



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÉNICAS

**O PAPEL DO ENCENADOR NO PROCESSO DE
COCRIAÇÃO DE UM ESPETÁCULO**

Mariana Rita Ferreira do Rosário

Orientação: Professora Doutora Isabel Bezelga

Mestrado em Teatro

Área de especialização: Encenação

Relatório de Trabalho de Projeto

Évora, 2017

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Isabel Bezelga pela sua orientação desta tese de mestrado e por toda a disponibilidade e apoio que tão importantes foram para levar o nosso trabalho até ao fim.

À Prof. Dra. Christine Zurbach pelo empenho com que acompanhou o meu percurso académico na Universidade de Évora.

Ao Eduardo Frazão por tudo.

A todos os que colaboraram para que o *Ensaio para o Fim* pudesse ser possível.

À minha família.

RESUMO

O presente relatório de trabalho tem como objetivo a descrição do processo de cocriação, escrita e encenação de um espetáculo de teatro criado de raiz, entre dezembro de 2015 e junho de 2016, intitulado *Ensaio para o fim*. Assumindo a função de encenadora, é com este papel que pretendo também desenvolver um trabalho de reflexão e sistematização deste processo, visando uma melhor compreensão das competências específicas da encenação num processo de criação colaborativo, onde várias visões coabitam, e uma melhor definição do meu caminho enquanto criadora. Os elementos de pesquisa para a criação artística e dramática do espetáculo, que se sabia à partida de registo pós dramático, partiram de trabalho de improvisação e reflexão dos criadores, obras literárias e cinematográficas, testemunhos pessoais e notícias com base no tema “o fim do mundo”.

Palavras chave: Encenação – Cocriação – Colaboração – Pesquisa Artística – Cena Contemporânea.

ABSTRACT

The role of the director in co-creation process of a play

This research report aims at the description of the co-creation process, writing and staging a theater performance created from scratch, between December 2015 and June 2016, entitled *Rehearsal for the end*. Assuming the director function is in this role that I also intend to develop a reflection and systematization of this process, to better understand the specific skills of staging a collaborative creative process, where several views cohabiting, and a better definition of my way as creator. The research elements for artistic and dramaturgical creation of the play, which was known at the start of dramatic post registration, emerged from improvisational work and reflection of the creators, literary and cinematographic works, personal testimonies and news based on the theme "the end of the world".

Key words: Directing – Co-creation – Collaboration - Artistic research - Contemporary scene

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

1. DESCRIÇÃO DO PROJETO

2. ENCENAÇÃO

2.1. Da centralidade do encenador aos processos de criação coletiva

2.2. A Criação coletiva e o processo colaborativo

3. ENSAIO PARA O FIM

3.1. QUESTÕES DE MÉTODO

3.2. A ORIGEM DO TEMA

3.2.1. O Fim do Mundo

3.2.2. O que estavas a fazer quando o mundo não acabou?

3.3. O PROCESSO DE TRABALHO

3.3.1. Ensaios

3.3.2. Personagem/personagens

3.3.3. Um Monólogo (?)

3.3.4. Escrita do Texto

3.3.5. Dissonâncias de escritas

3.4. ARGUMENTO E DRAMATURGIA

3.4.1. Criação de um fim

3.4.2. O fim lá fora

3.4.3. A solidão e a responsabilidade

3.4.4 A (In) Existência da quarta parede

3.4.5. Espaço Cénico

3.4.6. Sonoplastia e Vídeo

3.4.7. Que Título?

3.4.8. Dissonâncias dramatúrgicas

3.4.8.1. Heroicidade (?)

3.4.8.2. Vórtice (s)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1. Método (?)

5. BIBLIOGRAFIA

6. ANEXOS

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Ensaios

Figura 2 – Ensaios

Figura 3 – Esboço cenário

Figura 4 - Cenário

INTRODUÇÃO

No ano de 2012 propus ao meu amigo e colega de curso de licenciatura, Eduardo Frazão, a criação de um projeto/espetáculo de teatro em conjunto. A proposta foi aceite e logo no mês seguinte reuníamos para discussões e reflexões sobre a vida, as pessoas, a existência, que nos levassem a encontrar ideias ou, quem sabe, o tema sobre o qual versaria o nosso projeto. O decorrer destes nossos encontros de reflexão foi interrompido pela proposta de um programador de um espaço de espetáculos para a criação de um espetáculo de teatro¹ em torno de um tema definido que nos obrigou a colocar de lado, temporariamente desejámos, o projeto inicial. A criação deste espetáculo assentou num modelo de colaboração criativa a que poderemos chamar cocriação. Ambos elaborámos a dramaturgia e fomos intérpretes no espetáculo, sendo que o Eduardo pegou no leme da encenação e eu no da escrita do texto. O balanço foi muito positivo e enriquecedor. Percebemos que falamos a mesma linguagem teatral. Se nem sempre a mesma a nível artístico e/ou filosófico, - o que não deixa de ser enriquecedor e/ou interessante - pelo menos a mesma linguagem humana.

Quando em 2015 nos encontramos de novo enquanto colegas, desta vez, do curso de mestrado em Teatro, cedo percebemos que poderíamos pegar de novo na ideia do projeto em conjunto interrompido em 2012: a criação de um espetáculo de teatro assente

¹ Em 2013, o espetáculo *Debaixo de Água* criado por mim e pelo Eduardo Frazão, esteve em cena durante o mês de maio no Teatro Rápido em Lisboa.

num processo de cocriação. A especificidade do papel de cada um no projeto estaria desde logo definida de acordo com a área de especialização de mestrado escolhida: eu, na vertente encenação, o Eduardo na vertente interpretação.

É sobre o espetáculo intitulado *Ensaio para o Fim*, que resultou desta parceria cocriativa, que se debruça o presente relatório, que tem como objetivo a reflexão e análise do processo de criação de um espetáculo, no qual a criação de todos os seus componentes (texto, dramaturgia, cenário, encenação,...) emergiram da criação artística de duas pessoas, que solicitaram também a colaboração de três outros criadores especialistas nas áreas da cenografia, sonoplastia e vídeo.

Numa altura em que os processos de criação artística coletiva e colaborativa são, cada vez mais, adotados e onde a figura do encenador criador é cada vez mais questionada e a sua hegemonia na criação artística posta em causa, creio ser relevante um olhar reflexivo sobre o seu papel num cenário de cocriação teatral.

A partir da minha experiência na criação deste espetáculo, e enquanto mestranda, pretendo fazer uma análise e reflexão sobre a encenação num processo de cocriação onde todos os elementos participam e intervêm na criação artística.

Que funções são explicitamente da competência do encenador? Quais os limites da sua intervenção num processo conjunto de criação? Qual a sua relação com os outros intervenientes?

Numa primeira parte do relatório farei uma descrição do projeto, duração de ensaios, processo de escrita do texto, identificação dos colaboradores, assim como local e datas de apresentação do espetáculo final.

De seguida, numa segunda parte, falarei sobre encenação, suas origens e evolução, apontando os principais movimentos/tendências e seus protagonistas. Abordarei a cena contemporânea, suas tendências e métodos de criação teatral coletiva e colaborativa.

Por fim, numa terceira parte, farei uma análise e reflexão sobre o tema e dramaturgia da peça, o processo de escrita em cena e situações relevantes do processo de cocriação. Refletirei sobre o meu papel neste processo enquanto encenadora, o meu trabalho de criação e relação com o ator e com os outros elementos que contribuíram para a construção do projeto (cenógrafo, sonoplasta e criador dos vídeos).

Numa última abordagem, farei uma reflexão conclusiva sobre a minha experiência enquanto encenadora na criação de um espetáculo de teatro assente num método colaborativo.

No estudo e reflexão que apresento utilizarei anotações que fui realizando ao longo de todo o processo, bem como documentos de pesquisas e referências teóricas em torno do tema do espetáculo, encenação e metodologias de criação artística coletiva e colaborativa.

Na redação deste relatório, muitas vezes, refletirei sobre o processo na primeira pessoa do plural. Estarei a referir-me, obviamente, a mim e ao Eduardo.

1. DESCRIÇÃO DO PROJETO

Este trabalho de projeto consistiu na criação de um espetáculo de teatro assente num processo de cocriação artística. Ainda que definidos os papéis de encenação e interpretação - o que atribuiria à respetiva função alguma legitimidade na tomada de decisão numa situação de divergência de opiniões -, todos os outros campos de criação (dramaturgia, cenografia, sonoplastia, desenho de luz e produção) resultariam de uma criação artística coletiva.

Após reunião em Outubro de 2015 com a orientadora do projeto Prof^a Dr^a Isabel Bezelga, na qual esboçamos os nossos objetivos referentes à temática e conceção do espetáculo, iniciámos a pesquisa e levantamento de materiais em torno do tema do projeto “ O fim do mundo”, norteados pela questão: “ O que é que estavas a fazer quando o mundo não acabou?”, resgatada dos encontros realizados entre mim e o Eduardo em 2012.

Os trabalhos preparatórios de pesquisa e levantamento de material realizaram-se entre outubro a dezembro de 2015, sendo que os encontros entre mim e o Eduardo durante esse período realizaram-se quinzenalmente. Nesses encontros partilhávamos as pesquisas efetuadas e materiais recolhidos e começamos a definir questões cénicas e dramáticas, tais como: seria um espetáculo com um ator/personagem (Homem); de ambiente intimista; seriam utilizados recursos como sons, música e vídeo/imagens; criar-se-iam outros personagens que se relacionariam com o ator através de meios de comunicação (ex. telemóvel), e/ou que surgiriam da diegese do personagem Homem. Ao longo destes encontros começaram-se também a esboçar os primeiros textos

resultantes de conversas, questões e reflexões a partir do material analisado e que ambos achávamos interessante como conteúdo do texto dramático.

Em janeiro e fevereiro de 2016 tínhamos já escrito e reunido um número considerável de parcelas de texto e começamos as improvisações a partir dos mesmos. Dessas improvisações resultaram novas ideias que ajudaram a estruturar melhor o texto e a definir os diversos momentos e respetiva ordem na narrativa dramatúrgica da peça.

Até meados de fevereiro os encontros e ensaios de improvisação realizaram-se em minha casa e na do Eduardo. No final de fevereiro realizámos ainda dois ensaios na Comuna – Teatro de Pesquisa, local que iria acolher a apresentação do nosso projeto/espetáculo em junho. Contudo, a disponibilidade de salas de ensaio na Comuna – Teatro de Pesquisa era limitada devido ao calendário de espetáculos muito preenchido. Foi então que, na primeira semana de março e até à primeira semana de junho, os nossos ensaios passaram a acontecer no Polo Cultural Gaivotas, em Santos – Lisboa. Neste período de tempo, reunimos com Hugo F. Matos, responsável pela cenografia e design gráfico, Cristóvão Carvalho, que compôs o ambiente sonoro, e Bruno Canas, que criou os vídeos da peça. Durante este tempo, a nossa orientadora foi acompanhando o processo de criação do espetáculo e assistindo a alguns ensaios até ao dia da estreia.

A 7 de junho os ensaios passaram a realizar-se no espaço onde o espetáculo iria ser apresentado: a sala da Novas Tendências na Comuna - Teatro de Pesquisa. A sala, toda ela revestida a cor preta, com capacidade para 99 lugares, apresenta um espaço ideal para o ambiente fechado e intimista pretendido para a peça. Logo no dia 8 de junho o cenário foi montado e nos dias seguintes foram também montados e afinados os

materiais de luz, som e vídeo. A operação técnica de som e luz do espetáculo foi realizada por Pedro Frazão.

O espetáculo estreou no dia 16 de junho, às 21.30h, na Sala das Novas Tendências da Comuna - Teatro de Pesquisa e esteve em cena todos os dias até ao dia 26 do mesmo mês. Tinha a duração de 1 hora e 5 minutos aproximadamente e foram utilizados recursos *técnicos* como a projeção de imagens em vídeo, voz *off*, efeitos sonoros e música.

2. ENCENAÇÃO

2.1. Da centralidade do encenador aos processos de criação coletiva

[...] *A encenação vem coroar a criação teatral, arremata-a.*

Patrice Pavis

Apesar das dificuldades em precisar cronologicamente o aparecimento da encenação, o vocábulo e a função de encenador, tal como hoje os entendemos, remontam as suas origens ao final do séc. XIX, tendo como seus principais agentes o Duque Georg II de Sajonia-Meiningen e a sua companhia dos Meininger, fundada em 1866², e André Antoine³ com o Théâtre Libre nos anos de 1880.

No final do XIX, início do séc. XX, assiste-se ao nascimento da corrente Naturalista, defendida por Emile Zola⁴ no campo literário, e por Antoine, na vertente do teatro, com o seu Théâtre Libre (1887), assente num modelo de representação teatral que reproduz mimeticamente a realidade.

² Na *Revista do centro de pesquisa em experimentação cénica do ator – O trabalho de criação e formação do ator nos Meininger*, nº2 de 2013, Daniela Pesli escreve sobre a companhia: “*Fenômeno único na história do teatro moderno, a trupe dos Meininger foi fundada em 1866 pelo duque Georg II de Sajonia-Meiningen (1826-1914). Os Meininger percorreram a Europa e exerceram uma influência considerável sobre diretores de renome como Stanislavski e Antoine. Seus espetáculos apresentam as primeiras manifestações da encenação moderna.*”

³ André Antoine (1858-1943), ator autor, diretor de teatro e cineasta defensor do Naturalismo, fundador do Théâtre Libre, é considerado em França como o primeiro encenador. Em *Causeriesur la mise en scène* publicada em 1903, Antoine sistematiza e elabora um conjunto de questões sobre encenação e representação de grande atualidade.

⁴ Emile Zola (1840-1902), escritor, expoente máximo do Naturalismo literário. Escreveu *Le Naturalisme au Théâtre* em 1881, onde critica o estilo de representação dos atores da altura e a mediocridade dos autores existentes, elaborando todo um conjunto de diretrizes para uma renovada encenação.

Sensivelmente concomitante com a corrente Naturalista, surge o Simbolismo como corrente opositora do mimetismo naturalista, onde encontramos Maurice Maeterlinck (1862-1949) como seu expoente literário e dramaturgico, e cuja prática cênica se fez sentir nos espetáculos do Théâtre d'Art (1891) e no Théâtre L'Oeuvre (1893) fundados por Paul Fort e Aurelien Lugné-Poe, respetivamente. Também Henrik Ibsen (1828-1906), Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966) figuram entre os maiores defensores da estética teatral simbolista.

As correntes Naturalista e Simbolista, e suas dialéticas na prática teatral, atribuíram à encenação destaque e relevância enquanto função cênica importante na conceção e criação do espetáculo, vindo a adquirir, ao longo dos tempos, uma legitimidade indiscutível enquanto função artística independente na criação teatral, independência essa que veio dar origem a várias propostas aos longos dos tempos.

Impressionado pelo trabalho dos Meiningen e seguindo o Naturalismo de Antoine, o ator e encenador russo Constantin Stanislavsky (1863-1938, fundador do Teatro de Arte de Moscovo (1898)), vai mais longe no mimetismo cénico Naturalista e defende o Realismo cénico, determinado pelo trabalho dos atores e pelo realismo psicológico que imprimem na construção e interpretação das personagens, como forma de envolvimento do espetador com a ação que decorre em palco.

Já o seu conterrâneo e colega Vsevolod Meyerhold (1874-1942), cujas práticas cénicas, numa primeira fase, receberam os ecos de uma estética simbolista, sentiu a necessidade de criar novas técnicas de encenação e sob forte influência do movimento construtivista vivido na Rússia, cria a técnica da biomecânica que aborda o movimento cénico a partir do exterior, numa clara oposição à abordagem psicológica da construção cénica. “A teoria da biomecânica oferecia, ao invés de “emoções verdadeiras”, um conjunto de saltos, flexões, simulações, golpes, enfim, toda uma linguagem corporal que pretendia

substituir o ator da intuição (...) por um ator-ginasta, um ator-acrobata [...]. A premissa de Meyerhold era que a verdade das relações e da conduta humana, a essência do homem, se expressa não por palavras, mas por gestos, passos, olhares, ações.” (CAVALIERE,1997). A proposta de Meyerhold não aponta no sentido de uma anulação do texto dramático, mas sim de materializar o seu potencial.

Aparecem outros grande nomes do teatro, como Bertold Brecht, Erwin Piscator e Antonin Artaud que, tal como Meyerhold, defendem e sistematizam novas técnicas de encenação. Estas novas propostas de criação teatral comungam na não submissão da encenação ao texto dramático.

Artaud, com o seu Teatro da Crueldade, defende que o encenador deve ter “ em relação ao texto uma inteira liberdade de manobra” (ROUBINE, 1998:58). Também Brecht, visto como um dos grandes encenadores do período pós-guerras, demonstra com o seu teatro épico inúmeras possibilidades de significados que podem advir do texto teatral.

Se, até então, a criação teatral tinha como objeto central e ponto de partida o texto dramático onde encenador, atores e demais intervenientes na construção do espetáculo, serviam as ideias do autor dramaturgo, a partir do primeiro quartel do séc. XX podemos assistir a uma tendência de negação da primazia do texto e do escritor (dramaturgo) e a uma conseqüente valorização da figura do encenador enquanto criador e da sua perspectiva e visão artística do texto e do espetáculo.

Assiste-se a um período de maior valorização da arte da encenação, arte esta que não suprimiu a utilização do texto dramático, mas sim a visão predominante do autor de texto. O texto passa a ser objeto da visão ideológica, estética e artística do encenador.

O elemento central do espetáculo teatral deixa de ser a obra ou o ator, passando a focar-se no trabalho artístico da encenação, na figura do encenador e na sua visão artística do texto dramático.

Os encenadores passaram a ser nomes de referência bem como os seus métodos de criação artística. Já Gordon Craig defendia a supremacia de uma única figura na produção de uma obra afirmando que “ Uma obra de arte não pode ser criada se não for dirigida por um pensamento único.” (*Apud* PAVIS, 2003:123).

Na segunda metade do séc. XX começam a aparecer encenadores que apostam na criação de novas metodologias na criação do espetáculo teatral que partem da experimentação do trabalho do ator como ponto de partida para a criação cênica e dramática do espetáculo. Entre esses encenadores encontramos nomes como Giorgio Strehler, Peter Brook, Bob Wilson e Jerzy Grotowski. Strehler baseava-se num processo de experimentação teatral que partia do jogo e da improvisação com os atores para a criação da cena dramática. Já Bob Wilson fazia parceria com criadores de outros ramos das artes nos seus espetáculos. Peter Brook encontrava no espaço cênico um campo de criação usando a improvisação dos atores como método criativo. Grotowski e o seu Teatro de Laboratório defendia a importância do trabalho do ator e a relação com o público. Estes métodos de criação apontavam para um trabalho criativo centrado cada vez mais na importância da elaboração conjunta entre encenador e atores, conduzindo a um método de trabalho coletivo da criação dramática

Nesse sentido, deparamo-nos com o aparecimento de grupos e companhias de teatro como o *Living Theatre* (1947), de Julian Beck e Judith Malina; ou o *Théâtre du Soleil* (1964), de Ariane Mnouchkine, que construíam os seus espetáculos e textos a partir das improvisações dos atores, da reflexão coletiva e da leitura de documentos de suporte sobre o tema.

Estas novas metodologias de criação artística teatral, baseadas no trabalho e experimentação de grupo, abriram portas para que a figura do encenador se diluísse no trabalho coletivo e perdesse o seu relevo enquanto figura venerada da criação artística

teatral. E a liberdade e necessidade de experimentação artística e teatral levam a encenação a confrontar-se com um estilo livre, que sai por completo de qualquer cânone tradicional do espetáculo teatral: a performance.

Sob a influência de vários artistas como John Cage e Merce Cunningham, a performance chega ao seu auge na década de 80, fruto de uma valorização e centralidade do corpo do artista/ator/performer e da permeabilidade do espetáculo teatral que associa outras áreas de criação como as artes visuais, a dança, a pintura, a música, o cinema, tronando-se num objeto artístico híbrido onde o texto dramático perde a sua importância e protagonismo.

No final do séc. XX, em resultado deste cenário de liberdade, experimentação, permeabilidade artística e de negação de padrões dramáticos convencionais, a par com a evolução tecnológica, surge um teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007) que reata um novo discurso teatral. Com este novo discurso pós-dramático, assiste-se também a um regresso da escrita teatral - “ uma escrita de palco, para o palco, mas que faz um persistente apelo ao texto, um texto [também ele] decididamente pós-dramático” (TUCKELS, 2011:70).

Nos anos 90 assiste-se a um declínio das companhias teatrais e ao fim dos elencos fixos resultantes da falta de apoios que subvencionem a produção teatral. Surge, também, uma nova geração de artistas com formação especializada nas áreas artísticas que recusam uma participação passiva no processo de criação de espetáculo, questionando a convencional hegemonia artística do encenador.

Na última década deparamo-nos com a criação de projetos de teatro que partem da visão pessoal do autor/criador/encenador, que lidera equipas e projetos/ideias, e a uma revalorização do texto teatral que é descoberto e escrito a partir do trabalho de experimentação realizado pelos atores em cena.

Como autores desta nova dramaturgia encontramos Tiago Rodrigues, Miguel Castro Caldas, José Maria Vieira Mendes e Jacinto Lucas Pires, que revisitam textos de reportório e criam uma visão contemporânea a partir dos mesmos, ou partem para a escrita de um novo texto que reflete a atualidade e um olhar mais pessoal sobre a mesma, num processo de escrita de e para o palco. Estamos perante uma dramaturgia contemporânea, uma escrita de autor, permeável, que se escreve e reescreve durante o processo de criação do espetáculo onde todos contribuem para a construção do texto.

Esta tendência também se observa em companhias de teatro que adotam processos dramáticos semelhantes, como os Artistas Unidos, onde o seu diretor e encenador Jorge Silva Melo escreve o Ciclo Prometeu, assente numa metodologia de grupo, ou Carlos J. Pessoa, diretor da companhia Teatro da Garagem, que é autor da maioria dos textos levados à cena. A propósito do trabalho realizado no Teatro da Garagem, David Antunes, retrata bem o espírito desta nova dramaturgia:

“O texto, seja ele de Carlos J. Pessoa ou de outro autor, é um material pensado para a cena e para os actores da companhia e é um material manipulável e equivalente em termos expressivos a qualquer outro material presente na cena. (...) o TdG deve muito da sua identidade ao facto de se tratar de um teatro de autor, com uma produção prolífica, atípica e dificilmente classificável do ponto de vista estilístico: textos experimentais e desconexos, citações, colagens, rescrita dos clássicos, numa linguagem banal, quotidiana, barroca, poética, autobiográfica, etc. Como aconteceu a outras companhias deste momento, na cena teatral e performativa portuguesa, o trabalho evoluiu de um ponto de partida radical de ruptura e afirmação experimental, pessoal, identitária e estética, para uma progressiva preocupação com questões éticas e relacionadas com a função cívica do teatro (ANTUNES, 2010:9).”

Depois da era da predominância do texto dramático e do autor dramaturgo, a que assistimos no séc. XIX, deparamo-nos com todo um séc. XX a recusar a hegemonia dos mesmos e a valorizar a visão artística do encenador sobre o texto teatral. Texto esse que, no final do séc. XX, é colocado num patamar de igualdade de importância relativamente aos restantes elementos na construção do espetáculo. O texto dramático é resgatado e, no início do séc. XXI, um novo processo de conceção dramática ganha contornos e começa a proliferar: Trata-se de um processo de escrita em cena cujo texto sai do palco e não de um livro.

2.2. A Criação coletiva e o Processo colaborativo

Vários são os argumentos que sustentam o aparecimento de métodos artísticos de criação teatral coletiva que surgem nas décadas de 60 e 70.

Até então, os métodos tradicionais de produção teatral sacralizavam o texto dramático, a partir do qual todas as especialidades artísticas desenvolviam o seu trabalho. Também, as funções e competências artísticas estavam cada vez mais estanques e hierarquizadas: “A cada um o seu *métier* e todos a serviço do texto (e do autor)!” (ROUBINE,1998:43). Aliada a esta filosofia de textocentrismo (Idem), o culto do encenador como figura central da criação artística não deixavam espaço para uma arte de grupo respirar e evoluir artisticamente. Outros fatores são apontados por António Araújo, diretor do Teatro da Vertigem (Brasil) para o aparecimento da criação artística coletiva:

(...) os elementos conjunturais da época – marcada pela contracultura, pelo movimento hippie e seu projeto comunitário, pelo ativismo político e libertário acentuado – quanto as

necessidades especificamente teatrais – falta de uma dramaturgia que se moldasse perfeitamente às inquietudes sociais, temáticas e estéticas dos grupos de teatro de então, ou ainda, a busca de uma relação mais participativa com o público – tudo isso é invocado para justificar o aparecimento deste novo modo de criação (apud, ARY/SANTANA, 2015).

Surge então uma filosofia de criação artística baseada num trabalho coletivo. Nos Estados Unidos, o grupo de teatro *Living Theatre*, em França o *Théâtre du Soleil*, no Brasil, o Teatro da Vertigem, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Pod Minoga e, na Colômbia, o Teatro Experimental de Cali protagonizaram este processo de criação.

De ressaltar que processos semelhantes já se tinham verificado anteriormente na história do teatro. Molière e Shakespeare criavam os seus textos junto da cena com o contributo dos seus atores e também na *commedia dell arte* os atores participavam na criação dos textos (NICOLETA, 2005).

Num processo de criação coletiva não existe atribuição de funções artísticas e todos os elementos do grupo participam na criação do espetáculo intervindo em todas as áreas que integram um espetáculo (cenários, luz, texto, encenação,..). A criação coletiva defende a polivalência de funções e o contributo e a autoria artística é assinada pelo coletivo. Tratava-se de um processo baseado na experimentação, na tentativa e no erro, onde tudo é pensado e discutido em grupo e todos podem interferir livremente nas ideias uns dos outros. Por norma, estas criações coletivas partiam de grupos já existentes compostos por elementos que partilhavam as mesmas ideologias, visões artísticas, políticas e sociais.

Nos anos 90 surge um outro método de criação teatral em colaboração denominado Processo Colaborativo defendido por alguns estudiosos como uma evolução natural da criação coletiva (FISCHER,2003). Neste processo, não existem hierarquias, ainda que

sejam atribuídas funções específicas aos seus integrantes, sendo estimulada a partilha criativa entre todos nas diversas áreas. Trata-se de um método mais centrado no dialogismo e na discussão entre os seus elementos e respectivas visões artísticas. A autoria da obra final no processo colaborativo é assinada por todos.

Em ambos processos de criação subjazem dois princípios comuns: romper com tradicional hierarquia de funções e valorizar a experimentação e criação artística do coletivo, resultando num “ fortalecimento do movimento de teatro de grupo”(ARY/SANTANA, 2015). Porque “o teatro, em sua realização cênica, é uma arte coletiva por excelência (...)”(PAVIS:2003).

Dentro desta linha metodológica, não podemos deixar de fazer referência ao método de *devised theatre*. Este método, cuja definição do termo se situa também na década de 60, caracteriza-se pela criação de um objeto artístico que nasce do trabalho de improvisação, experimentação e criação de todos os elementos de um grupo, trabalho esse que surge a partir dos mais variados indutores que não um texto dramático pré existente. Ou seja:

“Devised theatre can start from anything. It is determined and defined by a group of people who set up an initial frame work or structure to explore and experiment with ideas, images, concepts, themes, or specific stimuli that might include music, text, objects, paintings, or movement. A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, rather than starting from a play text that someone else has written. A devised theatre product is work that emerge from and been generated by a group of people working in collaboration. [O *devised theatre* pode começar a partir de qualquer coisa. É determinado e definido por um grupo de pessoas que configura uma linha de trabalho inicial ou estrutura para explorar e experimentar com ideias, imagens, conceitos, temas ou estímulos específicos que podem incluir música, texto, objetos, pinturas, ou movimento. A performance teatral é concebida a partir do trabalho performativo do grupo, ao invés de partir de um texto dramático escrito por alguém. Um produto criado a através de *devised*

theatre emerge e é criado por um grupo de pessoas que trabalham em colaboração.] (ODDEY,1994:1)”⁵

Os processos de criação artística colaborativa são processos cujas práticas têm, cada vez mais, vindo a ser adotadas por grupos e companhias de teatro em todo o mundo. Em Portugal, vários são os/as grupos/companhias que assentam nestas metodologias de criação artística, tais como: Projeto Teatral; Musgo; o Coletivo 84; Cão Solteiro; Projeto Ruínas e Tiago Rodrigues com a sua companhia Mundo Perfeito. Sobre o trabalho deste último autor, exemplifica-se o seu método colaborativo na criação do espetáculo de teatro *Bovary*:

“O modo como depois escrevi o resto de *Bovary* é um retrato do teatro que procuro fazer. Escrevo em colaboração com os atores. Entro na sala de ensaios com algumas páginas que são, normalmente, o início da peça. Discutimos. Bebemos café. Lemos em voz alta. Muito importante, lermos em voz alta. Lemos o romance de Flaubert em voz alta. Pesquisámos sobre escândalos artísticos e debatemos essa zona fronteira e riquíssima onde a arte e a lei se confrontam. E a peça foi surgindo. A cada manhã algumas páginas, que alimentavam o ensaio da tarde. Até à estreia houve lugar a acertos do texto, a consultar permanentemente o romance, que é citado centenas de vezes ao longo da peça, a pensar a partilha das palavras.”⁶

Foi com este pano de fundo que me propus interrogar a minha contribuição em todo o processo de criação de um espetáculo construído em parceria colaborativa com o meu colega. Os caminhos escolhidos, a gestão das discordâncias, a prevenção dos conflitos,

⁵ Tradução minha.

⁶ Texto retirado do programa do espetáculo “*Bovary*” em cena no Teatro Nacional de S. João no Porto e no Teatro Nacional de D. Maria II em 2015

as descobertas e os objetivos conseguidos em todo este processo de construção
cocriativa serão a essência da reflexão a que nos dedicaremos no próximo capítulo.

3. ENSAIO PARA O FIM

3.1. QUESTÕES DE MÉTODO

O método que adotamos neste trabalho centrou-se em alguns planos fundamentais que passo a enunciar. Em primeiro lugar, tivemos sempre em conta que o projeto que elaboramos com um fim eminentemente académico não estava isento de aspectos criativos que nos ligavam a práticas distintas da estrita investigação académica.

Se por um lado, esta situação nos trazia liberdade de imaginação, por outro trazia-nos também alguma preocupação na medida em que estávamos permanentemente envolvidos num projeto de mestrado. Espero que tenhamos alcançado um equilíbrio positivo entre o impulso criativo e a responsabilidade académica, tendo em conta a criação de um espectáculo de teatro feito de raiz, desde a construção do texto até à sua encenação e representação. Este foi um trabalho em cocriação onde era permitida a interferência artística de ambos os autores a partir, no entanto, de uma clara definição de papéis.

Para a execução do projeto recorremos a anotações diárias, a reflexões e partilha de ideias durante e fora dos ensaios. No âmbito documental incluímos frequentemente imagens, vídeos, músicas, poemas e testemunhos pessoais. Todos acabaram por contribuir bastante para a unidade dramaturgical.

Para a estruturação do nosso trabalho muito contribuíram as colaborações de Hugo F. Matos no espaço cénico, de Cristóvão Carvalho no ambiente sonoro e de Bruno Canas na criação dos vídeos. Estas colaborações foram fundamentais para a própria identidade do projeto.

Não menos importantes foram os comentários e opiniões de professores, colegas e amigos que foram acompanhando o crescimento do projeto. Os seus olhares exteriores ajudaram-nos bastante a perceber a ligação com o espectador.

3.2. ORIGEM DO TEMA

3.2.1. O Fim do Mundo

Hoje o mundo pode acabar. Mas não nos esqueçamos que o mundo já acabou e vai continuar a acabar mais vezes. Onde? No cinema, nos livros, na música, nas ideias, dentro de nós.

Vitor Belanciano

Como referi anteriormente, o tema a partir da qual partimos para a criação do nosso espetáculo foi resgatado dos encontros realizados entre mim e o Eduardo Frazão no ano de 2012.

2012. Um ano particular onde uma nova previsão apontava o fim do mundo para o dia 21 de dezembro, de acordo com as leituras e teorias, que foram tomando forma na década de 1960, em torno do calendário da civilização Maia⁷. Mais uma teoria pois, ao longo da história da humanidade, sempre existiram profecias apocalíticas anunciadas

⁷ Segundo a NASA, leituras erradas do calendário elaborado pela civilização Maia, apontaram o dia 21 de dezembro de 2012 como o último dia antes de um acontecimento catastrófico.

nas escrituras religiosas, enfatizadas nas aproximações de viragem de séculos ou aquando de epidemias como a da peste negra na Idade Média. Desastres ambientais e colisões de asteroides com o planeta Terra também figuram no cardápio das previsões apocalípticas.

Mesmo que a História tenha vindo a descredibilizar as inúmeras predições e teorias, e astrónomos e cientistas defendam a impossibilidade de uma previsão de data próxima para o fim da humanidade e/ou do planeta Terra, a verdade é que, como defende Lorenzo DiTommaso, um investigador e especialista em catastrofismo do Departamento de Teologia da Universidade de Concordia, no Quebeque, Canadá:

Mais e mais pessoas olham para o mundo através de uma visão apocalíptica. Uma das razões é que as coisas parecem irreparavelmente estragadas: o ambiente, a economia, o sistema político. No seu âmago, é uma resposta simples para problemas complexos. E é uma resposta adolescente, já que coloca no exterior de nós as responsabilidades da resolução dos problemas (FERREIRA, 2012).

Quaisquer que sejam as justificações atribuídas a este fenómeno cultural, a verdade é que a visão de um fim de mundo esteve sempre presente no nosso imaginário coletivo, atemorizando uns e inspirando outros. Várias foram as obras artísticas inspiradas no tema do apocalipse. No cinema encontramos o filme *Melancholia* realizado por Lars Von Trier⁸ ou *4:44 Last Day on Earth*, realizado por Abel Ferrara⁹. Na literatura, encontramos o romance *The Road* de Cormac McCarthy¹⁰ e, no teatro, o dramaturgo Edward Bond escreve a trilogia *The War Plays*¹¹. Não faltam também séries televisivas alusivas ao tema e o canal de televisão National Geographic já exibiu vários

⁸ *Melancholia* (2011).

⁹ *4:44 Last Day on Earth*. (2011).

¹⁰ *The Road* (2009).

¹¹ (BOND, 1991)

documentários referentes ao fim do mundo como *How to survive the end of the world*¹² ou *10 ways to End the World*¹³.

Ao acedermos à internet, facilmente nos deparamos com uma lista extensa de filmes, notícias, documentários e livros alusivos ao tema do apocalipse.

Perante este vasto universo de material alusivo ao fim do mundo, facilmente percebemos que a pesquisa poderia tornar-se longa e que seria importante selecionar e atermo-nos àquilo que realmente nos interessava para a nossa dramaturgia.

A ideia de um fim próximo, de mundo ou de vida, foi e será sempre um tema recorrente e atual. Já depois da estreia do espetáculo *Ensaio para o Fim*, durante o processo de redação deste relatório, surge mais um artigo sobre um fim do mundo próximo. (SERAGUZA, 2016)

3.2.2. O que estavas a fazer quando o mundo não acabou?

Não nos interessava de todo abordar especificamente a questão do fim do mundo, suas teorias, profecias e probabilidades. Interessava-nos antes a questão do ser humano e do seu comportamento perante uma situação de “inevitabilidade” próxima de fim de vida, de mundo e dentro desse quadro refletir sobre esse comportamento. Abordar temas como a angústia, o medo (ou não), a morte, o amor, a família, a sociedade, a relação do ser humano consigo, com os outros e com o tempo.

Tínhamos questões-chaves que nos focaram sobre aquilo que queríamos falar, tais como: O que é que farias se o mundo acabasse amanhã? Ou daqui a algumas horas? Que

¹² *How to survive the end of the world* (2013) Tv series.

¹³ *10 ways to End the World* (2010) Tv series.

emoções sentirias? O que é realmente importante na vida? Do que te arrependes de ter ou não ter feito? Quem fostes? O que fizeste de bom ou de interessante na tua vida? Um fim de vida/mundo seria bom ou mau, porquê? O que estarias a fazer no momento em que se preveria o fim do mundo? O que estavas a fazer quando o mundo não acabou? Se o mundo não acabasse, continuarias exatamente a mesma pessoa?

Sentimos falta de um elenco com mais atores, de uma narrativa ficcional com mais personagens. Porque nos parecia mais interessante (ou, talvez, mais fácil) mostrar os diversos comportamentos do ser humano perante um quadro apocalítico, através da intervenção de diversas personagens. Contudo, a ideia inicial de conceção de um espetáculo apenas com um ator também nos agradava, pelo facto de que:

“Além das contingências da produção, estas peças para um único ator, favorecem o testemunho direto e também a narrativa íntima, a entrega dos estados de alma sem confrontação com outro discurso (...) (RYNGAERT, 1998:89).”

Este fator, aliado à falta de recursos financeiros e ao limite de tempo para a construção do espetáculo, fez com que colocássemos de fora essa possibilidade.

A reflexão e procura de repostas às “questões foco”, com a intervenção de apenas um ator foram o fio condutor dos ensaios e o *cannovacio* da estrutura dramaturgica do espetáculo e da escrita do texto.

3.3. PROCESSO DE TRABALHO

3.3.1. Ensaios

Os ensaios iniciais centraram-se na partilha de documentação sobre o tema da peça. Não havia preferências ou restrições sobre o perfil de documentação a trazer para o ensaio. Partilhamos imagens, notícias, filmes, peças de teatro, poemas, canções e testemunhos de amigos e familiares a quem colocámos a questão: o que farias se o mundo acabasse amanhã?

Partilhámos também as nossas visões pessoais sobre o tema, os nossos estados de espírito, tudo o que nos apetecesse dizer. Tínhamos a mais-valia (sempre considere mais-valia) de sermos amigos e de usarmos da nossa cumplicidade emocional que, na minha opinião, favorece o *brainstorming* e o processo criativo. Analisávamos e refletíamos livremente sobre a informação partilhada e todas as ideias e propostas de texto e ações dramáticas que surgiam eram anotadas. Quando já não existia documentação para partilhar, partíamos para a improvisação. O Eduardo improvisava livremente em torno do tema. Das suas improvisações surgiam ideias que eram registadas e comentadas no final.



Figura 1 – Ensaios

3.3.2. Escrita do texto

Na criação deste espetáculo, ambos ator e encenador eram responsáveis e criadores do texto dramático. Tendo já anteriormente mergulhado na escrita de dois textos de teatro ¹⁴ do conhecimento e agrado do Eduardo, segurei também a pena da escrita deste texto. Ia escrevendo as minhas propostas de texto com base nas ideias resultantes das pesquisas e selecionadas nas discussões no trabalho de mesa e nas propostas de textos

¹⁴ *Branco ou Um dia não teremos uma história para contar* (2012) e *Debaixo de Água* (2013). Textos não editados.

enviadas pelo Eduardo, urdindo um conjunto de textos que eram depois submetidos à apreciação e aprovação do Eduardo.

Numa primeira fase, reunimos textos de forma dispersa, embora os seus conteúdos fossem pertinentes para ambos, ou seja, existiam temas/ideias que durante as discussões sobre os subtemas da peça, ficaram definidas como essenciais de se abordar no texto, tais como: a existência de um Deus e de que forma a religião nos torna ou não melhores pessoas, a destruição do meio ambiente pelo homem, a falsa solidariedade, a preguiça mental, a vergonha, o materialismo, a infância, o medo de morrer, a esperança, e a beleza e o amor como as últimas bandeiras do ser humano. Pretendíamos abordar toda uma panóplia de assuntos para os quais, uma vez definidos, teríamos de encontrar uma ordem e estrutura dramática coerente.

Se, de certa forma, eu estava mais responsável pela escrita e estrutura do texto, nada invalidava a intervenção a qualquer altura do Eduardo na mesma tarefa. Houve alturas em que me deparei com dificuldades na organização da estrutura dos vários textos e pedi ajuda ao Eduardo. Porque, ao mesmo tempo que partilhávamos ou distribuíamos tarefas, sentia, enquanto encenadora, que deveria libertar o tempo do Eduardo de tarefas que eu poderia realizar. Assunto sobre o qual falarei mais adiante.

Paulatinamente, de ensaio para ensaio, entre arranjo/desarranjo e colagem/descolagem de textos, a estrutura dramática foi sendo tecida.

Estávamos perante uma escrita de texto dramático baseada numa escrita de cena, onde a redação do texto ia sendo feita em concomitância com o trabalho realizado.

3.3.3. Dissonâncias de escritas

Tinha a pena na mão. Já tinha escrito peças e inevitavelmente criado um estilo de escrita. Escrevia pequenos textos com base nas ideias discutidas e recebia também as propostas de texto do Eduardo. Textos com um estilo diferente do meu. Existiu então a preocupação de não “adulterar” o “estilo literário” dos textos do Eduardo mas de uniformizar os diferentes estilos de texto. Líamos as minhas propostas de colagens de textos e, felizmente, tudo foi sendo acordado. Quando eu ou o Eduardo discordávamos de alguma proposta de adaptação, tudo sempre se alterou e acordou naturalmente. Até ao último dia. Porque nada estava fechado até ao dia da estreia. Nem texto, nem encenação, nem interpretação.

Percebi que tenho um estilo de escrita teatral um pouco (talvez demasiado) literária. Pude contar sempre com o olhar do Eduardo que me alertava para o facto de esta personagem não usar uma linguagem tão literária, que a mesma o distanciava da linguagem quotidiana que deveria ter e que isso o tornava numa personagem inverosímil. Situação esta que considero algo extremamente positivo, apresentando-se para mim como uma das mais valias do trabalho colaborativo. O olhar de quem está por dentro. Que nos alerta e nos consciencializa dos nossos vícios. Que, inconscientemente, se podem tornar erros.

3.3.4. Personagem /Personagens

Durante o processo de criação tornou-se importante perceber e definir quem era esta personagem. Quem era este homem? Que personagem poderia protagonizar de forma coerente e legítima tudo aquilo que queríamos dizer?

Onde estava? O que estaria a fazer? Qual a sua história? Qual a sua relação com o mundo, com os outros e consigo perante a “iminência de um fim”?

De ensaio para ensaio, de improvisação, descoberta e composição do *gestus* da personagem, a mesma começou a ganhar identidade e a partir de então, toda a narrativa, estrutura cénica e dramática da peça acabou por acontecer de forma mais fluída.

Descobrimos que essa personagem seria um homem, por volta de 40 anos de idade, repórter fotográfico de cenários de guerra e conflitos sociais. Apresentar-se-ia sozinho, no seu *atelier* de trabalho, com uma postura de aparente ceticismo - relativamente à previsão que anuncia o fim do mundo para dali a algumas horas -, e indiferença perante a agitação que se vive lá fora.

A ação dramática num só ato (que foi dividido textualmente em 6 momentos por uma questão de organização cénica) começa no início de um dia e termina no final do mesmo num encadeamento lógico de ações. Durante este tempo, o Homem trabalha em torno do seu material fotográfico e é interpelado por várias personagens que o vão contactando e alertando para o possível fim anunciado. Todo este ambiente em torno de um fim de vida/mundo, leva-o a refletir sobre si, os outros e o mundo em que vive.

A ligação da personagem Homem com os outros era sempre feita através de meios de comunicação (um telemóvel e um intercomunicador) e foi desta forma que colocámos,

indiretamente, presentes em cena as diferentes personagens que de início gostaríamos que existissem e que se relacionassem com a personagem Homem. As várias propostas de diferentes personagens que nos surgiram durante os ensaios foram definidas e criadas de acordo com as vertentes que selecionamos como as mais importantes no relacionamento humano: a família, as relações pessoais/amorosas, os amigos, os outros. A representar cada uma das vertentes, criámos as seguintes personagens:

Família – MÃE

Relações Pessoais - AMIGA e JOANA

Amigos - AMIGO

Outros - PORTEIRA.

3.3.5. Um monólogo (?)

Parte-se do princípio que uma peça com um ator é um monólogo. No Dicionário de Teatro, Pavis define monólogo como “um discurso que a personagem faz para si mesma» e que «se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal (...)”(PAVIS, 2003:247). Na narrativa que fomos construindo, criámos momentos onde o Homem dialoga consigo e para alguém indefinido. Indefinição esta que surge naturalmente como resultado da marcação livre e orgânica do movimento do ator/personagem que, ora discursava na direção do público, ora de lado ou de costas para o mesmo. Estava em casa, no seu local de trabalho e dentro daquilo que nos

pareceu plausível em termo cénicos, queríamos que esse homem, essa personagem, se comportasse de forma natural e orgânica. Por exemplo, existiram momentos onde o Homem se coçava, assoava e falava ao mesmo tempo, e várias vezes dobrou a bainha das calças do figurino que durante os ensaios e espetáculos se desdobrava.

Não queríamos o Homem a discursar consigo ou para alguém não presente durante toda a peça e sempre pensamos na intervenção de várias personagens, por forma a conseguirmos mostrar vários universos pessoais. Ao mesmo tempo, queríamos que essa relação de comunicação entre o Homem e as personagens resultasse de forma variada. Solucionamos dramatúrgica e cenicamente estas pretensões colocando voz *off* de gravações de mensagens de caixa de correio do telemóvel (amigo e a amiga Inês); voz *off* no diálogo direto entre a Porteira e o Homem através do intercomunicador; diálogo direto entre o Homem e a Mãe através do telemóvel, onde as falas do Homem nos davam resposta ao universo vivido pela progenitora e, por fim, voz *off* da vizinha Joana, fruto de uma possível imaginação do Homem.

Não podemos ignorar o facto de, neste monólogo, existirem diálogos entre personagens. O Homem falava com a mãe ao telefone e com a porteira através do intercomunicador. Ambas personagens existem, embora não fisicamente em palco, e com ambas o Homem dialoga. A voz da Mãe não se ouve, ao contrário da Porteira, mas verifica-se a existência de um intercâmbio verbal. Assim sendo, poderíamos classificar a narrativa como um monólogo com momentos dialógicos.

Não estávamos contudo, preocupados com regras, classificações ou conceitos dramatúrgicos. Eramos livres. Queríamos “dizer e fazer coisas” através de um espetáculo de teatro. O nosso espetáculo. A nossa cocriação. Era um espetáculo, cuja construção assentava claramente no perfil pós moderno que Pavis descreve: “[...] a

encenação pós moderna (...) não se apresenta sob um estilo homogêneo ou sob um gênero definido, nem mesmo numa dada época, mas sim, no melhor dos casos, como uma certa atitude, 'um certo olhar'"(PAVIS,2003:299).

Neste caso, o nosso olhar.

3.4. ARGUMENTO E DRAMATURGIA

3.3.1. Criação de um fim

Mas o homem é um ser fictício em todo o seu ser. E é precisa a morte para ele enfim ser verdadeiro.

Vergílio Ferreira

Queríamos dizer coisas. Aquelas coisas que anotamos, que discutimos, que analisámos, que concordámos como importante/ou interessante dizer. Queríamos aquele Homem em palco a fazer e dizer coisas de forma interessante, contundente, eficaz, poética. Que reagia, que tentava não reagir, que criticava que se autocriticava, que acusava, que admitia, que hesitava, que se enfurecia, que se emocionava, que ironizava, que confessava, que perdia e ganhava esperança...enfim. Queríamos um ser humano na sua simples e (im)perfeita condição a reagir perante a iminência de um fim de vida.

Num mundo onde o indivíduo se encontra cada vez mais centrado na sua individualidade, onde nos deparamos com uma sociedade promotora de uma filosofia de

consumo, subserviente de uma política económica regida por interesses e pelo lucro bancário.

Neste espetáculo, apresentamos esta mesma sociedade à beira de um fim inesperado e súbito. E apresentamos um Homem só, que simboliza o ser humano, cada um nós, e que nos confronta com questões e situações que nos levam a refletir sobre a condição humana e sobre o que é realmente importante e o que vale a pena, ou não, na vida.

Porque é quando estamos perante um fim, perante a possibilidade de se deixar de existir, que tomamos consciência da (nossa) existência, tal como ela deve ser.

3.4.2. O fim, lá fora.

Quando se pensa em cenários apocalípticos e pós apocalípticos, o nosso imaginário remete-nos sempre para quadros de grandes incêndios e outros fenómenos naturais de devastação. No filme *The Road*, deparamo-nos com um cenário pós apocalíptico de destruição, cinzento, com uma natureza morta, em consequência de um cataclisma. Já o filme *4:44 Last Day on Earth* apresenta-nos um ambiente pré apocalíptico de aparente normalidade, mas onde pessoas se vão suicidando.

Neste espetáculo quisemos que o ambiente fosse de completa normalidade.

Nada indica qualquer anormalidade em virtude de uma anunciada previsão apocalíptica. Inclusive, no texto, nunca é referido um fim do mundo. Depreendemos apenas que algo está para acontecer, seja o fim de alguma coisa, ou a morte de alguém.

A peça inicia-se com a projeção de um filme realizado pelo Bruno Canas no qual se observa aquilo a que se poderia chamar o normal dia a dia de pessoas a descerem e a subirem escadas numa qualquer cidade, ao mesmo tempo que o público que vai assistir ao espetáculo vai entrando. Também ele, normalmente a entrar para assistir a um

espetáculo, como acontece habitualmente em qualquer local do mundo onde a vida decorre naturalmente. A própria personagem insiste na descrição de uma normalidade quando, ainda sem ninguém em cena, se ouve a sua voz *off* narrando:

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.

Ou quando fala com a mãe - que lhe telefona com insistência, preocupada, insistindo para que o filho vá para junto dela - no sentido de a tranquilizar:

HOMEM 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 norm.... *(Olha para o telefone.)* Olha, mãe tenho aqui uma chamada em linha....

Não fora as outras personagens tentarem comunicar com o Homem alertando-o para a previsão, e teria sido um dia de trabalho igual a todos os outros para este homem. Só lá fora o mundo vai acabar.

Há, durante a primeira metade da peça, uma tentativa de indiferença por parte do Homem,

(Desliga o telemóvel. Vai sentar-se ao computador e começa a trabalhar. Come pão. Faz outras coisas.)

HOMEM 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. Há também a televisão. E o futebol.

e até de brincadeira em relação à previsão que se anuncia:

HOMEM 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...

Fruto de um ceticismo em relação aos média, à sociedade e ao homem.

Uma sociedade que de tudo se aproveita para obter lucro. Durante as pesquisas em torno do tema fim do mundo, verifiquei que se gerou também uma grande onda de aproveitamento económico, desde a criação de eventos de celebração, ou preparação, para o fim do mundo, como o aluguer de *bunkers* para proteção, ou a organização de peregrinações aos locais mais seguros e/ou sagrados para se estar na hora apocalíptica, à venda de manuais de sobrevivência. A verdade é que o medo vende e de tudo o homem se aproveita para fazer negócio. No filme *Seeking a Friend for the End of the World* [*À procura de um amigo para o fim do mundo*]¹⁵ a personagem principal, enquanto se encontra no carro no meio do trânsito que se vai acumulando, em resultado de um pré apocalíptico êxodo de pessoas da cidade, ouve anunciar na rádio o Concerto para o fim do mundo (!).

Este material, inspirou-nos na construção do perfil do Amigo que adota uma postura cómica, sarcástica e, aparentemente, descontraída em relação à previsão de um fim do mundo:

¹⁵ Tradução minha. Filme realizado em 2012 por Lorene SCAFARIA.

AMIGO 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? Não vá isto tudo ir pelos ares mesmo, 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. Os gajos aproveitam-se desta situação. 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.

Em oposição à postura do Amigo, surge a Amiga, antigo relacionamento do Homem, que apresenta um estado de espírito do qual se depreende alguma preocupação e tristeza:

AMIGA 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.

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

As intervenções da Amiga e do Amigo surgem através da voz *off* de uma mensagem deixada na caixa do correio, que o público ouve quando o Homem não se encontra em cena. Deprendemos que só mais tarde o Homem as irá ouvir, se esse anunciando fim não chegar. Contudo, a pressão feita pelos telefonemas e a conversa com a mãe são o

suficiente para despoletar no Homem um monólogo que, “(...) apesar de sua disposição tipográfica unitária e de seu sujeito único de enunciação, são, na verdade, apenas diálogos da personagem com uma parte de si mesma, com uma outra personagem de sua fantasia ou com o mundo tomado como testemunha” (PAVIS, 2003:99).

Estamos perante um monólogo que atravessa diversas tipologias (Idem, 248), tais como:

- *Monólogo Técnico (Narrativa)*, onde a personagem expõe acontecimentos passados que não podem ser apresentados diretamente,

HOMEM 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.

- *Monólogo Lírico*, onde nos deparamos com momentos de reflexão e emoção por parte da personagem que se deixa levar por confidências,

HOMEM 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.

- *Monólogo de reflexão ou decisão*, perante uma escolha delicada onde a personagem argumenta e contra argumenta o comportamento a adotar,

HOMEM Talvez eu devesse, sim! Tocar. Dizer se.... Perguntar se....

A única coisa que valeria a pena....

(...)

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

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

(...)

(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.

- Diálogo solitário, onde a personagem se dirige a outro que nunca lhe responde,

HOMEM 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?

Um discurso emotivo, reflexivo e acusatório assente numa crítica social, política e religiosa que revela um Homem consciente do que se passa à sua volta e no mundo. Que não se limita apenas a acusar e a criticar, mas que também reconhece os seus defeitos e se autocrítica num discurso poético e emotivo, reflexivo e acusatório, que atravessa momentos de sarcasmo e ironia, de revolta, de agressividade, de consternação, bem como de fragilidade, indecisão, confusão e de uma certa “loucura”, interrompidos, por vezes, pela Porteira, que toca à campainha e fala através do intercomunicar, e por alguém que bate à porta que o Homem opta por não abrir.

3.4.3. A solidão e a responsabilidade

Em *O Existencialismo é um Humanismo*, Sartre diz-nos:

Se, por outro lado, Deus não existe, não encontramos diante de nós valores ou imposições que nos legitimem o comportamento. Assim, não temos nem atrás de nós, nem diante de nós, no domínio luminoso dos valores, justificações ou desculpas. Estamos sós e sem desculpas. É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não se criou a si próprio; e no entanto livre, porque uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer (SARTRE, 1978:227-228).

E foi sobre este propósito que mantivemos o personagem, só durante toda a peça, recusando todas as tentativas e/ou tentações (Joana) da parte das outras personagens para que o Homem fosse ao encontro delas para passar aquilo que se suporia serem os últimos momentos.

Os ceticismo do Homem em concomitância com um sentimento de culpa determinaram a sua postura misantrópica.

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.

Durante as nossas pesquisas para a criação do espetáculo, o Eduardo deu-me a escutar a música *FMI* de José Mário Branco interpretada e gravada ao vivo no Teatro Aberto em Lisboa em 1 de Maio de 1981. Sozinho, durante cerca de 20 minutos, José Mário Branco apresenta-nos uma canção de intervenção envolta em ironia, sarcasmo e crítica onde canta, grita e chora a sua raiva, infelicidade e revolta perante a situação política económica e social que se vive na altura. Perto do final da canção, vencido pelo ritmo, por vezes alucinante da interpretação da canção, e pela emoção, o cantor chama pela mãe,

(...) rua, desandem daqui para fora, a culpa é vossa, oh mãe, oh mãe, oh mãe, oh mãe, oh mãe, oh mãe, oh mãe...

Mãe.... eu quero ficar sozinho...

Mãe, não quero pensar mais...

Mãe, eu quero morrer mãe.

Eu quero desnascer, ir-me embora, sem ter que me ir embora. (...)

Este momento, de uma intensidade à qual é impossível ficar indiferente, marcou-me e inspirou-me/nos para o clímax da peça a que, entre nós, chamamos o momento Vórtice. Neste Vórtice, de força e intensidade de palavras, o Homem expõe ironicamente erros do ser humano e acusa a humanidade de ter falhado enquanto espécie, acabando por fim, também ele vencido pela veemência do seu discurso, por confessar sua culpabilidade e vergonha, dirigindo-se aos pais,

HOMEM É preciso ter vergonha! Ter a coragem de sentir vergonha! É preciso ser humano e ter coragem para dizer: 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 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! Falhámos.....!!

(Quebra e deixa-se cair no chão.)

Falhámos....

Falhei, mãe. Falhei, pai.

Também eu... podia ter feito melhor e não fiz.

(...) Eu que estive sempre tão perto de quem mais precisava. De câmara na mão. Não chega dar a conhecer. Não chega ouvir, testemunhar.



Fig. 2 Ensaios

3.4.4. A (In) Existência da quarta parede

Faz tudo como se estivesses a ser contemplado.

Epicuro de Samos

Qual a relação da personagem com o público neste espetáculo? Existia uma relação direta assumida entre o palco e a plateia público? Ou existia uma quarta parede? Essa parede permaneceu de pé durante todo o espetáculo?

O teatro contemporâneo veio quebrar regras e tradições da estética teatral que remetiam o público ao papel de uma figura inanimada e passiva perante a cena que decorria em palco (BRECHT:1948). Ao ator era pedido que agisse como se entre o palco e o público existisse uma parede. Uma quarta parede. Brecht e o seu teatro épico propõe o derrubar dessa parede e uma ligação entre palco e plateia, ator e espectador, onde este último é levado a participar na ação que assiste através de interpelações diretas e indiretas que o levam a distanciar-se das ações que estão a acontecer em palco e a tomar consciência e posição crítica sobre as mesmas.

No *Ensaio para o Fim* deparamo-nos com uma personagem que se comporta de forma ambígua no que se refere à relação com o público. O Homem dialogava consigo (?) tanto de frente para o público, como de costas ou de lado. Falava e olhava em todas as direções consoante as suas ações. A sua postura em palco durante toda a peça não rompe nem consolida o efeito de ilusão que nos é proporcionado pela quarta parede.

Talvez o momento onde se pode verificar uma relação direta com o público, aconteça quando o Homem tira fotografias direcionando assumidamente a câmara para

o público. Poderá o espetador pensar, ofuscado e incomodado certamente pelo *flash* da máquina fotográfica: estarei a ser fotografado pela personagem? Estará ele a dizer, indiretamente, que sempre soube que estivemos aqui? Por outro lado, também seria possível estar simplesmente a testar a máquina e o *flash* fotografando coincidentemente na direção da plateia.

Outro momento em que poderemos encontrar traços épicos acontece quando o Homem, num registo diferente de todos os que demonstrou até então, quase como se tivesse saído da personagem, caminha, para e olha na direção do espetador, interrogando-o:

HOMEM 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?

Interrogando-o? Mesmo aqui, poderá restar uma possibilidade de a personagem estar a interrogar-se a si própria mas, cenicamente, caminha e olha na direção do público parando em frente deste. Ou da parede? Apesar de estranho, há sempre uma ínfima possibilidade de o ser. Mesmo o diferente registo que apresenta poderá ser lido como um momento de desabafo (todos nós quebramos, de vez em quando).

Se, como e quando tal se verifica, no que concerne ao discurso direto ou indireto na relação com o espetador/plateia, bem como na existência e no derrube ou não de uma quarta parede, isso não foi motivo de preocupação durante o processo de criação do espetáculo.

Também aqui, este hibridismo na relação entre ator, palco e plateia, foi opção dramaturgica e cénica. Pareceu-nos de maior interesse deixar em aberto esse jogo entre

a personagem e o espectador, entre as ações poderem ser o que são e poderem ser outras (BORIE *et al.*,2004:469), e atribuímos a este último a liberdade de escolha na leitura do espetáculo e na forma como quer ou se sente posicionado “nesta proposta de jogo”: como observador (passivo) ou participante/interlocutor (ativo e crítico)? Por exemplo, quando o Homem “fotografa (na direção do) o público”, queríamos que a ambiguidade da ação levasse o espectador a refletir sobre se e o porquê de o estar a fazer?

Queríamos apenas que o mais importante deste espetáculo fosse claro: o que o espectador estava a observar, era sobre e para si.

3.4.5. Espaço Cénico

O Hugo F. Matos gentilmente aceitou o nosso convite para colaborar na composição do espaço cénico. Em 2012 tínhamos já trabalhado com o Hugo no espetáculo *Debaixo de Água*. Estamos já familiarizados com o trabalho do Hugo e ele com o nosso.

Transmitimos-lhe toda a informação sobre a peça, o local de apresentação e o que pretendíamos ao nível da dramaturgia cénica: um espaço de trabalho, com imagens em torno de conflitos sociais e cenários de guerra espalhadas pelo espaço, como objeto artístico e como fundamento narrativo. As imagens remeteriam o espaço a uma universalidade e a uma identificação por parte do público enquanto elementos integrantes desse universo.

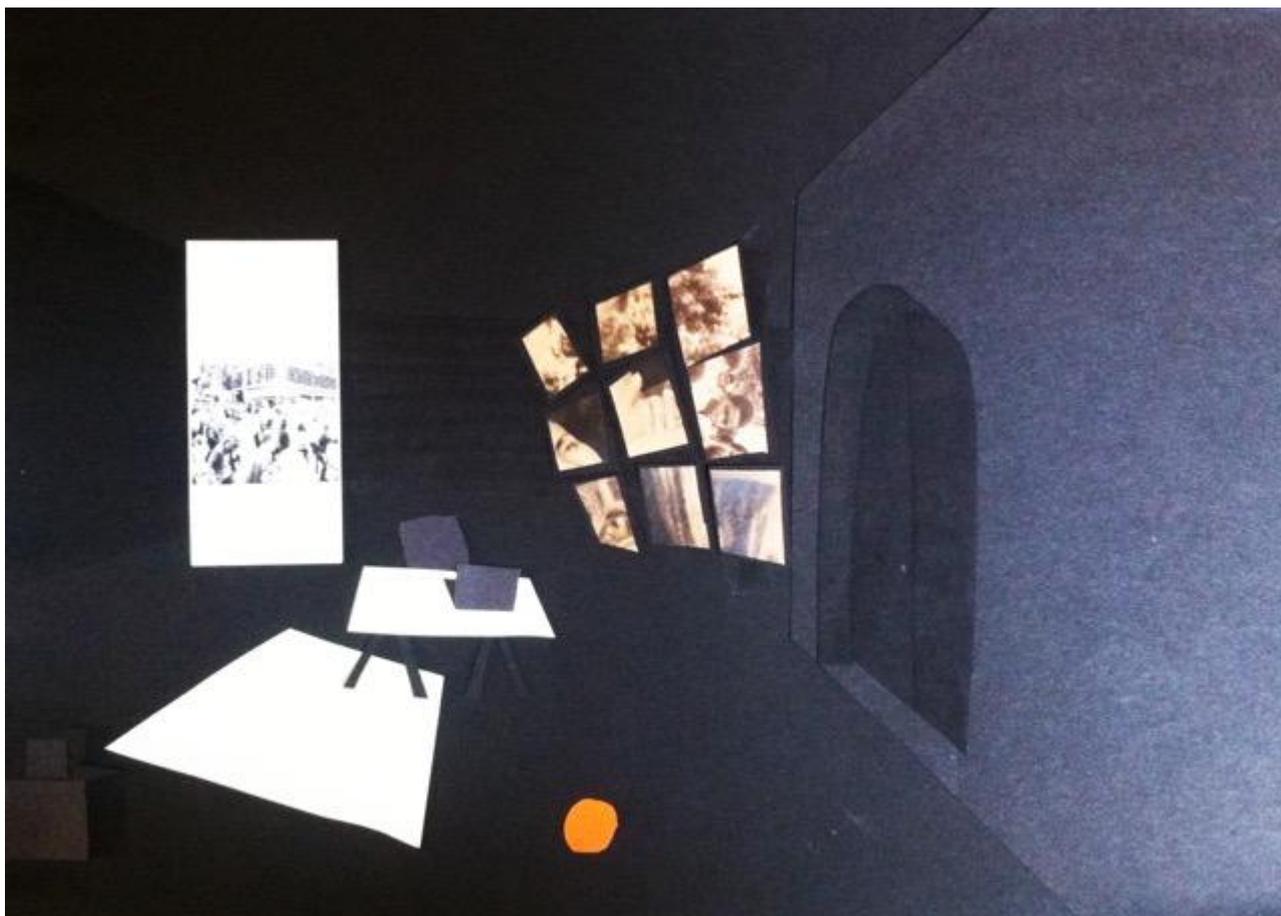


Figura 2 - Esboço cenografia

Logo nos foi apresentado um esboço da sua proposta, que acabou por resultar no seguinte cenário: um espaço/*atelier* de trabalho de um fotógrafo, com uma organização e imagem simples, quase crua, marcada pela cor preta e branca, com a exceção de uma bola de basquete cor de laranja. Fotografias de cenários de guerra e conflitos sociais encontravam-se pelo espaço, encostadas nas paredes de ambos os lados e suspensas no lado direito a meio do palco, numa configuração quadrangular irregular e frágil de onde emergia uma luz, dando a sensação de grande janela ou claraboia, único local por onde entra a luz do exterior. Uma mesa de trabalho, com um computador e um candeeiro, e um tapete no chão em frente da mesa (sobre o qual o Homem irá dispor mais fotografias ao longo do espetáculo) definem o centro do espaço. Material fotográfico variado

encontra-se perto das paredes, em cima da mesa e, por baixo da claraboia numa posição com algum destaque, um tripé.

A sala e o espaço cénico preto, sem nenhuma separação entre público e o espaço de representação, em conjunto com a proposta cenográfica proporcionaram o ambiente intimista e realista que pretendíamos, e que o Hugo F. Matos tão bem descreve da seguinte forma:

Através da articulação entre a formalidade, plasticidade e a disposição dos elementos cenográficos, procurou-se criar um espaço composto por diferentes camadas e mensagens dramáticas que se pretendem não literais, mas que garantam tanto um reforço sobre a leitura da ação dramática, como a criação de envolvimento cenográfico.

Marcado pela ausência cromática, o branco e o negro dos elementos cenográficos e do lugar teatral, procuram refletir a atitude intransigente e inflexível do personagem perante o cataclismo de um final, uma atitude e plasticidade que apenas se desvanecem na gradação de cinzentos presentes nas imagens fotográficas, reflexo da própria consciência e do olhar do personagem sobre o mundo. [...] Um olhar cru sobre a realidade em que vivemos, onde a cor apenas surge numa bola de basquetebol, sugestão e símbolo da possibilidade de acertar ou não, de encestar ou falhar sobre a indecisão de aceitar o final que se aproxima.

Na relação entre a sugestão e o realismo, o espaço determina-se através do acumular das memórias do personagem, esse mundo fotografado e real que completa um lugar onde a contemporaneidade dos elementos cenográficos transporta o espectador para a um local próximo de si próprio e das molduras que enquadram os nossos dias, frágeis e pesados, suspensos por fios de crochê, prontos a romper [...] ¹⁶

¹⁶ Excerto de depoimento escrito fornecido pelo Cenógrafo Hugo F. Matos.

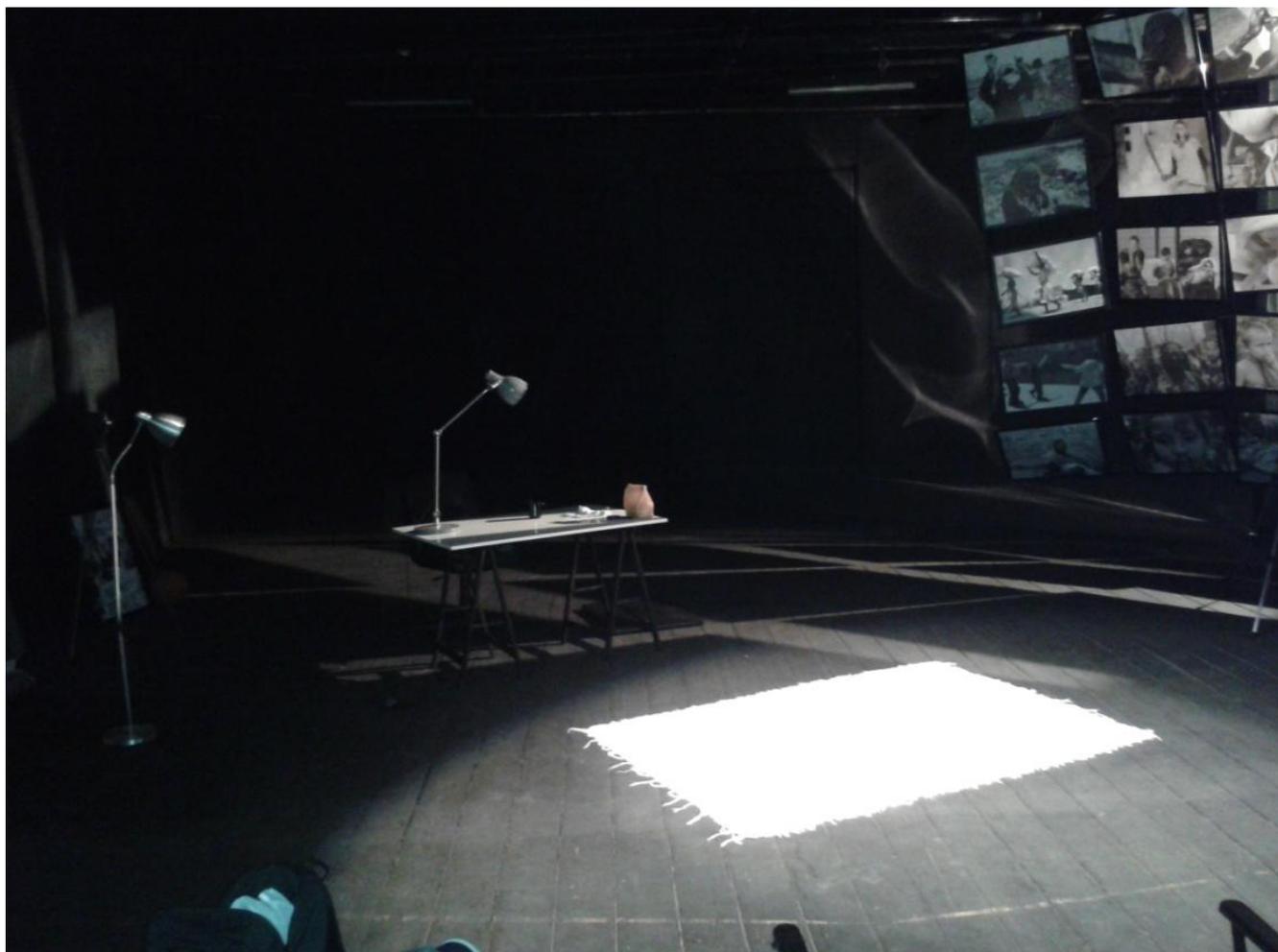


Figura 4 - Cenário

Além da bola, optámos também pela presença da cor, embora discreta, no figurino da personagem composto por uma t-shirt branca e calças de ganga azuis andando descalço pelo espaço. Também ao figurino da personagem quisemos atribuir uma simbologia cromática. A discreta cor, a discreta esperança/crença no ser humano e numa continuidade do mundo.

3.4.6. Sonoplastia e Vídeo

Desde o início dos ensaios sabíamos que estávamos recetivos à inclusão de imagens e de som no espetáculo. Não definimos, nem idealizamos de antemão momentos da peça onde gostaríamos que os mesmos surgissem. Acreditámos que esses momentos iriam surgir, naturalmente, durante os ensaios. E assim aconteceu. O próprio texto apelava a um ambiente sonoro consoante os seus momentos de tensão, impulsividade, emotividade, como também a momentos de silêncio que imprimiam densidade à cena.

E foi desta forma que a composição sonora e musical surgiu. Transmitia ao Cristóvão Carvalho, que estava encarregado da mesma, o tipo de atmosfera ou sentimento que queria transmitir musicalmente. O Cristóvão apresentava-nos as suas propostas que, na sua maioria, foram ao encontro do que pretendíamos. Quando alguma não aparecia de encontro ao que pretendíamos, eram feitas sugestões e proposta de alterações que sempre chegaram ao desejado. O mesmo aconteceu com as propostas de imagens realizadas pelo Bruno Canas.

Tanto a imagem como o som foram utilizados como intensificadores de momentos. Como um eco metafórico daquilo que o ator estava a sentir e/ou a dizer.

3.4.7. Que título?

A meio do processo de criação da peça comecei a sentir a necessidade de encontrar um título. Uma espécie de necessidade que se tem de atribuir nomes às coisas para que elas existam de facto. Como um bebé em gestação a quem se precisa dar um nome.

Pavis refere, citando os autores de melodramas que consideravam a escolha do título de extrema importância para o sucesso da obra que “ (...) é preciso primeiramente escolher um título. Em seguida, é preciso adaptar este título a um assunto qualquer” (PAVIS,2003:441)

Reconheço a importância que o bom título pode ter num espetáculo. Mas não comungo do mesmo entendimento. Pelo contrário, primeiro é preciso escolher o assunto e o título surgirá depois, naturalmente.

Não considero de extrema importância para o processo criativo a definição a priori de um título. Um título poderia até surgir apenas no final, ou surgir provisoriamente e ser depois preterido por outro. A sua ausência, ou não, em nada alteraria o nosso processo criativo. Contudo, o tempo passava e urgia a necessidade de encontrar um título para a peça para que se pudesse começar a pensar no material de divulgação, seu conteúdo e parte gráfica.

A questão que desde o início norteou a nosso argumento dramaturgico “O que é que estavas a fazer quando o mundo não acabou?”, agradava-nos e não estava de fora a sua possibilidade enquanto título. Contudo, não queríamos um título que denunciasse o tema central da peça: o fim do mundo.

E o tempo passava e não surgiam propostas de título que nos agradassem. Não estava muito preocupada. Acreditava que acabaria por surgir naturalmente.

Em 30 de Janeiro de 2016, participei na *Oficina Terreno Selvagem* que teve lugar no Teatro Nacional D. Maria II. A oficina tinha como ponto de partida o processo criativo do espetáculo *Terreno Selvagem*. Nela, os seus cocriadores Miguel Castro Caldas, Pedro Gil e Raquel Castro partilharam os seus métodos de trabalho e pesquisa. Também aqui se desenvolveu um processo com as características de *Devised Theater*. Partiram de

material documentado, do património comum de pessoas e de exercícios de criação – que praticaram e inventaram -, como forma de levantamento de material para a criação do espetáculo.

Nos meus apontamentos, entre outras informações, registei, a partir do testemunho dado por Pedro Gil, o seguinte:

- Mesmo o exercício mais estúpido é possível, vale a pena.
- É preciso tempo e humildade e disponibilidade. (Há sempre algo que sai.)

E isto sempre esteve presente durante o nosso processo de procura e criação do espetáculo. Nomeadamente, durante os ensaios de experimentação.

O Eduardo improvisava. Improvisou-se muito em torno do material que ia surgindo e ganhando alguma forma. E em todos os ensaios tivemos a sorte de conseguir retirar sempre alguma ideia para juntar ao material dramaturgico.

A cerca de dois meses da estreia do espetáculo, mais precisamente a 09 de abril de 2016, houve um ensaio/improvisação do Eduardo que hei de sempre recordar com um dos mais frustrantes e, paradoxalmente, mais interessantes. O Eduardo começou a sua improvisação como era pedido nesta fase do processo e, a meia hora da sua improvisação, pelo menos eu, não tinha conseguido retirar nenhuma nova ideia. Calmamente deixei-o continuar. Tinham já passado 55 minutos de improvisação e eu continuava sem retirar nenhuma nova ideia e já rendida a um sentimento de frustração, pensei: “O Eduardo está aqui há quase uma hora a falar e a improvisar sobre o fim e eu não consigo retirar nenhum material interessante para juntar ao que já temos. Há que aceitar. Por vezes acontece. Há quase uma hora que o oiço a falar sobre o fim e...nada. Hoje, nada. Andamos aqui a ensaiar, a dissertar sobre o fim e...” do aparente nada... eis

que encontro a ideia para o título. Poder-se-á dizer que experienciei um momento Eureka!

Interrompi a improvisação, pois achei que o Eduardo já estava há muito tempo a improvisar, a criar, a trabalhar e senti que era altura de parar para que o Eduardo descansasse. O próprio nem se tinha dado conta que o seu trabalho ia já com quase uma hora de duração. Quando chegou a altura de se analisar a sua improvisação, louvei e agradei-lhe todo o seu trabalho de improvisação e disponibilidade enquanto ator e criador e confessei-lhe a minha frustração por não ter conseguido retirar nada de relevante para juntar ao material já existente. Mas, antes que se notasse da sua parte algum possível desapontamento, disse-lhe que o seu trabalho não tinha sido de todo em vão pois, desse mesmo trabalho, eu tinha encontrado um possível (porque faltava o parecer do Eduardo) título. Expliquei-lhe, então, que percebi que o que andávamos a fazer desde o início deste processo todo era a improvisar, a ensaiar, a escrever sobre o fim. O nosso fim, a nossa visão, a nossa reflexão, a nossa proposta sobre como agir perante um fim. Andamos a ensaiar sobre/para um fim. Este espetáculo é a nossa proposta, é o nosso “ensaio para o fim”.

3.4.8. Dissonâncias dramatúrgicas

3.4.8.1. Heroicidade (?)

Estamos perante um herói? Clássico? Contemporâneo? Romântico? Realista?
Anti- herói? Herói de coisa alguma/nenhuma?

O modelo da figura do herói tem variado ao longo da história consoante as diferentes épocas. Na antiguidade, o herói da tragédia clássica apresenta características humanas e divinas assentes em projeções míticas e lendárias. Pertencente à classe alta, com uma linguagem nobre e um caráter corajoso e íntegro, livre nas suas ações mas preso ao infortúnio do destino.

A modernidade trouxe-nos a figura de um herói mais humano, mais real, com uma linguagem mais coloquial, que reflete sobre os problemas da sociedade contemporânea, e “assume as suas fraquezas e vive em conflito interior e em crise de relação com o meio social, sendo por isso designado de anti-herói”(AREAL,2015:172).

Trouxe-nos também modelos ambíguos de heroicidade, fruto de uma sociedade capitalista que apela ferozmente ao consumo, onde a quantidade de bens que se possui determina o valor da pessoa. Criam-se referências de valor e estatutos heroicos baseados no objeto. O objeto passa a ser:

(...) a situação social e, ao mesmo tempo, o seu signo: conseqüentemente, não constitui apenas um fim concreto perseguível, mas o símbolo ritual, a imagem mítica em que se condensam aspirações e desejos. E a projeção do que queremos ser. Em outros termos: no objeto, visto inicialmente como manifestação da própria personalidade, anula-se a personalidade (ECO,2015:242)

A comunicação social e os media têm também um papel influente na configuração da imagem do herói contemporâneo, projetada na personagem da celebridade onde “a superexposição substitui a virtude (*areté*) como valor supremo” (PENA:2002), transformando, do dia para a noite, figuras anónimas em celebridades e em heróis com

uma “pseudo vida heroica“ (Idem:153) cujos valores não assentam em princípios éticos e morais, ou em ações louváveis. Como refere Filipe Pena,

(...) os heróis não são heróis, apenas “interpretam heróis” (BENJAMIM, 1985, p.97). Sua valorização está na capacidade de representar efeitos dramáticos e manter um fascínio sobre si. Em outras palavras, na capacidade de tornarem-se celebridades. “A característica que se exige das celebridades é que tenham uma personalidade, que possuam a capacidade do ator, no sentido de apresentar um eu colorido, de manter uma postura, um fascínio, um mistério (FEATHERSTONE, 1997, p.97)” (Ibidem:155).

Se no anti herói que a modernidade nos trouxe, submerso nas suas atitudes anti heróicas de fraqueza e conflitualidade, podemos ainda reconhecer valores relacionados como a honestidade moral e a consciência social, nestes pseudo heróis, a única “qualidade” que poderemos vislumbrar prender-se-á com a capacidade histriónica.

Já não existe uma definição coletiva de herói, uma vez que, como é referido no dicionário de termos literários

(...) a avaliação do herói, [...], assume sempre aspectos subjectivos, uma vez que, no quadro da apreciação humana das situações de vida e dos acontecimentos, a ambiguidade dos pontos de vista é uma constante, que se inscreve no carácter dialéctico da condição humana(...) (CEIA, 2010).

Onde reside a heroicidade da personagem deste espetáculo? Que tipo de herói é este Homem que anda descalço, embora não sendo pobre? Que não pertence a uma classe social alta nem baixa? Que usa uma linguagem coloquial com praguejos e, no entanto, cuidada e poética? ¹⁷

Estamos portanto perante uma personagem que apresenta uma pluralidade de características que nos poderão remeter a várias tipologias de heróis:

- O herói clássico - de ações exemplares e escolhas livres, que se opõe através do combate e do conflito moral, respondendo pelo seu erro no seu isolamento (PAVIS,2003:193). Estamos perante um repórter fotográfico que denuncia ao mundo crimes sociais, ambientais e de guerra. Homem independente que foi e é livre nas escolhas da sua vida. Que assume um erro pessoal e onde podemos encontrar no seu isolamento um gesto penitente.

- O herói trágico - “que revela admirável dignidade diante do irrevogável infortúnio. Mantém-se irredutivelmente firme, Quebra, mas não verga e permanece sempre fiel a si mesmo” (SANTANA). Perante a possibilidade de um fim próximo, o Homem mantém-se firme no seu ceticismo, comportando-se como faria num dia normal de trabalho, não temendo a morte (desafiando-a até) ou qualquer outro tipo de acontecimento cataclísmico. Apenas nos momentos que o remetem à relação amorosa (platónica) e à possibilidade de a não/poder concretizar é que a personagem demonstra fragilidade, indecisão e até impulsividade que logo são interrompidas pelo seu característico e perseverante ceticismo.

¹⁷ Se, por um lado, concordava com o Eduardo quando me alertava para a forma demasiado literária das falas do Homem, por outro, defendi uma linguagem cuidada na forma como se expressava. Também aqui se conseguiu encontrar um equilíbrio, na forma como a personagem se expressava verbalmente, que agradou a ambos.

- O herói sindicalista - criado pelo realismo social, denuncia a corrupção e a opressão da sociedade (CEIA,2010). Esta atitude denunciante poderá ser considerada no seu trabalho enquanto repórter fotográfico e no seu discurso de revolta (ainda que no seu isolamento).

- O anti-herói – que revela fraqueza e fragilidade, assumindo erros e imperfeições. Que entra em conflito com o mundo exterior e consigo mesmo (AREAL,2005).

Apesar de todos os traços que nos remetem a tipologias de herói, para mim, a heroicidade da personagem Homem, reside principalmente na sua consciência, postura e comportamento. Numa consciência ciente da culpabilidade do ser humano - na construção de uma sociedade desajustada e subordinada, assente numa ideologia capitalista e desumana – e na assunção da sua própria culpabilidade, falhas e medo. Na adoção de uma postura inflexível e corajosa perante aquilo em que acreditava, comportando-se como num dia normal, permanecendo sozinho e desafiando a própria morte. E no seu comportamento instável e dicotómico que tanto nos apresenta momentos apolíneos (ex.: conversa com a mãe) como dionisíacos (ex.: dança livre), como momentos frágeis e emotivos (referências a Joana) a par com comportamentos contundentes (o momento Vórtice). A sua heroicidade, no fundo, reside na sua natureza humana e na assunção das suas imperfeições. Este Homem é um herói humano. Logo, mais passível de uma identificação por parte do espetador que era também o que pretendíamos.

No entanto, senti que a heroicidade da personagem não era vista totalmente da mesma forma por ambos os criadores, mas tal diferença de avaliação poderia coexistir dramaturgicamente. Até porque, provavelmente, esta divergência na concetualização heroica iria também ocorrer entre o público. Por vezes, diferentes leituras de uma

mesma personagem poderão coexistir de forma satisfatória tanto para os criadores como para os espetadores.

Numa análise conclusiva, concordo com Pavis quando defende que:

[...] é impossível dar uma definição extensiva do herói, já que a identificação depende da atitude do público ante a personagem: é herói aquele que dizemos que é. (PAVIS, 2003:193).

3.3.8.2. Vórtice (s)

Outra situação que poderá surgir e que nos surgiu remete-nos ao “momento vórtice”. Já com o texto e marcações definidos para este momento, percebemos que não fazíamos a mesma leitura dramatúrgica. Para o Eduardo o personagem não acusava ironicamente o ser humano no discurso:

HOMEM É preciso ter vergonha! Ter a coragem de sentir vergonha! É preciso ser humano e ter coragem para dizer: 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 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!

Para o Eduardo, o “Eu” no discurso do Homem refere-se, desde logo, a si próprio. Para mim, o Homem utilizava o “Eu” referindo-se ao ser humano. E só depois se refere a si próprio quando diz:

HOMEM (...) Falhei, mãe. Falhei, pai.

Também eu... podia ter feito melhor e não fiz.

Verificámos então, mais uma vez, que as diferentes leituras, em nada alterariam a intenção do discurso ou as marcações cénicas e que ambas leituras poderiam perfeitamente coexistir dramática e cenicamente. Por tal, deixamos que a intenção dramaturgica do texto ficasse sujeita à leitura de cada espetador.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem caminha sozinho pode até chegar mais rápido, mas aquele que vai acompanhado, com certeza vai mais longe.

Clarice Lispector

Criação Coletiva, Processo Colaborativo, Cocriação, Parceria Artística... Várias são as designações atribuídas aos projetos artísticos criados a partir de um grupo de dois ou mais elementos. Assim como vários serão, certamente, os processos e métodos de criação existentes dentro do próprio coletivo que se moldarão em função das necessidades e dinâmicas dos elementos e trabalho de cada grupo.

Qualquer que seja a designação ou metodologia, falar-se em hierarquias de funções em processos de criação artística colaborativa é, por só, contraditório. No entanto, para o melhor funcionamento e organização do trabalho, defendo que deverá existir uma definição de funções dos elementos integrantes do processo. Porém, tal não poderá confundir-se com inibição ou restrição de liberdade de intervenção em todas as áreas artísticas (encenação, cenografia, interpretação, figurino, ...), apesar de, na prática, este método de trabalho poder levantar questões como a que aponta Rafael Ary:

(...) a diversidade de criadores contribuindo para um mesmo campo engendra uma situação de perigo para a convergência formal do espetáculo, pois a grande quantidade de “opiniões” pode romper a sinergia do trabalho, momento ao qual muitos processos não sobrevivem, por esgotamento das relações internas do grupo (ARY, 2015).

Num processo de criação colaborativa, nem todos os momentos são de harmonia ou de consenso de opiniões. As discussões e divergências existem e é salutar que existam. O que se pretende é que as discussões conduzam a consensos. Para tal, é preciso saber discutir, ser paciente, humilde, querer aprender e não esquecer o motivo principal pelo

qual o grupo está ali: a criação de um objeto artístico. Claro que nem sempre se consegue atingir o consenso entre todos os intervenientes. Por essa razão, questiono:

- num processo de criação artística assente na colaboração de dois ou mais criadores deverá, imperativamente, ser tudo consensual?
- num processo de criação colaborativo será essencial que “gregos e troianos” fiquem de acordo com todas as opções artísticas?
- não serão o dialogismo; a escuta e compreensão de prováveis diferentes pontos de vista; o respeito pelo espaço do outro e respetiva função assumida na criação; a negociação e equilíbrio de egos e vontades pessoais, condições *sine qua non* de um processo colaborativo de criação?
- não residirão nestas mesmas condições o desafio pessoal e artístico enriquecedor de um processo colaborativo de criação?

O processo de criação colaborativa não compreende forçosamente unanimidade e encerra uma forte probabilidade de divergência. Por isso é preciso ceder e saber fazê-lo de forma consciente no sentido de reconhecer e aceitar que, tal como as pessoas são diferentes entre si, também as suas visões e sensibilidades artísticas o são e, naturalmente, poderão divergir umas das outras. Num processo de cocriação existe, *a priori*, uma filosofia no sentido de se encontrar, através do diálogo e da experimentação, um resultado que vá ao encontro de todos os criadores. No entanto, tal nem sempre será possível e, ao estar-se disponível para o trabalho cocriativo, tem que se estar obrigatoriamente disponível para aceitar e confiar nas diferentes leituras artísticas. Porque, acima de tudo, é preciso não esquecer que um trabalho de criação coletiva tem de refletir o pensamento do coletivo criador (ABREU,2004) e não o de um criador porque, se assim fosse, não seria a criação artística assinada por um grupo de criadores.

Talvez a cocriação seja um processo mais moroso devido à necessidade de escuta de todos os intervenientes, à diversidade de propostas artísticas e à necessidade de experimentação dessas mesmas propostas. Talvez seja, também, um processo mais difícil, uma vez que é necessário saber gerir, simultaneamente, o tempo, a informação e o material de forma pertinente “(...) em busca do concreto e do objetivo para que o processo não se dilua no perigoso prazer da discussão intelectual ou na confrontação de impressões e sensações imprecisas.(...)” (ABREU,2004), tendo o cuidado e a sensibilidade de criar um produto final artístico coerente e interessante em termos de

conteúdos. Mas é certamente mais enriquecedor e gratificante do ponto de vista pessoal, humano e da criação artística.

Também os olhares e opiniões de elementos fora do processo são úteis e bem vindos. Contudo, é necessário ter sensibilidade para ouvir e filtrar opiniões, pois só quem participa do processo de criação percebe a origem, evolução e fundamento das opções artísticas.

4.1. Método (?)

Neste processo de cocriação, enquanto responsável pela encenação, não utilizei, nem encontrei, nenhum método de trabalho específico. Preocupe-me apenas e sempre em escutar, falar, experimentar, fazer e desfazer. Tentei sempre explicar-me o melhor possível; procurei sempre evitar tensões mas não as ignorei, recebendo-as de forma construtiva, numa perspetiva intrínseca ao confronto artístico construtivo. Ser intelectualmente honesta e humilde, colocando sempre o objetivo artístico e o público em primeiro lugar, foram princípios que sempre me nortearam.

Se quisesse reduzir (e o termo é mesmo este) o trabalho de encenação deste processo de cocriação a algumas palavras-chave, sem dúvida que, embora ciente do risco que tal encerra, entre elas figurariam Organização, Experimentação, Estímulo e Confiança.

Organização e gestão do tempo e tarefas de forma a facilitar o trabalho criativo de todos os elementos envolvidos no projeto e a construção do mesmo.

Total disponibilidade para a **experimentação**, mesmo para as propostas que pareçam mais estranhas e até descabidas. Experimentar tudo o que se puder experimentar. Procurar, estar atento, querer encontrar. Acredito que se assim for, encontra-se sempre o que se procura e, naturalmente, a forma de o concretizar. Sobre o seu processo de trabalho colaborativo com o Teatro da Vertigem, Abreu escreve que, “Essa é uma regra geral no processo colaborativo: tudo deve ser testado em cena, sejam ideias, propostas ou simples sugestões” (ABREU:2004).

A par da experimentação, o **estímulo** da criatividade e a partilha de visões artísticas talvez perfaçam um dos momentos mais interessantes e enriquecedores do processo: a partilha de opiniões, pontos de vista e universos artísticos.

Por fim, a **confiança**. É preciso confiar no ente artístico e criativo do outro. Aceitar que nem sempre a nossa perspectiva é a mais interessante ou acertada. Porque é também na disponibilidade para confiar nos outros que reside o sucesso do trabalho colaborativo.

O trabalho de encenação, de interpretação ou qualquer outro processo criativo em colaboração, carecem de elevados índices de sensibilidade humana e artística.

Humana no sentido de primeiro estar atento ao mundo, às pessoas, ao que o rodeia e na relação com os outros, neste caso com os que colaboram no processo de criação, sejam atores, cenógrafos, músicos, etc. Saber ouvir, estar aberto a outros pontos de vista, fazer-se perceber e preocupar-se em perceber o outro. É preciso ser humano e conviver, escutar, refletir sobre emoções, sentimentos, medos e angústias.

Artística porque é indispensável o contacto com a arte nas suas mais variadas formas de expressão. Perceber linguagens, estilos, correntes, formas e conceitos; estar recetivo a novas propostas, deixar-se influenciar, apaixonar, aceitar o estranho como construtivo. Ficar cheio de tudo porque nada se constrói a partir de um vazio.

Há, porém, um último fator a ter em mente ao empreender-se um trabalho artístico coletivo: as pessoas com quem se vai trabalhar. Tiago Rodrigues, numa entrevista concedida ao programa *Grande Jornal* do Canal 1 da RTP, em resposta à pergunta sobre qual o segredo do seu sucesso, afirma “ Eu tenho a imensa sorte de estar rodeado de gente [...] que tem muitíssima qualidade [...]” (RODRIGUES, 2014).

Acredito que a chave mestra para se conseguir um processo feliz de criação em grupo está no perfil das pessoas que fazem parte desse grupo; no seu conhecimento, humildade e genuína vontade artística de criar um objeto artístico

5. BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES**, David (2010) *Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneos em Portugal* . Repositório Científico – Instituto Politécnico de Lisboa. pp.9. Acedido em setembro 2016. Disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/1308>
- AREAL**, Leonor, (2005) *O herói solitário e o herói vilão - Dois paradigmas de anti-herói, em filmes portugueses de 2003*, Recenso – Revista de Recensões de Comunicação e Cultura, ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I, pp.172. Acedido em setembro 2016, disponível em : <http://www.recenso.ubi.pt/modelos/documentos/documento.php3?coddoc=2067>
- ARAÚJO**, António. (2006) *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*, Sala preta (6). Acedido em janeiro 2015, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>
- (2008) *A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese (doutorado) – ECA-USP, SP
- (2008) *A encenação em processo*, in Anais do V Congresso, Criação e Reflexão crítica, Abrace, USP. Acedido em dezembro 2015, disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Antonio%20Carlos%20de%20Araujo%20Silva%20-%20A%20Encenacao-em-Processo.pdf>
- BORIE**, Monique; **ROUGEMONT**, Martine de; **SCHERER**, Jacques (2004). *Estética teatral: textos de Platão a Bertolt Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BRECHT**, Bertold (1948). *Pequeno organon para o teatro*, disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/62436770/BRECHT-Pequeno-Organon-Para-o-Teatro> Acedido em setembro de 2016
- CEIA**, Carlos, (2010) *Dicionário de termos literários*. Acedido em set.2016. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5952/anti-heroi/>
- COHEN**, Renato (1998) *Working in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.
- DIAS**, Solange Aparecida (2007) *Curto-circuito entre o dramaturgo-encenador e o encenador: a composição cênica de cantos periféricos*. Tese Mestrado, U. Campinas, SP: [s.n.],
- ECO**, Umberto (2015). *Apocalípticos e integrados*, trad. Pérola de Carvalho, Coleção Debates 19. Brasil.
- FERNANDES**, Sílvia (2001) *Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo*. Sala Preta (1). Acedido em dezembro 2015, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57007>
- FIGUEIRA**, Jorge (2011) *Dramaturgia portuguesa contemporânea: sim e não*. Revista Crioula (10). Acedido em janeiro 2015, disponível

:https://www.academia.edu/4285680/Dramaturgia_portuguesa_contempor%C3%A2nea_sim_e_n%C3%A3o

FISCHER, Stela Regina (2003) *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Acesso em dezembro de 2015. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls00030324>

GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e **LIMA**, Mariângela Alves de (Coord.) (2009) *Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, p.110 – 112.

_____ e **FERNANDES**, Sílvia (orgs.) (2008) *O Pós dramático: um conceito operativo?* São Paulo, Perspectiva.

ISAACSSON, Marta (2007) *Processo de criação cênica: o teatro experimental do Québec*, in Anais da IV Reunião Científica, Abrace, BH. Acedido em janeiro 2015, disponível em:

<http://portalabrace.org/ivreuniao/GTs/criacaoExpressao/Processo%20de%20criacao%20cenica%20no%20teatro%20experimental%20do%20Quebec%20-%20Marta%20Isaacsson.pdf>

LEHMANN, Hans-Thies. (2007) *O Teatro Pós-Dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify.

LIMA, Cleber de Carvalho (2013) *O Hiper texto como ponto de partida em processos de aprendizagem e criação da cena contemporânea*, Dissertação de Mestrado Artes Cênicas - USP

LOPES, Luís (2012) *O texto e a cena em Tiago Rodrigues*, Tese Mestrado - UP

MOLINARI, Cesare (2010) *História do Teatro*. Col. Arte & Comunicação. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa. Edições 70

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

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

OLIVEIRA, Micael (2010) *Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. pp.83

PAVIS, Patrice (2003) *O Dicionário de Teatro*. Tradução de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.

_____ (2010) *A Encenação contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas*. São Paulo: Perspectiva.

QUILICI, Cassiano Sydow. (2009) *O extemporâneo e as fronteiras do contemporâneo*, in Anais da V Reunião Científica, Abrace, SP. Acedido em Janeiro 2015, disponível em: <http://docslide.com.br/documents/cassiano-sydow-quilici-o-extemporaneo-e-as-fronteiras-do-contemporaneo.html>

RYNGAERT, Jean-Pierre (1998) *Ler o teatro contemporâneo*, trad. Andréa Stahel M. Da Silva, São Paulo, Maria Fontes.

ROUBINE, Jean-Jacques (1998) *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

SANTANA, Reinaldo. *Da Antiguidade à modernidade: O herói trágico e a sua jornada*. Webartigos. Acedido em set. 2016. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/da-antiguidade-a-modernidade-o-heroi-tragico-e-sua-jornada/70192/>

SATRE, Jean Paul (1978) *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa,

TUCKELS, Bruno (2011), "*Escritores de palco: algumas observações para uma definição*", trad. Alexandra Moreira da Silva, *Sinais de Cena*, no 15, junho, APCT / Húmus, pp..

WAGNER, Fernando (1979) *Teoria e Técnica Teatral*. Coimbra. Livraria Almedina

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

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

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

ABREU, Luis Alberto de (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>

ARY, Rafael, **SANTANA**, Mario (2015) *Da criação coletiva ao processo colaborativo*, Revista 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.

CAETANO, Nina. (2006) *A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos*, Revista Sala Preta (6). Acedido em dezembro 2015, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57304>

CAVALIERE, Arlete Orlando (1997), *Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo*. Revista Literatura e Sociedade, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Capa nº2, São Paulo. Acedido em agosto 2016, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13885>

FERRERA, Nicolau, *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>

PENA, Filipe (2002) *Celebridades e heróis no espaço da mídia* Revista Brasileira de Ciências da Comunicação , Vol. XXV, nº1 jan/jun.

SERAGUZA, Lauriene (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>

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

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

BICAT, Tina e **BALDWIN**, Chris (2002). *Devised and Collaborative Theatre*. Bicat & Baldwin, Crowood.

BOND, Edward. (1991) *The war plays: a trilogy*, Methuen Drama. London.

BECKETT, Samuel, (2009) *End Game*, London, Faber & Faber.[1958]

DANAN, Joseph (2010), *O que é a dramaturgia?*, trad. Luís Varela, Lisboa, Editora Licorne,

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>

PAIS, Ana (2004). *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri

PEDRO, António (1976) *Pequeno tratado da encenação*. Lisboa. Edições Inatel.

PICON- VALLIN, Béatrice. (2009) *Tradições e inovações nas artes de cena*. Revista 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 in Sala Preta, Volume 1, Edição nº 11. Acedido em Dezembro 2015 disponível em:

<Http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57479>

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

6. ANEXOS

Anexo 1

CARTAZ

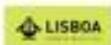


ENSAIO PARA O FIM

ESPECTÁCULO DE MARIANA ROSÁRIO E EDUARDO FRAZÃO

no TEATRO DA COMUNA,
SALA NOVAS TENDÊNCIAS
de 16 a 26 JUNHO, 2016
às 21:30 H

ENCENAÇÃO . MARIANA ROSÁRIO
INTERPRETAÇÃO . EDUARDO FRAZÃO
CENOGRAFIA . HUGO F. MATOS
AMBIENTE SONORO . CRISTOVÃO CARVALHO
VIDEO . BRUNO CANAS
FOTOGRAFIAS . AGÊNCIA LUSA

     UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

Anexo 2

ENSAIO PARA O FIM

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, obrigada. 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 siolító 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. Aí. 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....

(Pequena pausa.)

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 personagem de filme.*)

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 basquete. 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 – Joanhinha....

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. Peça a peça. 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 perdo 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. Dirige-se ao tripé. Fotografa. Experimenta. Fotografa com flash em várias direções, inclusive, do público. Pausa.)

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...)

Vídeo termina.

As luzes dos candeeiros começam a apagar. Resta a luz escura da noite vinda da claraboiae a luz do computador 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 ao mesmo tempo que na imagem projetada na parede vai surgindo as palavras/texto à velocidade da escrita de uma sms:

Mãe. Pai.

Está tudo bem.

Eu ainda estou aqui.

Não irei a lado nenhum.

E ficarei aqui.

Sentado.

A ver o pôr do mundo.

Homem encosta-se na cadeira e fica parado.

Fade out luz.

FIM