eu falhei enquanto ser Humano!
Sim!
Falhámos.....!
Falhámos.....!

(Quebra e deita-se no chão.)

Falhámos....
Falhei, mãe. Falhei, pai.
Também eu... podia ter feito melhor e não fiz.

VOZ OFF HOMEM Costa do Marfim, março de 2004. Somália, setembro 2005.
Afeganistão, março 2008. Sumatra, outubro de 2010. Sudão do sul, janeiro 2012. Nigéria,
abril 2014.

Eu que estive sempre tão perto de quem mais precisava. De câmara na mão.
Não chega dar a conhecer. Não chega ouvir, testemunhar.
Nem que fosse uma, uma só pessoa.
8 milhões de pessoas morrem com fome na Etiópia.
7 milhões 999 mil e 999 pessoas morrem com fome na Etiópia. Faz toda a diferença.
Se uma pessoa só, cada um de nós. Podemos sempre fazer melhor. E não fazemos. E eu
não fiz. Com um olho aberto para a câmara e o outro fechado para o mundo.
Falhei em todos os sítios onde estive.
Falhei, mãe. E não quero continuar a falhar e sei que vou continuar a fazê-lo.
Porque tenho medo. E não consigo.
Porque estou lá e sei que quero e devo estar lá, e trazer as imagens, e dizer o que se passa.
Mas enquanto lá estou, durmo pouco e como pouco, e oiço as vozes e os gritos, e olho
para a suas caras e sinto-lhes a dor e o medo. E sinto-me pequeno.... e impotente.... e
com medo também.

Estou lá porque é o meu trabalho estar lá.
Estou lá e enquanto lá estou ... só quero voltar para casa.
Porque em casa eu não oiço as vozes e os gritos. Em casa durmo um pouco melhor. Em casa o medo dissipasse.
Só quero voltar para casa.
Cobardemente, voltar para casa.
Tenho vergonha quando olho para ti e para o pai. Vocês ensinaram-me a ser melhor que isto.
Não me defendas, mãe. Eu não sou assim tão bom.
Também eu fujo e fecho os olhos e tapo os ouvidos e não quero saber.
E tenho vergonha...

E é por isso, só por isso mãe que insisto em vê-los. Que não os escondo, que não os tiro da cabeça.
Para me lembrarem da vergonha.
A vergonha lembra-me todos os dias. Estas imagens lembram-me todos os dias, que há factos e que eu falhei!
Que todos falhámos.
Falhámos enquanto espécie.
Falhámos enquanto humanos.

É preciso admitir, falhamos, enganámo-nos, é tudo ao contrário.
Será que ainda ninguém percebeu que falhámos....?
Até quando não vão querer admitir que falhámos?
Até quando a ilusão?
Falhámos e não há desculpas.

(Irónico.) Estamos muito melhor do que já fomos. O mundo está muito melhor do que já foi. Já fomos mais bárbaros, mais cruéis.

Não podemos comparar as coisas com a história mas com a nossa consciência. Agora. Sabemos perfeitamente o que está certo e o que está errado. Depois de tudo o que já descobrimos, sabemos, vivenciamos, tínhamos a obrigação de ter uma sociedade mais justa. Continuamos a não ser civilizados, a não ser humanos, a falhar, enquanto houver....

(Imagens e palavras em catadupa Exemplo de palavras: Extinção de espécies, torturar, violar, poluir, devastar, molestar, tráfico de humanos, tráfico de animais, tráfico de órgãos, humilhação, escravatura sexual, massacres, genocídio, riqueza, miséria ...)

Somos todos responsáveis. Direta ou indiretamente. Somos todos responsáveis. E ninguém nos vai defender. Estamos sós e ninguém nos vai defender.

(Tocam à campainha. (pausa.) Devagar, Homem vai atender o intercomunicador.)

4º MOMENTO

Quem é?

VOZ OFF (Porteira) *Menino, desculpe incomodá-lo mais uma vez. Mas é que o Padre Abílio, da minha paróquia, disse que quem tiver muito medo ou se sentir desamparado, pode procurar conforto na igreja, pois assim estará mais perto de Deus e certamente não se sentirá tão só. Eu ainda não tenho a certeza mas, acho que vou para lá. Se o menino quiser vir comigo... como eu sei que está aí sozinho...*

HOMEM Eu estou bem. Agradeço a sua atenção. Boa tarde D. Arlete. (*Pousa o intercomunicador.*)

Estou só e sou responsável por aquilo que fiz e não fiz e nenhum Deus me vai ajudar.

No final, ninguém nos vai defender.

Tu ensinaste-me a ser forte, mãe.

Dizias-me para não ter medo, que tudo iria correr bem. Que tu e o pai estariam sempre lá para me protegerem.

Eu acreditava e sentia-me seguro.

E era a vocês que recorria quando tinha medo.

Vocês sempre me confortaram, me ensinaram a distinguir o certo do errado, a não acreditar em tudo o que ouvia. Vocês guiavam-me, alimentavam-me, curavam-me. Sempre me guiaram. Sempre estiveram lá quando eu mais e menos precisava. Para me darem aquilo que eu queria e não queria e que só mais tarde percebi que precisava de querer.

Vocês eram o meu Deus.

Depois começaste a falar de um outro Deus. Qual Deus mãe? Onde o encontraste? Onde está ele? O que é que ele te disse? Quantos Deuses existem? De quantos precisamos? Precisas desse Deus? Mudou-te para melhor? Foi mãe? Foi preciso acreditares num Deus para te tornares um melhor ser humano? Uma melhor mãe?

Eu não queria esse outro Deus. Eu não precisava desse outro Deus. Tinha-vos aos dois.

Acreditas em Deus, menino? Claro que acredito. Ele vive comigo lá em casa. São os meus pais.

E de que te serve esse Deus se continuas cheia de medo? Medo de quê mãe? Da forma como vais morrer? Da forma como achas que vais morrer. É disso que tens medo. Da dor. É disso que tens medo? Tens medo da dor. O medo do fim é o medo da dor? Então do quê?

Para onde vais quando morreres? Ou para onde não vais? Tu não vais para lado nenhum. Pronto. Quando morreres não vais para lado nenhum. Vais apenas morrer. É simplesmente isso. Não há porque ter medo. Morre-se e pronto.

Querias ter uma morte natural? Queres morte mais natural que esta!?

E esse deus não te salva da morte mãe? Não nos salva a todos? Ah, só alguns. Quais? Os mais crentes? Os que mais jejuaram? Os que mais se arrependeram? Os que mais se ajoelharam? Que olharam mais pelos outros do que por si? Os que se voluntariaram? Que inventaram a cura para uma doença? Ou os simplesmente bons?

Se deus tivesse que escolher quem salvaria, que dirias a teu favor? Que argumentos terias para ficar vivo? O que é que fizeste? Quem foste? Somos tão insignificantes. Ao menos faz coisas grandiosas! E não são pontes, nem estradas, nem monumentos, nem casas, nem livros, nem filhos, nem árvores. É ser bom. É preciso estar à beira da morte, do limite, do fim para dar valor ao que verdadeiramente interessa. Ser grande é ser bom.

(Pausa.)

Talvez o homem precise terminar. Ficar por aqui. Talvez esta pena de morte. Justa. Falhámos e eis a pena capita!

Estava a ver que não.
Demorou muito o julgamento....

(Ações.)

Qual será a música para o fim? Qual escolherias?
(Ouve-se uma canção ao fundo. Começa a dançar(?))

Quem sabe. Umas horas depois. Anos até. Tudo no seu tempo. Algures. No Universo. De novo.

Duas partículas. Grãos de areia. Partir da poeira. Começar tudo de novo. Começarmos tudo de novo. Esperar que essa poeira não carregue em si a memória do que já existiu. Do que tudo isto foi um dia. Para que não voltemos a cair nos mesmos erros. Começar tudo de novo, sim. Mas bem. Desta vez bem. Saber na altura o que sabemos hoje. Para que tudo isto não se repita. Outra vez. Um novo mundo. Poderia ser exatamente igual a este, apenas com novos seres humanos. Na versão boa daquilo que somos.

Não se preveem melhorias. Antes que seja tarde. Não há outro caminho. Começar tudo de novo.

Nunca nos foi dada realmente uma segunda oportunidade, de começar tudo de novo. Talvez fosse agora.... Talvez fosse agora!!!!

CELEBREMOS!!!!

(Música distorcida/celebração.)

(Batem à porta. Pára. Anda devagar para que não o oiçam. Bate em algo que faz barulho..)

5º MOMENTO

Mas Imaginemos que tudo isto explodia. Que era efetivo, irrefutável.

Isto vai acabar. E tu vais morrer? O que é que tu vais fazer?

Fazer alguma coisa que realmente valesse a pena. A única coisa. Que realmente vale a pena.

Pip, pip. Ao segundo sinal tens meio dia.

Tens meio dia para o mundo acabar. O que é que vais fazer?

Vais lutar, vais matar, vais comer? O que é que vais fazer?

Pip, pip. Ao segundo sinal tens 4 horas.

Tens 4 horas para o mundo acabar. O que é que vais fazer?

Vais continuar a trabalhar? Telefonar a alguém? Vais buscar os miúdos à escola?

Pip, pip. Ao segundo sinal, tens meia hora para o mundo acabar. O que é que vais fazer?

Vais chorar, vais gritar, vais correr?

Pip, pip. Ao segundo sinal tens 5, tens 4, tens 3, 2, 1...

(Entra um som piii terminando em fade out. Silêncio.)

Qual será o som depois do fim?

Será isto...? Silêncio...? O verdadeiro nada? A verdadeira inexistência? O verdadeiro fim.

(Pausa.)

Aceitar que se vai morrer trará alguma paz.

(Pausa. Música.)

Não pensar. Deixar-se ir.

É a melhor forma de se morrer.

(Pausa.)

VOZ OFF – Joana....

HOMEM - O que é que vais estar a fazer? Sim, porque o mundo não vai acabar e depois vão perguntar-te “ O que é que tu estavas a fazer quando o mundo não acabou”?

VOZ OFF - Joana....

HOMEM - Não sabes? Não faz mal. O mundo também não vai acabar... Tu também não vives o suficiente para que se o mundo acabasse isso tivesse muito impacto na tua vida. Assim, como assim, não tens vida.

VOZ OFF – Joaninha....

HOMEM - Talvez eu devesse, sim!

Tocar.

Dizer se.... Perguntar se....

A única coisa que valeria a pena....

(Levanta-se. Ensaia.)

-Queres passar esta noite comigo?

Não.

-Queres que passe esta noite contigo?

Não, não é isso.

-Queres ficar até ao fim... comigo?

Não.

-Claro que não, mas... caso tenhas, tivesses medo. Queres que fique contigo...até ao fim?

(Pausa.)

Fazer alguma coisa que realmente valesse a pena nestes últimos momentos.

Ter a coragem de lhe dizer que para mim... ela é linda.

As linhas do seu pescoço, os seus pés, os dedos finos, são lindos.

Que há um jeito e compasso no seu andar que apetece acompanhar.

Que o som da sua voz acalma e entenece.

Que das vezes em que sorriu para mim, eu senti-me de novo inteiro e humano.

Reconstruído. Peçaço a peçaço. Sem medo. Nem vergonha.

O sorriso dela é a minha missão cumprida.

Dizer-lhe que ao por o cabelo atrás da orelha, com os cinco dedos da mão, reproduz o gesto mais humano, simples e belo que já vi.

E que os seus olhos pequenos são lindos.

Que tudo em si é lindo.... De morrer.

Bom... não será a melhor comparação neste momento.

Mas é esta a única verdade....

...a beleza.

Só com a beleza se enfrenta a vida, o medo e a morte.

Deixar-se ser feliz nos últimos momentos.

Queres passar... o tempo que te apetecer comigo?

VOZ OFF JOANINHA- *Fica comigo, sempre.*

(Pequena pausa. Ouve-se um bater de relógio. Sai de casa. Silêncio. Entra em casa.)

Deixa de ser parvo. Estás a ser como eles.

VOZ OFF JOANINHA- *Não saias de ao pé de mim. Não vá isto tudo acabar.*

(Ouve-se um bater de relógio.)

Diz-me que vale a pena. Que tudo isto ainda vale a pena.

Que ainda é possível encontrarmos um sítio onde as pessoas, o ar, o céu.... Sejam verdadeiros, genuínos. Onde se consiga ver a cor original das coisas. Onde valha a pena olhar para a cor. Do mundo...

Mostra-me esse lugar.

Mostra-me esse lugar e eu esqueço tudo.

Eu perdoo tudo.

Porque tudo em ti vale a pena.

(Pausa.)

Talvez da próxima vez...

Somos suficientemente novos para ainda irmos a tempo de novas previsões.

Ainda vamos a tempo de tudo acabar de novo.

Talvez da próxima vez.

(Pausa.)

6º MOMENTO

Haverá teatro em algum outro lugar no universo? Pessoas que se sentam ao lado umas das outras para observarem e ouvirem o que outras pessoas têm para dizer?

Existirão máquinas que registem momentos?

Em algum outro lugar no universo se formará o arco iris.... e a aurora boreal?

Nascerão morangos e a flor da laranjeira?

Voarão borboletas?

Haverá música noutro lugar? Sonatas, adágios, noturnos, fugas...

O canto, a dança, a aguarela, o pastel, o vitral, o arco em ogiva...?

A bicicleta, o pão quente, o chocolate...?

O abraço, a ternura, o desejo, o beijo...?

(Imagens com palavras/ações humanas: pensar, dizer, não dizer, gritar, escrever, amar, soletrar, pintar, rir, murmurar, desenhar, rezar, cantar, sim, não, talvez, sim, não, talvez...)

As luzes começam a apagar. Candeeiros, claraboia e vídeo terminam. Resta a luz do portátil. Homem procura telemóvel. Pega e olha para o telefone. Pequena pausa. Faz uma chamada. Ouve-se: "O número que contactou não se encontra disponível. Por favor, tente mais tarde." Senta-se na cadeira e envia uma sms. Encosta-se na cadeira e fica parado. Na imagem surge:

Mãe. Pai.

Está tudo bem.

Eu ainda estou aqui.

Não irei a lado nenhum.

E ficarei aqui.

Sentado.

A ver o pôr do mundo.

FIM

Anexo 2 – Fotografias de cena



Figura 3 - Foto de cena por Carlos Almeida

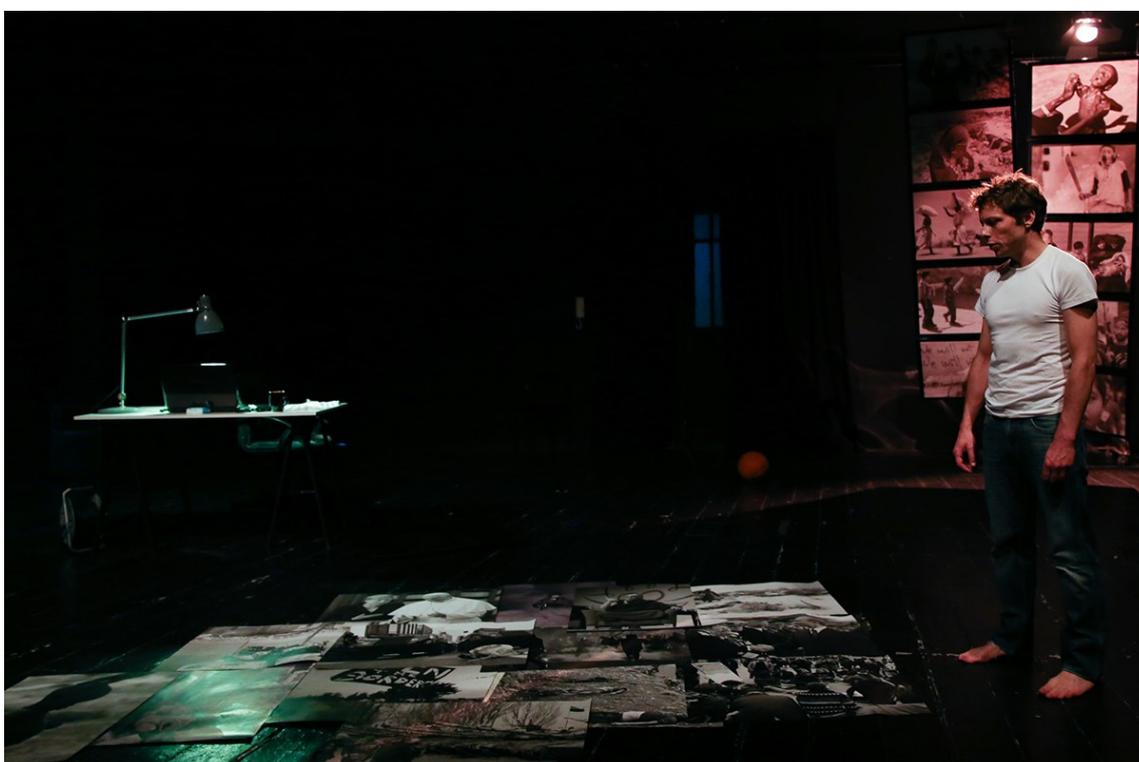


Figura 4 - Foto de cena por Carlos Almeida



Figura 5 - Foto de cena por Carlos Almeida



Figura 6 - Foto de cena por Carlos Almeida

Anexo 3 – Esboços vs Implementação

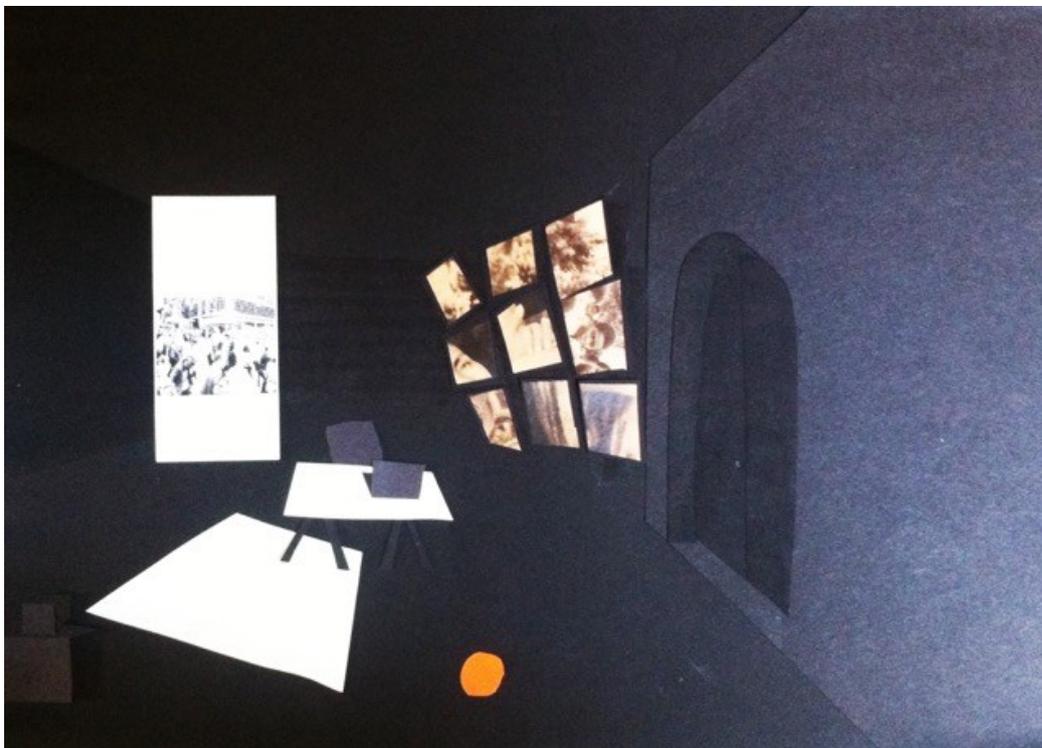


Figura 7 - esboço cénográfico



Figura 8 - implementação cénica por Hugo F. Matos

Anexo 4 – Transcrição de excertos de sessões de trabalho – exemplificativo

Sessão de trabalho de 12/2015 - brainstorming de ideias e direcção do projecto:

Situação – Fim do Mundo – Toda gente acredita, ou aceita que é assim, que vai ser assim. Eu, a personagem, sou o céptico/observador. Tenho várias relações, ou linhas de relação que podemos explorar, embora essas personagens, alvo dessas relações nunca apareçam. Podem surgir referências a elas. Porteira vai para a Igreja, para estra junto de Deus. Inês, uma personagem feminina que faz parte do universo da personagem ainda não sabemos o que estará a fazer, ou se alguma vez saberemos. Para já ninguém sabe. Temos o vizinho da Bolsa que ganhou dinheiro com Esta situação toda e quer dar ou dá uma festa. Temos a possibilidade do amigo neurótico que transforma a casa em Bunker e onde já não é possível movimentar-se, de tão cheia que está. Temos o vizinho Budista que vai para a rua com os seus "irmãos" abraçar este novo ciclo que se inicia com o fim que se aproxima.

Num mundo que está à beira do fim, o Holocausto aproxima-se do planeta. A apenas oito horas da aniquilação, encontramos o nosso "herói". Num prédio, no meio de não sei quantas pessoas, ele é o único que não acredita.

- A relação com o público tem que ser estética
O público entra e ele está no chão. Só uma luz sobre ele...
- Por mais imune que sejas., ou possas estar, acabas por ser influenciado pelo mundo.
- Não sai de casa porque já não aguenta mais este turbilhão de notícias. Está farto. Acabem com esta merda de vez. Acabem já. Não vai acabar? Já não aguento mais
- Não quero acreditar, mas as pessoas não me largam. A mãe que telefona a pedir companhia, a porteira que bate a saber se estás vivo. A miúda do lado, linda de morrer e como a palavra morrer pode ganhar contornos menos precisos quando estamos à beira da morte.

Sessões de trabalho de 05/02/2016 a 17/02/2016- debate sobre as leituras e outros inputs sobre o nosso trabalho

Três das peças de Edward Bond falam de um Universo pós-apocalíptico. De algo depois da catástrofe. Aí divergem da nossa que remete para um Universo pré-apocalíptico.

No caso destas peças, a humanidade é abordada na relação de sobrevivência entre os homens. Aí o medo torna-se o medo dos outros, do desconhecido, de morrer em sofrimento.

Pânico da morte – Será que só passando por uma situação poderemos realmente compreendê-la

Na nossa peça o pânico e ou o medo que possam surgir nas personagens nunca se materializam/projectam no outro. Não é alguém que pode trazer a morte, ela virá inexorável e inevitavelmente. Assim aquilo que pode motivar um ser humano, num esforço último de salvação heróica não existe. Não há salvação, não há herói.

A Mariana falou acerca de uma masterclass que assistiu de dois criadores nacionais:

- *Partiram do devising Theatre, com uma residência de criação e depois mais três semanas de trabalho sobre a primeira infância. Começaram com exercícios de criação e levantamento de material documentado, registado. Património comum das pessoas. Podia ser extraído fo real ou não. Acharam que o tema, ou a escolha de um podia ser limitador da criação. As pessoas vão falando e há temas que morrem na praia e outros que ficam. Nessa residência de criação, inventavam espectáculos e experimentavam-nos e assim surgiu o espectáculo. Perceberam a importância de registar todo o processo. Discutiram as várias formas de apresentação ou de experiência formal: - se havia 4ª parede; -qual o público alvo; -Qual o tipo de espaço; e outras considerações importantes para a concepção de um objecto artístico que depreende uma exposição ou apresentação a público.*

A Mariana partilhou que gostaria de começar o espectáculo com uma voz off do actor (minha) que contasse o que se passou até ao agora, futuro...*"Não havia fogo,...- uma*

ilustração poética do que se estava a passar, não havia uma série de coisas que seriam normais num panorama de fim de mundo, e no final de toda essa enumeração viria - *havia só a minha mãe*.

Ele falaria com a mãe ao telefone e seria qualquer deste gênero:

- Não sei onde é que tenho o carro...Não! Não sei se está na garagem...Não mãe...Não sei se calhar roubaram-mo... Oh! Mãe, mas se o mundo vai acabar também não vou precisar dele... Sim, claro. Participar à polícia para depois do mundo acabar eles procurarem o meu carro... Oh! mãezinha, vá lá...Vá lá deixa-me viver só um bocadinho antes do mundo acabar...O pai não está aí?...Não, não quero falar com ele...

De seguida estabelecemos um possível role de ligações que o nosso protagonista teria, como exemplificado na figura abaixo

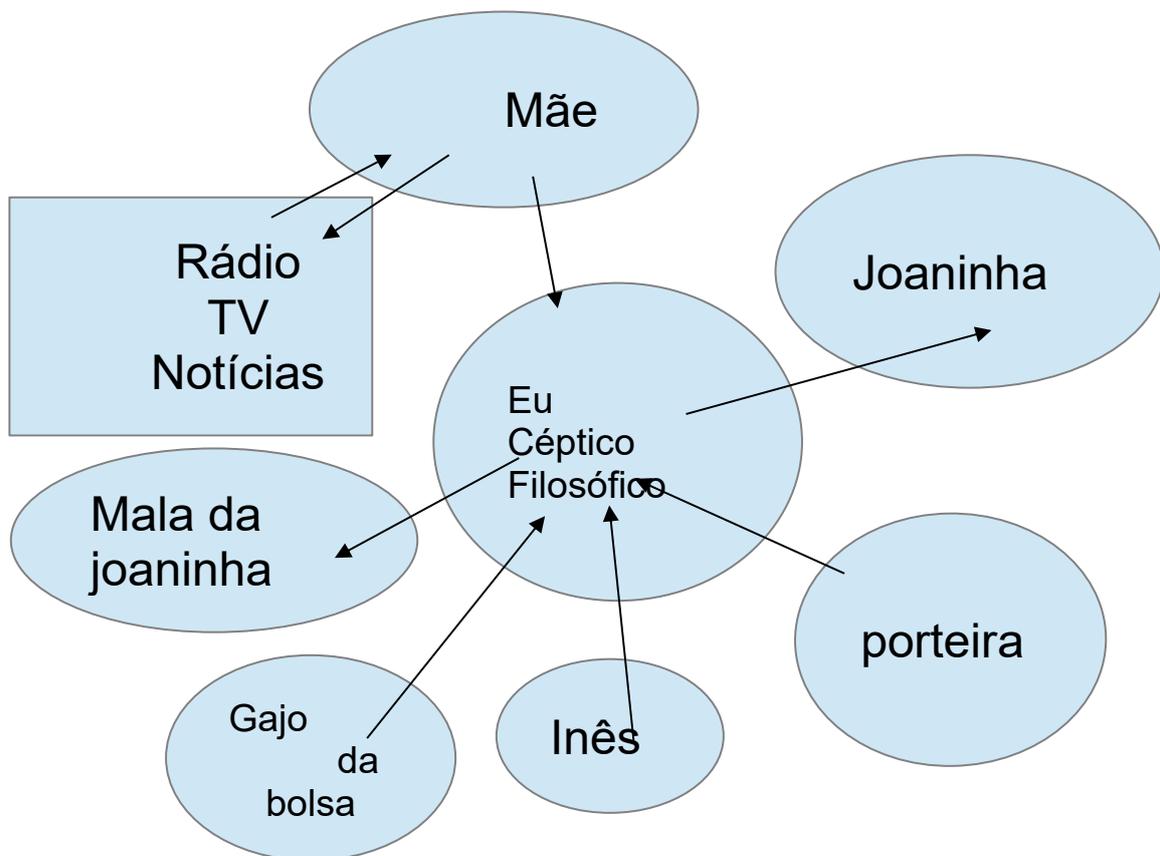


Figura 9 - esquema da 1ª possibilidade de relações da personagem

"A nossa existência individual no Universo é mais insignificante que uma gota de chuva num temporal imparável"

Pensamento soltos durante a discussão e brainstorming:

- Eu juntava a minha família; - reflexão sobre o que será; - Projecção de uma imagem enrolada, nua, em cima da cama; - Projecção de um vídeo estilizado em que se vê a casa dela, a Joaquina.

Nesta semana surge a primeira ideia de estrutura:

- Palco vazio – Tela em Fundo.
- Projecção de imagens do mundo (carros em filas, pessoas em filas, escadas rolantes, imagens variadas de uma agitação citadina, poça de água, óleo no chão, pessoas nas paragens de autocarro, etc). Ouve-se a voz da personagem e ele entra. Vem ao telefone com a mãe. Na sua relação com a mãe percebemos que ela acredita e ele não, ela tem medo e ele não sabe o que tem, ela queria estar com ele e ele queria estar com a Joaquina.

Dúvidas sobre a personagem: - Não acredita; - Acredita, mas não tem medo; - Não quer acreditar

Não acredita. À medida que o tempo se vai aproximando, também ele vai perdendo algum do seu radicalismo céptico, começando a interrogar-se da possibilidade de ser verdade. E aí... ele perde-se. Porque o problema do Homem é a dúvida. Não as dúvidas enquanto questões, mas a dúvida como a falta de segurança, de certezas, de controlo. A dúvida na Humanidade.

Conflito da personagem, consigo própria.

Personagem

-Eu sei que o mundo não vai acabar.;

Voz off

-como é que sabes?;

Personagem

-Se tu estás a falar é porque o mundo não acabou.

Surgiram ainda possibilidades de outros discursos:

- pôr a mariana a falar na régie com um elemento de discurso diferente todos os

dias;

- A porteira é feita por mim em discurso indirecto.
- Haver uma voz off marota. Ex:
 - *"Era mal empregado não aproveitar, se o mundo acabar realmente."* e o *Personagem "Fod...., o mundo não vai acabar...silêncio...pausa...dúvida*
 - *Qual será o som do fim do mundo. O que pensará uma árvore antes de o mundo acabar. Dizem que os animais sentem estas coisas, será que sentem?*
 - *Comendo uma bolacha na falésia... Só por causa disto já era um desperdício o mundo acabar. Na. E depois, hã?! Não havia bolachas. Em mais nenhum sítio se comem bolachas destas. Sítio... Será que se o mundo acabasse existiriam outros sítios. Sem outros sítios não existiriam bolachas. Se calhar se o mundo fosse acabar era melhor guardar uma bolacha destas. Pode ser que outros seres de outros mundos aprendam a fazer as bolachas. Mas se a deixar porque o mundo vai acabar, ela também vai desaparecer. Portanto, tenho muita pena amiga bolacha, mas o teu mundo vai acabar. Era uma pena o mundo acabar, há tantas coisas bonitas e boas neste mundo. Por outro lado, era uma limpeza, acabavam as atrocidades e os inimizáveis.*

Ideias antigas recuperadas:

- Porteira vai para a Igreja para estar junto de Deus.;
- Inês/Joana ninguém sabe.;
- O vizinho da bolsa dá uma festa de arromba em casa com o lucro que fez com o fim do Mundo.;
- Um outro amigo fez da casa um bunker, cheio de provisões, para o caso de sobreviver.;
- Um Budista que vai para a rua com os seus irmãos abraçar o novo ciclo.;
- Como é a música do fim do mundo?

Por mais imune que seja ou possa estar, acaba por ser influenciado pelo mundo.

Não sai de casa porque não aguenta o turbilhão de pessoas e notícias. Farto.

- *Se é para acabar, acabem já. Porque é que temos que esperar por aquela hora.*

*Não vai acabar de qualquer maneira, hã?! Não vai acabar? Não é para acabar?
Acabem já. Não aguento mais*

Quanto menos acredita mais querem que ele acredite:

- A porteira que bate a saber se estás bem.
- A mãe que telefona a pedir companhia.

A miúda do lado, linda de morrer. E como a palavra morrer pode ganhar contornos menos precisos em situações como esta (beira da morte):;

- Queres passar o fim do mundo comigo?
- E se ela me chamasse de senhor
- O sexo é maravilhoso
- Ela escreve uma linha e eu escrevo outra

O espectáculo pode ser uma coisa numa linha "one man show"

Temos que decidir a presença do vídeo ou não. O som, a ideia de uma musica ou trilha constante que acompanhe o espectáculo mantém-se. Vídeo – sim ou não???

Eu – Vídeo, som e cenografia são objectos artísticos que se complementam e não veículos ilustrativos da mensagem que queremos passar. Não deixando de ser objectos artísticos por si só, mas não deixando de ser ao mesmo tempo, parte integrante do espectáculo e da mensagem que queremos passar.

Um espaço com alguma neutralidade e com elementos "decorativos" que possam ter utilidade enquanto adereços ou que possam só ser cenário.

Partindo de uma ideia de narração podemos quase dividir o espectáculo em momentos narrados, quase como um videoclip em que vamos criando as imagens com a luz e a movimentação espacial e os momentos falados em palco mais crus, menos fotográficos, mais enérgicos para contrastar com a melancolia natural da voz off. Utilizando premissas como: - e se; - já agora; -O que tens medo: - Último desejo.

A Mariana sugere que a entrada em cena seja feita durante a voz-off

Por vezes durante o processo, encontramos algumas resistências de um lado e de

outro, à interpretação que o outro faz das nossas ideias. Eu tenho um lado mais agressivo nas discussões, e por vezes isso leva a discussão para um nível que pode parecer um pouco alterado. A Mariana com a sua constante calma e parcimónia, o que às vezes ainda me tira mais do sério, vai me chamando à razão. "Quem perde a paciência perde a razão." por Mariana. "A razão não se perde se ela existe, existe" por Eduardo.

É engraçado porque esta discussão foi também a discussão de caminhos da personagem. Aliás como falei atrás no processo do actor.

A Mariana vê a personagem a "lutar" sempre com calma contra a impaciência do mundo. Uma impaciência que pode ir sendo dada pelas diferentes vozes que compõe ou comporão a voz-off. A Mariana vê o espectáculo como uma curva que vai subindo gradualmente, até alcançar um pico onde estabiliza ligeiramente para logo começar a adescer, o acalmar. Eu sinto que o discurso com a mãe está muito justificativo, gostava mais de ver a conversa com a mãe como a procura de um colo.

- Porque é que me educaste assim mãe? Agora podia estra descansadinho a sofrer em grupo a evidência do Fim do Mundo, mas tu educaste-me a pensar, a criticar, a duvidar e agora não consigo ver todas essas evidências que o mundo vê, mãe. E se tiveres razão? Se calhar devia ter ido ter contigo, e se isto acabar mesmo...Porra isto ainda é pior, a dúvida...
- *"Eu quero ficar sozinho(...)Não quero pensar mais(...) Eu quero morrer mãe(...)
Quero partir para não voltar" in FMI, Texto de José Mário Branco, 1979.*

Não quero mais um texto activista contra o estado das coisas. Documento. Quero algo diferente.

- Foi preciso saber que ia morrer para tentar fazer alguma coisa. E mesmo assim, prefiro ficar sentado, a ver o mundo a passar, o tempo a acabar e aceitar que falhámos, Falhámos enquanto espécie.
- O Deus da Guerra/A Guerra do Deus.

Elaborámos a primeira estrutura provável do espectáculo a ver:

1º Momento – Introdução com a possibilidade ou não de imagens, mas com voz off. A mãe e a Porteira também estão presentes neste primeiro momento. E sons lá de fora.

2º Momento – Instalação com sons. Temos o tipo da bolsa temos também a possibilidade de ter ou não imagens aqui. Pode acontecer o segundo momento com a mãe. Temos o amigo do Bunker e talvez a primeira introdução à Joaquina.

3º Momento – Constatação/Constelação/Duvidação (Em oposição a revelação). Temos a Joaquina. Talvez o segundo momento da porteira. Talvez também o 3º momento da mãe. Temos a dúvida filosófica. Voltamos à Joaquina e seguimos para a acusação, como o que chamamos de momento FMI

4º Momento – Aceitação/Constatação. Começa a supressão de meios, temos mais um momento de Joaquina e seguimos para o Eu-Mundo e Mundo-Fim. Terminamos com o que há de bom e de belo no mundo.

A Mariana sobre o cepticismo da personagem acrescentou:

- Nunca houve Deus, os pais eram o Deus que eu precisava e a quem recorria. Tu ensinaste-me a ser forte. Não sei...Esse Deus...Esse Deus protector e castigador...
É tudo relativo

Sessão de trabalho de 02/06/2016 – Reunião/Ensaio

Neste ensaio começámos com notas prévias que a Mariana não tinha chegado a dar no dia de ontem, para que pudéssemos integrar estas novas notas no trabalho de hoje.

Atenção aos ritmos. Menos rapidez no “Se acabar acabou...”, da mesma forma não esquecer que o “Ai Meu Deus” tem que ser em crescendo. Não passar demasiado superficialmente pelo “Que merda que somos” e dar-lhe mais espaço na boca. Ser mais saboreado. No momento do candeeiro de pé, não é para apontar para mim. É para o direccionar para o lado e depois ganho a luz. Quando me levanto da “Vergonha” tenho que ser mais dinâmico. No texto da mãe, é importante que o foco do olhar não fique tão fixo no mesmo ponto tanto tempo. Não é bem uma viagem interior. No “Queres morte mais natural do que esta” desmancha. Para depois poder ser mais contundente no “é ser bom”

Indicações - ver o “Sal da Terra”, documentário do fotografo brasileiro Sebastião Salgado.

Notas pós-ensaio.

Procurar mais movimento no início, para não ser uma entrada e um sentar. Ter cuidado com a mão na frente da boca. Toda a cena dos “senhores” tem que ser feita para as fotos. Mais rápido a ir ao lenço. Atenção à dicção, “existem momentos em que...” parecia existe, tem que se perceber bem -existem. A Joaquina está bom, é nesse sítio. “Só para me iludir” pausa. “não podemos comparar as coisas com a história, apenas com a nossa consciência, **agora**” carregar no -agora, marcar bem. Atenção ao final está a ficar muito agressivo. No “qual será a música para o fim?” mais jocoso/divertido. Diz-me que vale a pena bastante menos agressivo.