

ANTÓNIO ADÉRITO BORGES LOPES

UMA INTERPRETAÇÃO DE PESSOA:

MANUAL DE UM ATOR

A PARTIR DE *MENINO DE SUA AVÓ*, DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA,
CRIAÇÃO DE MARIA DO CÉU GUERRA E ADÉRITO LOPES

ANTÓNIO ADÉRITO BORGES LOPES

UMA INTERPRETAÇÃO DE PESSOA:

MANUAL DE UM ATOR

A PARTIR DE *MENINO DE SUA AVÓ*, DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA,
CRIAÇÃO MARIA DO CÉU GUERRA E ADÉRITO LOPES

**Doutoramento em Comunicação Cultura e Artes
(Especialidade em Teatro)**

Trabalho efetuado sob a orientação de:

Professora Doutora Adriana Freire Nogueira

Professor Doutor Armando Nascimento Rosa



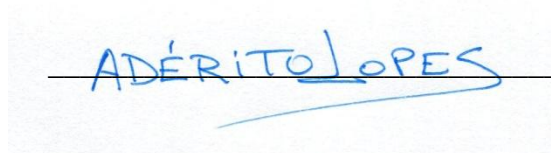
2017

UMA INTERPRETAÇÃO DE PESSOA: MANUAL DE UM ATOR
A PARTIR DE *MENINO DE SUA AVÓ*, DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA,
CRIAÇÃO MARIA DO CÉU GUERRA E ADÉRITO LOPES

DECLARAÇÃO DE AUTORIA DE TRABALHO

Declaro ser autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam na bibliografia incluída.

O Autor



ADÉRITO LOPES

© António Adérito Borges Lopes, 2017

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

Dedicatória

Ao meu filho, Guilherme Cardoso da Costa Borges Lopes,
Que um dia também ele investigue e complemente estes ou outros estudos.

Agradecimentos

Aos meus orientadores,

Professora Doutora Adriana Freire Nogueira, brilhante mulher da academia, a minha grande referência a sul, que em mim confiou, apoiou e participou ativamente, acompanhada do seu olhar rigoroso e benevolente neste meu desafio académico.

Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, estimado Professor e Dramaturgo, autor do texto *Menino de sua Avó*, peça que nos trouxe muitas alegrias. A minha gratidão pelo seu contributo artístico e académico, pois que sem ele nada disto teria acontecido.

Aos Criadores do espetáculo *Menino de sua Avó*,

Maria do Céu Guerra, uma primeiríssima dama do teatro português, quem mais me ensinou teatro dentro e fora de palco, ousou partilhar comigo este dueto cénico. Impar em tudo o que faz, também o é na minha vida. Para sempre lhe serei grato, pela confiança, pela amizade e pelos ensinamentos.

José Costa Reis, cenógrafo e figurinista, meu professor na Escola Profissional de Teatro de Cascais, estando a partir daí sempre presente no meu percurso. Um amigo que através da sua arte torna tudo maior.

Maestro António Victorino d'Almeida, um titã da música que tive a oportunidade de ver criar ao vivo; que bom que é ouvir este gigante.

Fernando Belo, luminoplasta deste espetáculo e um distinto cooperador.

Aos Professores e Encenadores,

Carlos Avilez, Carlos Pessoa, João Mota e Guillermo Heras.

Aos Especialistas Pessoaanos pelo depoimento prestado em sessão aberta com o público na Comemoração dos 130 anos de Fernando Pessoa: *Pessoa Sempre, Mas Não Só*, orientado por Teresa Rita Lopes. Sociedade Portuguesa de Autores. Lisboa, 04 de Dezembro de 2013:

Doutora Luísa Monteiro, Doutor Luís Rosa Dias e Professora Doutora Teresa Rita Lopes.

À minha família,

Especialmente a minha mãe Maria da Graça Borges Lopes e a minha irmã Ana Cristina Borges Lopes, sem elas, pelos mais variados motivos, este doutoramento era infazível.

E ainda

À companheira Sónia Barradas, uma parceira todo-o-terreno!

Índice	
Dedicatória.....	05
Agradecimentos... ..	06
RESUMO.....	14
ABSTRACT.....	15
Introdução.....	17
I CAPÍTULO: <i>Menino de sua Avó</i>, o manual de um ator.....	32
1.1 Construção de um ator.....	33
1.2 Preparação de um papel.....	55
1.3 Criação de uma personagem.....	61
II CAPÍTULO: Universos de <i>Menino de sua Avó</i>.....	81
2. Universo dramatúrgico.....	82
2.1 Universo familiar.....	87
2.2 Universo da loucura.....	88
2.3 Universo Dioniso: Dionísia e o deus grego do Teatro.....	94
2.4 Universo onírico: a vida para além da morte, o material e o	
imaterial.....	100
2.5 Universos mediúnicos.....	106
2.6 Universos pessoanos revisitados.....	112
2.6.1 Rafael Baldaia.....	114
2.6.2 Ofélia Queiroz.....	115
2.6.3 Luís Vaz de Camões.....	118

2.6.4 Alexander Search.....	120
2.6.5 Joaquim Moura Costa.....	121
2.6.6 Íbis.....	121
2.6.7 Bernardo Soares.....	122
2.6.8 Maria José.....	123
2.6.9 Ricardo Reis.....	124
2.6.10 Álvaro de Campos.....	125
2.7 A Crítica social e política.....	126
III CAPÍTULO: A criação cénica e a sua composição, sobre a encenação e a interpretação.....	130
3. A criação cénica e a sua composição.....	131
3.1 A criação cénica.....	131
3.2 A composição da encenação.....	141
3.2.1 Ato I.....	142
3.2.2 Ato II	144
3.3 Dionísia a criação de Maria do Céu Guerra.....	146
3.4 A criação de Fernando Pessoa.....	150
CONCLUSÃO.....	155
Bibliografia.....	161
Webgrafia.....	170
ANEXOS.....	173

Anexo I – Memória descritiva do espetáculo.....	174
Primeiro Encontro.....	174
Segundo Encontro.....	179
Terceiro Encontro.....	185
Quarto Encontro.....	189
Quinto Encontro.....	193
Sexto Encontro.....	198
Sétimo Encontro.....	203
Anexo II – Cartazes, capa do livro e fotografias de cena.....	210
Figura 1 – Cartaz carreira do espetáculo no Teatro Cinearte. Lisboa.	210
Figura 2 – Cartaz de digressão no Teatro Dulcina. Rio de Janeiro.	211
Figura 3 – Cartaz de digressão no Cine-Teatro Louletano. Loulé.	212
Figura 4 – Postal publicitário do espetáculo.	213
Figura 5 – Capa do Livro <i>Menino de sua Avó</i>, de Armando Nascimento Rosa.	214
Figura 6 – Fotografia de cena. Atriz Maria do Céu Guerra e ator Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha.	215
Figura 7 – Fotografia de cena. Atriz Maria do Céu Guerra e ator Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha.	215
Figura 8 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha.	216
Figura 9 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes e atriz Maria do Céu Guerra. Fotografia de Luís Rocha.	216
Figura 10 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha.	217
Figura 11 – Fotografia de cena. Atriz Maria do Céu Guerra e ator Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha.	217
Figura 12 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes e atriz Maria do Céu Guerra. Fotografia de Luís Rocha.	218

Figura 13 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes e atriz Maria do Céu Guerra. Fotografia de Pedro Soares.	218
Figura 14 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes e atriz Maria do Céu Guerra. Fotografia de Luís Rocha.	219
Figura 15 – Equipa de criadores. Foto de estreia. José Costa Reis, Maria do Céu Guerra, Armando Nascimento Rosa, António Victorino d’Almeida, Adérito Lopes. Teatro Cinearte- A Barraca. Lisboa. Fotografia de Pedro Soares.	219
Anexo III – Desenhos de José Costa Reis (cenário e figurinos).....	220
Figura 16 – Figurino Fernando Pessoa	220
Figura 17 – Figurino Dionísia Estrela Seabra	221
Figura 18 – Figurino Fernando Pessoa em Rafael Baldaia e Camões.	222
Figura 19 – Figurino Dionísia Estrela Seabra em Mãe de Maria José e Ofélia Queiroz	223
Figura 20 – Pátio de Rilhafoles (I ATO: Segundo encontro).	224
Figura 21 – Cemitério dos Prazeres (II ATO: Terceiro encontro).	224
Figura 22 – Hospital de São Luís do Franceses (II ATO: Quinto encontro).	225
Figura 23 – Jazigo da família no Cemitério dos Prazeres. (II ATO: Sexto encontro).	225
Figura 24 – Mosteiro dos Jerónimos. (II ATO: Sétimo encontro).	226
Figura 25 – Tumulo de Luís de Camões. Mosteiro dos Jerónimos. (II ATO: Sétimo encontro)	226
Figura 26 – Tumulo de Fernando Pessoa. Mosteiro dos Jerónimos. (II ATO: Sétimo encontro).	227
Anexo IV – Luminoplastia.....	228
Documento 1: Texto do luminoplasta Fernando Belo, material inédito produzido no âmbito da presente tese. Seixal, 03 de agosto de 2016.	228
Documento 2: Quadro de Iluminação e afinações, por Fernando Belo.	233
Documento 3: Desenho de luz, por Fernando Belo.	234

Anexo V – Depoimentos e textos inéditos sobre <i>Menino de sua Avó</i>, Universo Pessoa, e o Teatro.	235
Documento 1: Depoimento da atriz Maria do Céu Guerra. Lisboa - Santo André, 26 de maio de 2013.	235
Documento 2: Depoimentos de Armando Nascimento Rosa, Luísa Monteiro e Maria do Céu Guerra prestados em sessão aberta com o público, na apresentação do livro <i>Menino de sua Avó</i> , de Armando Nascimento Rosa. Teatro Cinearte - A Barraca. Lisboa. Lisboa, 30 de janeiro de 2014.....	251
Documento 3: Depoimento de Ana Rita Palmeirim, José Costa Ideias, Luís Rosa Dias, Luísa Monteiro e Teresa Rita Lopes, prestado em sessão aberta com o público na Comemoração dos 130 anos de Fernando Pessoa: <i>Pessoa Sempre, Mas Não Só</i> , orientado por Teresa Rita Lopes. Sociedade Portuguesa de Autores. Lisboa, 04 de Dezembro de 2013.....	260
Documento 4: Texto do maestro António Victorino d’Almeida, produzido no âmbito da presente tese. Lisboa, 21 de março de 2016.....	277
Documento 5: Texto do cenógrafo e figurinista José Costa Reis, produzido no âmbito da presente tese. Lisboa, 09 de abril de 2017.....	280
Documento 6: Depoimento do encenador Carlos Avilez. Teatro Municipal Mirita Casimiro – Teatro Experimental de Cascais, 12 de março de 2017.	281
Documento 7: Texto do encenador Carlos J. Pessoa (sobre o teatro e o espetáculo <i>Tríplico TEC.</i>), produzido no âmbito da presente tese. Lisboa, 17 de março de 2017..	300
 Anexo VI – Carreira e Prémio do Espetáculo.....	304
 Anexo VII – <i>Curricula</i> dos criadores.....	306
Armando Nascimento Rosa (dramaturgo).....	306

Maria do Céu Guerra (atriz).....	309
Adérito Lopes (ator).....	315
António Victorino d’Almeida (música).....	318
José Costa Reis (cenografia e figurinos).....	320
Anexo VIII – <i>Curricula</i> dos artistas intervenientes.....	321
Rita Lello (apoio à direção de atores).....	321
Marta Fernandes da Silva (adrecista).....	322
Fernando Belo (luminoplasta).....	323
Ricardo Santos (Ganso) (sonoplasta).....	323
Paulo Vargues (realização vídeo).....	323
Marta Soares (contra-regra).....	324
Ana Isabel Dias (harpista).....	324
Anexo IX – Obra de Armando Nascimento Rosa.....	325
Anexo X – Ficha Artística e Técnica de <i>Menino de sua Avó</i>.....	337

RESUMO

Este trabalho pretende fundamentar e explicitar o processo de concepção e elaboração do Poeta Fernando Pessoa, enquanto personagem da peça *Menino de sua Avó*, do dramaturgo português Armando Nascimento Rosa, levado à cena pela companhia A Barraca.

Reunindo todos os materiais utilizados para a criação deste eterno fenómeno literário, comecei por analisar a obra do dramaturgo desta criação cénica para poder identificar as suas influências nesta temática pessoana.

Pretendo nesta investigação analisar os elementos em que fundamentei esta criação de Fernando Pessoa, partindo das minhas primeiras experiências dramáticas, depois das que tive na academia, até ancorar nos palcos profissionais. Com a profissionalização, identifiquei um método de trabalho como ator e é nesse processo que se centra este estudo. Irei propor, em resultado desta investigação, um manual para um ator que interprete este poeta. Para uma criação desta natureza, esse manual centra-se em três fases: a primeira, que denomino por construção de um ator, talvez a mais ampla, passa pelas aprendizagens obtidas nas primeiras experiências dramáticas, seguidas pelos ensinamentos da academia, até às realizações práticas com os mestres e encenadores no palco. A segunda, nomeada aqui como a preparação de um papel, é a investigação da personagem a interpretar – neste caso, Fernando Pessoa. Essa pesquisa parte da exegese da obra do poeta, essencial para a criação de um Fernando Pessoa no palco, assim como a pesquisa de estudos pessoanos, cuja matéria seja primordial para o trabalho que me proponho. Por fim, a terceira parte, a criação da personagem, onde Fernando Pessoa se encontra no palco e são escolhidas com detalhe as suas características anteriormente estudadas, assim como as abordagens técnicas apreendidas até à realização desta criação. Este manual é específico para esta personagem, e nele apresento as influências diretas e utilizadas nesta construção.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Menino de sua Avó, Armando Nascimento Rosa, Ator, Metateatro, Realismo Fantástico, Não-objeto cénico.

ABSTRACT

The Poet Fernando Pessoa, as a character in *Menino de sua Avó* by the Portuguese playwright Armando Nascimento Rosa, taken to the scene by the company A Barraca, is the study presented here. Gathering all the materials used for the creation of this eternal literary phenomenon, we began by analyzing the playwright's work of this scenic creation so that we can identify his influences in this subject matter.

I intend in this investigation to analyze the fundamental elements of the creation of a Fernando Pessoa in the theater, beginning with the first dramatic experiences, later in the gym, until anchoring in the professional stages.

When I became a professional, I identified a method as an actor, and that process of recognition about my own method to create the characters I interpret that is what this study is about. In my point of view, an actor's manual for such a creation focuses on three phases: the first that I call the construction of an actor, perhaps the broadest, goes through the first dramatic experiences, the academy's teachings to the Practical accomplishments with the masters and stage directors. The second named here as the preparation of a role is the investigation of the character to interpret - Fernando Pessoa. This research starts from the exegesis of the work of the Essential Poet for the creation of a Fernando Pessoa on stage, as well as the as research on Fernando Pessoa studies, whose subject is paramount to the work I propose. Finally, the creation of the character, where Fernando Pessoa is on stage and are meticulously chosen their characteristics previously studied, as well as the technical approaches learned until the realization of this creation. This manual is specific to this character, I present the direct and used influences in this construction.

Keywords: Fernando Pessoa, *Menino de sua Avó*, Armando Nascimento Rosa, Actor, Metatheatre, Fantastic Realism, scenic non-object.

Os atores não são capazes de guardar segredos. Contam tudo.

William Shakespeare, *Hamlet*, Ato III, Cena II

(Tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen)

I. Introdução

Esta investigação em artes performativas constituiu-se a partir do projeto *Menino de sua Avó*, onde partilho a criação e a interpretação cénica com a atriz Maria do Céu Guerra. Este é um espetáculo de teatro português contemporâneo, produzido pela companhia de Teatro A Barraca¹, estreado em abril de 2013, em cuja equipa artística se integram ainda o maestro António Victorino d’Almeida (autor da música original) e o cenoplasta José Costa Reis (que assina o cenário e os figurinos).

Na sequência do Mestrado em Teatro, na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, que concluí com a obtenção do grau de mestre, com um estudo decorrente do espetáculo *D. Maria, A Louca*, de Antônio Cunha, dramaturgo contemporâneo brasileiro, apresento a prossecução deste percurso académico, agora na Universidade do Algarve, com este Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes.

O projeto *D. Maria, A Louca* integrava, na sua criação, além de mim (interpretação e criação), os nomes de Maria do Céu Guerra (interpretação e criação), Antônio Cunha (texto), José Costa Reis (cenografia e figurinos), Maestro António Victorino d’Almeida (música). Este espetáculo *Menino de sua Avó* tem a mesma autoria, no campo performativo, cenográfico e musical, estando a autoria do texto a cargo do dramaturgo e professor Armando Nascimento Rosa (também um dos orientadores desta tese).

O trabalho de interpretação que aqui pretendo fundamentar e explicitar não só difere do primeiro, como, na verdade, em termos performativos, se opõe a ele. Se o meu objeto académico e artístico de grau de mestre era sustentado pela experiência singular de uma personagem mantida cenicamente como anónima (o rosto do ator tapado de preto, travestido e mudo) – uma serviçal negra de *D. Maria a Louca* – sem possibilidade de identificação do ator pelo público, agora proponho a representação de um ícone da cultura portuguesa, conhecido de todos os portugueses, embora com ressonâncias diferentes para cada um dos seus leitores, com o desafio acrescido de representar alguns dos heterónimos menos conhecidos.

¹ Companhia de teatro fundada em 1976 pela atriz Maria do Céu Guerra e pelo cenógrafo Mário Alberto.

A primeira dificuldade da representação surgiu quando foi necessário construir uma personagem sem transigir com a verdade, sem perder noção de quem era aquela pessoa que, embora ficcionada, fosse a humanamente verídica que pisou as ruas de Lisboa.

Fernando Pessoa é uma figura icónica da identidade cultural portuguesa que marca o nosso imaginário coletivo a partir do séc. XX. A sua recriação em teatro acompanha o perfil de poeta-ator² que a sua obra exprime. Armando Nascimento Rosa optou por facetas criativas de um Fernando Pessoa menos popularizado, trazendo para a cena alguns dos seus heterónimos não tão habitualmente explorados, nomeadamente no teatro, entre os 136 autores fictícios (Pessoa, 2013a) ou personalidades literárias segundo Teresa Rita Lopes (Lopes, 1990b). Este trabalho abarca toda a construção cénica do espetáculo, mas foca-se essencialmente na construção do ator, na sua criação, encontrando no teatro uma proximidade intimista das *personae* que o trabalho de ator constrói, e as *personae* inerentes a Pessoa-poeta.

Fernando Pessoa, objeto de variada inspiração literária, cinematográfica e teatral, é alvo de uma muito ampla e numerosa bibliografia.

A minha escolha incidiu na criação cénica de Fernando Pessoa no teatro português contemporâneo, confrontando esta com outras abordagens cénicas anteriores.

As criações dramáticas e cénicas de carácter pessoano podem ser agrupadas em três categorias distintas:

1 – Encenações de textos que Pessoa escreveu, e que são conduzidos à cena na integralmente ou em formato reconhecível, nomeadamente: *O Marinheiro* (estreia portuguesa com encenação de Fernando Amado, em 1961); *Ode Marítima* (com estreia por João Grosso, em 1987); ou a recente *Inércia* (criação de Cátia Terrinca e Ricardo Boléo, em 2014, com pesquisa e fixação de texto de Luísa Monteiro).

2 – Espetáculos produzidos a partir de uma dramaturgia que recorre a textos do próprio Fernando Pessoa, articulados numa partitura cénica que ostenta uma autoria

² Poeta-ator: expressão do dramaturgo Armando Nascimento Rosa. Cf. Anexo V - Documento 2 (p.258).

explícita, seja ela de dramaturgista e/ou do encenador. Neste caso, estão espetáculos como *O Menino de sua Mãe* (1988), com dramaturgia de Maria do Céu Guerra; as duas encenações pessoais de Ricardo Pais: *Fausto, Fernando, Fragmentos* (1988), com dramaturgia de António S. Ribeiro, e *Turismo Infinito* (2007), com dramaturgia de António Feijó; *Do Desassossego* (2008), com dramaturgia de Carlos Paulo e encenação de João Mota; ou o espetáculo *As Horas do Diabo* (2004), com dramaturgia e encenação de João Brites.

3 – Obras dramáticas originais produzidas com inspiração no universo de Fernando Pessoa, onde se incluem títulos como *Fernando (talvez) Pessoa* (1983), de Jaime Salazar Sampaio; *Daisy – Um Filme para Fernando Pessoa* (1986), de José Sasportes; *As tranquilas aventuras do diálogo* (1987), de Teresa Rita Lopes; bem como as peças pessoais de Nascimento Rosa, que integram a presente *Menino de sua Avó*, (2013), além das anteriores: *Audição – Com Daisy ao vivo no Odeon Marítimo* (2002) e *Cabaré de Ofélia* (2007).³

Para demonstrar a presença de Fernando Pessoa como personagem no teatro português, indicarei as interpretações do universo pessoano em 2013 (ano de estreia de *Menino de sua Avó*), pelo que consegui apurar:

1) Por 2013 ser o ano da comemoração dos 125 anos do nascimento do poeta, Fernando Pessoa foi o protagonista da peça de teatro *Pessoas*⁴, pela companhia portuguesa Seiva Trupe, numa trama que relaciona o homónimo em diálogo com os seus heterónimos nucleares, focando-se na personalidade e na razão da existência de cada um deles. Um texto de Ricardo Barceló, com encenação de Bruno Schiappa e interpretação de Joel Sines, Miguel Rosas, Ricardo Ribeiro, Rui Spranger e Tiago Sines. A produção teve estreia no Teatro de Campo Alegre, no Porto, com uma carreira de um mês.

2) Em abril, *Menino de sua Avó* estreia n' A Barraca.

3) De 27 a 30 de Novembro, em Lisboa, o Teatro Municipal São Luiz foi palco de *Os Três Últimos Dias de Fernando Pessoa, um delírio*⁵, adaptado da obra de Antonio Tabucchi, numa coprodução de Margarida Mendes Silva e o São Luiz Teatro Municipal.

³ *CET base – Teatro em Portugal*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (2017).

⁴ Seiva Trupe. (2013).

⁵ Teatro Municipal São Luiz. (2013).

Também aqui se entrelaçam biografia e ficção, onde Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares e António Mora discutem as suas diferentes visões do mundo no leito de morte do poeta. Com tradução de Maria da Piedade Ferreira, encenação, adaptação e dramaturgia de André Gago, e interpretação de Alberto Magassela, Carlos António, Carlos Marques, Eurico Lopes, José Neves, Maria João Falcão e Vitor D'Andrade.

4) O Teatro Experimental de Lagos, a partir de *Cartas de Amor de Fernando Pessoa a Ofélia Queiroz*, apresentou-nos, naquela cidade, uma adaptação de Ruben Garcia intitulada *Menage à Trois*⁶, com interpretação de Madalena Luz e Ruben Garcia, em cena de 21 a 23 de dezembro.

Menino de sua Avó reconhece-se no repertório de O Grupo de Ação Teatral A Barraca, cujo conteúdo tem conferido prioridade a obras, temas e figuras da História e Cultura de Portugal. A Barraca reúne um extenso historial de produções cénicas que manifestam esta opção, no seu desafio renovado ao público português e ao mundo, por vezes recorrendo à linguagem satírica ao exhibir as suas visões interpretativas do(s) tempo(s) da sociedade.

Mais do que uma linha estética, o repertório d'A Barraca conquista a sua singularidade pela forma e pelo conteúdo, numa assinatura que recupera o passado refletindo-o no presente, ao expô-lo em cena. Estas propostas são o motivo da recetividade daqueles que a procuram. Mais do que uma diferente forma, pretende oferecer novos conteúdos. Investiga-se, compreende-se e depois constrói-se. Para além de criar, ambiciona-se mostrar uma nova investigação em linguagem de ficção cénica, tentando assim esclarecer factos e contextos históricos, quando tal é possível, optando por vezes pela tomada de uma posição em relação a eles, por ataque, defesa, provocação, mas dando a sua preferência ao humor no gesto de ficcioná-los, no que constitui uma possível e viável opção comunicacional de fazer teatro.

Maria do Céu Guerra fundou esta Companhia com o desejo de fazer um teatro que se monta e desmonta, inspirado n'A Barraca de Federico Garcia Lorca; um teatro que é culto sem ser populista, mas que começa nas pessoas e vai ao encontro delas, daí a importância do cariz popular.

⁶ Teatro Experimental de Lagos. (2013).

A Barraca anda em constante perseguição da nossa História; a ficção apenas pela ficção não é o caminho por si eleito. E no que diz respeito a uma abordagem pessoal na cena, é forçoso desde já destacar, do anterior repertório d'A Barraca até esta data, o espetáculo *O Menino de Sua Mãe*, uma compilação de vários textos de Fernando Pessoa, encenados e interpretados por Maria do Céu Guerra, levada à cena a 24 de Janeiro de 1988 no Teatro S. Luiz (com uma carreira imediatamente posterior no palco do antigo Cine-Teatro Politeama), espetáculo que incluía o texto inédito até esse momento, «Carta da Corcunda para o Serralheiro», do heterónimo feminino Maria José, também ele glosado na peça *Menino de sua Avó* – texto revelado então pela investigação de Teresa Rita Lopes no espólio do poeta. Foi, aliás, este o espetáculo que esteve na motivação primeira de Armando Nascimento Rosa, que a ele assistira nesses finais dos anos 80, para a conceção dramática que, em 2013, nos apresenta com o texto *Menino de sua Avó*, onde Maria do Céu Guerra dá corpo à avó de Fernando Pessoa, Dionísia Estrela Seabra.

Em *Menino de sua Avó*, A Barraca volta a dar vida a Fernando Pessoa, desta vez em dueto cénico com a sua avó louca, contando, entre ficção e dados biográfico-literários, o arco de vida e morte, através dos laços de sangue e de afeto entre a avó demente e o neto poeta.

O espetáculo *O Menino de Sua Mãe* não assentava sobre um conflito dramático no seu todo, aproximando-se de um recital encenado de poesia e prosa pessoais, partilhando com *Menino de sua Avó*, um universo poético comum. Mas no primeiro espetáculo, embora não existisse explicitamente o que podemos designar por conflito dramático, estava patente o conflito metateatral pessoal que corresponde ao teatro de poetas por ele designado *drama em gente*, como podemos encontrar tão bem explícito e pelas palavras de Pessoa na obra de Jorge de Sena:

Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão-somente pelo simples estilo. (...) Passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio,

com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos da poesia na sua pessoa viva. (Sena, 2000, pp. 132-133).

Maria Aliete Galhoz, na introdução à edição de *Obra Poética* de Fernando Pessoa (1969, p.40), explica o conceito de *drama em gente*:

O seu drama é em gente que não de gentes. Um e não múltiplos. De perspectivas e hipóteses de alma e não de almas. Os nomes próprios de que se acomoda são, repetimos, símbolos só, com uma tênue e insubsistente ilusão de figuras e um mínimo enredo de tempo. Inconscientemente talvez, a única acabada tentativa que lhe foi possível dessa criação «despegando-se de si» com o poder de despersonalização do dramaturgo, iludiu-se no artifício estático de *O Marinheiro*.

Neste sentido, o eixo do espetáculo assentava na poesia pessoana, estando já presente nele o medo da loucura e a fixação na utopia da infância, bem como a emergência central do feminino em Pessoa, através das veladoras d' *O Marinheiro* (em vários excertos que a dramaturgia incluía) e pela revelação da voz impressionante desse heterónimo que é a corcunda Maria José. Fernando Pessoa, neste espetáculo de há quase três décadas, é o menino que ele foi, o que da biografia conhecemos, o menino das tias e da casa antiga, o menino que permanentemente receava pela perda da razão. Ao contrário do Fernando Pessoa de *Menino de sua Avó*, a imagem aqui era quase estereotipada, mas com algum humor, visto que Pessoa era caracterizado com um bigode, logo desde os seus seis anos.

Em *O Menino de Sua Mãe*, vários artistas de diferentes áreas criaram para um espetáculo composto por diferentes prestações das formas diversas de ser Pessoa. Nele estava presente o espaço da província de Natal (África do Sul), pela sua cenografia de onde emergia, entre plantas, António Victorino d'Almeida ao piano, envolvendo o público no clima cálido dos trópicos. Havia ainda um corvo deambulando entre a cena e o público, bem como uma janela onde se debruçava a corcunda Maria José. Na representação da loucura e o do medo da loucura de Pessoa, um músico rompia o texto e a cena com um saxofone que interagia com um peixe verdadeiro, pois, em consequência da vibração sonora, o animal rodopiava loucamente no aquário em que estava, criando uma atmosfera que abarcava a poesia pessoana e o seu desassossego.

Não havendo registo videográfico nem guião escrito da partitura cénica d'*O Menino de Sua Mãe*, sabemos, contudo, pelo testemunho da criadora, que o ponto nodal

da construção do espetáculo radicava no Pessoa-Pessoa, o ortónimo, do qual todos os outros heterónimos emanam, havendo a par disso a alma feminina do Pessoa que *se paria em poetas*, como o referiu Agostinho da Silva:

Não uma, mas várias foram as soluções concebidas: e tão grave era a questão para Pessôa, tão vital a sua resposta, que as soluções, como seria natural num escritor, sob a forma de ensaio ou poesia: surgiram encarnadas, surgiram como gente, e, como indivíduos autônomos, puderam, independentemente da vontade de Pessôa, não da sua vontade crítica, é evidente, mas da sua vontade criadora, anunciar o que eram como solução e, até, travar polémicas entre si ou com o próprio Fernando Pessôa. O que havia de feminino em Pessôa, e nêle tanto importa, se paria em poetas. (Silva, 1959, p. 25).

Esta alma feminina foi representada por Maria do Céu Guerra, de cabelos soltos e saltos altos, com a carismática gabardina e o icónico bigode da imagem de Pessoa. Uma alma feminina onde Pessoa nos mostra o amor relativo à mãe, a mulher débil de Maria José, a Veladora como figura materna, como impossibilidade do conceito de pátria, evocando a primeira quadra que o menino Pessoa escreve à mãe, para lhe declarar a sua anuência em partir na sua companhia para Durban.

À minha querida mamã

Eis-me aqui em Portugal
Nas terras onde nasci.
Por muito que goste delas,
Ainda gosto mais de ti.
(Pessoa, 2014b, p. 9).

Esta primeira quadra do poema «À minha mamã» (escrita aos sete anos) representa um Fernando Pessoa menino e traça o arranque da sua viagem para a África do Sul, que em cena se representava pelo desmontar de uma criança cenografada, que era desmembrada para ser arrumada dentro de uma mala pela atriz que interpreta a sua mãe. Este menino cenografado – com o traje de marinheiro de uma conhecida fotografia de Pessoa infante – que deu imagem a uma criança fragmentada, foi restaurado para *Menino de sua Avó*, sendo aqui a imagem do corpo morto de Pessoa, a imagem da sua vida inteira. O mesmo boneco é também, pelo traje de marujo mencionado, uma alusão a *O Marinheiro* presente em ambos os espetáculos. Em *O Menino de Sua Mãe*, a segunda Veladora de *O Marinheiro* ganhou palco, com a interpretação do texto:

Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido: pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas. (Pessoa, 1966a, p. 19).

Também, em *Menino de sua Avó*, as veladoras são revisitadas, e, embora não ganhem vida elas próprias (na versão cénica do texto), são evocadas e apontadas num jogo metateatral no qual uma síntese entre Brecht e Pirandello poderia ser invocada:

AVÓ: O assinou o teu óbito. Já podes fazer de marinheiro, o teu marinheiro.
NETO: Eu não sei de cor as falas.
AVÓ: Não faz mal. Esta noite improvisa-se.
NETO: Ah, mas o marinheiro não precisa de falar. Está morto no caixão. Basta-me fazer de cadáver. Não tem nada que saber.
AVÓ: Nem penses, neto! Isso era fácil demais. Tu vais é fazer de segunda veladora. A primeira sou eu.
(...)
AVÓ: Estás a sair da personagem.
NETO: [Não faz mal, avó.] As veladoras são muito enfadonhas.
AVÓ: É o teatro estático com que tu sonhaste.
NETO: O Álvaro de Campos não suportava a conversa delas. Dava-lhe sono.⁷
(pp. 76-78)⁸.

Armando Nascimento Rosa não raro privilegia temáticas análogas àquelas que envolvem o Pessoa de *Menino de sua Avó*, como sejam as dialéticas entre os binómios vida e morte, loucura e teatro. Nas suas obras dramáticas, é frequente encontrarmos em cena nomes reconhecidos, oriundos sobretudo do teatro e da literatura, que se podem apresentar como vivos ou mortos, sendo que a morte é sempre vista como a continuação da história de uma alma que já não habita o palco dos vivos mas ainda o visita, com eles contracenando.

⁷ Álvaro de Campos A FERNANDO PESSOA *Depois de ler o seu drama estático «O Marinheiro» em «Orpheu I»*: «Depois de doze minutos/ Do seu drama *O Marinheiro*,/ Em que os mais ágeis e astutos/ Se sentem com sono e brutos,/ E de sentido nem cheiro,/ Diz uma das veladoras/ Com langorosa magia:/ De eterno e belo há apenas o sono./ Porque estamos nós falando ainda?! Ora isso mesmo é que eu ia/ Perguntar a essas senhoras...» (Pessoa, 1944, p. 213).

⁸ O texto da peça em estudo será citado apenas pelo número de página.

Por exemplo, na peça *Doutor Feelgood – Em Viagem para Belle Reve*, com estreia absoluta em língua inglesa no Estrela Hall (Lisboa) pelos Lisbon Players, em 2012 (encenação de Keith Esher Davis), e publicado em edição bilingue (português e inglês), temos a personagem de Tennessee Williams, o escritor que protagoniza um enredo em ambiente onírico onde tudo é sonho, entre o real e o imaginário, o consciente e o subconsciente, a vida e a morte, quando Williams dá entrada numa clínica psiquiátrica em 1969, para desintoxicação da adição a drogas e álcool. Na sua cama de hospital, que ele julga situar-se em Nova Orleães, o escritor recebe muitas visitas, como Rose Williams (sua irmã, submetida à lobotomia), a ama negra de infância, Ozzie, a sua amiga atriz Tallulah Bankead, o seu companheiro morto Frank Merlo, o médico Max Jacobson (alcunhado de Doutor Feelgood pelas drogas que prescrevia), Henrietta Lacks, o médico Walter Freeman, o Nobel português Egas Moniz (que inventou a lobotomia), a personagem literária Blanche Dubois, entre outras figuras do pessoal hospitalar. Armando Nascimento Rosa evoca novamente o fazer do teatro através de uma criação dramática. Nesta peça todas as personagens, à exceção do protagonista, são dobradas pelas próprias personagens, como se o mestre de cena fosse uma espécie de hiper-Pirandello. Em *Doutor Feelgood* (obra distinguida com o Prémio Nacional de Teatro Bernardo Santareno, em 2011), o autor empreende um laborioso jogo metateatral no qual o teatro que irrompe do próprio teatro se radicaliza mais ainda do que em *Menino de sua Avó*; pois da mesma forma que a personagem Dionísia representa as personagens mãe de Maria José e Ofélia, e a personagem de Fernando Pessoa representa as personagens Baldaia e Camões, em *Doutor Feelgood*, só mesmo a personagem de Tennessee Williams é uma e a mesma até ao fim da peça, pois todas as outras são personagens que interpretam outras personagens, num total de treze figuras diferentes a cargo de quatro atores.

DR. FEELGOOD: A sua vida transformou-se numa peça de teatro inverosímil.
(Rosa, 2012a, p. 26)

(...)

SUSIE: A Rose está muito longe daqui. Foi uma peça de teatro que se passou na sua cabeça de poeta. (Rosa, 2012a, p. 37).

Algumas personagens estão mortas e por isso ganharam um bem-estar que não tiveram em vida; Tallulah de *Em Viagem para Belle Reve* morreu com uma doença pulmonar e agora, em morta, deixou de fumar. Dionísia de *Menino de sua Avó*, diagnosticada como patologicamente louca, ganhou sanidade *post-mortem*.

NETO: E agora, avó, como é que se sente?

AVÓ: Curada, neto, curada. A Dr.^a Morte é mais experiente do que o Dr. Júlio de Matos. (p. 60).

Visita na Prisão ou O Último Sermão de António Vieira (2009) ficciona os últimos dias de vida do dramaturgo António José da Silva, condenado pelo tribunal do Santo Ofício. António José da Silva, bem como a personagem de Madre Paula e do Inquisidor-mor Nuno Ataíde, recebem a visita do Padre António Vieira, o escritor jesuíta que volta ao mundo para interceder pela vida do judeu António José da Silva, sendo que a sentença de morte do dramaturgo luso-brasileiro resultará num castigo cósmico sobre Lisboa, como se o deus Dioniso (o deus que está na origem do teatro, como veremos mais à frente) se vingasse dessa morte, ou seja, o terramoto de 1755, que António Vieira profetiza no sermão inventado que dá título à peça. Tal como em *Menino de sua Avó*, o autor baseia-se em dados historiográficos para a construção da ficção dramaturgica, compondo um espaço de diálogo entre vivos e mortos, num jogo teatral que, neste caso, reúne os dois maiores escritores do Barroco português.

Armando Nascimento Rosa é também autor de outros textos para os quais Fernando Pessoa já havia sido convocado: *Audição - com Daisy ao Vivo no Odre Marítimo* (2002) e *Cabaré de Ofélia* (2007). Vejam-se alguns aspetos de diálogo intertextual com *Menino de sua Avó*.

Em *Audição - com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*, genologicamente um falso monólogo, o texto propõe que seja só um ator a interpretar as várias personagens. Também o próprio teatro volta a aqui a ser a temática central da peça, entre a solidão do ator na cena e o jogo de pluralidade do poeta-ator Pessoa. Dioniso é também ele evocado, e até mesmo a citação de Álvaro de Campos, da canção inglesa dos piratas, que já foi curiosamente reproduzida no grande ecrã (*Piratas das Caraíbas: A Maldição de Perola Negra*, com argumento de Terry Rossio e Ted Elliott, e realização de Gore Verbinski), é ela citada pela personagem transformista de Daisy Mason Waterfields/Actor Candidato: «Fifteen men on the Dead Man's chest. Yo-ho oh and a bottle of rum» (Rosa, 2013a, p. 34).

Neste texto dramático com músicas originais do dramaturgo, estreado no Teatro Maria Matos em 2003 (encenação de Elvío Camacho; com Jorge Andrade, Inês Nogueira e o pianista Filipe Raposo), é também feita referência a Ricardo Reis e a Luís

de Camões, pela mesma personagem, Daisy, que o autor recria do poema «Soneto já antigo», de Campos, tornando-a provocatoriamente numa *drag-queen*, amiga de Campos, que este conheceu em Glasgow:

DAISY WATERFIELDS/ACTOR CANDIDATO: (...) Ora... não há-de passar o tempo todo no Olimpo dos poetas a jogar xadrez com Ricardo Reis ou a fazer batota na sueca ao Luís de Camões. (Rosa, 2013a, p. 35).

Também o célebre Íbis egípcio parece comparecer neste texto:

DAISY: O Álvaro terminou o seu discurso venenoso. De mãos nas pernas, o Fernando parecia uma estátua egípcia. (Rosa, 2013a, p. 39).

Em particular, nesta obra é mencionado de forma irónica a utopia do Quinto Império, tematizada por Pessoa:

Fernando Pessoa – Tudo se conjuga para a interseção dos nossos destinos: eu sou um português de educação britânica lusómana da nossa aliança, eu avisto o quinto império... (Rosa, 2013a, p. 40).

Em *Menino de sua Avó* também existe a referência, embora indireta, ao Quinto Império, por intermédio do sebastianismo reencarnacionista presente nas especulações de Pessoa a respeito de si mesmo:

NETO: Sim, avó. O Camões respeita-me muito. Principalmente desde que eu lhe revelei a minha identidade secreta.

AVÓ: O que é que tu lhe foste dizer, Fernando?

NETO: Que sou a reencarnação de D. Sebastião.

AVÓ: Foste contar isso ao Camões e ele acreditou.

NETO: Só a avó é que não acredita.

AVÓ: Quando eu era viva, acreditava em tudo. Mas a morte roubou-me a loucura.

NETO: É pena, avó. O Bandarra anunciou nas trovas o regresso do Encoberto para o ano em que nasci. Só posso ser eu. (p. 95-96).

O medo das trovoadas, tão presente na obra de Fernando Pessoa, é também ele sentido nas personagens nestes dois textos:

MÃE DE FERNANDO PESSOA: Criança misteriosa que tu és, meu filho. As turbulências do mar em que te guardo fazem-me ser visitada por relâmpagos durante o sono. Por isso quando cresceres irás temer trovoadas. (Rosa, 2013a, p. 43).

Dois diferentes momentos em *Menino de sua Avó*:

NETO: Tive sempre mais medo das trovoadas do que da avó.

AVÓ: Mas eu sou uma trovoadas, filho, sempre na iminência de lançar os meus relâmpagos sobre quem está à minha volta. E não consigo controlar os aguaceiros. (p. 26).

AVÓ: Então aperta com força as minhas mãos de outrora, como quando eras menino e eu te ajudava a esconder do barulho das trovoadas.

NETO: A vida é uma trovoadas intermitente.

AVÓ: Mas vai passar, neto, como todas as trovoadas. E depois o céu volta a ser azul. Tu vais ver. (p. 72).

Em *Audição com Daisy ao vivo no Odra Marítima* é referida a Avó Dionísia, e a sua tão temida loucura, que em *Menino de sua Avó* ganharia vida cerca de uma década depois na escrita do dramaturgo:

MÃE DE FERNANDO PESSOA: (...) O meu livro de missa não fala desses temas. E eu tenho mais medo do sangue doido da avó Dionísia, que corre em nossas veias, do que das tuas extravagancias de poeta escriturário. (Rosa, 2013a, p. 43).

Outro texto pessoano e musical de Nascimento Rosa é *Cabaré de Ofélia no Odra Marítimo* (estreado em 2007 no Teatro Garcia de Resende, em Évora e, no ano seguinte, no Teatro da Trindade em Lisboa, numa encenação de Cláudio Hochman, mas só publicado em livro no Brasil, em 2013); uma espécie de sequela autónoma da peça anterior. Aqui somos envolvidos pelo universo modernista de Orfeu, na sua vertente mais feminina, através de uma outra personagem que não somente Fernando Pessoa e a mesma Daisy que transita de *Audição*, mas também Judith Teixeira, escritora modernista da mesma época, alvo de polémicas e de múltiplos ostracismos, sobretudo por ser mulher e a primeira escritora portuguesa a cantar explicitamente o amor lésbico, e que nesta peça de Nascimento Rosa é pela primeira vez reinventada no teatro português. Também nesta obra caleidoscópica, as personagens se remetem para um complexo jogo metateatral em que duas atrizes e um ator em travesti (na figura de Daisy) dobram os papéis onde a Ofélia pessoana, a destemida Judith Teixeira, a Cecily da poesia de Campos e a cantora fictícia Mary Burns, uma trágica negra albina de Durban, são algumas das personagens em cena.

Para além dos pontos de contacto, já aludidos, com *Menino de sua Avó*, regista-se uma atitude sociocrítica ao estado do teatro na sua conjuntura empregadora e financeira, que atinge realidades contemporâneas por via do tempo histórico da fábula;

para além da alusão ao romance de Ofélia e Pessoa, a denúncia da sociedade censória do Estado Novo nascente, bem como, noutro ângulo, a temática do eterno presente do teatro e o conseqüente recurso cénico de conferir vida teatral a personalidades mortas.

O Eunuco de Inês de Castro - Teatro no país dos mortos (estreado e publicado em 2006, numa encenação de Paulo Lages, pelo Centro Dramático de Évora) é um drama satírico que Luiz Francisco Rebello em carta inédita ao dramaturgo designou como *uma peça de ligações perigosas em tempo medieval* que leva à cena figuras mitificadas da História de Portugal: Inês de Castro, Pedro I, Constança, Afonso IV e Afonso Madeira, escudeiro e amante de D. Pedro. A trama decorre no país dos mortos, um não lugar onde a vida não existe, mas a história continua. *O Eunuco de Inês de Castro* é, como *Menino de sua Avó*, um texto histórico-poético, que se inspira em dados verídicos para criar o delírio, o fantástico, o extraordinário que são as possibilidades que só o teatro oferece.

NETO: Como é estar agora deste lado, avó?

AVÓ: Irás acostumar-te. A morte é como um sonho. E tu sempre foste sonhador.

NETO: «Eu tive pouco na vida / Mas dói-me tê-lo perdido.»

AVÓ: Vais apegar-te à morte, neto. Estaremos com ela mais tempo do que com a vida.

NETO: Aqui também há tempo, avó? Pensei que não havia.

AVÓ: Não há tempo, neto. Mas os vivos são prisioneiros do tempo. E agora que saímos da prisão, não sabemos estar fora dela. Por isso inventamos maneiras que nos lembrem do tempo, o nosso carcereiro. (p. 75-76).

Fernando Pessoa conhece-se como diferentes pessoas. Ele é todas as pessoas ficcionais a que deu vida pela heteronímia, ele é um para cada pessoa que o conhece e o interpreta.

O texto *Menino de sua Avó*, embora distinga o poeta ortónimo e alguns heterónimos específicos (Alexander Search e Rafael Baldaia), deixa espaço à interpretação para apontar alguns outros heterónimos que, embora ausentes em texto, estão presentes no subtexto.

Surge então a primeira dificuldade da representação. Entre tantas pessoas que cabem a Pessoa, como construir apenas uma sem transigir com uma identidade? Sem perder a personagem que, embora ficcionada na cena, teve uma realidade humana?

O desafio de ser Fernando Pessoa, mercê do peso cultural e pela pluralidade do próprio, torna-se objetivo maior nesta pesquisa artística, passando também pela exploração da permeabilidade das temáticas expostas no espetáculo. A amplitude deste projeto *Menino de sua Avó* abarca múltiplas questões dramáticas e teatrais, todas elas significativas na concepção do espetáculo.

É meu objetivo maior, não só a investigação da concepção deste espetáculo nas diferentes áreas artísticas que o compõem, como também uma investigação acadêmica mais próxima do que me é pessoal, isto é, na ótica do ator, os objetivos, os métodos e as grandes questões que fomentam a construção desta personagem em específico (Fernando Pessoa) que, de certa forma, é um reflexo da construção de uma personagem no contexto metodológico do que é o grupo teatral A Barraca.

A investigação que aqui apresento, focada na prática do seu objeto, isto é, a arte de representar, guiou-se pelas ideias metodológicas para o trabalho do ator que hoje são coordenadas recorrentes neste domínio de pesquisa e criação, mas cujas linhas se fundaram a partir da revolução stanislavskiana. Atente-se na síntese, a respeito do estado da arte a este propósito, que nos é formulada por Paulo Alves Pereira, professor de teatro, investigador e encenador:

A investigação na prática teatral passou a ser encarada de uma forma sistemática e hoje em dia, a pesquisa nestas áreas é algo cada vez mais estruturado e aprofundado. Hoje, não só a teatrologia e disciplinas afins, como também a arte de representação e a própria formação de actores se tornaram num vasto campo de procura e de descoberta. Assim, nas últimas décadas, a nível internacional, tanto o estudo das técnicas do actor, bem como o do trabalho desenvolvido pelos seus directores, atingiu uma identidade própria, graças ao esforço de gerações de pensadores e investigadores que a ela têm consagrado muito do seu esforço e dedicação. A própria evolução do conceito do “que é ser actor” foi recebendo contributos importantes de diversas áreas do Saber. Assim foi-se construindo um corpo de conhecimentos rigorosos e cientificamente fundados que permitiu à formação de actores afirmar-se como uma área autónoma no largo espectro do saber artístico-teatral.

Em termos teóricos, recorro a uma metodologia de investigação análoga à metodologia em ciências sociais, direcionada para uma pesquisa histórica e biobibliográfica de Fernando Pessoa. A vastíssima bibliografia produzida em torno desta personalidade obriga a uma criteriosa seleção da produção mobilizada sobre o poeta, ganhando relevância a literatura crítica que se impõe em face da dramaturgia do

espetáculo em estudo. As fontes indiretas desta pesquisa incidem sobre registros bibliográficos que se concentram nos autores e textos sugeridos pela dramaturgia e pela própria criação do espetáculo.

I CAPÍTULO

O Manual de um Ator -*Menino de sua Avó*

Ai, dói-me até a alma quando ouço um moço robusto, cheio de cabelos postiços, a rasgar a paixão em tiras e farrapos para furar os ouvidos da gente da plateia que, na sua maior parte, só gosta de mímicas inexplicáveis e de barulho. Eu gostava de ver esse ator chicoteado, por ser mais Termagante do que Termagante; ele herodiza de mais o Herodes. Peço-te: não caias nesse defeito.

William Shakespeare, *Hamlet*, Ato III, Cena II
(Tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen)

1.1 Construção de um ator

Neste ponto, pretendo mostrar o que de mais sólido foi absorvido para a construção da personagem Fernando Pessoa em *Menino de sua Avó*, através das minhas próprias pelas metamorfoses na conceção de uma personagem, desde que me iniciei no teatro

Para melhor explicar esta minha evolução, irei partir de uma comparação entre a minha experiência e *A República* de Platão, contradizendo algumas das suas conceções sobre teatro.

Nesta obra, o filósofo estabelece os parâmetros para uma sociedade ideal imaginada de forma a ser justa e afirma que, aos *guardiões*, para bom governo da sociedade, deveria ser ensinada *a arte das musas* (ginástica e música), que porém excluía a pintura e as artes das letras (a poesia, e o teatro como parte dela) (Platão, *A República* 411a-412a). Platão classifica a poesia e a pintura como atos de imitação (*mimesis*) das realidades do mundo sensível, desvalorizando-as por isso no contexto da sua metafísica; segundo o filósofo, os poetas e os pintores são meros imitadores, sem conhecimento profundo do que representam e sem técnica transmissível, pois a sua arte prende-se com a aparência exterior das coisas:

Era a este ponto que eu queria chegar, quando dizia que a pintura e, de um modo geral, a arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro. (...) Se o medíocre se associa ao medíocre, a arte da imitar só produz mediocridades. (...) A poesia mimética, dizíamos nós, imita homens entregues a acções forçadas ou voluntárias, e que, em consequência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas essas circunstâncias. (Platão, *A República* 603b-c).

Transpondo este *topos* para lá do sistema platónico, também eu, de facto, comecei por este gesto imitativo que, de resto, para Aristóteles, será a base para a positividade do conceito de mimese, na *Poética*, pois os humanos extraem prazer do imitado:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela

imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. (1448b4-9)

Na infância, ao assistir a atores a desempenharem personagens no palco e no audiovisual, tendo a consciência clara de que aquilo que eu observava não era realidade, mas, sim, uma imitação, uma representação num universo dramático fictício, quando me propus a pisar um palco, ainda em criança, em meios não profissionais, aquilo que eu compunha era também uma imitação, uma representação exterior, nada mais. Ou seja, lembro-me perfeitamente que aquilo que eu fazia era tentar exteriorizar algo que anteriormente fantasiara, tentando, assim, fazer uma cópia de um acontecimento que me tivesse surpreendido, sem perceber qual o objetivo dramático. Esta conceção primária não continha qualquer envolvimento psicológico, para além do prazer exibicionista da minha exposição, com a consciência de que era assistido por um público. Traduzia-se apenas numa manifestação de criança que escolheu a expressão dramática para captar a atenção do outro. Poderia ter sido a música, o canto, a escrita, ou qualquer outra arte em tempos dita mimética; a minha foi o teatro.

Na abordagem piagetiana para o desenvolvimento intelectual, a “função simbólica” é constituída pela conjunção entre a imitação efetiva ou mental de um modelo ausente e as significações fornecidas pela assimilação. Portanto, a imitação constitui apenas uma das fontes de representação, à qual fornece seus “significantes” imaginados. O jogo, ou atividade lúdica, conduz igualmente da ação à representação, à medida que evolui, de sua forma inicial de exercício sensorio-motor, para a sua segunda forma de jogo simbólico ou jogo de ficção. Enquanto o jogo se caracteriza como assimilação do eu, a imitação é a acomodação mais ou menos precisa aos modelos exteriores. (Koudela, 1991, p. 120).

Se a *mimesis* pode representar apenas um aspeto (frontal ou lateral) de um objeto, e nunca o objeto como o todo, estas artes, para Platão, estão ligadas ao mundo sensível. (*A República* 598b-599a).

Tomemos então a metáfora do mundo sensível, como aquele que alimenta a ingenuidade humana nos seus primeiros anos de vida: nas minhas primeiras experiências dramáticas, partia sempre da sensação, dos sentidos que compõem as primeiras noções da vida. Pois no dualismo ontológico do pensamento platónico, estas práticas, no mundo sensível que habitamos, opõem-se ao verdadeiro conhecimento do mundo inteligível (*A República* 514a-519c). A conceção da realidade não deve ser subjetiva (da ordem da *doxa*, ou senso comum), mas exata e dianoética (inteligível).

Mas tomemos o teatro e o seu método como conhecimento empírico que se aperfeiçoa, e tomemo-lo como a uma das desnecessárias (platonicamente falando) artes miméticas: se a poesia é trabalho do *pathos*, o cálculo é trabalho do *logos*. Assim, a poesia é uma ilusão que transmite ao homem noções contrárias da realidade, contradiz-se, e confunde-o entre o que pode ser o maior e o menor, pois baseia-se no relato físico e sensível, ao contrário do número, medida, pesagem e cálculo, que transmitem a medida exata das coisas. Porém o teatro cresceu e, na história da humanidade e naqueles que buscam o seu conhecimento e aperfeiçoamento, até podemos alcançar o que me parece mais próximo das noções de inteligível em Platão: técnica, método, saber profissional.

Quando, na adolescência, aos dezasseis anos (em 1996), senti necessidade de um estímulo maior, um novo e mais complexo desafio para a continuidade da atividade e interpretação dramática, procurei um segundo nível no Grupo de Teatro Independente O Palmo e Meio⁹, onde comecei a interpretar textos dramáticos com apresentações periódicas e, embora com poucos recursos, comecei também uma relação frequente com a cena. Não tinha uma noção consciente da falta de domínio e de conhecimento por este ofício, mas apenas uma sensação de desconforto e alguma timidez, justificadas pela inexperiência do palco. Com as inúmeras apresentações de espetáculos que se seguiram, este sentimento foi gradualmente superado, até que o palco começou a ser um *habitat* natural.

Um marco importante da minha formação foi o contacto com o ateliê doutrinado por João Mota (ator, encenador, professor e teatrólogo português), as Oficinas da Comuna – Teatro de Pesquisa, lecionado por um dos seus antigos discípulos, Alfredo Brissos (ator, encenador e professor), entre outros. Frequentei essas Oficinas, entre 1996 e 1999, em paralelo com a atividade no grupo de teatro O Palmo e Meio. Neste novo espaço de aprendizagem e construção, concebido por aquele pedagogo do teatro, adquiri outras ferramentas essenciais na minha formação como jovem aspirante a ator, úteis a um crescimento reflexivo e indispensáveis à criação. Foi uma descoberta intensiva, este período, que constituiu a alavanca para um crescimento sensorial, intelectual e pessoal. As metas fundamentais daquele processo eram: conhecer, refletir, pensar, não julgar, pôr em prática. Formar atores não era o objetivo daquela oficina, com grande pena do

⁹ Grupo de teatro Independente O Palmo e Meio, é um grupo de teatro amador fundado em 1980 em Campolide, Lisboa. Dedicar-se a espetáculos para crianças, animações de rua, etc.

grupo de formandos a que eu pertencia, pois queríamos passar deste passo de reflexão e ir rapidamente para palco exhibir as nossas excentricidades, frutos da nossa impetuosidade de adolescentes.

Quando se chega pela primeira vez ao teatro e ainda se é muito jovem, mas já nos é exigida alguma dignidade teatral, em que tudo é uma completa novidade e as referências bibliográficas e empíricas são praticamente inexistentes, a única preocupação é o resultado final a apresentar a um público e aos potenciais e desejados futuros pares. Estamos dispostos a tudo para concretizar o desejado resultado cénico. Colocamos e retiramos no nosso palco da vida todas as máscaras possíveis e imaginárias para que, de algum modo, consigamos chegar a algo próximo daquilo que pensamos que é o teatro; fazemo-lo sem quaisquer pudores, como num sensacionismo de Álvaro de Campos:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Ter todas as opiniões,
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
Desagradar a si-próprio pela plena liberdade de espírito,
E amar as coisas como Deus.

(Pessoa, 1986b, p. 196).

Queremos ser vários, queremos praticar todas as possibilidades dramáticas para estarmos o mais possível preparados para quando o palco nos chamar. Usar a vida como palco não é uma expressão metafórica, pois, inventamos histórias, personalidades, e satisfazemo-nos quando acreditam nas nossas narrações, pensando que é assim que se cria um ator. Foi assim comigo e com alguns dos colegas da minha geração que me acompanhavam. Só mais tarde, quando se ingressa numa academia de atores, é que se começam a levantar e a decifrar as primeiras de muitas e longas infinitas questões sobre a arte do ator. Aí percebemos, logo *a priori*, através do estudo da hermenêutica, que o ator não mente: o ator finge, a personagem é.

Em 2015, em *Visita Guiada ao Ofício de Um Ator: Um Método*, de António Branco (académico e investigador do panorama teatral, também ele ator) define, a partir de algumas personalidades e grupos do teatro português (com destaque para a atriz Manuela de Freitas) as possibilidades de uma metodologia artística e dramática. Esta obra reúne também alguns pontos de vista de Luís Miguel Cintra, um dos grandes atores e encenadores que marcaram a história do teatro português das últimas décadas. Sobre a

ideia de o que é um ator, Cintra fornece-nos esta reflexão madura da representação, pensamento que só as árvores de teatro nos podem dar, por já não serem frutos, mas raízes: «O ator se esconde mais na vida do que no teatro (“tem que mostrar essa faceta que provavelmente nunca mostra(rá) na vida”) e, assim sendo, que as outras pessoas (todos aqueles que não são atores, entenda-se) se escondem mais do que o ator.» (Branco, 2015, pp. 39-40).

Nas oficinas da Comuna, foi o momento da aprendizagem em que nos percebemos, a nós e aos outros. E, neste degrau, aquilo que antes era a *mimesis* sensorial cresceu para algo maior, que já não vivia apenas das impressões pessoais, mas da construção com o outro; seriam ainda básicas e próximas de um mundo sensorial, no entanto, havia um outro propósito, havia agora um fundamento, que me leva a convocar a *Poética* de Aristóteles.

Aristóteles discípulo e dissidente de Platão, que rejeita o dualismo cosmológico do mestre, vai salvar o teatro da condenação de Platão, enquanto arte mimética inútil à formação do cidadão da utópica república, recuperando-o através de fundamentos que conferem a sua importância, designando o teatro e a poesia como todas as artes que fazem parte do grupo de criação através da *mimesis*, agora legitimada como um domínio filosoficamente válido (poesia, música, pintura, escultura, dança). Na *Poética* de Aristóteles, a imitação (mais adequado seria traduzir *mimesis*, por representação) será o princípio das artes que se caracterizam pelo *meio* (ritmo, linguagem, harmonia), *objeto* (o objeto de imitação) e *modo* (narrativa ou dramática, tragédia ou comédia).

Estando, pois, de acordo com a nossa natureza a imitação, a harmonia e o ritmo (é evidente que os metros são partes dos ritmos), desde tempos remotos, aqueles que tinham já propensão para estas coisas, desenvolvendo pouco a pouco essa aptidão, criaram a poesia a partir de improvisos. A poesia dividiu-se de acordo com o carácter de cada um: os mais nobres imitaram acções belas e acções de homens bons e os autores mais vulgares imitaram acções de homens vis, compondo primeiramente sátiras, enquanto os outros compunham hinos e encómios. (1448b20-28).

Estes parâmetros vão conferir ao teatro o estatuto que Platão lhe retirara, pois, no entendimento de Aristóteles, a mimese é uma forma de produção artística em que a razão intervém, e a arte é uma abstração de tudo o que é o humano. Assim, ela dá ao seu público a representação da sociedade a que se destina, permitindo o seu conhecimento, sua melhoria, ganhando ainda, pelo seu reconhecimento público, a possibilidade de

interferir nessa mesma sociedade. Se, no conhecimento platónico, a arte depende de uma esfera de aceção e função ontológicas, na linha aristotélica a arte é uma criação e função social (Vasques, 2003, pp. 20-28). Recordo-me de um exercício realizado nas referidas Oficinas, em que estávamos sentados em círculo e à nossa frente tínhamos objetos variados. Aleatoriamente, cada elemento ficava com um objeto e tinha de o adjetivar; o meu era um fragmento de uma pedra. Embora não recorde os vocábulos com que o descrevi, tenho a vaga memória de que não eram leves: aquele pedaço de fraga transmitia-me algo de denso. Quando um dos orientadores, o antropólogo e professor Paulo Raposo, me comunicou no final que aquela pedra pertencia ao extinto Muro de Berlim¹⁰, ficámos todos atónitos por aquele contacto vivo com um objeto de tão sabida e dolorosa história. Todos quiseram tocar na pedra, senti-la, pensar nela e em tudo o que ela presenciou. Quase como se aquela matéria morta tivesse ganhado vida. Todos os exercícios tinham como base o estímulo à nossa sensibilidade. Confrontados com detalhes mínimos da vida, era-nos proposto olhá-los, ampliá-los com os nossos olhos para tornarmos visível aquilo que no dia-a-dia nos surge naturalmente ocultado. Era um grupo de elementos muito distintos, cada qual com uma forma de presenciar e estar na vida totalmente díspar, oriundos de meios sociais diferentes e com visões políticas divergentes, mas tínhamos que encontrar pontos comuns de comunicação, o que não era difícil, nem conflituoso, pois estávamos permeáveis às diferenças de opinião e visão. No entanto, também éramos bem mediados pelos nossos orientadores. Viviam-se nestas oficinas uma espécie de «caldeirão de culturas»¹¹, em que nos era pedido que tirássemos as nossas máscaras, através de exercícios de expressão dramática, musical e plástica. Para cada uma das modalidades, tínhamos um orientador diferente, que também assistia e cooperava nas outras áreas. Todos os exercícios foram

¹⁰ O Muro de Berlim (1961 e 1989), barreira construída pela República Democrática Alemã (Alemanha Oriental - socialista) durante a Guerra Fria, que circundava toda a Berlim Ocidental (capitalista), separando-a da Alemanha Oriental (socialista). Este muro, além de dividir a cidade de Berlim ao meio, simbolizava a divisão do mundo em dois blocos ou partes: República Federal da Alemanha (RFA), que era constituído pelos países capitalistas encabeçados pelos Estados Unidos; e a República Democrática Alemã (RDA), constituído pelos países socialistas sob jugo do regime soviético. Estas fronteiras passaram a simbolizar a chamada *Cortina de Ferro* entre a Europa Ocidental e o Bloco de Leste. Cf. *A Queda do Muro de Berlim*. (2016)

¹¹ Em 1916, o antropólogo americano Edward Sapir escreveu um artigo (na verdade uma resposta a uma polémica com um filósofo, John Dewey) que se chamou *Culture in a Melting Pot*. Este conceito antropológico remete à vida em comum por várias culturas diferentes aqui analogicamente interpretado com as diferenças entre os alunos que compunham a totalidade do grupo. *Caldeirão Cultural* ou *Melting Pot* descreve a maneira como as várias gerações de americanos celebraram e trocaram distintas características culturais entre si. Cf. *Culture In The Melting-Pot*. Edward Sapir. (2013)

concretizados com a máxima entrega e transparência por parte dos elementos do curso. Aprendemos sobretudo a encontrar a concentração e a aceitar a nossa personalidade, a encontrarmo-nos connosco próprios, a descobriremo-nos. Só mais tarde, no decorrer desta oficina, depois de reaprender a ouvir, a sentir, a comunicar, é que prosseguimos para as improvisações dramáticas e interpretações dos primeiros esboços de personagens. Estas oficinas permitiram a queda da personagem defensiva que eu começara a criar socialmente, para minha defesa ou simples exibição. Aqui, fui libertado e fiquei livre.

No final deste percurso, frequentei ainda o curso de expressão dramática, no então recém-restaurado Teatro Taborda (1998), ministrado pela atriz e encenadora Natália Luiza, do qual destaco a aprendizagem da tomada de consciência da respiração e uso do diafragma. A minha vida no teatro pode dividir-se em duas partes: antes da noção de diafragma e com a facilidade de projeção, e depois desta consciência e capacidade de a utilizar.

Porém, o homem interior comunica-se de modo imediato à audição, designadamente por intermédio da *sonoridade da sua voz*. A sonoridade é expressão imediata do sentir interior, e este tem a sua sede física no coração, o ponto de partida da e de regresso da circulação sanguínea. Por intermédio do sentido de audição, a sonoridade sai do sentido do coração para regressar ao sentido do coração: a dor e a alegria do homem-sentimento comunicam-se por intermédio da expressão múltipla da sonoridade da voz imediatamente de novo ao homem-sentimento, e, sempre que a capacidade de expressão e de comunicação do homem corpóreo, exterior, não foi suficiente para as características específicas daquele sentimento do coração que num certo momento há-de ser exprimido e comunicado, então entra em jogo a decisiva comunicação por meio da sonoridade da voz, dirigida à audição, e depois por meio da audição, dirigida ao sentir do coração. (Wagner, 2003, p. 46).

Aprendi a colocar a voz, a saber utilizá-la. Natália Luiza, com um excelente poder de comunicação, abordou este tema de forma bastante explícita. Demonstrava e trabalhava individualmente com cada formando até este alcançar o objetivo proposto. Recordo-me de ela localizar o diafragma, tocar-lhe, fazer-nos tocar, aprender a respirar através dele. No início, o contacto com o diafragma através da respiração e do som que, sustentados por esse órgão, reproduzíamos e, com isto, utilizar a voz, seria um processo artificial, mas com a repetição e a prática, este acabaria por se implantar naturalmente em nós, como em quase todas as técnicas em teatro. Aqui pode-se citar o *slogan* criado por Fernando Pessoa: «primeiro estranha-se, depois entranha-se» (Pessoa, 2013a, p. 74).

O recurso da voz é, sem dúvida, um dos mais primordiais para o ator comunicar. A aquisição desta técnica foi uma das minhas primeiras grandes conquistas neste domínio e no da respiração, por ela ser um dos mais importantes instrumentos de trabalho.

Ao pensar em interpretação de histórias apenas por atores (não me vou reportar a todos os conteúdos em que a voz é uma mais-valia, como a música, as locuções ou as dobragens), quero destacar os áudio-livros que, embora num caminho lento e até discreto, tentam ganhar espaço no nosso mercado. Aqui, a voz é o único recurso do intérprete, pois é o audível que produz a imagem mental. Recordo, a este propósito, o quase extinto teatro radiofónico. Embora já não faça parte do mercado português expectável de trabalho, é um bom exemplo de como é possível contar uma história com emoções e ambiente, apenas com expressão da voz (para além da sonoplastia inventiva deste meio de criação, que está bastante viva ainda na prática anglófona).

No teatro, a voz é desde sempre uma ferramenta essencial na *performance* de um ator. O texto inclui a oralidade, mas mesmo que de palavras não tratasse, a voz ainda teria o som, a musicalidade, o ruído, o inúmero leque de possibilidades de representação que só o que é audível suporta. Todas as teses acabam por se tocar e completar no âmbito dos estudos da voz, a saber: rigor técnico e risco de experimentação.¹²

O ator, com o recurso da sua voz, consegue transmitir-nos diferentes e singulares interpretações de um mesmo texto, texto esse que ao ser interpretado por um outro ator, irá ser interpretado de um outro modo. Não é por acaso que, no quotidiano, a mesma frase pronunciada de distintas formas tem diferentes repercussões. E a mesma frase reproduzida por diferentes pessoas também tem receções diferentes; referir-mo-nos a uma mesma frase e à utilização dos vocábulos que a constituem, tanto no teatro como na vida, estes podem revestir-se de muitas e variadas interpretações.

Bem sei bem que as palavras também têm possibilidades, como sons, maneiras diferentes de serem projectadas no espaço, e que se denominam de entoações. Aliás, haveria muito a dizer acerca do valor real da entoação no teatro, acerca desta faculdade que as palavras têm de criarem uma música, por si – conforme a maneira como são pronunciadas, independentemente do seu significado

¹² Nos estudos da voz, enquanto arte performativa, há pouca bibliografia científica e académica. Isto não significa que o tema seja pouco pertinente, mas os trabalhos que se desenvolvem são práticos e os seus registos acabam por se transmitir na oralidade, sendo muito pouco o que se regista em documentação reflexiva.

concreto, ou mesmo até embatendo neste significado de criarem, sob a linguagem, uma corrente subterrânea de impressões, correspondências e analogias. (Artaud, 2006, p. 42).

É, sem dúvida, o tremendo poder da oralidade, que Antonin Artaud aqui invoca. Na literatura, a frase é só uma nos significantes que graficamente a transmitem, é aquela que está lá, podemos decifrá-la de várias formas, mas é sempre aquela, a que está escrita. Quando representada pela voz, até podemos mudar-lhe radicalmente o seu sentido e dar-lhe um novo, pelo modo como o dizer se organiza.

O passo seguinte, após esta experiência formativa, foi descobrir a minha voz verdadeira. Segundo Sara Belo, atriz e professora na Escola Superior de Teatro e Cinema, na investigação da sua tese de mestrado *A Voz na Criação Cénica - Reflexões sobre a vocalidade do actor*, a temática da voz remete-nos para a contemporânea Kristin Linklater, britânica, professora de voz no New York University Theatre Program, reconhecida pelo seu trabalho nesta área, a nível mundial. O método aqui proposto foi o da utilização da amplificação; contudo, a grande dificuldade é aumentar o volume, sem, ao mesmo tempo, recorrer a uma voz artificial. A minha tendência, sempre que recorria à técnica, era usar uma voz que não era natural, o que não era credível e que apenas serviria a personagens histriónicos e grotescos, mas que não seria adequada para registos naturalistas/realistas (Belo, 2007, p. 30). Segundo Sara Belo, Kristin Linklater defende a libertação da voz. De modo a libertar a voz, Linklater entende que a preparação vocal deve assentar num método de treino vocal apoiado em mecanismos físicos da voz. Este conhecimento foi-lhe transmitido por Iris Warren, que, por sua vez, recebera o magistério de Elsei Forgerty. O que Kristin Linklater fez foi desenvolver a pesquisa das antecessoras. Kristin Linklater procura a voz no seu sentido mais libertador, definindo dois princípios fundamentais: todos têm capacidade de se exprimir através da voz; e as inibições resultam das tensões que adquirimos e que manipulam negativamente o uso da voz. No seu trabalho, tenta colocar a voz diretamente relacionada com a emoção, porque, uma vez retiradas as nossas tensões, lacunas e bloqueios emocionais, restará aquilo que somos: a voz mais crua. A voz natural, uma vez encontrada, terá sempre capacidade de comunicar. E quando o ator encontra equilíbrio entre intelecto, emoção, corpo e voz, a comunicação será perfeita (Belo, 2007, pp. 40-41). A autora sintetiza os fatores que podem influenciar de forma negativa a expressão vocal em três pontos: sistema de respiração; sistema de ressonância; sistema de articulação. Neste sentido

indica vários de exercícios para libertar a expressão vocal, enfatizando as condicionantes físicas e psicológicas, sendo que o nosso cérebro é a grande condicionante da nossa voz, para o bom uso e para o mau (Belo, 2007, p. 42).

O trabalho da voz, no teatro, passa pela transmissão do texto. Mas a voz cria um subtexto entre o que é dito e a forma como se diz. Ela engloba mais do que o som; falamos da expressão de um tom, ritmo, emoção, timbre, intenção, entoação, projeção. A voz tem de ser crua para ser trabalhada pelo ator, por isso, é tão diferente do trabalho da voz em música. Se um cantor trabalha sempre o mesmo registo, para o aperfeiçoar, para evoluir a nível pessoal enquanto cantor, já no teatro, um ator tem de variar conforme o que é pretendido. Na arte dramática, a voz, ainda que pela sua tradição nos remeta ao texto, tem uma importância que vai muito além das palavras, da verbalidade. A voz pode gerar todo o ambiente cénico através da sonoridade, pelo grito, pelo som, pela imitação de sons e ruídos, pela respiração, pelo canto, pela musicalidade, por tudo o que a imaginação permite.

Sara Belo refere também Clifford Turner, que foi professor na Royal Academy of Dramatic Art, em Londres e desenvolveu a técnica aplicada à voz através de textos de Shakespeare. Turner não acredita no teatro sem o trabalho da voz; a técnica deve ser perfeita, pois sem ela não se atinge a arte. Assim, o ator é o transmissor da obra e a voz é o instrumento que terá a seu cargo o equilíbrio entre o intelecto e o sensível. Turner faz uma analogia com a música, sendo a voz o instrumento e o texto a partitura. Ele define a qualidade da identidade: o timbre possibilita a qualidade do som e a palavra, a dicção que lhe dá o seu carácter. Sublinha ainda a importância de exercitar a voz através de respiração, nota, timbre, palavra. É na combinação perfeita destes componentes que resulta o discurso correto em cena para o ator. Este objetivo só é alcançável com a técnica e o exercício; exercícios do mecanismo respiratório que são contrários à ação natural, onde se desenvolve todo o aparelho. Se respirar é inato, a proposta deste autor é um desenvolvimento técnico onde os movimentos são conscientes em cena. Só com esse controlo se terá a capacidade de expressão e mudança, necessária na interpretação. Igualmente importantes são os mecanismos de relaxamento: a tensão pode ser destrutiva para a voz e nenhum exercício terá sucesso se a tensão não for eliminada (Belo, 2007, pp. 37-39). Isto já nos remete para as condicionantes físicas e psíquicas da voz, mais abordadas por Kristin Linlater.

No teatro profissional, exige-se uma voz preparada; o ator tem a responsabilidade de unir a inteligência e a sensibilidade à sua voz, apostando num processo de aperfeiçoamento a vida inteira. E uma boa voz, uma voz profissional, passa por uma boa respiração, um bom timbre e uma boa dicção, associados a uma sensibilidade e emoção que a personagem sugere. Importante será dizer que para tudo isto ser desenvolvido com sucesso é necessário conseguir eliminar as tensões. O que talvez seja das etapas mais difíceis de controlar, pois estamos a referir-nos a uma arte que facilmente conduz à tensão. O desafio está no ator conseguir interpretar uma personagem com tensões, mas ele próprio não estar em tensão; aqui radica a técnica. Recorrendo ao conceito brechtiano de «estranhamento», temos um ator que não está em tensão, mas que está a representar alguém que está em tensão.

Depois da descoberta da técnica da voz, cuja minha prática teve início com Natália Luísa como anteriormente referi, para além de nunca mais ter ficado sem voz, nem mesmo rouco, continuo atento e sensível a algumas variações técnicas, como subir o volume e não perder a intenção. Isto acontece quando, em digressão, levo um espetáculo que foi criado para uma sala pequena, num registo intimista, para uma sala de grandes dimensões. O compromisso não está apenas em subir o volume, mas também em manter o mesmo registo de forma natural, com a voz ampliada.

A utilização da voz não se resume a um texto verbal: ela consegue ser mais importante do que as palavras escritas; pois a voz não só permite que se diga o que a obra registou, como também pode manipular, desviar, melhorar, enfatizar, sublinhar, ou até alterar completamente o sentido, até alcançar o que realmente se pretende que passe para o público. Acredito que Antonin Artaud o tenha explicado muito bem no seu manifesto sobre o Teatro da Crueldade. Mais do que em qualquer outra ideia de teatro, foi com Artaud que a importância da voz foi realmente agarrada, acentuada. Artaud procurava sem dúvida mais do que a voz; procurava uma linguagem onde a voz era um dos principais instrumentos. A voz permitia toda uma construção cénica através de gritos, ruídos, sons. Procurava tornar audível a origem humana, há tanto esquecida, através de textos e obras-primas que já pouco refletiam o âmago mais abissal ser humano: «Pondo de lado as maneiras ocidentais de utilizar a fala, transforma as palavras em sortilégios. Dá maior amplitude à voz. Tira partido das vibrações e das qualidades de voz» (Artaud, 2006, p. 101).

Em suma, desenvolvi, num percurso com etapas diversas, um trabalho de aperfeiçoamento que se iniciou com a oficina da Comuna – Teatro de Pesquisa, em simultâneo com a atriz Natália Luísa, a que posteriormente dei continuidade na Escola Profissional de Teatro de Cascais (com Fernando Serafim, Maestro Francisco D’Orey e Cristina Benedita), bem como na minha atividade profissional no teatro. E, mais tarde, também sob a orientação, no que às técnicas de voz e elocução diz respeito, das Professoras Elsa Braga, Maria Repas e Sara Belo, na Escola Superior de Teatro e Cinema.

O teatro faz-se com tudo o que está presente. O corpo e a voz, através da imaginação, podem trazer para cena tudo o que não é obviamente visível, mas que a arte, pode criar. Não são objetos indispensáveis. Não existe nada que um indivíduo não possa de alguma forma representar, mostrar, referir, remeter. Não são fundamentais efeitos sonoros artificiais que o intérprete/performer não pode igualmente representar, mostrar, referir, remeter. Pois ele tem três ferramentas básicas: voz, corpo, cérebro.

Na Escola Profissional de Teatro de Cascais¹³, destaco os ensinamentos de Carlos Avilez, que vem contrariar a ideia pré-concebida com que os alunos se dirigiam ao teatro. Avilez procurava nos seus alunos a sinceridade nos simples atos, como, por exemplo, no dizer o próprio nome. Não aceitava a representação teatral como nós até àquele momento a entendíamos. Pedia-nos que não representássemos, que representar era para os amadores, ali era fazer a sério. Mas como era possível fazer a sério, se aquilo que ali acontecia nada tinha de verosímil? Nós sabíamos que estávamos numa sala com mais alunos, moderados por um professor. Seria muito mais apelativo deixar-nos representar, caricaturar algo ou simplesmente fingir; era essa a nossa vontade. Todas estas nossas tentativas de representação eram por ele reprovadas, mesmo quando estávamos convencidos de que lhe íamos agradar com as nossas propostas. Mas era muito difícil, mesmo nas mais simples ações, encontrar essa verdade, essa sinceridade aliada à verdade, com que Avilez nos desafiava constantemente. Insistia ele que procurássemos em nós, pois tínhamos tudo. E aqui fiz a introdução à aprendizagem do chamado sistema de Stanislavski; situações dramáticas em que é preciso evocar/invocar o sofrimento. Falamos de masoquismo? Exposição daquilo que nos incomoda? Vou

¹³ A Escola Profissional de Teatro de Cascais foi fundada em 1992. É dirigida por Carlos Avilez, um dos mais considerados encenadores a nível nacional e com uma maior longevidade na prática artística e na atividade docente.

estar a expor a minha vida perante um grupo? Eu quero representar outras vidas, não a minha. Aquilo que me incomoda é para ficar bem guardado, não é para ser lembrado, muito menos evocado para uma turma, ou ainda menos para uma plateia, quanto muito no divã de um especialista, de um qualquer psicoterapeuta. Mas como se apresenta em cena sentimentos, sem destaparmos os nossos? Como se interpreta comportamentos e limites, se ocultamos os nossos a nós mesmos? Então, acabamos por descobrir este *double* possível de comunicação no teatro, a chamada *transferência*, que consiste em emprestar os nossos sentimentos a uma personagem que os vai reproduzir com um outro texto, numa outra ambiência, que pode ser totalmente ou não distante da nossa, porque não é a nossa. Por mais semelhante que a possamos encontrar, por mais que a aproximemos a nós – e é bom que assim seja –, nunca estaremos em autoconfissão, é sempre uma transferência. Cedemos o corpo e a alma, mas estamos mascarados por palavras que não são as nossas, que são de uma personagem que deixamos habitar em nós. Estamos, de certa forma, protegidos, no que diz respeito à nossa sanidade mental, pois não estamos necessariamente a reviver passados dolorosos, mas estamos a evocar sentimentos por nós conhecidos e inultrapassáveis para a composição de um outro ser. Como se fôssemos uma composição musical e interpretássemos uma outra letra diferente da que fora para ela inicialmente concebida. Estes processos de realização são morosos e é necessário persistência, concentração e disponibilidade, lutando contra a tentação dos efeitos, da imitação da imitação.

O meu percurso teatral ensinou-me que o caminho se faz pelo cânone, isto é, o nosso património comum. Conhecer o clássico, mergulhar em Shakespeare, encontrar Hamlet, Romeu, ou Mercúcio em cada um de nós, usar as suas palavras, vesti-los com os nossos sentimentos. Os tempos mudam, mas os sentimentos de homens e mulheres são os mesmos.

Cada escritor procura ver a sua obra reconhecida. Um dos objetivos da literatura é ser imortal, é constituir-se como uma referência que fica para a História. Mas é necessário um tempo significativo para atingir essa imortalidade, reconhecida por um grupo de críticos que determinam se a obra vai ou não integrar um cânone. O que individualiza e distingue o cânone é a sua imparidade. As obras canónicas têm o poder de nos influenciar na criação da nossa própria visão do mundo, através da sua ascendência, da sua substância influente. Harold Bloom, um importante crítico contemporâneo e pensador da Cultura, no século XX e no atual, através da sua obra *O*

Cânone Ocidental, hostiliza um vasto grupo de autores e perspectivas que fazem parte de uma minoria social que ele denomina como *escola do ressentimento*: uma escola de conservadores cujo objetivo é colocarem a obra ao serviço de uma determinada sociedade ou política restrita; ou seja, colocam a criação literária dependente de valores que não são de ordem artística (Bloom, , 1997, pp. 59-60). Já Shakespeare, para ele o génio fulcral do Ocidente, é, sem dúvida, o centro do cânone (Bloom, 1997, p. 79), apesar de alguns cétricos entenderem que pode dever-se a uma questão de oportunidade, a uma espécie campanha de publicidade bem-sucedida (Bloom, 1997, p. 31). À luz de Bloom, Shakespeare é dono de uma grande originalidade e intemporalidade, o melhor dos exemplos do cânone, pois representa as pessoas em geral, indo muito para além do seu tempo. Bloom apresenta ainda um estudo sobre vinte e seis escritores selecionados, com o objetivo de identificar as características que os transformaram em autores canónicos. Embora também seja conferido destaque a Homero, na Antiguidade, e a Dante, na Idade Média, é evidente a sua preferência por Shakespeare (Bloom, 1997, pp. 13-18), bem como pelo seu largo ascendente sobre a Idade Moderna de que somos herdeiros, cuja mestria se torna muito difícil de ser rivalizada.

A teoria da chamada *ansiedade da influência*, a que Bloom dedicou um dos seus livros de ensaio, elabora, com contornos psicanalíticos, esta dificuldade no encontro de uma voz própria, por parte de cada autor, quando confrontado com as obras dos seus antecessores que mais o impressionaram (Bloom, 1991). A inteligência intemporal das personagens shakespearianas, manifesta em seus raciocínios e ações – cuja psique evolutiva ao longo do percurso dramático testemunha o que Bloom designa por *invenção do humano* –, demonstra como o ser humano entende o mundo em personagens que levantam, provocam e tentam resolver problemas; metáforas existenciais que contêm aberturas para várias possibilidades de interpretação (Bloom, 2001, pp. 19-34), motivações que servem o magistério cénico de criadores teatrais como Carlos Avilez.

Sempre que revisitamos uma obra do cânone, novas janelas se abrem, novos pormenores saltam à vista, novas visões acabam por se descortinar.

Através da linguagem, Shakespeare transmite, na sua dramaturgia, uma compaixão e uma simpatia para com a diversidade fascinante e implacável da natureza humana; a sua relevância em termos de universalidade não é limitada ao seu valor

histórico, mas sobretudo porque ele leva à cena vidas ficcionadas com as quais as pessoas se identificam e através delas refletem sobre si mesmas. Ele interroga e vê através da complexidade do indivíduo, de uma personagem, não sob o olhar dependente apenas da representação tipificada de grupos sociais.

Uma perspicácia no encontro e no domínio das palavras, uma eficácia na linguagem e uma força inventiva, são os talentos que distinguem Shakespeare (juntamente com Dante) de todos os outros escritores do Ocidente na leitura de Bloom (1997, p.53).

Ao lermos e relermos infinitas vezes Shakespeare, não vamos dominar a sua individualidade, nem conhecer a sua natureza, vamos, sim, legitimar os modos como ele representa a pluralidade do humano: no exercício da afetividade, ou da faculdade cognitiva e filosófica de produzir conhecimento. Ainda atualmente, Shakespeare é um exemplo maior de transversalidade, capaz de despertar interesse por todos os tipos de público, qualquer que seja a proveniência sociocultural do espectador.

Na escola, a presença prioritária de um cânone é evidenciada nas escolhas programáticas. Em Portugal é obrigatório conhecer, entre outros, as seguintes obras e autores: *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões; *Os Maias*, de Eça de Queiroz; o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente; e *Mensagem* de Fernando Pessoa.¹⁴

Por seu turno, nas Escolas de Teatro é incontornável o estudo, tanto na prática em exercício cénico como na teoria, de autores como Gil Vicente, William Shakespeare, Anton Tchekhov e Bertolt Brecht. Destaco estes, pela sua centralidade canónica em termos dramaturgicos, não deixando de acrescentar Sófocles, Eurípides, Molière, Calderón, Corneille, Goldoni, Ibsen, Strindberg, Pirandello e Beckett.¹⁵ Só depois do contacto com estes mestres é que somos desafiados para os autores contemporâneos (a que pertencem Pirandello, Brecht e Beckett) e para dramaturgias recentes, assim como para as mais arrojadas experiências performativas próximas de nós no tempo.

O contacto com o cânone mostra-se, de facto, indispensável em todos os domínios do ensino e da criação artísticos, incluindo a música ou a pintura, pois

¹⁴ *Programa e Metas Curriculares de Português*. (2014) Ministério da Educação e Ciência.

¹⁵ *Programa Componente de Formação Científica Disciplina de Dramaturgia*. (2014) Ministério da Educação e Ciência.

permitem uma proximidade com uma origem, uma convivência com um princípio testado e consagrado, no que respeita à produção de conhecimento estético e na experiência prática com as obras que concretizam essa ascendência canónica, bem patente nas categorias do teatro e da música.

As possibilidades do uso do cânone em teatro são muito diversificadas; passados largos anos, podemos fazer montagens novas e adaptá-las, sem pruridos arqueológicos, à receção e linguagem estética dos nossos dias, conseguindo ainda emocionar e fazer refletir um público de hoje com um texto do passado. Também na música, o cânone permite-nos revisitá-la com novas sonoridades e fazê-la ouvir com o mesmo prazer de outrora. Há sempre uma vontade de visitar obras de irradiação canónica, tanto na música, como no teatro, tanto em contexto académico como nos mais variados contextos de criação artística, pelo desafio que se nos coloca.

Em relação às personagens shakespearianas, Bloom afirma, numa entrevista a Adam Fitzgerald, que a inferência conclusiva sobre eles é sempre nossa, já que o que nós vemos deles são sempre visões nossas; nada terá a ver com personalidade do indivíduo Shakespeare: somos nós próprios que influenciámos a nossa própria interpretação (Fitzgerald, 2012, p. 56). Fazemos das personagens o que queremos, ou seja, vemo-las como queremos, segundo a nossa sensibilidade e cognição. Este processo de despersonalização no cerne da criação shakespeariana é fundamental para o entendimento da obra de Fernando Pessoa.

Compreendi, já bem depois da idade mais tenra da minha formação, esta dádiva que Shakespeare nos deixou, como os autores se manifestam atuais no clássico que os coloca no cânone, no que supera o tempo e é *extemporâneo*, para usar a expressão de Giorgio Agamben¹⁶. Foi nesta aprendizagem e construção pessoal, na Escola

¹⁶ Giorgio Agamben, filósofo e ensaísta italiano da atualidade, debruçou-se sobre a questão temporal quanto ao que nos é contemporâneo. Assim, esta caracteriza duplamente um conjunto de práticas. Para Agamben, a contemporaneidade relaciona-se com o próprio tempo. Para percebermos o nosso tempo, temos que nos distanciar e ainda assim fazer parte dele. Sermos contemporâneos exige-nos ter uma relação de distanciação com o próprio tempo; ou seja, podemos conhecer o nosso passado e até o nosso presente, mas não nos envolvemos totalmente, pois se não tivermos essa capacidade de distância, esse desprendimento entre o que se passou há pouco tempo e o que está acontecer agora, não somos contemporâneos. Seguindo o contexto de contemporaneidade de Agamben, tomo Pessoa como contemporâneo, pois à distância dos dias que nos separam, é-me possível ver como ele conseguiu representar profundas questões humanas, não apenas aquelas que viviam no seu tempo, mas as que são universais aos humanos. Continuamos a percebê-lo e a estar perto da sua obra e a reproduzi-la, como se de hoje ainda se tratasse. (Agamben, 2009)

Profissional de Teatro de Cascais e com mestres como Avilez, que acreditei realmente no crescimento, no caminho das minhas personagens, fossem elas heróis, vilões ou homens comuns, quando a vida delas, de repente, me parece mais interessante que a minha, quando sinto que não me importava de ser como elas, quando gostava que nos confundíssemos, quando me dá prazer instalar-me nas suas vidas e recriá-las: eu tinha consciencializado o método da *transferência*.

O mestre cénico de Cascais ensinou-me o encontro com a sinceridade, com a verdade, a utilização dos meus recursos internos, tudo aquilo que descobria em mim e seria exposto em cena através da personagem cuja interpretação me era proposta, não se tratando portanto de uma auto-confissão ou de exposição direta da intimidade, não estando assim a mostrar o ator (o indivíduo por detrás dele) mas a personagem; estavam lançadas as sementes para o encontro com o grande investigador do *realismo interno* no trabalho do ator, Constantin Stanislavski (1863-1938). Esta corrente confronta-se com um ramo divergente, de outro fundador que pertence a uma reinterpretação da herança aristotélica (se Stanislavski opera uma reapropriação cénica do modo dramático, Piscator e Brecht resgatam o modo épico para o teatro), recriada no século XX por Erwin Piscator (1893-1966), prosseguida e aprofundada por Bertolt Brecht. Se no seu magistério Avilez me familiarizou primeiro com a *transferência* de Stanislavski, em que o ator se funde na personagem, depois deu-me a conhecer *o estranhamento* de Brecht, em que o ator se separa e distancia da personagem. No entanto só mais tarde, em dois espetáculos de encenação definitivamente brechtiana - *Galileu*, de Bertolt Brecht, encenado por João Lourenço, em 2006, e *Felizmente Há Luar* de Luís de Sttau Monteiro, com encenação de Hélder Mateus da Costa, em 2008 -, é que alcancei cénica e profissionalmente a conceção que o teatro épico nos legou. Na verdade, durante o percurso de estudos de Cascais, tão longa a jornada com a aproximação para a *transferência* na busca da verdade cénica, a par com as expectativas da verdade – a verdade dos meus 18 anos –, a última coisa que eu queria era distanciar-me dela (serão depois aqui desenvolvidos estes temas centrais na criação de um ator – *transferência* stanislavskiana e *estranhamento/distanciação* brechtiana, no ponto seguinte, A Preparação de um Papel).

No treino permanente por que optei na minha construção como ator, pelo seguimento dos passos traçados por Stanislavski, ao longo de processo pedagógico com Carlos Avilez, e já depois dele, continuei a procurar, por outros modos, aprender a arte

dramática, numa metodologia muito específica, de curta duração, que ganhou lugar e destaque nas décadas de 70 e 80 do passado século: o processo de *Workshop*, um método de trabalho que «tem por objetivo a exploração sistematizada de modos diferenciados de chegar à linguagem mais apta a transmitir, esteticamente, o universo de uma peça, texto ou conceito de teatro» (Vasques, 2003, p. 146).

Compreendemos este método como a exploração densa de uma temática de conhecimento que pode ser prático ou teórico, mas que na profissão performativa, entendida em seu valor pela prática da interpretação, e após uma base sólida adquirida numa formação contínua e acreditada, oferece ao ator a possibilidade de aumentar a sua caixa de ferramentas, isto é, as suas técnicas, ampliando e atualizando os seus conhecimentos. Destaco aqui estes estágios alternativos que acredito relevantes para minha consolidação enquanto ator.

Por ordem cronológica, devo referir, em primeiro lugar, a passagem pela *Commedia dell'arte*, com Filipe Crawford e assistência de Nuno Pino Custódio, especialistas na técnica de teatro com máscara, no *Workshop Técnica da Máscara e Mímica*, realizado pela Escola da Máscara, no Teatro Maria Matos. Esta pesquisa cénica deu-me a possibilidade de experimentar a libertação que é poder estar, literalmente, por trás de uma máscara, num palco, sem rede, em jogo com o imprevisto. A máscara proporciona-nos uma magia instantânea: depois de conhecidas as regras e as características das personagens, colocamos a máscara e o teatro acontece¹⁷.

Forma teatral de raiz italiana, florescente no período barroco e centrada no ator, na *Commedia dell'arte*, os espetáculos ocorriam em espaços públicos, por companhias itinerantes, compostas na sua maioria por um esquema familiar. As encenações eram coletivas e os atores possuíam estatuto profissional; os espetáculos tinham um registo cómico onde se representavam figuras da sociedade em *personagens fixas*¹⁸. Na sua

¹⁷ Não será por acaso que Albin Lesky, quando descreve o uso da máscara desde a pré-história, passando pelos cultos de diversas divindades da Grécia Antiga, afirma que «a máscara mágica, que transfere ao portador a força e as propriedades dos demónios por ela representados (...) nela se encontra o elemento da transformação em que se baseia a essência da representação dramática». E acrescenta que «onde a máscara desempenhou seu papel mais relevante foi no culto do deus de que fazia parte a tragédia, no de Dioniso. Sua máscara, pendente de um mastro, era objeto de culto, de tal modo que é possível mesmo falar de um deus-máscara» (1996, p.59).

¹⁸ Scaramouche, Briguella, Isabela, Columbina, Polichinelo, Arlequim, Pantaleone são personagens fixas, arquetípicas, que este género teatral imortalizou.

exigência de criação em tempo real (como hoje o designaríamos), a *Commedia dell'arte* vai beber à espontaneidade do ator. Prepara o ator para lidar com o imprevisto. Há um tema definido e cada personagem tem as suas características e história pré-definidas, mas os diálogos e as contracenias são criadas de improviso. O exercício deste género dramático prepara o ator para trabalhar os tempos de comédia, úteis para todos os géneros e técnicas dramáticas, relembrando a importância que o nobelizado Dario Fo lhe votou ao longo da sua obra *Manual Mínimo do Ator*.

Mas o seu contributo é muito amplo e diversificado. Seguindo Eugénia Vasques, no seu estudo *O que é teatro*, este é um género em que a convenção é explícita para o espectador e não é por acaso que o russo Meyerhold (1874-1940) inclui as técnicas de *Commedia dell'arte* nos cursos que ministra na Escola de Arte Musical e Dramática que funda, assim como Jacques Copeau (1879-1949) o faz na *École du vieux colombier*, Vaktangov (1883-1922), no estúdio de seu nome, e Charles Dullin (1885-1949), na sua escola de atores. Na *Commedia dell'arte*, o ator aprende a trabalhar sem rede, numa exigente resistência física, pois cada personagem tem posturas não realistas que exigem esforço corporal do ator. No fundo, a *Commedia dell'arte* obriga forçosamente o ator a sair da zona de conforto. Não há quaisquer tipos de apoios (as chamadas *bengalas*, na gíria) realistas, para que o ator se possa apropriar e acomodar. E, para além de ser intérprete-criador, também é o autor dos seus textos, pois é ele que os improvisa a partir do esquema maleável de interação dos caracteres definidos que constituem esta modalidade teatral. O protagonismo da cena não é fixo numa personagem; é o ator que, no jogo cénico, o ganha ou perde, fruto de uma improvisação, numa escrita cénica desenhada pelos atores que contracenam. É um duelo teatral que vive da surpresa, face à plateia e aos intervenientes do espetáculo, tamanha é a liberdade convocada. Escreve Dario Fo na sua obra *Manual Mínimo do Ator*:

Acredito totalmente na exatidão da ideia de certos estudiosos de chamar este género Comédia Dos Atores ou dos Histrões em vez de *Commedia dell'Arte*. De facto, todo o jogo teatral se apoia em suas costas: o ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para o de escada, improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores participantes no jogo. (Fo, 1988, p. 23).

Na Escola Profissional de Teatro de Cascais, fui aluno de Águeda Sena, bailarina, coreógrafa, atriz e encenadora, em Expressão Corporal. Após um seminário

externo ao curso dirigido por ela, apresentámos *A Fanfarra*, de Karl Valentin. Águeda Sena foi fundamental naquilo que é o trabalho de corpo de um ator, pelo rigor que o movimento exige, onde cada gesto, cada passo, é metódico e justificado. Não há margens para qualquer tipo de repouso, nem físico nem psicológico. Águeda Sena exige um total envolvimento em tudo o que nos propõe. Na sua postura inesquecível, de bengala numa mão e de cigarro na outra, levava-nos a conseguir movimentos com o nosso corpo que nunca sonharíamos ser possíveis de realizar; e há que salientar que os exercícios mais complexos e difíceis de executar fisicamente, ela os demonstrava com o seu próprio corpo, com uma idade já considerável (nasceu em 1927). Nos seus processos, não havia espaço para grandes reflexões verbais, a comunicação performativa era toda ela com ações práticas; sempre encorajadora da comicidade, criatividade, de um universo poético e romântico. A interpretação física era, sem dúvida, a sua principal prioridade; não se entenda aqui interpretação física como teatro físico ou mesmo mímica, pois refiro-me à especial atenção prestada por Águeda Sena à interpretação física no sentido em que ela valorizava a precisão com que o ator entrava, se movimentava e saía de cena. O modo como parávamos, a posição dos pés, o aprender a sentarmo-nos nas mais distintas épocas e classes sociais; a vigilância do corpo (já que o ator no palco não está em casa), o rigor na postura física. Sabemos que cada personagem tem um comportamento físico e esse comportamento instala-se até ao andar; então, era importante que esse andar, essas paragens e ritmos/tempos de movimento fossem tratados com o mesmo rigor e investimento criativo como todas as outras matérias que envolvem a criação da personagem. É importante que o andar que foi escolhido para a personagem seja devidamente incorporado, praticado, transferido para o ator como as outras matérias, com o objetivo de, quando se apresentar em espetáculo, o execute sem esforço. Com base nesta herança académica e profissional de Águeda Sena, ao adotar um andar peculiar no Fernando Pessoa de *Menino de sua Avó* (proposto por Maria do Céu Guerra, inspirado em relatos sobre o poeta e em fotografias suas em andamento), depois de o praticar e dar como adquirida aquela opção em tempo de ensaios, pratiquei-o sempre quinze minutos antes do início de cada espetáculo, para que, assim que o pano se abrisse, aquele andar fosse meu.

A minha estreia profissional foi no Teatro Mirita Casimiro, numa coprodução do Teatro Experimental de Cascais com o Teatro da Garagem (fundado e dirigido por Carlos J. Pessoa). O espetáculo que me batizou profissionalmente, de nome *Tríptico*

TEC a partir de *Assassínio na Catedral* de T. S. Eliot, *Canto IX e X* de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, incluindo ainda a peça breve *A Portageira da Brisa*, de Carlos J. Pessoa, com encenação do próprio, permitiu-me a aprendizagem com um encenador cuja assinatura passa por uma poesia cénica sobre a condição do ser humano. Carlos J. Pessoa acredita na compaixão como veículo do teatro, um teatro que nos remete amiúde para o teatro pobre de Grotowsky, a antropologia de Eugénio Barba e a poesia de Andrei Tarkovsky, num teatro urgente que vive no *aqui e agora* ¹⁹:

Três textos, numa mistura improvável, T.S. Elliot, Camões e eu próprio, a falarmos do mesmo: do mundo como abertura e possibilidade.
Esta ideia cativa-me;
Esta ideia libertária, fraterna e igualitária
cativa-me. Para sempre.
Interessa-me menos o teatro, que é como quem diz, as historietas e os artifícios técnicos, de maior ou menor eficácia, que as pessoas.
Interessam-me as pessoas,
apaixono-me por elas, pelos actores, pelos artistas,
estou com eles, somos companheiros, partilhamos o pão.
Não temos pressa.
Cada ensaio é o princípio do mundo, a sua reinvenção mais justa e melhor.
Sempre melhor..²⁰

Carlos J. Pessoa traduz nas suas obras a linear expressão do artista, cada uma das suas obras é especificamente particular, carregada da poesia particular de cada um dos

¹⁹ Conceito que Walter Benjamin expõe no ensaio *A Obra de Arte na Época da sua Reprodução Mecanizada*, escrito no final dos anos trinta do século XX, adotado por Carlos J. Pessoa para denominar a sua arte cénica, onde agrega o teatro aos meios audiovisuais, num jogo intermedial onde o *aqui e agora* também se cruza com os recursos tecnológicos da imagem captada por uma câmara de vídeo sem que o ator perca a sua aura. Segundo o ensaio de Walter Benjamin, quando nos referimos à criação do intérprete no cinema, podemos verificar que ele não está num processo de autónoma criação, como poderia estar no teatro, independentemente de estar a ser supervisionado e dirigido por um encenador. No cinema, o ator não tem que estar só dependente do olhar atento do realizador, tem uma série de obstáculos técnicos, os quais tem que superar e se adaptar. Toda a sua interpretação é esartejada por motivos de ordem técnica. A própria escolha do ator é feita para que este se aproxime ao máximo daquilo que se pretende realizar no filme. Assim, o ator no cinema vê a sua aura perdida, ao ser constantemente mobilizado pela tecnologia e não a poder dominar. No teatro, o ator não perde a sua aura, porque pode controlar a sua imagem face ao espectador e da procura da personagem. No cinema é quase o próprio filme, o próprio papel a encontrar o ator. Carlos J. Pessoa explora os meios digitais e nesse sentido tem vindo a aprimorar a imagem digital, para compor jogos de presenças. O vídeo permite-lhe uma simultaneidade, em que é possível ver o ator em várias perspetivas e em alguns momentos com um cenário virtual, passando pelo croma. Aqui o espectador tem a possibilidade de escolher o que quer ver. O ator no palco ou o ator na projeção. O real ou o digital. Um desafio ao *aqui e agora* de Walter Benjamin. (Benjamin, 2010, pp. 245-264).

²⁰ Depoimento prestado pelo encenador Carlos J. Pessoa sobre o teatro e o espetáculo *Tríptico TEC*. Cf. Anexo V - Documento 7 (pp.300 - 303).

atores que a integram; trabalho de criação cénica, que descobri também com este escritor de palco, ao longo do mestrado por si dirigido, que vim a frequentar.

Ainda no Teatro Experimental de Cascais, continuei a aprendizagem com Carlos Avilez, que se considera um encenador cuja grande influência é o expressionismo²¹. Avilez acredita que a sua arte é a expressão do artista, não o naturalismo, não o realismo, mas parte da escolha dos clássicos ao absurdo, pela influência de seu mestre Peter Brook e do *ator santo*²² de Jerzy Grotowski; um teatro cujos caminhos havia de abrir quando em 1965 fundou o Teatro Experimental de Cascais e mais tarde na sua passagem pela direção artística do Teatro Nacional D. Maria II.

Depois de Cascais, o desafio foi o Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana, com Castro Guedes e José Martins. Neste ciclo profissional, embora ainda iniciante nas lides de ator, esta companhia de teatro cruzou-se em simultâneo com a Companhia de Teatro de Almada, dirigida pelo memorável Joaquim Benite (1943-2012), onde também participei.

Nesta fase no Noroeste, destaco a experiência primordial com o encenador e dramaturgo ibérico Guillermo Heras. A chegada de Guillermo Heras ao teatro espanhol coincide com a ditadura de Franco, o que o levou para grupos de teatro de militância clandestina, e marca certamente uma forma de estar no teatro. Para este encenador, é elementar no trabalho do ator a atmosfera que o rodeia, seja ela social, cultural, política ou ideológica; é este ambiente que vai engendrar o seu imaginário, é o que nos envolve hoje e a nossa memória emocional, isto é, a nossa experiência, o que nos faz quem somos que vai ser o resultado do nosso trabalho de ator, técnica aliada ao pensamento. É a corporeidade que vai dar vida cénica à personagem. Por isso, apesar de termos sempre em conta que corpo e voz são essenciais, será sempre a lógica e o pensamento a movê-los.

Quanto à metodologia do ator, cada um deve ter liberdade de escolher o seu próprio estilo: de Artaud, Antoine, Brecht, Brook, Craig, Barba, Grotowski, Meyerhold,

²¹ Termo criado por Paul Cassier (1871-1926) para distinguir as obras desta corrente com a então vigente corrente impressionista. (Wolf, 2005).

²² *Ator santo* é aquele que tem a capacidade de se expor num processo de criação artística, sem recorrer ao auxílio da máscara social e da máscara que usa para si mesmo. Um ator que parte para a criação liberto de defesas como truques e habilidades que adquiriu ao longo da sua carreira. Parte assim para um novo processo de criação de uma personagem totalmente limpo, ou seja sem o acumular de recursos ou clichês que o possam favorecer em palco. (Grotowski, 1992, p. 29 - 31).

Piscator, ou Stanislawski, todas as estéticas são possíveis, desde que não se sustentem em fundamentalismo:

Há muito tempo que defendo com veemência a diferença entre literatura dramática e escrita de palco, e, portanto, eu acho muito interessante e apaixonante a escrita para teatro, dança e performance desde que a mente humana seja capaz de a conceber. O que ainda me parece um insulto à inteligência é qualquer forma de pensamento único, excluindo opções, em suma, um discurso autoritário sobre o que pode ou não ser o teatro. É curioso como essas posições extremas estão cercadas de uma espécie de líderes religiosos fundamentalistas artísticos, um unânime grupo de criadores autoconsiderados radicais e críticos ou estudiosos especializados por um tipo de caminho de sentido único. (Heras, 2014, pp. 39-40, tradução minha.).

E é no espaço de oficina que devemos experimentar as possibilidades dos grandes teóricos, mas também aquelas que emergem do trabalho de cada ator singular, que serão a sua técnica pessoal. Por isso, Guillermo Heras experimenta com os seus atores diferentes estratégias e abordagens, por acreditar no contributo de cada um, e não numa marioneta incapaz de ser sua.

Muitos seriam os nomes que deveriam estar aqui registados, no entanto, privilegio nesta análise aqueles cujos ensinamentos tenham facultado dados que considero primordiais para *Menino de sua Avó*; embora, acredite sempre que um ator é léxico de todas as suas fontes, chegando a um ponto em que, por vezes, os conhecimentos transmitidos estejam tão concentrados que já são dado adquirido como nossos, já não é possível compreender de onde veio determinado conhecimento, apenas que o reconhecemos em nós.

1.2 Preparação de um papel

O processo de trabalho na criação de *Menino de sua Avó* e, no que importa neste ponto, na preparação para o papel de Fernando Pessoa, começou pela análise dramática realizada nas primeiras leituras da peça. O processo artístico, que aprendi na companhia de teatro A Barraca – e com Maria do Céu Guerra –, começa na leitura e no que se guarda como as primeiras impressões de um texto, de um diálogo, de uma imagem dramática, e que são, muitas vezes, as que vêm a ser opções definitivas, isto é, as que ganham cena no palco.

A experiência anterior de *D. Maria A Louca* foi fulcral para a solidificação da relação que fui estabelecendo de forma crescente, progressiva e naturalmente, com Maria do Céu Guerra, num entendimento artístico e humano. A cumplicidade entre ambos abrange simultaneamente o estudo da obra enquanto texto e a respetiva realização cénica. É uma relação de complementaridade e não de oposição, no que respeita às escolhas dos elementos de criação. Este entendimento viabiliza o processo criativo e produz um resultado gratificante no objeto cénico a que nos propomos. Todas as hipóteses de solução performativa são postas à discussão no nosso trabalho de cocriação. As dúvidas são clarificadas quando as várias hipóteses são testadas, à semelhança do processo científico, neste caso num contexto de criação artística.

É difícil analisar o trabalho de ator, separado do trabalho de todos os elementos que compõem a arte dramática, e em especial é difícil separar a criação do ator da intervenção do encenador. Em *Menino de sua Avó*, que é aceite como a criação de uma equipa, essa separação é ainda mais difícil, mas vou tentar focar-me apenas no meu trabalho de ator e na construção da minha personagem.

Como referi anteriormente, num processo artístico de teatro, em que o texto é a base de todo o decurso, é aí que começa a construção do ator. Os ensaios duraram cerca de três meses; desses noventa dias, trinta foram de leitura, de reflexão, de exploração das possibilidades que a palavra oferece para o teatro acontecer. Para selecionar essas possibilidades, o filtro foi o diálogo entre a equipa e a discussão dos temas fulcrais da peça: vida e morte, loucura em Fernando Pessoa. Dando os primeiros passos da encenação de onde emergiu esta personagem de Fernando Pessoa, entre as 84 possibilidades de todas as pessoas²³ que dele conhecemos.

Adolfo Casais Monteiro (1908 -1972) suspeitou e bem (mas apenas de viés) a relação óbvia – segundo a geral crítica – entre os heterónimos – mitos e os respetivos poemas para assim desdramatizar e se possível cortar pela raiz o espelhismo de que a questão obsessiva da heteronímia tem constituído. Há um só Poeta, autor de poemas de aparência diversa que como tais devem ser tomados e compreendidos, e acabou-se. (Lourenço, 2000, p. 31).

A preparação da personagem Fernando Pessoa em *Menino de sua Avó* partiu de uma pesquisa bibliográfica, antes da própria pesquisa prática, necessária ao trabalho de interpretação.

²³ Entenda-se aqui pessoas, como heterónimos do poeta.

Começamos pela obra publicada de Fernando Pessoa para a preparação da minha abordagem performativa, da qual destaquei a obra assinada pelo ortónimo, o *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, *Poesias* de Álvaro de Campos, *Poemas Escolhidos* de Alberto Caeiro, *Odes* de Ricardo Reis, *Poesia* de Alexander Search; *Carta da Corcunda Para o Serralheiro* e *A explicação sobre os heterónimos*. «Entrar em Pessoa é um perigo: eventualmente não mais de lá se sai.» (Gil, 2010, p. 9).

Não construí esta personagem cenicamente por meio da habilidade na interpretação, ou seja, através dos meus recursos como ator previamente conquistados, dentro da minha zona de conforto, mas criei-a através da reunião dados bibliográficos (obra de Fernando Pessoa) e biográficos (obras de pessoanos), o que sustentou a investigação da personagem no palco e apoiou essa criação. A partir do universo de Fernando Pessoa, revejo o meu léxico de ator e experimento o que de meu posso sugerir.

As experiências que acumulamos, como me foi transmitido por Guillermo Heras, são o nosso leque de trabalho de interpretação, ou, até, relembrando as palavras de Carlos Avilez, base de trabalho para uma possível transferência; no entanto não temos todas as experiências, o homem não pode ter todas as experiências; o que resta, a sua grande arma artística, é a imaginação. Em momentos diferentes da vida, as opções (e os dados adquirido) de cada projeto seriam, necessariamente, também diferentes: «O Homem não é Deus. Mas eu acho que um ator é um deus, de certa forma... Porque é uma pessoa que de repente consegue encarnar outras situações, transformar-se...».²⁴

Na preparação do papel, surgiu uma questão ligada a todo o universo pessoano e que é quotidiana na vida de um ator: o «drama-em-gente», assim designado por Pessoa. No entanto, nesta peça não se conta a vida dos heterónimos; aqui, pretende-se passar, em ficção cénica, pela vida do escritor Fernando Pessoa. E é óbvio que os heterónimos são parte dela. Ao usar um heterónimo menos conhecido, como o astrólogo Rafael Baldaia, o dramaturgo dá destaque ao conhecimento que Fernando Pessoa demonstra relativamente aos astros e à astrologia e todo o esoterismo presente em muita da sua produção literária e da sua especulação filosófica e espiritual. A peça apresenta o

²⁴ Depoimento do encenador Carlos Avilez. Cf. Anexo V - Documento 6. (p. 283).

homem Fernando Pessoa e não a obra, que apenas surge convocada dentro da economia da ação e dos seus intervenientes. Há uma tentativa de traçar uma linha, de seguir uma história de vida do poeta e sua avó, em termos biográficos, não tanto apenas em moldes psicológicos. Há uma pesquisa da e na vida de Fernando Pessoa, embora haja inúmeras referências a e citações de vários heterónimos.

Como é universalmente sabido, o próprio poeta crismou a sua aventura de *heteronímia*, distinguindo-a, a justo título, da mais comum *pseudonímia*. Com efeito, a heteronímia não se distingue da pseudonímia como o mais do menos. Há entre elas uma diferença de estatuto, por conseguinte, infraestrutura de significação. O autor não esconde um *mesmo texto* sob nomes diferentes: ele é *vários autores* apenas e na medida em que é *vários textos*, isto é, textos que exigem vários autores. Tem sido o exame desta famosa heteronímia e da sua significação enquanto momento espectacular da história da consciência moderna o que sobretudo tem interessado a mais estruturada exegese de Fernando Pessoa. (Lourenço, 2000, p. 25).

Eduardo Lourenço debruça-se sobre a obra de Pessoa, desmistificando, de certo modo, a questão do drama-em-gente, que tantas aproximações hermenêuticas tem suscitado, como as de Jacinto do Prado Coelho (*Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*), José Augusto Seabra (*Fernando Pessoa ou o poetodrama*), Teresa Rita Lopes (*Pessoa Por Conhecer*), e, mais recentemente, Jerónimo Pizarro (*Pessoa existe?*), entre outros. No fundo, pela assinatura de Bernardo Soares, o próprio Pessoa o explica, em textos alusivos ao onírico e às máscaras humanas onde o sujeito se esconde, talvez por não saber a qual pertence – e no seu apelido Pessoa, o poeta já tem, etimologicamente, a máscara, a persona. Foi em Bernardo Soares que vi o espelho de um Pessoa que já imaginava antes, só, fechado, nubloso: uma sombra, alguém que está e não está. E quando está, está sempre com pressa de não estar, mesmo que esteja parado e aparentemente calmo. Está inquieto.

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários atores representando várias peças.» (Pessoa, 2014a, p. 243).

Vê-se em Pessoa um movimento interno e inconstante. Por dentro, nunca está parado. Por outro lado, na profundidade destas leituras, compreendo um Pessoa que agora me surpreende, enquanto poeta, enquanto homem: Pessoa não sexual, abstinente,

não carnal, um homem de poucos toques, poucos contactos físicos. É alguém que escreve muito sobre si e o outro, e que, afinal, é isolado do outro, isolado de quase tudo o que não é ele próprio; é muito pensado e pouco vivido – a sua vida é a vida pensada. Ou, pelo menos, não são conhecidos outros relatos da sua vida amorosa, exceto o romance com Ofélia Queiroz (1900-1991). E foi esta uma das minhas muitas dificuldades: a grande diferença entre mim e ele é a proximidade com as pessoas – eu atravesso barreiras e toco nas pessoas. Nos primeiros ensaios de palco, Maria do Céu Guerra alertou-me para a questão do toque, pois a simplicidade de tocar era uma barreira a esta interpretação, dado que Pessoa não tinha esta relação de toque, de proximidade com as pessoas. Isso é uma característica do ator, não da personagem. Na compreensão dos conceitos de ator e personagem, Eugénia Vasques relembra-nos Kurt Spang, em *Teoria del drama*, que desenvolve o estudo da personagem por meio de tipologias que distinguem a personagem, enquanto no texto, e a personagem (re)criada na cena. E desenvolve também uma compreensão do conceito de *figura* para personagem, quando esta é estudada e trabalhada no âmbito do texto, quando não ganhou o corpo do ator na cena (Vasques, 2003, pp. 31-46). Assim, parece-me correto entender a preparação do papel como o trabalho desta figura de Fernando Pessoa na dramaturgia de Nascimento Rosa, e a ambiguidade do estudo do ator enquanto intérprete de uma personagem que foi já uma identidade física viva. Não é em vão que os atores se protegem, ao evitar criar, no seu repertório, personagens a partir de personalidades vivas, pois se interpretássemos uma personagem que fosse uma figura viva, não estaríamos a fazer criação, mas ver-nos-íamos confrontados com o real e tentaríamos fazer uma mera imitação. Procurando evitar o envolvimento psicológico, podíamos fazer uma caricatura, salientando as características mais controversas da figura em questão. A distância temporal entre a fixação baseada na história verídica e a conceção de envolvimento artístico permite ampliar a criação, seja ela ao nível da dramaturgia ou da performance, restando o que de mais notável ficou da raiz da inspiração, excluindo os conflitos de um quotidiano que nada acrescentam à exposição dramática.

Depois da leitura da literatura pessoana, tentei compreender o seu contexto social, o ambiente que envolvia Lisboa naqueles anos, as grandes questões que assaltavam os intelectuais da época, nomeadamente os da chamada geração de *Orpheu*.

De seguida, procurei compreender Fernando Pessoa, o homem. Destaco algumas obras que me direcionaram nesse sentido: *Pessoa Por Conhecer – Textos para um novo mapa*, de Teresa Rita Lopes; *Pessoa na Intimidade*, de Isabel Murteira França; *Vida e Obra de Fernando Pessoa, história de uma geração*, de João Gaspar Simões; *Fotobiografias Século XX - Fernando Pessoa* (coleção dirigida por Joaquim Vieira), com texto de Richard Zenith.

Pessoa na Intimidade, de Isabel Murteira França, é quase como uma história de vida na quarta pessoa; explico-me: o livro é constituído por uma extensa entrevista feita pela sobrinha de Fernando Pessoa à irmã de Fernando Pessoa. A sobrinha-neta traz características, pormenores da intimidade de Pessoa fundamentais para a composição de Pessoa em teatro; não sendo propriamente um estudo da obra pessoana, é Pessoa em pessoa o que mais me interessava para a interpretação na peça, o homem nas suas várias idades, o homem que ambicionava a grande obra e que se tornaria artista universal a título póstumo. O homem no seu quotidiano, o homem na família e a relação familiar, o neto de uma avó louca, e essa, sim, aqui ficcionada para dar o balanço e desenvolvimento ao fantástico do espetáculo e passando em revista a vida e a obra dele. Isso permitiu-me, enquanto ator que estuda uma personagem, encontrar pontos de contacto entre este homem, que tinha uma relação muito próxima e chegada à família – mesmo quando ele viveu em quartos alugados, estes ficavam perto da casa de familiares, esteve sempre na cidade de Lisboa e continuou a visitá-los com regularidade (Nogueira, 2015, pp. 57-65) –, que tinha um lado observador com que olhava para as coisas, para a vida e para as pessoas, tentando percebê-las, pôr-se no lugar delas, interiorizá-las, tudo isto sem precisar de se envolver diretamente com elas, para depois escrever; também eu uso a observação como tentativa de experiência para me colocar na pele do outro, na vida do outro, por distração, inspiração, e depois representação.

Vida e Obra de Fernando Pessoa, história de uma geração, de João Gaspar Simões (crítico literário que ainda privou com o poeta e foi o seu primeiro biógrafo, um muito menosprezado prosador de ficção, que a investigação de Luísa Monteiro veio revalorizar em 2013) encaminhou-me para pormenores valiosíssimos para a interpretação que dei no espetáculo, em particular a sua descrição do pavor pessoano da loucura, no relato do seu andar peculiar, na evocação da morte e nos dias que a antecederam.

A obra de cariz fotobiográfico de Fernando Pessoa dirigida por Joaquim Vieira e com texto de Richard Zenith teve um papel fundamental pelas imagens coligidas e comentadas. Precisava de imagens do sujeito da minha investigação em contextos como os espaços da cidade e em família, para, através das figuras com quem se relacionava, imaginar uma relação entre eles nos seus hábitos rotineiros: imaginá-los a jantar ou sentados numa sala a conversar; tentar entrar nas suas vidas com uma suposta personalidade de Pessoa, entrar para dentro daquelas fotografias, ou melhor, primeiro com a minha personalidade, depois com a dele; visualizar pessoas de carne e osso, para além do que foi ficcionado, para além dos papéis, para além dos escritos biográficos, para além da literatura e da poesia. As fotografias são a matéria mais próxima da exatidão imaginosa que eu necessitava para este trabalho, ver aqueles rostos e tentar decifrar-lhes uma personalidade, uma vida e viajar até lá.

1.3 Criação de uma personagem

Para iniciarmos este ponto do estudo teatral que se desenvolve, proponho uma primeira definição de ator e personagem. Seguindo o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, encontramos as definições que se seguem, sobre o ator:

O ator, desempenhado um papel ou encarnando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador. Compreende-se que este papel esmagador tenha feito dele, na história do teatro, ora uma personagem adulada e mitificada, um monstro sagrado, ora um ser desprezado do qual a sociedade desconfia por um medo quase instintivo. (Pavis, 1996, p. 30).

Sobre a personagem:

No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da «evidência» desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. É através do uso de pessoa em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ver uma ilusão de pessoa humana. (Pavis, 1996, p. 285).

Há um momento em que o ator se confunde com a personagem, um segundo inexplicável, o êxtase do que é o teatro vivo no humano individuado, mas antes desse momento longa é a caminhada.

A criação de uma personagem começa sempre pela pesquisa do ator. O método de pesquisa variará consoante a procura do ator e o projeto a que se propõe, não havendo necessariamente um único e obrigatório modelo. Sobre a ideia de pesquisa, explica Grotowski:

A palavra pesquisa não deveria lembrar sempre pesquisa científica. Nada pode estar mais longe do que fazemos do que a ciência *sensu stricto*; e não só pela nossa carência de qualificações, como também porque não nos interessamos por esse tipo de trabalho. A palavra pesquisa significa que abordamos nossa profissão mais ou menos como o entalhador medieval, que procurava recriar no seu pedaço de madeira uma forma já existente. Não trabalhamos como o artista e o cientista, mas antes como o sapateiro, que procura o lugar exato no sapato para bater o prego. (Grotowski, 1992, pp. 23-24).

Este será o resultado da forma de trabalho de interpretação do próprio ator, pela influência das escolas a que pertenceu; poderá ser também a forma praticada ou experimentada pelo grupo de trabalho a que se associa; poderá ser ainda o risco de inovação do próprio artista, ou tantas quantas as formas nesta profissão são possíveis. No entanto, é sempre necessário, sobre qualquer método, exercício, ou opção para a exegese da personagem, a concentração absoluta. O trabalho de interpretação exige a permeabilidade da mente ao que está para além do *logos*, só assim será permitida a disponibilidade do ator, pois só a mente passiva (palavra cognata de *pathos*) e não exclusivamente racional pode possibilitar o alcance de determinados efeitos; no entanto, o corpo deve estar ativo, quase como um atleta que não deve prender-se a pensamentos dispersantes no seu percurso, mas focar o objetivo.

Neste projeto de criação interpretativa, optei por dividir as pesquisas da personagem a que me propunha, considerando-as em pesquisa interior e pesquisa exterior. Na pesquisa interior, procurei os sinais da construção da personalidade da personagem, baseando-me, sobretudo, na informação disponível na já mencionada obra de Isabel Murteira França e na literatura produzida pelo próprio Fernando Pessoa (ortónimo e heterónimos). Na pesquisa exterior, procurei a parte física da personagem, o gesto, o movimento, o andar. A base iconológica e documental de trabalho foram as atrás referidas obras de Richard Zenith e bem como de João Gaspar Simões. Este trabalho resultou na soma da administração lenta e cuidadosa dos elementos que queria

para a construção da personagem; não existiu uma série de invenções, mas antes uma espécie de invenção final que reuniu um feixe de elementos.

Depois da pesquisa bibliográfica de Fernando Pessoa, passei à pesquisa de um Fernando Pessoa em mim. Não se tratava de procurar alguma ou algumas características minhas para lhes chamar de «Fernando Pessoa em mim», nem de procurar antónimos para trabalhar inversamente, mas, antes de mais, limpar todas as minhas características. Chegar ao palco, ao ensaio, e ser como uma folha branca, um espaço vazio, ser apenas o corpo, o biológico, para depois deixar habitar, dia após dia, a *persona*, a máscara que em mim se criava e crescia, esse, sim, a personagem de Fernando Pessoa.

Com base em Grotowski, e seguindo o pedagogo João Mota, as máscaras são um trabalho fundamental para qualquer ator. Não se trata de máscaras como artefactos, mas sim das físicas, das sociais, das «máscaras» de cada um de nós, aquelas que usamos para sermos, para nos protegermos, muitas vezes para nos escondermos do que há de nu e de carne dentro da nossa *persona*, que dota de identidade pública o eu que chamamos nosso:

(...) vão se revelar quando «tirarem as máscaras!» E, nessa altura, ficam sem defesas nenhuma! Aí está um tipo de exercício que eu faço sempre: fazê-los «tirar tudo, tudo, tudo, para ficarem sem nada, até o ator conhecer bem os seus músculos, as suas articulações, os seus sentimentos, as passagens todas, do ciúme ao amor, ao ódio, ao medo, ao orgulho, etc., e tudo o mais que está dentro de nós. Temos que conhecer isto tudo bem, para depois o medíocre da superficialidade (Vasques, 2006, p. 38).

Tiradas as máscaras, estando o ator limpo, vazio, nu, é o momento de iniciar a pesquisa e ir para a tentativa e experimentação. Consideremos como caixa de ferramentas o corpo do ator e como ferramentas os dados da sua pesquisa. Temos, então, duas gavetas na nossa caixa de ferramentas: os objetos interiores e os objetos exteriores, entendendo-se por objetos todos os resultados e conclusões da pesquisa realizada no papel, na leitura, antes de subir ao palco.

Nesta fase, a influência de Constantin Stanislavski no trabalho do ator ocidental como hoje o conhecemos é inquestionável. Stanislavski surge em oposição a um modo de fazer teatro melodramático, no qual os atores atuavam mostrando exageradamente sentimentos pelos quais não passavam, apoiando-se em convenções, sem experimentarem verdadeiramente as emoções que pretendiam estabelecer em palco. Isto

resultava em banalidades e *clichés*, exibicionismos, gestos demonstrativos e estados emocionais revelados apenas pela palavra. Contra tudo isto, Stanislavski procurou uma nova concepção de verdade cénica, buscando um simulacro de autenticidade emocional por parte dos atores. Desta forma, o ator acreditaria na realidade (ou na sua possibilidade) do que se apresentava em cena e com ele também o espectador acreditaria. O ator esqueceria o público e, fixando-se apenas na realidade ficcional, a sua ação era assim direcionada para os outros atores e não mais para se exhibir diante do espectador. A verdade cénica de Stanislavski vem da necessidade de trazer uma verdade para o palco. A verdade stanislavskiana é a verdade das emoções vivenciadas na simulação cénica, que pretende criar uma ilusão realista baseada na naturalidade humana. Este era, portanto, um realismo interior, um realismo das emoções, sustentado pelas memórias afetivas.

A verdade cénica da minha representação em *Menino de sua Avó* partiu do que anteriormente considerei pesquisa interior, aliada à reflexão sobre a relação Avó/Neto, que é o fio condutor do espetáculo e por onde passam todas as dicotomias centrais da peça: loucura/lucidez e vida/morte.

Para a construção desta relação cénica, primeiro é necessário construir os alicerces da personagem, que, no ponto de vista do trabalho stanislavskiano, começa pela busca da verdade cénica. A verdade cénica está na verdade do tema central da peça, que neste projeto se alicerça na relação Avó/Neto. Sobre esta temática, mergulhei no que me era próximo sobre uma relação avó/neto, que era a que eu tinha tido com a minha avó. Para este espetáculo, optei por trabalhar a partir de uma relação que me foi real, não querendo, com isto, significar que a minha história seja como a de Pessoa e Dionísia, pois não é suposto que um ator viva os seus processos artísticos como ele próprio, mas, sim, como personagem. Os sentimentos trabalhados, que no meu caso partiram da minha relação familiar, não fazem com que eu viva os meus sentimentos como homem e depois como ator; os sentimentos devem ser vividos já no estado da personagem.

Como não é possível ao homem – e, logo, ao ator – conhecer todos os sentimentos humanos que, na sua essência, são brutos e universais, os que não se alcançam com a experiência própria, que não os possuem como memória, podem ser acedidos recorrendo à observação e, depois, à imaginação. Pessoalmente, considero sempre mais viável a utilização das emoções que conhecemos para o alcance da verdade

no teatro e só recorrer à imaginação quando nos confrontamos com ideias ou emoções que não concebemos nas nossas experiências.

O ator constrói-se, o papel prepara-se, a personagem cria-se e o teatro acontece. No teatro, como em quase tudo, não há regras sem exceções, tudo são incertezas e mesmo tudo aquilo que descobrimos que não opera, acaba por ser revisitado. Recorro a António Branco quando diz que «o ator é simultaneamente instrumento e instrumentista, criador e criatura» (Branco, 2015, p. 37).

Luís Miguel Cintra, sobre a máscara do crime, descreve metaforicamente o encarnar da personagem, pelo ator que interprete um assassino, sugerindo a busca de um assassino dentro de nós. Embora eu não discorde desta análise, recorro a uma opção mais brechtiana, mais distante: no meu atual trabalho interpretativo, considero que me seja mais fundamental perceber e defender o porquê de cometer um crime, como o faria um advogado, para alcançar assim o papel de um criminoso, do que propriamente procurar em mim esse criminoso. Essa opção ser-me-ia mais favorável no caso de eu próprio já ter praticado algo próximo de um crime. Não tendo, prefiro procurar inicialmente a defesa, colocando-me na pele de advogado, antes de aportar à personagem objetiva, neste caso, referimo-nos a um criminoso. E o empréstimo da minha personalidade chega depois deste processo. Este advogado, a que me refiro, funciona também como uma espécie de moderador e um distribuidor de máscaras. Eu-advogado-personagem. Ele irá fazer a fusão entre mim e a personagem a criar. Esse advogado pode também ser o veículo para transformação da dor/emoção como no poema *Autopsicografia*²⁵ de Fernando Pessoa, o que recebe as dores do primeiro e que as transforma para chegar à criação artística. Na mesma obra acima citada, a atriz Manuela de Freitas, sobre a interpretação de papéis que nos são distantes alega:

25

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração. (Pessoa, 1942, p. 237)

É-me totalmente absurdo ouvir dizer: «Esta personagem não tem nada a ver comigo.» Então não percebo como é que se consegue fazer. Por um lado porque acho que um actor nunca pode dizer esta frase: «Isto não tem nada a ver comigo». É porque ainda não descobriu, porque ainda lhe falta descobrir. (Branco, 2015, p. 41).

Este é também o meu ponto de vista, pois acredito que não tem de ser uma preocupação do ator a semelhança ou dissemelhança entre si e a personagem. Se esta estiver próxima de nós, tiver traços sentimentais ou de personalidade próximos aos nossos, poderá ser mais uma dificuldade do que uma mais-valia. Estaríamos, então, na tentativa de fazer uma exposição de nós próprios, ao procurar uma personagem semelhante. O desafio passa por desposar essas disparidades, transformá-las em não-dissemelhanças. O trabalho do ator, no meu entendimento, pode também passar por um processo que pode ser o inverso da procura da semelhança na personagem, mas um entendimento profundo para edificar uma defesa e ir ao encontro e deleite das diferenças e assim se fundir com as ditas semelhanças que existam, podendo, deste modo, chegar com a *verdade* à cena. Perceber, aceitar, defender e só depois ser.

Esta é a *transferência stanislavskiana*, o empréstimo de sentimentos que são o barro da relação cénica, sentimentos pessoais, contudo, trabalhados à imagem e semelhança da personagem, que logo se transformam noutros sentimentos que não pertencem aos humanos que representam, mas aos humanos representados. Se um ator não tiver memória de uma relação com a avó não deixaria de ser capaz de representar num espetáculo onde a base de todo o dueto cénico fosse uma relação avó/neto, pois não tem obrigatoriamente de seguir uma relação fiel à que é proposta pelo espetáculo; ele deve, sim, procurar o que nele é próximo do que o dramaturgo ou encenador propõe, neste caso em concreto, a via do afeto. No fundo, antes de fazer essa procura pelo sentimento base do espetáculo, ele deve limpar todos os outros sentimentos que o compõem como aquele ser humano individual, pois estes podem induzi-lo em erro, manipular a própria verdade cénica; é preciso tirar as máscaras para chegar à terra, à raiz, ao essencial, ao invisível, neste caso, ao amor, e depois ao respeito e à cumplicidade. Neste ponto, é fundamental a empatia entre atores, a confiança e entrega ao ator/atriz com que se contracena. No caso de *Menino da Sua Avó*, foi basilar a minha proximidade com Maria do Céu Guerra, a atriz que deu a Fernando Pessoa a sua avó Dionísia, uma relação que já tinha essa proximidade devido a outros projetos que antecederam este, que ambos havíamos partilhado n'A Barraca. No entanto, se assim

não fosse, seria necessário realizar um trabalho entre atores através de vários exercícios que estimulam essa confiança, mas, acima de tudo, seria necessário tempo, o único que dá as provas da mesma confiança. Estes dois fatores, o sentimento base e a confiança no outro, foram a raiz de toda a minha interpretação que tornou fácil, em primeiro lugar, sentir, depois, racionalizar esse sentimento para a personagem em causa, transferir esse sentimento/ideia para a personagem e por fim a entrega e confiança à atriz para finalmente vivenciar aquela relação cénica. O fio condutor do espetáculo estava alcançado com base metodológica na transferência stanislavskiana.

Dadas todas as possibilidades e leituras já feitas de Fernando Pessoa, o caminho foi o da *via negativa*. Entenda-se por *via negativa* o processo criativo em que o ator decide aquilo a que não quer recorrer. Todos os exercícios constituem uma resposta à pergunta: *O que é que eu não devo fazer?* O ator não deve dar prioridade ou protagonismo aos seus recursos, mas experimentar e compreender as suas limitações; é um trabalho onde é necessária a segurança e a confiança para a experimentação.

Todos os exercícios constituíam apenas uma resposta à pergunta: Como se pode fazer isso? Foram eliminados. Tornando-se, então, um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento. O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais. O ator não se pergunta mais: como posso fazer isto? Em vez disto, deve saber o que não fazer, o que o impede. Através de uma adaptação pessoal dos exercícios, deve-se encontrar solução para a eliminação destes obstáculos, que variam de ator para ator. Isto é o que quero dizer quando falo em via negativa: um processo de eliminação. (Grotowski, 1992, p. 107).

Existiam dois desafios fundamentais: em primeiro lugar, representar o ícone; em segundo, representar o ícone nas suas distintas idades. Na representação do ícone, era meta que este não fosse mais um Fernando Pessoa comum a muitas das suas representações. No entanto, era também meta que este fosse identificado como Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa é hoje alvo de um reconhecimento mundial pela dimensão da sua obra literária; no entanto, o que do homem (e não escritor) conhecemos remete-nos a uma imagem de um homem comum, entendendo-se homem comum como um indivíduo discreto, não associado a aparências e atitudes públicas excêntricas, muitas vezes referidas nos artistas dos movimentos vanguardistas da época, e em alguns seus parceiros e amigos de geração (como sejam os casos de Raul Leal, de Santa Rita Pintor,

ou mesmo do dandismo homossexual de António Botto). O meu objetivo não era representar, no espetáculo, a sua obra, mas uma ficção do homem para além da obra. Para isso, era necessário encontrar características singulares que sustentassem a personagem, que tornasse este homem cativante para um espetáculo.

Sobre Fernando Pessoa, José Saramago escreveu:

Era um homem que sabia idiomas e fazia versos. Ganhou o pão e o vinho pondo palavras no lugar de palavras, fez versos como os versos se fazem, isto é, arrumando palavras de uma certa maneira. Começou por se chamar Fernando, pessoa como toda a gente. Um dia lembrou-se de anunciar o aparecimento iminente de um super-Camões, um Camões muito maior do que o antigo, mas, sendo uma criatura conhecidamente discreta, que soia andar pelos Douradores de gabardina clara, gravata de lacinho e chapéu sem plumas, não disse que o super-Camões era ele próprio. Ainda bem. Afinal, um super-Camões não vai além de ser um Camões maior, e ele estava de reserva para ser Fernando Pessoa, fenómeno nunca antes visto em Portugal. (Saramago, 1997, pp. 642-644).

Como homem, longe de uma vida polémica, se não fosse o alcance extraordinário da sua obra, os próprios estudiosos não se interessariam por conhecer as características quotidianas de um fumador tímido que frequentava A Brasileira do Chiado. No entanto, essas minuciosas características são fulcrais para a criação de uma personagem, com consistência teatral, para este espetáculo.

Menino de sua Avó leva à cena um Fernando Pessoa com 19 anos, percorrendo a sua vida até aos 47, idade da sua morte. No desafio da passagem temporal, a primeira opção, tendo em conta a *via negativa*, foi não se socorrer de maquilhagem ou outros recursos teatrais artificiais, e ainda assim representar essa passagem dos anos sobre a personagem. Não recorrendo a artifícios de cosmética, restava-me apenas a própria interpretação da personagem na caminhada da sua vida cénica.

Também desistimos de usar maquilhagem, narizes e barrigas postiças, enfim, tudo o que o ator geralmente coloca, antes do espetáculo, no camarim. Percebemos que era profundamente teatral para o ator transformar-se e tipo para tipo, de carácter para carácter, de silhueta para silhueta – à vista do público – de maneira *pobre*, usando somente seu corpo e seu talento. (Grotowski, 1992, p. 18).

Usufruindo de o facto de eu estar entre a idade de início da peça e a idade da morte do poeta (tinha eu trinta e três anos), isto é, tão longe ou tão perto dos dezanove como dos quarenta e sete, era necessário tirar as marcas que acumulamos ao longo da

vida e nos pesam a idade que temos. Dei início ao processo de retirar todas as características que tenho hoje e não tinha aos dezanove anos, e que, naturalmente, na nossa evolução pessoal, vão alterando a nossa atitude e ponto de vista, como as responsabilidades e as consequências das escolhas, que nos pesam no corpo, na voz, no gesto, no olhar. Depois deste processo de limpeza para chegar ao que reconheço dos meus dezanove anos, procurei, pelas minhas memórias afetivas desse tempo, a memória da ligeireza de uma idade mais jovem que é automaticamente presente para o comportamento físico e vocal. Como vê um jovem a vida aos dezanove anos? Como vê um jovem do início do século XX a sua vida aos dezanove anos? Como era o contexto social que o envolvia? Quais as suas motivações, segundo o texto dramático proposto? Só depois de compreender estas respostas, chegou o momento de focar o primeiro tema central do texto dramático: o medo da loucura. E perante esta temática, a *persona* que criava começou a ganhar consistência, no olhar de um jovem que balançava entre a ideia de lucidez e a ideia de insanidade na sua visão do mundo e na sua reação a ele. Nascia, assim, um jovem artista de classe média do início do século XX.

Se o primeiro passo para rejuvenescer foi o esvaziar, o caminho para envelhecer foi o carregar. Não posso recordar em mim memórias afetivas de uma idade que não tenho, mas posso, gradualmente, ao longo do tempo cénico e constantemente carregando o desespero que cresce à medida que o tempo passa – a ingenuidade que se transforma em conhecimento, as frustrações, as perdas, as angústias, por vezes os rancores –, emprestá-las à personagem Fernando Pessoa, e depois colocar as mesmas questões-chave: como era o contexto social que o envolvia? Quais as suas motivações segundo o texto dramático proposto? Situa-lo na sua época, uma época especificamente pesada para um homem que viveu o emergir ditatorial do Estado Novo. Os meus descontentamentos, porém, não são os mesmos de Fernando Pessoa, mas reconheço, certamente, na minha época e seu contexto político e social, descontentamentos suficientes para ter as bases que, quando carregadas, dão o peso a que remete uma ditadura que este país já viveu. Até onde vai a liberdade de expressão? Até onde um artista é livre e aceite? Até onde a arte e a cultura suportam, por si só, uma vida digna, quando a maioria dos artistas, tal como Fernando Pessoa no seu tempo, tem necessidade de outro ofício que dê sustento à sua dignidade, que passa pelas condições básicas do direito à habitação, ao alimento, à saúde, à instrução? Não pretendi, nem seria necessário, retirar Pessoa da sua época e colocá-lo na minha; bastou carregar com peso meu para dar volume ao corpo dele.

Não confundamos esta ideia com um conjunto de artifícios e habilidades; não recorri, na construção desta personagem, a um envolvimento de memórias afetivas, multiplicadas ao seu peso ou subtraídas à sua leveza. Quando falo da ideia de retirar experiências que pesam em alguém da minha exata idade à época de realização do projeto, proponho um quadro, como se a composição de uma personalidade fosse um quadro que à nascença está em branco e, com os dias, ganha desenhos, cores, imagens. Aos trinta e três anos, temos um quadro mais preenchido do que aos dezanove; no entanto, não suficientemente preenchido como um quadro de quarenta e sete anos. Depois de limpo o quadro, escolhi as lembranças que compuseram a juventude. Não existe a facilidade de uma equação matemática, pois essas experiências escolhidas não foram as ações em si, mas o sentimento que delas proveio. A essas emoções que me aproximavam de um jovem de dezanove anos, e já não de mim com dezanove anos, juntei características que considere fundamentais no jovem Pessoa: um jovem de classe média, criado numa família essencialmente matriarcal, que conheceu o peso da morte desde cedo, pela perda do seu pai e de seus muitos meios-irmãos ainda na infância, que emigrou para um outro continente e estudou numa escola britânica, que conviveu com uma avó que constantemente tinha recaídas na sua doença psiquiátrica, e que desenvolveu, desde cedo, o interesse pela escrita e a produção literária, ganhando uma ênfase especial a obra que assinou como Alexander Search, heterónimo que criou no início da adolescência.

Tínhamos, portanto, um ator que emprestava o corpo a uma *persona*, que embora partisse de memórias afetivas pessoais, já nada refletia os seus traços de personalidade, mas compunha o embrião de um Fernando Pessoa que se desenvolveria depois no processo criativo cénico.

Nesse desenvolvimento, e com a passagem temporal que o espetáculo conta, este jovem envelhece. As emoções que compõem o jovem são as mesmas que compõem o homem na data de sua morte; mas nesta fase do ponto de vista do desencanto, da desilusão, da desistência, do cansaço, a fase intimista de Álvaro de Campos foi fundamental.

O binómio loucura/lucidez é um dos temas centrais do primeiro ato, mas, ainda antes, é um dos temas centrais da obra pessoana. A primeira questão que coloco relativamente a este tema é a sua possibilidade, tanto como patologia, como inspiração artística de Fernando Pessoa, o indivíduo; só depois coloco a questão na personagem de

Fernando Pessoa. A ferramenta utilizada nesta verdade cénica foi a própria literatura pessoana.

Se no sistema de Stanislavski o objetivo é dotar o ator das ferramentas necessárias para ele ser capaz de atingir a verdade cénica, as ferramentas a que se pode recorrer no caso da temática da loucura passam por uma apreensão global da personagem, uma abordagem biográfica, de forma a ser conhecedor do que move a personagem. Para isto, estabelecem-se as suas circunstâncias, que Stanislavski define como o texto dramático: os factos, os acontecimentos, a época, o tempo e o espaço da ação, o contexto social, a interpretação do ator e o trabalho do encenador, o cenário; tudo é dado ao ator e a tudo tem de prestar atenção o ator enquanto cria o papel.

Estabelecidas estas circunstâncias, o ator é então capaz de definir unidades e objetivos no texto. A divisão do texto em unidades ajuda a diferenciar momentos, e, após esta divisão, deve dar-se um nome a cada unidade que alimente a sua criatividade. De cada unidade, extrai-se um objetivo para a personagem, que deve ser um verbo, assegurando assim que seja detonador de uma ação. Um objetivo é simultaneamente psicológico (é algo que a personagem quer) e físico (para obter o que quer atuar ou necessita da atuação). Isto permite ao ator compreender a personagem a um nível intelectual (unidades) e emocional (objetivos), encontrando as verdadeiras motivações da personagem. Desta forma, o mecanismo que move a personagem para a ação funciona como que um trio no qual os elementos não aparecem isolados, influenciando-se, implicando-se uns aos outros numa dialética de encadeamento sequencial; este conjunto atuante é formado por mente, emoção e vontade. Há que ter em conta que Stanislavski não pretende produzir estados emocionais, mas, sim, produzir circunstâncias nas quais a emoção apareça espontaneamente. Daí que nos diga que a sua metodologia pretende, através do uso de meios conscientes, chegar ao subconsciente. A nomenclatura psicológica de Stanislavski não segue as conceções da libido freudiana (tal só acontecerá com o chamado método, de Lee Strasberg, que se reclamava seu discípulo, nos EUA). O subconsciente para Stanislavski é uma força criadora poderosa e é a ele que devemos ir buscar o material artístico, não contrariando a nossa intuição. É ele que permite a espontaneidade dos sentimentos tal qual na vida real. Esta vida real é o objetivo último do sistema stanislavskiano. Esta existência de uma vida verdadeira no palco é aquilo que Stanislavski queria ver no ator. Essa vida é emoção que nasce da coisa mais simples e que justifica toda a existência humana e tudo aquilo que o ser humano faz: o desejo. (Stanislavski, 1998, pp. 133-145).

O ator orientado por esta metodologia é capaz de sentir verdadeiramente, mas será o público capaz de perceber essas motivações interiores? A teoria de Stanislavski não se apoia inteiramente na emoção: o conceito fundamental que orienta toda a sua técnica é a *psico-fisicalidade*, que assenta no princípio de que mente e corpo estão conectados. Desta forma, o que o ator experiencia internamente é imediatamente traduzido numa expressão exterior, e, inversamente, o que o corpo executa fisicamente tem efeito na psicologia do ator. O grande veículo que o ator possui para comunicar ao público o universo da peça escrita é o seu corpo. A forma física que ele apresenta em palco transmite a sua interpretação psicológica da personagem. Daí que o desenvolvimento de uma técnica de ator psicofísica seja crucial. Para isso, o ator deverá ter consciência daquilo que sente interiormente e de como o expressar exteriormente; e ser fisicamente versátil de forma a ter capacidade de exprimir fisicamente as mais variadas respostas ao seu estado psicológico. Descobrimo que os fatores psicológicos se traduzem em fatores físicos e que cada gesto físico tem impacto na sua psicologia, o ator cultivará em si mecanismos que coordenam o exterior com o interior, sendo assim capaz de reproduzir no seu trabalho artístico o processo que acontece naturalmente na sua vida quotidiana. Sendo esta a ideia fundamental, podemos dizer que todas as ferramentas apresentadas por Stanislavski alimentam esta pré-condição de *psico-fisicalidade*. O ator será, assim, capaz de reproduzir comportamentos humanos reais sistematicamente através dessas ferramentas.

A *psico-fisicalidade*, aliada ao que anteriormente referi como pesquisa exterior (as obras de teor biográfico de João Gaspar Simões e de Richard Zenith), permitiram-me interiorizar essa forma tão particular como Fernando Pessoa se movimentava. O trabalho exterior, ou seja de pesquisa corporal, foi a busca por um homem com um corpo dependurado, envelhecido – embora sendo ainda jovem –, curvado e pesado. Mas há uma contradição na sua fisicalidade; embora da cintura para cima seja pesado, encurvado, abandonado, já as suas pernas se movimentam com agilidade, leveza, quase não pousando os pés no chão, flutuando. Parti para um andar forçado, quase em bicos dos pés, com rapidez e em linha. Praticava este andar pelo menos durante uns quinze minutos, no palco, antes do início do espetáculo, para que, quando o usasse em cena, não se desconjuntasse do resto da minha gestualidade. Esta personagem tinha, pois, um andar próprio, como já o sublinhei antes; não era aqui utilizado o modo de andar do ator.

O conhecimento profundo de Stanislavski acerca dos processos de representação da interioridade humana foi fundamental para as ferramentas que utilizei. A sua compreensão da ligação entre emoção (psique) e ação (corpo/fisicalidade) foi o que me permitiu a conceção de exercícios teatrais que apliquei metodicamente neste trabalho de pesquisa, aquando da criação da personagem. Foi possível para mim – assim como o é para qualquer ator através deste método – a construção de um todo credível, pois com este método o ator é capaz de reviver, é capaz de sentir e de o fazer como se fosse pela primeira vez, manipulando-se conscientemente em cada espetáculo.

Este método serviu-me para a interpretação na relação Avó/Neto, que é a coluna vertebral do espetáculo, e depois para o desenvolvimento de um dos temas centrais: o medo da loucura. Mas uma vez instalada a criação de uma interpretação com conceção realista, acontecerá a inevitabilidade do aparecimento de uma nova necessidade, face à continuidade do espetáculo; pois segundo o tema vida/morte que integra também a peça, como o poderíamos interpretar com verdade cénica? Como se faz teatro com base numa verdade cénica, quando a personagem está morta e o ator, independentemente dos seus métodos e estudos, não conhece este estado, e o que conhece remete para o fim da vida física ou para um ato de fé? O que pode ser aceite na ciência e na religião, sê-lo-á na arte? Como é a morte na arte? Impõe-se aqui como necessária uma outra forma de fazer cénico, e o enorme contributo de Bertolt Brecht adquire a sua relevância no Fernando Pessoa que criei para esta peça.

O segundo ato de *Menino de sua Avó* podia, efetivamente, ser outro espetáculo. É verdade que ele é a continuidade do primeiro ato como de qualquer texto teatral se espera, mas basta ter em conta que na sua continuidade deixa de ser a história de duas vidas para ser a história de dois mortos, então tudo muda.

Com o fim da vida, acabam também a dor, a doença, a paixão, o medo, as grandes motivações, as grandes expectativas, os grandes ideais. Tudo isto implica uma interpretação distinta, embora se trate do mesmo espetáculo, feito pelos mesmos atores a representarem exatamente as mesmas personagens. Como afirma Maria do Céu Guerra, «Não temos conflito, os conflitos são ténues, são inventados, é o teatro da mãe da Maria José, que não tem *pathos* nenhum, é o teatro do Baldaia, que não é conflito, é reconhecimento e é jogo...»²⁶

²⁶ Depoimento prestado pela atriz Maria do Céu Guerra, sobre a criação *Menino de sua Avó*. Lisboa - Santo André, 26 de maio de 2013. Cf. Anexo V, Documento 1.(p.236)

No segundo ato deste espetáculo, adotei o que aprendi em Bertolt Brecht. Como representar a morte enquanto *transferência* ou exercício de memória afetiva, se é a única experiência que não se pode ter antecipadamente para conhecer? O ator não pode encarnar a morte. Ele pode, sim, mostrar a ideia de morte, como se pode depreender a partir de um passo de Aristóteles, no *Livro I* da *Retórica*, na qual a análise do discurso permite avaliar os diferentes níveis de persuasão entre o que é empiricamente real (verdadeiro) e o que é matéria imaginada (verosímil): «Pois é próprio de uma mesma faculdade discernir o verdadeiro e o verosímil, já que os homens têm uma inclinação natural para a verdade e a maior parte das vezes alcançam-na. E, por isso, ser capaz de discernir sobre o plausível é ser igualmente capaz de discernir sobre a verdade.» (1355a). Mas aqui não se trata já de representação da emoção uma vez que esta é tratada no *Livro II* da *Retórica*, quando Aristóteles se ocupa do *pathos*. Com a ausência da vida, acabou o *pathos*, acabou o drama familiar, bem ao estilo dos dramas familiares da estética realista na herança de Ibsen (Esslin, 1977, pp.60-61), que constitui os dois primeiros encontros entre avó e neto, que são a primeira parte do espetáculo. Neste momento, a interpretação do ator prende-se mais com o mostrar do que com o ser. Por estarmos numa fantasia de vida após a morte, poderemos falar de distanciação brechtiana, em que não vivemos as personagens com os seus sofrimentos, pois eles, dada a sua condição de mortos, já não sofrem: portanto, mostramo-los. As emoções das personagens, na segunda parte, são leves, porque não têm mais o peso da vida:

AVÓ: Irás acostumar-te. A morte é como um sonho. E tu sempre foste sonhador.

NETO: «Eu tive pouco na vida / Mas dói-me tê-lo perdido.»

AVÓ: Vais apegar-te à morte, neto. Estaremos com ela mais tempo do que com a vida.

NETO: Aqui também há tempo, avó? Pensei que não havia.

AVÓ: Não há tempo, neto. Mas os vivos são prisioneiros do tempo. E agora que saímos da prisão, não sabemos estar fora dela. Por isso inventamos maneiras que nos lembrem do tempo, o nosso carcereiro.

NETO: Que maneiras, avó? Não estou a perceber.

AVÓ: Tu é que és o artista. Sabes melhor do que eu. Como foges tu ao tempo brincando com ele?

NETO: Através da poesia.

AVÓ: E do teatro, neto, e do teatro.

NETO: A avó quer que brinquemos ao teatro para me habituar à morte?» (p. 76).

O método de interpretação brechtiano surge num momento da história do teatro como oposição e diferenciação à estética realista da ilusão, devido ao exagero da exteriorização das emoções e de uma exaltação artificial melodramática. O Teatro Épico de Brecht tem como princípios fundamentais a recusa da cena como ato de ilusão, da empatia e, conseqüentemente, da identificação; o seu propósito final é despertar a consciência crítica social e histórica do espectador. Para isso, não se desenrola através da ação presente (como no teatro estritamente dramático), mas antes através de processos narrativos. A ação teatral não é apenas objeto de dramatização, desenvolvendo-se numa curva ascendente até ao desfecho, sendo então interrompida e desenvolvida em episódios. Em toda a técnica para o ator brechtiano, há um cultivo da distanciação, ou estranhamento – expressão mais justa para traduzir o termo alemão *Verfremdungseffekt* que, por sua vez, deriva da designação russa proposta pelo formalista Viktor Shklovsky (1893-1984), de quem Brecht adota o conceito (Robinson, 2008, p.167 e segs.) – entre ator e personagem:

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo o que está representando, com alheamento. Assim, o quer que represente adquire o aspecto de algo efetivamente espantoso. Numa arte com estas características, o quotidiano passa para além do âmbito da evidência. (Brecht, 1978, p. 57).

Ator e espectador assistem ao elemento estranho que é a personagem. Isto resultará numa aproximação entre o espectador e o ator, pois se o ator se distancia da personagem, simultaneamente o espectador distancia-se ele também da personagem; desta forma ator e espectador aproximam-se. O ator passa a orientar o seu trabalho para o espectador, a quarta parede cai e o ator poderá até fazer comentários dirigidos a quem assiste ao espetáculo. No entanto, na interpretação em análise, o método de representação que recorre ao estranhamento entre ator e personagem não tem o objetivo de aproximar o ator do espectador, pois a utilização do método brechtiano de representação pela distanciação, não possui neste caso o propósito de aproximação crítica e cognitiva entre o ator e o público, conforme o programa estético-político que anima a perspetiva do Teatro Épico brechtiano. A adoção aqui do método de Brecht prende-se, essencialmente, com o facto de o ator utilizar a personagem para que ela represente outras personagens que o texto exigia: a personagem Fernando Pessoa

interpreta duas figuras: a do seu heterónimo Rafael Baldaia e a de Luís Vaz de Camões. Ou seja, a personagem Fernando Pessoa (não o ator), experimenta as emoções das personagens Baldaia e Camões, e isto impede a transformação do ator na personagem, evitando o processo da identificação, e inserindo um estranhamento irónico no ato da representação, que acentua ainda mais o genial teatro de poetas que Pessoa, o poeta-ator por excelência, criou na sua obra.

O segundo ato do espetáculo abarca cinco dos sete encontros que compõem a totalidade do espetáculo. São encontros variados e curtos, onde as próprias personagens dão corpo a outras personagens sem deixarem de ser elas próprias. É exigida uma representação em ritmos variados, uma representação dentro da representação-base. Esta (a que também podemos chamar primeira interpretação) é trabalhada no sentido stanislavskiano, enquanto a representação adicionada (a segunda representação) não tem um envolvimento emocional profundo, num trabalho mais físico e mimético do que psicológico. Assim, se a interpretação no primeiro ato foi mais intensa em interioridade, o segundo ato tornou-se mais exigente, pois pediu mais recursos, mudanças, ritmos, na multiplicação de interpretações por várias personagens.

Não pretendi anular o uso da emoção nesta segunda parte do espetáculo, até porque ela me serviu como experimentação nos ensaios, como um modo de conhecer a personagem; contudo, na montagem do espetáculo, a emoção vinda do inconsciente não pode existir. Foi um trabalho metucioso no qual a fiz exprimir-se apenas através do gesto. Daí que a elaboração do gesto tenha sido fundamental, especialmente em Rafael Baldaia, quase que remetendo para as ideias que associamos ao teatro chinês, que tanto interessou e influenciou Brecht, numa demonstração do gesto com acabamento preciso, sendo abordado mímica e ritmicamente:

O artista chinês é um espectador de si próprio. (...) olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: «Não é assim mesmo?» Mas olha também para os seus próprios braços e para as suas pernas, guiando-os, examinando-os e, acaso, elogiando-os, até, no fim. Olha claramente para o chão, avalia o espaço de que dispõe para seu trabalho; nada disto parece poder perturbar a ilusão. O artista separa, pois, a mímica (representação do ato de observar) do «gesto» (...), mas este em nada fica perdendo pela separação; a posição do corpo provoca uma reação na fisionomia e confere-lhe toda a sua expressão. (...)

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou antes, causar-lhe estranheza. (Brecht, 1978, p. 56-57).

Assim, o processo de interpretação ganhou uma dimensão de engano e fingimento num jogo «pirandelliano» onde Brecht está presente como caminho para atingir o processo múltiplo da interpretação.

Seguindo a ordem cénica, passamos a analisar as interpretações de Pessoa. A interpretação de Rafael Baldaia é brechtiana, sendo que Rafael Baldaia está a ser interpretado, não por um ator, mas por um poeta, que não interpreta uma personagem, mas sim um heterónimo. Mal preparado, quase de improviso, o poeta, não o ator, prepara-se rapidamente para receber uma visita da sua avó Dionísia, vestido de Rafael Baldaia, o astrólogo. A personagem Fernando Pessoa utiliza um seu heterónimo, agora fora do papel; o escritor leva à cena, para a avó, uma personagem interpretada por si próprio, e, durante esta manifestação, a personagem de Rafael Baldaia vai-se descuidando com sinais da personagem do próprio Fernando Pessoa – o andar de Baldaia denuncia o do próprio Fernando Pessoa.

Ao contrário da via negativa, que propus para verdade cénica, por meio da recusa de artifícios, seguida no primeiro ato, neste momento, pelo contrário, a opção para a personagem Baldaia foi a de utilizar adereços que o identificassem: o pessoano chapéu preto dá lugar a um turbante, com o objetivo de quebrar a ilusão realista da interpretação. Optei ainda, na pesquisa interior, pela utilização de uma voz aguda e de gestos efeminados e exuberantes, provocando, assim, uma mais clara distinção entre os propósitos da personagem Baldaia e os da personagem de Fernando Pessoa. Esta espécie de jogo de distanciação resulta na neutralização do processo de ilusão do espectador, que reconhece a metateatralidade inerente à personagem que se desdobra sobre si mesma no processo da ficção cénica, representando um outro, como se ela própria fosse também um ator – o poeta-ator Pessoa. Brecht distinguia dois modos de atuação: o da *empatia*, com o privilégio das emoções (*pathos*) e o da *não empatia*, privilegiando a racionalidade (*logos*). Para o ator, a modalidade da empatia significa que o indivíduo-ator aparece a si mesmo e ao espectador como um outro, fazendo com que este último se identifique e experiencie uma projeção empática. Na modalidade da não empatia, Brecht pretendia que o ator fosse ele mesmo, provocando, por essas quebras da ilusão mimética, o contacto entre ele e o espectador, ao «desfamiliarizar-se» da personagem que mostra na cena. O ator mostraria a personagem em vez de vivê-la. E é isso, exatamente, que acontece com as personagens de Fernando Pessoa e Dionísia, que jogam entre si o fazer do teatro, no segundo ato de *Menino de sua Avó*.

Outro elemento brechtiano que me apoiou na interpretação foi a importância da dimensão histórica na filosofia teatral de Brecht, levando-me a tomar em conta o carácter histórico patente no texto. Ou seja, para Brecht, todos os dramas (históricos ou não, por definição) deverão ser apresentados com esse cariz. Isto é, o ator deverá ter em mente que toda a ação é histórica, que todo o drama tem um horizonte histórico; e assim sendo, tudo o que acontece pertence a uma unidade, está dentro de uma época bem determinada. Isto provoca distanciamento/estranhamento, pois os eventos são retratados como pertencendo a um certo paradigma, um paradigma que pode já não existir; percebe-se, assim, a realidade como passageira, modificável, e os hábitos retratados como não sendo mais os de hoje e, por isso, tornam-se estranhos. Isto traz consigo a consciência da mutabilidade de todas as circunstâncias da sociedade humana – um dado importante para a perspectiva marxista de Brecht. A questão que agora se coloca é: através de que meios práticos conseguirá o ator mostrar a personagem, colocar no seu trabalho este carácter crítico e histórico, e conseguir o tão pretendido efeito de estranhamento?

Não existe propriamente um conjunto de procedimentos, formando um sistema brechtiano destinado ao ator; os seus atores eram por ele dirigidos e orientados para o(s) objetivo(s) que presidia(m) ao espetáculo. No entanto, apliquei neste espetáculo algumas das indicações que ele dava aos atores, como a necessidade de estes memorizarem as primeiras impressões aquando da primeira leitura, ou seja, fixarem aquilo que neles havia produzido espanto ou contestação. Desta forma, eram capaz de interrogar, colocar objeções, não concordar à partida com o sentido dado pelo autor, analisar todos os aspetos da situação proposta.

Também Luís de Camões, em *Menino de sua Avó*, surge como uma representação ironizada por Fernando Pessoa, ou seja, a personagem, embora composta pelo ator, é uma representação da personagem Fernando Pessoa; no entanto, aproxima-se mais da ideia de uma caricatura com as marcas que identificam este ícone: coroa de louros, pala no olho, gola e capa, é assim que este Camões se apresenta representado por um Fernando Pessoa que, não sendo um ator, se comporta como tal. Estes sinais são sobrepostos ao figurino de Fernando Pessoa, que mantém o seu bigode; trata-se de uma caracterização rápida, feita em segundos, para que Dionísia e o público identifiquem rapidamente de quem se trata, e assim provocar um efeito de surpresa. Nesta personagem, a aposta de interpretação foi também no efeito de *distanciação*, ou seja, a personagem de Camões é apresentada, mas não é vivida; não há envolvimento

psicológico por parte do ator, não é adotada a *transferência*, o ator apenas a mostra, de forma a contar uma parte da história, desta história, num momento de *sketch* lúdico.

Camões é uma figura distante do tempo de Pessoa mas muito mais ainda do meu. Então, como Peter Brook refere na obra *O Espaço Vazio*, sobrevive apenas alguma imitação na forma tradicional de ator, numa inspiração que não se baseia em uma fonte real, mas imaginária, através de uma vaga lembrança de uma toada reproduzida por algum ator mais provecto, ator esse que teria como referência um outro ainda mais antigo (Brook, 2016, pp. 11-12). Não se procura verdade psicologicamente envolvente neste ponto do espetáculo. Procura-se, sim, um alívio cómico, que sustenta alguma crítica social referente ao tempo corrente do ano da estreia do espetáculo (2013); pode-se, por isso, fazer aqui referência ao teatro político de Brecht, pela vertente satírica da crítica social, ao sermos revisitados por um Camões que se encontra surpreso e decepcionado com o panorama político nacional (e europeu) que encontra no nosso país. E vem disposto a ajudar, ou seja, é como se precisássemos, anacronicamente, que uma figura do passado que se disponibilizasse para encontrar soluções, em conjunto com outras figuras igualmente do passado, para solucionar problemas nacionais e europeus relacionados com crise, visto que os vivos não apresentam resultados.

Ainda seguindo o pensamento de Brook, na temática da criação de uma personagem, o autor defende que a representação não deve ser mais do que uma imitação crível e que o ator deverá procurar produzir uma série de imitações provisórias. Não existe uma construção em sentido lógico, pois nessa busca da personagem, cada ação significa uma evolução em relação à ação anterior; o verdadeiro processo de construção implica uma demolição que implica uma aceitação do medo. Um ator mecânico fará sempre a mesma coisa e por isso não é sensível ao outro, não é capaz de estabelecer uma relação, não se deixa contagiar. O ator deve, então, reunir condições analíticas e intuitivas no seu trabalho, ou seja, abordar o texto intelectualmente é importante, mas poderá ser castrador por si só (Brook, 2002, pp. 34-35); deve existir essa capacidade de saltar para o vazio e confiar, não que algo nos apanhará mas, que nós apanharemos algo com esse salto.

Neste projeto, embora o texto fosse estudado e explorado com minúcia – e com a mais-valia de ter sido escrito por um dramaturgo que cooperou ativamente –, a interpretação gozou sempre de liberdade, no seu processo de criação, não o limitando ao texto, mas contemplando uma multiplicidade de hipóteses que o universo pessoano permite, experimentando, assim, as várias condições de possibilidade para a

personagem, não apenas em trabalho solitário, mas na contracena com o outro, pois se a personagem ganhou os seus traços a partir dos recursos metodológicos que referi, foi na contracena com Maria do Céu Guerra que ganhou forma.

Do que n’*O Espaço Vazio* de Brook é salientado na tarefa do ator, persistiu aquilo que realmente interessava em primeiro lugar: a existência de uma vida e a sua partilha com o público. A vida é tudo quanto o ser humano é, logo, o ator, é quanto basta para existir teatro (Brook, 2016, p. 7). Não significa que os outros elementos não sejam importantes, mas há que ter em conta que o principal está nessa criação de simulacro de vida concentrada que o teatro propicia.

II CAPÍTULO

Universos de *Menino de sua Avó*, de Armando Nascimento Rosa

*Também não te deves dominar de mais, mas deixa que a tua descrição seja o teu guia.
Ajusta a ação com a palavra e a palavra com a ação; com um cuidado especial em
não forçar a modéstia da natureza.*

Shakespeare, *Hamlet*, Ato III, Cena II
(Tradução de S. Andresen)

2. Universos dramaturgicos

Armando Nascimento Rosa trabalha, nesta peça, conceitos duais: o génio e o louco, a regra e a desregra, a vida e a morte. O dramaturgo delinea a vida de Fernando Pessoa, passando pelos seus marcos mais importantes, mas ultrapassa a biografia, arriscando uma perceção incomum do poeta.

A loucura foi tema de arranque, ao colocar em cena uma mulher que foi, de facto, considerada clinicamente louca, mas todo o peso que o tema poderia arrecadar, desvanece-se ao longo do texto do drama, conforme a vida se desvanece também. A loucura dá lugar aos encontros e desencontros entre avó e neto, às questões humanas que os ligam entre si e a todos nós, num jogo para além de Pirandello, entre personagens e atores, de teatro dentro do teatro.

Para melhor expor o contributo «pirandelliano» em *Menino de Sua Avó*, devemos ter em atenção a relação entre as obras de Pirandello e Pessoa. Tenhamos em consideração as palavras da personagem Pai em *Seis Personagens A Procura De Um Autor* do dramaturgo italiano Luigi Pirandello, citado por Guinsburg (1999, p. 203):

O drama, para mim, está todo aí, senhor – na consciência que tenho, de cada um de nós – veja – julga ser “um”, mas não é verdade – é “muitos” senhor, “muitos”, segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós – “um” com este, “um” com aquele – diversíssimos! É com a ilusão, no entanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre este “um” que acreditamos ser, a cada ato nosso.

Em Fernando Pessoa, a multiplicidade do eu está presente ao longo da produção poética tanto ao nível da assinatura ortónima como da heteronímica.

A minha arte é ser eu. Eu sou muitos. Mas, com o ser muitos, sou muitos em fluidez e imprecisão.

Muitos crêem coisas falsas ou incompletas de mim; e eu, falando com eles, faço tudo por deixa-los continuar nessa crença. Perante um que me julgue um mero crítico, eu só falo crítica. A princípio fazia isto espontaneamente. (Pessoa, 2003, p. 200)

A questão da multiplicação do *eu*, das máscaras da heteronímia, dos poetas de papel são também elas o dramaturgo a criar personagens. Tal como em Pessoa, destaca-se na obra do prosador, dramaturgo e encenador italiano a crise de identidade do sujeito, como explica Maria Jorge Vilar de Figueiredo no prefácio da obra que traduz deste

autor, reportando-se à dissociação do *eu* que se *estilhaça* numa *multiplicidade* de personalidades: «o tema da máscara é uma das formas de expressão dessa dessubjectivação da experiência e simultaneamente meio de separação da fragmentação do um em outros, como em Pessoa.» (Pirandello, 1989, p. 9).

São máscaras sob máscaras, mas enquanto Pessoa multiplica as suas personalidades, Pirandello multiplica as suas personagens na cena; Pessoa marca a sua assinatura artística com a pluralidade da sua personalidade poética; Pirandello, com o ator na procura da essência das suas personagens e de todas as suas possibilidades.

A pessoa como *personae*, como máscara de si mesma, como forma que define a sua personagem no jogo do ser não sendo do homem; a identidade que é ao mesmo tempo o velar-se da ficção para o revelar-se do real no irreal pelos atos de realização dramática da obra teatral – são alguns dos operadores postos em cena para flagrar a ambigüidade e a ambivalência essenciais do *self* e de sua autorepresentação no fluxo anímico de sua existência fenomênica. (Guinsburg, 1999, p. 12).

Em Nascimento Rosa, e particularmente na obra em estudo, as máscaras das personagens não têm a função da pluralidade da personalidade, mas o jogo teatral da multiplicidade das personalidades que Pessoa criou, transformados pelo dramaturgo em personagens que o ator interpreta partindo sempre de Fernando Pessoa. O poeta ganha, desta feita, a dimensão de ator, tal como Dionísia. *Menino de sua Avó* poderia ser uma análise do teatro ele mesmo, daquilo que o teatro tem de drama-em-gente. A ideia de drama-em-gente é o grande contributo da obra pessoana, a criação das várias personalidades pela sua própria despersonalização do poeta, que resulta nas máscaras da heteronímia, que tantas discussões têm suscitado. Na sua obra pioneira (no que ao estudo dramaturgico pessoano diz respeito) *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste – héritage et création*, Teresa Rita Lopes aprofunda aquilo que constitui a herança simbolista nas experiências dramaturgicas de Pessoa, bem como aquilo que resulta em criação no contexto das suas propostas e diálogos artísticos, que não se resumem a uma medição de forças sob a ascendência do mais influente dos dramaturgos simbolistas, Maurice Maeterlinck, com o qual o teatro estático pessoano se defronta. A investigação de Luísa Monteiro viria, em 2014, a identificar (o texto e a designação que Pessoa lhe deu) e transcrever uma nova peça, breve e surpreendente, intitulada *Inércia*, que permite perceber o alcance desta dimensão criativa, esteticamente pioneira, de Pessoa, que parece aqui, antes de mais, antecipar Samuel Beckett ou Harold Pinter:

Dos inúmeros textos dramáticos da obra de Pessoa, muitos pertencem ao projeto do Teatro Estático: *O Marinheiro*, *A Morte do Príncipe*, *Os Estrangeiros*, *O Erro* e *Os Emigrantes*. Em relação a este último que eu não encontrei com esta designação mas intitulando-se *Inércia*.²⁷

Com data anterior (1968), a análise de Luiz Francisco Rebello, na sua *História do Teatro Português*, a respeito de Fernando Pessoa, empreende também ele uma muito produtiva aproximação do poeta com o seu contemporâneo Luigi Pirandello, enquanto novelista, pelas afinidades que mantêm na indagação da estilizada unidade do sujeito, e da representação dramática deste estilhecimento:

O teatro não era, para o autor da *Tabacaria*, muito embora haja afirmado que «o ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático», o seu modo natural de se exprimir, ainda que no seu espólio figure um elevado número de projectos dessa natureza, reduzidos a fragmentos, entre os quais avulta um ambicioso *Fausto*, em que desde 1908 até ao fim da sua vida nunca deixou de trabalhar. Paradoxalmente, as personagens do mais autêntico dos dramas que concebeu eram as várias individualidades em que desdobrou a sua complexa personalidade, os seus «heterónimos», que dizia deverem ser «consideradas como distintas do autor delas», formando «cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas outro drama: um drama em gente, em vez de em actos» - fórmula evocativa das «mascaras nuas» de Pirandello, que testemunham dramaticamente, como a poesia de Pessoa, a fractura do homem contemporâneo. (Rebello, 1989, p. 116).

Armando Nascimento Rosa, depois de assistir ao espetáculo *D. Maria, a Louca*, de Antônio Cunha, propõe a Maria do Céu Guerra a criação de uma nova louca, como ele próprio o evoca no texto preambular à edição da peça em livro.

Depois de assistir em 2011, n'A Barraca / Cinearte, ao espetáculo *D. Maria, a louca*, com texto do autor brasileiro Antônio Cunha, felicitava Maria do Céu Guerra pela sua justamente premiada criação cénica e confidenciei-lhe haver uma outra louca sobre a qual um dia gostaria de escrever: Dionísia Seabra, a avó de Pessoa. De imediato, Maria do Céu fez uma careta para mimar o rosto que se vê nas fotos com a pessoana avó anciã, na casa da Rua da Bela Vista, à Lapa.

- Já temos a personagem! – disse eu.

- E essa peça será para mim! - disse a Céu, desafiadora, desfazendo a careta.

- Mas primeiro terei de a escrever – respondi.

²⁷ Depoimento prestado em sessão aberta com o público na Comemoração dos 125 anos de Fernando Pessoa: *Pessoa Sempre, Mas Não Só*, orientado por Teresa Rita Lopes. Oradores: Ana Rita Palmeirim; José Costa Ideias; Luís Rosa Dias; Luísa Monteiro e Teresa Rita Lopes. Cf. Anexo V, Documento 3. (p. 269)

E o pacto ficou então selado. (p. 17).

Nascia, assim, a oportunidade de trazer para o teatro Dionísia Estrela Seabra, uma personagem que ainda não estava escrita mas há muito era sonhada pelo dramaturgo.

O autor iniciou este percurso de escrita numa paradoxal solidão acompanhada, visto que foi sobretudo uma jornada de diálogo e partilha. Como já foi salientado, podemos dividir este texto em duas partes e também aquilo que ele retrata. No primeiro e segundo encontros formam uma dessas partes, na qual temos um drama de catarse e compaixão sobre duas pessoas vivas, duas pessoas que foram reais, que foram parentes diretos e que partilharam a mesma realidade e os mesmos medos. Nos encontros subsequentes (terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo), o texto ganhou uma dimensão onírica, que nos fala sobre procura, sobre espera e sobre a solidão, numa escrita livre e imaginativa, desprovida agora do *pathos* estritamente aristotélico; o sofrer da vida vai dando lugar a uma espécie de realismo fantástico. Existe o trabalho de reelaboração da memória e o que dela quisermos guardar, ao desaparecer a dor efetiva de estar vivo, fruto de uma efabulação do autor que assenta em dados histórico-biográficos para depois empreender numa viagem imaginativa que dialoga com elementos da vida e da obra pessoanas. Como já nos habituámos na escrita de Nascimento Rosa, a vida das suas personagens – habitando no cruzamento entre as fronteiras da vida e da morte – difere da nossa vida comum, quotidiana, e esta é uma das mais-valias que Peter Brook defende como congénito ao fazer teatral. Brook explica-nos que a vida em palco não é nem poderá ser igual à vida quotidiana, pois, para que o teatro faça sentido, é necessário que a vida que nele é apresentada seja mais visível, mais compreensível e intensa; ou seja, mais concentrada, existindo no seu ato de mimese uma compressão do espaço e do tempo. Eliminando-se tudo o que não é realmente necessário e essencial, intensifica-se aquilo que restou e que realmente importa; em suma, uma intensificada representação da vida. Na visão de Brook, quando um espetáculo não resulta, é devido a essa ausência de vida concentrada, e não a quaisquer outros elementos externos (Brook, 2016, pp. 139-141). Aspetos exteriores, como caracterizações realistas, devem ser substituídos por uma única necessidade: a de encontrar o verdadeiro eco interior, e é exatamente sob este eco que Armando Nascimento Rosa trabalha, no caso de *Menino de sua Avó*, através de um drama ao mesmo tempo realista e fantástico, onde, num ambiente de sonho, se

abordam questões fulcrais da existência humana, por intermédio do dueto das personagens Dionísia e Fernando.

Este projeto cénico optou por trazer um pouco de Fernando Pessoa para os nossos dias, através de uma criação dramática original, possibilitando uma aproximação do imaginário do poeta junto do público do teatro, através de uma fantasia teatral, com um vocabulário reconhecível, utilizado na nossa vida quotidiana. Sem o emprego de qualquer tipo de gíria, sintaxe ou expressões idiomáticas datadas, o diálogo destas personagens faz uso de um português que se enquadra na nossa época. Fernando Pessoa e Dionísia Estrela Seabra não são nossos contemporâneos, a vida que retratamos deles também não o é, mas Nascimento Rosa escreveu o texto para a atualidade, não havendo assim nenhuma tentativa de reprodução de diálogos que mimetize o utilizado no início do século passado. Conseguimos, assim, uma proximidade maior por parte das personagens Avó e Neto, e também, deste modo, uma envolvimento dos espectadores, ao poderem assistir a uma relação intemporal por parte das figuras aqui apresentados no seu universo familiar íntimo. Ainda no seguimento das palavras de Brook acerca da comunicação teatral, esta ligação ao público é da maior importância. Brook identifica o tédio, isto é, a sensação de desinteresse pela ação que decorre à nossa frente, como indicador de quando essa ligação ao público se mostra ineficaz (Brook, 2016, pp. 10-11); para ele, glosando o título da sua obra, *o diabo em teatro é mesmo o aborrecimento*. Existe muitas vezes a tendência para julgar se um público é bom ou mau. No entanto, tais considerações não devem ser feitas, pois é obrigação de um espetáculo fazer de qualquer público um bom público; este último é resistente por natureza e os projetos devem procurar algo que o estimule (Brook, 2016, p. 41-42). Sendo esta uma base do teatro comercial, a dificuldade adensa-se quando se procura veicular significados mais profundos: «A qualidade cultural da obra pode levar-nos ao melhor e ao pior. Quanto mais o nível da obra é elevado tanto mais o risco do aborrecimento aumenta no caso de o espetáculo não estar certo.» (Brook, 1993, p. 21).

Há, no entanto, que manter sempre este objetivo de estabelecer uma relação com o público. Por mais motivos que tenhamos para colocar uma peça em cena, o mais importante deverá radicar sempre ser na interrogação que fazemos: o tema conseguirá atingir uma inquietação ou uma necessidade essencial do público? Este texto é, antes de mais, sobre a natureza humana, e é isso que importa veicular; é a natureza humana das figuras de Dionísia Estrela Seabra e de Fernando Pessoa que Armando Nascimento

Rosa resolveu convocar para este *Menino de sua Avó*, num constante diálogo com os restantes criadores do espetáculo. O dramaturgo capturou todos os elementos que lhe pareceram atrativos e especiais da vida daquele homem e do pouco que era conhecido de sua avó, sendo posteriormente envolvidos num ambiente fantástico, mas, ao mesmo tempo, sustentados por acontecimentos biográficos verídicos. A vida de Fernando Pessoa é aqui tratada com uma dose assinalável de leveza. Ítalo Calvino, na obra *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, reúne cinco conferências através das quais propunha a perenidade de determinados valores literários, desenvolvidas pelo autor na seguinte ordem: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência.

(...) sei que todas as interpretações empobrecem o mito e o sufocam: com os mitos não podemos ter pressas; é melhor deixarmos que eles se depositem na memória, determo-nos a meditar em todos os pormenores, meditar neles sem sairmos da sua linguagem de imagens. A lição que podemos extrair de um mito assenta na literalidade da narrativa, e não no que lhe acrescentamos nós de fora (Calvino, 2002, p. 18).

Assim, embarcamos numa fantasia teatral, ambiente esse que tão bem combina com o universo pessoano, evitando o tédio, pois mesmo nos momentos mais dramáticos, a própria dramaturgia regressa à fantasia, eliminando a ideia de um ícone intocável e intangível. Aqui, ele é dramatizado na intimidade do seu lar familiar, na companhia da avó, com os seus medos e as suas ambições, apresentando um homem com um dia-a-dia e uma relação familiar, não ocultando que nos referimos a um génio, mas partindo antes da seguinte dessa premissa: antes do génio e do Poeta, houve um menino com uma família, como tantos outros – aqui esse universo familiar é representado como um «menino da avó».

2.1 Universo familiar

Como já foi sublinhado, o texto dramático é constituído por sete encontros entre as personagens Neto e Avó, e, embora não existisse uma preocupação historiográfica e esta peça fosse uma ficção, ela está assente sobre dados verídicos. De Dionísia Rosa Estrela de Seabra, a avó paterna de Fernando Pessoa, sabe-se que nasceu a 17 de Junho de 1823, que foi internada duas vezes em Rilhafoles (na infância de Fernando Pessoa e após o seu regresso para Portugal), falecendo a 6 de Setembro de 1907. Fernando

Pessoa viveu com esta avó e com os seus pais numa casa no largo de São Carlos até aos cinco anos de idade; a atitude da avó para com crianças não era a mais convencional, tento também apresentado perturbações e mesmo ataques considerados de loucura que a levaram ao internamento. Em 1893, morre Joaquim Pessoa, filho de Dionísia e pai do poeta, e, em 1895, a família muda-se para uma casa mais modesta na rua de São Marçal. No ano seguinte, a avó piora da sua saúde mental e volta a Rilhafoles, momento que coincide com a partida de Fernando para África do Sul, onde viveria com a sua mãe, padrasto e, mais tarde, irmãos.

Em 1901, Fernando Pessoa passa férias em Portugal, com as suas tias e a sua avó Dionísia; ele prolonga a sua estadia no país e parte mais tarde, sozinho, numa embarcação para Durban, com apenas catorze anos (1902). É com dezassete anos que regressa definitivamente a Portugal (1904), para viver inicialmente com as suas tias e a sua avó Dionísia. A loucura da avó agrava-se progressivamente e Fernando Pessoa muda a sua morada para casa de uma tia materna (Pessoa, 2003, pp. 491-501). No ano seguinte, surgem os primeiros sinais de medo da loucura na escrita de Pessoa, nas palavras da sua irmã Henriqueta Madalena: «É bem verdade, ele escreveria anos mais tarde, por volta de 1908, numas notas íntimas: “Uma das minhas complicações mentais – mais horríveis do que as palavras podem exprimir – é o medo da loucura, o qual em si, já é loucura.” » (França, 1987, p. 22).

2.2 Universo da loucura

No texto de *Menino de sua Avó*, a poesia e a loucura ligam-se por um trilho onde circulam, e por vez se confundem, as vozes de Dionísia, as vozes fragmentadas e indecifráveis que, no jovem Fernando Pessoa, se organizam em vozes com diferentes pensamentos, para diferentes poetas.

Fernando Pessoa não terá herdado a psicopatologia da sua avó, mas a presença desta temática é profunda, não só nos seus textos e poesia enquanto ortónimo, como também em textos com a assinatura de seus poetas heterónimos, , como passaremos a explicar ao longo deste ponto.

Nascimento Rosa utilizou o forte motivo dramaturgico deste familiar direto de Pessoa que sofria de um distúrbio patológico, e com o qual o poeta convivera: «O génio

e a loucura são irmãos siameses. Estou cada vez mais convencido disso. Há sempre um órgão que os liga entre si, um laço de sangue e de palavras» (p. 26).

Este medo é, na obra de Armando Nascimento Rosa, um dos motores da trama: a loucura e génio; sendo a loucura personificada pela personagem da Avó e pelas vozes indecifráveis que a perseguem, enquanto o génio cabe à personagem do Neto, que organiza estas vozes em poetas e, graças ao seu dom artístico, ordena o caos em poesia.

O primeiro heterónimo que o dramaturgo traz à cena é Alexander Search, o jovem heterónimo da *procura*, como Pessoa o batizou e lhe deu a data de seu nascimento (Pessoa, 2003, pp. 494). Alexander Search, como criação heteronímica de Fernando Pessoa, nasce numa época próxima da morte de Dionísia. Na verdade, a escrita assinada por Search remete aos primeiros anos abordados na primeira parte da peça, os mesmos em que o jovem adulto Pessoa e Dionísia foram contemporâneos. Em *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, de Fernando Pessoa, com edição e posfácio de Richard Zenith, temos testemunhos escritos deste seu interesse. Em julho de 1907, dois meses antes da morte de Dionísia, e na sequência de uma greve académica na Universidade de Coimbra onde frequentava o curso superior de Letras, Pessoa começa a ocupar o seu tempo em leituras na Biblioteca Nacional, interessando-se especialmente por literatura, poesia e psiquiatria; muitos escritos do poeta que datam desta época revelam ansiedade sobre o tema da loucura:

Uma das minhas complicações mentais – horrível para além de quaisquer palavras – é o medo da loucura, o qual é, em si mesmo, loucura. Em parte encontro-me naquele estado que Rollinat diz ser o seu poema inicial (segundo creio das suas *Névroses*. Impulsos, uns criminosos outros dementes – que chega, no meio da minha agonia, a uma tendência horrível para a acção, uma terrível *musculosidade*, sentida nos músculos, quero eu dizer – são em mim frequentes e o horror deles e da sua intensidade, agora maiores do que nunca tanto em úmero com em intensidade, é indescritível. (Pessoa, 2003, p. 91).

É de salientar que, na sequência de Search, surge o Dr. Faustino Antunes, psiquiatra de profissão, personalidade fictícia que Pessoa criou para analisar os seus traços de personalidade e diagnosticar a sua própria patologia: um «neurasténico vesânico com características históricas»; chega a definir-lhe algumas características como carácter reservado e melancolia, de uma intelectualidade precoce, criatividade e imaginação excessiva, «malevolência», e «necessidade de isolamento», marcados por uma «raiva impulsiva e quase odienta». (Pessoa, 2003, pp. 67-69).

Dr. Faustino tenta analisar a história de vida de seu paciente P., referindo uma opção pela solidão e isolamento desde a infância, assim como a sua seriedade precoce, como uma criança pouco apologista a brincadeiras em grupo e com pré-disposição para atividades intelectuais, como a leitura e a escrita:

Ora faltam-me dados para essa «história de uma vida» ou «história de uma alma». Conheço, nos limites do possível, a vida mental de P. até 1895 (Dezembro), época em que foi (com apenas 7 anos de idade) para Durban. Ela não é inteiramente normal. Nessa idade já existe no observado uma certa neurastenabilidade bem vinculada (...). Mais, aos 7 anos de idade P. revela já este carácter reservado nãoinfantil –uma ponderação (não a ponderação do bom-senso inteiramente burguês, mas a ponderação melancólica e intelectual), uma seriedade, que espantam. Já se isola, gosta de brincar sozinho, de ler, de escrever (aprendeu a fazê-lo sozinho). É um solitário – vê-se bem. E a tudo há que juntar muita raiva impulsiva e quase odienta (nem sempre com uma causa proporcional) e muito medo. O seu carácter pode resumir-se assim: precocidade intelectual, imaginação prematuramente intensa, malevolência, medo, necessidade de isolamento. É um neuropata em miniatura. (Pessoa, 2003, pp. 67-69).

Assinando como Dr. Faustino Antunes, Fernando Pessoa contacta Ernest Belcher, seu antigo professor de liceu em Durban, com o intuito de reunir mais dados sobre si, de forma a continuar o seu diagnóstico. Embora este documento se tenha perdido, há registo da data de 14 de julho de 1907 na resposta que o docente lhe envia, afirmando que o seu conhecimento passa apenas pelo de professor; sendo que o aluno Fernando Pessoa augurava um futuro promissor devido à inteligência que demonstrava, confessando amizade e expectativas no jovem Pessoa, e mostrando-se surpreso pela hipótese de este sofrer algum distúrbio mental; sugere ainda ao suposto psiquiatra que contactasse Clifford Geerds, antigo colega do jovem Fernando e que lhe estaria mais próximo. Possivelmente após a morte de Dionísia (e também esta carta perdida), Pessoa escreve ao antigo colega Clifford Geerds, a 21 de setembro de 1907, que lhe responde a 4 de outubro de 1907. Clifford Geerds concordava que tinha convivido com Pessoa de forma mais próxima e descreve o poeta como fraco e magro e aparentemente pouco desenvolvido fisicamente (Serrão, 2014, pp. 53-54).

Pedro Manuel Marques Serrão, na sua tese de doutoramento em sociologia, *Fernando Pessoa: Controvérsias Literárias e Modos de Engrandecimento na República das Letras*, aborda o tema do génio e da loucura de forma concertada com o tempo histórico em apreço. O autor expõe-nos as teses em voga que aproximam a genialidade

e a degeneração; a patologia mental das mentes brilhantes desde cedo surge associada na História (há, inclusive, um texto na Antiguidade grega, atribuído a Aristóteles, o *Problema XXX*, que já refletia sobre o tema do génio e da melancolia –Carvalho, 2015, pp. 30-34), sendo um dos assuntos mais polémicos na área da psiquiatria positivista da segunda metade do século XIX. Serrão apresenta alguns exemplos do tema tratados em vários autores, como na obra *Elogio da Loucura*, do humanista Erasmo de Roterdão, concluindo que entre sábios e loucos a diferença consiste na felicidade dos últimos. O romancista Honoré de Balzac (1799-1850) admite que a própria genialidade consiste numa doença mental, e, no pensamento do fisiólogo Cesare Lombroso (1835-1909), a personagem cervantina de Dom Quixote é exemplo exponencial da genialidade e loucura reunidos (Serrão, 2014, pp. 56-57). Do estudo de Pedro Serrão, colhemos esta citação de Lombroso, a propósito da enciclopédia de Diderot (1713-1784):

Oh! Como o génio e a loucura estão próximo! Os que o céu marcou para o bem e para o mal estão sujeitos mais ou menos a estes sintomas: tem-nos mais ou menos frequentes, mais ou menos violentos. Encarceremo-los e agrilhoemo-los, ou erijamos-lhes estátuas (Lombroso, apud Serrão, 2014, p. 57).

A época em que Fernando Pessoa nasceu é ainda contemporânea de uma psiquiatria positivista com as teorizações sobre a hereditariedade de taras comportamentais, que tanto influenciaram os enredos do teatro naturalista. Procurava-se a loucura como doença hereditária e fator degenerativo do homem, tentando caracterizá-lo em tipologias e, inclusive, nas suas características físicas. Estas teorizações emergiam perante uma paisagem de mudança e choque a todos os níveis que a compunham, nos domínios social, político, económico, industrial, e, no que nos importa, no artístico. Muitos autores pertencentes ao movimento simbolista, com o qual Fernando Pessoa mantém afinidades assinaláveis (nomeadamente na sua dramaturgia e teorizações sobre o teatro), eram tidos por alguns autores da área da psiquiatria, com destaque para Max Nordau (cujas obras sobre este tema, intitulada *Degenerescência*, existia na biblioteca pessoal do poeta), como sendo loucos, moral e mentalmente degenerados, estando a corrente estética classificada como sintoma da própria demência.

O interesse de Pessoa pelo tema da loucura poderá incidir tanto sobre o seu medo de enlouquecer, conforme o testemunhara com a sua avó, como pela necessidade de distinguir a loucura da genialidade e confirmar-se como o génio que se acreditava:

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
Génio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
Não, não creio em mim.
Em todos os manicómios há doidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora génios-para-si-mesmos sonhando?
Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas -
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas -,
E quem sabe se realizáveis,
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?
(Pessoa, 1986b, pp. 208-213).

Na carta a Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, sobre a génese dos heterónimos, Fernando Pessoa deixa claro a análise psiquiátrica que faz sobre si próprio, aparentemente ironizando até sobre os seus heterónimos, que mais do que uma despersonalização do eu, constituiriam uma terapia para sua histeria:

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo — os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher — na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas — cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem — e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...
(Pessoa, 1986b, p. 262).

Também nesta carta se esclarece que o tema da loucura esteve presente desde a sua infância, ao caracterizar-se como um menino de preferências solitárias que escolhia a conversa consigo à conversa com o outro; mas esta conversa consigo próprio era imaginada noutra figura, numa forma quase teatral de se distrair com a solidão:

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos.) Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar. Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente — um certo Chevalier de Pas dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade. (Pessoa, 1945, p. 196).

A dramatização da avó paterna de Pessoa é, na peça de Nascimento Rosa, o motor constante da loucura, de um ponto de vista que se aproxima mais da liberdade do que do sofrimento; não são raras as vezes que, dentro das suas crises, a personagem nos traz as palavras mais lúcidas e sábias, que, por sua vez, a personagem de Fernando Pessoa está constantemente a absorver respeitosamente, e a interiorizar. Segundo o artigo de Luísa Monteiro, publicado na revista *Modernista*, *As Mulheres no Teatro Pessoaano*, as personagens femininas em Pessoa ultrapassam a sua época na liberdade da transgressão:

As mulheres pessoanas não sustentam qualquer discurso da época e assumem a ruptura com a estética aristotélica (...). Como dramaturgo, Pessoa é um desvelador das faces da mulher, não daquelas que derivam de uma Eva primordial e cândida, mas sim de uma Lilith ancestral, uma bruxa, condenada pela sua transgressão, insubmissão e reivindicação por um estatuto intelectual. No teatro pessoano, as mulheres pensam, falam de liberdade, assumem-se como criadoras, logo, transgressoras. (Monteiro, 2013a, p. 34).

Neste texto dramático de Nascimento Rosa, é a personagem de Dionísia que nos fala do que é o estado de loucura, da incompreensão do outro, através da descrição das emoções e perceções que a invadem, para poder ajudar o neto a orientar o seu pensamento e seus sentimentos, antes de ser invadido pela perda da razão. Luísa Monteiro, acerca de Dionísia Estrela Seabra, disse em palestra:

A Dionísia é de facto germinal na obra de Pessoa, porque o Pessoa, quando criou Campos, ele dizia «de génio e de louco todos temos um pouco» e ele era

um génio que tinha a sua loucura, mas era uma loucura muito bem gerida. E por isso mesmo é que ele cria o [António] Mora que está internado no sanatório de Cascais, e depois temos um Campos que vive completamente a loucura do Pessoa, tudo isto para que ele não desse completamente em louco. Ele leu imenso sobre a loucura precisamente por causa da Dionísia. A Dionísia não era constantemente louca, ela tinha os seus acessos de loucura, então ele entende que o fingimento e a loucura estão de certa forma de mãos dadas. É preciso intrujar, é preciso fingir, porque é aí que opera a criação artística. Daí que a loucura é um ingrediente essencial, mas se muito bem gerido.²⁸

Se, na realidade, a documentação biográfica nos permite suspeitar que o terrível medo da loucura sentido por Fernando Pessoa seria resultado da coabitação com esta mulher, aqui, neste texto de Nascimento Rosa, o dramaturgo imaginou que a partilha entre avó e neto é o que o salva da loucura pela genialidade, de modo que o menino com medo da loucura se transformou num homem poeta:

DIONÍSIA: (...) Para um artista é muito importante conviver com loucos desde tenra idade. Desperta os olhos da alma. (p. 33).

2.3 Universo Dioniso ou Dionísia: o deus grego do Teatro

Dioniso, deus grego do teatro, do vinho, da máscara (que em latim se diz *persona*, origem da palavra «pessoa») e da festa, serve também de motivo dramático a Armando Nascimento Rosa, ao recriar uma avó Dionísia, bebedora de vinho e apaixonada por teatro, numa aproximação do nome desta com o do deus.

Uma das etimologias do nome Dioniso (filho de Zeus e da mortal Sêmele, na versão mais popularizada) é o duas vezes nascido. De acordo com a mitologia grega, Dioniso era o deus do vinho e da embriaguez, do arrebatamento e do delírio místico orgiaco, o espírito selvagem e noturno, do contraste, da contradição, da bem-aventurança e do horror (como a peça *As Bacantes*, de Eurípides, o demonstra em eloquência trágica).

²⁸ Depoimento prestado em sessão aberta com o público na apresentação do livro *Menino de sua Avó* de Armando Nascimento Rosa. Oradores: Armando Nascimento Rosa; Luísa Monteiro e Maria do Céu Guerra. Teatro Cinearte - A Barraca. Lisboa, 30 de janeiro de 2014. Cf. Anexo V, Documento 2. (p. 257)

Fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal, Dioniso é o deus da alteridade por excelência, de ameaçador fascínio. O culto de Dioniso, o 13º deus do Olimpo, protetor das vindimas, era um agradecimento ritualizado em festas sagradas que terminavam na embriaguez coletiva.

Os rituais dionisíacos mais arcaicos integravam a possessão mística pelo deus, em experiências extáticas e coletivas em cenário natural, o que indicia a ligação deste deus andrógino com os cultos da fertilidade, a um tempo do humano e da terra. No dizer de Junito Brandão,

Dioniso, o andrógino por excelência, provoca tal estupefação no Fragmento 62 de Ésquilo, que chega mesmo a ser interpelado:

Donde vens, homem-mulher, qual a tua pátria?

Que indumentária é esta?

Imaginado e representado primitivamente como um deus robusto e barbudo, mercê de sua dupla natureza, só à época helenística, meados do séc. IV a.C, é que os artistas começaram a esculpi-lo como efeminado. (Brandão, 1991, p. 66).

As procissões ancestrais em honra a Dioniso integravam apenas mulheres, e os homens, para nelas participarem, tinham de travestir-se, conforme a ficção trágica d'As *Bacantes* de Eurípides o testemunha.

PENTEU: Que quer isso dizer? De homem vou passar a mulher?

DIÓNISOS: Para evitar que te matem, se lá te vislumbrarem como homem.

PENTEU: Mais uma vez disseste bem. Tens sido homem sempre de sisó!

DIÓNISOS: Foi Diónisos que nos inspirou.

PENTEU: E então como hei-de pôr em prática os teus bons conselhos?

DIÓNISOS: Entro contigo no palácio e vou vestir-te.

PENTEU: Com que veste? De mulher? Sinto vergonha!

DIÓNISOS: Já não tens empenho em contemplar as Ménades?

PENTEU: Que veste é que dizes que vais enfiar no meu corpo?

DIÓNISOS: Da tua cabeça farei pender uma longa cabeleira.

PENTEU: E qual é a segunda característica do meu adereço?

DIÓNISOS: Uma túnica até aos pés. Na cabeça terás uma fita.

PENTEU: E, além disso, ainda vais pôr-me mais algum adorno?

DIÓNISOS: Um tirso na mão e uma pele mosqueada de veado.

PENTEU: Não sou capaz de enfiar uma veste feminina.

DIÓNISOS: Mas farás correr sangue, se entrares em luta com as Bacantes.

(vv-822-837)

A importância da máscara (a *persona*) está aí já explícita e irá plasmar-se mais tarde, na conquista de cidadania de Dioniso através dos concursos dramáticos, na emoção/ideia que o corpo/ator transporta e que simboliza a transformação dramática. Os

hinos a Dioniso, interpretados e dançados em coro correspondem ao Ditirambo, que está na origem da tragédia, de acordo com a versão mais consensual a este respeito, avançada desde logo pelo próprio Aristóteles na *Poética*.

Quando a tragédia e a comédia apareceram, dos que se dedicavam a cada uma destas espécies de poesia, de acordo com a sua propensão natural, uns tornaram-se poetas cómicos em vez de autores de iambos, e outros poetas trágicos, em vez de autores épicos, pois que estas formas eram melhores e de maior mérito do que as anteriores (...) Tendo surgido, portanto, no início, da improvisação – tanto a tragédia como a comédia, uma a partir dos autores de ditirambo, outra dos autores de cantos fálicos, cantos estes que têm aceitação, ainda hoje, em muitas cidades – a tragédia evoluiu pouco a pouco, ao mesmo tempo que se desenvolvia tudo o que lhe era inerente. Após sofrer muitas alterações, a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria. (1449a1-15).

Nascimento Rosa revisita esta transição androcática do culto de Dioniso na Grécia antiga (uma vez que a mulheres passaram a estar interdidas de atuar nos palcos do teatro, tutelados por Dioniso), numa outra peça sua anterior, *Um Édipo – O drama ocultado* (estreada em 2003), num diálogo entre o fantasma de Jocasta e a jovem Manto, filha de Tirésias, aprendiz de xamã, que desejaria, em vez disso, tornar-se atriz:

JOCASTA: (...) Uma jovem não devia esconder-se assim na montanha, longe dos olhos gulosos dos rapazes. Só Eros nos traz fogo à vida.

MANTO: Também Dioniso embriaga o coração.

JOCASTA: Vejo que presta culto a esse deus perigoso e fascinante.

MANTO: Antes pudesse, amiga, mas não quero o que posso, e não posso o que quero.

JOCASTA: Não percebo o que diz.

MANTO: Os homens foram expulsos dos ritos das bacantes, e agora proíbem as mulheres de entrar no jogo das máscaras. Eu desprezo as procissões de históricas. Adoro é a inteligência de Dioniso que os homens guardam no palco só para eles.

JOCASTA: Estou a ver que o teatro é a sua paixão.

MANTO: Uma paixão que não consigo consumir.

(Rosa, 2012b, p. 57).

Seguindo Maria Helena da Rocha Pereira, na sua obra *Estudos de História da Cultura Clássica*, na transformação das celebrações do deus Dioniso no seu estado bruto, ou seja, na sua forma primitiva, para a sua aceitação social, nascem os quatro grandes festivais que, na Ática, se distinguiam de toda a Grécia: as Antestérias, as Leneias, as Dionísias Rurais e por último, as Dionísias Urbanas:

Dioniso era um deus da vitalidade, cujos símbolos vegetais eram a videira e a hera. Os seus devotos prestavam-lhe um culto selvagem e frenético. De dois em dois anos, no inverno, um grupo de mulheres, descalças e sumariamente vestidas, ao som da música dos tamboris, subia às montanhas cobertas de neve, corria e dançava sobre elas (...) no auge do delírio, apanhava um animal selvagem e dilacerava-o (...) comia-o cru (...). Assim se adquiria a vitalidade do deus; e atingia-se o êxtase dionisíaco. Dava-se, portanto, a alienação momentânea da personalidade do praticante, que era substituída pela do deus. Tais celebrações praticavam-se em altas montanhas da Grécia, sobretudo no Parnasso. Ainda no templo de Plutarco foi preciso uma vez mandar socorros a um grupo de Bacantes, que se enterrara na neve. Esta estranha espécie de cerimónias, estas danças frenéticas que não admitiam a passividade em quem as contemplasse, foram inteligentemente domadas nalgumas regiões da Grécia. Assim, Atenas limitava-se a mandar uma delegação e nunca as consentiu dentro dos muros. (Pereira, 1968, pp. 195-197).

Estes rituais representavam Dioniso em estado bruto, que disciplinados política e socialmente por Atenas, foram transformados em quatros grandes festivais. Aquele que remonta a maior antiguidade é o festival das Antestérias. Realizava-se no mês de fevereiro com duração de três dias e simbolizava a passagem da infância para a adolescência. Nele, se bebia o vinho do outono anterior por toda a cidade e preparava-se o «casamento sagrado da mulher do arconde-rei» com o deus Dioniso, como símbolo de fertilidade. No último dos três dias que compunham o festival, o culto celebrava os mortos (Pereira, 1968, p. 219).

No mês de janeiro celebrava-se as Leneias, que desde 442 a.C. integravam concursos de tragédia e comédia.

As famosas Dionísias Rurais, um culto de fertilidade, que se realizava anualmente no mês de dezembro e sobre o qual, não há prova de quando começou a expressar formas dramáticas (Pereira, 1968, p. 220).

As Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias eram o mais importante e também o mais recente dos festivais em honra do deus Dioniso. Estes festivais duravam vários dias e realizavam-se na primavera de cada ano. É nele que encontramos a relação entre Dioniso e o drama, como Maria Helena da Rocha Pereira o encontra a partir de Albin Lesky: pelas representações ocorrerem no templo de Dioniso, pelo figurino dos atores que eram o mesmo que o traje dos sacerdotes do culto, pela presença de sátiros, pela sua representação personificada em vasos, e por último, pelo êxtase que provocava, já apontado por Aristóteles com o efeito de terror na tragédia (Pereira, 1968, pp. 220-221).

Em função desses festivais, muitos locais permanentes para esse fim foram erguidos em território grego e nas colónias.

Assim, se o rito dionisíaco começa por ser dança e êxtase orgíaco, também o deus se disciplina através do teatro, representando o *omoiós*, o semelhante, que é representado na tragédia e suscita temor e compaixão:

[A] compaixão tem por objecto quem não merece a desdita, e o temor visa os que se assemelham a nós (1452b30-1453a5)

Uns parágrafos antes, Aristóteles afirmava que a tragédia, «por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões» (1449b27). Parafraseando Maria do Céu Guerra²⁹, a sociedade tem a necessidade natural de uma purga periódica. O humano periodicamente procura a sua catarse espiritual, a humanidade purifica-se da sua loucura na sua necessidade de experienciar e, simultaneamente, esconjurar a *hybris*; duplo movimento que só o simulacro do teatro propicia.

Tu gostas de teatro, Fernando, eu chamo-me Dionísia. O meu nome é o deus do teatro. Não se põe um deus fora de casa. Eu não sou um deus podre como esse que tu viste no espelho do oceano. Não me podem mandar assim para o hospício. (p. 31).

Dionísia representa o deus Dioniso na sua origem artaudiana³⁰, por isso também na sua crueza.

Artaud marcou o seu lugar no panorama dramático pela procura de um teatro para além das suas fronteiras, um teatro que não procurava assemelhar-se à vida pelas representações do quotidiano, mas que fosse a vida, na sua essência: «Além disso, quando pronunciamos a palavra «vida», deve ficar bem claro que nos não referimos à vida como a conhecemos superficialmente, mas sim a esse cerne frágil e variável que as formas nunca alcançam.» (Artaud, 2006, p. 18). Artaud procurava um teatro que Susan Sontag chama de *rito gnóstico secularizado* (Sontag, 1986, pp. 45-46).

As propostas de Artaud para o teatro enquanto espaço físico findavam a divisão entre a plateia e o palco, no objetivo de uma comunicação direta entre ator e espectador.

²⁹ Ideia partilhada pela atriz com a equipa artística de *Menino de sua Avó*, no Anexo V, Documento 1. (p. 243)

³⁰ Por origem artaudiana entenda-se o teatro dito primitivo que inspira O Teatro da Crueldade de Antonin Artaud.

Acabaria, assim, a sala de teatro convencional que também não deveria ter qualquer decoração para total envolvimento do público. O próprio ator ganha o poder de um xamã (Sontag, 1986, pp. 47) capaz de curar pelo teatro como ritual a si próprio e ao outro: o público.

O que perdemos do lado estritamente místico, podemos reconquistá-lo do lado intelectual. Mas cumpre, para isso, reaprender a ser místico, ao menos de uma certa maneira; e dedicando-nos a um texto, esquecendo a nós mesmos, esquecendo o teatro, esperar e fixar as imagens que nascerão em nós nuas, naturais, excessivas e ir até o extremo destas imagens. Desembaraçar-se não somente de toda realidade, de toda verossimilhança, mas até mesmo de toda lógica, se ao cabo do ilogicismo percebemos ainda a vida. (Artaud, 2008, p. 27).

O teatro de Artaud seria um êxtase de *forças obscuras* que depois do seu auge tornariam o homem puro outra vez (Quilici, 2012, p. 43), um ritual de transgressão e purificação que nos remete a Dioniso, pois afinal os fundamentos do teatro primitivo que encontrou no teatro oriental e no teatro mexicano tinham semelhanças com o teatro grego nos seus primórdios, no culto de Dioniso onde nasce o teatro ocidental pela evolução do ditirambo:

Creio que a finalidade do verdadeiro teatro é nos reconciliar com uma certa idéia da ação, da eficácia imediata que, pensam alguns, deva se desenvolver no plano utilitário quer da vida, quer da atualidade, e que me parece, no que só posso esposar algumas idéias de certos eminentes pensadores do século, deve procurar alcançar as regiões mais profundas do indivíduo e criar nele próprio uma espécie de alteração real, ainda que escondida, e da qual só serão percebidas as conseqüências mais tarde. Isto significa colocar o teatro no plano da magia; o que nos aproxima de certos ritos, de certas operações da Grécia Antiga e da Índia em todos os tempos. Contudo precisamos nos entender e não é preciso acreditar que o teatro, segundo essa concepção, seja reservado a uma elite de espíritos religiosos, místicos e iniciados. (Artaud, p. 92).

Segundo Friedrich Nietzsche (1844-1900), na obra *O Nascimento da Tragédia* (1871), a grandeza de uma obra de arte deve-se a essa dualidade entre o lógico e o louco, o que o filósofo denomina de dualidade *Apolo – Dioniso*, quando se refere à teoria que atribui o nascimento e o desenvolvimento da arte em geral, e da tragédia em particular, por via da fusão das tendências opostas representadas na mitologia grega por esses dois deuses. Ou seja, intoxicação ou o instinto animal, representados por Dioniso, e a racionalidade, representada por Apolo. É o conflito e encontro que se traduz na harmonia dessas duas tendências antagônicas e inseparáveis, dionisíaca e apolínea, é o

que gera a obra maior: Se Apolo é deus da luz, conhecimento e da perfeição, Dioniso é o Deus cujo espírito é a força artística pelo instinto natural. (Nietzsche, 1985, p. 35).

Se Fernando Pessoa disciplina a sua loucura através das suas máscaras, a criação e a poesia vêm pelo génio que consegue ser disciplinado, trabalhado e não desordenado. Dionísia canaliza a loucura pelo teatro. Assim, o texto dá-nos duas Dionísias, que se manifestam descompassadamente, loucamente, pelo desequilíbrio, pela intromissão, e pela desregra; Dionísia que ouve as vozes, mas não as domina, vozes que não se percebem, que falam todas ao mesmo tempo. E Dionísia, depois da morte, é auto disciplina através da prática do teatro: o Dioniso selvagem e o disciplinado, como na história das origens do próprio teatro.

Menino de sua Avó é, assim, um elogio ao teatro. A paixão de Nascimento Rosa pelos universos do teatro e do teatro de poetas pessoano faz deste texto dramático uma análise do teatro no que o teatro tem de drama-em-gente como a obra de Fernando Pessoa. A sua metateatralidade pós-pirandelliana surge no desdobramento das duas únicas personagens do texto, Dionísia e Fernando Pessoa, por ordem de aparição em cena: Mãe de Maria José, Rafael Baldaia, Ofélia Queiroz e Luís Vaz de Camões. É desafiadora a complexidade de um texto para dois atores que interpretam duas personagens que, por sua vez, interpretarão outras personagens sem nunca deixarem de ser elas próprias. Um jogo cénico onde, para além da máscara do ator, existe o invólucro da personagem, numa busca da arte do engano e da simulação, a arte de fingir; em suma, a arte do teatro.

2.4 Universo onírico: a vida para além da morte, o material e o imaterial

Repito: o fantástico, a nossos olhos, não é o imaginário. Mas uma imaginação poderosamente aplicada ao estudo da realidade descobre que é muito mais ténue a fronteira entre maravilhoso e positivo, ou se preferem, entre universo visível e universo invisível. (Pawels & Bergier, 1960, p. 27).

A vida e a morte são igualmente motivos de escrita. Sobre a vida, conhecemos todas as possibilidades do senso comum. Mas, sobre a morte?

Nos dois primeiros encontros entre Avó e Neto, ambos estão vivos. No primeiro encontro existem diferentes sentimentos, como o medo, a solidão, a incompreensão e a expectativa: o medo que Pessoa tem de enlouquecer, a loucura que constantemente invade a Avó e o seu medo de regressar ao hospital psiquiátrico, o sentimento de incompreensão que Dionísia tem para com as tias do Poeta e para com todo o mundo, e a ambição desta Avó relativamente ao Neto.

No segundo encontro, embora vivos, já estão num diferente momento de suas vidas. Dionísia já está em Rilhafoles e, ao sentimento de solidão, junta-se também o do abandono. O enclausuramento de Dionísia nesta fase, que será a última da sua vida, leva ao desapego, ao forçoso desapego a que a solidão conduz, numa aceitação da sua condição, e por isso também da liberdade de abdicar, que só com o entendimento da finitude da vida é possível. Quanto ao poeta, que agora está na plena atividade da sua vida adulta, o sentimento é de expectativa para com os seus sonhos e planos. Com o fim deste encontro, a jornada dramaturgica segue por um caminho que altera todo o formato até aqui empreendido; a partir daqui há um fantasma no drama, e se nos parece possível pela liberdade que hoje concedemos à arte, nem sempre, porém, assim será, já na época moderna: sobre o *Hamlet* com encenação de Voltaire, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) explica numa crítica à credibilidade teatral de uma figura fantasmagórica:

É verdade, toda a Antiguidade acreditava em fantasmas. Os autores dramáticos da Antiguidade tinham, pois, o direito de aproveitar esta crença; quando, num deles, deparamos com almas do outro mundo, não seria justo julgá-los de acordo com as nossas convicções mais sensatas. Mas será que o autor dramático moderno, que partilha destas nossas convicções, goza do mesmo privilégio? Decerto que não. Mas e se ele fizer decorrer a acção nesses tempos mais crédulos? Também não. É que o autor dramático não é um historiador; não relata o que, nessa época, se acreditava acontecer, antes faz desenrolar outra vez os acontecimentos perante os nossos olhos; e fá-lo acontecer não apenas por amor à verdade histórica, mas com uma intenção totalmente diferente e superior; a verdade histórica não é o seu objectivo, é apenas o meio para atingir este objectivo; ele quer iludir-nos, e comover-nos iludindo-nos. (...) Mas não acreditar em fantasmas neste sentido não pode nem deve, de modo algum, impedir o autor dramático de fazer uso deles. A semente para acreditar neles existe em todos nós e, com mais frequência ainda, naqueles para quem ele escreve em primeiro lugar. Depende apenas da sua arte fazer germinar esta semente, de determinados artifícios para impulsionar, rapidamente, os motivos para a realidade da sua existência. Quando o autor os domina, podemos, na vida real, acreditar no que quisermos, no teatro temos de acreditar no que ele quer. (Lessing, 2005, pp. 41- 43).

Não podemos falar da dimensão onírica sem mencionar o realismo fantástico que a obra abarca: com a morte de Dionísia, o imaterial nasce. Do terceiro ao último encontro, o onírico envolve gradualmente a cena e o jogo teatral muda. O teatro ganha cena no próprio teatro; o engano e o fingimento pessoano surgem através de novas personagens com as quais Dionísia e Pessoa brincam ao teatro. O que seria uma peça de teatro mais próxima de um drama familiar é agora ludismo lúgubre, mascarada *post mortem*.

O realismo fantástico³¹ é esta capacidade ficcional de fazer colapsar os mundos da verosimilhança, nos quais convivem o empiricamente identificável e a pura invenção do maravilhoso. Embora muito associado à literatura latino-americana, como sejam os autores tão diversos entre si, Jorge Luís Borges e Gabriel Garcia Márquez, este género literário também é notório em algumas obras de José Saramago; algo que nos interessa em particular nesta investigação, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, romance pessoano de Saramago, escrito em 1984, foi levado à cena pel'A Barraca em 2016, com adaptação, dramaturgia e encenação de Hélder Mateus da Costa. A obra trata também ela de um Pessoa pós-morte, na suas várias aparições ao seu heterónimo Ricardo Reis, aqui exposto com todas as questões íntimas e inseguranças, com dualidades vivas, dignas de um Hamlet, onde as suas conversas entre poeta e heterónimo, pai e filho, ou, porque não, criador e criatura, vão discutindo o panorama social e político do ano de 1936 na Europa. Tanto a personagem de Fernando Pessoa de Saramago como a de Nascimento Rosa apresentam mudanças de atitudes nestas suas versões fantasmagóricas; em *Menino de sua Avó*, Fernando Pessoa com a morte se liberta de todos os seus medos e frustrações, com o *pathos* tão presente na primeira parte do espetáculo a desvanecer na segunda, volvendo-se com o eterno presente que é o teatro; em Saramago, o poeta vai perdendo gradualmente as suas características físicas até ao seu desaparecimento – há, portanto, ainda evidente, a condição temporal sobre a personagem. No entanto, em Nascimento Rosa, a morte já é a última experiência possível às personagens; não se propõe outra passagem, a morte abriu as portas ao espaço do eterno, aniquilando a dimensão de tempo, oferecendo-lhe a verdadeira liberdade.

³¹ O realismo fantástico teve os seus primórdios na quebra dos encenadores e escritores com a corrente do realismo. Vaktangov (1883-1922) é o seu precursor, propondo um teatro para além de Stanislavski e Maierhold (Vasques, 2003, pp. 104-132).

A fantasia na arte surge com este propósito libertador. Ao contrário de movimentos e correntes artísticas específicas, não podemos contextualizar o fantástico como marco exclusivo de uma só época, embora se tenha afirmado, em data anterior ao século XX, em obras paradigmáticas como: *The Devil's Elixir (O Elixir do Diabo)*, de E.T.A. Hoffmann (1776-1822); *Frankenstein*, de Mary Shelley (1797-1851); *The Raven (O Corvo)*, de Edgar Allan Poe (1809-1849) – autor fundamental para Pessoa –, *The Turn of the Screw (A Volta do Parafuso)* de Henry James (1843-1916). No entanto, se tomarmos a pintura como exemplo, a arte fantástica, embora em diferentes e pontuais proporções, está presente ao longo de toda a história de arte, pela desumanização das figuras ou pela desproporção hiperbólica das características humanas, desde a pré-histórica Vénus de Willendorf (24 000 e 22 000 a.C.) à grotesca *A Nau dos Loucos* de Hieronymus Bosch (1450-1516); das visões tenebrosas de Goya (1746-1828) aos retratos de autotransfiguração de Frida Khalo (1907-1954), entre muitos outros exemplos possíveis de nomear. Mas considerando a literatura, *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões é também uma obra carregada de acontecimentos de maravilhoso e de fantástico.

O fantástico ganha espaço na criação artística sempre que a incerteza e o medo, mas também o poder da imaginação transformadora, ganham força no artista e na sociedade.

Não é por acaso que estas características se associam ao momento em que elementos de uma abordagem esotérica adquirem mais relevância nas discussões públicas; exemplo desta ideia é o caso do importante diretor e encenador simbolista russo Nicholas Evreinov (1879-1953), um dos percursores do realismo mágico, autor por sua vez ligado ao místico arménio muito influente de sua época, George Ivanovich Gurdjieff (1866 ou 1877-1949), que exerceu um poderoso ascendente em Peter Brook. No panorama pessoano, é conhecida a conexão do poeta com o mago inglês Aleister Crowley (Sena, 2000, pp. 139-142).

Num outro aspeto, como especificidade temática para esta dissertação, o conto fantástico «A Porta» do heterónimo Alessandro Search, está presente num episódio cénico de *Menino de sua Avó* (segundo encontro) e é exemplo dessa abordagem literária à interrogação sobre outros planos ocultos da realidade que habitamos. No fundo, o fantástico é um dos escapes que o artista encontra para lidar com a fragilidade da sua

condição enquanto ser humano, surgindo como recurso para lidar com o que nos é estranho, e, embora se apresente de forma aparentemente irreal, está carregado de significados múltiplos, numa conjunção que reúne a expressão da psique do autor e a percepção plural dos espectadores. No estudo exaustivo de Marvin Carlson, *Teorias do Teatro*, encontramos citada uma reflexão de Strindberg, que bem se adequa a este pensamento: «O mundo é um reflexo do nosso estado interior e dos estados interiores dos outros» (Carlson, 1997, p. 336).

Acerca do fantástico, Carlson explica ainda que, segundo Jean Cocteau (1889-1963), o drama rejeita o verso tradicional para ser a própria poesia, uma poesia de teatro e não a poesia no teatro; e rejeita o realismo como era concebido, defendendo antes a procura de um realismo mais profundo na combinação dos mais variados elementos e recursos expressivos, desde o próprio fantástico inerente ao discurso e à palavra, até à música, à sátira, ao gesto e ao movimento.

O poeta e pintor polaco Stanislaw Witkiewicz (1885-1939) foi precursor de dramaturgia e teoria dramática que só depois de Beckett e Ionesco foram esteticamente reconhecidas. O autor integrou-se no grupo designado «Os Formalistas», que defendiam o artista na sua legitimidade de dar uma livre e construída exegese da realidade: «A base pode ser realista ou fantástica, mas ambas devem ser retrabalhadas para se obter uma síntese criativa do som, cenário movimento e diálogo» (Carlson, 1997, p. 335).

Do ponto de vista do estruturalista Tzvetan Todorov, na sua obra *Introdução a Literatura Fantástica*, podemos compreender que o realismo fantástico propõe imagens carregadas de hipérboles, onde a trama muitas vezes passa por acontecimentos irrealis, mas cujas reações nos homens são as que conhecemos, isto é, embora as personagens passem por situações irrealis do ponto de vista lógico, os seus sentimentos possuem o realismo do homem comum:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O

fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. (Todorov, 1980, p. 15).

Ainda no pensamento deste autor, o fantástico é um modo de escape ao julgamento, pelas várias temáticas-tabu que muitas vezes aborda. O próprio heterônimo Alexander Search abordava na sua poesia e outros escritos a propensão para o crime, a obsessão doentia, o desejo e o horror, a atração e a repulsa, de que é também exemplo o já mencionado conto «A Porta», onde o narrador e protagonista sofre descontroladamente desejos obsessivo-compulsivos, em torno de uma porta fechada e misteriosa. O que é a porta de Search? Esta prosa de ficção, na melhor tradição do conto fantástico, instila interrogações no leitor hermeneuta, como sejam: qual o desejo que nunca aí se revela? Será uma premonição do futuro do sujeito da narrativa? Ou será uma afirmação de que, enquanto indivíduo, atingiu um conhecimento inquietante, mas que por estar em minoria, foi considerado louco? Se aceitarmos esta linha de leitura, temos mais um argumento a favor da defesa pessoal que conecta a loucura com a genialidade, numa ficção fantástica.

Se a rede dos temas do você provém diretamente dos tabus e por conseguinte da censura, o mesmo acontece com a dos temas do eu, embora de maneira menos direta. Não é casual que este outro grupo remeta à loucura. A sociedade condena com a mesma severidade tanto o pensamento do psicótico como o criminoso que transgride os tabus: ao igual a este último, o louco também está encarcerado; seu cárcere se chama manicômio. Tampouco é casual que a sociedade reprima o emprego das drogas e prenda, uma vez mais, a quem as utiliza: as drogas suscitam um modo de pensar considerado culpado. Portanto, é possível esquematizar a condenação que ameaça as duas redes de temas e dizer que a introdução de elementos sobrenaturais é um recurso para evitar esta condenação. (Todorov, 1980, p. 83).

A referência na peça ao conto «A Porta» passa por Dionísia assumir o papel do sujeito da narrativa, no espaço entre a sanidade e a demência, e articula-se com o fio condutor desta obra de Nascimento Rosa, que oscila entre os planos da vida e da morte, envolvendo-nos por si só num ambiente fantástico, que aborda o mundo esotérico muito presente nas especulações de Fernando Pessoa, em constante indagação sobre as modalidades do real.

2.5 Universo mediúnico

Neste ponto, tentaremos abordar com a possível brevidade o tema da mediunidade, presente na criação literária pessoana e suas raízes como inspiração dos temas mediúnicos, presentes também na obra dramática em estudo de Nascimento Rosa. Nas palavras de Jacinto do Prado Coelho: «A posição do Pessoa ortónimo é diferente: não acredita na autenticidade das aparências. A propensão mística leva-o a esfumar, a sentir como fantasmagóricas as realidades apreendidas pelos sentidos. A vida é sonho, ilusão» (Coelho, 1982, p. 77).

Não podemos, assim, separar as filiações simbolistas de Pessoa da sua obra e posição no espaço literário. O esoterismo, a mediunidade, são temas polémicos e de grande relevância nos artistas desta época. Segundo Jorge de Sena, a valorização que Pessoa dá ao esoterismo e ao ocultismo é fundamental para a compreensão do que está na base da criação heteronímica; chegando mesmo o esoterismo a ser considerado como núcleo central da sua personalidade poética:

Na obra de Pessoa, não podemos confundir os aspectos de mistificação agressiva, peculiares à revolução estética do modernismo mundial desde os seus pródromos panfletários nos finais do século XIX, e aqueles aspectos que resultam de uma visão irónica, que o esoterismo fornece, da diferença de grau entre o entendimento de um iniciado e o entendimento que do mundo pode ter o pobre indivíduo que não tem comércio com os anjos e os demónios. Em maior ou menor grau, esta distinção tem de ser feita para quase todos os grandes poetas da primeira metade deste século em que vivemos. Mas em nenhum deles, como em Pessoa, ela tem de ser delineada mais firmemente, já que foi na ambiguidade dela que o grande poeta estruturou o, como ele diria, «núcleo central», da sua personalidade poética. (Sena, 2000, pp. 142-143).

«A vida é uma viagem (experimental) do espírito através da matéria.» No segundo encontro, o dramaturgo faz esta alusão a Bernardo Soares, pela boca da personagem Fernando Pessoa. Esta frase revelará quase uma premonição das portas que se vão abrir no terceiro encontro. Fernando Pessoa, com assinatura de Bernardo Soares, escreve:

A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espírito através da matéria, e, como é o espírito que viaja, é nele que se vive. Há, por isso, almas contemplativas que têm vivido mais intensa, mais extensa, mais tumultuariamente do que outras que têm vivido externas. O resultado é tudo. O que se sentiu foi o que se viveu. Recolhe-se tão cansado de um sonho

como de um trabalho visível. Nunca se viveu tanto como quando se pensou muito. (Pessoa, 2014a, p. 303).

Armando Nascimento Rosa inspirou-se no conhecimento espiritual de Fernando Pessoa, debruçando-se sobre este tema enquanto ensaísta. O seu ensaio *Pessoa e a visão gnóstica do tempo* (disponível *online* e publicado em edição impressa em 2005) é fruto da investigação do dramaturgo em torno de motivos pessoanos que abordam o esoterismo. Aqui, o dramaturgo começa por referir que Fernando Pessoa, nos seus últimos meses de vida, «confessa-nos ser um cristão gnóstico inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, e sobretudo à Igreja de Roma (...)»³²; para depois explicar a mundividência gnóstica, nas suas diversas modalidades, que é essencial na hermenêutica da obra e do pensar pessoanos. O gnosticismo procura o contacto com o divino no humano, a centelha interior que é necessário despertar; numa cosmologia de conflito dramático, com traços neoplatónicos, em que o corpo e a natureza são dominados pelo demiurgo ou deus menor, criador da matéria física (correspondente ao Deus vingativo e feroz do Antigo Testamento), e a nossa essência espiritual, a centelha, tem afinidade com o Deus estrangeiro ao cosmos (que é o Deus do Novo Testamento e pai de Cristo), por isso, incapaz de nele interferir diretamente. Os Gnósticos, nos primeiros anos da era cristã, criaram esta mitologia para dar resposta a uma pergunta insolúvel levantada pela doutrina cristã: como é possível conciliar um Deus bom, onnipotente e misericordioso com a existência do mal e do sofrimento permanentes no mundo? A visão gnóstica rejeita a crença acrítica no dogmatismo imposto pelas instituições religiosas convencionais, privilegiando a busca pessoal. Para esta religião de filósofos, o monoteísmo judaico-cristão surge fraturado: a criação do cosmos é atribuída a uma divindade ignara e prepotente, mais próxima do génio maligno de Descartes, que deseja evitar que o homem conheça a essência transcendente de si próprio e da realidade oculta que o pode conduzir à evolução existencial e espiritual. Como escreve Nascimento Rosa, a visão gnóstica persiste «na senda desse fragmento de luz que é o deus interior cativo em cada um de nós; só depois disso se configura a

³² *Pessoa e a Visão Gnóstica do Tempo*. Armando Nascimento Rosa (2002).

hipótese de uma divindade oculta que lhe deu origem e à qual ele pertence co-essencialmente».³³

A obra de Fernando Pessoa está carregada destes sentimentos de procura de si próprio e do seu lugar no mundo, do seu sentido das coisas para além delas. O propósito metafísico tão inerente ao olhar de Pessoa manifesta esta preocupação, esta busca por um conhecimento ontológico e cosmológico da Vida essencial do humano (para além da sua condição, dita no célebre verso da *Mensagem*, de «cadáver adiado que procria»). Atente-se na questão da representação do tempo e da criação cósmica, crucial para Pessoa, que o dramaturgo aprofunda no ensaio em apreço:

O tempo é um simulacro inferior e degradado da eternidade, que o transcende e o anula, de acordo com o que Platão já no *Timeu* descreve; se bem que o demiurgo platónico, a quem se deve a harmónica arquitetura de um universo dotado de perfeição volumétrica, não seja coincidente com a imagem do demiurgo desastrado e nefasto do pessimismo objetivo dos gnósticos.³⁴

Pessoa reflete, através da sua obra, uma vivência pelo pensamento, pelo espírito, ou seja, pelo conhecimento aliado à imaginação. Ele tenta aprofundar ao máximo a sua disposição interior para ir mais longe nas suas capacidades sensitivas, abstraindo-se de tudo o que lhe é imposto exteriormente, nomeadamente no que toca às religiões instituídas. O poeta não deixa que o dogmatismo religioso lhe trave a sua percepção da vida, lhe impeça a viagem do seu espírito, o limite a um conceito adquirido. Para Pessoa, como ele escreve na nota biográfica de 1935 atrás citada, os inimigos fundamentais do exercício do pensamento são o «A Ignorância, o Fanatismo e a Tirania».

«Eu não sei o que o amanhã trará.» Esta última frase escrita por Fernando Pessoa no Hospital de São Luiz dos Franceses, no Bairro Alto, pouco tempo antes da sua morte, segundo Armando Nascimento Rosa revela «o modo como o tempo e a busca do conhecimento se unem em gnóstica máxima: o amanhã da morte e a metamorfose que ela produzirá no sujeito que no ocaso da vida se interroga»³⁵. Entendo, com isto, que Fernando Pessoa chegou ao limite da sua investigação e exploração

³³ Idem

³⁴ Idem

³⁵ Idem

material; agora o seu caminho vai por uma estrada totalmente enigmática, essa, sim, de um gnosticismo inatingível no decurso da existência física, a morte. «A promessa vivida da libertação espiritual é especificamente gnóstica pois releva de um saber e não de um acreditar (...)»³⁶. Não foi a fé o motor da criação do poeta, mas uma procura minuciosa interior (que anima a gnose), um espiolhar obsessivo de tudo o que a sua sensibilidade e o seu entendimento conseguiam captar. Tal como entendo um ator, Pessoa estaria permeável a todas as impressões para as transferir para o papel. Para melhor compreensão destas faculdades, Nascimento Rosa cita Álvaro de Campos neste ensaio, do poema *Passagem das Horas* (Pessoa, 2013b, p. 196); sentir por inteiro, tudo e em plenitude, numa sensibilidade levada ao extremo, caracteriza esta visão de Álvaro de Campos, mas também pode ser uma das reflexões conclusivas a extrair através da amplitude da sua obra.

A exegese sobre a personalidade de Pessoa na sua visão gnóstica do tempo, segundo Nascimento Rosa, pode dividir a felicidade em dois estágios muito particulares, sendo um deles, o primeiro, durante a infância:

O tempo da infância não constitui somente o lugar fétiche, sempre reinventado, no qual o sujeito poético saudosamente se extasia; ele é metáfora de um paraíso perdido, paragem no tempo que resgata a hora absurda, infeliz porque consciente, da adultez do poeta. A infância é o simulacro possível da androginia, melhor dizendo, da negação dela, no universo biológico sexuado a que o humano pertence.³⁷

Após a infância, só a ignorância poderá continuar a escalada da felicidade, «porque a felicidade para ocorrer em vida tem de estar invariavelmente acompanhada de uma ignorância instintiva que frui o mundo sem o questionar.»

No entanto, para Nascimento Rosa, Fernando Pessoa contradiz-se.

Embora em outros locais, o poeta realce o carácter intelectual e, portanto, não propriamente místico da gnose, este é um aspeto em que Pessoa vacila e, como é seu hábito programático, objetivamente se contradiz, já que do termo união se infere uma experiência de tipo místico. Mas de resto, esta antinomia entre a cognição intelectual e a experiência mística é um dos aspetos de

³⁶ Idem

³⁷ Idem

maior indecidibilidade se tentarmos integrar a visão gnóstica em uma ou outra destas polaridades.³⁸

Veja-se este passo, particularmente significativo para uma abordagem do que poderíamos designar por teatralidade metafísica no pensamento de Pessoa:

Soaria portanto bem profunda para Pessoa a concepção shakespeariana da vida como palco, ocupado por humanos actores que, por sua vez segundo a gnose, são as personagens efémeras das divinas centelhas em trânsito pela cena terrestre. O drama-em-gente desenrolar-se-á por isso sobre uma visão gnóstica do tempo da acção. Esse tempo é o da sua própria vida divisível, já que Pessoa, ao invés de inventar personagens exteriores e neutralizadas em relação a si - como é típico do dramaturgo -, transforma-se nelas, numa espécie de possessão com algo de xamânico; tentando, no jogo supremo dos paradoxos, desmascarar o eu oculto mascarando-se metodicamente. Encenador da sua multidão privada, é como se Pessoa justificasse, a partir dela, a espantosa doutrina que diz ter cada ser humano uma pluralidade heterogénea de almas, de faúlhas várias do fogo de Deus derramado no início dos tempos (...) ³⁹

A mediunidade e o ocultismo são relevantes na obra de Fernando Pessoa, fundamentais para a análise da sua obra. Não pretendemos, no entanto, aprofundar a influência que o seu interesse por estes temas teve na sua obra, quadrantes que excedem os âmbitos desta nossa pesquisa em torno da criação cénica e dramaturgical de Pessoa. No entanto, como dado evidenciado na peça, também esta foi uma inspiração dramaturgical de Armando Nascimento Rosa.

Fernando Pessoa participou em concursos de charadismo e fascinava-se com a astrologia. José Manuel Anes, que se debruçou pelo mundo esotérico de Pessoa, nomeadamente através da obra de Paulo Cardoso⁴⁰ *Mar Português e a simbólica da Torre de Belém*, afirmou que, «[p]ara além dos horóscopos dos heterónimos, Pessoa elaborou também muitos outros de diversas pessoas, entre os quais o poeta Raul Leal (1886-1964), Almada Negreiros (1893-1970) e ele próprio, em cujo horóscopo se aponta como data possível da sua morte, Maio de 1935, seis meses antes do seu falecimento.» (Anes, 2008, p. 52).

³⁸ Idem

³⁹ Idem

⁴⁰ Paulo Cardoso investigador e astrólogo, estudioso da literatura astrológica de Pessoa.

Quando encarregado de traduzir obras teosóficas, Fernando Pessoa assume a demanda por uma experiência espiritual, mais completa e autêntica. Depois da sua busca por um maior entendimento de si próprio como homem, e do universo, assim como de Deus, inicia então uma profunda investigação no campo do ocultismo. O misticismo de Pessoa não está, porém, separado do seu gosto confesso pela charada e pela mistificação, que o acompanham desde criança, num prazer irônico que estará manifesto da forma mais genial na invenção dos poetas da heteronímia. Veja-se o muito comentado caso d’*O Mistério da Boca do Inferno*, um rocambolesco episódio de desaparecimento encenado, com repercussões na imprensa, que envolve Pessoa e o mago Edward Aleister Crowley, a Serra de Sintra, e suas proximidades. O seu interesse pela astrologia levou-o a traduzir, mais tarde, o livro de Crowley⁴¹, o *Hino a Pã*, que Gaspar Simões, inicialmente, julgou tratar-se de mais uma invenção heteronímica, como podemos ver na carta de 23 de dezembro de 1930:

Escrevo-lhe hoje estas linhas só para lhe pedir muitas e muitas desculpas. Escrever-lhe hei mais longamente a propósito da poesia do Mestre Therion. É curiosíssima. Quero porém que me desvende o mistério. Não será o Mestre outro heterónimo? (Martines & Pessoa, 1998, p. 47).

Fernando Pessoa esclarece João Gaspar Simões na carta de 04 de janeiro de 1931:

O Mestre Therion não é heteronymo meu; é esse simplesmente o “nome supremo” do poeta, mago, astrólogo e “mysterio” inglez que em vulgar se chama (ou chamava) Aleister Crowley, que também se designava por “A Besta 666”. O “Hymno a Pan” é uma espécie de prefacio ao tratado intitulado “Magick” (“Magia”), que foi publicado em Paris, em quatro tomos. Crowley mandou vir de Inglaterra um tratado d’esses para mim; recebi-o, por signal, já depois de o Crowley ter desaparecido de Lisboa em circunstancias mysteriosas. Lembrei-me um dia de traduzir o “Hymno a Pan”, o que fiz, conforme o meu criterio de traduzir verso, em absoluta conformidade rhythmica com o original. (Martines, 1998, p. 48).

Após ter estudado, por curiosidade, *As Confissões de Aleister Crowley* (1930), Pessoa compreendeu um erro no horóscopo proposto pelo mago especialista em ocultismo; muito provavelmente Aleister Crowley teria nascido antes da hora que

⁴¹ Aleister Crowley, nome que assumiu como mago, ganhou fama pela infâmia com que a imprensa o descrevia em todo o mundo, em muito devido à excentricidade de sua vida, e escrita. Fernando Pessoa, estudou inúmeras vertentes esotéricas as quais ia aprofundando ou abandonando, conforme essas se iam tornando falaciosas, e foi precisamente a astrologia, que acabou por fazer com que os dois se encontrassem.

apresentava, e Pessoa pediu para informarem o senhor Crowley acerca do erro. Fernando Pessoa recebeu uma carta do mago, agradecendo-lhe a indicação, e assim iniciaram a troca de correspondência. Mais tarde, Crowley visitaria Portugal e encenou com Pessoa o polémico e mediático caso da Boca do Inferno⁴².

Aleister Crowley foi um mago da chamada linha cinzenta ou negra, em que o egoísmo predomina sobre o altruísmo, uma magia dita dedicada ao culto de interesses próprios e não com finalidades ao outro. Segundo Isabel Murteira França, em *Pessoa na intimidade*, este mago utilizava a droga, o sexo e a violência nos seus rituais e na sua vida. No entanto, Fernando Pessoa neste momento da sua vida, já era conhecedor dos riscos da queda numa via de ocultismo mágico, não pretendendo ligar-se a estes, e optando por um caminhar solitário de «cavaleiro-monge», inspirado nos princípios espirituais dos Rosa-Cruzes e dos Templários, como textos em prosa e em poesia o testemunham. Afirmava-se, por isso, um cristão gnóstico e iniciado na Ordem Templário de Portugal (França, 1987, p. 212).

2.6 Universos pessoanos revisitados

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo.
(Pessoa, 1986b, p. 267).

Menino de sua Avó é atravessado por todo o universo pessoano, pela própria poética do texto de Nascimento Rosa, pelos sinais da obra de Pessoa que são expostos, seja na encarnação de heterónimos e na referência à sua existência, seja na própria exposição da sua criação literária.

Há um diálogo intertextual com a poética pessoana, no que Pessoa tem de drama-em-gente, ou seja, a obra literária produzida por Pessoa cuja assinatura é concedida a seus heterónimos, pois estas figuras eram, afinal, personagens de vários monólogos teatrais e não de uma obra dramática convencionalmente dividida em atos. O próprio poeta explica-se a este respeito:

⁴² É nesta viagem que Pessoa aceita cooperar na encenação do suicídio de Crowley na Boca do Inferno, o que permitia a este escapar incógnito (o mago seria sido um agente duplo de Inglaterra e dos Alemães, ou, numa explicação mais prosaica, desejou encenar a sua morte temporária para escapar a credores).

Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará um personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer forma análoga da sua substancia à sua poesia lírica – até à poesia dramática, sem todavia lhe dar a forma de drama. (Pessoa, 1966c, p. 106).

Fernando Pessoa deixou-nos um ensaio sobre o género dramático, tendo por pretexto a peça naturalista *Octávio*, de Vitoriano Braga, onde é claro o seu propósito nos textos teatrais que produziu, sejam eles de cariz genológico mais convencional (baixa comédia e farsa, por exemplo, com o foco no entretenimento), sejam eles de uma teatralidade que ambiciona chegar mais longe nos significados simbólicos daquilo que a cena exhibe:

Pode o drama, essencialmente, interessar-nos como literatura; ou só por interessar-nos; ou como acção, isto é exclusivamente como drama. À primeira espécie pertence o drama em verso, assim como o drama simbólico; um subordina a acção à intensidade da poesia e à veemência da dicção. Outro a subordina ao sentido oculto, que a acção serve de figurar. À segunda espécie pertencem a baixa-comédia e a farsa, que se servem da acção só como meio de interesse; e como simples interessar, sem outro motivo, forçosamente se reduz a entreter, e o simples entreter não mais importa que alegrar e distrair, essa espécie do drama não pode ser senão cómica, como é. À terceira espécie, finalmente, pertence todo o drama em que o interesse reside, essencialmente, na acção, e, como o interesse de uma acção, como só tal, está em que pareça exactamente a vida, não suporta esta espécie do drama exagero algum, nem para, como no drama em verso, o elevar acima da vida, nem para, como na farsa o trazer abaixo dela. À primeira espécie chamaremos de transferida, à segunda deformada, à terceira representativa. (Pessoa, 1966b, p. 85).

A obra *O Simbolismo no Teatro Português (1890-1990)* de Duarte Ivo Cruz, professor, ensaísta contemporâneo, aborda o contributo de Fernando Pessoa, enquanto simbolista no panorama teatral, que se interessa pelo drama enquanto literatura e representação do real, nos seus meandros mais íntimos e secretos. Uma peça de teatro é uma obra constituída por palavras, que transportam imagens e atmosferas. As próprias indicações cénicas podem consolidar-se mais no universo de um leitor do que como indicação para um encenador; isto explica a acção no drama enquanto onírica (Cruz, 1991, pp. 46-48).

António Quadros, no seu prefácio da *Obra em Prosa de Fernando Pessoa*, explica:

(...) o poeta sempre soube jogar magistralmente com imagens e conceitos que ponham em causa a realidade ou irreabilidade do mundo e do tem, num labirinto

fascinante de situações mentais e de imagens oníricas cujo dinamismo interior contrasta com a imobilidade exterior das três veladoras, as protagonistas. (Pessoa, 1986a, p. 148).

Assim, toda a ação é interna nas personagens e a ação enquanto exterior, ou seja, enquanto movimento, não existe; a isto Pessoa chama um teatro de Almas, um teatro inspirado no *trágico quotidiano* de Maurice Maeterlinck (1862-1949), o pai do teatro simbolista, que, como recusa ao teatro naturalista, propõe um teatro poético e onírico. (Vasques, 2003, p. 81)

2.6.1 Rafael Baldaia

Foi um astrólogo contestatário, dir-se-ia um Álvaro de Campos disfarçado de astrólogo (...) Anti-espiritualista se declara, particularmente antiteósofo e contra todas as religiões e filosofias orientais pelo que têm de «vago» de anticientífico, Baldaia é por uma «ciência esotérica verdadeira» (Lopes, 1990b, p. 74).

No quarto encontro, Fernando Pessoa interpreta Rafael Baldaia. Este heterónimo, segundo Jerónimo Pizarro, poderá ser uma homenagem de Fernando Pessoa ao navegador português Afonso Gonçalves Baldaia (Pessoa, 2013a, p. 43) Fernando Pessoa desenhou várias cartas astrais para os seus heterónimos e para si próprio. Rafael Baldaia é o autor de *Tratado de Astrologia* (1916), obra que inclui o *Horóscopo de uma Nação*, onde alguns dos momentos da História de Portugal (Alcácer Quibir, Invasão Filipina, Restauração, Fundação da Monarquia, Aclamação do Mestre de Avis D. João I) seguem as posições dos astros.

Na obra de Nascimento Rosa, é Rafael Baldaia quem recebe a avó Dionísia, já na condição de espírito, pois desde o último encontro, no Cemitério dos Prazeres, em que esta o surpreendera em Mãe de Maria José, fora impedida de visitar o neto, e só vinte anos depois consegue fazê-lo; no entanto, este, magoado por tão longa ausência, recusa-se a recebê-la enquanto Pessoa, e o escritório onde trabalha em *part-time* é agora apresentado como consultório de Baldaia:

RAFAEL: (*Estende-lhe a mão, e Dionísia corresponde ao cumprimento.*)
Rafael Baldaia, um astrólogo ao seu dispor. Faço horóscopos personalizados e comento com detalhe as cartas astrais. Não prevejo o futuro de cada um, apenas

mostro os caminhos da possibilidade. A astrologia fornece um manual de instruções para os tempos da vida. Em que posso ser-lhe útil, Ex.^{ma} Sr.^a D....
AVÓ: Dionísia Rosa Estrela de Seabra.
RAFAEL: Permita-me que a trate por D. Estrela. Com um nome assim, é forçoso destacar a luz que irradia de si. (p. 65).

A linguagem escolhida para o dramaturgo neste encontro reflete o esoterismo da cena ao mesmo tempo que explica as funções astrológicas comumente confundidas no mundo corrente.

2.6.2 Ofélia Queiroz

A personagem Ofélia é interpretada por Maria do Céu Guerra num jogo pirandelliano entre aquela e Dionísia, onde o dramaturgo traz à cena a famosa relação de amor entre o poeta e a sua musa: «Se casar, não casarei senão consigo.» (Pessoa, 2007, p. 296). Ofélia Queiroz é o único amor conhecido de Fernando Pessoa é o que ele eternizou em *Cartas de Amor de Fernando Pessoa a Ofélia Queiroz*, na correspondência cedida pela própria, anos depois da morte do Poeta.

Ofélia Queiroz mantinha numa caixa de bombons que o Poeta lhe oferecera as cartas que este lhe escrevia. Fernando Pessoa guardava as recordações de Ofélia, cartas, postais e bilhetes, numa pasta preta. A musa de Pessoa morre aos 91 anos, a 18 de julho de 1991, em Camarate (no concelho de Loures, distrito de Lisboa), onde viveu os últimos anos de sua vida e só onze anos após a morte a correspondência foi publicada na íntegra, com cartas que, até à data, eram inéditas.

Richard Zenith foi o pessoano que organizou esta correspondência que veio a ser publicada, com prefácio de Eduardo Lourenço, pela editora brasileira Capivara, num total de 348 cartas que constituem um verdadeiro romance, onde compreendemos que Ofélia escrevia mais a Fernando Pessoa do que o poeta a ela.

A relação amorosa começou a 1 de março de 1920 e durou até novembro desse mesmo ano. Trocavam cartas e postais e encontravam-se nas ruas de Lisboa, nos elétricos, nos caminhos por onde se acompanhavam um ao outro.

Esta correspondência de Fernando Pessoa a Ofélia Queiroz veio dar-nos uma imagem de um Fernando Pessoa mais alegre e mais terno, menos só.

A última carta a Ofélia é datada de 29 de novembro de 1920: «Estas coisas fazem sofrer, mas o sofrimento passa. Se «a vida, que é tudo, passa por fim, como não hão-de passar o amor e a dor, e todas as mais coisas, que não são mais que partes da vida?» (Pessoa & Queiroz, 2013, p. 192).

Nove anos depois, o namoro recomeçou, quando Ofélia pede ao seu sobrinho e amigo do poeta, o poeta Carlos Queiroz, uma fotografia de Fernando Pessoa como aquela que ele lhe mandara, a famosa fotografia onde Fernando Pessoa está de copo na mão a beber no Abel Pereira da Fonseca. Fernando fez-lhe chegar uma fotografia igual com a dedicatória *Fernando Pessoa em flagrante delito* (França, 1987, p. 286). O namoro recomeçou e continuaram a encontrar-se e a corresponder-se até Janeiro de 1930. Numa carta datada de 29 de Setembro de 1929, é dada por finda a relação, patente neste excerto:

De resto, a minha vida gira em torno da minha obra literária — boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário (...) Se casar não casarei senão consigo. Resta saber se o casamento, o lar (ou o que quer que lhe queiram chamar) são coisas que se coadunem com a minha vida de pensamento. Duvido... (Pessoa, 1999, p. 166-167).

Na obra *Fernando Pessoa na Intimidade*, Isabel Murteira França, a sobrinha-neta de Pessoa, diz-nos que, segundo Ofélia, o namoro terá sido como todos os namoros, à exceção de que Pessoa nunca se comprometia. Ofélia recorda a relação que mantinha com Fernando Pessoa, um namoro sempre em segredo e sem compromisso:

Eu compreendia-o e aceitava-o exactamente assim, como ele era. Por exemplo, dizia-me também muitas vezes: Não digas a ninguém que nos namoramos, é ridículo. Amamo-nos. Passeávamos e conversávamos acerca de tudo, das coisas mais simples. De poesia, dos livros que lia, das suas aspirações, da família (...) Um dia ao passarmos na Calçada da Estrela, disse-me: O teu amor por mim é tão grande como aquela árvore. Eu fingi que não percebi. Mas não está ali árvore nenhuma... Por isso mesmo, respondeu-me ele. (França, 1987, p. 284-285).

No período em que namorou com Ofélia, Pessoa escreveu muito pouco. A atenção que o namoro lhe pedia, por um lado, era estimulante, mas, por outro, iria aproximar o Poeta da vida de todos os homens. Pessoa não se mostrou muito

interessado na vida comum, na vida quotidiana, na linha que seguem a maioria dos destinos. Pessoa era um homem vocacionado para a vida mental, para a vida dentro de si, para as vidas que viviam dentro de si. A vida conjugal e amorosa, a presença de uma pessoa seria um desequilíbrio, seria o investimento de uma energia que lhe seria fundamental para um outro investimento, a sua obra, que seria sempre o seu amor maior.

OFÉLIA: (...) Estamos em mundos tão diferentes. Sempre o estivemos, mas hoje ainda mais. Já não há carta ou telefone que nos una. Apenas nos cruzamos na memória e em sonhos como aquele que hoje tive. (...) O tempo decorreu, mudo é implacável. Estás desse lado há já cinquenta anos. Como é possível, Fernando? Lembro-me tão bem do grito que dei quando o Carlos - o meu sobrinho poeta e teu amigo - me telefonou a anunciar a tua morte. Esse meu grito deixou-me até hoje um eco nos tímpanos. Chorei tanto por ti e por nós dois durante tantas horas, ao longo dos dias. (...) Tu sabes que eu alimentei esperanças por ti até ao último dia de Novembro em que partiste. Lá bem no fundo havia em mim uma secreta crença de tu me enviases um bilhete certa tarde, de me tocares à campainha ou fazeres um telefonema a marcar um encontro no elevador da Glória. Fui a tua Penélope durante nove anos. E voltámos outra vez a ser breves namorados. Lembras-te, Fernando? Depois de me enviases a tua foto a emborcares um copo de vinho no balcão da tasca: «em flagrante delitro». Nesse momento, desejei tanto ser uma Maria Parda e correr ao teu encontro (...) E o vinho nos faria esquecer por essa noite a paixão que não consumámos, a vida de amantes que nunca vivemos, o casal a valer que nunca fomos. (...) E eu sou a mais vaidosa das mulheres, porque sei que habitei num cantinho do teu coração, multiplicado ao infinito.

FERNANDO: Foi muito mais do que um cantinho, minha Ofélia. Muito mais do que imaginas. (p. 80-82)

Com a compilação das cartas entre ambos, conhecemos um Fernando Pessoa afetuoso e bem-disposto. A grande dedicação de Ofélia leva-a a escrever-lhe quase como num diário. Nas suas cartas, temos data, hora, e declarações de um amor entre os pormenores que faziam o quotidiano da jovem, que claramente pedia sempre um pouco mais de atenção, de dedicação, ou apenas de presença. Pessoa mostrou-se sempre menos disponível nestas cartas; o seu amor era assumido como sentimento, nunca como compromisso.

Não questionando a sinceridade dos sentimentos do poeta pela estenógrafa, estes existiriam, sim, por esta jovem que se apresentava diferente das outras, que tinha inteligência e sentido de humor, mas que afinal desejava uma estabilidade de vida conjugal como a maioria das mulheres da sua época; estabilidade essa para a qual

Fernando Pessoa não parecia destinado – e Álvaro de Campos, na sua hostilidade para com Ofélia, veio a triunfar, «salvando-o» do casamento a favor da obra.

Na peça, Ofélia Queiroz é uma personagem interpretada por Dionísia, em mais um momento em que a avó se dedica ao jogo póstumo do teatro. A suposta visita de Ofélia sénior ao túmulo de Pessoa, no momento imediatamente anterior à trasladação do corpo do poeta para os Jerónimos, permite dar a saber ao espectador o momento temporal em que a fábula do drama agora se situa. Por outro lado, a ironia estabelece-se também pelo facto de que a essa data a pessoa de Ofélia Queiroz ainda é viva, o que faz com que essa visita fosse inteiramente plausível. O dramaturgo explora e plasma as intertextualidades simbólicas entre a Ofélia de Pessoa, a Ofélia shakespeariana, e a loucura de Dioniso e de Dionísia, em especial no trecho de elevada elaboração poética com que o monólogo de Dionísia/Ofélia se encerra. Por sua vez, na abertura deste mesmo monólogo, o diálogo de surdos entre Ofélia viva e Pessoa fantasmático é, por sua vez, motivo para momentos teatrais hilariantes, que se nutrem de elementos biográficos de Ofélia e da relação desta com Fernando, bem como do homem com quem ela viria a casar-se após a morte do poeta.

Percebe-se, entretanto, que esta criação cénica de Dionísia é, afinal, a sua tentativa maior para demonstrar os sentimentos dela para com a iminente «separação» do seu neto. Assim como Ofélia se separou de Fernando, pela morte deste último, também agora Dionísia se vê dividida no momento da trasladação do neto para os Jerónimos. Ela reconhece a honra maior pública de que ele é alvo, mas em simultâneo entristece-se por ficar sem a sua companhia.

No monólogo de Ofélia, Nascimento Rosa voltou a inserir elementos de conexão com a própria memória teatral da atriz que interpreta as várias personagens sobrepostas, ao colocar Dionísia/Ofélia, num devaneio amoroso e ébrio, a comparar-se à Maria Parda vicentina, personagem que está indelevelmente associada ao percurso artístico de Maria do Céu Guerra.

2.6.3 Luiz Vaz de Camões

Camões foi o Mestre que na poesia épica se distinguiu acima de todos os outros. Fernando Pessoa o «Supra-Camões», terá sido o Mestre que na poesia

dramática (os heterónimos em situação de diálogo uns com os outros), ou na fusão de toda a poesia, lírica, épica e dramática, ultrapassou a todos. Haveria que considerar, na sua obra, o peso da lírica ortónima, da épica da “Mensagem”, e da dramática da heteronímia. Haveria que considerar, do seu ponto de vista, o peso que a data do seu nascimento, 1888, carrega: o do reaparecimento do Encoberto. E haveria que considerar a consciência que ele tinha desse facto. De Camões afirma: «Pertencem *Os Lusíadas* à espécie ínfima do género supremo em literatura.” O que condiz com o que vimos no material ocultista. A escrita da épica é o primeiro, portanto o ínfimo, dos graus de Mestre. O último é o que Fernando Pessoa terá ele mesmo praticado. Supra-Camões, encoberto, será que nele se cumpre a profecia?» (Centeno, 2003, pp. 34-35.)

Na primeira obra de Pessoa que conhece publicação, *Mensagem* (1934), o Poeta escreve-nos, tal como outrora o fez Luís Vaz de Camões, sobre Portugal e o Império. Agora, séculos mais tarde, a epopeia de heróis lusitanos parece ter um final diferente do heroísmo em que Camões acreditou, diluído o império, a soberania, a nação. Pessoa assume, com *Mensagem*, sob a forma de sonho e de utopia, e sobretudo utilizando a memória mítica do que Camões concebeu, a vida da alma lusa onde é necessário relembrar os heróis e crer num *supra-Camões*, capaz de levantar a nação e o seu império, mas um império maior, um império imaterial, um império de cultura. Se em *Os Lusíadas* se glorifica o passado e um império territorial, na *Mensagem* glorifica-se o futuro, e o império de *Mensagem* é o império da língua portuguesa: «A minha pátria é a língua portuguesa» – diz Bernardo Soares (Pessoa, 2014a, pp. 229-230). Então, a pátria como pertença maior está na língua de um povo, pois ela é que expande e exprime os valores, as crenças e os modos de pensar de uma nação.

A profecia acerca da chegada do *supra-Camões* deve-se essencialmente a duas razões fundamentais: uma sociedade carente que precisava de um herói nacional que levantasse um povo outrora maior aos olhos de Pessoa; e ele, um homem de extraordinária genialidade, deixa espaço à possibilidade de o próprio ser a reencarnação desse herói, de ser um novo Camões, ou mesmo um D. Sebastião, incumbido agora de uma outra missão de salvação nacional, de Portugal para o mundo. Os seus conhecimentos psíquicos e espirituais, também como ocultista, concediam-lhe os instrumentos necessários para quem julgava ser capaz de assumir esse papel. Assim, pela letra de Baldaia, Pessoa prevê o regresso do rei D. Sebastião, pois se a sua partida teria três significados, ou seja, a partida do próprio rei, a perda da independência do país, e, com esta, o fim do império português; deste modo, também o seu regresso terá

três interpretações: a primeira, a reconquista da independência nacional; a segunda, a intervenção do Marquês de Pombal na política como símbolo de força; a terceira, o regresso do rei. Foi este o motivo dramaturgicamente de Nascimento Rosa, ao trazer-nos Camões interpretado por Pessoa.

2.6.4 Alexander Search

Alexander Search é fonte de inspiração em *Menino de Sua Avó* ao dar-nos um Fernando Pessoa jovem, com sinais deste heterónimo que remonta à juventude do poeta. Search escreve maioritariamente em verso, sobretudo em inglês, mas também há alguns exemplos mais breves em francês e português. A sua escrita, altamente influenciada pela obra de Lord Byron, bem como as temáticas, prendem-se quase sempre com ideias em torno da angústia profunda de existir, da loucura, da solidão, da obsessão por uma transcendência cruel para com o humano, da rebelião obscura e hamletiana da consciência de ser, do crime como vocação inata da espécie. Alexander Search é, em muitos aspetos, como Armando Nascimento Rosa sublinhou nas sessões de trabalho para preparação da peça, um balão de ensaio juvenil onde Pessoa prepara a sua resposta futura à personalidade shakespeariana de Hamlet: o heterónimo Álvaro de Campos. Por sua vez, a escrita do dramaturgo confere especial relevo a Search, logo no primeiro encontro, quando Pessoa anuncia a criação deste heterónimo e compara os seus pensamentos com os da sua avó, podendo mesmo Nascimento Rosa irmanar a personagem de Dionísia com a loucura e sofrimento de Search:

NETO: Embarcámos em Durban, no paquete alemão König, a mãe e o meu padrasto, os meus irmãos Luís e Teca. E no porão do navio vinha connosco uma menina morta. Era o caixão que trazia o cadáver da minha irmãzita Madalena. A mãe quis sepultá-la em solo português, e trouxe-a connosco na travessia do Índico. Uma noite sem sono subi ao convés. Olhava o oceano que se juntava ao céu em mancha escura. E senti de repente que habitávamos um navio fantasma. Uma nau de bruma rumo ao país dos mortos. Os antigos gregos diziam que o caminho para lá se faz por mar. Um arrepio gelado subiu-me pela espinha. Senti horror do que vi em pensamento. Já não era só a minha irmã que estava morta no caixão selado. Éramos todos nós. Estávamos todos mortos e não o sabíamos. (p. 28).

Este heterónimo volta a ser evocado no segundo encontro, na analogia que o dramaturgo estabelece entre o conto *A Porta* e os pensamentos obsessivo-compulsivos

de Dionísia perante uma das portas de Rilhafoles. É também neste encontro que decorre o recital de poemas traduzidos para português, da autoria deste heterónimo, que Dionísia faz para os loucos do hospício, na companhia do neto, quando este a visita.

2.6.5 Joaquim Moura Costa

Poeta satírico, antimonárquico e anticlerical, manifesta-se pela rejeição a instituições dogmáticas e aos que a defendem. Em *Menino de sua Avó*, este heterónimo é utilizado pelo dramaturgo no alívio cómico do primeiro encontro, quando a personagem Fernando Pessoa distrai a avó do seu delírio com o poema de intervenção, de paródia escatológica à Igreja Católica. Não é proposta a interpretação deste heterónimo, é apenas comentada a sua autoria poética, após a personagem Fernando Pessoa recitar um dos seus poemas.

2.6.6 Íbis

Íbis, o pássaro egípcio sempre presente na obra pessoana. «De entre os 136 autores fictícios inventados por Fernando Pessoa, um era pássaro: o Íbis, ave do Egipto! Na sua dramática e prolífica despersonalização, Pessoa também nos ensinou a ser ave...» (Pittella & Pizarro, 2017).

Íbis deu nome à tipografia que Fernando Pessoa fundou com a herança que recebeu da sua avó paterna. Íbis era também a forma de demonstração de carinho a Ofélia Queiroz; Íbis era a figura por intermédio da qual ele brincava com o mundo, como uma eterna criança que sempre foi:

Outras vezes cruzávamo-nos na rua, ele podia vir embrenhado nos seus pensamentos, mas assim que me avistava, parava no meio do passeio e punha-se em posição de Íbis: equilibrava-se numa perna com o pescoço avançado e punha uma mão para a frente e outra atrás, para significar um bico e uma cauda e ficava assim durante alguns segundos, o que surpreendia bastante os transeuntes e me causava um certo embaraço (França, 1987, pp. 314-315).

Mas Íbis foi também ele membro do drama-em-gente de Fernando Pessoa, que deu a um heterónimo figura de pássaro.

Em *Menino de sua Avó*, o Íbis é usado como demonstração de carinho entre Avó e Neto, colocando-se na posição anteriormente descrita por Isabel Murteira França, para brincar com a sua avó, ou não fosse este o heterónimo, nas palavras de Teresa Rita Lopes, onde comparecia «o riso e a ternura a que se negava a sua habitual compostura» (Lopes, 1990b, p. 39)

2.6.7 Bernardo Soares

Para criar, destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários atores representando várias peças. (Pessoa, 2014a, p. 255).

«Serei sempre Rua dos Douradores» (Pessoa, 2014a, p.164) gravado na calçada da rua homónima na baixa lisboeta. Autor do *Livro do Desassossego*, fragmentos de Pessoa reunidos ao longo da sua vida, a obra assinada por Bernardo Soares não poderia ter outro nome.

Ajudante de guarda-livros, espectador da vida, mais uma sobra do que um homem, mais um semi-heterónimo do que um heterónimo, como explica Fernando Pessoa na génese sobre os heterónimos (Pessoa, 1986b, p. 266-269). Bernardo Soares observa a vida dos outros, tal como o faz Fernando Pessoa, à imagem de um ator-observador: «Em mim todas as afeições se passam à superfície, mas sinceramente. Tenho sido ator sempre, e a valer. Sempre que amei, fingi que amei, e para mim mesmo o finjo» (Pessoa, 2014a, p. 232).

Há um diálogo intertextual com a sua prosa poética quando, no segundo encontro, Fernando Pessoa cita a partir desta passagem de Bernardo Soares, já aqui transcrita no ponto referente aos universos mediúnicos: «A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espírito através da matéria, e, como é o espírito que viaja, é nele que se vive» (Pessoa, 2014a, p. 303). Este heterónimo é apenas citado nestas palavras da sua obra literária e não interpretado, nem o seu nome é referido na peça.

2.6.8 Maria José

O Senhor que anda de um lado para o outro não sabe (var.: «calcula») qual é o peso de a gente não ser ninguém. Eu estou à janela todo o dia e vejo toda a gente passar de um lado para o outro e ter um modo de vida e gosar e fallar a esta e áquella, e parece que sou um vaso com uma planta murcha que ficou aqui á janella por tirar de lá. (Lopes, 1990b, p. 143).

Maria José, voz feminina de Fernando Pessoa, acompanha-nos também neste espetáculo. O monólogo *Carta da Corcunda ao Serralheiro* é evocado no terceiro encontro entre avó e neto, quando no cemitério é ficcionada a mãe de Maria José, que Dionísia fantasmática interpreta, ao fazer-se passar pela mãe de uma jovem corcunda que ali jaz. Na visita ao jazigo de sua avó, Fernando Pessoa depara-se com uma figura estranha, uma mulher que vela um túmulo enquanto indiscretamente observa o poeta. Quando este se prepara para abandonar o local, a estranha mulher aborda-o e conta-lhe que vela a sua filha, uma corcunda chamada Maria José, tal e qual a que já vivia na imaginação do poeta, no monólogo que viria a.

FERNANDO: E a senhora, para quem trouxe as suas flores?

SENHORA: Para a minha pobre filha. Partiu muito jovem deste mundo.

FERNANDO: Algum acidente fatal? (*Ela não responde.*) Desculpe a indiscrição da minha pergunta.

SENHORA: Não, não tem mal. Eu estava a pensar na resposta para lhe dar. Acidente fatal foi ela ter nascido viva. A minha filha era muito doente. Nasceu toda aleijadinha e apanhava todas as maleitas. Costumava dizer de si mesma, com a sua voz aguda de criança crescida: eu sou um erro de Deus, sou um erro de Deus. Deus enganou-se a cozinhar o meu barro. Ela não podia fazer nada para evitar o sofrimento de estar viva, presa àquele corpo. A sua única alegria era estar à janela a ver passar o tempo e as pessoas. Talvez você a tenha visto um dia, ao passar na nossa rua. Uma moça corcunda e pálida, debruçada na janela, com os olhos curiosos e tristes de quem está a dizer adeus a tudo a cada instante.

FERNANDO: Como era o nome da sua filha?

SENHORA: Pus-lhe os nomes da sagrada família: Maria José. Mas nem isso ajudou...

FERNANDO: Maria José. Eu conheci a sua filha. Que extraordinária coincidência. Tenho a ideia de escrever uma carta em nome dela que pode ser um breve monólogo de teatro. (p. 56).

Maria José, este breve mas soberbo heterónimo feminino de Pessoa, representa também ela, características vivas do poeta. A vida enquanto observadora, a vida que é apenas mental por uma incapacidade, que em Maria José é física, de chegar à rua onde o mundo acontece. A corcunda Maria José – como Bernardo Soares e, por motivos que

ecoam também, num outro âmbito, o pária que é Álvaro Campos: «Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada. /À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.» (Pessoa, 2013b, p. 320) – exclui-se da intensidade do que é uma existência total, pela certeza da sua tentativa ser vã. Maria José tem uma atitude observadora como Bernardo Soares, mas devido a motivos partilhados com Campos: a crença no seu ridículo, na sua incompreensão, na pena que desperta nos outros, no desespero e no desamor a si mesma. A carta que escreve é, afinal, para si própria, as palavras são a única capacidade e companhia que lhe resta para viver um amor que é só seu, perante uma condição de vida que sabe estar-se a findar nela – tal como Pessoa que somente as palavras o eternizaram.

2.6.9 Ricardo Reis

Ricardo Reis é referido por Fernando Pessoa quando este, disfarçado de Baldaia, acusa a avó da sua longa ausência, quando ironicamente este lhe diz que a imaginara no Brasil na companhia do médico-poeta.

Pessoa faz nascer este heterónimo a 18 de Setembro de 1887, no Porto. Educado num colégio de jesuítas, formado em medicina (que não exercia), monárquico, clássico, rígido, austero, Ricardo Reis expatriou-se para o Brasil em 1919, na sequência da derrota da rebelião monárquica do Porto contra a jovem República Portuguesa. Ricardo Reis termina os seus dias no Brasil e não sabemos como o faz. Dos heterónimos, pelo menos a sua trindade nuclear, Caeiro morre em vida de Pessoa, Campos some-se, Reis não conta com data de morte. Parafraseando Maria do Céu Guerra, talvez porque o clássico nunca morre⁴³.

As primeiras obras foram publicadas em 1924, na Revista *Athena*, fundada por Fernando Pessoa; mais tarde, foram publicadas oito odes na Revista *Presença*, em Coimbra (entre 1927-1930). Discípulo de Caeiro, procura também a paz e o equilíbrio através de duas doutrinas gregas: epicurismo e estoicismo. O Epicurismo é doutrina que se baseia na busca da tranquilidade através das seguintes regras: temer a morte (o que leva o Poeta ao fatalismo, pois esta é a única certeza do poeta), procurar as coisas

⁴³ Depoimento da atriz Maria do Céu Guerra. Cf. Anexos V, Documento 1. (p. 237)

simples da vida, isto é, o *carpe diem* (viver o dia-a-dia) cantado pelo poeta latino Horácio e fugir à dor como defesa ao sofrimento. Por via do estoicismo, o poeta racionaliza as emoções, numa ausência de envolvimento emocional excessivo que propõe as seguintes regras: dominar as paixões, recusa do amor como forma de evitar a ilusão e como forma de manter a serenidade e a razão. O amor, o ódio, as grandes causas, são vãs, são nulas perante a grandeza do grande fado, a certeza da eterna morte; aceitá-la é a única forma de com ela conviver.

2.6.10 Álvaro de Campos

Nasce em Tavira a 13 ou 15 de outubro de 1890; algarvio como o ramo paterno da família de Pessoa. Álvaro de Campos, ao contrário dos outros heterónimos, manifestou três fases poéticas distintas: primeira decadentista, numa poética altamente influenciada pelo simbolismo, onde Álvaro de Campos manifesta um profundo tédio existencial e, em simultâneo, uma ânsia por experienciar múltiplas e novas sensações. O niilismo de Campos denuncia uma necessidade de procurar sentido para a existência, ao mesmo tempo que um profundo sentimento de náusea e cansaço perante tudo o paralisa de agir. Pode-se identificar uma segunda fase na criação poética de Campos, caracterizada pelo impacto produzido pela leitura de Walt Whitman (1819-1892) e sua correspondente mundividência vitalista, a par com o discurso eufórico do futurismo de Marinetti (1876-1944), que em Campos se traduz por uma exaltação febril da máquina pela qual o sujeito poético nutre uma atração erótica marcadamente sadomasoquista (veja-se o caso da “Ode Marítima”). O sensacionismo revela-se na vivência em excesso das sensações. Teresa Rita Lopes (1990b, p. 72) afirma: «Acontece que Campos era – segundo definição do seu criador – “um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro”. Esse “poeta grego” introduzia nas suas odes essa sólida construção de que Pessoa se gabava.»

Finalmente a terceira fase, a fase niilista ou intimista, pelo cansaço e desilusão perante a incapacidade das realizações, volta com o abatimento. O poeta sente-se vazio, marginal, incompreendido, atormenta-se encerrado em si mesmo, num persistente desalento, em temáticas de solidão, incapacidade de amar, estranheza e dor de pensar.

Este heterónimo, o mais arrebatador em termos dramáticos de todos quantos Pessoa criou, e sobre o qual Pessoa confessou colocar a paixão que não punha na vida, surge na peça de Nascimento Rosa quando Dionísia e Baldaia discutem a relação existente entre Fernando e Ofélia, materializando-se literariamente a sua presença com Baldaia a citar um excerto do poema *Lisbon Revisited* (1923): «casado, fútil, quotidiano e tributável» (Pessoa, 1986b, p. 206-207).

2.7 A crítica social e política em *Menino de sua Avó*

Menino de sua Avó, como vimos até aqui, é um texto de ficção com bases biográficas verídicas; no entanto este é também um texto onde pontifica uma crítica social e política, informada e atenta a uma realidade que, embora distante no tempo, dialoga com algumas problemáticas a que não é alheio o espectador dos nossos dias. Armando Nascimento Rosa aborda e descreve, através da linguagem do teatro, momentos de raciocínio histórico e sociocrítico, como aliás é uma tónica constante em outras peças suas, algumas delas endereçadas numa explicitação flagrante ao contexto social e político português e europeu, de que é exemplo peculiar a peça *Resgate (O Pai Natal dos Offshores)* – cuja primeira epígrafe é oriunda d’*O Banqueiro Anarquista*, de Pessoa – em que o tópico da (ir)responsabilidade da banca internacional na crise mundial é objeto de um drama farsesco de sequestro que representou Portugal em 2014 no Festival PIIGS – *Dramaturgy on the Crisis*, em Barcelona e em Milão. Outro exemplo recente, do autor, de criação dramática em diálogo vivo com o tempo histórico-político na nossa memória coletiva é *Partida ou a Mulher sem Medo*, peça que revisita a personalidade de Arajaryr Campos, assassinada pela PIDE conjuntamente com Humberto Delgado em 1965, e que foi estreada em Évora, em 2016, com elenco de alunos do curso de Teatro da Universidade de Évora, com encenação do professor e investigador de teatro Paulo Alves Pereira.

No primeiro encontro de *Menino de sua Avó*, o poeta cita o seu heterónimo Moura Costa, um poeta republicano que nos traz um poema de crítica virulenta à Igreja Católica.

NETO: Quem escreveu este poema foi o Moura Costa, um poeta contestatário, republicano e anticlerical. (...)

AVÓ: E devias publicar o que escreves. É sempre tudo para a gaveta. Por que é que não envias esta ladainha para um pasquim revolucionário? Desses que combatem a monarquia. (p. 36).

No quarto encontro, pela voz de Dionísia revisitamos a última monarquia até a chegada da república, terminando com a decepção da ditadura de Salazar no Estado Novo.

AVÓ: Se ele me deixasse explicar, Sr. Baldaia. Eu nunca saí do país. Também eu quis muito falar com ele em tantas ocasiões. Mas nunca mais consegui. Havia sempre uma barreira intransponível que me impedia de contactar o Fernando. Era como se houvesse polícias deste lado a proibir-me de entrar na vida do meu neto.

RAFAEL: Não me diga que a ditadura de Salazar também já se estende às almas penadas dos cemitérios alfacinhas!?

(...)

AVÓ: E muitos anos antes desse Salazar nos vir atazanar a vida, já eu não era capaz de falar com o meu neto. Logo quando a Íbis abriu falência, eu quis tanto consolá-lo.

RAFAEL: Íbis só conheço o passaroco egípcio.

AVÓ: Sim, mas esta Íbis é a tipografia que o Fernando fundou com o dinheiro que lhe deixei. Mal chegou a funcionar. Andávamos os dois por ali aos caídos, entre os prelos desativados, mas ele não me via nem me ouvia. O mesmo foi quando proclamaram a república e depois quando saiu a revista *Orpheu*. Uma bomba de arte no charco lusitano. Queria festejar com ele nas esplanadas da Baixa. Eu sei lá, Sr. Baldaia, eu sei lá. Andava eufórica com o impacto da nova poesia neste país de curtas vistas. Sabe que chamaram literatura de doidos àquilo que ele lá editou com os colegas, e eu fiquei muito orgulhosa. Disse para mim mesma: vês, Dionísia, a tua insanidade foi uma grande inspiração para a poesia do teu neto. Se não tivesses sido tão louca, ele nunca seria tão genial! (p. 67-68).

No quinto encontro, há, novamente, referências ao Estado Novo:

AVÓ: Estás tão envelhecido, Fernando. Não te tratas bem, filho. Não te alimentas como deve ser. Dormes pouco e mal. Bebes e fumas em excesso. Ninguém diz que só tens quarenta e sete anos.

NETO: É o Estado Novo que me tem feito velho antes do tempo.

(...)

AVÓ: Mas eu vi que os acólitos do Salazar queriam fazer de ti um poeta do regime. E tu foste mais astuto do que eles. Não foste à cerimónia da entrega dos prémios e assinaste aquele artigo no jornal a favor das sociedades secretas, só para eles verem que tu não és um poeta domesticado. Bravo, neto! Foste um valente. Escreveste uma obra nacionalista, mas não és o arauto do merceiro de

Santa Comba. Para isso, já lá têm o António Ferro, a fazer-lhe entrevistas de encomenda. Façam bom proveito com ele.

NETO: Sinto-me um poeta livre, avó. Mas o preço da liberdade paga-se com o silenciamento. Hesitei tantos anos em reunir a legião dos meus poetas para os publicar em livro. E agora não o poderia fazer no meu país, mesmo que quisesse. A ignorância dos censores iria desfigurar os meus escritos se eu os propusesse para publicação. O melhor é eles ficarem metidos na arca à espera de dias menos sombrios.

AVÓ: A tua obra há-de ver a luz do dia, mas vais ter de esperar. Em Portugal é tudo muito moroso. (p. 72-73).

No sétimo e último encontro, o dramaturgo convoca à cena Camões, na pele de um Pessoa-ator, que no seu diálogo com Dionísia se disponibiliza para, em conjunto com outras personalidades póstumas, resolver a então (2013) instabilidade político-social e financeira de Portugal; já habituado às suas permanentes dificuldades, agora chamadas de «austeras» com a presença da *troika* no país, tomando a direção financeira e, conseqüentemente, política do Estado.

CAMÕES: (...) Queremos fazer alguma coisa pelo estado do país, e pretendemos mexer com a diplomacia mundial ao mais alto nível. Vai ser uma sessão para debater o naufrágio português e europeu.

AVÓ: É bom que os mortos se mexam, já que os vivos andam muito parados. (p. 93).

Como consequência da taxa de desemprego e das escassas oportunidades laborais, também o ano de 2013, em que a peça se conclui e se estreia, assinala uma taxa de emigração em crescendo, só antes observada nas décadas de 60 e 70 do século passado.⁴⁴

CAMÕES: Quem é a Maria José?

AVÓ: Uma mulher que você não conhece. Não é do seu tempo. Olhe, e eu soube agora que os bisnetos da Maria José emigraram esta semana para a Austrália. Por este caminho o país vai tornar-se um asilo, de velhos e mendigos. Em vez de epopeias, Luís, só nos resta escrever epitáfios. (pp. 93-94).

Quase encerrando a peça, numa nota de sátira humorística a um pessoano de escritos pouco fiáveis, *Uma quase autobiografia*, do pernambucano José Paulo

⁴⁴ «Quatro em dez portugueses saíram do país de forma permanente em 2013.»; «Se somarmos o número de emigrantes permanentes aos temporários, conclui-se que em 2013 eram 128 mil os portugueses emigrados.»; «Foram 54 mil os portugueses que decidiram emigrar por um período igual ou superior a um ano, ou seja, de forma permanente, em 2013.» Albuquerque, Raquel (2013) *Número de emigrantes portugueses triplicou desde 2009*. *Expresso*.

Cavalcanti Filho, será chamada ao palco, pois a avó Dionísia em surpresa ao neto, nos Jerónimos, oferece-lhe esta polémica⁴⁵ (quase) autobiografia que o próprio não escreveu e que muito o surpreende:

NETO: José Paulo Cavalcanti não existe. É o meu novo heterónimo brasileiro.

AVÓ: Então não existe? O pernambucano tem aparecido em tudo quanto é imprensa e tevê dos dois lados do Atlântico.

NETO: Avó! O livro foi escrito em sessões espíritas diárias. Ditado por mim, frase a frase, e ele a escrever tudo à mão, como um possesso. Foi tão divertido! As coisas que me apeteceu dizer sobre mim próprio. O Cavalcanti julga que o livro é dele mas é meu. (p. 97).

⁴⁵ «*Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*, que o brasileiro José Paulo Cavalcanti escreveu ao longo de oito anos de trabalho e cinco horas de escrita diária com várias viagens a Lisboa por ano retrata o poeta como um homem sem imaginação, que escreveu apenas sobre pessoas e locais que existiam, e um homossexual latente, que visitava os bordéis mas tinha pouco entusiasmo pelo sexo oposto.» Ralha, L. (2011) *Fernando Pessoa seria homossexual?* . *Correio da Manhã*.

III CAPÍTULO

A criação cénica e sua composição

Porém, se a representação for exagerada ou desacertada, embora faça rir os ignorantes, só pode afligir os que são conscientes. (Shakespeare, 1987, p. 121).

Shakespeare, *Hamlet*, Ato III, Cena II
(Tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen)

3 - A criação cénica e a sua composição

Maestro António Victorino d'Almeida: **A criação artística**⁴⁶

A inteligência constrói conceitos. A sensibilidade artística segrega estados de espírito que pouco ou nada têm que ver com os conceitos do bem e do mal, só assim se justificando, por exemplo, que o público se sinta espiritualmente fortalecido ao assistir a uma tragédia de Shakespeare ou ao escutar a concreta morbidez que perpassa uma obra como a sinfonia *Patética* de Tchaikowsky, entre muitos outros exemplos.

António Victorino d'Almeida

3.1 A criação cénica

Menino de sua Avó foi possível pelo empenho da extensa equipa que constitui o teatro d' A Barraca, mas particularmente o seu resultado técnico e artístico contou com a presença de uma equipa muito característica: António Victorino d'Almeida foi o compositor musical, José Costa Reis assinou cenografia e figurinos, Fernando Belo foi o responsável pela luminoplastia, Ricardo Santos, pela sonoplastia, Paulo Vargues, pela realização vídeo, Marta Fernandes da Silva, pela construção e restauro de adereços, e Marta Soares, pela contra-regra. Foi o conjunto da colaboração de cada um que constituiu o todo que entendemos como uma criação: *Menino de sua Avó* assina-se como uma criação e não uma encenação. Maria do Céu Guerra, a mentora deste projeto, não acredita num trabalho de encenação ditatorial, mas, sim, no contributo artístico livre, mas coordenado, de cada uma das partes integrantes:

Outra coisa que eu aprendi com o tempo, foi a formar uma equipa. Uma equipa absolutamente alheia e imune a tudo que é conflitos, a tudo o que é sobressaltos, desconfianças, mal-estar. O único conflito permitido é o da criação. Portanto exige-se a equipa ideal. É trabalhar-se para a equipa ideal.⁴⁷

⁴⁷ Depoimento prestado pela atriz Maria do Céu Guerra. Cf. Anexo V, Documento 1, (p. 248)

Na criação de *Menino de sua Avó*, as características da assinatura de Maria do Céu Guerra são pontos fundamentais. Para esta criadora, são cruciais as primeiras impressões, pois são elas, com frequência, o fio condutor na criação de um espetáculo. A primeira impressão, a de origem, na gênese da leitura, foi o onírico, o sonho, o espaço de fantástico que abarca todo o espetáculo; depois o caminho foi crescendo pelo texto que caminhou sempre ao lado do trabalho de atores, e pela própria relação de atores nas personagens Avó e Neto. Mestre e discípulo exploram em cena a sua relação de cumplicidade teatral, para as personagens fluírem e viverem entre génio e loucura para além da vida, sem se descarrilarem nesta longa viagem do drama familiar até ao fantástico, sempre acompanhados pelo universo pessoano. Foi esta relação que permitiu o espaço de criação artística com base em sentimentos que ganharam em cena a dimensão da relação humana entre as personagens Avó e Neto, criando espaços oníricos onde vive a relação entre Dionísia e Pessoa, que se tornam dois companheiros para a vida e para a morte, pelas questões humanas que os unem. Essa foi a chave desta criação: ouvir o outro, relacionar-se com o outro, e deixar essa relação crescer.

Anne Bogart, encenadora, pedagoga e diretora artística da companhia que fundou, a City Company, explica no livro *A Preparação do Diretor*, através de uma análise ao trabalho dos encenadores: «Muitos diretores jovens cometem o grande erro de supor que dirigir é controlar, é dizer aos outros o que fazer, ter ideias e obter o que se pede. Não acredito que essas habilidades sejam as qualidades que façam um bom diretor ou um teatro estimulante» (Bogart, 2011, p. 89).

Maria do Céu Guerra distingue-se do que entendemos como um encenador orquestrador⁴⁸; como diretora, criadora, encenadora, dá preferência ao espaço de liberdade e criação dos artistas com quem partilha o palco, seja pela interpretação, música, cenário ou qualquer outra forma de criação, há espaço para cada um, sempre com a direção facilitada pelo bom entendimento de uma equipa.

⁴⁸ Entendemos como encenador orquestrador, aquele encenador em que as suas opções estéticas e as suas leituras da percepção das personagens prevalecem sempre, aquele que utiliza o ator como um mero intérprete da sua criação, uma marioneta que lhe serve para simplesmente o auxiliar a contar a sua história; é pouco mais do que um adereço vivo, que está em cena para o servir. Referimo-nos a um encenador ditatorial, a uma ideia que se inspira no contributo de Gordon Craig (1872 – 1966) e no conceito (tantas vezes mal entendido) de *Sur-Marionete*. Craig expõe, assim, a sua posição face ao teatro que se representava na sua época. Este encenador ambicionava uma transformação no trabalho do ator para bem da sua própria continuidade. Nas suas análises aos atores do seu tempo, é conscientemente demolidor, afirmando que aquilo que eles apresentam não é arte, pois as suas interpretações estão embriagadas de emoção, ficando assim distantes de atingir uma digna genuinidade que se possa denominar de arte. (Craig, 1964, pp. 87-90).

O *totalitarismo* estético da obra de arte total não é o fundamento da nossa assinatura, ao contrário de ideias de encenação como as que, por exemplo, Richard Wagner propunha para a autoria do verdadeiro espetáculo, que seria o absolutismo total; A Barraca dá espaço à liberdade dos intervenientes; o *didáskalos* do teatro grego é dividido pelas áreas que compõem a diversidade do espetáculo enquanto obra de arte, que é, por isso, autoria de uma criação partilhada pelos diferentes campos artísticos que a constituem e não, como na expressão de Eugénia Vasques, um *intérprete-rei* acerca da estética wagneriana (Vasques, 2003, p. 58).

A autoria de um espetáculo, embora tenha a assinatura de um encenador e diretor (exceção de encenações coletivas), acaba por ser sempre uma construção repartida pelos que a integram; mesmo no caso de encenadores de perfil wagneriano, regista-se sempre a marca criativa dos diversos intervenientes da realização cénica (daí a mesma personagem nos aparecer de modo diferente consoante os atores que a interpretem). Como explica Foucault em *O Que é um Autor?*:

Mas uma outra questão se põe: a do autor – e é dela que gostaríamos agora de tratar. A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências (...) creio que tais unidades continuavam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação a unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor da obra. (Foucault, 1992, p. 33).

É verdade que nesta dissertação, e especialmente neste ponto, importam questões cénicas e não literárias, mas, tomando o espetáculo como obra de arte na sua unidade, como distinguir todos os contributos dos que a compõem? É certo que, sem a direção de Maria do Céu Guerra, as ditas parcelas que Foucault referiu estariam incompletas, mas tomemos então esta criadora como a consolidadora das artes de todo um grupo, toda uma companhia. Sobre esta partilha, Constantin Stanislavski escreveu: «Todas essas coisas, reunidas, criam uma animação artística, uma atitude de disposição para trabalhar juntos. É um estado favorável à criatividade» (1998, p. 267).

Nem sempre é assim (nem tem de ser). Muitos encenadores tomam a posição de *intérprete-rei*, deixando, por opção, muito pouco espaço à criação coletiva. Porém, na companhia de teatro A Barraca – e neste espetáculo em particular – enquanto membro

integrante, vejo neste espaço artístico as palavras de Anne Bogart sobre a diretora Ariane Mnouchkine, quando salienta a importância das companhias:

Quando perguntei a ela porque trabalhava apenas com a sua companhia, ela olhou severamente para mim e disse: «bom, não se pode fazer nada sem uma companhia. Não me entenda mal, companhias são difíceis. As pessoas vão embora, partem seu coração e as dificuldades são constantes, mas o que você pode realizar sem uma companhia?» a pergunta dela induziu a uma epifania pessoal na qual me dei conta de que toda a grande apresentação de teatro e de dança a que já assisti, sem exceção, foi produzida por uma companhia. (Bogart, 2011, pp. 24-25).

Passemos então a conhecer mais pormenorizadamente o trabalho de cada um dos artistas e técnicos que integrou a construção deste espetáculo.

António Victorino de Almeida foi o autor dos originais que constituem a banda sonora de *Menino de sua Avó*. São vinte e três faixas inéditas que invadem e conquistam a cena ao longo do espetáculo.

O maestro assistiu aos ensaios, praticamente na sua totalidade, acompanhou o processo de raiz, desde as primeiras leituras. Participou ativamente na montagem deste espetáculo com o seu saber e experiência. Era na sala onde decorriam os ensaios que apontava as suas pautas musicais e rascunhava, circunspeto, num pequeno papel, que podia ser um guardanapo ou em qualquer outra coisa que lhe estivesse mais próxima, observando entusiasticamente. No fim dos ensaios, apresentava aos atores as suas composições, indicando-lhe o momento do espetáculo onde ele gostaria de ver aquela presença musical que terminara de criar.

Entre os inéditos, encontramos um tema que nasce da inspiração de *Uma Casa Portuguesa*, de 1953 (musica de Artur Fonseca), com a *Marcha Fúnebre*, de 1839, de Chopin, e o *Hino Nacional A Portuguesa*, de 1890 (composição de Alfredo Keil). António Victorino d'Almeida compôs um tema vivo e frenético, para a despedida de Avó e Neto no Cemitério dos Prazeres, o momento em o poeta, orgulhoso de tal cerimónia com toda a pompa e circunstância, vai acompanhar o seu próprio cortejo até ao Mosteiro dos Jerónimos, sua última morada. Estes temas misturam-se e, juntos, fazem da morte uma concretização festiva, elevando Pessoa a um dos símbolos maiores de Portugal.

A cenografia e figurinos são da autoria de José Costa Reis, um cenógrafo e pintor que gosta de construir lugares que não são concretos, mas perceptíveis, e muito embora conceba amiúde trabalhos realistas e mesmo cenários grandiloquentes, gosta também de explorar o minimalismo. Existe um entendimento geracional e artístico: A Barraca aprecia e confia no trabalho de José Costa Reis e, por sua vez, este responde com o seu entusiasmo criativo e uma especial dedicação que faz dele um membro frequente da equipa.

José Costa Reis: **Sobre a cenografia de *Menino de sua Avó***⁴⁹

No caso de *Menino de sua Avó* a encenadora tinha, desde o início, uma ideia muito clara e precisa do que pretendia para a cenografia. Ideia esta que passava pela intervenção direta do cenógrafo através da exibição do seu ato criativo, ou seja, os desenhos cenográficos das várias cenas seriam filmados um a um em tempo real e com a presença da mão do autor.

O desafio em *Menino de sua Avó* era o onírico: procurava-se um ambiente de sonho, fantasmagórico. Seguindo o pedido da criadora, José Costa Reis criou a beleza pela simplicidade e definiu o espaço cénico. O primeiro desafio foi o de correr um rio numa sala de espetáculo, sendo este o objeto central do espetáculo.

A encenadora não esconde a sua preferência pelo espaço vazio, de origem *appiana*⁵⁰ e trabalhada por Peter Brook. Na busca da sua resposta, Costa Reis esvaziou o espaço teatral de tudo o que era acessório, de tudo o que não era fulcral, e acabou por restar um simples elemento, mas o mais complexo: o sonho. No entanto, este espaço cénico, embora praticamente vazio de adereços, é um espaço virtualmente carregado, como a própria influência psicanalítica, tão presente no estudo da obra pessoana. O espaço foi preenchido pela projeção de desenhos que tiravam todo o realismo cenográfico e aproximavam-se mais de uma poética simbolista; cada desenho tinha um propósito, um significado, sendo diferente para cada um dos encontros, conforme o espaço que as personagens habitassem. Se este era o cenário, os adereços cénicos

⁴⁹ Texto escrito expressamente pelo cenógrafo e figurinista José Costa Reis, material inédito produzido no âmbito da presente tese. Lisboa, 09 de abril de 2017. Cf. Anexo V, Documento 5, (p. 280).

⁵⁰ Adolphe Appia (1862-1928), um dos encenadores que marcou a oposição ao teatro realista, que veio lançar algumas diretrizes do espaço vazio e do corpo vivo do ator como o centro da teatralidade; estas noções foram depois aprofundadas por Peter Brook nos anos 60. (Vasques, 2003, pp. 84-95).

também eram objetos híbridos que ganhavam relevo e sentido conforme a encenação pedia. O rio destacava-se de todas as opções cenográficas pela presença de água em cena:

Pelo Tejo vai-se para o Mundo
Para além do Tejo há a América
daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.
O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.
(Caeiro, 2001, p. 53).

Se o Tejo de Alberto Caeiro leva à fortuna e ao futuro, o rio da nossa aldeia de *Menino de sua Avó* é um espaço de passado, de memória, de reflexão. É aqui que o jovem Pessoa recorda a sua viagem de barco onde encontrara o corpo da sua pequena irmã morta, é aqui que Dionísia relembra o seu falecido marido e se despede da vida e das suas lembranças. Este é o rio que separa os lúcidos dos loucos, a vida da morte, o palco do público, consoante o momento do espetáculo em que estamos. O rio pode ser, ao mesmo tempo, um lugar concreto e abstrato, sendo sempre o sinal de alguma coisa que separa os opostos. O rio desenha a quarta parede, é quase a moldura da cena para o espectador, separando, literalmente, a ficção de realidade.

A ação passa-se em diferentes lugares: em casa de Dionísia, no Bairro da Lapa em Lisboa; no pátio do Hospital Psiquiátrico de Rilhafoles; no Cemitério dos Prazeres; num dos escritórios onde Fernando Pessoa trabalhava; no Hospital de São Luís dos Franceses; no jazigo da família Estrela Seabra; no Mosteiro dos Jerónimos; e, por fim, na própria sala onde o espetáculo se realiza. Há uma quebra na linha cartesiana de tempo quando as duas personagens morrem; no entanto, o espaço cénico é quase sempre um lugar específico. Esta especificidade do lugar, sugerida pelo texto, começou no processo de criação por ser um *não-lugar*. Muitas vezes no teatro, o palco, por razões de ordem artística ou técnica leva-nos a não-lugares⁵¹, a espaços que no âmbito cénico (e

⁵¹ Com base no estudo de Marc Augé um *Não Lugar* é uma sequência de lugares por onde se passa mas não se vive, lugares não memoráveis, sem história e sem encanto. Lugares de consumo rápido e descartável (Augé, 2007).

Portugal, a Europa e praticamente o mundo, estão a ser preenchidos por esses não-lugares. Focando-me concretamente em Portugal, é hoje possível frequentar os mesmos espaços independentemente da região em que se viva, os lugares tradicionais estão a ser sufocados, assombrados e substituídos a galope pelos denominados não-lugares, *franchisings* de *shoppings*, hotéis, cadeias de

não antropológico) são o próprio palco, o espaço que começa por ser um não-lugar, para poder ser todos os lugares. Podemos ainda desenvolver o conceito do não-lugar para a própria cena em si, para o enredo, pois não é obrigatório que a história identifique o local em que acontece a ação, mas a ação em si.

Menino de sua Avó não habita em não-lugares, mas passa por eles: ao longo de sete encontros, são também sete os locais visitados, todos eles existentes (ainda hoje) em espaços concretos, embora não sejam representados realisticamente na cenografia; o dramaturgo assim os localizou, os atores habitam-no como tal e o espectador identifica-os. Há apenas dois momentos em que Fernando Pessoa viaja até espaços não concretos: após a analogia do conto *A Porta*, de Alexander Search, em que a personagem está num espaço abstrato; e na caminhada para a morte, em que a personagem cambaleia até ao seu leito de morte.

Embora o espaço cénico seja um lugar concreto, fisicamente quase vazio, ele é composto por alguns signos cénicos que nos transportam para lugares concretos e distintos. Assim, estes lugares são identificados pelas projeções de desenhos, feitos também eles pelo cenógrafo, e na cena estão presentes objetos e «não-objetos cénicos». Como justifica Stanislavski (1997, p. 43): «O cenário, os adereços e todos os elementos externos da produção só têm valor na medida em que acentuam a expressividade da ação dramática, da atuação».

Os objetos são os elementos específicos e facilmente identificáveis aos olhos do espectador, adereços realistas, como a máquina de escrever de Fernando Pessoa, o cadeirão de Dionísia onde a prendiam nos seus acessos violentos, a mesa simbólica do retrato de Fernando Pessoa, pintado por José de Almada Negreiros em 1954 para o restaurante *Os Irmãos Unidos*⁵² – uma opção cenográfica, para reconstruir o momento desta pintura.

Inspirado no conceito do não-lugar, criei o de «não-objeto cénico». Assim, entendem-se como «não-objetos cénicos» os elementos cenográficos que, não sendo

restaurantes, ou seja, infinitos espaços que têm como única função servir, e não existir. Nenhum deles oferece necessidade a um artista de o imortalizar na sua arte, pois estes espaços cruzam-se conosco a cada esquina de cada região. No entanto, neste estudo, tomamos o Não-Lugar como o espaço que não é, como fragmente anónimo onde se passa a ação.

⁵² Os Irmãos Unidos era o espaço frequentado por Almada e outros nomes ligados à revista *Orpheu*.

acompanhados pela ação cénica, pelo envolvimento dos atores, não possuem qualquer tipo de identidade ou leitura; são elementos cenográficos que só são identificados pela interpretação dos atores, isto é, são os atores que, com a sua interpretação, lhes dão reconhecimento; são objetos com pouca visibilidade cenográfica que facilmente se diluem com a luz e as projeções e, quando os atores interagem com eles, passam a ser um banco de um pátio, uma cama de hospital, uma campa de cemitério. Só são identificáveis quando têm a intervenção e integração dos atores, sem os quais não existem. Citando Barba & Savarese (1995, p. 68), «Os objetos usados na representação também são ações: Eles são transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas».

Existem três não-objetos cénicos fundamentais no delineamento da cena: a água (porque adota características metafóricas); o ciclorama (incluindo as três faixas de tule), os blocos brancos.

A água em cena marca o rio. O rio tem um papel de separação: a água separa o espaço do público e do espetáculo. É com o rio que Dionísia define a separação entre o lado dos loucos e dos lúcidos, é nesta água que ela abandona o passado ao desfazer-se dos seus objetos antes de fazer a última viagem, a viagem para depois da vida. E depois da morte das duas personagens, o rio separa os mortos dos vivos. A água serve ainda como espelho, para partir os cacos, para espelhar fragmentos de Pessoa, aludindo às várias pessoas de Pessoa. É junto da água que Fernando Pessoa revive a sua viagem de Durban para Lisboa com a sua irmã morta (aludindo a Alexander Search), é esta água para onde Fernando Pessoa avança quando diz «Esta vida para a qual não fui talhado. Se eu me quero matar, porque que não me quero matar?» (aludindo a Álvaro de Campos) (p. 59). Com Camões, a água é o Tejo, e as personagens saem do Mosteiro dos Jerónimos para atravessarem o jardim até à beira-Tejo.

O ciclorama utilizava-se para as retroprojeções com o apoio de três telas independentes (longas faixas de tule branco). Estas três telas, por sua vez, utilizavam-se para projeções frontais, conseguindo servir, assim, a encenação com uma relação de espectros, dando a ilusão da tridimensionalidade e do onírico, onde os atores surgiam sobrepostos ao que era projetado num jogo de profundidade, movendo-se na

transparência das telas, o que resultava num ambiente ao mesmo tempo íntimo, misterioso e ilusório.

Os blocos brancos (construídos em esferovite, material leve e fácil de transportar) estão pintados a sugerir uma pedra de mármore claro, pois conseguem-se fundir facilmente com os tules e as projeções, sendo facilmente anulados visualmente, quando não estão em uso. Quando utilizados, são bancos onde os atores se sentam, no pátio de Rilhafoles, são o leito de morte de Pessoa, são campas no cemitério dos Prazeres.

Só o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação e, por consequência, deve ser apetrechado para mudanças contínuas. É mais ou menos iluminado; os objectos que lá se encontram esperam uma luz que os torne visíveis. Esse espaço [da cena] não está portanto, de qualquer maneira, mas em potência (latente) tanto para o espaço como para a luz – Eis dois elementos essenciais da nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém e potência e por definição [...] (Vasques E. , 2003, pp. 85-86).

O desenho de luz, com assinatura do luminoplasta Fernando Belo, teve um papel fundamental na criação cénica deste espetáculo. Importa neste ponto relembrar Adolphe Appia, e as suas ideias que marcaram toda a revolução artística do século XX, como parte da própria revolução elétrica, mas sobretudo pela sua conceção de teatro que veio distinguir a relevância da luz num espetáculo e a sua influência em tudo o que o constitui. Também neste espetáculo a luminoplastia teve um papel crucial que, como todas as criações aqui presentes, começou nas primeiras leituras do texto dramático e cresceu na experimentação, como explica Fernando Belo, luminoplasta residente da companhia.

Fernando Belo: **A luminoplastia de *Menino de sua Avó***⁵³

Após um briefing percebeu-se que a montagem de luz do espetáculo *Menino de sua Avó* iria ser feita tendo em conta os seguintes aspetos:

- a) Sabia-se que *Menino de sua Avó* iria ter algum cenário, mas tudo o resto iria ser projetado em vídeo (projeção frontal e retroprojeção);
- b) A projeção frontal iria ser feita de forma a apanhar 3 tules (Tul Gobelin 08 Roscotex, medidas 2,50m x 5m) e a retroprojeção iria ser feita no ciclorama. Estando os tules dispostos em triângulo, afastados cerca de 30cm entre eles de maneira, a ser possível a passagem dos atores, permitindo assim um jogo mais fluído e ao mesmo tempo que o público tivesse a ilusão de ser um espaço tridimensional.
- c) A Luz iria fazer a correta iluminação dos atores e da cena mas tendo o cuidado de não prejudicar as projeções (impossibilitando a sua visualização). Tem que se ter presente que toda a luz iria refletir do chão para os tules brancos, mesmo sendo esta a intensidades baixas. Assim sendo, tratava-se única e exclusivamente de arranjar o melhor compromisso possível para as duas partes (Luz e Vídeo).

Tendo esta parte fulcral ficado definida, tudo o resto iria funcionar à volta disto.

A iluminação cénica tem o poder de protagonizar, manipular e aniquilar as imagens levadas à cena. É necessário saber criar uma relação com este elemento. Na especificidade desde espetáculo, a luz é um elemento metódico, pois trabalha-se com margens rígidas de centímetros, o que requer do ator domínio técnico, sensibilidade e precisão imediatas. Mas igualmente relevante na empatia luz/ator, a própria criação da luz neste espetáculo não acaba no sentido de o iluminar, mas dá visibilidade a algo maior que imagens, guiando o ambiente da viagem cénica.

⁵³ Texto escrito expressamente pelo luminoplasta Fernando Belo, material inédito produzido no âmbito da presente tese. Seixal, 03 de agosto de 2016. Cf Anexo IV – Luminoplastia. Documento 1, (p. 227).

3.2 A composição da encenação

Menino de sua Avó é um espetáculo que é novo de encontro para encontro. O texto comandou o espetáculo, num caminho do texto ao palco. Assim, temos o texto como ponto de partida. Depois, seguindo Maria do Céu Guerra, foi necessário trabalhar o material para chegar ao imaterial:

(...) é a capacidade de apostar na representação do imaterial, na caminhada destas duas pessoas, pela vida e pela morte. Nós não tínhamos de apostar na materialidade, quer seja na materialidade do corpo, quer nas imagens da própria cenografia. Nós temos pouco-a-pouco conseguido uma relação que é imaterial, um espaço que é imaterial. E de repente as coisas desenham-se e apagam-se, como se fosse a água numa praia de areia. Aquilo não fica. Desenha-se uma coisa e vem a água e leva. Nada fica, a vida não fica, o cenário não fica e nós não ficamos.⁵⁴

Inicialmente, durante o primeiro e segundo encontro de *Menino de sua Avó*, o trabalho da construção da cena debruçou-se sobre um drama realista, quase um realismo poético de uma relação familiar. Depois, tudo se fragmentou para a imaterialidade da vida diante da passagem para a morte, e neste caso a encenação necessitou dar resposta a tal exigência de imaginário. Assim, *Menino de sua Avó* vai-se avolumando na imaterialidade e na irrealidade: enquanto na primeira parte é trabalhado o registo realista (da interpretação), na segunda parte o trabalho de criação pertence ao onírico e ao fantástico (que altera também o processo de interpretação). É a própria evolução do texto que altera o crescimento da interpretação e da encenação, pois não é apenas a situação das personagens que evolui, mas a própria escrita dramaturgica: o texto comandou o trabalho de criação, pela sintonia dos atores face à obra, que o representam com uma profunda análise dos seus sinais, da sua semiologia.

O envolvimento emocional, tão presente na primeira parte do espetáculo, desvanece-se na segunda, pois os conflitos vivenciais das personagens já não são o mais importante; de certa forma, eles deixaram de ter conflitos. Se já não há vida objetiva, já não existe a fronteira da finitude; dá-se «um eterno presente» que é a característica específica do teatro. São encontros que obrigaram à invenção de uma estética, em especial nesta segunda parte, de «realismo fantástico» aplicado à linguagem teatral. É neste momento que nos deparamos com a ausência de um drama convencional entre

⁵⁴ Depoimento prestado pela atriz Maria do Céu Guerra. Cf. Anexo V, Documento 1, (p. 241).

viventes, visto que o conflito dramático ocorre num *post-mortem* teatral das personagens, o que desafia o trabalho de interpretação e da encenação. Passemos então à análise desta divisão entre primeiro e segundo ato criada pelo espetáculo. Nascimento Rosa estruturou o texto dramático em sete encontros, no entanto, a criação cénica optou por dividir o espetáculo em duas partes, que foram consideradas pela encenação como primeiro e segundo ato; ou seja, a peça aparece dividida em duas etapas distintas, de resto já previstas a partir do momento em que o dramaturgo expandiu os dois primeiros encontros a pedido da atriz e encenadora. Isto resulta que em termos de duração cénica, o primeiro e o segundo encontros possuem em conjunto uma duração cénica análoga à da reunião dos cinco encontros restantes, de acordo com a versão dramatúrgica utilizada no espetáculo (versão esta na qual, entre outras intervenções, o monólogo de Dionísia enquanto Ofélia Queiroz, no sexto encontro, surge em formato abreviado, para evitar uma duração excessiva do espetáculo que perturbaria a sua receção por parte do espectador).

3.2.1 - Ato I

Ao primeiro ato pertencem o primeiro e o segundo encontros. O primeiro ato é um teatro emotivo e catártico, uma criação com uma sustentação aristotélica, no que diz respeito à estimulação do *pathos* no espectador, pela verosimilhança e pela identificação com a psique da personagem – sendo que a ação decorre em tempo real, sequencial ao contrário da fragmentação das ações da segunda parte.

Fernando Pessoa, o poeta das vozes heteronímicas, aqui é acompanhado por uma Avó louca. Esta Avó como causa ou consequência da sua loucura é assolada por vozes, vozes indecifráveis, desorganizadas, desconhecidas. Pessoa, o poeta, organiza-as com a arte da sua escrita. Se nas palavras de José Saramago, «o caos é uma ordem por decifrar, (...)» (Saramago, 2002, p. 105) Fernando Pessoa de *Menino de sua Avó* organizou o caos da sua loucura através do pensamento poético, pela sua criação artística do drama-em-gente, que é afinal a arte dramática. A própria Avó Dionísia reinventada por Armando Nascimento Rosa poderia ser ela também, em *Menino de sua Avó*, um heterónimo. Analisemos a relação das personagens ao nível nietzschiano, no quadro 1.

Quadro 1: Avó vs. Neto

AVÓ DIONISIA	↔	NETO FERNANDO PESSOA
Caos	↔	Ordem
Loucura	↔	Génio
Dionisio	↔	Apolo
Teatro	↔	Luz/ Conhecimento/ Poesia
Vozes	Drama-em- gente	Heteronimos

Esta analogia com o que Nietzsche concebeu, na obra *A Origem da Tragédia*, no que concerne ao conflito, para a criação da obra, configura a base da relação dramática ao longo do primeiro ato.

Todo o ambiente da primeira cena é uma fragmentação; as vozes segmentadas de Dionísia, o dactilografar frenético do poeta, os cacos de vidro espalhados no rio cenografado, que são, afinal, cacos de espelhos, pedaços de um homem e de uma mulher, ou um homem e uma mulher com diferentes rostos incompreensíveis, espalhados nas tábuas de um palco.

Surge, então, no diálogo dramático, a temática do medo da loucura, a linha que separa o génio do louco: se a loucura é o excesso de criatividade, o labirinto das ideias, e o génio bebe da mesma fonte, quando é que a loucura passa a ser genialidade, ou quando é que a genialidade deixa de o ser para cair no abismo da loucura?

Emerge agora o primeiro delírio de Fernando Pessoa, onde o ator na frente de cena monologa em entusiástica convulsão sobre a sua viagem para Portugal no mesmo navio que carregava o caixão com a sua pequena irmã morta. Introduzimos aqui outra temática central da obra: o fantasmagórico, a vida e a morte. Qual a linha que os separa? Carregamos os nossos mortos no navio que é a vida? É essa a grande dádiva da arte, a possibilidade da escolha inventada por oposição à experiência estritamente científica: será sempre mais vasta a liberdade de pensamento, por partir do sujeito e não estar dependente da descrição do objeto (como acontece na ciência).

Dionísia pede a Fernando Pessoa que lhe vista um colete-de-forças, como quem veste um espartilho, e o cenário é coberto pelas paredes de sua casa, repletas de molduras com as fotografias, fragmentos que contam as histórias de uma vida.

O segundo encontro passa-se no hospital psiquiátrico de Rilhafoles e a opção da cenografia é um cenário com uma enorme árvore, que faz lembrar o da obra de Samuel Beckett (escrita com a mesma idade com que Nascimento Rosa escreveu *Menino de sua Avó*), *À Espera de Godot*, na qual há a estrada, árvore, e a noite onde aparentemente esperam alguém de nome Godot; se a personagem Lucky carrega uma pesada mala que não larga um só instante, em *Menino de sua Avó* temos Dionísia carregando uma mala, junto a uma enorme árvore e em frente ao rio. Que espera um demente que termina os seus dias num hospício? Que carrega na sua mala? Para onde a espera levar?

Dionísia despede-se das memórias que enchem as suas paredes e as mesmas fotografias que enchem o espaço cénico virtual são agora fotografias de papel que a personagem deita ao rio e vê afundarem-se na água.

Neste momento, chega o neto. Inicia-se uma conversa que termina numa despedida: o cenário termina num *não-lugar*. O fumo invade o palco como se de nuvens se tratasse. Avó e Neto despedem-se para sempre.

3.2.2 - Ato II

Ao segundo ato pertence o terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo encontro.

O segundo ato do espetáculo de *Menino de sua Avó* altera completamente o seu registo. Como se pode representar um fantasma se não pelo fantasmagórico, onírico ou quase o mágico?

A opção de encenação cortou com o registo realista do primeiro ato para optar por um registo livre na estética, devido à descontinuidade do tempo da ação. Quando tempo passou entre cada encontro? Remetemos para o poema de Fernando Pessoa «Menino de Sua Mãe» quando questiona, afinal *quanto tempo tem um morto?* (Pessoa, 2006, p. 22-23) Não há tempo, há teatro, o eterno presente que só nesta arte é possível. Num processo de teatro dentro do teatro: o chamado metateatro, conceito teorizado por Lionel Abel na sua obra *Metateatro – uma visão nova da forma dramática*, quando explica que as ações cénicas metateatrais se podem aproximar das concepções de representação *estranhada* de Brecht⁵⁵:

Defini o metateatro como repousando sobre dois postulados básicos: 1) o mundo é um palco, 2) a vida é um sonho. (...) Examinemos primeiro a proposição «o mundo é um palco». Se não se acredita que os indivíduos sejam reais ou que os seus sofrimentos tenham menor importância, então não pareceram imediatamente teatrais todas as ações, reações, expressões de sentimento humano? E qual era o recurso teatral mais comum de Brecht? A sua insistência deliberada de que as emoções interpretadas por seus atores fossem representadas e não sentidas. (...) O pensamento frio e desapaixonado, como o que Brecht sempre advogou e dizia quer induzir em seu público, é precisamente aquele tipo de pensamento que não poderá nunca asseverar a realidade de qualquer pessoa que não seja a que está pensando. (1963, p. 141).

Menino de sua Avó integra estratégias e momentos intensamente metateatrais, num jogo em que as personagens brincam ao teatro deliberadamente. Como já foi aqui referido, existe um prazer no jogo pós-pirandelliano nesta opção de criação interpretativa, também ela sugerida pelo texto, onde os atores se desdobram noutras personagens.

⁵⁵ Susan Sontag, na sua obra *Contra a Interpretação e outros Ensaios*, no capítulo dedicado à morte da tragédia, vem estabelecer uma valorização crítica e também contribuir para ampliar a perspetiva de Abel, propondo uma visão mais ampla do metateatro (se bem que retire a epicidade de Brecht desse retrato), considerando tantas obras e pontos de vista muito anteriores a revolução teatral do século XX, chegando de Shakespeare e Homero. (Sontag, 2004).

3.3 Dionísia a criação de Maria do Céu Guerra

Maria do Céu Guerra é um nome incontestável do Teatro Português, fundadora d' A Barraca, vencedora de inúmeros prémios, distinguida com menções honoríficas, tem marcado o seu lugar no teatro, na cultura e na cidadania, pelo seu talento, trabalho, e ação cívica constante. Para Maria do Céu Guerra, o desafio Dionísia foi a etapa seguinte à loucura de *D. Maria, a Louca*, pois que terminava então a carreira do espetáculo que retratava, sob visão de Antônio Cunha, a primeira rainha portuguesa, também ela tida como louca. Nascimento Rosa apresentava-lhe agora a avó louca do génio da literatura portuguesa do século XX. Ainda que envoltas na mesma temática, seriam loucuras diferentes, seriam mulheres diferentes, histórias diferentes; seriam sem dúvida, projetos diversos entre si.

As personagens que Maria do Céu Guerra leva à cena distinguem-se pela grandeza, a grandeza humana que cabe em cada uma delas, a grandeza que é inerente á humanidade:

Interessa-me a grandeza das pessoas... o que me interessa é a grandeza das pessoas. As personagens que eu levo para cena, sejam loucas, sejam freiras, sejam marginais, sejam místicas, têm em comum uma dimensão de quão elástico pode ser o ser humano. Quão grandioso pode ser o ser humano. Quão grande pode ser a sua dimensão. Quão maiores do que somos podemos sempre ser. Mesmo que seja na loucura, mesmo que seja numa dimensão insana. O que é que se pode fazer com uma vida. Essa é a lição que me interessa dar em cena. É a única lição que me interessa. Nós podemos ser pelo menos o herói de nós próprios como dizia Dickens. É importante que as pessoas não deixem passar a vida delas como se não fossem uma grande personagem.⁵⁶

O primeiro passo foi conhecer Dionísia Estrela Seabra, naquilo que de verídico dela se poderia conhecer, o que no fundo eram apenas algumas referências escritas e fotografias. Os textos dramáticos dão-nos as histórias, as personagens, mas cabe ao ator descobrir a *persona*, é o ator que procura, é o ator que caminha, Maria do Céu Guerra dá muito valor ao trabalho de leitura; é nas primeiras leituras que se fazem os caminhos de procura, de reflexão, de suposição, numa análise muito aprofundada e sincera dos textos e das dramaturgias, que leva às tantas hipóteses que o teatro oferece, às tantas *personae* de uma só personagem.

⁵⁶ Depoimento prestado pela atriz Maria do Céu Guerra. Cf. Anexo V, Documento 1, (p. 250).

Michael Chekhov (1891-1955), considerado por Stanislavski um dos seus mais brilhantes alunos, propõe, tal como o mestre, o trabalho da personagem na sua fase inicial pelo mapa que começa no texto. Maria do Céu Guerra inicia o seu processo de criação da personagem pela concentração no texto, o trabalho de foco na dramaturgia até alcançar as primeiras imagens da sua personagem, para depois crescer nas situações, nas frases, nos diálogos, nos pormenores que rodeiam essa personagem até alcançar a vida interior da *persona*, ouvindo-a, deixando-a falar e guardando as impressões que se destacam. Para depois, sim, a personagem ganhar espontaneidade através da *Imaginação Criativa*:

São produtos puros da sua *Imaginação Criativa*. Aparecem, desaparecem, voltam de novo, trazendo com elas novas criaturas que lhe são estranhas. Não tarde que elas se relacionem entre si, que comecem a «atuar», a «representar», diante de seu olhar fascinado. (...) Você é absorvido, atraído para estranhos estados de espírito, insólitas atmosferas, para o amor, o ódio, a felicidade, e a felicidade desses hóspedes imaginários. Sua mente esta agora inteiramente desperta e ativa. (Chekov, 2010, p. 26).

Dionísia não é cópia real, não há uma preocupação historiográfica – já aqui se disse –, ela é uma ficção com base em factos verídicos: sabemos que coabitaram, sabemos que Fernando Pessoa tinha medo da sua avó na infância, sabemos que a única herança que recebeu em vida foi dada por esta senhora de classe média, viúva de militar que, apesar de diagnosticada como louca, lhe deixou a herança cujo dinheiro Pessoa usou para montar uma tipografia (Empresa Íbis — Tipografia Editora — Oficinas a Vapor); e por fim, sabemos que Fernando Pessoa foi quem fez anunciar no jornal *O Século* o óbito de Dionísia Estrela Seabra, quando, no ano de 1907, faleceu. Esta informação verídica está na base biográfica da personagem, tudo o resto é ficção, pelas palavras a dramaturgicamente, pelo corpo a de atriz.

Dionísia Estrela de Seabra não tinha mais família biológica para além de Fernando Pessoa, pois o seu marido Joaquim António de Araújo Pessoa (1813-1885), assim como o seu filho, Joaquim de Seabra Pessoa (1850-1893), pai de Fernando Pessoa, já tinham falecido. Restava-lhe apenas este neto e restante família matrilinear de Fernando Pessoa. No fundo, familiares que não eram diretamente seus, e este foi um dos pontos de partida para a interpretação do primeiro ato: o abandono, a estranheza e a solidão, o universo muito atual nos mais velhos, que, por vezes, se transformam em

rancor e medo. E foi este o caminho para começar a construir esta Dionísia, louca, perdida, sozinha em si própria entre cacos de porcelana.

Dionísia é louca, ouve as vozes mas não as domina; já Fernando Pessoa cria vozes, expressa vozes diferentes; assim, a criação da poesia vem pelo génio que consegue ser disciplinado, trabalhado e não desordenado; no fundo, esta é a diferença entre a loucura e o génio. Sabemos que, muitas vezes, o poeta acreditava estar louco ou vir a tornar-se, numa época em que a medicina psiquiátrica enfatizava as probabilidades da hereditariedade; assim compreendemos como esta avó foi marcante na vida de Pessoa. Não seria por acaso que este homem desde jovem recebeu enlouquecer um dia, ele que conviveu desde tenra idade com uma mulher que constantemente era internada num hospital psiquiátrico. Não sabemos, pois não há registos ou acesso a eles, sobre o tipo de loucura com que os médicos de então diagnosticaram Dionísia, mas aqui entra a arte e a poesia; e se Fernando Pessoa se distinguiu pela sua criação da heteronímia, essa arte de criar vozes diferentes, porque não supor que o neto organizou as vozes que a avó não soube distinguir? A própria consolidação de drama-em-gente, segundo Teresa Rita Lopes, é a junção de vozes diferentes, separadas, mas em interatuação:

O romance-drama-em-gente é constituído não apenas pelos monólogos de cada personagem e da sua interação, mas também pelos fios narrativos que os congregam numa teia única. É uma teia tecida a várias mãos, um conto contado a várias vozes. (Lopes, 1990b, p. 172).

Mas se este espetáculo é tão distinto entre o primeiro e o segundo ato, Dionísia também o é: no primeiro ato, a que pertencem primeiro e segundo encontros, vemos uma mulher doente, que sofre com a sua condição, com a solidão, com os internamentos, com a incompreensão da família e do mundo; no segundo ato, com a morte, ela é livre.

A atriz neste espetáculo trabalha sempre com o dual, a personagem Dionísia é duas: a Dionísia viva e a Dionísia fantasma; a Dionísia louca e a Dionísia sã. Estas formas de ser Dionísia são afinal uma referência à dualidade do próprio deus Dioniso, no qual a morte é o ditirambo de Dionísia: «Ditirambo é o nome do cântico interpretado por Dioniso quando estava toldado pelo vinho, transformando-se depois no teatro grego» (Boorstin, 1993, pp. 195-197).

Também Dioniso nasceu duas vezes, o único deus do Olimpo, filho de uma mortal, que acabou a sua gestação na perna de seu pai, Zeus. Representante da vida e da morte, da primavera que só nasce depois de morrer, o primeiro Dioniso é selvagem, e manifesta-se pela loucura e pela instabilidade. As bacantes, suas seguidoras cultuais têm este nome pelo seu significado de loucura instigada pelo deus. Adriana Freire Nogueira explica sobre Dioniso e os seus rituais de celebração que:

os Mistérios Báquicos (...) tinham alguns pontos de contacto com os Mistérios Eleusinos, dado que ambos pressupunham idas e vindas aos infernos e uma felicidade após a morte. No entanto, o que se exteriorizava deste culto eram rituais que realçavam a licenciosidade que o deus do vinho e do delírio místico provocava nos seus seguidores. (...) A alteração dos estados de consciência era típica de Dioniso, podendo o deus levar os seus seguidores a cometer os maiores crimes sob a sua influência (n' *As Bacantes*, de Eurípidés, Agave mata o filho, pensando que é uma cria de leão). (Nogueira, 2011, pp. 260-261).

O segundo Dioniso, o que surge depois do ditirambo, quando este se dissocia em exclusivo do cântico ébrio para se transformar no Teatro Grego, é um deus moderado, que se disciplina (como Dionísia, na sua morte) com o teatro. Enquanto, para Fernando Pessoa, Dioniso se disciplina através da sua arte da poesia e do fingimento dos heterónimos, para a avó, depois de morta, a sua loucura é disciplinada pelo fingimento do teatro:

Deixou de ter medo dos perigos que a atacaram, porque isso é o Dioniso sem disciplina, sem regra. É o Dioniso das Bacantes, é o Dioniso do ditirambo, da dança descompassada, das mulheres que fogem para o Olimpo e bebem todos os vinhos e todas as poções, da mãe que corta a cabeça ao filho no meio da dança, porque não o reconhece, porque esta embriagada... a história d' *As Bacantes*. Portanto estes dois conceitos de teatro na sua essência estão cá. E estão desde a primeira à última palavra da obra.⁵⁷

A partir do segundo ato, toda a expressão da personagem muda, pois se a doença em vida leva à morte, na morte não há doença. Então, esta mulher, que passou os últimos tempos de sua vida em sucessivos internamentos dos psiquiátricos, é agora uma pessoa livre e lúcida. Esta opção cénica e dramaturgica não é uma ideia gratuita. Curiosamente, ela foi pensada numa época contemporânea a Dionísia Estrela Seabra, por Allan Kardec, que, em *O Livro dos Espíritos*, discorre sobre a morte e a loucura:

⁵⁷ Depoimento prestado pela atriz Maria do Céu Guerra. Cf. Anexo V, Documento 1, (p. 243).

O Espírito do doente mental ressentir-se, após a morte, da perturbação das suas faculdades? Pode sentir-se, durante algum tempo após a morte, até se desligar completamente da matéria. Tal como a pessoa que, ao acordar, se ressentir por algum tempo da perturbação em que o sono o mergulhou.

Como é que a alteração do cérebro pode atuar sobre o Espírito, após a morte? – É uma lembrança. Um peso oprime o Espírito e, como não teve conhecimento de tudo o que se passou durante a sua loucura, precisa de algum tempo para tomar conhecimento do que se passa. É por isso que, quanto mais tenha durado a loucura durante a vida, mais longamente durará o incómodo e o constrangimento após a morte. O Espírito desligado do corpo ressentir-se por algum tempo da impressão das suas cadeias. (Kardec, 2017, pp. 180-181).

A personagem Dionísia é uma homenagem ao teatro que Maria do Céu Guerra busca, por algo inerente à sua grande e maior causa, a crueza da nossa essência: «Sem um elemento de crueldade como fundamento do espetáculo, não é possível haver teatro.» (Artaud, 2006, p. 110) Era esta crueza que Artaud procurava, e é esta a crueza que Céu Guerra escolhe para as personagens que representa:

Eu penso que não há uma obra interessante sem crueldade, porque o ser humano é cruel e se expurgamos do nosso trabalho, da nossa obra, a crueldade, estamos a tirar o sentimento mais estranho, mais surpreendente, que se manifesta das formas mais surpreendentes...eu penso que não há obra de arte sem crueldade! Não há! O resto é...é a pintura do menino da lágrima! De maneira que, sempre que trabalho, procuro a crueldade, procuro onde é que está a crueldade, onde é que está a crueldade nessas relações, onde é que está a crueldade neste espaço, onde está, onde é que ela está...? E procuramo-la e encontramos-la. E encontramos-nos nessa relação. Portanto a relação ajudou-nos. Da relação ou do conflito é que nasce o trabalho teatral. Não é?

Depois o que mais me interessa é a contradição. Tudo poder ser isto mas também noutros momentos ou nos mesmos, aquilo. Como dizia Boal (Augusto Boal), "não só mas também". Depois interessa-me a ambiguidade. Não me interessa que os conteúdos ou os sentimentos que estamos a transmitir sejam unívocos e de leitura imediata.⁵⁸

3.4 A criação de Fernando Pessoa

Surpreendidos pelo fenómeno literário insólito de uma constelação de poetas, reivindicando pela boca do seu criador ou deles mesmos um direito à existência digno das melhores peças de Pirandello, os primeiros intérpretes tentaram tudo o que estava em seu poder para reduzir a estranheza desse desdobramento artístico. (Lourenço, 2000, p. 29).

⁵⁸ Depoimento prestado pela atriz Maria do Céu Guerra. Cf. Anexo V, Documento 1, (p. 250).

O médico-cirurgião vascular e poeta Luís Miguel Nogueira Rosa Dias, sobrinho de Fernando Pessoa que ainda teve oportunidade de conviver com o poeta, testemunha:

As pessoas vêem um génio e esquecem-se que eles foram homens como outros. Eu lembro-me de a minha mãe me contar que o meu tio ia para o Terreiro do Paço, fingia que tinha perdido uma moeda e quando estava toda a gente à procura da moeda ele ia-se embora.⁵⁹

Enquanto ator, interpretar Fernando Pessoa deu-me a possibilidade de reunir e experimentar todos os meus recursos, de poder desenvolver zonas menos exploradas, de a encontrar meios para recriar esta personagem tão múltipla e particular.

Em *Menino de sua Avó*, tive a possibilidade de abordar a figura de Fernando Pessoa, no seu arco biográfico, do princípio ao fim do espetáculo. O que propus nesta criação é uma personagem perturbadora em que o público se questiona se está perante o poeta que pensa reconhecer. No primeiro ato, Fernando Pessoa tem apenas dezanove anos e começava a demonstrar, na sua escrita, os primeiros sinais de medo da loucura, através do heterónimo Alexander Search (um dos menos usualmente abordados). O jovem que aqui vemos, entre a realidade e a ficção, é o neto fiel que convive assiduamente com a sua avó - ela sim, diagnosticada demente. Fernando Pessoa apresenta-se como menino de família, das suas tias, da sua mãe, e neste espetáculo, como «menino de sua avó»; um Fernando Pessoa em contexto familiar, humanamente tangível, afável e próximo de todos nós.

Com o passar das cenas que acusam o passar dos anos, o ortónimo cruza-se com os heterónimos, as personagens plasmam-se, porque de Pessoa todos os heterónimos partem e a ele todos regressam; Bernardo Soares e Álvaro de Campos podem ser Pessoa, ele próprio, no momento da sua morte, no desassossego do atravessar a rua, com as suas múltiplas personalidades. Pessoa contraria a unidade identitária. «Sê plural como o universo» (Pessoa, 1966c, p. 94) é a sua senha.

⁵⁹ Depoimento prestado em sessão aberta com o público na Comemoração dos 125 anos de Fernando Pessoa. Cf. Anexo V - Documento 3, (p. 271).

Procurei Fernando Pessoa pela *via negativa* de Jerzy Grotowski, em tudo o que é possível pela pluralidade do poeta, e decidi o que não queria ser neste Fernando Pessoa de *Menino de sua Avó*.

Recusei a polémica, recusei a caricatura, recusei da mesma forma a hipótese de um homem que fosse apenas reconhecido por uma elite de estudiosos pessoanos, recusei o excesso de sinais, características e atitudes: considerei que o excesso estava nos heterónimos (na sensibilidade de Álvaro de Campos, na loucura de Alexander Search, na sátira de Moura Costa, no estoicismo de Ricardo Reis, na solidão de Maria José e na excentricidade de Baldaia), não em Fernando Pessoa. O excesso não passa do papel. Não atravessa o homem Fernando Pessoa para o seu comportamento social, pois nada aponta para que tivesse comportamentos excessivos. Esta minha opção está também de acordo com o texto e a montagem, que caminhavam para essa direção, mesmo com a aposta no fantástico e na vida depois da morte. Não quis que a minha criação no espetáculo fizesse, de algum modo, desacreditar o ícone nacional e internacional que ali queríamos representar.

A criação desta personagem trouxe um contributo muito particular e talvez uma fonte de interrogação evolutiva nos desafios que me são colocados enquanto ator, enquanto praticante desta arte do corpo habitado: como preparar o corpo do ator para dar forma à hiperbolização cerebral pessoana, para que ela se torne visível e comunicável em cena? Senti-me obrigado, ao longo do período de criação, a ser também eu um homem de vida mental apenas, abdicando do afeto, do toque, e do sexo. Fernando Pessoa era um homem de vida eminentemente mental e a emergência concreta dos afetos é algo que o desequilibra; algo com que a sua psique não lida, numa disjunção face ao corpo. Cheguei a um homem de ação interna (como o seu teatro)⁶⁰, e, dentro desta ação interna, há uma ação dramática, pelos atores/heterónimos (drama-em-gente) que vivem em si, que são Pessoa, que Pessoa finge ser. A questão do fingimento tão presente em toda a obra pessoana, tão assumida na sua teatralidade, é, no fundo, o ator a ser a personagem e a personagem a ser o ator:

⁶⁰ O conceito de teatro estático foi uma inspiração *maeterlinckiana* que Fernando Pessoa trabalhou nas suas obras dramáticas, um teatro que propõe a inércia. Luísa Monteiro foi a investigadora responsável pela descodificação dos textos que deram origem à peça *Inércia*, de Fernando Pessoa, e contribuiu também como consultora dramaturgica (juntamente com Nascimento Rosa) para a realização cénica de estreia da peça por *Um Coletivo*, num projeto da atriz Cátia Terrinca e Ricardo Boléo, com interpretação da atriz e de José Leite (2014, no Espaço da Ribeira/Primeiros Sintomas, em Lisboa).

No teatro, é o público que pede ao ator: «Mente-me». E essa qualidade de «falsidade partilhada entre adultos consentâneos» é o fator que retira a mentira do ator do jugo da moral em que as restantes mentiras costumam ser avaliadas.»; «(...) o que o ator faz no palco nunca é bem verdade e que, ao entrarem na discussão, estão, na realidade, a debater a natureza da mentira inventada pelo ator e consentida/desejada pelo público. (Branco, 2015, p.43).

A própria *Autopsicografia* de Fernando Pessoa, poema com uma especificação centralizada na dor, manifesta que não é na dor conhecida ou padecida verdadeiramente que se encontra a poesia; ou seja, para arvorar a dor verídica e autêntica da arte genuína, ela tem de ser reconfigurada, arquitetada, fingida. Não seria suficiente partir da dor que compreende nele próprio, para a propagar na poesia. Para chegar ao mais intenso do fazer artístico, é essencial mais fantasia. Esta materialização da dor na poesia atua na inscrição afetiva do poeta quanto à sua dor preambular, acercando-se esta ao ponto de ele sentir a dor divagada mais verídica do que a genuína. A finalidade artística sobrevém à verdadeira. E depois sucedem-se uma sequência de diferentes receções. Cada recetor tem uma dor diferente, partindo sempre daquela que é inicialmente sugerida pelo autor.

O *pathos*, aqui representado no poema pelo coração, ludibria o *logos*. O poeta é, pois, uma criatura fadada a entreter-se intelectualmente com os sentimentos, erguendo-os à condição artística, metamorfoseando-os num intento criativo, também esse para a posse dos destinatários. Assim, também é o ator que empresta, dá, soma, divide, troca, multiplica e recebe múltiplas sensações. O ator não será um mentiroso, será talvez um mitómano, pois ao «mentir» ao público, ele antecipadamente está a acreditar e vivenciar a sua própria mentira. Ele não mente em direto, ele está preparado *a priori* para coabitar toda aquela conceção imaginária. Assim como também o público se disponibiliza para acreditar nele.

A questão central desde poema é o fingimento e as três dores que o poema apresenta são a dor primeira, a dor do poeta enquanto sentimento, a segunda dor, que é a dor escrita no papel pelo poeta, ou seja aquilo que ele escreveu já é diferente daquilo que ele sentiu primeiramente, e, por fim, a terceira dor, a dor de quem lê o poema e se emociona com ele. O sentimento é uma emoção que, como tal, é primária e íntima, ninguém a sente para além de si.

Ao escrever sobre a emoção, tenho de encontrar palavras para a descrever; ao procurar essas palavras, já estou a tentar aproximar a minha emoção de palavras que eu conheça; assim, a dor que eu vou descrever já é diferente da primeira que eu senti, porque ao procurar palavras para a minha emoção, pensei sobre a minha emoção, e ao pensar sobre a minha emoção, intelectualizei a minha dor. Quando alguém ler o meu poema, vai sentir uma dor que é só sua, porque as minhas palavras o emocionaram, mas ele não sentiu a emoção que eu senti, ele sentiu uma emoção que considera próxima daquela que eu descrevi, devido à universalidade das emoções humanas. Ele identificou-se com o meu sentimento, mas ele não sentiu o meu sentimento, pois estes, sendo embora baseados em características universais, são cada um ele próprio e sempre diferente de todos.

Depois de reunidas todas as ferramentas da construção da personagem, depois de estabelecidas todas as escolhas para a preparação do papel, a interpretação de Pessoa foi o resultado de uma compreensão da *Autopsicografia*, na qual está Stanislavski, onde está Maeterlinck, e Pirandello, onde está Brecht. Em suma, onde está o teatro.

CONCLUSÃO

E a censura de uma só pessoa consciente deve, na vossa estima, ter mais peso do que um teatro inteiro de ignorantes. (Shakespeare, 1987, p. 121).

Shakespeare, *Hamlet*, Ato III, Cena II
(Tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen)

«(...) a técnica de representação já mais poderá ser adequadamente entendida sem que seja praticada.» (Chekov, 2010, p. XXI).

A transferência de Stanislavski, a anulação das habilidades de Grotowski, o estranhamento de Brecht, o espaço vazio para a viagem por lugares e não lugares de Peter Brook e a sua luta contra o aborrecimento do espectador de teatro. A harmonia e experiência de um grupo; o casamento do teatro com as investigações de estudiosos pessoais para irmos ao encontro de uma personalidade tão complexa de desvendar, que é a de Fernando Pessoa. Com estes elementos por perto, assim fiz (a minha) uma interpretação de Pessoa.

No teatro não inventamos nada, criamos a partir do que de alguma forma já existe, daí denominarmo-nos e sermos denominados de criadores e não inventores. Lidamos com o que já existe. A vida, propriamente dita, é criada por um conhecimento empírico, e o que nós tentamos fazer é percebê-la melhor, observá-la, estudá-la, ampliar pormenores, ficcioná-los; não inventamos gestos novos, nem sons, nem tão-pouco personalidades. Na arte teatral, exploramo-nos a nós mesmos com o conhecimento e sentido do outro. Paramos onde termina a nossa imaginação, que é uma das vias maiores do nosso conhecimento, «para além da curva da estrada não há mais nada» (Pessoa, 2014c, p. 99), como quando sonhamos que morremos, e por isso acordamos imediatamente, isto é, o nosso subconsciente não nos deixa ver o que vem depois, porque não o conhecemos e deste modo a nossa imaginação não nos deixa ir para lá. Podemos, acordados, imaginar uma outra vida, mas inspirada nesta, com as imagens e o ambiente que adquirimos nesta. E assim, a segunda parte da nossa montagem cénica, dramaturgo e criadores apresentam uma visão para estas personagens depois da vida, neste caso, como sendo uma continuação teatral desta em que ora estamos.

Somos influenciados por todos os fatores que interagem diretamente connosco quando num processo de criação: o conhecimento empírico do palco; o conhecimento académico; a investigação interior e exterior; o legado dos mestres do passado em comunhão com os mestres do presente; o calor e o frio; quem deixamos para trás, quem está ao nosso lado, quem vamos encontrar à frente e quem nos cruzamos no caminho. Os resultados provêm das facilidades e das dificuldades.

Metaforicamente, posso dizer que uma personagem interpretada por um ator é como uma árvore, em que o resultado das suas ramificações, da grossura do seu tronco, está completamente relacionado com os anos e com o tratamento recebido da árvore, até à chegada da mais espetacular metamorfose que é quando esta nos oferece os frutos ou nos fascina com as suas flores. Até lá, todas as intervenções são determinantes na vida deste ser, desde o terreno, a rega, as plantas vizinhas, o sol, todo o ambiente envolvente. Os atores são como as árvores, as plantas, tudo neles tem uma influência direta no resultado das suas personagens. Enquanto criadores artísticos, estão vulneráveis a tudo, e criam tanto a partir da inspiração como da aspiração de todas as coisas. Contraditória função, esta, pois num dia, aquilo que nos ajuda a desenhar um processo de criação, pode ser aquilo que no dia anterior nos inibiu. Em suma, num processo artístico não há fórmulas, há conceitos e ideias, nenhuma delas nos garante uma montagem em teatro bem-sucedida. Há experiências que provocaram resultados e que abriram possibilidades a outras experiências que estimularam novas aberturas cénicas.

Este estudo é o resultado de um processo criado exclusivamente para esta personagem. Numa tentativa de identificar todos os dados direta e conscientemente presentes para a criação deste Fernando Pessoa. A experiência, a idade pode ser uma aquisição, a falta dela, outra tão salutar como a anterior. A ingenuidade é uma ferramenta tão fácil e tão difícil de interpretar como a maturidade; varia simplesmente a que quilómetro estamos do nosso caminho e que trajeto percorremos.

O ponto de partida para esta criação é bastante conciso: um menino que sentiu a chamada da escrita e que com ele tem um sonho de ser um grande poeta. Aqui, eu tento encontrar-me com o poeta, o ainda menino Fernando Pessoa mas já poeta, antes dos heterónimos. E aqui começa o primeiro desafio: vou interpretar, criar em teatro, Fernando Pessoa, mas ele ainda não é «grande». Escreve, mas ainda não é o poeta que conhecemos hoje. É um menino com um peculiar universo familiar; um órfão de pai, com pai substituto Mas é um menino cheio de inquietações. Eu, o ator, inicio, em aproximação constante, este processo de procura de um encontro com afinidades e não afinidades com um homem desta dimensão, porque ele ainda não tem a dimensão que mais tarde atingiria. Tenho que começar pelo início. Comecei a minha investigação/criação pela mesma ordem que ela se apresenta em cena. Como técnica bastante usual do ator, em que o ator todas as sessões repete o texto, a cena como se fosse a primeira vez, integra a ação dramática como se não soubesse aonde vai terminar

e que desenlace irá ter a história. Aqui, como estrutura de espetáculo, no sentido da sua execução, ela é semelhante, ou seja, há uma história com princípio, meio e fim. Mas quando estamos no início, não sabemos o que vai desenrolar-se ainda, o que vai acontecer mais adiante. O ator tem o texto decorado, mas a personagem não tem. O ator sabe o que tem para dizer, mas a personagem não.

O ator vigia a personagem, dá-lhe e tira-lhe racionalidade. Controla e afere no *logos* e no *pathos*. O ator aqui é o técnico que conduz a personagem. A personagem não sabe aonde vai parar, não sabe que voltas vai ter a sua existência na ação a decorrer, é surpreendida a cada instante com o desenrolar da ação. O ator controla-a tecnicamente, porque o ator aqui é o técnico preparado, que vai servir de mediador à exposição da personagem que se apresenta. A voz trabalhada, a movimentação corporal, as opções e apresentações sensoriais, são algumas das ferramentas que o ator empresta para a concretização do quadro que se desenha na personagem.

O ator que vai interpretar Fernando Pessoa não pode pensar na dimensão gigantesca que esse homem adquiriu, isto não pode, segundo entendo, estar implícito nem na construção, nem nas apresentações, para não correr assim o risco de um voo cénico arbitrário. Há uma ordem na demanda pela personagem, que começa e acaba em Fernando Pessoa; não há um desfile de heterónimos, nem uma tentativa de os exibir pela personagem, mas acabamos por os ter sempre presentes. Este trabalho não pretende apresentar novas descobertas sobre Fernando Pessoa, mas uma dissertação sobre as escolhas das suas características para a criação de uma personagem num espetáculo de teatro dramático (e uso aqui o termo dramático, para o distinguir do conceito pós-dramático de Hans-Thies Lehmann, no qual «o teatro não interpreta figuras e tramas de um texto; antes, articula sua linguagem como realidade estranha e perturbadora em um palco que se deixa inspirar por sua singularidade.») ((Lehman, 2007, p. 249), *Menino de sua Avó* é construído num regime de teatro de texto; isto é, para o qual existe uma partitura de palavras de que a criação cénica se irá apropriar, materializando-as em ações, em imagens vivas.

Agora que o Fernando Pessoa não me revisita todas as noites, agora que o ritual não se realiza com a regularidade com que durante um longo ciclo fui acostumado (faltou uma sessão para somarmos cem representações, mais de um ano decorrido desde a estreia). Mas uma vez adquirido, dificilmente se perde. Há um(a) Pessoa encontrada

dentro de um variado e alargado leque de credíveis suposições. Havia nele uma racionalidade que lhe permitiu executar outras funções. A vida dele não foi só a sua obra, como o poeta gostava que tivesse sido. Exerceu trabalhos vários. Conviveu com família (e vivenciou os problemas e as alegrias dela), teve amigos. E é com base no poeta ortónimo que (supostamente) parte a minha criação, no homem que segundo dizem, ao andar, quase que não tocava com os pés no chão. O Menino que tem um sonho, que escreve porque tem necessidade de escrever; é a sua forma de brincar. E é incentivado pela família para isso. O Menino que tinha um sonho de ser um grande poeta.

Este trabalho não pretende apresentar novas descobertas sobre Fernando Pessoa, mas as razões para as escolhas das suas características, para uma criação cénica específica. Tentei dar testemunho dela a partir do ponto de vista do ator que sou.

Não apresento uma receita única para a arte do ator, mas sim um estudo acerca daquilo que resultou na personagem Fernando Pessoa no palco de *Menino de sua Avó*. Poderá este estudo motivar outras criações? Há que deixar bem claro que as referências aqui apontadas nesta investigação não são, de modo algum, a negação de outras vias possíveis. Estas foram aquelas por mim detetadas e identificadas, repito, neste exclusivo e específico percurso cénico. Outras referências teriam lugar certamente num estudo de teatro deste género, mas neste, que se configurou para o objeto cénico em análise, foram estas as que se me afiguraram determinantes.

O espetáculo foi uma homenagem a Fernando Pessoa e ao Teatro, uma interpretação de uma personalidade cuja obra é maior do que a sua vida, tanto em longevidade como em marcos de acontecimentos pessoais. A Pessoa só lhe podemos fazer uma homenagem, dada a herança intérmina que nos deixou. A vida é uma brincadeira com coerência, o teatro é a ampliação da coerência da vida, introspeção e exploração do consciente.

Ao contrário de um *freelancer*, o teatro de grupo tem uma linguagem pré-definida, vai-se desenvolver como tema de cada vez que se busca uma nova criação. Como numa família, existem linguagens estabelecidas, o que muda é o tema. Num grupo dificilmente se corre o risco de um ator usar outro tipo de linguagem, como se diz na gíria teatral, de estar «a fazer outra peça».

As várias linguagens artísticas unem-se e criam um objeto artístico coerente porque as linguagens são análogas, casam-se, as vias de expressar é que são diferentes.

Houve uma participação ativa e profunda de todos os intervenientes, os trabalhos de cada um não foram feitos nos seus ateliês, todas as criações foram elaboradas, pensadas e refletidas dentro da mesma oficina, o teatro.

O Texto - escrito gradualmente e dado a conhecer por partes aos criadores – um texto aberto, várias vezes alterado num diálogo entre dramaturgo e demais criadores. Um acompanhamento – os atores estavam a par das ideias do dramaturgo e da sua construção -, já que os atores não vestiram o texto, mas o texto vestiu os atores, o texto foi pensado para os atores. O dramaturgo (re)conhece as capacidades e recursos dos atores.

Há um grupo de teatro que se chama A Barraca. Nesse teatro, que tem uma longa história de 41 anos, montou-se um dia este espetáculo que era assim, e que também me tinha como parte dele, e que eu guardei como parte de mim, e vos apresento aqui, como objeto de estudo neste doutoramento, na tentativa persistente de expor o que pode constituir este teatro.

Visiono o teatro como a promessa de uma vida nova, uma aprendizagem de uma vida transportada para a cena. E até lá se chegar, há um longo caminho de procura, de estudo, de verdade e fingimento estéticos, tão complexos como a própria vida. O teatro renova-me e o palco reconstrói-me; assim ator me reconheço.

Seja o que fôr este interlúdio mimado sob o projector do sol e as lantejoulas das estrelas, não faz mal decerto saber que elle é um interlúdio; se o que está para além das portas do teatro é a vida, viveremos; se é a morte, morreremos, e a peça nada tem com isso.

(..)

Tudo é teatro. Ah, quero a verdade? Vou continuar o romance... (Pessoa, 2014, p. 288)

Bibliografia

- Abel, L. (1963). *Metateatro – Uma Visão Nova da Forma Dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. (V. N. Honesko, Trad.) Chapecó: Argos.
- Anes, J. M. (2008). *Fernando Pessoa e os Mundos Esotéricos*. Lisboa: Ésquilo - Edições e Multimédia, Lda.
- Appia, A. (2005). *A Obra de Arte Viva (1921)* (3ª ed.). (E. Vasques, Ed., & E. Vasques, Trad.) Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Aristóteles. (2015). *Poética* (5ª Edição ed.). (Ana Maria Valente, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aristóteles. (2005). *Retórica* (2ª ed.). (M. A. Júnior, P. F. Alberto, & A. N. Pena, Trads.) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Artaud, A. (2008). *Linguagem e Vida*. (J. Guinsburg, S. F. Telesi, & A. M. Neto, Trads.) São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Artaud, A. (2006). *O Teatro e o Seu Duplo*. (F. H. Brandão, Trad.) Fenda Edições e Editions Gallimard.
- Augé, M. (2007). *Não-Lugares - Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. (M. S. Pereira, Trad.) Lisboa: 90 Graus Editora.
- Barba, E., & Savarese, N. (1995). *A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral*. (L. O. Burnier, Trad.) São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp.
- Beckett, S. (2000). *À Espera de Godot: uma tragicomédia em dois actos*. (J. M. Mendes, Trad.) Lisboa: Edições Cotovia, Lda.
- Benjamin, W. (2010). *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. (J. M. Mendes, Trad.) Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

- Belo, S. (2007). *A Voz na Criação Cénica - Reflexões sobre a vocalidade do actor*. Lisboa: Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras.
- Bloom, H. (1991). *A Angústia da Influência: Uma teoria da poesia*. (M. Tamen, Trad.) Lisboa: Edições Cotovia, Lda.
- Bloom, H. (1997). *O Cânone Ocidental*. (M. F. Martins, Trad.) Lisboa: Círculo de Leitores.
- Bloom, H. (2001). *Shakespeare: a invenção do humano*. (J. R. O'Shea, Trad.) Rio de Janeiro: Objectiva.
- Bogart, A. (2011). *A Preparação do Diretor*. (A. Viana, Trad.) São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Boorstin, D. J. (1993). *Os Criadores, Uma história dos Heróis da Imaginação*. Lisboa: Gradiva.
- Borie, M.; Rougemont, M.; Scherer, J. (1996) *Estética Teatral - Textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Branco, A. (2015). *Visita Guiada ao Ofício do Ator*. Coimbra: Grácio Editor.
- Brandão, J. d. (1991). *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- Brecht, B. (1978). *Estudos Sobre Teatro*. (F. P. Brandão, Trad.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Brook, P. (2002). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro* (5ª ed.). (G. M. Bartolomé, Trad.) Barcelona: Alba Editorial, S.L.U.
- Brook, P. (1993). *O Diabo e o Aborrecimento: conversas sobre teatro*. (C. Porto, Trad.) Porto: Edições ASA.
- Brook, P. (2016). *O Espaço Vazio* (3ª ed.). (R. Lopes, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.
- Caeiro, A. (2001). *Poesia*. Lisboa: Assirio&Alvim.
- Calvino, I. (2002). *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)* (4ª ed.). (J. C. Barreiros, Trad.) Lisboa: Editorial Teorema, Lda.

- Camões, L. V. (2000). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, Lda.
- Cardoso, P. (1991). *Mar Portuguez e a Simbólica da Torre de Belém*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Carlson, M. (1997). *Teorias do Teatro - Estudo Histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. (G. C. Souza, Trad.) São Paulo: UNESP.
- Carvalho, C. A. (2015). *O Problema XXX e o Tratamento da Condição Melancólica em Aristóteles*. In *Revista Filosófica de Coimbra, N.º. 47* (pp. 27-78). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos.
- Centeno, Y. K. (2003). *Fernando Pessoa: Magia e Fantasia* (1ª ed.). Porto: ASA Editores, S.A.
- Chekov, M. (2010). *Para o Ator* (4ª ed.). (A. Cabral, Trad.) São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Coelho, J. d. (1982). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (7ª ed.). Lisboa: Editorial Verbo, S.A.R.L.
- Costa, H. ; Guerra, M. (2001). *A Barraca 25 Anos*. Lisboa: Grafis – Cooperativa De Artes Gráficas Crl.
- Costa, H. ; Guerra, M. d. C. (2013) *A Barraca 35 Anos*. Lisboa, Portugal: Finepaper, Lda.
- Craig, E. G. (1964). *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Editora Arcádia.
- Cruz, D. I. (1991). *O Simbolismo no Teatro Português (1890-1990)*. Lisboa: Lisboa Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Dias, J. A. (2010) *Maníacos de Qualidade*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Eco, U. (1977). *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*. (A. F. Leitão, Trad.) Lisboa: Editorial Presença, Lda.
- Esslin, M. (1977). *An Anatomy of Drama*. New York: Hill and Wang.
- Eurípidés. (1998). *As Bacantes*. (M. H. Pereira, Trad.) Lisboa: Edições 70.

- Eurípides. (2016). *Medeia* (6ª ed.). (M. H. Pereira, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Filho, J. P. (2012). *Fernando Pessoa: uma quase-autobiografia*. Porto: Porto Editora.
- Fitzgerald, A. (Junho de 2012). *Entrevista a Harold Bloom*. Revista Ler, 56.
- Fo, D. (1988). *Manual Mínimo do Ator*. (L. Baldovino, & C. D. Szlak, Trans.) São Paulo: Senac.
- Foucault, M. (1997). *História Da Loucura Na Idade Clássica*. (5ª ed.). (José Teixeira Coelho Netto, Trad.) São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Foucault, M. (1992). *O que é um autor?* (A. F. Cascais, & E. Cordeiro, Trans.) Lisboa: Passagens.
- França, I. M. (1987). *Fernando Pessoa na Intimidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Gil, J. (2010). *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Goldberg, R. (2007) *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*. (Jefferson Luiz Camargo, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.
- Grotowski, J. (1992). *Em Busca de um Teatro Podre* (4ª ed.). (A. Conrado, Trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Guinsburg, J. (. (1999). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Heras, G. (2014). *Los retos de la Dirección de Escena actual*. León, México: Luceárnaga Azul - Arte en producción.
- Kardec, A. (2017). *O Livro dos Espíritos* (1857). (J. D. Brites, & M. C. Brites, Trans.) Lousã - Coimbra: Edição - Espiritismo Cultura.
- Koudela, I. D. (1991). *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Lehmann, H.-T. (2007). *Teatro Pós-Dramático*. (P. Süsskind, Trad.) São Paulo: Cosac Naify.

- Lesky, A. (1996). *A Tragédia Grega*. (J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik, Trad.) São Paulo: Perspectiva.
- Lessing, G. E. (2005). *Dramaturgia de Hamburgo - Selecção antológica*. (M. Nunes, Trad.) Porto: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lopes, T. R. (1990a). *Fernando Pessoa: le théâtre de l'être*. Paris: La Différence.
- Lopes, T. R. (2004). *Fernando Pessoa et le Drama Symboliste. Héritage et Création*. Paris: Éditions de la Différence.
- Lopes, T. R. (1990b). *Pessoa por Conhecer - Roteiro para uma Expedição*. Lisboa: Editorial Estampa Lda.
- Lourenço, E. (2000). *Pessoa Revisitado*. Lisboa: Gradiva.
- Martins, E., & Pessoa, F. (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Martins, F. C. (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. Lisboa: Caminho.
- Moisés, M. (2009). *Fernando Pessoa: O espelho e a Esfinge* (3ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- Monteiro, L. (2013a). As mulheres no teatro pessoano. In T. R. Lopes, *Modernista: Antologia de artigos da revista Modernista*. Lisboa: IEMO/CHC – FCSH, pp.341-351.
- Monteiro, L. (2013b). *O mito edipiano na obra ficcional de João Gaspar Simões*. Lisboa: Redil Publicações.
- Monteiro, L. (2015) *Por um discurso amoroso em Fernando Pessoa*. Lisboa: Redil Publicações.
- Nogueira, A. F. (2011). Quando a transgressão é norma: a religião grega em progresso. In Carmen Soares et al. (Eds), *Norma & Transgressão* (pp. 260-261). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

- Nogueira, M. (2015) *O Meu Tio Fernando Pessoa*. Prefácio: Richard Zenith. V. N. Famalicão: Centro Atlântico, Lda.
- Nietzsche, F. (1985). *A Origem da Tragédia* (4ª ed.). (A. Ribeiro, Trad.) Lisboa: Guimarães Editores Lda.
- Pavis, P. (1996). *Dicionário de Teatro* (3ª ed.). (J. G. Pereira, Trad.) São Paulo: Perspectiva.
- Pawels, L., & Bergier, J. (1960). *O Despertar dos Mágicos - Introdução ao realismo fantástico* (11ª ed.). (G. d. Freitas, Trad.) Amadora: Bertrand.
- Pereira, M. H. (1968). *Estudos de História da Cultura Clássica (Vol. 1)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pessoa, F. (2007). *Cartas*. Lisboa: Círculo de leitores.
- Pessoa, F. (1999). *Correspondência 1923-1935*. (M. P. Silva, Ed.) Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (2003). *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. (R. Zenith, Ed., & M. Rocha, Trad.) Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (2013a). *Eu sou uma antologia - 136 autores fictícios*. (J. Pizarro, Ed.) Lisboa: Tinta da China.
- Pessoa, F. (2014a). *Livro do Desassossego* (1ª ed.). Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (2014b). *Mensagem e Outros Poemas Sobre Portugal*. F. C. Martins, & R. Zenith, Edits. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (2014c). *Poemas Escolhidos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (1994). *Poemas Inconjuntos. Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Presença.
- Pessoa, F. (1966a). *O Marinheiro*. Porto: Arte & Cultura.
- Pessoa, F. (1986a). *Obra em Prosa de Fernando Pessoa: Ficção e Teatro - O Banqueiro Anarquista, Novelas Policiárias, O Marinheiro e Outros*. Lisboa: Europa-América.

- Pessoa, F. (1986b). *Obra Poética de Fernando Pessoa - Poesias de Álvaro de Campos* (Vol. I - 3ª ed.). Mem Martins: Europa- América.
- Pessoa, F. (1969). *Obra poética*. (3ª ed.). Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editôra.
- Pessoa, F. (1966b). *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1966c). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (2006). *Poemas de Fernando Pessoa*. Seleção, prefácio e posfácio de Eduardo Lourenço. Paço de Arcos: Visão JL.
- Pessoa, F. (2013b). *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (1944). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Editorial Ática.
- Pessoa, F. (1942). *Poesias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Ática.
- Pessoa, F. (1945). *Poesia de Fernando Pessoa* (2ª ed.). Introdução e selecção de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial Confluência.
- Fernando F., & Margarido, A. (1986) *Santo António, São João, São Pedro*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Pessoa, F., & Queiroz, O. (2013). *Cartas de Amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz* (3 ed.). (M. Parreira, Ed.) Porto: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (1988). *Um Jantar Muito Original, seguido de A Porta*. Tradução, recolha de textos e posfácio: Maria Leonor Machado de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Pirandello, L. (1989). *Um, ninguém e cem mil*. (M. J. Figueiredo, Trad.) Lisboa: Editorial Presença.
- Pittella, C., & Pizarro, J. (2017). *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida - Primeiras Lições*. Lisboa: Tinta da China.
- Pizarro, J. (2012). *Pessoa Existe? Ensaística Pessoaana*. Lisboa: Ática.

- Platão. (2014). *A República* (14ª ed.). (M. H. Pereira, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Quilici, C. S. (2012). *Antonin Artaud : teatro e ritual*. Coimbra; São Paulo: Annablume editora; Imprensa da Universidade da Universidade de Coimbra.
- Rebello, L. F. (1989). *História do Teatro Português* (4ª ed.). Mem Martins: Europa-América, Lda.
- Reis, R. (2000). *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Rizzo, Eraldo Pêra.(2004). *Ator e Estranhamento – Brecht e Stalislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Ed. SENAC.
- Robison, D. (2008). *Estrangement and the Somatics of Literature*. Tolstoy, Shklovsky, Brecht. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rosa, A. N. (2003) *As Máscaras Nigromantes – Uma leitura do teatro escrito de António Patrício*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Rosa, A. N. (2005). Pessoa e a Visão Gnóstica do Tempo. In ROSA, Armando Nascimento, DUGOS, Carlos, e PEIRIÇO, Nuno Marques. *Gnose e Alquimia*, Edição de Maria Estela Guedes. Lisboa: Apenas Livros.
- Rosa, A. N. (2013a). *2 dramas com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*. São Paulo: Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.
- Rosa, A. N. (2012a). *Doutor Feelgood / Em Viagem para Belle Reve*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Rosa, A. N. (2013b). *Menino de sua Avó*. Redil publicações.
- Rosa, A. N. (2012b). *Um Édipo. O Drama Ocultado. mitodrama fantasmático em um acto*. (2ª ed.). (Três Peças Mitocríticas, volume 1). Prefácio de Marvin Carlson. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Saramago, J. (1997). *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Saramago, J. (2013). *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (21ª ed.). Alfragide: Editorial Caminho, SA.

- Saramago, J. (2002). *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho.
- Seabra, J. A. (1974). *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva.
- Search, A. (1999). *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Sena, J. d. (2000). *Fernando Pessoa & C^a Heterónima. Estudos Coligidos. 1940-1978* (3^a ed.). Lisboa: Edições 70.
- Sena, J. d. (2001). *Poesia de 26 séculos: De Arquíloco a Nietzsche*. (J. d. Sena, Trad.) Porto: Edições ASA.
- Serrão, P. M. (2014). *Fernando Pessoa: Controvérsias Literárias e Modos de Engrandecimento na República das Letras*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa. Tese.
- Shakespeare, W. (1987). *Hamlet*. (Sophia de Mello Breyner Andresen, Trad.) Porto: Lello & Irmão Editores.
- Silva, A. d. (1959). *Um Fernando Pessoa*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.
- Simões, J. G. (2011) *Fernando Pessoa. Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Portugal: Bonecos Rebeldes.
- Sontag, S. (2004). *Contra a Interpretação e outros Ensaio*. (J. Lima, Trad.) Lisboa: Gótica.
- Sontag, S. (1986). *Sob o Signo de Saturno*. (A. M. Capovilla, & P. A. Jr, Trans.) São Paulo: L&PM Editores.
- Stanislavski, C. (1998). *A Construção da Personagem* (9^a ed.). (P. d. Lima, Trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. (1999). *A Criação de um Papel* (6^a ed.). (P. d. Lima, Trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. (1998). *A Preparação do Ator* (14^a ed.). (P. d. Lima, Trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. (1997). *Manual do Ator* (2^a ed.). (J.L. Camargo, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.

- Stanislavski, C. (1989). *Minha Vida na Arte*. (P. Bezerra, Trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Todorov, T. (1980). *Introdução a Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva.
- Vasques, E. (2006). *João Mota, o Pedagogo Teatral: Metodologia e Criação*. Lisboa: edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.
- Vasques, E. (2003). *O Que é Teatro*. Lisboa: Quimera.
- Vieira, J. (direção); Zenith, R. (texto) (2008). *Fotobiografias Século XX – Fernando Pessoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Wagner, R. (2003). *A Obra de Arte do Futuro* (1849) (1ª ed.). (J. M. Justo, Trad.) Lisboa: Antígona.
- Wolf, N. (2005). *Expressionismo*. (M. Boléo, Trad.) Lisboa: Público.
- Zenith, R., & Vieira, J. (2008). *Fotobiografias Século XX – Fernando Pessoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Webgrafia

- Pereira, P.A. (2013). *Algumas questões sobre a investigação na prática teatral*. [Em linha]. Disponível em (<http://www.rdp.uevora.pt/bitstream/10174/10123/1/Algumas%20quest%C3%B5es%20sobre%20a%20investiga%C3%A7%C3%A3o%20na%20pr%C3%A1tica%20teatral.pdf>) [Consultado em 19/02/2017]
- A Queda do Muro de Berlim*. Historiazine. (2016) [Em Linha] Disponível em (<https://historiazine.com/a-queda-do-muro-de-berlim-896a90963fc0>) [Consultado em 12/06/2017]
- CET base – Teatro em Portugal*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (2017) [Em linha]. Disponível em (<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>) [Consultado em 01/06/2017]

Sapir, E. (2013). *Culture In The Melting-Pot*. [Em Linha] Disponível em (<https://evols.library.manoa.hawaii.edu/bitstream/10524/35911/1/SM%206%20Culture%20in%20the%20Melting-Pot.pdf>) [Consultado em 08/06/2017]

O Menino de Sua Mãe. (1988) A Barraca. [Em Linha] Disponível em (http://www.abarraca.com/index.php?option=com_barraca&view=ecos&format=pdf&id=107) [Consultado em 26/05/2013]

Albuquerque, R. (2014) *Número de emigrantes portugueses triplicou desde 2009.*, Raquel. [Em Linha] Jornal Expresso de 16/06/2014. Disponível em <http://expresso.sapo.pt/sociedade/numero-de-emigrantes-portugueses-triplicou-desde-2009=f876021> [Consultado em 16/06/2014]

Programa Componente de Formação Científica Disciplina de Dramaturgia. (2014) Ministério da Educação e Ciência. [Em Linha] Disponível em (<file:///C:/Users/aderi/Downloads/i008062.pdf>) [Consultado em 08/06/2017]

Programa e Metas Curriculares de Português. (2014) Ministério da Educação e Ciência. [Em Linha] Disponível em (http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Secundario/Documentos/Documentos_Disciplinas_novo/programa_metas_curriculares_portugues_secundario.pdf) [Consultado em 08/06/2017]

Ralha, L. (2011). *Fernando Pessoa seria homossexual?* [Em Linha] Correio da Manhã de 27/03/2011. Disponível em (<http://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/fernando-pessoa-seria-homossexual>) [Consultado em 17/08/2014]

Resultado Prêmio FITA 2014. (2014). Festival FITA. [Em linha]. Disponível em (<http://www.fita.art.br/noticias/51/resultado-premio-fita-2014/>) [Consultado em 01/12/2015]

Rosa, A. Nascimento. (2002). *Pessoa e a Visão Gnóstica do Tempo*. [Em Linha] Disponível em (http://www.triplov.com/coloquio_4/armando.html) [Consultado em 18/07/2016]

Seiva Trupe. (2013) [Em linha]. Disponível em (http://www.seivatrupe.pt/espectaculos_detalhe.php?ID=127) [Consultado em 15/07/2014]

Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional. Arquivo Pessoa. (2015) [Em linha]. Disponível em (<http://arquivopessoa.net/textos/3443> endereço eletrónico) [Consultado em 02/11/2015]

Teatro Experimental de Lagos. (2013) [Em linha]. Disponível em (<http://www.ajtel.org/page/15/>) [Consultado em 15/07/2014]

Teatro Municipal São Luiz. (2013) [Em linha]. Disponível em (http://www.teatrosaoluiz.pt/catalogo/detalhes_produto.php?id=379) [Consultado em 15/07/2014]

ANEXOS

Anexo I - Memória descritiva do espetáculo

Para melhor compreendermos a composição deste espetáculo, ele será tratado particularmente em cada um dos seus atos e nos encontros que os compõem.

Ato I

Primeiro Encontro

Num desassossego com o som da máquina de escrever a bater, uma sonoplastia inquieta como se alguém tentasse arrancar as cordas de uma guitarra, uma cortina que ao abrir ecoa um ruído semelhante a um choro, um pisar de cacos num chão que sugere um rio que separa os atores, a cena, o palco do público. De um lado os loucos, do outro lado os são. É assim que o pano abre para apresentar a Avó e Neto, Dionísia Estrela Seabra e Fernando Pessoa, um jovem com 19 anos, recém-chegado de Durban para ficar definitivamente em Lisboa. Estamos numa casa em Lisboa, numa sala de jantar.

A dualidade que se manifesta ao longo de todo o espetáculo começa pelo rio, um pequeno rio com espelhos partidos como ideias fragmentadas, um rio que separa o palco da plateia, a realidade da irrealidade, os loucos dos lúcidos. Cada palavra datilografada pelo poeta é impulsionada pela energia da avó que caminha pelo palco ouvindo vozes que não compreende, vozes como palavras fragmentada tal qual os espelhos partidos rio.

Pessoa → máquina de escrever → palavra → génio

Dionísia → cacos de um espelho → vozes indecifráveis → loucura

Esta Avó Dionísia sugere-nos, à partida, dois estágios da sua loucura espontaneamente identificáveis. Num deles, logo ao abrir da cena, é como se o seu desvario tivesse produzido matéria para o neto poder criar; cita um discurso com alguma coerência, refere-se a vozes que a acossam e que ela não consegue desemaranhar, ou seja, ela denuncia a loucura comum de ambos, com a diferença de que ela não sabe geri-la, apesar de acreditar que o neto consegue fazê-lo, como o demonstra. A personagem evidencia alguma frustração pela forma como lida com a sua demência, percebendo que poderia haver outra forma de o fazer, como utilizando-a para a criação

artística, mas não consegue, por falta de talento «a mim [a loucura], em vez de poemas, dá-me para partir as porcelanas» (p. 36). Ao mesmo tempo que faz fé no neto, com uma premonição para o grande poeta que ele há de vir a ser. O afeto une esta dupla, e Dionísia sente-se orgulhosa da sua loucura semear uma espécie de fruto Nesta ficção o dramaturgo convencionou a Avó Dionísia como a maior inspiração do Poeta e que o acompanha durante toda a sua vida e após ela. Assim, na imaginação de Nascimento Rosa, ao transmitir a sua demência para Fernando, a avó cedeu-lhe também uma inspiração artística que o fez um dos maiores poetas do séc. XX.

Loucura —> caos —> arte —> palavra —> lucidez

Neste primeiro encontro, vemos ainda um jovem Pessoa deslumbrado pelas divagações da Avó, vendo-as até como uma fundamental ajuda na decifração dos seus enigmas. Ela depreende que neste instante a quem está a dar amparo é ao inglês Alexander Search, esse sim, é neste momento do espetáculo o mais empenhado nos desvios da Avó para com eles compor a sua decifração poética.

Fragmentos de espelhos —> vozes indecifráveis —> organização das vozes em persona —> heteronímia;

Pessoa desabafa com a Avó, expondo-lhe que na sua infância não conseguia tirar partido da sua demência, apenas conseguia ter medo, mas agora já consegue lidar com ela e usufruir dela em prol da sua criação. As trovoadas algumas vezes utilizadas como tema na poesia pessoana⁶¹, são outro dos medos que Nascimento Rosa introduz esta temática, utilizado-a como característica do poeta, aqui ficcionada.

Dionísia, neste primeiro encontro, não poupa elogios a Fernando, fazendo mesmo um paralelismo entre génio e loucura, sendo o Neto, evidentemente, o génio. Embora não leia em inglês, enaltece os versos de Alexander Search e encoraja-o a continuar a escrever, renunciando novos heterónimos que ele há de vir a conceber. É só com o Neto que Dionísia tem estes rasgos de lucidez, nem faz qualquer tipo de esforço de fruir da sua perspicácia, perante os outros elementos da família, ou seja, as

⁶¹ Destaco como exemplo os poemas: *Primeiro prenúncio de trovoada de depois de amanhã*, *IV - Esta tarde a trovoada caiu*, *Ter Certeza é não Estar Vendo*, *Poder Crer em Santa Bárbara*, assinados pelo heterónimo Alberto Caetano; *A Partida* do heterónimo Álvaro de Campos; e até mesmo o texto em prosa do heterónimo Bernardo Soares intitulado *Trovoada*.

tias, pois não vê nelas aptidões para a compreenderem; prefere, assim, que a vejam apenas como a insanável alienada da família.

Loucura → afeto → compaixão → lucidez

Os três irmãos de Fernando Pessoa, que morreram na infância, são igualmente evocados.

Dionísia acautela Fernando para o facto de os grandes poetas residirem no lado dos loucos. Este aviso da Avó serve de mote para a grande revelação de Pessoa, onde, quiçá, nasceu a sua longa jornada pelos campos da loucura. Então, Fernando, revivendo compulsivamente à boca de cena, como quem quase não pousa os pés no chão, relata a sua viagem de barco de Durban para Lisboa, cinco anos antes (com 13 anos), de férias com a mãe, o padrasto e os seus irmãos Luís e Teca. Nessa viagem, vinha também com eles num caixão, a sua irmã Madalena, para ser sepultada em Lisboa. Este cenário marca a personalidade do Poeta e o dramaturgo Armando Nascimento Rosa sugere que, com este episódio, nasce o heterónimo Alexander Search. Há um crescendo entusiástico por parte da Avó Dionísia com esta descrição delirante que o Neto faz da sua mórbida viagem e uma acrescida curiosidade da reação da progenitora e padrasto perante tamanho aparato emotivo. Fernando, em cooperação com a Avó, expõe os medos que estes, mãe e padrasto, teriam da herança da demência desta. Dionísia, agora ainda semi-lúcida, desperta o Neto para os perigos da loucura; ele responde-lhe que não está a salvo deles. Sobre o castigo aplicado pela mãe e padrasto perante tal aparato na exteriorização de Fernando no navio onde viaja com o cadáver da sua pequena irmã; a mãe de Fernando apenas o aconselhou a escrever aqueles manifestos, fazendo-o prometer que não os iria pronunciar em público.

O barco onde o poeta viajou, e para onde no monólogo na frente de cena regressa pela profundidade tenebrosa, é a nau dos loucos, o barco como espaço isolado, de devaneio, de solidão, de silêncio da morte.

Dionísia recorda Fernando acerca da promessa que este lhe fez, de traduzir versos de Alexander Search para ela os poder ler. Pede-lhe também que ele intervenha junto das tias, para que estas não a levem de novo para o manicómio, não vendo justiça em elas os separarem agora que estão finalmente juntos. Delega-lhe esta responsabilidade de mediar a sua ida para Rilhafoles, tentando comovê-lo também com

o facto de o seu nome ser Dionísia, nome do Deus do Teatro: sendo ele um amante de teatro, teria aqui mais uma forte razão para advogar perante as tias.

No momento que se sucede, chamemos-lhes de segundo estágio da sua loucura, Fernando não consegue canalizar as ações da Avó Dionísia para nenhum tipo de criação objetiva, pois aqui ela assenta em repetições contínuas, quase infantis. Sem que a Avó perceba, aproveitando o facto de ela estar sentada na sua cadeira de descanso, prende-a com o cinto que está acoplado. Tudo o que Fernando mais quer é acalmar rapidamente a Avó, tentando não a contrariar em nada do seu desconjuntado discurso, mas não quer que as tias cheguem a casa e vejam à Avó naquele despropósito. Dionísia promete insistentemente que não volta a partir as loiças do jantar. Fernando tenta animá-la, alistando fatores positivos na sua estada no hospício, como o de ter bastante gente para lhe fazer companhia. Replicado imediatamente por Dionísia com o facto de apenas lá haver loucos e que esses não servem de companhia a ninguém, Fernando insiste com a presença dos médicos e enfermeiros, ao qual Dionísia esclarece que esses ainda são piores pois apenas querem fazer experiências com os doentes: já estão enxertados na desgraça. Volta a acusar as tias, dizendo que estas os querem separar, pois têm inveja da relação deles, de avó e neto. Fernando tenta defender as tias, mas pouco adianta. A Avó Dionísia enaltece-se falando da sua intervenção na personalidade e inspiração artística de Fernando, alegando que para os artistas é imprescindível a coabitação com os loucos desde crianças, para acordar os olhos da alma. Dizendo-lhe ainda que acredita que ele vai ser um grande poeta e que tem todo o seu apoio, ao contrário da mãe dele, que preferia que fosse um insignificante funcionário público. Pede-lhe insistentemente que a vá visitar ao manicómio; ele diz sinceramente que sim, ela diz que ele não a vai conhecer pois vai estar irreconhecível com os maus tratos das enfermeiras. Fernando não a leva a sério nesta sua exagerada observação de assombro no manicómio e volta a frisar que irá conhecê-la sempre. Agora, emocionalmente mais estável, recorda o seu filho, pai de Fernando, que foi crítico de ópera, relembra o seu gosto pela música, a sua voz. Nisto demonstra uma súbita vontade de ir assistir a uma ópera no São Carlos, o que a faz recuar é a sua perfeita noção da instabilidade dos seus nervos. Fernando surpreende-se com o interesse da Avó por ópera. Dionísia faz uma analogia entre o seu gosto por ópera e os católicos portugueses não-praticantes, analogia esta que também acaba por ser estimulada pelo Fernando; nesta sequência, Dionísia lembra-se de uma estrofe que ele fez a fazer troça da Igreja Católica. Fernando já não se recordava da

estrofe, mas com a persistência e descrição detalhada da Avó - a dizer que ele tinha escrito num papel e que depois estava escondido debaixo de uma jarra e a jarra era verde e ela resolveu atirar a jarra à parede para despistar a atenção da mãe e das tias daquele estrofe malvada -, lá se recordou de *Igreja Católica* do seu heterónimo Moura Costa, que acabam por recitar um excerto em dueto quase sarcástico. Dionísia queria mais, queria que recitassem o poema por completo, mas Fernando não lhe fez mais a vontade com o receio da chegada das tias. Desgostosa por este não lhe fazer a vontade, apelida-o de louco mas rapidamente esse nome se transformou num elogio. Entra novamente numa vacilação temperamental, agora numa degustação do som das loiças a partirem-se, recordando apenas e ao mesmo descobrindo uma afinidade deste ato com a música. Apercebe-se que está presa à cadeira, uns rasgos de violência aportam-na, Fernando tenta distraí-la e encaminhá-la novamente para o delírio musical do som das loiças a partirem. O neto, embora não lhe desagrade totalmente este seu estágio, tenta acalmá-la com o receio da chegada das tias. Dionísia incentiva Fernando a publicar versos como o da Igreja Católica, ele salienta que este tipo de versos são apenas uma brincadeira. O Neto informa a Avó que os enfermeiros já devem estar a chegar para a levarem para Rilhafoles, Dionísia sente-se muito vaidosa, por se sentir assim tão acompanhada por um séquito e pergunta, apesar de desacreditada, se a Dona Maria Pia também vai para Rilhafoles. Fernando vai a outra divisão da casa buscar o colete-de-forças, neste momento em que Dionísia se encontra sozinha da sala, desaperta calmamente, consciente e lucidamente o cinto que a aperta à cadeira, quando o Neto chega com o colete-de-forças e lhe pede para ela a vestir, para adiantar trabalho aos enfermeiros e para que esta seja vestida com a ternura do Neto. Dionísia diz-lhe que está calma, que não precisa do colete-de-forças e pede para dar uma volta pela casa. O neto resiste passivamente ao seu pedido, imóvel. Dionísia vagueia pela sala, nas paredes vão emergindo retratos, retratos de uma vida, até as paredes ficarem completamente submersas, lotadas de fotografias.

Dionísia depois de se despedir da sua casa aproxima-se de Fernando e pede-lhe para ele lhe vestir o colete-de-forças, referindo-se ao colete como um espartilho da última moda, pedindo-lhe para ele não fazer à poesia aquilo que está a fazer com a Avó, para não a encerrar num colete-de-forças. Diz-lhe que pode chamar as tias para a verem naquele traje humilhante no momento em que está a ser expulsa da sua própria casa. Fernando tenta convencê-la que vai ser tratada. Dionísia, (in)conformada de que a sua

doença não tem cura, depois de uma introspeção dos sintomas da sua demência, volta a perguntar ao Neto se a vai visitar ao hospital, mas como quem não acredita que ele vá. Fernando, dá-lhe um beijo e fica ajoelhado junto à cadeira dela. Escuro. Fim do Primeiro Encontro. Música (ouve-se o primeiro tema de António Victorino d’Almeida).

Segundo Encontro

Há uma mudança de luz, agora mais aberta: estamos numa tarde estival com sol, no pátio do manicómio de Rilhafoles; no ciclorama vemos projetada uma árvore desenhada à mão pelo cenógrafo José Costa Reis que nos sugere esse pátio do dito hospício. Ouve-se o segundo tema do maestro António Victorino d’Almeida que introduz a cena, uma melodia triste ao piano, que acompanha a saída de Dionísia numa caminhada lenta onde a vemos desgrenhada, num resignado abandono, a aproximar-se do rio que nos separa da plateia, com uma mala. Senta-se junto ao rio, abre a mala e vagarosamente desfaz-se de tudo o que lá traz: é o momento de abandonar todas as suas memórias, como quem se quer libertar do passado e começar tudo de novo, pois aquelas recordações já não lhe fazem sentido. Avistamos então um rio submerso de fotografias (as mesmas que vimos projetadas na sala de estar no final do primeiro encontro cénico de Avó e Neto): tudo o que Dionísia trazia na mala é deitado àquele rio; ali ficou a boiar o seu passado, com os registos fotográficos da sua juventude, com o seu marido e restantes familiares, fios e anéis.

Ciclorama de fotografias → mala com fotografia → memória → largar as fotografias no rio cénico → abdicção;

Contemplando aquela imagem, Dionísia mantém-se meticulosamente atenta ao curso das águas que lhe levam o seu passado. Eis que como quase quem voa, numa visita inesperada chega o seu Neto Fernando Pessoa, que a encontra ali tão perto, mas tão distante. Fernando considerava que assim que chegasse junto da Avó com os seus escritos traduzidos do inglês Alexander Search na mão, esta correria euforicamente para junto de si, para ler os versos tão pedidos e desejados por ela. Mas não, Dionísia ignorou-o completamente, como se ele ali não estivesse, e continuou a contemplar a trajetória do rio, finalizou o despejo da sua mala, deixou o Fernando divagar sozinho sobre o céu de Lisboa, confortado pelo lindo sol que hoje ali desfrutavam, realidade que

ele não usufruía em Durban. Mas Dionísia, num total desprezo, vai-se embora de mala vazia. Fernando segue-a, implora para que ela não se vá embora, pois ele tinha com ele todos os ingredientes para a agradar e tornar-lhe aquela tarde inesquecível. Brinca com ela, comparando-a a uma estátua egípcia no templo de Mênfis, reproduz a sua mítica ave sagrada do Nilo, o Íbis. Mas nem assim a consegue render, pois o retorno que tem dela, mediante a sua interpretação de Íbis, é um pedido para não fazer figuras de bêbado. Este comentário, apesar de não ser de modo algum elogioso, deixa Fernando mais confortado, pois apesar de tudo conseguiu finalmente iniciar um diálogo com a Avó. Solta-lhe pensamentos filosóficos sobre viagens metapsíquicas «A vida é uma viagem experimental do espírito através da matéria.» (p.39), às quais ela reage de forma negativa, respondendo-lhe que estava fechada naquele manicómio e não tinha oportunidade de viajar para lado nenhum, pedindo-lhe ainda para a poupar às citações de Platão. Com isto, Fernando chega mesmo a ficar ofendido, pois este pensamento era dele e não de Platão. É então aqui que Dionísia expõe o motivo da sua desagradável receção ao Neto. O causador daquela instabilidade foi o facto de ele ontem ter ido ao manicómio com um caderno, para escrever os poemas do também demente poeta Ângelo de Lima, que os sabia de cor, mas não os tinha escritos em papel. Com o receio que se perdessem com o previsível fim daquele homem, Fernando deu-se ao trabalho de o visitar e de fazer aquele registo. Isto foi a razão que levou a um ciúme da Avó com o Neto, que o penalizou com um constrangimento em público através de um ataque de excentricidade, quando este lhe diz que não foi ter com ela, porque foi informado pelas enfermeiras que estava na hora da higiene das senhoras do seu piso. E ela remata respondendo-lhe que ele podia ter esperado que lhes lavassem as «passarocas». Esta resposta deixa o Fernando altamente acanhado, num sufoco enorme, com medo que aquela linguagem se propague e degrade ainda mais, e assim acontece. Dionísia repete a palavra exaustivamente, cada vez mais rápido e mais alto, propõe-lhe que este a cite com ela, chega até ao ponto de perguntar aos outros pacientes de doença mental - o público que ali a assiste no manicómio - se querem que ela a exiba. E enquanto Fernando se envergonha, a personagem Dionísia ganha a dimensão de Deusa do Teatro. E só volta à realidade e contenção ao recordar o seu falecido marido, um general encorpado como ela meticulosamente o descreve, com saudade, ternura e eloquência. Esta dissertação de Dionísia, sobre o seu falecido Joaquim António, acaba por enternecer Fernando Pessoa ao aperceber-se do agrado do neto perante seu discurso a avó propõe-lhe o registo das suas alusões em papel, tal como ele fez com o louco

Ângelo de Lima; pretende ser-se assim também valorizada, através das anotações do Neto em papel, com o intuito de ele as poder vir a empregar em alguma das suas composições poéticas. O Neto conquista-a dizendo-lhe que as memorizou no imediato. Eis que chega a possibilidade de finalmente Fernando poder mostrar à Avó os versos de Alexander Search, que propositadamente traduziu para que esta os possa ler, é com gáudio que ela os agarra, mas também é com impaciência que volta a falar de Ângelo Lima, com a mágoa de se sentir trocada pela companhia dele no dia anterior. Com uma imprevisível surpresa, que acende Dionísia, Fernando consegue dar por findo o assunto que despontara aquela atmosfera, ao retirar dos bolsos do seu casaco três frasquinhos com vinho tinto, que denomina como sendo a água-de-colónia preferida da Avó, designação essa que serve de código entre eles, para que no hospício não assimilem tamanha transgressão. Fernando tem consciência de que este delito poderá sair-lhe muito caro, no entanto, a alacridade da Avó compensa-o. Dionísia está eufórica, isto sim, foi uma estupenda surpresa, embora sob o calor da exaltação, ela preza pela discricção de modo a não ser vista pelas enfermeiras que segundo ela rodeiam o pátio de binóculos, esclarece o Neto que sorte tem ela em ser velha e poder frequentar o pátio, já que a novas estão fechadas porque correm o risco de engravidar. E agora Avó e Neto degustam cautelosamente o vinho tinto do Redondo da melhor colheita, adjudicado pelo senhor Abel Pereira. Agora Dionísia é a Deusa do Vinho. Faz uns gargarejos com o vinho, que deixam Pessoa incomodado, insiste em fazê-los, ele volta a repreendê-la e a Avó Dionísia, agora numa elevada ascensão da sua energia, ameaça a concretização de um novo espetáculo, Fernando teme-a, mas ela ganhou forças com a fusão das duas deusas, a do teatro e a do vinho. É propenso o ensejo para Dionísia Seabra apresentar aos seus colegas do manicómio de Rilhافoles um recital de poesia, com os recém-chegados poemas do seu Neto, pois ali infelizmente só conhecem os de Júlio Dantas. Dionísia recita o poema *Justiça*, o neto assiste enternecido, depois (*Lê um excerto do poema sem título com o nº 70, de Alexander Search*) no qual pede ao Neto se o pode recitar como se fosse uma mulher a dizer aquelas palavras. Fernando não coloca quaisquer obstáculos e continua embevecido a contemplar a Avó que declama as suas palavras orgulhosamente em público. No final deste último poema, Dionísia pergunta a Fernando se foi nela que ele se inspirou para o escrever, ele não desmente e deixa em aberto essa possibilidade. Dionísia sugere agora ao Neto que declamem em dueto um outro poema dele, Fernando até gostaria de satisfazer mais esta vontade à Avó, mas a sua timidez, mesmo com muita insistência, não o deixa. Neste caso, para espanto de

Fernando, Dionísia dá por encerrada a sessão e manda os espectadores do recital dispersarem, pois se ele não quer participar como orador no recital, ela sozinha não lhe apetece mais e prefere ficar a sós com ele saboreando mais um tinto. Breve instante de relaxamento, até que Fernando após um brinde e na sequência da golada no tinto do Redondo, avista um enfermeiro corpulento a espiá-los, ficando assim gravemente amedrontado com tamanha visão. Dionísia tranquiliza de imediato o Neto, dizendo-lhe que se trata de uma ótima pessoa, que tal individuo reage com toda a passividade aos ataques furiosos dos loucos, chegando mesmo a carregá-los com benevolência ao colo; lamenta ainda o facto de ainda não ter sido transportada por tão amável criatura. Esta observação deixa Fernando inseguro em relação à sua ideia de lhe ter levado vinho para o hospício, teme que agora a Avó piore e isso fá-lo-á sentir-se culpado. Dionísia reinicia uma galopada de raciocínios que Fernando já conhece e que facilmente consegue antever o que por aí vem, as suas elocuições passam por subir ao monte Olimpo como bacante transportada pelo dito enfermeiro. O Neto pede-lhe calmamente a devolução dos frascos, em prol da sua réstia sanidade, ela nega-se a devolvê-los, acusando ainda de falta de sensibilidade em relação ao seu penúltimo desejo, faz então uma comparação ao desejo do russo que escrevia teatro, cujo nome não sabia pronunciar, mas que o Pessoa ajudou a verbalizar o nome de Anton Tchékov, que também pediu uma taça de champanhe antes de morrer com a tísica. Fernando contraria esta comparação com o facto de ela não estar para morrer, como o dramaturgo russo estava. Dionísia confronta Pessoa com o facto de ele não saber se ela estaria no fim da vida ou não. Com isto, levanta-se e toma outro lugar no espaço, há um gelo. Fernando fica sem resposta para continuar a debater com a Avó, aquilo que ela disse de ele não saber se ela estava no fim da vida ou não, podia querer dizer tanta coisa, tantos significados que se poderiam extrair dali. Resolveu então simplesmente mudar de assunto, direccionando a atenção para algo mais banal, reparando no sapato esquerdo da Avó que tinha a biqueira toda rasgada, o direito mantinha-se imune, mas o esquerdo estava numa lástima. Fernando oferece-se para lhe trazer uns novos, ela recusa pois naquele hotel não necessita de grande indumentária. Pessoa insiste com a Avó para que esta lhe conte o sucedido que originou tal estado no dito sapato. E Dionísia acaba por descrever ao Neto um corredor do piso térreo, onde há uma porta que está sempre fechada, que a assusta e irrita e sempre que por lá passa, dá-lhe um pontapé com toda a força que tem. Durante esta descrição, Fernando Pessoa vai num rompante para a máquina de escrever, datilografar quiçá (o conto do conde?) é como se este momento não se sucedesse ao mesmo tempo

da descrição de Dionísia, é como se estivessem em tempos diferentes, ou seja, Dionísia relata esta história a Fernando no manicómio de Rilhafoles e ele já se encontra em casa, mais tarde, a redigi-la. Quando a Avó Dionísia expõe ao Neto que da parte dela não vale a pena mais tentar saber o que existe atrás da dita porta, pois já se encontra de malas aviadas, é como se o Neto Fernando regressasse ao local de Rilhafoles onde supostamente não teria chegado a sair e depois a ação segue comumente. Fernando interpreta este desinteresse da Avó em relação ao que está por trás da porta em conjunto com a sua afirmação que está de malas aviadas, como uma suposta fuga do manicómio, o que o deixa desconfortavelmente desassossegado. Dionísia vai contar-lhe uma coisa, mas antes de contar, pede-lhe para ele prometer que vai acreditar nela. Ele promete. E Dionísia divulga-lhe com tranquilidade que viu o seu falecido marido, Fernando ainda questiona a possibilidade, mas facilmente acaba por aceitar; então a Avó continua dizendo que quando o viu, falou com ele e nessa conversa ele lhe disse para preparar as suas coisas todas, juntá-las numa mala, mas depois não levaria nada com ela. Agora Fernando percebe o porquê daquela mala, que a Avó esvaziara com todas as recordações de fotos, e pequenos pertences para o rio. Dionísia confessa-se cansada da sua loucura, da sua vida, e o marido já a veio chamar, está-se a despedir do Neto. Fernando, embora a consiga compreender, custa-lhe ouvir este seu discurso de despedida. Ela pede-lhe que ele convença as tias dele, a tia Rita e a tia Maria a deixarem-na ir morrer a casa dela, delegando até que se encontre mais calma, a mania de partir espelhos já passou, só não quer morrer naquele manicómio. Nesta triste e infeliz sequência, Dionísia conforta Fernando dando-lhe uma novidade que o vai deixar muito feliz, uma herança; com esta notícia a Avó consegue instantaneamente aliviar a instabilidade emocional que causou ao Neto com a premonição da sua morte e fá-lo de imediato ter uma ideia para aplicar o dinheiro da sua herança, uma tipografia, com máquinas em segunda mão, cujo nome será Íbis. Dionísia ainda brinca com este nome, pois sugere-lhe uma passaroca egípcia. Fica a promessa do Neto em falar com as tias, para elas deixarem a Avó morrer em casa. Há uma enfermeira que acena ao Fernando, pois são horas de ele sair. Nisto a Avó ao oferecer-se em acompanhar o Neto até ao portão, vendo que o porteiro não se encontra lá, surge-lhe a ideia de ir com ele, fugir do manicómio, recita alegremente o poema Adeus, ao Fernando descem-lhe uns nervos com uns calores, tenta contrapor com a Avó essa ideia louca que ela agora ali teve, mas ela desarma-o com leveza, é com a maior das facilidades que ela lhe sugere para amanhã ele ir ali expor aquela decisão ao Dr. Miguel Bombarda, desaperta-lhe a

gravata, dá-lhe uns golos de vinho do Redondo e ele lá ganha coragem, segura-lhe a mala vazia e saem. Agora, já fora do manicómio, num não-lugar algures, recitam em dueto o poema do jogo. Há um fumo de gelo seco que entra pelo palco rente ao chão que oferece uma ilusão que a Avó e Neto flutuam entre a nuvens e fogem por elas adentro. Projeção do piano. Música. Fim do 2º encontro. Intervalo.

Ato II

Terceiro Encontro

Há uma música que nos participa um tempo que passa, que corre serenamente, mas sem suspensões. No ciclorama, está a ser desenhado ao mesmo ritmo da música que se faz ouvir, o próximo espaço cénico, o Cemitério dos Prazeres, o lugar do terceiro encontro desta viagem teatral. Estamos a dar início ao II ato deste espetáculo, onde abandonamos por inteiro a conceção de um drama familiar, bem ao estilo dos dramas familiares da estética realista, e damos início a uma jornada pelo fantástico, uma estética que se pode equiparar com a linguagem do cineasta norte-americano Tim Burton, no que diz respeito à temática fantasmagórica e onírica. Não há qualquer tipo de realismo a partir de agora, é tudo um sonho, uma fantasia teatral a partir do universo pessoano. O *pathos* foi diluído por completo.

Após a finalização do desenho do Cemitério do Prazeres, visualizado através de uma projeção, que ocupa toda a área frontal do espaço cénico, a música termina e é iniciada a ação.

Fernando Pessoa entra paulatinamente no palco, isto é, no cemitério, através de uns tules com transparências que também absorvem a projeção, agora com vinte e seis anos, com a imagem que se tornou icónica, com os óculos redondos, chapéu e o bigode já bem definido ao estilo chaplinesco, comum no início do séc. XX. Numa mão traz com ele uma flor, noutra um caderno. Observa o jazigo, como quem vai visitar alguma pessoa, um familiar em casa, por exemplo, e aguarda que esse alguém o surpreenda à porta ou à janela. Parece que não está ninguém em casa, assim sugere aquela reação interpretativa de Fernando Pessoa, não deixa de imediato a flor no jazigo da sua já

falecida Avó Dionísia, senta-se com a rosa roxa num banco do cemitério, observa com alguma inquietação o espaço envolvente, abre o caderno, retira uma caneta do bolso, rascunha uma meia dúzia de linhas, mas resolve parar, pois há qualquer coisa que o oprime naquele lugar, não por ser um cemitério, mas talvez seja o facto de se sentir insistentemente observado por uma senhora vestida com um traje negro. A encenação optou pela personagem Fernando Pessoa despedir-se da Avó no seu respetivo jazigo, como se ela o estivesse a ver e não lhe quisesse falar, por estar em mais uma das suas obstinações, como assim o fez naquela tarde no pátio de Rilhafoles no início do segundo encontro. Resolve então deixar-lhe a rosa à porta do jazigo, em forma de ritual, para que ela a receba, assim que a veja.

Ao sair do cemitério, é abruptamente interpelado pela Senhora de Negro, aquela mesma senhora que o fintava com o olhar quando este se sentara para escrever, e só nesse momento, do breve rascunho, é que se tornou visível para ele, pois ainda antes dele se sentar o público já a antevia, mas Fernando ainda não. Ela recebeu-o na sua chegada ao jazigo, mas ele não a conseguia ver, apenas a sentiu, sentiu algo mas não identificou de imediato de que é que se tratava.

Eis que a Senhora de traje negro interroga subitamente Pessoa, perguntando-lhe se tem ali algum familiar naquele cemitério. Fernando responde-lhe de uma forma abreviada, mas cordial, que tem ali a sua avó paterna. A Senhora insiste em acender uma conversa, rememorando a plangência de perder entes queridos. Ele realça a falta da sua inesquecível louca avó e tenta encerrar o diálogo, escapando-se por sentido inverso ao percurso que inicialmente fazia para sair do cemitério antes desta inesperada abordagem, mas a Senhora aparece-lhe surpreendentemente pela frente e retoma a conversação com insistência. Agora quer saber o nome da avó de Pessoa, ele responde-lhe ainda com complacência. A Senhora quer mais dados sobre a Avó Dionísia, se esteve em alguma instituição. Fernando opta então por lhe contar com nostalgia o percurso da avó desde Rilhafoles até à sua última morada nos Prazeres, foca ainda o seu ansiado e concretizado desejo de ir morrer à sua casa na Lapa.

Fernando decide perguntar-lhe para quem trouxe ela as suas flores, sem qualquer interesse em obter uma resposta, numa necessidade fugaz que sentiu em ser agradável com aquela, aparentemente, amável senhora. Ele nutriu alguma empatia por ela, parece que lhe faz lembrar alguém, mas não sabe ao certo quem advém dessa similitude. A

Senhora de Negro diz-lhe com muita dor que as flores dela foram para a falecida filha. Fernando aflige-se com tão amargurada resposta e acusa saída, no entanto a Senhora conforta-o e resolve contar a história da filha. Trata-se de uma menina muito doente, que nasceu toda aleijadinha e apanhava todas as doenças, de nome Maria José, uma jovem corcunda e pálida, debruçada na janela, com os olhos curiosos e tristes. Curiosa é a coincidência de Fernando Pessoa ter conhecido essa dita rapariga da Rua Coelho da Rocha e ter uma ideia de escrever uma carta em nome dela, um breve monólogo de teatro que se iria intitular *carta da corcunda para o serralheiro*, cuja história seria uma paixão daquela menina por um serralheiro que vê passar na rua todos os dias e nunca fala com ele, até que decide escrever-lhe uma carta que nunca lhe enviará.

Pessoa fica num estado de agitação tal com este acaso de encontrar naquele cemitério uma estranha mulher que é a mãe de uma espécie de futuro heterónimo feminino. Aquela rapariga tê-lo-ia enternecido muito, ele não sabia que ela tinha morrido, foi um choque ao mesmo tempo misturado com o fascínio que lhe proporcionara aquele encontro com a mãe da Maria José, que lhe delineava a verdadeira história daquela jovem, que correspondia com exatidão ao que Fernando tinha imaginado.

A Mãe de Maria José mostra interesse em ler a carta que Fernando Pessoa ainda não escreveu, gloriando a sensação da primeira atriz que terá a oportunidade de apresentar em palco aquele texto que Fernando irá escrever, mas que neste momento da sua vida, apenas tem a ideia de o vir a realizar. (A primeira atriz a representá-lo foi de facto Maria do Céu Guerra). A Mãe da menina acredita que ela ia gostar muito de tal carta, pois era uma jovem com muito sentido de humor e nutria o desejo de ser enterrada no Cemitério dos Prazeres, e agora está lá. A Mãe da jovem questiona Fernando sobre que prazeres serão reservados aos mortos, ao que Pessoa lhe fala na possibilidade de estarem a fazer teatro uns com os outros. A Senhora de Negro ficou deliciada com o sentido de humor de Fernando Pessoa e lamenta o facto, confrontando-o até por este não ter feito nenhuma conversa com a menina em vida. Fernando, numa tentativa de remediar rapidamente a situação, oferece-se em lhe ir falar agora, com ela morta, naquele cemitério, acreditando mesmo e querendo fazer acreditar a Senhora que a menina o consiga ouvir de onde esteja. Esta atitude de Pessoa deixa a Senhora mãe de Maria José altamente embaraçada, pois não lhe queria revelar a campa da filha; tenta ludibriá-lo, dizendo que a campa da filha fica no outro lado do cemitério e que agora

não é possível lá ir, pois está a passar naquele momento um longo funeral, mas Fernando numa obsessiva persistência tenta desvendar qual seria a campa, calculando que seja aquela ao lado do jazigo da Avó Dionísia, pois era ali sentada que a Senhora estava com as flores quando Fernando Pessoa chegou ao cemitério e era dali que o observava. Quando Fernando lê a inscrição da campa, a Senhora esclarece que aí se tratava de uma vizinha, sem família, que morreu de repente. Pessoa, numa desconfiança irritadiça, confronta-a com o facto de ela não ter idade para ter uma vizinha que tem nome de homem e morreu a combater as invasões francesas. E assim, a Senhora perante a forte pressão de Fernando é obrigada a desvendar a sua verdadeira identidade.

A Senhora de Negro atira o seu chapéu com um pássaro, e aproxima-se lenta e assustadoramente de Pessoa, pronunciando humoristicamente: «passaroca, passaroca», referindo-se ao pássaro que estava no seu chapéu. Eis a grande revelação, a Senhora de Negro é a falecida Avó Dionísia.

Fernando fica surpreendido, comovido, numa alegria tal que são tantas a perguntas que tem para fazer à Avó e nem sabe por onde começar. Dionísia orgulha-se da cena de teatro que acabaram de interpretar os dois com aquelas peripécias de enganos e desenganos, esclarece que a menina corcunda não morreu ainda, lá continua à janela, nem sabe ao certo se se chama Maria José, pois esse é o nome que o Neto lhe inventou para uma carta que ele ainda não escreveu, mas que Dionísia com os seus poderes clarividentes de morta já a conseguiu ler e considera-a uma verdadeira obra de arte.

Pessoa está agitado e ao mesmo tempo intrigadíssimo com aquela possibilidade de estar a falar com a Avó Dionísia; ela esclarece-lhe que a mediunidade é um dom de família, depois de varias tentativas com o resto da família, só com o Neto é que conseguiu comunicar e até fazer bom teatro. Para Fernando, surge a ideia de criar um conto fantástico a partir daquele encontro. A Avó elucida-o para não o fazer, nem tampouco comentar com ninguém o que ali se estava a passar, pois correria o risco de ser ele também internado em Rilhafoles juntamente com o Ângelo de Lima. Fernando desabafa com a Avó sobre a sua fragilidade, assumindo mesmo a possibilidade de ter de ingressar num manicómio, pois as suas ideias, projetos e sonhos invadem-no de forma exhaustiva e não sabe como lidar com a situação. Expõe à Avó os seus pensamentos suicidas: *Nesta vida, para a qual não fui talhado.* (p. 59). Dionísia chama-o à razão, não

o quer ouvir falar assim, não quer que o Neto herde a sua loucura, loucura essa que agora com a morte foi surpreendentemente curada.

Estamos assumidamente noutra registo do espetáculo, uma fantasia. Puro Teatro.

Fascinado, Fernando implora à Avó para ela o autorizar a contar este encontro, pelo menos ao seu amigo Mário de Sá-Carneiro, esta matéria dar-lhe-ia a possibilidade de ele escrever uma novela gótica a partir de ambos, mas Dionísia não o autoriza.

Ao Fernando Pessoa, a Avó Dionísia recorda-lhe o seu nascimento, no dia de Santo António, no Largo de São Carlos. Fernando:

Ó sino da minha aldeia / Dolente na tarde calma / Cada tua badalada / Soa dentro da minh' alma. (p. 60).

Com o entusiasmo do nascimento de Fernando, a Avó até queimou os dedos ao encher um saco de água quente para o aquecer, embora estivessem em pleno verão. O Neto desabafa agora com a Avó sobre a desilusão que provocou na sua mãe e padraсто ao ter abandonado o Curso de Letras na Faculdade e por querer ser um estudante autodidata na Biblioteca Nacional, dispensando assim os emproados académicos. Dionísia orgulha-se do Neto, pelo facto de ele escolher sempre o mais difícil dos caminhos, ele podia ter ido viver para Inglaterra, sabe inglês tão bem com português. Mas Fernando afirma que

Se vier a ser grande, hei-de começar a sê-lo em português. (p.61).

A Avó Dionísia, como profetisa, diz ao Neto que o pai dele morreu cedo para lhe dar uma segunda vida, pois só com a morte dele é que teve a possibilidade de aprender a língua de Shakespeare, pois assim a mãe dele casou como o cônsul João Rosa e a colocação deste em Durban fez com que a sua educação se fizesse em inglês conforme os parâmetros britânicos.

Ouve-se subitamente um toque, um toque um pouco assustador que nos apressa, é o aviso que o Cemitério dos Prazeres irá encerrar em breves instantes, Dionísia ansiosa chama a atenção do Neto para que ele saia dali rapidamente, pois receia que fechem o cemitério e ele fique ali preso. Fernando ao sair apressadamente quer que a Avó lhe diga quando é que se voltam a encontrar. A Avó apenas lhe garante que será um dia destes e volta a pedir-lhe para não contar nada acerca do encontro a ninguém e

sublinha para ele não contar nem à Tia Anica. Fernando promete. Antes de sair, apanha a flor que deixou no jazigo para Dionísia e entrega-lhe em mãos antes de sair; como agora ela é um espírito, nesta nossa conceção fantasiada, como fantasma não a consegue segurar nas mãos e a flor cai no chão, ficam ambos um pouco introvertidos. Fernando abandona o cemitério apressadamente e a Avó desvanece-se. Fica noite no cemitério. Música.

Fim do 3º encontro.

Quarto encontro

Armando Nascimento Rosa escolhe para a interpretação deste jogo teatral o heterónimo Rafael Baldaia, astrólogo, uma forma de evocar também neste *Menino de sua Avó* os interesses e conhecimentos de astrologia de Fernando Pessoa, que ficaram também muito conhecidos com o contacto com o grande mago europeu da época, Aleister Crowley, e a famosa história da Boca do Inferno em Cascais.

Ouve-se um corrupio musical, entra em cena sozinha a mesa que conhecemos do quadro de Almada Negreiros, ao fundo da cena vemos Pessoa a passar da direita para a esquerda e vice-versa, assim como Dionísia, fazem ambos passagens frenéticas, mas não se encontram. Cada vez que Fernando atravessa a cena, aparece com um indumento acrescentado, roupão centenário e depois um turbante a condizer, sem óculos, mas mantém o seu bigode.

Embora este não se trate de um espetáculo com um rigor cronológico, pois embarcamos numa fantasia teatral a partir do universo pessoano, podemos dizer que se passaram-se cerca de vinte anos desde o encontro anterior, onde Fernando tinha 26 anos quando se encontrou com a Avó no Cemitério dos Prazeres, agora conta com 46, ou seja, estamos num ano antes da sua morte.

Desde aquele encontro, em que a Avó Dionísia prometeu a Fernando Pessoa que o iria visitar mais vezes, passaram-se 20 anos e ela não o fez.

Estamos agora num escritório comercial, depois da hora do expediente, Fernando está vestido de acordo com o exotismo do seu heterónimo Rafael Baldaia, astrólogo.

Pessoa, através das suas capacidades mediúnicas, sabia que a Avó o visitaria. Desta vez, é Fernando quem a surpreenderá, com uma teatralização, escolhe então o seu heterónimo astrólogo para o fazer.

Depois de frenéticas passagens, acabam-se por cruzar, encaram-se, Dionísia aborda Rafael Baldaia como se de Fernando Pessoa se trata-se e fazendo troça daquela indumentária com que o tal se apresenta. O astrólogo não reage nada bem a este equívoco, daquela senhora que entrou por aquele escritório adentro, fora das horas de expediente e com a porta fechada. Dionísia insiste que ele é Fernando Pessoa. Rafael Baldaia replica que não, até o conhece, pois ele trabalha naquele mesmo escritório em *part-time*, aceita a possibilidade de até ser parecido com o Neto da D. Dionísia, defendendo que apesar das semelhanças entre ambos que esta possa encontrar, existe nele uma magnitude no olhar e uma forte postura que Fernando Pessoa não tem, pois estas são as qualidades que Baldaia possui e que surpreendem as pessoas que procuram os seus serviços. Dionísia, duvidosa de todo aquele discurso e aparato, questiona-o sobre os seus serviços. O Astrólogo convida-a a entrar e ambos invadem a cena, à direita baixa, ao som de um corupio musical agora mais acelerado do que o da abertura desta cena, sempre da autoria do Maestro Victorino d'Almeida. Rafael Baldaia, com um estalar de dedos, faz aparecer como por magia nas telas que permanecem durante todo o espetáculo, os mapas astrais (originais digitalizados do próprio poeta Fernando Pessoa). Com uma entoação vocal totalmente fabricada e artificial, acompanhada de gesticulações exuberantes e excessivas, notoriamente improvisadas para esta receção, mantém o seu andar de Fernando Pessoa, pois não dispôs de tempo para preparar um outro e apresenta então todos os seus serviços astrológicos com muito entusiasmo a D. Dionísia, pedindo a esta que escolha o serviço que quer que este lhe faculte, elogiando o seu nome Estrela. Dionísia agradece a amabilidade, mas não pode ser sua cliente. Este admite logo que ela seja uma célica. D. Dionísia recusa a formulação, aludindo que para ser cliente seria necessário estar viva e não é o seu caso. Rafael Baldaia confunde esta afirmação como uma forma de expressão da suposta cliente, querendo assim manifestar o seu desespero, acusando uma suposta depressão. Dionísia insiste em recusar os pretensos serviços, alegando que quem necessita deles é o seu Neto Fernando Pessoa. Impaciente, Baldaia retorque-lhe que ele já saiu, dispensando-a assim. Aconselha-a a regressar a casa, salientando os perigos para uma senhora com tal idade, andar sozinha a determinadas horas por Lisboa, que, embora seja uma cidade pacífica, também oferece

os seus riscos. Inconformada com esta visita infrutífera, realça que não tem casa, deambula por todos os lugares e não pertence nem está em nenhum. O Astrólogo compara-a carinhosamente a um anjo, embora ela sublinhe que é apenas uma avó galinha, ele diz-lhe que ela tem asas e que ambiciona proteger o seu neto.

Dionísia pergunta a Baldaia se ele conhece o seu Neto Fernando Pessoa. Entusiástico, este responde-lhe que são como irmãos. Ela também pretende saber se Pessoa lhe falou dela. O Astrólogo adianta-lhe que sim e que tem conhecimento do encontro de ambos há vinte anos no Cemitério dos Prazeres. Importunada com este deslize do Neto, ao contar sobre o encontro espírita no cemitério a terceiros, assunto que ficou prometido que não comentaria com ninguém, nem com as tias, Baldaia acentua que ele e Pessoa é como se fossem o mesmo. Se assim é, Dionísia não percebe porque não fala o próprio com ela e está com Baldaia a ter aquele inútil diálogo. Rafael Baldaia convida a senhora a sentar-se e imediatamente prossegue a uma compulsiva barafustação. Comunicando-lhe que seu Neto Fernando Pessoa está muito sentido com ela, pois ele teve necessidade de partilhar com ela tantas conquistas que se sucederam ao longo daqueles vinte anos, e a D. Dionísia não lhe forneceu essa oportunidade. Chegou mesmo a ponderar que Dionísia tivesse emigrado para o Brasil com Ricardo Reis, e imaginava-a nos cultos com as mães-de-santo. Naquele dia, quando Fernando Pessoa a viu chegar ao escritório, saiu discretamente pela porta das traseiras e pediu ao astrólogo Rafael Baldaia que recebesse a sua Avó com o argumento de temer ser muito agreste para com ela, após tão extensa ausência.

Dionísia tenta justificar a sua ausência, fundamentando com o facto de alguém ou alguma coisa do outro lado da vida a impedirem de chegar até ao seu Neto, exemplificando como se fossem um género de polícias a coibirem-na. Baldaia graceja com esta denominação acerca dos polícias e pergunta-lhe se a ditadura de Salazar também se propagou às almas penadas dos cemitérios lisboetas. Ofendida, Dionísia, frisa, quase ameaçadora, que não gosta que lhe chamem de alma penada. Embaraçado com o sucedido, o astrólogo pede-lhe desculpa. Dionísia clarifica ainda que antes da chegada de Salazar ao governo, já teria tentado falar com o Neto e não lhe foi possível; principalmente quando a tipografia Íbis abriu falência, ela quis muito confortá-lo. Dionísia conta a sua história ao astrólogo, sobre a herança que deixou a Fernando para comprar a tipografia Íbis, mas o místico insinua nada saber de que se tratava a Íbis, pois por esse nome ele apenas conhecia o pássaro egípcio. Sentado, Rafael Baldaia ouve-a

ternamente e com muita atenção, enquanto ela debita o seu discurso eloquente. Rafael Baldaia envolve-se com este discurso de Dionísia, esquece-se que agora é um astrólogo que interpreta e começa a olhá-la como o neto Fernando Pessoa. Aquele entusiasmo de Dionísia a traçar o percurso do Neto contagia-o: afinal ela nunca esteve ausente, acompanhou-o em todas as suas conquistas, apenas não lhe foi permitido falar com ele. E a Avó orgulha-se ainda pelo facto de se referirem à revista *Orpheu* como literatura de doidos, afirmando que a genialidade dele provém da sua loucura.

Ainda encandeado pelo discurso proferido por Dionísia, Baldaia coloca-se à disposição desta para transmitir a Fernando Pessoa alguma mensagem. Hesitante em empregar ou não o astrólogo como intermediário do Neto, acaba por lhe dizer que o Fernando devia marcar um encontro com a Ofélia Queirós. Crispado, Rafael Baldaia sublinha que esse namoro terá terminado há uns seis anos. Com alguma tensão, Dionísia afirma-lhe que não concorda com o sucedido e que se a relação terminou foi por culpa do seu próprio Neto, ressaltando o facto de Ofélia ainda se encontrar solteira e apaixonada por ele. O astrólogo acusa Ofélia de querer apoderar-se do seu Hamlet, referindo-se a Pessoa, fazendo-o casar. E subitamente para arguir a opção de vida de Fernando Pessoa, é como se o astrólogo rapidamente lhe baixasse e encarnasse Álvaro de Campos apenas para esta frase: «E eu não estou a ver o Fernando “casado, fútil, quotidiano e tributável”». (p. 68).

Dionísia identifica aquela expressão de Álvaro de Campos, revelando logo que não nutre nenhum tipo de simpatia por tal pessoa, denomina-o de imediato como um engenheiro devasso que tem sido uma péssima influência para o seu Neto.

Rafael Baldaia acentua o facto de Álvaro de Campos e Fernando Pessoa terem uma forte ligação de amizade e que dificilmente alguém poderá intrometer-se, destaca ainda a naturalidade de Álvaro de Campos ser a mesma do também falecido marido de Dionísia, Joaquim António, ambos de Tavira, colocando ainda a hipótese de ainda serem todos parentes.

Abalada com esta inseparável amizade, Dionísia acusa os ciúmes de Álvaro de Campos relativamente a Ofélia, por este gostar mais de ir para a cama com homens do que com mulheres. Rafael Baldaia aceita a acusação, dizendo-lhe que conhece muito bem os dois, tanto o Neto como Campos, defende Álvaro de Campos e pergunta a Dionísia se já flagrou Fernando Pessoa com Álvaro nalgum quarto alugado; pois se

assim fosse, nunca Campos o deixaria casar com essa Ofélia dactilógrafa que lê Júlio Diniz. Dionísia recusa-se a responder-lhe, alegando que a morte não fez dela uma bisbilhoteira e não demonstra curiosidade em saber pormenores íntimos sobre a vida do seu Neto. O que ela gostava era de ver um maior desenvolvimento nesta história amorosa entre ele e a rapariga, independentemente de casarem e terem filhos ou não: «Na vida, viver um grande amor é como escrever um poema imortal, não podemos deixá-lo por acabar». (p. 70). Esta frase comove Rafael Baldaia que a repete em tom de Fernando Pessoa. Dionísia pede-lhe que ele transmita este seu desejo a Pessoa, Baldaia promete-lhe que o irá fazer. Inconsolada e inconformada por não ver o Neto, Dionísia despede-se do astrólogo e sai, este, hesitante, acompanha-a à saída. Dionísia volta a entrar na cena por outro lado. Fernando Pessoa invade subitamente a cena para grande surpresa da Avó, faz-se ouvir um instrumental melodioso. Pessoa não resistiu em satisfazê-la com a sua aparição. Ela diz-lhe que sabia que era ele quem ali estava. Ele nega ter sido Fernando a recebê-la, mas o Rafael Baldaia. Dionísia diz-lhe que isso são as suas máscaras. Ele disserta sobre as máscaras que usa, dizendo-lhe que essas o protegem de um perigo semelhante ao da Avó, a loucura da Avó. Ela conforta-o, dizendo-lhe que ele ainda não está louco, pois consegue transformar em poesia os seus desvarios. Fernando pede-lhe que ela lhe dê a mão e o proteja, mas as mãos de Dionísia já não se fazem sentir; no entanto ela dá-las-á e pede-lhe para que as aperte com força, como ele fazia em menino quando ela o protegia do barulho das trovoadas.

Som de trovoada estridente, Fernando Pessoa esconde-se abruptamente debaixo da mesa, a Avó Dionísia está em cima da mesa confortando-o, mantém a mão dada.

Escuro. *Blackout*.

Poucos segundos depois, a luz reacende e vemos Fernando Pessoa como no quadro de Almada Negreiros no Café dos Irmãos Unidos. Sentado com o chapéu, caneta, *Orpheu*, chávena de café. O fundo com as cores do quadro. E poucos segundos depois novamente escuro. *Blackout*.

Quinto Encontro

Fumo de gelo seco. Melodia triste. Fernando Pessoa vai deambulando embriagado sobre o fumo, percorre todo o espaço cénico, vai direto à mesa do quadro

dos Irmãos Unidos que ainda está em cena, esta foge-lhe, ele aproxima-se mais e a mesa desaparece totalmente de cena. Muda a sua direção, entra subitamente à sua frente em cena uma cama, ele primeiro estranha-a depois entranhar-se-á nela, retira a gabardina e pendura-a meticulosamente num cabide vertical invisível que só ele consegue ver; a gabardina, claro está, cai imediatamente ao chão e ele à cama. Está no Hospital de S. Luís dos Franceses, (Rua Luz Soriano, n.º 182, Bairro Alto, novembro de 1935). O desenho projetado da autoria de José Costa Reis, como todos os que podemos contemplar neste espetáculo, leva-nos agora para o quarto no hospital, esboçados estão três candeeiros, três janelas e mais uma pouco definida.

Fernando Pessoa está deitado na cama com o chapéu sobre a mesma. Há fumo que sugere um ambiente fantasmagórico. A Avó Dionísia visita-o. Ele sente a sua presença, mesmo antes de a ver. Dionísia pega no chapéu de Fernando e atira-o para chão, pois não é bom augúrio ter um chapéu em cima da cama, sobretudo num hospital onde Fernando se encontra muito debilitado. Avó e Neto estão novamente juntos e sem máscaras. Totalmente quebrado, o velho menino diz emocionado à Avó que sentia muitas saudades dela. Ela tenta aligeirar aquela atmosfera dolorosa de ter o Neto acamado no hospital, perguntando-lhe se ele hoje não iria representar nenhum dos seus heterónimos. Ele está muito prostrado para isso, responde-lhe com um nostálgico sorriso. Sentada na cama, colidida com o aspeto avelhentado do Neto de 47 anos, Dionísia confronta-o docemente com os seus excessos no tabaco e no álcool e a sua alimentação desregrada. Este defende-se desculpando-se com o Estado Novo que o pôs velho, mas não, foi mesmo a sua desordenada e esgotante vida que o levou àquele estado depauperado.

Dionísia aceita solidária a revindicação relativa ao Estado Novo e também ela se lamenta em não o ter conseguido contactar desde aquele encontro com o astrólogo Rafael Baldaia, há cerca de um ano atrás, pois segundo ela também os fantasmas são alvo de censura. No entanto, ela tem conseguido acompanhar todos os feitos do Neto, sabe que ele finalmente publicou o seu livro *Mensagem*, dá-lhe os parabéns, com orgulho, e, também ela vitoriosa com aquele digno feito, afirmando ainda que até o próprio Camões o cobiçaria caso fosse vivo. Frágil, agradado e sensibilizado, Fernando agradece. A Avó Dionísia não hesita em manifestar o seu júbilo face à postura insubmissa do Neto, pois embora ele tenha escrito *Mensagem*, que é uma obra nacionalista, não adotou volver-se como um poeta do regime de Salazar, privando-se

mesmo em ir à entrega do prémio que lhe foi atribuído e assinar um artigo no jornal a favor das sociedades secretas, proibidas pela legislação de Salazar. Todas estas disposições amplificam o orgulho da Avó Dionísia pelo Neto.

Fernando enuncia à Avó a liberdade que assenta no seu ser de poeta, mas essa missão tem um preço que é o silenciamento. Tergiversou tanto a publicação da sua multidão de poetas e agora mesmo que pretendesse não o poderia fazer no seu país, a incultura dos censores iriam adulterá-los, opta então por deixá-los fechados numa arca à espera de melhores dias. Dionísia corrobora a visão do Neto e crê que a sua poesia ainda vai ter um auspicioso lugar, mas em Portugal é tudo muito moroso. Fernando não acredita que possa ainda assistir a tamanhas realizações, pois sabe que a sua viagem chegou ao fim. A Avó, entristecida com este desabafo do Neto, pergunta-lhe se ele a vê como uma emissária da morte. Fernando não admite, nem desmente, esta abordagem da Avó, afasta os lençóis de cima de si, levanta-se da cama, em câmara lenta, mas com precisão, caminha até à frente de cena e começa a dissertar suavemente, sobre a coincidência de há uma semana atrás, não imaginar que iria ficar internado naquele hospital, cujo nome é São Luís dos Franceses e lhe ter surgido o desejo de escrever *Ma Blonde*, um poema também ele em francês, a uma loira desconhecida. Isto faz com que ele levante a possibilidade de ter sido já a morte a inspirá-lo. Fernando exprime-se e movimenta-se com leveza, como quem inicia um novo ciclo, não há qualquer densidade no Poeta nem nos gestos, nem nas palavras. Parece que renasceu. Dionísia insiste para que ele lhe responda à sua insinuação acerca da emissária da morte. O Neto fundamenta então a sua proposição explicando à Avó, com ligeireza, que a vinda dela ali deve-se ao facto de ele ter falecido há instantes, pois o seu fígado deteriorou-se definitivamente e o médico já despachou o seu corpo para a necrotério. A Avó Dionísia fica boquiaberta e eufórica com tal acontecimento, nisto aproximam-se ambos um do outro em *slow motion*, dão as mãos e rodopiam vertiginosamente. Sim, agora Fernando Pessoa também é um fantasma como a Avó Dionísia, um fantasma recém-nascido, como ele próprio hilariantemente a si se refere. Dionísia, ainda um pouco reticente com aquela morte, levanta a hipótese de se poder tratar de mais uma teatralização do Neto, pois aquele Poeta é um fingidor. Fernando comprova à Avó o seu óbito, retirando do bolso um papel que dá a Dionísia para ler onde está escrita a frase “*I know not what tomorrow will bring*”. (p. 74). A Avó não consegue decifrar a frase, pois não percebe inglês e prefere que o Neto lha cite na língua de Camões. Dionísia calcula que seja uma frase de

Shakespeare, um ídolo do Neto, pois está em inglês. Ao Fernando, não lhe parece simpático que a Avó direcione a língua portuguesa totalmente para o seu rival, nem que ela achasse que ele se limitasse a fazer citações na sua morte, ainda que fosse de Shakespeare. No entanto, acaba por lhe traduzir a última frase que escreveu antes de morrer. Pediu os óculos ao médico, que também era seu primo, e escreveu em inglês, língua que dominara tão bem como o português «Eu não sei o que o amanhã trará.» (p. 74).

Fernando começa uma nova jornada, acabou de aportar no desconhecido, a Avó Dionísia esteve com ele no seu nascimento, na sua vida, na sua morte e agora elucida-o sobre tudo o que se irá passar daqui adiante. É no jazigo de Dionísia que Fernando irá ser acolhido, fará confraria com a sua Avó que tão sozinha tem estado. O Neto está estimulado com esta mutação, sobretudo agora que a Dionísia não é mais louca, está curada, adivinha-se uma convivência muitíssimo agradável.

Agora no palco estão os mortos e na plateia estão os vivos. O rio os separa.

Há uma saudável ansiedade que invade Fernando, ele quer saber o que vai acontecer a partir dali em diante. A Avó assegura-lhe que a morte irá ser do seu agrado, e que não terá uma difícil adaptação, metaforiza a morte com um sonho e ele sempre foi um sonhador. Fernando esclarece que «Eu tive pouco na vida / Mas dói-me tê-lo perdido.» (p. 74).

Dionísia assegura a Fernando que ele não irá ter nenhuma dificuldade de apego à morte, pois estará mais tempo com ela do que com a vida. Fernando questiona esta expressão acerca do tempo, pois julgava que após a morte ele já não existisse. A Avó também não lhe sabe clarificar totalmente esta questão, limita-se apenas a justificar que como na vida estão presos ao tempo, agora na morte, embora não estejam, não conseguem livrar-se do hábito dele, criaram então formas de se lembrarem do tempo. Essas formas passam por brincar, brincar através da poesia e também através do teatro como acaba por sugerir Dionísia, uma representação de *O Marinheiro* de Fernando Pessoa. Ele não está para aí inclinado, argumentando que não sabe o texto de cor, Dionísia riposta com a frase «Não faz mal. Esta noite improvisa-se». (p. 75). Evoca-se assim o título de Pirandello. Fazendo-se propositadamente deslocado, Fernando sugere-lhe interpretar o marinheiro morto no caixão e assim não precisaria de falar; a Avó, persistente, esclarece-lhe que não há nenhuma personagem de marinheiro na peça e

parece-lhe inadmissível tal equívoco, nem parece que foi ele que escreveu o texto. Dionísia retira os lençóis da cama, um fica para ela e outro para Pessoa, ambos colocam os lençóis na cabeça e aparentam mais ser dois fantasmas do que veladoras, com aqueles lençóis brancos. Na cama pode ver-se uma réplica de Fernando Pessoa menino - este objeto foi concebido para a montagem d'A Barraca *Menino de Sua Mãe*, há um quarto de século, onde aquele menino era desmontado e colocado numa mala, representando o corpo físico morto do eterno Menino e o ator agora representa o espírito de Fernando Pessoa.

Na sugestão da Avó Dionísia, para a distribuição das personagens a interpretar, será ela fazer a Primeira Veladora, e o Neto, como autor da peça, será contemplado com – para ela a mais bonita personagem da peça – a Segunda Veladora. Fernando alega que lhes falta a Terceira Veladora para poderem avançar com aquela improvisação. Ao que a Avó argumenta de imediato que a podem cortar e fazer só com duas. Pessoa não está com disposição para avançar com aquele teatro, não lhe apetece, quer ver outras coisas, que perceber e conhecer aquele novo lugar; para além do mais, aquele teatro estático, com que ele sempre sonhou, resultou numas veladoras enfadonhas aos olhos do seu “amigo” Álvaro de Campos, que até sono lhe provocaram. Dionísia, que não nutre qualquer simpatia por tal pessoa, avança dizendo-lhe que se *O Marinheiro* provocava sono a Campos não seria pela monotonia da obra, mas sim pelo seu abuso no consumo de ópio e rum.

A palavra rum serve de deixa para Fernando cantarolar com boa disposição os versos da «Ode Marítima» (relativos à canção do Grande Pirata.) «*Fifteen men on the Dead Man's Chest./ Yo-ho oh and a bottle of rum!*» (p. 77). A outrora bebedora Dionísia, embora não domine inglês, acompanha-o com entusiasmo no louvor ao rum. Aproveita para o alertar que não há tabernas naquele outro mundo onde se encontram, Fernando fica estarecido, considerando que os mortos são rígidos de mais para o seu gosto. Pessoa quer saber o que vai acontecer a seguir; a Avó diz-lhe que chega a Terceira Veladora, não é à peça que Fernando se referia, mas sim à vida. Mais um equívoco de Pessoa, que Dionísia teve de lhe decifrar, o facto de não haver mais vida, a vida acabou, agora é outra coisa. A Avó insiste em voltar à dramatização da peça, mas Fernando não quer, aquela peça conhecia-a bem, pois foi ele quem a escreveu em vida, agora interessa-lhe mais o desconhecido, saber o que vai encontrar por ali, anjos à paisana? Algum Deus? Questiona Pessoa à Avó Dionísia. Não querendo ele agora fazer

teatro, é-lhe proposto então pela Avó levá-lo a conhecer a sua nova casa nos Prazeres. Esta designação não soa nada bem a Fernando que quase culpabiliza a Avó, num sussurro tímido e reprovador da forma determinada com que ela proferiu tal nome. Ela demite-se de tal responsabilidade, expressando que não tem culpa que tenham dado ao cemitério um nome de bordel.

Saem com os lençóis na cabeça que lhes cobrem todo o corpo, correm para fora de cena como fantasmas animados, acentuados com o auxílio de luz negra, que ainda mais os destaca.

Fernando Pessoa volta atrás e levanta o menino Fernando Pessoa que estava deitado na cama e leva-o consigo, é como se a sua alma quisesse acompanhar o seu corpo, a sua imagem, para sempre. Faz uma paragem ao centro, onde sugere a imagem de Santo António com o menino ao colo, o santo do dia em que nasceu, padroeiro da sua cidade Lisboa, que lhe deu o nome de António, Fernando António. Depois de uma breve paragem congelada, sai de cena, como um raptor que foge com o menino que aqui era ele. Escuro. Música. Fim do 5º encontro.

Sexto encontro

Cemitério dos Prazeres, mais concretamente no jazigo de Dionísia e Fernando Pessoa, que agora se vê projetado também em desenho, corre o ano de 1985, passaram-se cinquenta anos após a morte do Poeta.

Fernando encontra-se no jazigo. A Avó Dionísia, ao que parece, saiu para dar um passeio. Nisto, aparece em visita ao jazigo uma senhora com um vestido roxo e um chapéu, na mão traz um ramo de flores. Nostálgica, Ofélia Queiroz, a única namorada que consta que Pessoa tenha tido, vem numa clara emergência falar a Fernando, mesmo que não tenha qualquer certeza que este a oiça.

Monologa para ele, começando por lhe contar o sonho que tivera naquele dia, onde era a sua viúva. Surpreso com aquela visita e mais perplexo com aquela confissão, Pessoa interroga com estranheza aquele sonho, pois ele nunca se casou, como poderá ela colocar-se ainda que seja num sonho, na pele de viúva dele?

Ofélia Queiroz prossegue com o seu solilóquio, onde descreve saudosa o seu Fernando Pessoa, recorda o seu fato escuro, a sua gravata com uma pequena nódoa de café. Melancólica, reflete sobre os universos tão distintos de ambos e agora postumamente ainda mais. Salieta a sua fraca saúde, mas congratula-se com o facto de ainda estar viva e ele já não. Esta prosa aborrece Fernando que se afasta por momentos, mas como não consegue vencer a sua curiosidade, brevemente volta a aproximar-se. Ofélia percorre as memórias do passado em conjunto de ambos, relembra dolorosamente o grito que deu, quando o seu sobrinho também poeta Carlos Queiroz, amigo de Pessoa, lhe comunicou a morte do Poeta. Chorou horas e dias por ele. Confessa-lhe, com remorsos, que se soubesse que ele estava internado no Bairro Alto, tão perto da casa dela, não hesitaria em o ter ido ver. Agora morto não, não teve fôlego para o ver partir. Revela-lhe a esperança que teve até à sua morte de reatarm a relação. Foi a sua Penélope durante nove anos, rememora a foto que ele lhe enviou a beber um copo de vinho no balcão da tasca onde tinha escrito «*em flagrante delitro*». Quando recebeu a foto desejou ser a sua *Maria Parda*⁶² e embriagar-se com ele, para assim com a ação do vinho, encorajados, vivenciamos amorosamente tudo o que até ali não tinha sido vivido. No entanto, aquele Fernando que lhe enviou a fotografia já não era o mesmo que conhecera, este Pessoa agora aparentava ser um homem envelhecido, amargo, nervoso e cansado com o *status quo* de Portugal, desassossegado em concluir a sua obra, como se preconizasse o seu fim. Ofélia garante que ainda esperou por ele mais cinco anos na sua Ítaca do Rossio, embora não tenha precisado de fazer e desmanchar tapeçarias como a Penélope de Ulisses; recusou todos os aspirantes a namorados enquanto Fernando foi vivo. Ofélia não sabe se Fernando tem conhecimento que a sua notoriedade se amplia de dia para dia, e quer que ele saiba da vaidade que ela guarda, por saber que povoou num cantinho do coração dele. Embora ela não o oiça, Fernando não resiste em lhe responder que foi mais do que um cantinho que ela ocupou, ela teve uma maior importância na sua vida do que aquela que ela calcula.

Ofélia efabula um paralelismo entre a história dela com Fernando e a peça *Hamlet* de Shakespeare, conjuga as diferenças, pois na peça, foi Hamlet quem ficou vivo a assistir ao enterro de Ofélia; com eles foi o contrário.

⁶² *Maria Parda* de Gil Vicente, um dos marcos da carreira de Maria do Céu Guerra, que também aqui Armando Nascimento Rosa evoca, numa homenagem intratextual à atriz.

Pessoa tenta que ela o oiça, sente urgência em corresponder-se com ele. Mas ela apenas ouve o ruído das outras pessoas que também se encontram àquela hora no cemitério. E segue com a sua diegese, fala-lhe da sua decadência física derivada da idade, do seu encanto pelos números e o seu desejo em ser professora de Matemática, que ficou por concretizar. Graças ao seu conhecimento de línguas, conseguiu emprego como secretária na produtora de cinema Tóbis, onde conheceu o seu marido Augusto Soares, com quem casou três anos após a morte de Fernando.

E com esta comunicação, Fernando agita-se com irritação dizendo-lhe que dispensava tal informação, parecendo-lhe inacreditável que ela se dirija ao seu jazigo para lhe provocar ciúmes.

Embora ela não o escute, corrige-se imediatamente, confessando que embora Augusto fosse uma criatura amável, não podia dizer que se sentisse apaixonada por ele.

Fernando não acredita em tal desabafo.

Ofélia confessa ainda que com ele deixou de se sentir só. Pessoa interpreta esta confiança como uma acusação por ele não se ter casado com ela como o fez o dito Augusto. Fernando não quer ouvir mais elogios a tal homem. No entanto, Ofélia insiste em enaltecer Augusto Soares, lamentando o facto de não terem tido filhos e do marido ter morrido cedo. Pessoa graceja com uma pitada de humor negro respondendo-lhe que foi uma sorte para ela não ter filhos e uma sorte para ele ter morrido cedo. Ofélia está viúva há trinta anos e não sabe porque que está agora a fazer estas confissões a Fernando, ele também não sabe porque ela as faz. Mas preza em saber que o Augusto Soares era seu admirador e acompanhava e partilhava com a própria as suas obras e notícias sobre ele nos jornais e ganha simpatia por ele, ao ter conhecimento que Augusto até tinha orgulho em saber que Ofélia tinha sido namorada de Pessoa.

Ofélia declara a Fernando que chegou a imaginar que tinha sido ele a colocar aquele homem no seu caminho como forma de conforto de não o ter tido a ele. Chamando-lhe ironicamente de bebé, ele nega determinantemente essa suposição.

Ofélia partilha com Fernando a sua satisfação ao assistir a esta glória de o ver partir para o Mosteiro dos Jerónimos, onde descansará ao lado dos grandes de Portugal. É evidente a sua felicidade, viúva de Augusto, mas hoje considera-se viúva de Fernando Pessoa, que saturado está em ouvir tantas vezes o nome do falecido marido de Ofélia.

Antes de se despedir e sair do cemitério, comunica-lhe que autorizou a publicação das cartas de amor que ele lhe escreveu, que ela nunca se desfez delas e que estavam guardadas pela sobrinha. Fernando não contesta a decisão, pelo contrário, cita Ricardo Reis: «*E fizeste muito bem. “Para sermos grandes, temos de ser inteiros”.*» (p. 84). Agora Ofélia não sente que essas cartas lhe pertençam só a ela, mas a todos. Deixa-lhe as flores e sai de cena a correr e a chorar. Fernando ainda a tenta travar, mas não consegue e fica sozinho a pronunciar saudosamente o seu nome. Num curto ínterim, entra Dionísia, que tinha acabado de representar Ofélia, ainda em representação proclama:

OFÉLIA/AVÓ: (*Desfaz o ramo e jorra as flores que traz sobre a cabeça.*) Já Ofélia não sou, da cova escura vão levar hoje o meu neto. Tenho na boca o bafo doido de nós duas. Ofélia, quem é ela na margem do riacho? És a Dionísia? Danças com o deus no cemitério. Belo animal, o deus maluco. Já lhe viste os pés de bode? É ele o ébrio da vindima que começa. A mania fermenta, Ofélia, é dele e nossa, enquanto a gente pisa o cacho novo. Dá-nos banho desse vinho. Sagrada loucura de ser outro, de ser outra. Menina tola de Elsinore que põe o pé no lodo. Não vês que a corrente te leva e o vestido afunda? A água é mãe e é morte, é mãe e é morte. Nasces do choro e morres nele. A máscara que ri flutua com as flores, respira à toa. O corpo morto vai primeiro ao fundo. Não levem de mim o meu menino que chapinha nas cinzas e faz tiro ao alvo com ossos de palavras. Não mo levem! O meu menino ilumina a noite fria com seus olhos de gato, os olhos de poeta, duas luas, são lanternas que dão luz no escuro. Não roubem o menino à velha doida! (Chora.) (p. 85)

Fernando felicita a Avó, pela sua estupenda interpretação. Excitadíssimo com a prestação teatral que assistiu, questiona a Avó sobre as suas fontes para tão aprofundado trabalho, pois ela tinha conhecimentos bastante precisos sobre a sua relação com Ofélia e sobre a própria vida da mesma. Dionísia explica-lhe que tem lido os muitos artigos que têm saído nos jornais, após a publicação das cartas de amor em livro. Ou seja, Dionísia fez uma pesquisa para preparar aquele monólogo ao Neto, que surpreendidíssimo contemplou aquele teatro de investigação da Avó.

Dionísia queria fazer uma interpretação teatral memorável para a despedida do neto do Cemitério dos Prazeres; a Avó sofre como se o Neto fosse para outra galáxia, mas ele continuará com casa em Lisboa e a poder receber visitas da Avó Dionísia, sempre que ela o entenda - é com base neste discurso que Fernando conforta a avó-galinha.

Efervescente, Dionísia manda Fernando calar-se com medo que a comitiva, que vai levá-lo para o Mosteiro dos Jerónimos, o oiça. Ao que tudo indica e como Fernando Pessoa afirma, parece que a Avó se esqueceu que estava morta e que os vivos não os ouviam. O seu nervosismo é tal que Fernando admite que se ela estivesse viva seria capaz de sofrer um AVC.

É chegada a hora de abrirem o caixão de Pessoa, ambos pouco encorajados espreitam. Fernando está um bocado aterrorizado com a possível imagem que pode vir a enxergar, mas a curiosidade de ver os seus restos mortais ao fim de cinco décadas ainda é maior. Há algumas dificuldades da brigada fúnebre em abrir o caixão, ao que Pessoa graceja, mas ainda discorrendo sobre a qualidade do seu caixão e dos serviços prestados pela respetiva funerária. Até que finalmente conseguiram abrir a urna e para surpresa de todos, o corpo de Fernando Pessoa encontra-se intacto. A Avó Dionísia está em pasmo com aquela visão e o Neto vaidosíssimo com radioso aspeto, repara que apenas tem a pele um pouco mais escura, como se tivesse ido a banhos no Algarve.

Dionísia coloca a hipótese de ele ser um santo, pois os vermes não o deterioraram. O ceticismo de Pessoa não deixa a Avó desenvolver esta teoria e remata dizendo-lhe que foi a aguardente que ele consumiu em vida que impediu os vermes de atuarem, ao alcoolizá-los quando estes se aproximavam. A Avó tenta insistir, mas Fernando capacita-a para o facto de aquele ser um fenómeno natural e dispensa que criem um mito à volta do seu corpo defunto, desenvolvendo uma explicação mordaz em torno daquele tema.

A Avó pergunta ao Neto se ele sabe aonde vai ficar hospedada a sua múmia. Alertando-o para o facto de ter ouvido dizer que o túmulo que lhe construíram seria muito estreito, com isto tenta convencer o Neto a ficar no jazigo da Avó, pois ali tudo é mais espaçoso. O Neto responde animado à Avó que as suas convicções foram respeitadas, não fica dentro da igreja, mas sim num arejado claustro do mosteiro. Fernando confirma-lhe ainda que realmente o túmulo é um poste magro e elegante e receia que o tenham de cortar em bocados para lá comportar todo o corpo. Essa hipótese de Fernando ter que ser cortado horroriza a Avó que mais uma vez o tenta convencer a permanecer com ela naquele jazigo no Cemitério dos Prazeres, onde há espaço para ele e ainda sobra para os heterónimos.

Mas agora não há mais nada a fazer, ouve-se o motor do carro funerário e o cortejo até aos Jerónimos acaba de dar início. Fernando quer acompanhá-lo com a sua Avó, mas esta está num misto de alegria e tristeza, por um lado orgulhosa por ele ir para os Jerónimos, mas por outro triste em perder a sua companhia, então opta por ficar em convivência com os vizinhos para se apartar daquela despedida. Fernando ainda insiste, mas percebe que não a vai conseguir convencer a acompanhá-lo no cortejo. Pede-lhe só que ela lhe prometa que o vai visitar ao Mosteiro e ela promete que um dia irá. Abraçam-se ternamente. Ouve-se uma composição musical invasiva que agrega a marcha fúnebre com a *Casa Portuguesa*. Fernando sai apressado, quase em corrida para apanhar o cortejo para a direita da cena e Dionísia pausadamente para a esquerda. Fim do sexto encontro.

Sétimo encontro

Mosteiro dos Jerónimos, ano de 2013 (coincidente com a data de estreia do espetáculo). A opção de trazer Fernando Pessoa neste espetáculo *Menino de sua Avó* até aos nossos dias representa a longevidade e eternidade do poeta no país e no mundo. O homem está morto, mas a sua obra é perpétua.

Para a abertura desta cena, António Victorino d'Almeida criou uma composição que funde o hino de Portugal com a marcha fúnebre, «Uma Casa Portuguesa» e ainda «A Marselhesa».

Projetados estão os claustros do mosteiro, desenhados, e ao centro o túmulo de Camões.

Dionísia passeia-se apressadamente pelo Mosteiro, procurando insistentemente a tumba do Neto, e depara-se com o sepulcro de Luís Vaz de Camões, observa-o curiosa e nisto surge o próprio autor do cânone *Os Lusíadas*, como quem aterra subitamente naquele lugar ou se levantara antes do ataúde e se prepara para uma desvairada marcha. Ao encarar Dionísia, surpreenda-a, deixando-a deveras encantada, por ter o honroso prazer de se cruzar com tal ilustre figura. Intimidada e fascinada, Dionísia trava-lhe o percurso. Camões assiste-a, galanteador, não lhe poupa piropos e inicia de imediato um jogo de sedução para com ela, ao ponto de a deixar sem jeito, acanhada, como uma jovem adolescente, que se sente desejada pelo próprio ídolo. O poeta faz gracejos com o

seu nome, pois Dionísia é nome grego e divino de um deus. Esperançoso, pergunta-lhe se ele foi o motivo daquela ida ao Mosteiro. Dionísia não nega, o que deixa Camões ainda mais envaidecido, no entanto acaba por assumir que a causa daquela visita seria para ver o seu neto. Decepcionado, Luís retoma a sua direção e acusa saída. Mas Dionísia detêm-no, desculpabilizando-se, deixando assim Camões mais consolado. Ela pretende agora que Luís de Camões a ajude a encontrar o seu neto, neto esse que ela apresenta como um suposto rival de Camões. O poeta entende esta descrição daquela visitante como uma referência a algum duelo que tenha tido em vida em conquista de alguma paixão feminina. Mas não é de mulheres que se trata essa rivalidade, esclarece Dionísia, o duelo entre ambos trata-se de palavras, palavras usadas para a criação de poesia, pois o neto de Dionísia é Fernando Pessoa, o Super-Camões, o único que lhe desejou usurpar o protagonismo (canónico). Esta revelação deixa Camões perplexo e desiludido por aquela simpática senhora ser avó de tão controversa e polémica figura; Super-Camões é um nome que lhe ecoa a livros de banda desenhada e a filmes de super-heróis. Ataca o neto de Dionísia ao lhe contar que ele é o mais vadio de todos os mortos e contesta a sua mania de querer ser vários poeta e chegar mesmo a fazer-se passar por eles; Luís interpreta essa atitude como uma falsidade. Na primeira frase que Camões profere em relação a Pessoa, é imediatamente visível a sua antipatia pelo autor de *Mensagem*, onde faz referência a todos os grandes símbolos da época, até do Colombo e não menciona o seu nome, um colega mais velho, tentou diminuí-lo ao chamar-lhe a ele, Camões, de italiano. Dionísia tenta amenizá-lo, comparando-o ao dilema (freudiano) de Édipo, em que Pessoa apunhalou o pai que viu nele, convencendo-o que embora o neto não faça referência ao seu nome n' *A Mensagem*, os seus *Lusíadas* estão presentes em todo o livro, pedindo-lhe assim que ele encare aquela obra de Fernando como uma homenagem a Camões.

Galante e cortês, Camões aceita a alegação, por ser proferida por Dionísia, para quem ele agora avança num fortuito assédio, beijando-lhe a mão e subindo-lhe pelo braço, deixando-a altamente embaraçada. Afinal, o seu passo acelerado antes da chegada de Dionísia, destinava-se a ir a um baile de máscaras, essa pressa já se desvaneceu com o vigoroso desejo em Dionísia, que tenta arredá-lo com a interrupção de uma pergunta, ela pretende saber se é alguma admiradora dele que promove esse baile. Camões descortina-lhe o baile de máscaras que irá acontecer em casa de Natália Correia, que tem como convidada também a autora brasileira Patrícia Galvão; não se

trata apenas de uma festa, muito menos de uma orgia pagã como insinua gracejando Dionísia. Mas esse encontro de fantasmas de poetas tem também como intuito organizar um plano comum no sentido de encontrarem uma estratégia para melhorar a situação financeira catastrófica portuguesa e europeia. (Aqui entra uma característica que teatralmente tanto pode remeter a Brecht como ao humor político do popular teatro de revista.) Dionísia responde com uma vivacidade entusiástica a esta iniciativa dos poetas, interessa-lhe saber se o seu neto também irá participar de tal ação ou se pelo menos também foi convidado. Camões afirma-lhe que sim, mas quando se trata de Fernando, eles nunca sabem ao certo quem irá aparecer, pois ele está constantemente a mudar a máscara. Luís confia ainda a Dionísia em tom de segredo e com perplexidade, que há dias, ele se apresentou com um vestido de mulher e com uma enorme marreca nas costas. A avó de Pessoa relativiza esta estranheza, explicando a Camões que se tratara de Maria José, uma mulher que Luís não conhece, mas que Dionísia também não lhe adianta muito, limita-se a contar-lhe que os bisnetos dessa Maria José emigraram naquela semana para a Austrália, voltando a sublinhar o estado precário em que se encontra Portugal, para o qual em vez de epopeias, só restam epítáfios. Envolvido com a história que Dionísia lhe apresenta, Camões (Pessoa) não consegue suster a sua curiosidade e pergunta-lhe quando é que a Corcunda teve algum filho, para agora ter bisnetos. Dionísia, nada desconfiada com o teor daquela questão e no balanço do seu discurso, avança reformulando a história da Maria José, que foi mãe solteira, não era tão enferma como o neto a imaginou. Teve como amante António serralheiro, e mantinham encontros numa pensão da Baixa, de que resultou num filho; embora ele fosse casado, perfilhou-o e ensinou-lhe o ofício. Mesmo doente que era, Maria José trabalhou como engomadeira e ainda teve tempo de vida para levar o filho ao altar. E nem filho nem netos lhe herdaram a marreca.

E repentinamente, Fernando Pessoa retira a barba postiça e a pala do olho que o caracterizava de Camões, com que uma vez mais surpreende a Avó com uma prestação teatral. Hilariante, Fernando autoelogia-se. Dionísia bate-lhe ludicamente com a mala, por ter sido enganada pelo Neto, mas divertida pelo facto de não ter suspeitado do disfarce, nem ter percebido que aquela barba era postiça. Felicita o Neto, que atribuiu o mérito aos ensinamentos dramáticos dela, que agradece a gentileza do reconhecimento dele. (Aqui também pode haver um paralelismo entre mim, enquanto ator, e a atriz Céu, que o texto do autor deixa implícito).

Fernando quer saber porque é que a Avó esperou tanto tempo para o ir visitar, a última vez que estiveram juntos tinha sido em 1985, no Cemitério dos Prazeres, aquando da transladação para os Jerónimos. Dionísia replica com:

AVÓ: O tempo é uma ilusão dos vivos. Os mortos libertaram-se do tempo.

NETO: Isso é o que diz a propaganda. Mas continuamos presos na mesma. Estar preso é existir.

AVÓ: Não me apetece discutir metafísica. Tu ganhas-me sempre. (p. 93).

Pessoa está ansioso em mostrar à Avó o seu paralelepípedo muito invulgar, onde o seu corpo está ao alto e em guarda, ao contrário de todas as outras tumbas onde os moradores repousam de costas. (E nesta caminhada pelo espaço cénico até à chegada ao centro, onde estava projetado o túmulo de Camões e que agora desaparece dando lugar ao de Pessoa, na projeção do desenho, o túmulo de Fernando, aparece inferior ao tamanho do ator, o que faz com que Dionísia insinue que lhe cortaram um bocado, ou aparece superior ou do mesmo tamanho e ela nesse caso sente-se aliviada por não ter sido preciso cortar nada ao Neto.) Este encontro emocionante com o Neto desperta em Dionísia uma nostalgia dos tempos em que estavam juntos nos Prazeres, a partida de Fernando de lá tornou aquele lugar muito solitário e sem visitas. Reconfortando a Avó, aliviando a carga emocional pesada que Dionísia manifesta, Pessoa convida-a para o baile de máscaras que irá ter lugar amanhã. Isso deixa-a surpresa, pois pensou que tal baile fosse uma invenção do Neto para a construção teatral do seu Camões. Mas a verdade é que esse baile irá realizar-se mesmo e Fernando já tem preparada a sua indumentária: irá apresentar-se com aquele fato que ainda mantém vestido, que foi gentilmente concedido pelo próprio Camões, segundo expõe à Avó, que fica deliciada com as distintas relações sociais do Neto. Pessoa declara que Camões tem muito respeito por ele e que se acentuou ainda mais quando lhe revelou a sua identidade secreta, o facto de ser a reencarnação de D. Sebastião. Dionísia nem quer acreditar bem naquilo que ouve e parece-lhe inaceitável que o Neto tenha feito uma declaração dessas a Camões. Fernando lamenta sinceramente o facto de a Avó não acreditar nesta sua condição, mesmo avançando com a justificação que o Profeta Gonçalo Annes Bandarra, nas suas trovas messiânicas, comunicou o regresso do Encoberto para o ano em que ele nasceu e que este valioso dado reforçaria ainda mais a certeza de ser ele a reencarnação do Rei. Dionísia rebate esta especulação com o argumento que naquele mesmo lugar, Mosteiro dos Jerónimos, existe uma tumba do D. Sebastião, ao que Pessoa prontamente contra-argumenta com facto de nunca se ter feito ver o fantasma dele, embora lá exista o

túmulo. Gracejando, a Avó justifica esse facto com o terem lá colocado o morto errado, com a confusão de Alcácer Quibir; talvez tivessem trazido em vez dele um marroquino.

Mesmo mortos, cada um tem o seu ponto de vista e ninguém consegue convencer ninguém.

Dionísia muda de assunto, abre a mala e retira lá de dentro um presente que levou para o Neto. É a autobiografia de Pessoa, anuncia-lhe a Avó. Fernando fica estupefacto com tal livro, pois foi coisa que ele não escreveu, uma autobiografia. Eis que Dionísia lhe avança com a explicação, que embora ele não tenha escrito, alguém o fez por ele, um ex-ministro brasileiro, pernambucano de nome José Paulo Cavalcanti.

Armando Nascimento Rosa satiriza neste momento a obra *Fernando Pessoa, uma quase-autobiografia* do brasileiro José Paulo Cavalcanti Filho.

Pessoa, compenetrado, adianta que este autor de nome Cavalcanti não existe, trata-se apenas de um seu novo heterónimo brasileiro. A Avó Dionísia ainda fica um pouco reticente face a esta declaração, mas os fundamentos que Pessoa lhe vai apresentar são bastante válidos, para o assunto em questão. Fernando expõe à Avó Dionísia o processo de criação daquele livro, que foi concebido em sessões espíritas diárias e ditado por ele Fernando, enquanto Cavalcanti o redigia manualmente, como que em estado de possessão. Foi um divertido processo, a partir do qual Cavalcanti julga agora ser o autor daquele livro, mas não o é.

Dionísia recolhe o livro, pois se o Neto o conhece, visto que foi ele quem o escreveu, este pode ficar para ela. Embevecida com o génio do Neto, quer ir agora com ele festejar aquele sucesso póstumo. Mas o Neto não tem nenhuma atividade recreativa para lhe propor, pois a única que tem é o baile, mas esse só se realizará no dia seguinte. Mas a Avó Dionísia tem uma proposta, que passa por uma ida ao teatro. Esta ideia empolga Fernando, que, se assim é, sente imediatamente a necessidade de trocar aquele fato que o Camões lhe emprestou e que andava a experimentar para o baile antes da Avó aparecer, mas que agora retirá-lo-á com o receio que no teatro o possam confundir com um figurante. Apressado, retira-se de cena e enquanto em bastidores retira a capa de Camões e a gola que ainda mantinha e veste a sua gabardina de Pessoa, pergunta à Avó que se mantém em cena, se há algum espetáculo de qualidade em cena a que possam assistir. Entusiástica, Dionísia diz-lhe que sim, que há um espetáculo n'A Barraca que

estreu e que é sobre eles e que se chama *Menino de sua Avó*. Pessoa, excitado, quer saber mais pormenores, como por exemplo o nome do autor. A Avó adianta-lhe tudo o que sabe, quanto ao autor, é ser um professor careca que tem o apelido do padraço de Fernando e que gosta de cantar poemas seus nas horas vagas. E em relação aos atores, Dionísia ressalta que são muito bons. Enquanto pressiona o Neto para que este se despache, pois o teatro deve mesmo estar a começar, pois embora eles como mortos já não sejam escravos do tempo, os atores são e começam o espetáculo a horas. (gracejando com algum atraso que os espetáculos possam ter, profere um:- às vezes!) Além disso, não há nenhuma razão para que Fernando se preocupe tanto com o vestuário, pois estão mortos e ninguém os vê. Fernando irrompendo na cena, encontra-se com a Avó ao centro e colocando o chapéu na cabeça em simultâneo com a fala que diz para a Avó: «*Nunca fiando!*», relativa aos vivos os poderem ver ou não, daí o seu cuidado com as suas vestes. Termina esta ação colocando a perna dobrada simulando o Íbis. Escuro. Ouve-se o aviso de sala «*Bem-vindos ao Teatro Cinearte, dentro de momentos vamos dar início à sessão...A Barraca deseja-vos um bom espetáculo*» Durante o *blackout* e em simultâneo com este aviso de sala, que sugere o início do espetáculo, Avó e Neto deslocam-se para a plateia, onde assistem ao suposto início de *Menino de sua Avó*, nas telas aparece uma harpa a tocar (harpista Ana Dias), em mais um tema original que se faz ouvir de Victorino de Almeida. Dionísia comenta a imagem que vê, parece-lhe ser o céu com um anjo a tocar, onde ainda aparece um nariz, com que a Avó graceja. A imagem desaparece e volta a aparecer o túmulo de Pessoa. ÀS escuras, o Neto pergunta-lhe se ela leu a frase que está na folha de sala. Ao que ela assertiva lhe responde:

AVÓ: Eu não sou morcego. Não consigo ler nada assim no escuro. Diz-me a frase em voz alta!

NETO: A minha pátria é Fernando Pessoa.

AVÓ: A minha também. (p. 97).

Foco para os atores que estão na plateia. *Blackout*. Música sensacional.

É como se Fernando Pessoa atingisse o auge da sua realização com a leitura desta frase «*A minha pátria é Fernando Pessoa.*»; como se o próprio ganhasse conhecimento de todo o impacto que conquistou para o seu país após a sua morte. E Dionísia, realizada com e por ele, mais que a Avó que era louca e o inspirou nesta fantasia teatral, é uma fiel e eterna companheira.

Atores no palco. Agradecimentos.

Fim de uma viagem *fantástica* por e a partir do universo de Pessoa.

Anexo II – Cartazes, capa do livro e fotografias de cena.

TEATROCINEARTE
Largo de Santos, 2 - 1200-808 Lisboa

MENINO DE SUA AVÓ

DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA

criação de
MARIA DO CÉU GUERRA
e ADÉRITO LOPES

MÚSICA ORIGINAL
ANTÓNIO VICTORINO D'ALMEIDA

CENOGRAFIA E FIGURINOS
JOSÉ COSTA REIS
APOIO
RITA LELLO

De quarta a sábado às 21h30
Domingo às 17h00

M/12

Reservas: 213 965 360 | 913 341 687 | 968 792 495 | 707 234 234
Bilhetes: TeatroCinearte | Fnac | Bliss | Bulhosa | Worten | Ag.Abreu | C.C. Dolce Vita | Megarede
www.ticketline.pt

www.abarraca.com

A BARRACA

Estrutura Subsidiada:
GOVERNO DE PORTUGAL | SECRETARIATO DE ESTADO DA CULTURA | dgARTES

Apoios:
ANTENA 1 | NOVAS PARÓDIAS | Instituto de Lisboa | duvideo | CISION | ISPA | epi | DIALOGUE

© Lúcia Rocha - JMEF

Figura 1 – Cartaz carreira do espetáculo no Teatro Cinearte. Lisboa.

12

★ ★ DULCINA ★ ★ ABRE O PANO

SEX A DOM - 19H



3, 4 € 5
MAIO

★ ★ ★
R\$ 20, INTEIRA
R\$ 10, MEIA

MENINO DE SUA AVÓ

GRUPO A BARRACA (PORTUGAL)
TEXTO: ARMANDO NASCIMENTO ROSA
CRIAÇÃO: MARIA DO CÉU GUERRA
E ADÉRITO LOPES

PORTUGAL
BRASIL
AGORA
2012.2013



TEATRO DULCINA | R. Alcindo Guanabara, 17 | Infos: 2240-4879



Este projeto foi contemplado com o edital de ocupação do Teatro Dulcina 2013

Figura 2 – Cartaz de digressão no Teatro Dulcina. Rio de Janeiro.



Figura 3 – Cartaz de digressão no Cine-Teatro Louletano. Loulé.

TEATRO CINEARTE
Largo de Santos, 2 - 1200-808 Lisboa

MENINO DE SUA AVÓ

DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA
CRIAÇÃO DE MARIA DO CÉU GUERRA
E ADÉRITO LOPES



© Luis Rocha - MEF

M/12
De Quarta a Sábado às 21h30
Domingo às 17h00

Reservas: 213 965 360 | 913 341 687 | 968 792 495 | 707 234 234
Bilhetes: TeatroCinearte | Fnac | Bliss | Bulhosa | Worten | Ag.Abreu | C.C. Dolce Vita | Megarede | www.ticketline.pt

A BARRACA

Figura 4 – Postal publicitário do espetáculo.



Figura 5 – Capa do Livro *Menino de sua Avó*, de Armando Nascimento Rosa.



Figura 6 – Fotografia de cena. Atriz Maria do Céu Guerra e ator Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha.



Figura 7 – Fotografia de cena. Atriz Maria do Céu Guerra e ator Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha.



Figura 8 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha.



Figura 9 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes e atriz Maria do Céu Guerra. Fotografia de Luís Rocha.



Figura 10 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha.



Figura 11 – Fotografia de cena. Atriz Maria do Céu Guerra e ator Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha.



Figura 12 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes e atriz Maria do Céu Guerra. Fotografia de Luís Rocha.



Figura 13 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes e atriz Maria do Céu Guerra. Fotografia de Pedro Soares.



Figura 14 – Fotografia de cena. Ator Adérito Lopes e atriz Maria do Céu Guerra. Fotografia de Luís Rocha.



Figura 15 – Equipa de criadores. Foto de estreia. José Costa Reis, Maria do Céu Guerra, Armando Nascimento Rosa, António Victorino d’Almeida, Adérito Lopes. Teatro Cinearte- A Barraca. Lisboa. Fotografia de Pedro Soares.

Anexo III – Desenhos de José Costa Reis (cenário e figurinos)



Figura 16 - Figurino Fernando Pessoa



Figura 17 - Figurino Dionísia Estrela Seabra



Figura 18 - Figurino Fernando Pessoa em Rafael Baldaia e Camões.



Figura 19 - Figurino Dionísia Estrela Seabra em Mãe de Maria José e Ofélia Queiroz



Figura 20 – Pátio de Rilhafoles (I ATO: Segundo encontro).



Figura 21 – Cemitério dos Prazeres (II ATO: Terceiro encontro).



Figura 22 – Hospital de São Luís do Franceses (II ATO: Quinto encontro).



Figura 23 – Jazigo da família no Cemitério dos Prazeres. (II ATO: Sexto encontro).



Figura 24 – Mosteiro dos Jerónimos. (II ATO: Sétimo encontro).



Figura 25 – Tumulo de Luís de Camões. Mosteiro dos Jerónimos. (II ATO: Sétimo encontro).



Figura 26 – Tumulo de Fernando Pessoa. Mosteiro dos Jerónimos. (II ATO: Sétimo encontro)

Anexo IV – Luminoplastia

Documento 1: Texto escrito expressamente pelo luminoplasta Fernando Belo, material inédito produzido no âmbito da presente tese. Seixal, 03 de agosto de 2016.

Fernando Belo: **A luminoplastia**

Após um briefing percebeu-se que a montagem de luz do espetáculo *Menino de sua Avó* seria feita tendo em conta os seguintes aspetos:

- d) Sabia-se que o *Menino de sua Avó* iria ter algum cenário, mas tudo o resto iria ser projetado em vídeo (projeção frontal e retroprojeção);
- e) A projeção frontal iria ser feita de forma a apanhar 3 tules (Tul Gobelin 08 Roscotex, medidas 2,50m x 5m) e a retroprojeção iria ser feita no ciclorama. Estando os tules dispostos em triângulo afastados cerca de 30 cm entre eles de maneira, a ser possível a passagem dos atores, permitindo assim um jogo mais fluido e ao mesmo tempo que o público tivesse a ilusão de ser um espaço tridimensional.
- f) A Luz iria fazer a correta iluminação dos atores e da cena mas tendo o cuidado de não prejudicar as projeções (impossibilitando a sua visualização). Tem que se ter presente que toda a luz iria refletir do chão para os tules brancos, mesmo sendo esta a intensidades baixas. Assim sendo tratava-se única e exclusivamente de arranjar o melhor compromisso possível para as duas partes (Luz e Vídeo).

Esta seria a base de todo o trabalho de iluminação.

O desenho de luz foi elaborado, montado e afinado seguindo as diretrizes acima definidas. No seguimento do trabalho de iluminação, segue-se a parte de gravação das luzes em mesa computadorizada, respeitando o acordado. Em relação a utilização de filtros na luz, essa escolha foi feita tendo em conta os figurinos, os ambientes pretendidos e as necessidades das diversas cenas. Segue-se a descrição detalhada das opções de luminoplastia.

1- NA CASA FAMILIAR

(A cena passa-se inicialmente no exterior junto a um rio e depois na casa onde se vai alternando a ação entre o escritório e a sala.)

A luz usada é uma luz quente lateral rasteira que revela um rio com cacos de loiça e espelhos quebrados resultado de diversos atos de descontrolo, fúria e loucura. Essa luz rasteira é complementada por um Par Cp 62 (Cp 61) com um filtro Rosco 069 (Brilliant Blue), que vem de uma vara de luz posicionada imediatamente por cima da anteriormente referida revelando a personagem interpretada pela Maria do Céu Guerra (Dionísia), ao mesmo tempo que reforça a presença do rio e do seu conteúdo.

Ao mesmo tempo um pontual na esquerda média (Recorte Strand Prelude 16º/30º), vai revelando Adérito Lopes (Fernando Pessoa) sentado escrevendo na sua máquina de escrever. Durante o desenrolar da cena alterna-se esse pontual com o pontual da Dionísia na direita média (Recorte Strand Prelude 16º/30º). Conforme a cena vai revelando novos dados (tais como os receios e medos de ambas as personagens) a luz vai pintando o palco com as cores *LEE 201* e *LEE 180* (Full C.T.Blue e Dark Lavender) .

Quando a conversa das personagens aborda assuntos reais (ida para Rilhafoles) a luz acompanha tornando-se mais natural e mais abrangente revelando também as divisões da casa. Existe uma luz cruzada (2 Pc´s Strand Prelude) que ilumina de frente a zona da mesa e a zona á sua volta, luz esta que funciona como um reforço de luz para aquela zona.

Estando o cenário a ser projetado simultaneamente de forma frontal e traseira (usando 2 projetores de vídeo), é neste primeiro ato que se usa pela primeira vez a luz lateral colocada entre o último tule e o ciclorama (a 5ª torre lateral, Robert Juliat 614S 13º/42º, colocado a cerca de 2 metros de altura, ilumina aproximadamente 1 metro de largura). Esta luz (afinação) permite revelar as personagens no meio do cenário e ao mesmo tempo ver o que esta a ser projetado com clareza (numa das projeções Dionísia vê fotografias antigas colocadas na parede de sua sala).

A cena vai-se desenrolando e a luz vai acompanhando os movimentos e as deixas mas o público nesta altura já vai tendo uma noção da estrutura do espetáculo e dos seus espaços.

2- DIONÍSIA EM RILHAFOLES

(A cena é passada num jardim em Rilhafoles e depois no interior da casa e a cena vai alternando-se algumas vezes entre exterior e interior)

No exterior:

Este segundo ato inicia-se com uma projeção de vídeo de uma árvore, enquanto o resto da cena está as escuras, dando a entender que é uma cena com alguma carga emocional. É passada no exterior estando focada inicialmente numa só personagem (Dionísia), nos seus pensamentos e lembranças ao longo de uma vida.

Assim a personagem vai surgindo no palco e a luz pontual vai subindo lentamente (Recorte Strand Prelude 16º/30º) enquanto objetos diversos são lançados para o rio, criando assim efeitos de reflexão de luz quase naturais e mágicos (usando a mesma iluminação usada para o rio, mencionada atrás, Cena 1).

A cena vai-se desenvolvendo e o encontro de Fernando Pessoa com a sua Avó é feita novamente com uma luz mais natural, *LEE 201* (Full C.T.Blue).

No interior:

Dionísia sente-se enganada, injustiçada e o desespero de estar num sítio que não é do seu agrado vai modelando a luz que a acompanha nessa sua fuga com as cores *LEE 201* e *LEE 180* (Full C.T.Blue e Dark Lavender).

De salientar que na sua fuga Dionísia é escondida pelo nevoeiro (máquina de fumo), passando obrigatoriamente pelos tules, sendo novamente iluminada pela luz lateral.

3- CEMITÉRIO DOS PRAZERES

O encontro entre Fernando Pessoa e a sua Avó (Fantasma) é passado no cemitério dos Prazeres onde predomina uma iluminação picada *Pares Cp 64* (Lâmpada Cp62) *LEE 120* (Deep Blue), uma luz cruzada (Recorte Strand Prelude 16º/30º) e um geral azul baixo *LEE 132* (Medium Blue). Á medida que os atores se deslocam pelo palco recorre-se ao resto da iluminação lateral (as 5 torres laterais estão a intensidades baixas) para iluminar a cena.

Devo mencionar que a utilização de torres laterais obriga a uma constante concentração e acerto de posição do ator, para evitar que se faça sombra ao outro colega. No entanto numa situação específica como a que vou mencionar a seguir, nem sempre esse acerto é possível. Sempre que os atores param no meio do palco

mesmo em frente do tule do meio a luz que os ilumina vem da vara de luz imediatamente por cima deles. É uma luz cruzada que não faz sombras (este espaço não permite deslocações laterais, acertos, por ser muito estreita, aproximadamente 50 cm, daí a solução de iluminação ter sido outra).

Esta iluminação (a cruzada) é sempre usada quando os atores estão na zona anteriormente mencionada, seja em que cena for.

4- NUM ESCRITORIO COMERCIAL (RAFAEL BALDAYA)

a) Cena fechada... decorre à volta de uma mesa.

O início da cena decorre junto ao Ciclorama que se encontra iluminado *LEE 132* (Medium Blue). Normalmente o ciclorama não se encontra iluminado por causa das projeções de vídeo, no entanto esporadicamente e sempre que necessário temos essa possibilidade, como é o caso nesta cena, ou em todas as cenas que não começam logo com projeções, ou em situações em que os atores têm que sair com alguma luz em vez do Blackout. Junto ao ciclorama a cena vai sendo iluminada novamente pela 5ª torre (Robert Juliat 614S 13°/42°), pelos *Pares Cp 64* (Lâmpada Cp62) picados com filtros *LEE 120* (Deep Blue) nas zonas dos tules. Quando avançam para a zona do meio do palco, junto ao tule do meio (acendem-se os tais cruzados, Recorte Strand Prelude 16°/30°) e pela 4ª torre lateral (a afinação de luz da 4ª torre, ilumina o espaço imediatamente á frente dos *tules*) quando os avançam no palco.

Quando os atores vêm para o escritório a luz acompanha estes últimos, existindo uma luz localizada só na zona da mesa (Recorte Strand Prelude 16°/30°), e uma outra luz que ilumina o espaço conhecido como o escritório do Rafael Baldaya (2 Pc's Strand Prelude). Deve-se referir que nesta altura também já entraram as projeções das cartas astrais.

A luz de cena mantém-se até ao fim, mesmo após a entrada de Fernando Pessoa. No fim de cena usa-se a tal luz especial picada para a mesa (Recorte Strand Prelude 16°/30°), luz essa que será usada sozinha durante alguns segundos, recriando o retrato de Almada Negreiros (1964) com um Fernando Pessoa vivo.

5- FERNANDO EM CAMA DO HOSPITAL

A cena passa-se num quarto numa cama do hospital. É novamente uma visita da sua Avó mas neste caso Fernando Pessoa também faleceu, podendo-se dizer que é um

encontro entre mortos. A luz é novamente localizada no quarto da cama de hospital, mas desta vez em tons de *LEE 132* (Medium Blue) e a entrada da Avó é feita pelo meio do fumo, dando a entender ao público que possivelmente é algo imaginário ou doutra dimensão. O que se confirma momentos depois.

O passeio junto ao rio Tejo é iluminado só pela 1ª torre lateral (Robert Juliat 614S 13º/42º), permitindo deste modo manter o efeito anterior preservado e iluminar com uma luz ténue os atores. Usa-se também pela primeira vez a luz negra para a cena do marinheiro, e finaliza-se com uma imagem de Santo António, iluminado por breves segundos por um foco de luz picado (Recorte Strand Prelude 16º/30º).

6 - OFELIA QUEIROZ VISITA TUMULO DE FERNANDO

A cena inicia-se na zona atrás dos *tules* com a visita de Fernando Pessoa ao túmulo de sua Avó, e mais uma vez a iluminação vem da 5ª torre, portanto luz lateral (esta luz lateral está afinada para apanhar o corpo do ator). No mesmo efeito junta-se novamente os Pares Cp 64 (Lâmpada Cp62) picados com filtros *LEE 120* (Deep Blue) nas zonas dos tules. Esta luz picada é uma constante em praticamente todas as cenas. Nesta cena utiliza-se também uns focos de luz cruzados (Recorte Strand Prelude 16º/30º com iris) montados na vara de luz na zona entre os tules, que permitem em determinados momentos iluminar só a cara dos atores, como se de um Zoom in, se tratasse, captando ainda mais a atenção do espectador no meio do cenário.

Com o desenrolar da cena vários focos de luz vão aparecendo sendo de salientar o foco do jazigo central (Recorte Strand Prelude 16º/30º), entre um geral *LEE 180* (Dark Lavender). O do jazigo lateral (Recorte Strand Prelude 16º/30º ,*LEE 118* - Light Blue) e os dos bancos (Recorte Strand Prelude 16º/30º). Para ajudar a criar o ambiente de cemitério recorre-se novamente a máquina de fumo na altura da abertura do caixão de Fernando Pessoa. A saída de cena é feita ainda com algum fumo e com as torres laterais todas ligadas com uma intensidade baixa.

7- MOSTEIRO DOS JERÓNIMOS EM 2013

É uma cena bastante iluminada, pois recorre-se ao geral *LEE 201* (Full C.T.Blue) e a todas as luzes laterais (Robert Juliat 614S 13º/42º) com percentagens mais altas. Usa-se novamente o fumo para compor a cena, e as projeções são as dos túmulos de

Camões e de Fernando Pessoa.

Esta cena termina com um Blackout.

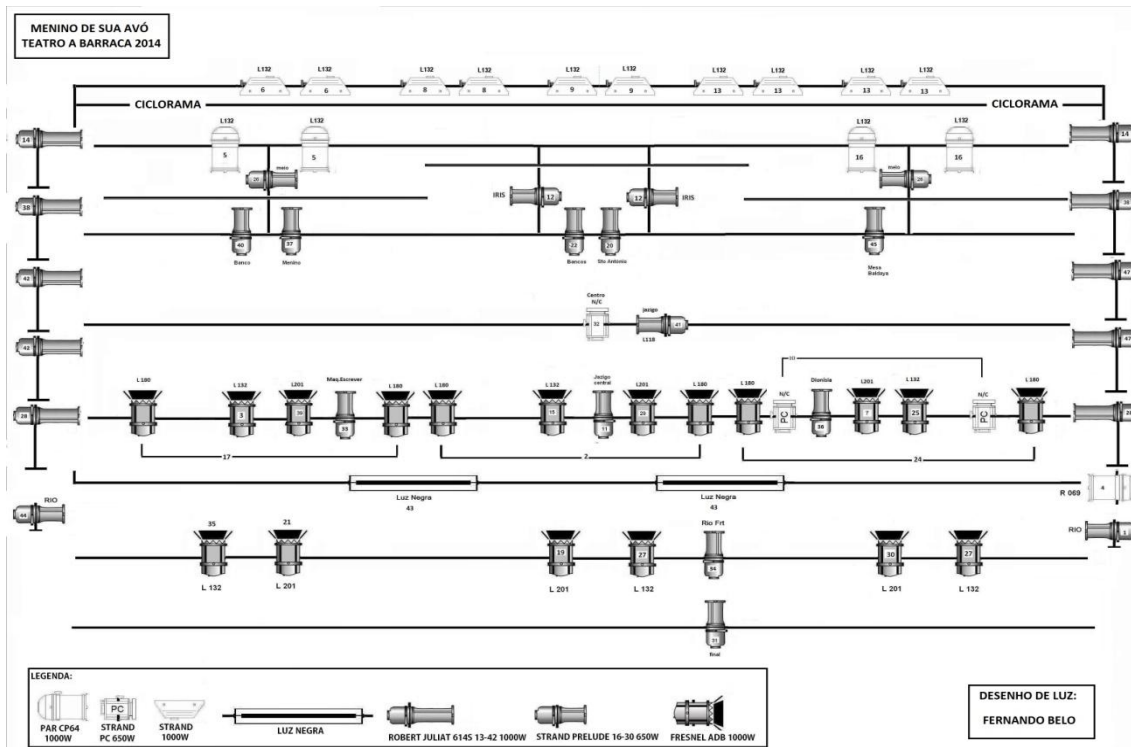
Após esse Blackout que tem uma duração relativamente curta (o tempo necessário para os atores irem para a plateia no escuro) um foco de luz acende na plateia (Recorte Strand Prelude 16º/30º) onde as personagens convidam o público a virem assistir ao seu próprio espetáculo.

Documento 2: Quadro de Iluminação e afinações, por Fernando Belo.

TIPO PROJECTOR	FILTROS	AFINAÇÕES	CH	Notas:
<i>Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W</i>	<i>N/C</i>	<i>Rec. chão dir. Rio</i>	1	
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 180</i>	<i>Centro Vara de dentro</i>	2	
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 132</i>	<i>Esq. Baixa Vara de dentro</i>	3	
<i>PAR CP 64 LAMP 61 - 1000W</i>	<i>R 069</i>	<i>Par Rio Lateral</i>	4	
<i>PAR CP 64 LAMP 62- 1000W</i>	<i>L 120</i>	<i>Azul esq. C/Luz</i>	5	
<i>CICLORAMA -1000W</i>	<i>L 132</i>	<i>Ciclorama Azul</i>	6	
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 201</i>	<i>Dir. Baixa Vara de dentro</i>	7	
<i>CICLORAMA -1000W</i>	<i>L 132</i>	<i>Ciclorama Azul</i>	8	
<i>CICLORAMA -1000W</i>	<i>L 132</i>	<i>Ciclorama Azul</i>	9	
<i>Strand Pc 650W</i>	<i>N/C</i>	<i>Cruzado direita Bancos N/C</i>	10	
<i>Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W</i>	<i>N/C</i>	<i>Jazigo Central</i>	11	
<i>Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W</i>	<i>N/C</i>	<i>Recortes cruzados c/iris</i>	12	
<i>CICLORAMA -1000W</i>	<i>L 132</i>	<i>Ciclorama Azul</i>	13	
<i>Rob. Juliat 614S 13º/42º 1000W</i>	<i>N/C</i>	<i>Torre Lateral nº 5</i>	14	
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 132</i>	<i>Centro Vara de dentro</i>	15	
<i>PAR CP 64 LAMP 62- 1000W</i>	<i>L 120</i>	<i>Azul dir. C/Luz</i>	16	
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 180</i>	<i>Esq. Vara de dentro</i>	17	
////////////////////////////////////	////////	////////////////////////////////////	18	Canal Livre
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 201</i>	<i>Centro vara de Fora</i>	19	
<i>Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W</i>	<i>N/C</i>	<i>Santo António</i>	20	
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 201</i>	<i>Esq. vara de Fora</i>	21	
<i>Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W</i>	<i>N/C</i>	<i>Banco esq</i>	22	
////////////////////////////////////	////////	////////////////////////////////////	23	Canal Livre
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 180</i>	<i>Dir. Vara de dentro</i>	24	
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 132</i>	<i>Dir. Baixa Vara de dentro</i>	25	
<i>Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W</i>	<i>N/C</i>	<i>Tule Centro Cruzados</i>	26	
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 132</i>	<i>Centro & Dir vara de Fora</i>	27	
<i>Rob. Juliat 614S 13º/42º 1000w</i>	<i>N/C</i>	<i>Torre Lateral nº 1</i>	28	
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 201</i>	<i>Centro vara de dentro</i>	29	
<i>Strand Fresnel 1000W</i>	<i>L 201</i>	<i>Dir. vara de Fora</i>	30	
<i>Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W</i>	<i>N/C</i>	<i>Foco Final Plateia</i>	31	
<i>Strand Pc 650W</i>	<i>N/C</i>	<i>Foco Central Ofélia</i>	32	

Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W	N/C	Mesa Maq. Escrever	33	
Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W	N/C	Reflexo Rio	34	
Strand Fresnel 1000W	L 132	Esq. Vara de Fora	35	
Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W	N/C	Cadeira Dionisia	36	
Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W	N/C	Marinheiro	37	
Rob. Juliat 614S 13º/42º 1000w	N/C	Torre Lateral nº 4	38	
Strand Fresnel 1000W	L 201	Esq Vara de Dentro	39	
Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W	N/C	Reforço Banco esq	40	
Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W	L 118	Jazigo Diagonal	41	
Rob. Juliat 614S 13º/42º 1000w	N/C	Torre Lateral nº 2 & 3-Esq	42	
-----Luz Negra-----	-----	Luz Negra	43	Luz Negra
Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W	N/C	Rec. Chão esq. Rio	44	
Strand Prelude Rec. 16º/30º 650 W	N/C	Mesa Baldaya	45	
////////////////////////////////////	////////////////////////////////////	////////////////////////////////////	46	Canal Livre
Rob. Juliat 614S 13º/42º 1000w	N/C	Torre Lateral nº 2 & 3-Dir	47	
-----Luz de Sala-----	-----	-----	48	Luz de Sala
Máquina de Fumo		256	49	
Shutter de Video		50	50	

Documento 3: Desenho de luz, por Fernando Belo.



Anexo V - Depoimentos inéditos sobre *Menino de sua Avó*, Universo Pessoano, e o Teatro.

Documento 1: Depoimento que me foi prestado pela atriz Maria do Céu Guerra. Sobre a criação *Menino de sua Avó*. Lisboa - Santo André, 26 de maio de 2013.

Maria do Céu Guerra: A primeira dificuldade que este trabalho nos coloca é apresentar um drama familiar que é trabalhado à maneira de drama realista, o realismo poético de uma relação familiar, um conflito de família... é um estilo, está muito bem construído e é alicerçada em conteúdos que são quase banais. Que fazer com os velhos quando a razão começa a esvair-se e a vida familiar deixa de ter espaço para o incómodo que eles passam a ser. Pequeno pormenor a velha é neste caso Dionísia Estrela Seabra Pessoa e o seu único interlocutor e amigo é o jovem Fernando Pessoa. Decorrido o primeiro ato, toma lugar a morte que tudo desfaz e é preciso trabalhar com o imaterial. Aquela personagem que conhecemos como uma avó infeliz morre e a morte devolve-lhe uma leveza perdida há muito. A dificuldade consiste no salto do realismo do drama familiar para o realismo fantástico e em como dar unidade ao espetáculo e à representação. Cria-se então uma unidade informal...

Adérito Lopes: Fazemos as mesmas personagens, com o mesmo conceito de encenação...?

Maria do Céu Guerra: Sim! Mas enquanto na primeira parte trabalhamos no registo realista, fazemo-lo num registo fantástico ...

Adérito Lopes: ...No fantástico...

Maria do Céu Guerra: No fantástico... sim.

Adérito Lopes: Como é que se lida com a morte em cena?

Maria do Céu Guerra: Há muita maneira de lidar com a morte, com a morte materializada em fantasma. Com a ausência... Pode ser uma forma mais infantil, pode ser uma forma dentro do que é o fantástico... Quando eu falava de Tim Burton... Lembras-te? Registo que a pouco e pouco fomos abandonando. As personagens

deixavam de ser a Avó e o Neto do realismo e passavam a uma relação mágica cheia de surpresas. O que nos obriga a essa evolução é no fundo a evolução do texto dramático.

Adérito Lopes: O texto aqui, mais uma vez, como em *D. Maria, A Louca*, comandou o nosso trabalho, nós para sermos fiéis ao nosso trabalho de atores, fomos obrigados a seguir aquela linha dramaturgica ou então não estaríamos a ser fiéis à forma como costumamos trabalhar.

Maria do Céu Guerra: É transpor para cena o texto com a análise mais profunda da sua semiologia, dos seus sinais, da história que nos quer contar. Tentar trabalhar em profundidade. Tu podes fazer mortos a conversar como se fossem vivos, em teatro... não é? Mas como encenadora o que me pareceu, é que a escrita do autor se altera. Deixa de haver *pathos*. O *pathos* é atributo dos vivos. Os conflitos das personagens perdem relevância, ou deixam de existir. O único problema é aparecer e comunicar. Primeiro a avó com o neto, sendo ela morta e ele vivo. Depois ele também morto. A leveza vai aumentando. Porque a comunicação entre eles se torna mais simples e quase lúdica.

Adérito Lopes: Já não há vida, já não há problemas...

Maria do Céu Guerra: É o eterno presente! O eterno presente que é atributo do teatro. Uma quase definição de teatro. Ou, não exatamente uma definição... mas é um atributo, uma qualidade.

Aquelas duas personagens mudaram. Não temos passado a não ser numa memória leve. Só volta a aparecer o drama representado quando tu (Fernando Pessoa) te vais embora na cena com a suposta Ofélia. Esta é outra dificuldade que a peça nos coloca. Estamos uma grande parte da peça a representar sem drama. Não temos conflito, os conflitos são ténues, são inventados, é o teatro da mãe da Maria José, que não tem *pathos* nenhum, é o teatro do Baldaia, que não é conflito, é reconhecimento e é jogo... E nós vamos fazer um passeio por cinco cenas que decorrem da situação de, ou estarmos já os dois mortos, ou um vivo e outro morto... São encontros... E essa é a dificuldade, porque tivemos de inventar uma gramática, que deixarmos aflorar na primeira parte, mas não aprofundar. Não aprofundamos na primeira parte nada do que pusemos na segunda, para os indicadores estarem presentes no espetáculo. Só começamos a usar o fumo quando ela vai morrer, vai para a morte. Nós, além de lidarmos com o imaterial, além de tu lidares com uma personagem que as pessoas julgam conhecer, mas trabalhando em registos e

idades que as pessoas não conhecem...Além de trabalharmos com uma personagem que o público conhecerá como louca e que dá da loucura os mesmos sinais que a poesia ela mesma dá. Além disso, ainda temos como disse outro problema a resolver: Um primeiro ato cheio de *pathos* e um segundo ato quase desprovido de *pathos*. A morte transporta-nos para o jogo teatral puro e simples, para o desfrute do engano, para a ilusão. É uma sucessão de cenas que decorrem da nossa situação de estarmos vivos ou não estarmos vivos, como as almas que se procuram ao longo da eternidade.

A complexidade na construção das personagens decorre de estarmos a trabalhar em sentido inverso do que as pessoas conhecem ou julgam conhecer dessas mesmas personagens.

Quando Fernando Pessoa esta ali, no túmulo da avó, no primeiro encontro no cemitério, é que o Fernando Pessoa conhecido é trabalhado...Antes temos Alexander Search. Temos o Pessoa jovem. E depois temos o Baldaia, depois o Pessoa a morrer, depois morto, e que repudia o teatro, porque o teatro não é o *drama-em-gente*. Repudia o seu próprio teatro que afinal é o que ele andou a vida toda a fazer, criar personagens sem guião: os heterónimos são personagens, mas que é imaginá-los em conflito, numa situação dramática. E isto é dececionante para o Fernando Pessoa. Que somou dentro de sim e plasmou a originalidade e identidade dos heterónimos.

Eu acho que as personagens que estão mais presentes na obra são o Bernardo Soares, o Álvaro de Campos... é o Pessoa ele próprio... quando vai morrer... Essa questão de ele ir na rua...entrar ébrio no hospital. Isso que a gente procurou dar... Entre uma cena e outra que no fundo é a vida e a morte. Não é por acaso que ele não mata o Ricardo Reis. Ele não o matou, talvez porque é o clássico, o clássico não morre. Ele é ... a figura que escreve as odes...Os outros são vida, Pessoa nas suas muitas pessoas. Reis é escrita.

Então temos uma primeira parte com Alexander Search. E na segunda tirando o Baldaia... isso que o Baldaia faz entre o Fernando Pessoa e o Álvaro de Campos é uma análise muito engraçada que tem a ver com a boémia e a sexualidade... eu acho que é um Fernando Pessoa que se esconde, a si e à sua vida íntima... e depois o grito que tu dás quando o Baldaia diz: “mas eles já tão separados!” É o grito que Fernando Pessoa não tem coragem de dar! E pede ao Álvaro de Campos que o faça. O Álvaro de Campos escreve uma carta, até desagradável à Ofélia, e deixa de ver a Ofélia através da mentira de que há um amigo próximo que é ele, que não quer aquela relação. E o Baldaia tenta

decifrar tudo isso... É por isso que ele é astrólogo, tem capacidades acima do normal, paranormais... tenta decifrar os comportamentos do Pessoa e do Álvaro de Campos, que são opostos mas colaborantes no que toca a Ofélia. A verdade é que Pessoa escreveu muito pouco no período que esteve relacionado com a Ofélia. Ele não é um homem para a vida conjugal ou amorosa, é um homem para a vida mental. E a presença de uma pessoa que lhe pede atenção como namorada, desequilibra-lhe a vida mental. E é isso que o Álvaro de Campos quer defender, quer defender a possibilidade de o Fernando Pessoa no seu todo, com ele, Álvaro de Campos, com toda a heteronímia, poder entregar-se a si próprio à sua obra poética, para a realização fulgurante de uma obra literária e poética que o Pessoa ortónimo não consegue garantir, com preocupações sentimentais à mistura, e com desequilíbrio sentimental. Porque a verdade é que ele era sincero com a Ofélia, aquelas contas permanentes que ela lhe pedia: Onde é que foi? Onde é que ficou? Porque é que desapareceu...? E depois não lhe escreveu, não lhe mandou um recadinho... Casa com ela - quer ou não comprometer-se - ou não casa? Aquilo perturba-o mentalmente. Perturba o Pessoa Poeta, o criador de toda aquela humanidade que o habita e em que se divide, não perturba o Pessoa ortónimo, que como dizem agora outros estudiosos pessoanos, é, ele também, um heterónimo. Não é uma figura tutelar que de onde emanam outras personalidades, ele é mais um. É essa figura tutelar que Álvaro de Campos quer proteger da mediocridade de uma relação claustrofóbica e pequeno burguesa.

Adérito Lopes: O ortónimo é mais um...tão importante como os outros, só que esse não lhe chegou...

Maria do Céu Guerra: Exatamente... não lhe chegou. E esse Pessoa criador que inventa esse universo e paira sobre ele aspira ao amor! Aspira ao amor, mas não o comporta... Porque o amor entra em conflito ...

Adérito Lopes: ... com a obra... “a minha vida é a minha obra...”

Maria do Céu Guerra: Com a obra, com a heteronímia, com aquela loucura... quer dizer alguém que começa a escrever e começam-lhe a sair coisas que não são dele... e depois já são de outro... essa personalidade multifacetada... esquizoide... Porque no fundo a atomização da personalidade é a esquizofrenia... Quando a tua personalidade está como um espelho partido como ele diz, são sinais de esquizofrenia, é por isso que ele e a avó se dão tão bem... ela tem muitas imagens, não as decifra, são vozes e aquilo

mistura-se tudo na sua cabeça e faz um grande barulho. Ele consegue decifra-las... São a matéria da sua obra.

Adérito Lopes: Consegue dar espaço para...

Maria do Céu Guerra: Consegue. Como a Avó diz «Os poetas que habitam em ti, tu vais ouvi-los (...) um de cada vez (...)» eu acho que esse texto é maravilhoso...

Adérito Lopes: Sim, é muito bom... esta fusão que o Professor Armando fez da avó Dionísia... de facto é uma grande criação neste texto, a avó Dionísia, a aproximação que ele fez... ela era louca mesmo, viveu com ele, está tudo certo... e agora o Armando cria esta relação entre eles! O génio e a loucura! Uma linha ténue...

Maria do Céu Guerra: Dionísia que ouve as vozes mas não as compreende... a personagem Neto faz versos e a personagem Avó parte louça. Eu faço destruição e barulho, vozes que não se percebem, que falam todas ao mesmo tempo. Tu poesia!

Adérito Lopes: Esse texto é fundamental para o entendimento do espetáculo todo.

Maria do Céu Guerra: Ilumina-o. Tanto que eu comecei por interpretar esse texto tornando-o muito confuso e ruidoso e a pouco-e-pouco, à medida que ia percebendo o que este espetáculo nos pode ensinar e nos diz... fui tentando limpar, para tornar mais claro o sentido daquele primeiro monólogo.

Adérito Lopes: Céu... neste espetáculo... na sua primeira parte, eu não me imagino a fazer a segunda parte (*risos*). O ator que vai fazer a segunda parte não sou eu, é outro... a minha preparação, a minha concentração... aquilo que eu vou fazer... nem penso nisso... às vezes dou por mim... naquele drama e... a falar do Alexander Search, e a ouvi-la a dizer poesia e a acalmá-la e a dar-lhe vinho... Mesmo nessa segunda cena/segundo encontro que é mais “leve” ...eu dou por mim a pensar... eu daqui a uma hora estou com uma pala no olho a fazer de Camões, numa brincadeira, num discurso quase de comunicação direta com o público, quase sem quarta parede, num registo meio fora meio dentro, meio o Adérito, meio o Fernando... Que estranho! Eu não estou preparado para fazer isso agora... outro conceito. A estética do próprio cenário é a mesma, mas o conceito de interpretação muda.

Maria do Céu Guerra: E o que é mesmo difícil é isso! É conservar as referências e a estética que são apresentados na primeira parte do espetáculo, mas o conceito vai mudando, vai-se tornando uma fantasia ...

Adérito Lopes: Que bom ter o intervalo! Se não podia até eventualmente causar um estranhamento, da mesma maneira que se o segundo ato fosse o primeiro... Era impossível... Quer dizer, não era impossível, mas muito difícil... chegar àquela concentração e àquele estado de alma...de facto são dois espetáculos diferentes.

Maria do Céu Guerra: Como sabes eu achei sempre que a primeira parte era até à morte da Avó, até à fantasia, ao irrealidade entrar no espetáculo. A partir daí então, começa a haver outro espetáculo. Com a tua ida ao cemitério. Ainda que perceba que... é outra coisa... Quando tu comesças a falar para ti; para o Fernando Pessoa... aquilo ainda é a continuação, é jovem Pessoa o que cresceu. Mas a presença da Avó morta a fazer tropelias e teatro, faz do espetáculo outra coisa. Para ti não. Para ti essa alteração acontece no surgimento Baldaia... e depois quando estás morto. Nessa altura o espetáculo já é outro por força daquela Avó. Ela é Dionísia – O Teatro que se imiscuiu entre a vida e a morte. O espetáculo é outro porque sendo ele a soma da relação daquelas duas personagens e da caminhada que elas fazem. No final da primeira parte quando a Avó entra na eternidade a caminhada transforma-se.

Adérito Lopes: Onde é que a Céu acha que ganhámos o espetáculo? Porque penso que ganhámos o espetáculo! Eu como ator sei quais foram as indicações que a Céu me deu... Foi a sexualidade. Eu aí percebi, que não era nada daquilo que eu estava a apontar... era outra coisa... E lá resolvi isso da anulação da sexualidade à minha maneira, como pude. E depois o andar, e esse também alterou logo toda a minha postura, mas a parte da sexualidade, muda tudo. O comportamento físico, psicológico. A forma como se divide o texto. Tudo. Isso foi a direção mais relevante para a minha construção, para a representação deste homem. Mas no espetáculo, onde é que a Céu acha que está a “novidade”? Onde é que a gente dá uma coisa que não costumamos dar nos outros espetáculos?

Maria do Céu Guerra: Eu acho que é isso, acho que é a capacidade de apostar na representação do imaterial, na caminhada destas duas pessoas, pela vida e pela morte. Nós não tínhamos de apostar na materialidade, quer seja na materialidade do corpo, quer nas imagens da própria cenografia. Nós temos pouco-a-pouco conseguido uma

relação que é imaterial, um espaço que é imaterial. E de repente as coisas desenham-se e apagam-se, como se fosse a água numa praia de areia. Aquilo não fica. Desenha-se uma coisa e vem a água e leva. Nada fica, a vida não fica, o cenário não fica e nós não ficamos. E às vezes até abandonamos a cena! Sem nada! Aí então podemos pensar no *espaço vazio* do Peter Brook, mas é mais uma representação de fugacidade. Tudo é fugaz como a vida ... Eu gosto muito do *espaço vazio*. Mas este nosso *espaço vazio* é coberto de sinais. E aí de certo modo deixa de ser um *espaço vazio*. Estou sempre a aprender ao ler o Brook (Peter Brook) e ao ler o Boal (Augusto Boal), há sempre uma novidade.

Adérito Lopes: O que é que os seus mestres fizeram por si aqui? O que é que está a usar deles?

Maria do Céu Guerra: Nós nunca sabemos. Os Mestres... Eu acho que são eles que estão a fazer tudo. Mas tu chegas a uma altura da tua vida que não sabes onde é que aprendeste o quê. O Stanislavski está sempre. Então se a gente não está com ele um bocadinho, aquilo vai logo para a *canastrice*. Tenho de procurar uma verdade minha, para tentar representar a verdade da personagem. Isso é Stanislavski. A base da sinceridade, sem histrionismos... Brecht... neste momento, eu não sei quem é que me ensina o quê... Mas na segunda parte é muito difícil expurgar uma representação de quase todas as emoções, sem ter tido uma lição brechtiana.

Eu acho que este segundo ato está cheio de distanciação: com o Baldaia, com a Mãe da Maria José, com a Ofélia... Com as representações dentro das representações. A Dionísia e o Neto têm de ser construídas para uma representação realista e são a ossatura do espetáculo mas depois, tu, o ator, depois da morte da Avó ainda evoluis na construção de cada uma das personagens ... Brecht ajuda-te na construção das personagens, dos conflitos, na análise daqueles conflitos, das suas ficções e assentas no *logos* como tu gostas de dizer e não no *pathos*. Pois, o *pathos* está na primeira parte. Na maior parte das cenas da 2ª parte eles estão a jogar. Disfarçam-se, não são eles próprios. Estão a “enganar” o outro. E quando eles não são eles, não há *pathos*... portanto, eles estão a construir personagens que estão a representar de uma forma distanciada e fria, uma situação onde pode haver *pathos*, mas que eles não podem dar como sentida porque estão a brincar. Além disso eles estão mortos, eles são almas em trânsito. Todas as aflições ficaram cá. E isso é muito difícil de transpor para cena. Leveza é a palavra

mágica deste segundo ato. Enquanto o primeiro ato tem como atributo principal o peso. Eles representam o *pathos*, mas não o sentem. Eles representam quando são personagens. Tu -ator- quando vais ver a Avó ainda estás vivo, estás numa continuação natural do Pessoa/Search. Aquele homem que estamos ali a ver é um jovem ainda, mas nós fizemo-lo um pouco mais velho. Aquele homem é o rapaz...Tinha 18 anos quando a Avó morreu. Ali está com 20 e tal anos. Nós podíamos não o carregar... Ele podia ser o rapazinho que colocou o anúncio no jornal...Mas era indispensável para o espetáculo que ele alterasse a imagem e tinha que o fazer no intervalo. É o segundo ato, a Avó morreu e Pessoa vai vê-la. E por uma lógica espirita que esta subjacente no espetáculo os mortos levam tempo a manifestar-se. E Pessoa ainda está vivo, mas não é uma pessoa que vai fazer explodir ali os seus sentimentos. Está a escrever. Agarrado à sua obra como sempre! E dá com uma pessoa estranhíssima com um chapéu de pássaro, a falar de alguém que ele conhece.

Adérito Lopes: ...que ele evita, mas que lhe chama atenção para literatura.

Maria do Céu Guerra: Exatamente. E aquela personagem é construída de uma forma distanciada. É uma personagem construída para contar uma história. É distanciada, é *brechtiana*. E é por aí que vamos começar a construir os mortos. A avó Dionísia é uma atriz *brechtiana*! Pessoa o será depois de morto.

Adérito Lopes: A *distanciação* é da Dionísia e não da Maria do Céu Guerra. A Maria do Céu Guerra entregou-se a Dionísia que por sua vez construiu a Mãe da Maria José.

Maria do Céu Guerra: Ainda que ela enquanto morta seja desprovida das características de uma personagem viva.

Adérito Lopes: Que tínhamos na primeira parte, no Stanislavski puro e duro. Não há Brecht...

Maria do Céu Guerra: É um drama de Avó e Neto. Evoca o realismo americano, usado nos filmes ou peças de famílias... o Armando Nascimento Rosa, diz uma coisa muito interessante sobre o teatro da avó Dionísia e o olhar do Pessoa sobre isso. Ele diz que a avó Dionísia enquanto viva e enquanto louca é Dioniso em estado bruto! O teatro em estado bruto! E quando ela morre, passa para a atriz, passa a canalizar para o teatro toda a sua energia e loucura, ela já não é, tal e qual como na história do próprio teatro, que começa com danças e com festas, e bacanais e coisas selvagens e indisciplinadas, e

depois ao criar o teatro na Grécia, Dioniso se disciplina. Como o carnaval no Rio de Janeiro, que vai para o sambódromo e disciplina-se. A sociedade cria essa espécie de purga anual, o Homem anualmente purga-se da sua loucura, da sua necessidade de Híbris, de se achar o super-homem na sua sexualidade, de se descontrolar, está três dias sem aparecer em casa, e depois volta para a sua vida de escritório. Como diz Nascimento Rosa, esta peça dá-nos duas Dionísias. Dois Dionísios. Um que se auto disciplina através da prática do teatro, e outro que se manifesta descompassadamente, loucamente, pela loucura, pelo desequilíbrio, pela intromissão na tua vida, sem respeito nenhum por ela e que toma conta. E isso é muito bonito, o Dioniso selvagem e o disciplinado. E tu, através da tua arte disciplinas o teu Dioniso. E a Avó depois de morta tem a sua loucura disciplinada. Deixou de ser louca. É uma atriz. Deixou de ter medo dos perigos que a atacaram, porque isso é o Dioniso sem disciplina, sem regra. É o Dioniso das Bacantes, é o Dioniso do ditirambo, da dança descompassada, das mulheres que fogem para o Olimpo e bebem todos os vinhos e todas as poções, da mãe que corta a cabeça ao filho no meio da dança, porque não o reconhece, porque esta embriagada... a história d' *As Bacantes*. Portanto estes dois conceitos de teatro na sua essência estão cá. E estão desde a primeira à última palavra da obra. Realmente é uma análise do Teatro, a paixão do Nascimento Rosa, paixão e estudo, pois é uma análise de teatro daquilo que o teatro tem de *drama-em-gente* como Pessoa. Eu não preciso de estar a fazer uma peça para estar a fazer teatro, basta que use uma máscara. O ditirambo não tinha argumento, eu vestia-me de bode e andava ali a dançar aos saltos até cair. E essa assunção desse bode, levava-me à libertação, à catarse... não era através de uma história. Depois o teatro disciplinou-se, começou a contar histórias, formas de comunicação sofisticadíssimas, civilizou-se! Passou a ter uma regra! Portanto esta peça trata também da regra e da desregra, no teatro, na criação e na loucura. No fundo é o oposto que está aqui, estamos sempre a trabalhar com conceitos... a vida e a morte, a regra e a desregra, quer a regra assumida como arte, quer a arte e estou a falar da poesia ... que é a regra com que se faz teatro no segundo ato.

No primeiro, tu com medo da loucura, eu louca, os dois assombrados com o pânico de endoidecer, é no fundo a loucura à solta, a loucura que tu domesticas em criação poética e que na segunda parte eu domestico em criação teatral, o dramaturgo está sempre a trabalhar com o conceito dual, com o bem e o mal, a vida e a morte, o Shakespeare, o nosso querido Shakespeare... «a vida é uma história contada por um louco» ... o som e a

fúria. São sempre situações duais. Umas com maior profundidade do que outras. Sendo a mais interessante a de Dioniso regrado pela criação teatral e Pessoa à solta através da loucura de ser outro: só! Como no ditirambo. Ali também não se contava nenhuma história, eram máscaras a produzir sons e a dançar até cair.

Adérito Lopes: Se o Fernando Pessoa tivesse nascido hoje, os pais tinham-no sempre sob a vigilância de um psicólogo e acabava-se o génio. Não havia aquele medo de as pessoas não saberem: - não digas isso a ninguém, escreve não digas a ninguém... Bem, penso que os pais de hoje também não o punham num barco com uma criança morta...

Maria do Céu Guerra: Não davam tanto alimento (*risos*).

Adérito Lopes: Mas... se por acaso, acidentalmente...isso acontecesse. Iam logo a correr ao primeiro psicólogo de serviço.

Maria do Céu Guerra: Sim, podemos dizer que tu hoje não chamas de louco, chamas de diferente. Como se as diferenças não fossem uma coisa a estimular. Mas que é altamente penalizador para o diferente. As pessoas por serem diferentes.... Não deviam de ter de ir ao médico.

Adérito: Mas se ele tivesse nascido hoje... penso que poderia ser muito prejudicado... Não o levariam a sério... neste nosso mundo superficialmente evoluído... Não iam estar preparados para receber aquele homem.

Maria do Céu Guerra: Mas no seu tempo também não tiveram. Eu acho é que não lhe iam ligar nenhuma. Como no seu tempo pouco lhe ligaram. Está tudo tão estereotipado, tu hoje não sabes entre os escritores... Tu hoje... não tens propriamente uma noção da diferença entre os artistas, os pintores, poetas... há cinquenta anos atrás sabias quem era o Raul Brandão, eles eram diferentes, eles davam-se a conhecer e quem os conhecia sabia as suas marcas. Hoje fazem *workshops*, para aprenderem a escrever depressa até esta altura os escritores aprenderam a escrever com o seu próprio silêncio. E com a lição dos maiores. Hoje escreve-se muito e depressa para que uma editora compre ...

Adérito Lopes: Porque é que a Céu quis fazer este espetáculo?

Maria do Céu Guerra: Oh Adérito... a gente para fazer um espetáculo não faz um balanço à vida toda! Das duas, uma: ou porque pegamos num tema que nos interessa à nossa volta socialmente, politicamente, literariamente, artisticamente e há um discurso

que urge fazer... Por exemplo, quando a gente fez *A Herança Maldita*... era a crise económica e financeira que estalava e era fabuloso mexer naquele tema... noutras peças foi o querer estudar a cultura e a História de Portugal de outra maneira... vamos ver como foi mesmo. Será que... Os reis eram tão respeitáveis e tão bonitos como a História de Portugal nos ensinava? Será que os seus interesses eram mesmo espalhar a fé e o império? Quer dizer: que história é que vamos contar e que história é que foi a nossa...? A Barraca foi isso, vamos a isto e vamos àquilo... E perceber que trabalhar em teatro não é tanto dar o conhecimento, é criar um processo de chegar ao conhecimento, através da escrita, da pesquisa histórica, do envolvimento do corpo nas ações... depois passado muito tempo, os nossos interesses ou se mantêm ou se diluem, no meu caso mantêm-se... e de repente há muitas razões para fazer uma peça. Fernando Pessoa foi sempre uma paixão, o primeiro poema que aprendi foi de Fernando Pessoa: “O Poeta é um Fingidor” ... e não percebi. Tinha seis anos, decorei ainda antes de conhecer, e só ao longo do tempo é que percebi o que era, e até senti que aquilo que ele dizia estava mais perto do ator do que do poeta: que o poeta, era suposto não ser um fingidor. E que o ator era um fingidor. E percebi que havia ali uma coisa de teatro no Pessoa. E sempre me preocupou e interessou essa coisa dele com o teatro. Até que isso foi estudado e de certo modo perdeu o fascínio. As personagens emergem, são elas próprias *dramatis-personae* (pessoas dramáticas), mas não há enredo naquelas histórias, são protagonistas de si mesmas. Andam para ali... e esta peça quando o Nascimento Rosa a propôs, foi logo um desafio fascinante, embora... me tremessem as pernas a pensar que ia fazer outra louca. Mas foi mais forte o interesse do tema, o tema da peça...

Adérito Lopes: A criação ganhou a atriz. Foi mais forte o projeto do que a personagem?

Maria do Céu Guerra: Não. A personagem é riquíssima mas eu estava assustada com a ideia de ir fazer mais uma louca, mas tudo isto...

Adérito Lopes: Como é que fez? O que é que decidiu fazer ou não fazer?

Maria do Céu Guerra: Aí o único segredo é esquecer o que está para trás. É construir aquela a partir do texto. Como sempre. Tudo tem que estar no texto. E o nosso primeiro trabalho é garimpar o texto para extrair o ouro. Depois construir o nosso trabalho com base nesse ouro. Não pode ficar igual. Se for o texto que te propõe uma louca e não os

teus recursos como atriz, seguramente que vais buscar outra. Porque o texto está a propor-te outra.

Adérito Lopes: Nós próprios não nos conseguimos representar a nós próprios de maneira igual. A mesma conversa, o mesmo discurso, a mesma atitude. Se me aconteceu alguma coisa de diferente, de melhor ou pior, muda tudo, a postura o tom, tudo, ainda mais quando se fala de ficção. É uma questão de sinceridade e sensibilidade?

Maria do Céu Guerra: De sinceridade acima de tudo: eu estou a fazer esta peça, eu não estou a fazer de mim própria. Embora seja eu o material bruto e trabalhado do espetáculo.

Adérito: E de facto não há mínima semelhança entre estes seus trabalhos, ou seja, não herdou nada de uma para a outra personagem.

Maria do Céu Guerra: É tentar banir a oferta da outra peça. Porque as peças oferecem-nos as personagens, mas a gente tem de as descobrir... De andar à volta... – esta situação propõe isto, aquela propõe aquilo... Eu acho que através de uma análise aprofundada e sincera dos textos e das dramaturgias, a gente chega à multiplicidade, e elevamos a mil as personagens que podemos fazer. Não foi o imaterial, não foi a vida após a morte... O que me apaixonou foi mesmo o Alexander Search! Vamos pegar numa coisa que conheço, que gosto e que o teatro ainda não tocou... O Pessoa em criação... Vamos pegar aqui numa personagem que é o Fernando Pessoa, mas é um Pessoa que não está trabalhado, é o jovem.

Claro que a figura da Avó também é apaixonante. A loucura e a paixão pelo teatro dão-lhe uma dimensão anarquista num meio de burgueses e conservadores. Com a Avó Dionísia é da liberdade que estamos a falar.

A maneira como o dramaturgo nos apresentou esses conflitos, essa realidade dual que está sempre presente na peça,

E também me apaixonou... Que o querido autor Armando Nascimento Rosa me permitisse dar a minha opinião sobre o texto e, por vezes, fazer sugestões. Foi uma relação fascinante e de grande liberdade e leveza.

E gostei muito de fazer isto contigo. E gostei muito de te ver evoluir na personagem.

Adérito Lopes: Não teve medo que eu fizesse isto tudo mal?

Maria do Céu Guerra: Não! Nenhum. Gostei muito de te ver crescer. Um ator que conheci mais jovem ou não muito mais jovem, mas muito mais imaturo e que faz uma evolução em profundidade muito difícil de equiparar. Um ator não te envergonhes, disciplinado, disponível e muito inteligente.

Adérito Lopes: Menos cinco anos. Cinco anos em teatro fazem toda a diferença...

Maria do Céu Guerra: Mas gostei muito de fazer isto, por estas razões todas. Primeiro, porque li a peça e percebi que a peça era infinitamente interessante!

Adérito Lopes: Sim! E quanto mais falamos dela, agora, depois desta conversa... torna-se cada vez mais interessante, porque realmente não foi escrita aleatoriamente, é pensada, frase a frase. Não há linhas gratuitas.

N' *O Menino de Sua Mãe*, sendo um texto do universo pessoano, encontra semelhanças com *Menino de sua Avó*?

Maria do Céu Guerra: *O Menino de Sua Mãe*, foi mais um recital, uma montagem onde se organizavam textos sobre a formação da personalidade artística e psíquica de Pessoa. Que passava pelos medos, pela mãe, pelo amor ou a ausência dele, pela sexualidade, pela loucura. O menino que ele foi, o menino da casa antiga... o menino das tias, o menino que permanentemente temia a loucura, mas era mais poético, o espetáculo não tinha conflito dramático.

Adérito Lopes: Não podia ser a primeira parte deste?

Maria do Céu Guerra: Não, não... Era quase um recital que tinha ao contrário deste uma coisa de que eu gosto muito quando se trata de universos poéticos, que é a participação viva de uma série de pessoas desencontradas. *O Menino da Sua Mãe* dispôs de uma série de artistas a dar-nos prestações com poemas e canções de Pessoa, numa espécie de momentos livres, era quase um recital... Era muito belo.

Adérito Lopes: Ah... era a visão de diferentes artistas sob Fernando Pessoa?

Maria do Céu Guerra: Sim! O António Victorino d'Almeida compôs em piano, no meio de uma data de plantas que estavam ali postas para representar um bocadinho o trópico da África do Sul, o calor... e a vegetação escondia um piano onde estava o

António. Tinha um corvo que de vez em quando pousava em cima das pessoas... tinha uma janela onde estava a Maria José, e eu dizia o texto por ela... tinha o Caínha (Carlos Martins) a representar a loucura e o medo da loucura do Pessoa, a tocar saxofone para cima de um peixe que estava num aquário! E o peixe endoidecia! E começava as voltas! Foi um acaso! O Mário Alberto disse: «eu faço o cenário se me deixares por lá um peixe vivo em cena». Pôs lá o peixe e o Caínha lá chegou, atravessava a cena a tocar saxofone, era a loucura, a loucura a avançar! E quando chegava ao aquário o peixe estava às voltas a enlouquecer com a vibração do som! Aquilo era... era a criação de um clima. Um clima onde cabia aquela poesia, aqueles sentimentos...

Adérito Lopes: Eu vou querer referenciar na tese esse espetáculo. Esse espetáculo é muito importante... Conte-me mais.

Maria do Céu Guerra: É outra abordagem de Pessoa, e esse espetáculo serviu de motivo, de inspiração a Armando Nascimento Rosa para escrever este. Também foi um trabalho em cima de coisas que não eram as mais conhecidas. Percebes?

Adérito Lopes: E agora temos o António Victorino d'Almeida de novo, na equipa de *Menino de sua Avó ...*

Maria do Céu Guerra: Outra coisa que eu aprendi com o tempo, foi a formar uma equipa. Uma equipa absolutamente alheia e imune a tudo que é conflitos, a tudo o que é sobressaltos, desconfianças, mal-estar. O único conflito permitido é o da criação. Portanto exige-se a equipa ideal. É trabalhar-se para a equipa ideal. A Barraca durante alguns anos fez uma asneira. Tudo tinha que correr bem no plano artístico, porque se não corresse bem no plano artístico, no plano humano podia correr mal. Portanto, toda a gente, estava pendurada no resultado do processo artístico. Eu acho que isto é um erro que frequentemente cometemos. Tudo tem que correr bem no plano humano. Temos que fazer um esforço. O teatro é uma arte muito especial. É uma arte em que o nosso corpo, a nossa alma, as nossas afinidades, a nossa ideologia, tudo está envolvido. É tudo isto que a gente atira para cima do palco e portanto temos que estar bastante tranquilos.

Adérito Lopes: Voltando ao *Menino de sua Mãe*, *A Carta da Corcunda para o Serralheiro* chegou às suas mãos inédita...

Maria do Céu Guerra: A Maria José era completamente desconhecida, estava inédita. Aliás foi o grande estímulo para fazer o arranque do espetáculo. E depois havia outro

elemento que era a segunda veladora... esta segunda veladora que eu falo muitas vezes contigo... há incerteza e muita loucura n' *O Menino de Sua Mãe* também.

Fizemos em Macau. Eu pedi ao Vitorino para cantar *o Andaime*, e ele fazia aquilo muito bem, o Janita, o Cainha, o João Maria Pinto... e no fundo *O Menino de Sua Mãe* era uma mistura entre o Pessoa-Pessoa e a alma feminina do Pessoa. O Pessoa ortónimo, por muito que aparecesse com os heterónimos, era o ortónimo, e a alma feminina de Pessoa, que era eu, que tinha uma gabardina como o Pessoa, às vezes uns saltos altos, outras vezes os cabelos soltos...

Adérito Lopes: Era a mulher em Pessoa?

Maria do Céu Guerra: Era a mulher em Pessoa... era a alma feminina do Pessoa, com todas as coisas... um bocadinho estranhas... a mãe, o amor pela mãe, aquela Maria José que é ele em mulher, a Veladora que é a impossibilidade do conceito de pátria como coisa materna, como mátria, a impossibilidade de pátria. Ele sonha com uma pátria, e depois já não há marinheiro, já não há ilha, já não há nada. Era uma coisa sem enredo, o enredo era o universo poético dele, o medo da loucura a pressão da infância. E deixar emergir um feminino, que era a Maria José, ele próprio. E aquilo acaba... ele acaba a dizer, a corcunda sou eu. Era muito engraçado porque o João Maria Pinto pegava em mim... ele era o estereótipo do Pessoa, é o contrário de ti. Mesmo pequenino com seis anos, já era o Fernandinho, o João Maria era logo desde pequenino já com bigode e... a ida para a viagem era aquele menino, ele a dizer... «Portugal... a terra em que nasci, por muito que goste dela, ainda gosto mais de ti». Que é o primeiro poema que ele escreveu à mãe.... E a mãe olha para ele e leva-o para África do Sul e começa a desatarraxá-lo todo. Era uma imagem horrível... interpretada por Eugénia Bettencourt e mais tarde por Ilda Roquete, que começava a tirar-lhe os braços, os pés, a cintura, depois por fim a cabeça... depois arrumava aquilo tudo, pegava na mala e ia para África do Sul. Era giro...era assim meio modernaço. Era giro. Era o *drama-em-gente*, mas sem nenhum conflito ficcional. Não havia conflito, havia conflitos, dele com a mãe, da segunda Veladora que contava a história toda ... «Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro.» Conta a história de um marinheiro naufrago que chega a uma ilha, e que na ilha desconstrói a sua vida, esquece-se a sua vida passada! Reinventa outra, e depois já sabe tudo sobre a sua outra vida... e nessa ilha reinventa até o seu novo passado, foi assim na minha terra, e não foi... o Álvaro de Campos não aguentou a

pressão... daquela brutalidade daquele texto, porque aquele texto é muito bom... «Vem um dia um barco...(...) Sim, sim... Só podia ter sido assim...».

Adérito Lopes: O que é que lhe interessa nas personagens que escolhe?

Maria do Céu Guerra: Interessa-me a grandeza das pessoas... o que me interessa é a grandeza das pessoas. As personagens que eu levo para cena, sejam loucas, sejam freiras, sejam marginais, sejam místicas, têm em comum uma dimensão de quão elástico pode ser o ser humano. Quão grandioso pode ser o ser humano. Quão grande pode ser a sua dimensão. Quão maiores do que somos podemos sempre ser. Mesmo que seja na loucura, mesmo que seja numa dimensão insana. O que é que se pode fazer com uma vida. Essa é a lição que me interessa dar em cena. É a única lição que me interessa. Nós podemos ser pelo menos o herói de nós próprios como dizia Dickens. É importante que as pessoas não deixem passar a vida delas como se não fossem uma grande personagem.

Adérito Lopes: E numa obra?

Maria do Céu Guerra: Eu penso que não há uma obra interessante sem crueldade, porque o ser humano é cruel e se expurgamos do nosso trabalho, da nossa obra, a crueldade, estamos a tirar o sentimento mais estranho, mais surpreendente, que se manifesta das formas mais surpreendentes...eu penso que não há obra de arte sem crueldade! Não há! O resto é...é a pintura do menino da lágrima! De maneira que, sempre que trabalho, procuro a crueldade, procuro onde é que está a crueldade, onde é que está a crueldade nessas relações, onde é que está a crueldade neste espaço, onde está, onde é que ela está...? E procuramo-la e encontramos-la. E encontramos-nos nessa relação. Portanto a relação ajudou-nos. Da relação ou do conflito é que nasce o trabalho teatral. Não é?

Depois o que mais me interessa é a contradição. Tudo poder ser isto mas também noutros momentos ou nos mesmos, aquilo. Como dizia Boal (Augusto Boal), "não só mas também". Depois interessa-me a ambiguidade. Não me interessa que os conteúdos ou os sentimentos que estamos a transmitir sejam unívocos e de leitura imediata.

Documento 2: Depoimento prestado em sessão aberta com o público na apresentação do livro *Menino de sua Avó* de Armando Nascimento Rosa. Teatro Cinearte - A Barraca. Lisboa. Lisboa, 30 de janeiro de 2014.

Oradores: Armando Nascimento Rosa; Luísa Monteiro e Maria do Céu Guerra.

Maria do Céu Guerra: A Barraca está muito satisfeita por fazer este espetáculo a partir de uma obra que nasceu ali, naquele canto do bar. Nasceu depois do Armando Nascimento Rosa ver a *D. Maria, a Louca*, de Antônio Cunha. O Armando chegou ao pé de mim e disse: “Eu tenho uma louca para tu fazeres!” (*risos*) Não foi assim... Foi: “Eu tenho uma louca que estou a pensar escrever que é a história da avó Dionísia e da sua relação com o neto Fernando Pessoa”. E eu disse lhe na brincadeira: “Mas essa é diferente... essa é assim” (e fiz-lhe uma careta) e ele disse: “És tu!” E eu disse: “Então faz-me a peça!” E ficou combinado, não foi?

Armando Nascimento Rosa: Exatamente! (*risos*)

Maria do Céu Guerra: E as palavras não foram exatamente essas mas foram parecidas. E depois foi um longo e muito divertido, entusiasmante caminho que percorremos. Primeiro ele percorreu o sozinho porque ele é o autor ... mas foi muito bonito porque dialogamos muito ao longo da feitura da peça e aprendemos, eu acho que aprendi muito ao longo desta peça.

Há três coisas que eu quero realçar: Em primeiro lugar a disponibilidade com que o Armando sempre dialogou connosco, depois a relação extraordinária que se estabeleceu entre o Armando Nascimento Rosa, o Adérito Lopes, o António Victorino de Almeida e o José Manuel Costa Reis, como foram os autores e coautores do trabalho, foi uma coisa muito bonita, muito extraordinária.

A peça colocava-nos um problema muito sério: os problemas da vida e da morte, qual a diferença a assinalar entre estar vivo e estar morto, como é que se diferencia em cena um vivo de um morto? Quem está morto tem de estar vivo em cena, como é que vai ser isso? ... Foi a coisa mais estimulante! O primeiro e segundo ato são um drama familiar entre o poeta e a sua avó louca. E depois passamos para o outro lado. A avó dele já não está viva e a relação deles é uma relação com um morto, e depois estão os dois mortos.

E a relação deles é uma relação entre mortos, e esta coisa extraordinária, que esta cabeça livre, completamente livre resolveu pôr em cena trouxe-nos os maiores problemas como devem calcular, como é que se representa a vida, como é que se representa a morte?

Uma vez que em cena tem de se estar vivo (*risos*). De maneira que foram enormes os problemas e nós aprendemos a fazer isso com o desafio que nos era colocado. E é uma coisa tão engraçada que eu só percebi há cerca de um mês, já com a peça em cena, e isso agradeço ao Armando, com a diferença de escritas que há quando eles estão vivos e quando eles estão mortos. Era uma coisa que me afligia um bocado e que eu dizia, como é que eu resolvo isto? Parece que há duas peças! Pois há duas peças! Há uma peça entre vivos e uma peça entre mortos. E é extraordinário e vocês verão que a escrita muda a partir do segundo ato! Acabou o *pathos*, acabou o sofrimento, as pessoas mortas já não sofrem, podem ter a memória se tiverem, se houver memória, se houver vida para além da morte, pode-se imaginar que há memória para além da vida e na memória da vida haja algum transporte do sofrimento, mas sofrimento mesmo, talvez não. Pelo menos não há renda de casa, não há IRS, não há coisas para pagar... (*risos*). Talvez não haja sofrimento, não há o medo da morte, já lá estamos. E portanto, de repente ele fez outra escrita! E isso é uma coisa muito bonita que eu só agora percebi. A escrita do segundo ato é uma outra linguagem, é uma linguagem mais leve, mais fria, e onde não há realismo, nem sofrimento, nem paixão. É outra representação, e isso é uma coisa que eu pensei que tínhamos feito porque quisemos fazer assim, mas não tinha percebido que fizemos assim porque estava contido na proposta literária, e nesse aspeto nós aprendemos com este texto. Nós fizemos uma representação lúdica, fria, leve não só porque achávamos que era assim que devíamos representar aquela situação, mas porque a escrita era fria, lúdica e leve. Eu estou muito satisfeita com isto, em ter feito esta peça, muito grata ao Armando a tê-la feito para nós, a tê-la dedicado a nós.

O texto são sete encontros entre o Neto e a Avó. Evidentemente não estamos a fazer história, nem houve nenhuma preocupação historicista, estamos a fazer uma ficção, uma coisa imaginativa com base em três ou quatro situações e episódios que sabemos que existiram, três ou quatro coisas que sabemos desta relação: gostavam um do outro, ele tinha medo dela quando era pequeno, a única herança que recebeu na vida foi dada por esta senhora que apesar de louca e relativamente pobre lhe deixou dinheiro com o qual ele abriu uma tipografia, e que Fernando Pessoa foi quem de facto anunciou no jornal o

óbito de Dionísia Estrela Seabra. Que é de facto comovente. Porque esta senhora não tinha já família, tinha o filho e o neto, e tendo morrido o filho ela ficou na sua casa com o neto e com o resto da família toda do lado da mãe de Pessoa, portanto gente que lhe era um bocadinho adversa ou um bocadinho estranha, e gente de outro estrato, e isso sente-se muito na peça, o Armando explicou isso muito bem, dessa solidão que os velhos sentem quando não estão rodeados de uma família que os afague. É uma coisa que se transforma em rancor, em medo. E depois com a morte vai-se embora tudo isso. Desapareceu o sofrimento da vida. Os encontros são muito interessantes porque os dois primeiros são um na casa e o outro no hospício, e depois vão sendo encontros entre vivos e mortos em diversos lugares. Tudo fruto de uma fantasia do dramaturgo que realmente se baseia nestes quatro ou cinco factos que eu referi e que voam na sua imaginação.

Pronto, não tenho mais nada para dizer, apenas de agradecer, agradecer como agradeço aos grandes autores darem-me as suas palavras, para que fiquem para mim na minha caixinha, embora também fiquem para eles e para toda a gente, felizmente.

Luísa Monteiro: Muito boa tarde. Anoiteceu mas ainda estamos na tarde. Permitam-me em primeiro lugar que recue um bocadinho no tempo, trinta anos... tendo eu visto Maria do Céu Guerra, quase duas horas num monólogo *Calamity Jane* e estando eu na fila da frente, tendo-a eu aplaudido entusiasticamente, fui de facto para casa com aquela sensação... que pessoa tão grande! Que atriz! Eu queria ser atriz! E queria saltar para o palco! Mas eu tinha pudor! Eu nunca seria capaz de encarar o estrado, de estar no estrado como Maria do Céu Guerra!

De resto, o Armando... o Armando é um amigo. Eu tenho-lhe uma grande admiração. Aliás, o curriculum do Armando em matéria de ficção e em matéria de dramaturgia, fala dele! Eu gosto muito da linha que o Armando Nascimento Rosa fala na dramaturgia. Quando o Armando me apresenta *Menino de sua Avó* e me diz que é sobre a relação de Fernando Pessoa com a sua avó, eu fiquei extremamente contente, porque é de certa forma um ente germinal na família ... quando ele procura o Egas Moniz ele refere precisamente esta avó Dionísia porque ele refere: “E a hereditariedade? E a minha avó?” Claro que o Egas Moniz o mandou para casa. E o Fernando Pessoa nesta relação, que afinal o persegue para sempre, não só no seu diário onde fala em algumas noites tenebrosas dos ataques da Dionísia, também mais tarde.

Porque ele teve uma relação, apesar de tudo muito rica com a família. Ele tenta algumas vezes comunicar via mediúnica nas sessões que teve com a sua tia Anica e tia Luísa, tenta contactar com a Dionísia e ao que parece chegou algumas vezes a conseguir contactar com a Dionísia.

Eu, quando me entrego ao texto, talvez por vício ou defeito, gosto de pegar num texto onde me surge a página... eu gosto de sentir a musculatura do texto das palavras, a fisicalidade, o sangue, então onde eu abri? “O Íbis é uma passaroca!” (*risos*) Eu tinha o Íbis como o filho de Pessoa e Campos... agora que se fala muito de co adoção. O Íbis é o pássaro do Egipto, presente também nas cartas de Ofélia, carregado de significado, o pássaro da morte, mas também do que é preciso morrer para renascer! Este Íbis afinal tem sempre um lado muito positivo, este Íbis corresponde também um pouco ao Pessoa em vida, porque o Pessoa era um Íbis! Ele ia todos os domingos almoçar a casa da irmã e quando via os sobrinhos à janela ele adotava a posição de um Íbis! Porque ele era muito brincalhão! O Pessoa era um homem que gostava muito de brincar! Com humor! E principalmente ao teatro!

Um teatro muito politicamente correto, um teatro com muita saúde... adocece. Eu entendo que um teatro onde se pode brincar com os grandes, com Pessoa, com Camões, com Deus, é o maior sinal de amor que lhe podemos ter, é uma forma de os perpetuar, é brincar com eles. E eu que não sou médium, mas gostaria de o ser, porque converso muito com o Sr. Fernando Pessoa tenho a certeza que ele está muito feliz com este texto, e está de certeza absolutamente gratíssimo ao Armando pelo *Menino de sua Avó* que o foi. Porque o Pessoa em diversos heterónimos ou semi-heterónimos, o que dizem é que o que ele foi sempre foi ator “eu sou é dramaturgo” o Campos é o ator! É o ator e o encenador!

Vamos fazer a apresentação deste livro em vários sítios do país, porque Pessoa é isto, é brincar com ele, é andar com ele às costas.

Armando Nascimento Rosa: De facto depois destas duas senhoras falarem sobre o nosso Menino, no fundo resta-me dizer, partilhar convosco o que tem sido este *Menino de sua Avó*. Para já, a Luísa enquanto especialista e estudiosa do espólio de Fernando Pessoa deu-nos a entender aquilo que por vezes não é tão destacado que é esta teatralidade intrínseca que faz parte do olhar pessoano, talvez também por uma questão de apetência minha, foi sempre uma questão que, desde muito jovem me aproximou

deste convívio com Fernando Pessoa aquilo que para mim foi sempre um teatro de poetas, esta coisa muito cénica, por exemplo, e a Luísa que é uma especialista no estudo de João Gaspar Simões, sabe-o melhor que eu, o João Gaspar Simões, o primeiro biógrafo de Fernando Pessoa, já em idoso confessava a Teresa Rita Lopes “Ele intrujou-nos! Ele enganou-nos a todos!” E isso é de facto o teatro, o enganar! Eu acho que, para me atrever a fazer uma coisa dessas há um conjunto de fatores. É evidente que eu devo começar neste momento por aquele que foi mais determinante de todos, que foi o meu encontro com a Maria do Céu, porque de facto, escrevermos a avó Dionísia sem termos uma musa é muito complicado! Não estou a menosprezar o meu querido Adérito (risos), mas o facto é que esta Dionísia não é um ícone conhecido, porque todos nós temos o nosso protótipo do Fernando Pessoa, pomos-lhe o chapéu, tiramos-lhe os óculos, pomos-lhe os óculos, enfim... mas a Dionísia era uma figura desconhecida. Eu tinha este desejo de trazer a Dionísia à vida das palavras, da literatura, do teatro, mas foi sem dúvida esta energia! O entusiasmo da Céu! Foi uma caminhada exaltante! E também de termos uma cumplicidade em termos de interlocução. Também a Maria do Céu uma pessoana, ou seja, eu das minhas memórias de espectador, todos nós temos na memória trabalhos espantosos da Maria do Céu. *O Menino de Sua Mãe*, um espetáculo muito querido, de há 25 anos, foi um espetáculo que me deixou uma memória indelével e também porque nele se revelava a *Carta da Corcunda para o Serralheiro*, e por isso *Menino de sua Avó* faz jus a isso, a Céu foi a primeira pessoa que o divulgou ainda antes de ele estar publicado.

Maria do Céu Guerra: E ele muito malandro põe-me a dizer na peça ”grande deve ser a emoção da atriz que faça em cena o papel da Maria José” está sempre em meta linguagens. (risos)

Armando Nascimento Rosa: Reparem estas motivações, já passadas mas que a memória nos conserva, porque nós sabemos que é uma das coisas que o teatro nos treina, não é enquanto espectadores conseguimos guardar na memória esses momentos.

Eu acho que o Pessoa, onde quer que esteja está muito feliz com este acontecimento, eu creio que este atrevimento como vos dizia, é um convívio no tempo, o convívio longo e prazeroso que no fundo é partilhado por muitas pessoas que escrevem em língua portuguesa. No meu caso, o facto de eu ter este impulso prioritário da escrita para a cena, sempre se tem manifestado com texto que de alguma forma convoquem

elementos, questões, inspirações pessoais, devo dizer-vos que este *Menino de sua Avó* é das três peças que eu tenho com essas marcas, se eu não tivesse escrito *Audição com Daisy ao Vivo* e *Cabaret de Ofélia*, provavelmente não teria chegado a atrever-me com *Menino de sua Avó*, porque neste sim, eu coloco em cena a sua Avó, o drama familiar, eu creio que seja mesmo assim que estas caminhadas nos levam a novos desafios, em virtude daquilo que se fez antes, e por isso eu acho que foi o momento certo.

Eu devo sublinhar o valor que tem trabalhar enquanto dramaturgo vivo, a possibilidade de trabalhar com atores que valorizam o nosso trabalho, porque infelizmente não é comum entre nós. E eu acho que todos ganhamos com isto, com estas sinergias, que são fantásticas e depois o público ganha também. Se nós trabalharmos apenas o cânone, não estamos a construir nada para o futuro, eu acho que esta também é uma ousadia que eu queria sublinhar e destacar, e a Maria do Céu pela sua bravura, pelo seu risco.

Maria do Céu Guerra: A trabalhar o cânone nós descobrimo-nos a nós próprios. Não descobrimos quase nada sobre o cânone. O que eu sinto é que nós jamais nos conheceremos se não trabalharmos o cânone, sem trabalhar o cómico, o trágico, o *Hamlet*, o Molière, sem construir um cânone em que nos passamos a rever, em que nos confrontemos, a gente não aprende nada de nós, porque a maneira como nos posicionamos em relação às peças do cânone, o cânone serve para isso, para nos confrontarmos com os arquétipos que o cânone nos oferece. Mas não podemos ficar por aí ... ou então... não fazemos falta nenhuma, estamos só a tratar de nós.

Armando Nascimento Rosa: Provavelmente a maior parte das pessoas que estão aqui já assistiram ao *Menino de sua Avó*, se houver perguntas, se houver alguma questão... dou-vos a palavra.

Público: A Maria do Céu Guerra vai-me obrigar a ver a peça pela terceira vez... (*risos*)

Nunca tinha sido confrontada com esta dualidade da vida e da morte e agora recordando o que se passou em palco acho muito interessante rever novamente a peça.

Armando Nascimento Rosa: Eu, quando escrevia a peça tinha conhecimento do interesse de Fernando Pessoa na questão da mediunidade, mas não tinha conhecimento de que ele tinha de facto tentado contactar a avó Dionísia nas sessões que ele fazia.

Maria do Céu Guerra: Eu não sabia isso de todo! E até peguei numa coisa que eu acho que fui eu que inventei, eu ou ele, e depois pegamos um ao outro, não sei bem... Mas as pessoas depois de mortas não são infelizes porque estão longe da dor como não são também loucas. E acho que falamos disso. Como é que vamos dar esse lado? Porque a loucura de alguma maneira é uma patologia, portanto se não há dor, em princípio não há patologia e a loucura só é loucura quando é patológica, quando dói, quando magoa, quando desnorteia quando torna as pessoas infelizes, porque se não é... É frescura. E isto foi dito pelo Daniel Sampaio. Eu uma vez perguntei-lhe qual é a diferença entre uma pessoa com as suas manias, as suas taras e uma pessoa patologicamente louca, e ele disse que a diferença é o sofrimento. Em que a pessoa sofre e não consegue controlar sozinho as suas desregras, então ele está patologicamente atingido. E isso eu achei muito interessante, fiquei muito contente. (*risos*)

Mas o facto de quando eles passaram a morte não terem sofrimento, agora a Luísa veio dizer que já existia, e nós encontramos isso! Afinal não inventamos, nem descobrimos, mas encontramos.

Luísa Monteiro: A Dionísia é de facto germinal na obra de Pessoa, porque o Pessoa, quando criou Campos, o Pessoa ele dizia “de génio e de louco todos temos um pouco” e ele era um génio que tinha a sua loucura, mas era uma loucura muito bem gerida. E por isso mesmo é que ele cria o Mora que está internado no sanatório de Cascais, e depois temos um Campos que vive completamente a loucura do Pessoa, tudo isto para que ele não desse completamente em louco. Ele leu imenso sobre a loucura precisamente por causa da Dionísia. A Dionísia não era constantemente louca, ela tinha os seus acessos de loucura, então ele entende que o fingimento e a loucura estão de certa forma de mãos dadas. É preciso intrujar, é preciso fingir, porque é aí que opera a criação artística. Daí que a loucura é um ingrediente essencial mas se muito bem gerido.

É curioso que foi no Café do Armando que José Régio e Gaspar Simões foram enganados pelo Pessoa. Os dois jovens como grandes admiradores da geração de Orfeu e de Pessoa como o grande poeta, vêm a Lisboa de comboio e Pessoa tinha-lhes escrito a dizer que poderiam encontrar-se no Café do Armando, e quando se sentam na mesa onde Pessoa estava, ele olha-os por trás dos seus óculos e diz “O Sr. Fernando Pessoa hoje não veio. Quem está aqui é o Álvaro de Campos.” (*risos*)

Ora eles não gostaram nada disto, mas de facto o Pessoa tinha este lado intrujão, mas o Gaspar Simões tinha consciência disto, ele confessa-o na sua correspondência para o cunhado, Álvaro Malafado, que ainda está inédita.

É preciso fingir! Ou se quisermos, este fingimento que é tão atreito ao teatro porque é um modo de se conhecer, Mário de Sá Carneiro diz “Não sou eu, não sou o outro, sou a ponte que faz a ligação do eu para o outro”, portanto é este fingimento como motor de conhecimento para o outro, e como motor no fundo da criação artística e humana. É preciso intrujar é preciso fingir porque é aí que opera a criação artística. E aí a loucura é de facto um ingrediente essencial, mas um ingrediente muito bem gerido. Estes picos de loucura que teria a Dionísia, permitiu-lhe também averiguar até que ponto é que poderiam ser uteis. E naturalmente que o são. Na verdade eu só queria falar do Café do Armando. (*risos*)

Armando Nascimento Rosa: Este aspeto que tu dizias do intrujar, do fingir e do jogo teatral, também está muito presente como vocês sabem nesta peça, até nessa dimensão que vai a par dos dois regimes, assim que a peça tem antes e depois da morte da Dionísia, e que é no fundo: ela pode começar a brincar ao teatro! Deixando de ser louca, ela controla o processo do fingimento. Esse fingimento que é essencial na identidade plural de Pessoa. Para mim, Pessoa é de facto um poeta-ator, como várias vezes o tenho afirmado. Tal como o ator que interpreta e se plasma nas suas personagens, ele inventa múltiplos poetas e escritores e escreve consoante o estilo específico que imagina para cada um, tal como o ator que prepara os seus papéis. Ele é poeta-ator e autor dos guiões a que se propõe, é claro. E por vezes, no jogo triunfal da imaginação, morte e vida permutam de lugar ou indistinguem-se. Ele fala disto em vários lugares da sua obra intermínua – no *Livro do Desassossego*, por exemplo.

E este jogo entre a vida e a morte, como espelhos ilusórios uma da outra, foi dos aspetos que me guiou nesta diversidade, no regime vivo e póstumo; várias pessoas me têm perguntado o que me levou a escrever a peça com esta estrutura e a única coisa que eu posso dizer, é que a partir destes dados tornou-se muito claro que a peça tinha de continuar para além da morte de ambos porque eles continuam a fazer companhia um ao outro depois da morte, e o seu teatro continua...

Maria do Céu Guerra: Uma coisa de que eu gosto muito é que... eu quando era pequena vivia numa casa que tinha fantasmas. (*risos*) É verdade e eu gosto muito que

seja verdade. Mas uma coisa que se pensa é que “há fantasmas, então há fantasmas todas as noites!” é a ideia que se tem e na verdade não é nada disso! Os fantasmas ou a ideia dos fantasmas ou o que nós trazemos de fantasma dentro de nós, brincam muito mais connosco do que isso. E esta peça traz-nos isso, a dificuldade do fantasma aparecer! E eu acho que isto é a coisa mais linda! Porque atravessa vinte anos sem aparecer! E isto foi uma forma muito hábil que o Armando encontrou de gerir o tempo da peça e permitir que ela apareça logo a seguir à sua morte, logo não, mas uns anos, os fantasmas demoram pelo menos um ano a aparecer... dizem os espíritas. E depois aparece só passado uns anos o que permite ao Baldaia zangar-se com ela, ela conta-lhe como é que foi, ela foi tentar encontrá-lo! E ela comunicava e ele não ouvia! São as dificuldades de ser fantasma! Esta dificuldade de comunicar enquanto fantasma, é das coisas mais belas que eu li nestes textos da vida e da morte, nestes textos de zonas que nós não conhecemos! É lindíssimo pensar que um fantasma tem dificuldade em aparecer! E isso é tao bonito!

Bem... eu não sei se há algum comentário... Alguma pergunta? Alguma crítica? Qualquer coisa... (*risos*) Que bom!

Obrigada.

Documento 3: Depoimento prestado em sessão aberta com o público na Comemoração dos 125 anos de Fernando Pessoa: *Pessoa Sempre, Mas Não Só*, orientado por Teresa Rita Lopes. Sociedade Portuguesa de Autores. Lisboa, 11 de Dezembro de 2013.

Oradores: Ana Rita Palmeirim; José Costa Ideias; Luís Rosa Dias; Luísa Monteiro e Teresa Rita Lopes.

Teresa Rita Lopes: Obrigada pelo convite, pertenço a esta casa há 50 anos. Na verdade eu e a SPA poderíamos comemorar as bodas de ouro (*risos*). Nos últimos anos tenho estado em muitas comemorações pessoais e a verdade é que os conferencistas “chovem muito no molhado”... heterónimos para aqui, heterónimos para acolá... eu acredito que hoje iremos falar de coisas novas... para já... vamos desapossar o Pessoa num dos seus... há quem lhe chame heterónimo, há quem lhe chame semi-heterónimo... que é um tal C. Pacheco. Este C. Pacheco era considerado um heterónimo, sub-heterónimo do Pessoa há quase cem anos, 96 anos... foi quando... me apareceu a neta, que, passo já a apresentar, Ana Rita Palmeirim, com uma pasta que encontrou do pai...

Há já muito tempo que eu achava que aquele José Coelho Pacheco tinha existido, porque quando em 1990 eu organizei e publiquei um livro em dois grandes volumes chamado *Pessoa por Conhecer*, precisamente por dar a conhecer o que ainda muitos de nós não sabíamos, onde aparecia o dito José Coelho Pacheco, simplesmente, eu não tinha provas... há um desmazelo português... é esquisito a gente demorar quase um século a perceber que o José Coelho Pacheco existiu e que foi parceiro do *Orfeu*. E mais, continuou até ao fim da vida a escrever e a dedicar-se mais ou menos às artes poéticas, bom, depois a Ana Rita Palmeirim tomará a palavra e provará essa tal autoria.

Ana Rita Palmeirim: A professora Teresa Rita já me apresentou, sou Ana Rita Pacheco Palmeirim, neta de José Coelho Pacheco e vou então apresentar um pouco sumariamente, mas dentro do possível algumas fotografias, alguns textos para perceberem de facto que ele escreveu e muito. A professora Teresa Rita já vos falou do poema *Para além do Oceano* gostava de dizer que na pasta de couro que apareceu em fase de obras em casa da minha mãe, cheia de papeladas velhas, estavam os rascunhos

de *Para Além do Oceano*, alguns textos humorísticos, outros textos e até peças de teatro.

(seguem informações biográficas de José Coelho Pacheco e apresentação do trabalho do autor)

Teresa Rita Lopes: Eu tinha intenção de vos contar a história do *Orfeu III*, que nunca foi assim contada, são cinco minutos, não se aflijam (*risos*).

Orfeu III foi um dos grandes desassossegos pessoais que durou 68 anos desde que em 1916, o Fernando Pessoa e o Mário de Sá Carneiro o compuseram e 1984! ... Data em que foi finalmente publicado. Sabemos que o Fernando e o Mário o prepararam em 1916, em 4 de Setembro de 1916, o Fernando escreve a Armando Cortes Rodrigues que o *Orfeu* está prestes a sair, em Julho de 1917, estaria quase todo impresso. É o Fernando que escreve ao José Pacheco pedindo-lhe para passar por casa dele nesse dia que lá estará trabalhando na colaboração do Álvaro de Campos, para concluir esse número da revista. Diz nessa carta que está em casa preparando o Álvaro de Campos que ainda falta concluir. Fernando visitava então antes de publicar *A Passagem das Horas* dedicada ao José Almada Negreiros e que ele tinha escrito em várias passagens, e também a *Saudação a Walt Witman*, ambas em fragmentos... já sabem que ele, o Fernando, tinha a obsessão pela estrutura, por isso sofria horrores para dar a essas *Odes* uma arquitetura à maneira dele, não sei bem se o *Orfeu III* não chegou a sair porque ele não acabou de estruturar as *Odes* ou porque faltou dinheiro com que para isso contava. Se calhar foi pelas duas razões. A verdade é que acabou por não sair a colaboração minha no *Orfeu III* quando finalmente foi editado só 68 anos mais tarde. O *Orfeu* esteve tão terminado que o Fernando mencionou no prefácio de uma antologia a poetas sensacionistas que se preparava para publicar em inglês (ainda em vida do Sá Carneiro) e anunciava a minha *Saudação ao Walt Witman*, mais sensacionista de facto que *A Passagem das Horas*, diga-se que o Fernando continuou sempre firme na decisão de o publicar. E na separata que editou de o meu panfleto *Ultimato* que curiosamente saiu um mês ou dois antes da revista em que se terá republicado o *Portugal Futurista*, anuncia o aparecimento de *Orfeu III* em Outubro de 1917, otimismo o seu. E aí, menciona também o meu poema *Saudação a Walt Witman* aparentemente considerado o seu prato forte.

Dezoito anos mais tarde na revista *Sudoeste* dirigida pelo Almada Negreiros, nascida no mês e no ano em que o Fernando se foi deste mundo (Novembro de 1935), a publicação do *Orfeu III* é de novo anunciada e de novo em vão... Em 1948, Alberto de Serpa poeta e bibliófilo obtém sabe-se lá como, um conto policiário com um jogo de provas completo do dito *Orfeu*, mas não os publica e vai-se lá também saber porquê. O excelente Casais Monteiro, sabendo que o Alberto de Serpa sonegava esse excelente jogo de provas, foi a casa da família do Fernando à cata de outro jogo semelhante que imaginou que lá estivesse e imaginou bem. Mas apenas retirou e publicou em 1953 os poemas inéditos do Fernando, destinados ao *Orfeu III* que lá constavam. Só que, achou que o C. Pacheco de *Para Além do Oceano* era um heterónimo pessoano e como tal o publicou, tão bem. Acontece que *Para Além do Oceano* é obra de um C. Pacheco de carne e osso, mas isso é outra história. Bem... se o *Orfeu III* levou 68 anos a ser publicado, este poema levou noventa e cinco a ser atribuído ao seu verdadeiro autor: José Coelho Pacheco, que existiu sim senhor, até foi diretor da revista *Renascença* em que o Fernando se estreou como poeta com “*Sino da Minha Aldeia*”, num tríptico que intitulou *Impressões do Crepúsculo*, para continuar a seguir a penosa trajetória do *Orfeu III* até à sua edição, em 1958 Armando Cortes Rodrigues pede ao cunhado de Fernando Pessoa, Coronel Caetano Dias para que publique o *Orfeu III* e que este lhe responde em carta que ia tentar que o dito *Orfeu III* saísse até ao fim desse ano. O empenho não foi muito já que ele não saiu. Só em 1977, Alberto de Serpa depositou na Biblioteca Municipal do Porto, fotocópias das provas que sonegava que acabaram por servir de base à primeira publicação de *Orfeu III* em edição pela *Nova Renascença* em 1984. Creio que por intervenção de José Augusto Seabra. Levou sessenta e oito anos a ser publicado... mas a revelação da verdadeira identidade do C. Pacheco levou ainda mais tempo... durante noventa e cinco anos aceitou-se como certo que este fosse o heterónimo ou sub-heterónimo de Fernando Pessoa. Só em abril de 2011 uma pequena o revela numa publicação no *Jornal de Letras (palmas)*.

Então agora vou dar a palavra ao nosso parceiro José Costa Ideias, que vai falar de outros modernismos além do português. E de um outro modernista muito pouco conhecido... eu não o conhecia devo confessar... um grego... Este investigador, José Costa Ideias é doutorado e agora numa fase de pós-doutoramento muito difícil porque a FCT... Fundação para a Ciência e Tecnologia decidiu cortar nas bolsas... de maneira que, estes novos investigadores são no mesmo: “PORQUE SIM”. Passo a palavra.

José Costa Ideias: Muito obrigado pelas suas palavras professora Teresa Rita Lopes. Os meus agradecimentos obviamente pelo convite que me foi ingressado... pela possibilidade de estar aqui e de falar, de facto, de um escritor muito pouco conhecido, praticamente desconhecido em Portugal, pelos motivos que poderemos interrogar daqui a pouco e também no seu próprio país a Grécia, muito esquecido, ultimamente está a ser um pouco recuperado pela academia, mas muito pouco. No campo literário e cultural grego, ele é um marginal. É um modernista, mas que está naquela zona de início do século XX e que é mais um impulsionador do chamado modernismo. O que me interessa sobretudo em termos de investigação não é tanto o nosso Pessoa figura central em todas as nossas reflexões, mas as relações entre a modernidade e o modernismo. O modernismo relacionado com as vanguardas estéticas do século XX, esse carácter plural do modernismo com as longas raízes que mantém particularmente com o simbolismo, que me interessa interrogar.

(passa a falar sobre o poeta grego e a sua ligação com Portugal)

Teresa Rita Lopes: No outro dia entretive-me a imaginar o que seria Pessoa, se Sá Carneiro não tivesse surgido na sua vida. Os seus *ismos* trazidos, importados de Paris. Pessoa como todos sabem estreou-se na *Águia*, que era o órgão da renascença portuguesa onde Junqueiro se absteve ao lado de Pascoais. Portanto Junqueiro é de facto um elemento importante dessa Renascença portuguesa, sendo que o mentor seria sobretudo Pascoais, com que Pessoa se identificou inicialmente, até 1913 mais ou menos.

De maneira que se o Sá Carneiro que metia a ridículo toda essa geração não tivesse aparecido com todos esses *ismos* e não tivesse despertado no Pessoa o gosto de se medir com esses modernistas muito particularmente como Marinetti e os futuristas... assim é que nasceu o Álvaro de Campos, quem sabe se o Pessoa teria continuado muito mais tempo nessas ostes renascentes, além do mais não nos podemos esquecer que a par de todos esses *ismos* que nasceram da camaradagem com Mário de Sá Carneiro sobre influência do futurismo, o sensacionismo nas suas três dimensões, o Pessoa marcava nos seus números planos a existência de um neo-simbolismo. Pronto, e agora eu vou dar a palavra à nossa parceira Luísa Monteiro, que também não vai chover no molhado, porque vai falar de uma peça do Pessoa, que o mérito é todo dela, porque eu publiquei na minha tese de doutoramento em Paris, há muitos anos, publiquei nos anexos

fragmentos de muitas peças que o Pessoa deixou em fragmento. O mérito é todo dela de apostar nesta peça, que é mulher de muitos ofícios, é investigadora, encenadora, pronto, passo-lhe imediatamente a palavra: explique-se (*risos*).

Luísa Monteiro: Olá. Muito obrigada professora, muito obrigada também a esta casa por esta belíssima receção.

A minha área é precisamente um pouco analisar o pensamento de Fernando Pessoa através dos textos dramáticos. Conhecemos muito basicamente e a partir da fixação feita pela professora Teresa Rita Lopes e patente na sua tese de doutoramento seis textos alguns deles têm sido representados, o que mais tem sido levado ao palco tem sido o *Livro do Desassossego*, portanto, nem *O Marinheiro*, nem *Salomé*, nem *Saquiamuni*, nenhum desses textos conhecidos tem atingido o pódio face ao *Livro do Desassossego* que é o texto de eleição, que as companhias portuguesas têm optado por representar em Portugal, isto ao nível da receção da obra dramática. Fernando Pessoa sempre se disse um poeta dramático “*eu sou é dramaturgo*” e realmente, a minha investigação anda muito em torno desta dialética.

A ciência era muito importante para os modernistas, a mim interessa-me a área das artes e das ciências é nisso que eu trabalho, tenho alguma fixação também por textos dramáticos que são desconhecidos e são muitos esses textos, espero que um dia vejam todos a luz do dia e acima de tudo que sejam corpo em palco, é isso que se pretende porque o Pessoa diz “*dizem que isto não é teatro. Eu digo que é.*” E eu também digo que é.

Na biblioteca particular de Fernando Pessoa, nesta alusão à ciência, nós encontramos duas obras *Initiation à la mécanique* e *Initiation aux théories d'Einstein*, lembramos também que o heterónimo Álvaro de Campos tirou primeiro a licenciatura em mecânica e só depois se dedicou à engenharia naval, Fernando Pessoa sempre se apresentou como dramaturgo e poeta dramático, com incidência sobre este papel onde cabem todos os seus pensamentos, interesses e conhecimentos para construção daquilo que ambicionava: o criador de uma nova civilização onde imperassem as ideias capazes de fazer dessa civilização um exemplo máximo de cultura, eu acrescento também, um exemplo máximo de voz, cada vez mais, é importante o estudo da voz dentro da física para se compreender a importância da literatura, ora há semelhança de um dos seus mestres Platão, também Pessoa se debruçou sobre as artes, o pensamento político, a

religião, e as ciências (uma delas a física, a área do conhecimento onde os clássicos incluíam o drama, o drama estava incluído numa das vertentes do conhecimento que pertencia a física). Esta preocupação de aliar ciência e arte foi muito atraente aos modernistas e bastante perseguida por Fernando Pessoa. E alheio a esta ideia, não está um filósofo que é desconhecido em Portugal, um filósofo e físico alemão Johann Friedrich Herbart (1776 – 1841) e que nunca foi citado até à data nos estudos sobre Fernando Pessoa. Herbart servia muito bem o pensamento de Fernando Pessoa esta é a grande vertente que me interessa no nosso grande Génio, é como pensava? O que pensava?

Não só por ser um pós-Kantiano, Herbart, porque Herbart insurgia-se contra Hegel, isto porque Hegel esquecera-se de ver a estética como o mais alto valor pedagógico de uma cultura, mas também por ser um metafísico que desenvolveu o conceito de realismo pluralista, isto implica o pensamento como uma série de reais em conexão e que a relação espacial complementar compreende sempre a continuidade dos pontos sempre divisíveis. O que mais seduz Pessoa no pensamento de Herbart é a sua ideia de representações mentais. Então sobre a influência da mecânica clássica de Newton, Herbart refere que essas representações mentais são vistas como forças dinâmicas passíveis de serem explicáveis por fórmulas matemáticas. Eu recolhi uma nota do espólio de Fernando Pessoa, é uma nota em inglês e que diz algo sobre o pensamento de Herbart: *“ser é absolutamente simples apenas uma⁶³ Quallis, é pluralidade de coisas em luta pela conservação, uma dinâmica do espírito. Uma representação não é uma força, torna-se uma força por oposição, tornando-se uma força uma grandeza torna-se suscetível de comparação de cálculo gerando quantidade. Se houver duas representações A e B a sua qualidade relativa intensiva será 3/2. Um requisito para a determinação.”* A maioria dos textos de Pessoa debruça-se muito sobre estas questões, ou seja, põe em diálogo questões relacionadas com a física, utilizando perfeitamente essas personagens que são A, B e C, que são variantes... é muito curioso.

No espólio Pessoaano são muitos os apontamentos sobre Herbart e conseqüentemente temos as fórmulas matemáticas feitas por Pessoa, para se referir as forças dinâmicas que são essas ideias passando das proposições matemáticas para a arte literária. Pessoa não é

⁶³ Designação em filosofia de percepção subjetiva e consciente das coisas, nós temos uma percepção comum, mas também subjetiva e única que tem a ver com a nossa consciência.

o único a tentar fazer isto. Todo este estudo que ele faz sobre a física e a literatura é em inglês, a tradução é livre, é minha:” *Proposição 1: a exatidão da razão humana a partir de coisas infinitamente multiplicáveis e o divisível de infinito*”. Portanto como traduzir isto para a literatura, então ele diz “*tomemos a coisa individual com a seguinte fórmula a multiplica-se por variável até a nulidade dessa mesma variável*”. Há também um conjunto de manuscritos com estas mesmas proposições, são pelo menos sete proposições que ele faz para tornar literário o pensamento científico e também para depois podermos fazer essas representações mentais. De facto as suas experiências parecem anteceder os geradores eletrônicos de texto. Mas nestas experiências que Pessoa fez, socorre-se também de eixos e de linhas para a escolha das palavras exatas a fim de construir um determinado ritmo passível de peso.

As palavras têm peso. Veja-se numa nota onde o texto que o Pessoa faz, parece não fazer sentido nenhum: “*Um certo pateta tendo sabido que o corvo vive para cima de duzentos anos, tendo comprado um corvo alimentava-o para experiência, pôs-se a criar*” (aqui com pretérito perfeito) e depois escreve uns caracteres gregos, que segundo a Adriana (Professora Doutora Adriana Freire Nogueira), nossa amiga comum, significa “*Tudo isto*”. Portanto: “*Um certo pateta tendo sabido que o corvo vive para cima de duzentos anos, tendo comprado um corvo alimentava-o para experiência, pôs-se a criar e tudo isto tem indicação 35 gramas.*” Portanto este texto pesa 35 gramas. Muito recentemente uma universidade brasileira conseguiu já criar um aparelho, isto dentro da física como é óbvio, da física e do som, onde precisamente medem o peso da palavra. O que eu acho genial em Fernando Pessoa é que... há tantos anos atrás ele já estava a pensar no peso da palavra, na importância da palavra, na física e como é que isto se traduz para a voz, como isto é importante nas relações humanas para criar arte, essa tentativa de dominar os outros, de capturar os outros.

Então, por influência de Herbart, Pessoa considera serem as representações das ideias o que preserva a alma da sua destruição externa, deste modo as ideias não são imitações daquilo que existe no mundo, mas sim uma consequência direta das interações das experiências individuais com o meio externo, um bocadinho na base das *Qualis*. Herbart acredita que as ideias cruzam o limiar entre o consciente e o inconsciente. Este cruzamento de limiares forma manifestações estéticas, como nos podemos ver numa nota de Fernando Pessoa sobre a estética onde ele se refere à poesia: “*poesia pode ser de inspiração motivada por emoções, ideias e imaginação*”. Isto são três categorias.

Cada categoria destas é subcategorização, quase até ao infinito e a todas essas subcategorias ele atribui um símbolo e mediante esse símbolo ele recorre às fórmulas matemáticas e isso é muito curioso. De igual modo, as diferentes estéticas compreendem também para Fernando Pessoa linhas em movimento distintos a partir do eixo da consciência, falamos aqui da importância do movimento para os modernistas, na qual a arte interfere em dimensões autónomas. De cada eixo definido por Fernando Pessoa, vemos que na sua teoria a cerca do *interseccionismo* este movimento estético a várias dimensões seria para ele o mais equilibrado a partir do ponto central daquele que se condiciona ser consciente e objetivo. Existem também notas seguintes no espólio sobre a interferência dos movimentos estéticos da consciência de acordo com o peso da objetividade e subjetividade do lado criativo literário. Deste modo, o *Princípio da Relatividade*, exprime-se na relação sujeito objeto e na sobreposição da subjetividade de acordo com os géneros literários. Eu sei que o que estou a dizer pode parecer um bocadinho confuso, porque é um bocadinho vago. Eu não estou a demonstrar... mas por exemplo, ele para representar o *Classicismo*, ele estabelece uma linha dentro das representações gráficas que são necessárias à física, essa linha é a consciência. Ele denomina essa linha como C e um a, portanto *Ca* é a consciência para ele. Então ele estabelece uma linha que a corta, consciência é sempre neste nível e portanto o *Classicismo* tem de ter esta representação, esta representação com um traço ao alto. E ele diz que só existem por contradição da consciência em literatura. É isto que ele vê como sendo o *Classicismo* nesta relação de objetividade e consciência face à arte. Nestas forças dinâmicas, depois têm para além do *Classicismo* têm o *Romantismo*, o *Simbolismo*... etc.. etc... etc... tudo isto que ele tem a preocupação de dentro da ciência de fazer gráfico e começar a medir o peso das palavras.

Estas forças dinâmicas que são as representações, estão sujeitas a variações de movimento e energia o que é analisado por Pessoa em vários textos nomeadamente em odes e drama e que se desejarmos podemos partir também para uma representação por curvas. Quando estamos a aprender teatro ou por exemplo quando estamos a aprender a contar histórias dizem-nos os professores que temos de desenhar as palavras, criar elevações para aprendermos aquilo que é a entoação, aquilo que é a voz. Então o Pessoa escreve assim: “*Curva em sentido contrário isto é o movimento da palavra, a seguir, terceiro movimento, move-se na curva oposta que é já no sentido de primitivo movimento, por fim, quarto e último tempo, estende-se no alastre final, repare-se em*

como a estrutura de qualquer drama corresponde a esta classificação analítica dos tempos do ritmo do movimento” efetivamente em poesia, como em teatro, como penso que como em quase tudo, mas em teatro fundamentalmente é a peça basilar, é o ritmo e é o som numa representação. Repare-se em como a estrutura de qualquer drama corresponde a esta classificação analítica dos tempos do ritmo e do movimento, no primeiro ato natural, a situação é exposta e esboçado os termos do conflito que vai desenvolver, tanto quando é possível ver numa coisa em movimento, há um elemento estático, numa onda quase horizontal, o estatismo é horizontal e tal como existem nas ondas da voz, de facto se repetirmos sempre as ondas como tempo, o movimento torna-se horizontal, em termos de grafarmos, de desenharmos o som, é isso que nós assistimos em *O Marinheiro*, que em termos auditivos, há um ondular constante, graças a diversas figuras, há um ondular constante daquelas veladoras e nós sentimos esse estatismo, porque é o estatismo que nos leva ao êxtase. Não nos lembramos muito bem daquilo que disseram porque não houve ação, mas sabemos que entramos num certo êxtase. De facto, este tipo de estudos e é muito curioso, certamente já ouviram falar de um filósofo muito conhecido vivo, felizmente! E por quem eu tenho uma grande admiração o Geórgio Agamben, atualmente muito preocupado com as questões da Europa, preocupado com a necessidade de haver um novo pensamento, o seu último trabalho *Potência do Pensamento* e onde é que ele volta as atenções? Ele está a fazer um trabalho onde a voz é o mais importante! Ele cita em determinada altura que o exercício que o Fernando Pessoa fez, é um exercício muito idêntico ao que fez Platão, ele diz que para cada um dos seres existem coisas necessárias para que haja ciência, em quarto ligar esta à própria ciência, em quinto devemos colocar o que é cognoscível, a primeira coisa é o nome, a segunda é o discurso que define o *logos* e a terceira é a imagem, a quarta é a ciência.

Então como já vimos a física não esteve de modo algum alheia à criação dramática de Pessoa, nomeadamente na questão do movimento, nas variações da energia e nas forças que atuam sobre os corpos. Com os mesmos princípios com que Newton defendeu a Mecânica Clássica, assim Pessoa criou textos como *O Marinheiro*, *Salomé*, etc.... socorrendo-se ainda do princípio da *Inércia* para um texto com o mesmo nome. Apresentamos o artista com um *foco dinamogénico*, este é um termo da própria física que quer dizer que é o foco que padece, que tem variações de energias e que desde logo aplica movimento, força, estética e que curiosamente o Geórgio Agamben vem fazer a

mesma coisa. Para a criação de arte, esse esforço para dominar os outros socorre-se de fórmulas matemáticas num texto denominado *Intervenção Cirúrgica* onde disserta sobre a necessidade de abolição da personagem, da individualidade e do objetivismo ou seja $A+B+C+E / 5$ o que pode ser traduzido pelo verso, a natureza é partes de um todo sem o todo. De resto, numa entrevista que Caeiro concede a Campos, toda esta questão da ciência e da arte pode resumir-se a esta questão que é o 34 na realidade (realidade elevado a maiúscula).

Dos inúmeros textos dramáticos da obra de Pessoa, muitos pertencem ao projeto do Teatro Estático: *O Marinheiro*, *A Morte do Príncipe*, *Os Estrangeiros*, *O Erro* e *Os Emigrantes*. Em relação a este último que eu não encontrei com esta designação mas intitulado-se *Inércia*. Como se sabe, *Inércia* e nós estudamos isto acho que na primária, é a primeira *lei de Newton*, que nos diz que todo o corpo permanece no seu estado de repouso, onde o movimento uniforme em linha reta a menos que seja obrigado a mudar o ser estado por forças impressas nele, na prática não é possível manter um ponto material livre da ação das forças, todos nós sabemos. No entanto se o ponto material não for sujeito a uma força que atue sobre ele, ele estará em repouso e manterá um movimento retilíneo uniforme. Isto, de certa forma, quando vamos fazer uma representação em termos matemáticos das palavras e da ação e do movimento e de energia. Quanto maior a massa de um corpo, maior a sua energia, isto é, maior a sua tendência de permanecer em repouso. No texto dramático isto é exemplificado por exemplo no diálogo entre uma rapariga mais velha e o seu irmão, ambos pensam em fugir, em serem outras pessoas, mas não conseguem se quer deslocarem-se para apanhar uma mala, são muitas as deixas que nos falam desse repouso, de inércia humana, em parte por culpa do pensamento. As personagens A que é a rapariga e B que é o rapaz são corpos num espaço destituído de forças, possuem vontade, mas são incapazes de fazer frente à inércia, no fundo, algo um bocadinho parecido com o nosso estado atual. E como encenar estes e outros textos de Fernando Pessoa? Há pessoas que consideram que estes textos não são importantes para o teatro na medida em que não têm uma estrutura narrativa, mas isso é uma coisa do Realismo, é uma coisa que já não o é. Porém é precisamente este caráter fragmentário (que não é o caso de *Inércia* pois tem um fim com uma frase que a rapariga dirige ao rapaz ao dizer-lhe “*estamos com o coração literário*” e deste modo e como os pontos materiais não estão expostos a nenhuma força que atue sobre eles, o drama mantém o seu movimento retilíneo,

uniforme, ou seja, em contínuo. Que destaca não só uma das facetas do Modernismo como também a sua preocupação com o movimento a energia e a força quer das palavras que são corpos, quer dos corpos dos atores como refere o Bernardo Soares precisamente em o *Livro do Desassossego*: “*as palavras são para mim corpos tocáveis, sensualidades incorporáveis*“. Note-se que as dúvidas a cerca do Modernismo e a necessidade da ciência na literatura não são preocupações únicas de Pessoa, todos nos conhecemos Lawrence Durrell e ele afirma na nota que preambula o segundo volume do quarteto de Alexandria intitulado *Baltazar* “*A literatura moderna não nos oferece nenhum exemplo de modernidade e em consequência voltei-me para a ciência e tentei realizar um romance em quatro dimensões cuja fórmula assenta no princípio da Relatividade (...) três partes de espaço e uma de tempo, eis aqui a engendrar o contínuo, tudo isto com aquela preocupação, a tentativa de dominar os outros, porque o artista é um foco dinamogénico. Tudo o que dominei neste espetáculo, este espetáculo domina, antecipa-se com o seu Teatro Estático, construído a partir das leis construídas pela física ao Teatro Pós-dramático*”. A sua estética teatral abandona por completo a sua estrutura tradicional a partir da narrativa e vão utilizar o espaço, o tempo e a relatividade e a inércia. Falando do aspeto fragmentário da sua obra dramática, nos sucessivos ângulos que desenhava, a força do seu teatro assentava na valorização da presença do ator, no seu corpo, que segundo Pessoa deve ser como um ginasta sobre a barra, sendo a barra o palco, naturalmente. A palavra deve misturar objetividade e subjetividade, reatividade e inércia na encenação. E eminência da morte é já por si um significado embora possa oscilar entre o representativo e o performativo e têm sido imensas as performances, mais ao nível de exercícios cénicos de jovens atores. E é performativo porque há frases que se repetem mais que podem não ser repetidas permitindo que o tempo da cena seja também o presente. A presença só é dada ao ator pelo olhar do espectador.

Para terminar, a importância da voz. A importância da física. *O Marinheiro* é de facto um texto para ser ouvido, para ser Teatro Estático.

Muito Obrigada e viva o Pessoa e o Teatro.

Teresa Rita Lopes: Bem agora vou dar a palavra ao Dr. Luís Miguel Rosa Dias que está aqui, não por ser sobrinho do Pessoa, mas por ser um pessoano. É médico de sua profissão mas tem-se revelado... É poeta também... E tem-se revelado um exegeta dos

estudos pessoais. Eu pensei... mas o doutor falará do que entender ... pensei que ele nos podia ler... pode falar de outras coisas também se assim entender, mas se quiser podia ler um poema muito divertido que ele nos deu para incluir num dossiê de uma revista online que este grupo mantém e de que tivemos vontade de pôr no papel alguns artigos mais marcantes.

Luís Rosa Dias: Então boa tarde, boa tarde não... boa noite a todos (*risos*), antes de mais obrigado pelo convite da Dra. Teresa Rita Lopes, para vir aqui a esta mesa. De qualquer maneira eu não vou prolongar muito o que já se disse. Às vezes faço uns versos, às vezes a meio da noite quando acordo para não perder a embalagem e no outro dia continuo.

Resolvi fazer este poema num grito de revolta com as biografias espampanantes, escrevi isto como um sobrinho revoltado (lê poema escrito inspirado nas publicações de Cavalcanti).

Eu era o bebé da família, o Luís e chamavam-me “Bi”... há uns versos interessantes do Pessoa para o “Bi”. (*risos*)

As pessoas vêm um génio e esquecem-se que eles foram homens como outros. Eu lembro-me de a minha mãe me contar que o meu tio ia para o Terreiro do Paço fingia que tinha perdido uma moeda e quando estava toda a gente a procura da moeda ele ia-se embora.

Bem não vou demorar mais tempo, nesta ótima noite...

Teresa Rita Lopes: É que as travessuras do Fernando davam para um congresso, o Álvaro de Campos é isso mesmo! A sua mãe contou-me e várias pessoas me têm confirmado, essa afirmação... nunca ninguém o viu bêbado, mas sabiam que bebia de mais, de maneira que a família toda e até a Ofélia como se via nas cartas, tinham essa preocupação para que ele não bebesse. De forma que a sua mãe quando ele estava para chegar ía para a janela e ele via a irmã e fingia que estava bêbado e abraçava-se ao candeeiro... (*risos*). Para terminar, não sei se temos cinco minutos para alguma questão da assistência, por mais mórbida que seja... (*risos*).

Questões da Assistência:

Assistência 1: Será que podemos crer que Fernando Pessoa teria tido o desejo de ser ator? Com essa multiplicação em tantos *Eus*, há por aí algum ator reprimido?

Luísa Monteiro: Bernardo Soares diz no livro do desassossego “*tenho sido ator sempre*”, a questão do fingimento... há um filme dos meus favoritos que se chama *F for Fake*. F para falso. Ou seja, no âmbito do fingimento, entre aquilo que eu sou e aquilo que eu represento há uma grande distância, há um burilar de questões que têm a ver com o *foco dinamogénico* para dominar os outros, claro que este domínio nunca é o domínio político a que nós estamos habituados, não é para estar nem acima nem abaixo de ninguém, é o foco de cativar o outro, a arte existe para isso e para isso há que representar, ou seja, toda a arte no fundo joga com algo que é importantíssimo que é o jogo! Não há o enganar ninguém, mas poder transportar a um tempo que não é esse, por exemplo, para não utilizar questões muito complicadas da filosofia, quando estamos a ouvir *Bolero* de Ravel, todos nós temos, fizemos as nossas imagens de *Bolero* de Ravel, onde vemos paisagens infinitas, lembramo-nos de olhos de raparigas, sei lá de que é que nós nos poderemos lembrar... isto ocorre muito com a música que é um fenómeno ou pelo menos é a arte primeira, é o verbo, é o som! E realmente se não houvesse esse fingimento, a arte nunca seria arte. É preciso fingir, caso contrário não é com sinceridade e há muito essa questão da sinceridade e do fingimento. Sem fingimento não se faz arte. A arte é transportar, é criar falsidade para poder convencer com verosimilhança. Portanto a falsidade é a verosimilhança no seu estado puro e absoluto. Portanto não tem nada a ver com o vinho, tem sim a ver com pensamento e realmente com esta conclusão onde no poema escreve a *Autopsicografia* “*o poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente*”. O *F for Fake*, é preciso enganar para criar arte, a arte é toda ela um engano e para isso é preciso ser-se ator.

Teresa Rita Lopes: Bem... respondeu indiretamente, eu estou a lembrar-me de uma passagem do *Livro do Desassossego* em que ele diz “*eu sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças*” é o Bernardo Soares que diz isto, mas como todos repararam o *Livro do Desassossego* contém rascunhos de todos eles, de todas as personalidades literárias em que o Pessoa se desdobrou.

Pessoa aplicou-se a explicar aos seus discípulos da *Renascença*, o João Gaspar Simões, o José Régio e que tiveram a noção de que ele era um mestre e ele percebeu isso e faz a

Autopsicografia e o *Isto*, para explicar o que ele queria dizer com o fingimento “*eu em arte não sei se não mentir*”, portanto a palavra mentir e fingir contra o quê? Contra o preconceito da sinceridade. Ele queria explicar a essa gente que havia uma “*sinceridade traduzida*”, a expressão é do Pessoa, isto é, o poeta ou o artista, qualquer artista! É-se poeta de muitas maneiras, não deixa de ser sincero... tem é que traduzir a sua sinceridade por interposta pessoa e essa interposta pessoa é o ator.

Na Grécia... Pessoa tinha sempre a Grécia no seu horizonte... na Grécia usavam máscaras por várias razões, fonética também, mas, também havia esta motivação, o ator não se exprimia de rosto nu! Se queria exprimir a dor punha a máscara da dor, se alegria, a máscara da alegria, portanto o que ele propunha é que o poeta fizesse a mesma coisa, porque ele diz “*há para aí gente que pensa que para ser poeta basta ter sentimentos, ora então todos nós seríamos poetas porque todos nós temos sentimentos, o problema não é ter sentimentos, é exprimir os sentimentos, é saber traduzir os sentimentos. Portanto é compor a tal personagem, a tal máscara*”, tudo o que ele fez foi compor personagens que exprimiam as dores que ele deveras sentia. O que é que faz o Álvaro de Campos se não exprimir? Exprimir com mais graça! O Álvaro de Campos é Pessoa na sua própria pessoa! Mas muito mais interessante! Com uma desenvoltura que ele nunca teve na vida! Portanto o Álvaro de Campos finge os sentimentos que ele deveras tinha e até, há uma frase algures, “*até aqueles que ele se esqueceu de ter*”. Portanto o Álvaro de Campos melhorou-o, inclusive viveu a vida de que o Pessoa se absteve. Porque o Pessoa teve aquilo que ele chamava “*Uma incompetência para a vida*”, estava desfasado para a vida, não tinha jeito para a vida. O que é que fez o Álvaro de Campos? Viveu no lugar dele.

Luís Rosa Dias: Eu penso que a timidez aqui tem um valor muito grande. Não só em Fernando Pessoa. Como nos próprios atores. Os grandes atores, são normalmente tímidos. Mas fingem que são outras pessoas e quando fingem, são ótimos atores, porque fingem muito bem. Eles agarram-se ao seu fingimento para poderem não ser eles e nessa altura já não são tímidos. Foi em Álvaro de Campos que ele assumiu a sua vontade de ser mais brilhante!

Adérito Lopes: Eu gostava de lhe perguntar, se sabe alguma coisa sobre a avó Dionísia?

Luís Rosa Dias: Sei alguma coisa...

Adérito Lopes: Eles passavam tempo juntos?

Luís Rosa Dias: A avó Dionísia morreu... Quer dizer, o Fernando Pessoa primeiro conviveu com ela até aos seis anos e a avó Dionísia volta e meia entrava em loucura e ía para Rilhafoles. Rilhafoles era o hospício daquela época. Então até aos seis anos ele tinha uma avó que volta e meia entrava em loucura e depois mais tarde quando era adolescente voltou outra vez a conviver com ela e com as suas duas tias... e apanhou outra vez com a avó que era uma pessoa que realmente... não sei que loucura é que ela tinha, mas tinha acessos de loucura. Portanto ele esteve a viver com ela, não exclusivamente com ela sozinha, mas primeiro na infância com os pais e depois mais tarde com as tias. Agora não sei se tiveram dois dias num sítio qualquer sozinhos, não acredito porque ele ficou sempre com a ideia que podia enlouquecer ou que ía enlouquecer de certeza, eu até tenho um trabalho meu e de uma colega minha em que fizemos isso, ele estava convencido de que ao longo do tempo ía enlouquecer que estava com sinais de loucura, para saber isso ele até escreveu uma carta para os antigos professores dele na África do Sul fingindo que ele era psiquiatra, sempre a tirar nabos da púcara dos outros, os professores diziam que ele era um aluno brilhante, que não brincava muito com os outros ... e depois foi visto pelo Egas Moniz também! O Egas Moniz disse-lhe *“não, você não tem nada! precisa é de fazer ginástica sueca!”* de maneira que enviou para outro colega nosso que era psiquiatra e que tinha trazido da Suécia a celebre ginástica sueca com que as pessoas gozavam, que era uma coisa que a minha mãe dizia *“não percebo como é que o Fernando ao longo da sua vida, fosse calor ou frio, tomava sempre um duche frio todos os dias! Deve ter sido uma ideia do psiquiatra que vinha lá da Suécia e estava habituado ao frio”* portanto... ele com a avó, não me cheira que vivesse ou estivesse só com ela, haviam sempre mais pessoas...

Adérito Lopes: Mas provavelmente passaram momentos a sós? Há essa possibilidade?

Luís Rosa Dias: Se calhar... nunca se sabe... quer dizer...

Adérito Lopes: O espetáculo que nós construímos... pronto é uma fantasia...

Luís Rosa Dias: Claro! Mas como fantasia que é pode perfeitamente ter passado uma semana só com a avozinha não é?! Às vezes saía de lá com olhos em bico (*risos*) mas pode ser... quer dizer...

Entrevistadora: Desculpem eu me intrometer... que idade tinha quando Fernando Pessoa morreu?

Luís Rosa Dias: Cinco anos.

Entrevistadora: Não se lembra muito dele?

Luís Rosa Dias: Lembro! Ele brincava connosco! Era o meu único tio! Ele brincava connosco!

Entrevistadora: Ah! Ele adorava os sobrinhos!

Luís Rosa Dias: Ele brincava connosco...

Entrevistadora: Ah... lembra-se bem dele?

Luís Rosa Dias: Lembro-me bem... ele foi uma figura depois... que há coisas que a gente nem sabe se lembra bem dele ou se foi a nossa mãe que depois dizia coisas sobre ele ... as nossas memórias são coisas que por vezes ficam ocultadas... e mistificadas...

Entrevistadora: Mas qual é a ideia generalizada que tem dele?

Luís Rosa Dias: Bem ... ele era meu tio! Havia os outros tios mas estavam longe, ele era o meu tio! O Fernando Pessoa vivia connosco, portanto ele era tão chegado a mim como a minha irmã ou a minha mãe ou ao meu pai... portanto a ideia que eu sinto e que depois talvez fosse regada pela minha mãe e depois mais tarde, quando eu adulto percebi mais, quando escrevi o meu primeiro livro sobre ele, portanto a partir daí comecei eu a seguir, já me tinha metido muito na parte esotérica e comecei a descobrir os caminhos por onde ele andou... e portanto há esta ligação mas é uma ligação toda, digamos intelectual. A ligação natural é que eu me lembro dele como de outra pessoa.

Entrevistadora: Pronto, mas não era aquele individuo lunático e introvertido como se diz?

Luís Rosa Dias: Não! Estava ali assim, quer dizer, brincava connosco e prestava-se a tudo! A minha irmã fingia que se barbeava! E eu também estava por ali! Portanto lembro-me disso, porque era o tio que viva connosco!

Adérito Lopes: Tendo ele publicado no jornal, dado conhecimento da morte da avó Dionísia, isso seria uma coisa normal ou isto demonstra de facto um grande carinho e uma grande afetividade com a avó?

Luís Rosa Dias: Eu acho que ele não tinha grande afetividade com a avó... não me cheira... Tinha mais o ter sentido o medo que ele teve em ficar como a avó. Mas não o aspeto de haver uma ligação mais afetiva ... mas o receio de vir a tornar-se como a avó. Veio a tornar-se como a avó quando morreu e ficou no jazigo numa prateleira mesmo ao lado dela.

Teresa Rita Lopes: Mas houve um mito que vocês devem ter ouvido falar... de que ele estava incorrupto...

Adérito Lopes: Sim! Sim! De abrirem o caixão e ele estar... O Professor Armando Nascimento Rosa escreveu isso na nossa peça *Menino de sua Avó*... e nós no espetáculo brincamos com isso também...

Luís Rosa Dias: Todos os caixões que estão num jazigo têm um outro caixão de chumbo por dentro, portanto quando se abriu aquele caixão viu-se um outro ... mas depois impingiram essa...

Teresa Rita Lopes: Sabe que João Gaspar Simões e José Régio não o compreenderam. Eles eram jovens, correspondiam-se mas não se conheciam pessoalmente, até que marcaram encontro em Lisboa no café *Montanha*. O Pessoa, tímido sem ter jeito para brincar disse-lhe, “*olhem hoje o Fernando Pessoa teve de ficar em casa, quem veio foi o Álvaro de Campos*”. E começou assim a exprimir-se com todo o à vontade como se fosse o Álvaro de Campos. Eles sentiram-se gozados, o José Régio nunca mais escreveu nada sobre ele! Eles não compreenderam no fundo a arte, a estética do fingimento, ele fartou-se de fazer a *Autopsicografia* e outros poemas assim para eles!

Muito obrigada a todos! Até a próxima! (*palmas*)

Documento 4: Texto escrito expressamente pelo maestro António Victorino d'Almeida, material inédito produzido no âmbito da presente tese. Lisboa, 21 de março de 2016.

Maestro António Victorino d'Almeida: **A criação artística**

As artes, todas elas, constituem uma forma superior de comunicação das ideias, dos princípios ou dos sentimentos. Ao contrário da filosofia e da matemática, que se interpretam através da inteligência e do raciocínio, as artes constituem uma manifestação do espírito que se transmite através dos sentidos. E assim, a sua interpretação pela via da intelectualidade constitui simultaneamente a força e a fraqueza dos críticos: força, na medida em que conseguem, por vezes, detetar - e até explicar - objetivos de várias ordens, nomeadamente estéticos, que terão passado ao lado dos próprios criadores das obras; fraqueza, uma vez que não sintam na pele a pura essência das formas, das cores, dos sons, dos movimentos, ou mesmo das palavras que os poetas combinam para exprimir emoções e não propriamente para animar a conversa de um jantar ou mesmo para transmitir um ideário sociopolítico.

A inteligência constrói conceitos. A sensibilidade artística segrega estados de espírito que pouco ou nada têm que ver com os conceitos do bem e do mal, só assim se justificando, por exemplo, que o público se sinta espiritualmente fortalecido ao assistir a uma tragédia de Shakespeare ou ao escutar a concreta morbidez que perpassa uma obra como a sinfonia *Patética* de Tchaikowsky, entre muitos outros exemplos.

À luz das ideias puras - e, obviamente, da moral mais elementar - todos aqueles sentimentos de inveja, ciúme ou vingança assassina, bem como todas aquelas manifestações de indomável desespero deveriam sempre constituir algo a evitar, a repudiar, e jamais um elemento de valorização ética e espiritual para o espectador ou para o ouvinte.

E, do mesmo modo, para o chamado senso comum, já roçará teoricamente a tara que um cidadão honesto e digno aceite e até aprecie que lhe façam cócegas na alma, ria com as inenarráveis parvoíces de uma farsa, ou se arrepie em êxtases profanos com telas impressionistas ou encadeamentos melódicos e harmónicos de Ravel.

Objetivamente, a crítica exclusivamente intelectual não pode deixar de ser uma espécie de censura, pronta a repudiar que se veja veneno onde apenas está um copo e imaginando delícias eróticas numa associação sonora de acordes de nona já devidamente classificados como tal em qualquer tratado de harmonia.

A crítica puramente racional não poderá embarcar em tais desvarios e até verá sentir-se na obrigatoriedade cívica de defender uma arte honesta e parcimoniosa que não conduza a quaisquer tipos de alucinação irracional. Os ritmos devem ser quanto possível isócronos, conduzindo a um discreto bater do pé ou menear de cabeça. Em ocasiões de folguedo mais extremo, poderá até agitar os braços, as pernas, os próprios músculos faciais... Mas as harmonias – mais sensíveis a perversões - devem sempre, respeitar os princípios considerados naturais da chamada atracção tonal: a tónica vai para a dominante, pode passar por uma inócua subdominante, mas sempre de forma a regressar à base tonal, num princípio de bons costumes que é afinal aquilo que melhor define os repertórios musicais que hoje tanto se aconselham à juventude e não só- No terrenos da ficção literária. Cinematográfica, televisiva ou teatral, as figuras também devem corresponder quanto possível às realidades do quotidiano: os maus exercem as suas tarrafiás, mas sabe-se desde o início da história que terão o devido castigo, com uma vitória inequívoca dos bons e dos honestos.

Porque os hábitos evoluem, aceita-se e até se defende a prática de alguns excessos em valores tão elementares como, por exemplo, a intensidade dos sons. Sem dúvida que há barulho, muito barulho, há mesmo estardalhaço, mas todos sabem que basta mover um botão do amplificador para que tudo desapareça. Já o mesmo não se passa se acaso se pretender resolver para a tónica dos bons costumes uma teia harmónica de Schoenberg ou Charles Ives: pode desligar-se o amplificador, pode até produzir-se o silêncio total, mas fica no ouvido – e conseqüentemente na memória... - a mensagem indesejável de uma dissonância capaz de corresponder a uma protesto mais profundo, a um sinal de alarmante inconformismo.

O perverso Iago inventado por Shakespeare não é apenas um intriguista e um aldrabão de intuitos conhecidos e catalogados. Na verdade, ele não vende droga, nem mesmo mata ou tortura pessoas, como os sevandijas dos filmes que o bom polícia, figura incorruptível e devidamente musculada, acabará sempre por punir – ou, em casos bastante mais raros, regenerar...

Na verdade, ninguém sabe por que razão e com que concretos objetivos o Iago exerce a sua perfidiosa conduta. Ele nem sequer precisa de mentir, pois basta-lhe insinuar. E insinuar talvez nem seja um crime que leve diretamente à cadeia... Por outro lado, o Otelo deveria ter pensado melhor, deveria ter analisado os seus sentimentos, ter recorrido a um psicólogo, ter contratado um detetive, em suma, ter incorrer em

tamanhos excessos, impróprios de alguém que até sempre se rege por bons princípios e se caracterizava pelo bom feitio. Os espectadores saem arrebatados, é um facto, mais o observador mas criterioso, aquele que vê o drama por padrões sociais de inteligência bem organizada, não pode deixar de detetar incoerências e paradoxos numa intriga tão fora dos costumes sociais, tanto os da honestidade como os do próprio crime.

E quando se pensa que o consumo da arte – seja ouvir música, visitar um museu, ler um romance, assistir a um filme ou peça de teatro – é um forma agradável de passar o tempo e até de espairecer das problemáticas do dia-a-dia, o confronto com harmonias estranhas, ritmos assimétricos, cores bizarras, formas tortuosas, estados psicológicos não catalogados, talvez se torne preocupante e até desaconselhável para as inteligências mais organizadas e tradicionais.

Vendo as coisas por um critério bem definido de inteligência comum - sobretudo um tipo de pensamento que não contemple qualquer tipo de convívio real com alegadas taras ou perversões -, mais vale passar a noite a menear a anca numa discoteca, assistir a uma animada série policial ou mesmo de guerra, ler uma revista de escândalos sociais ou um jornal de crimes, pois tudo isso pode envolver ruído, quase de furar os tímpanos, mas só quase, há luzes psicadélicas mas controláveis por qualquer interruptor, há murros, há tiros, há cidades bombardeados, mas tudo em cenário e graças a efeitos especiais, além de que a leitura dos desvios de dinheiro ou dos espancamentos domésticos provoca dois ou três suspiros de sentida censura (“Parece impossível... O governo tem de fazer qualquer coisa...”), mas acaba por vir o sono e, no fundo, nada se altera. O dia seguinte será igual ao anterior...

Pelo contrário, a Arte que se entranha nos sentidos, sobretudo aquela que não passa pelo crivo da inteligência institucional, que levanta problemas de consciência e pode mesmo criar insónias ou estados depressivos, revela-se algo bastante mais perigosa e desaconselhável - sobretudo para a juventude, alerta-se.

Mas a chamada sociedade moderna tem esse assunto bastante controlado.

António Victorino D’Almeida

Lisboa 21.03.2016

Documento 5: Texto escrito expressamente pelo cenógrafo e figurinista José Costa Reis, material inédito produzido no âmbito da presente tese. Lisboa, 09 de abril de 2017.

José Costa Reis: **Sobre a cenografia de *Menino de sua Avó***

Para o melhor e para o pior, raramente a cenografia representa aquilo que espontaneamente seria a ideia primeira do cenógrafo.

Ao aceitar o convite que o encenador lhe dirige, o cenógrafo sabe que raríssimos são os casos em terá liberdade total. O encenador tem à partida, e é um direito que legitimamente lhe assiste, uma ideia da finalização do espetáculo, que obviamente inclui a cenografia e os figurinos. Caberá contudo ao cenógrafo acrescentar com o seu conhecimento técnico e artístico tudo o que lhe parecer poder contribuir para valorizar a qualidade total do espetáculo, ou, nos casos em que tenha uma ideia que considere imprescindível para o seu trabalho tentar “vendê-la” ao encenador.

No caso de *Menino de sua Avó* a encenadora tinha, desde o início, uma ideia muito clara e precisa do que pretendia para a cenografia. Ideia esta que passava pela intervenção direta do cenógrafo através da exibição do seu ato criativo, ou seja, os desenhos cenográficos das várias cenas seriam filmados um a um em tempo real e com a presença da mão do autor.

Esta animação seria projetada sobre um conjunto de ecrãs, que colocados em vários planos, dariam forma cenográfica às várias cenas.

Há que confessar, que logo à partida esta ideia não me agradou.

E não me agradou por duas ordens de razão; primeiro por achar que junto do público poderia passar a ideia dum exibição gratuita dum certo virtuosismo, que nem o pretexto do entretenimento didático justificaria.

Segundo, porque uma produção desta natureza, para ser executada com o grau de rigor e exigência que tento pôr em tudo o que faço, requereria condições técnicas e do próprio espaço físico do teatro de que o mesmo não dispunha. Já para não falar da itinerância a que o espetáculo se proponha, com todos os riscos que uma montagem rigorosa iria correr em palcos desconhecidos.

Bom, depois, depois há o TEATRO. Há uma amizade de anos que faz com que cenógrafo e encenadora partilhem memórias, cumplicidades e afetos sem fim...

Fiz-lhe a vontade.

Correu mal? Não. As coisas não podem correr mal quando se unem competências, vontades e esforços, ainda que os meios sejam escassos.

Correu bem? Do meu ponto de vista correu assim-assim. Mas o espetáculo ERA BOM. O público tanto em Portugal como no Brasil gostou e aplaudiu!

José Costa Reis

Lisboa 09.04.2017

P.S. ...Em *Menino de sua Avó* os figurinos eram realistas.

... Acho que ficaram bastante bem... modestamente...

Documento 6: Depoimento que me foi prestado pelo encenador Carlos Avilez. Teatro Municipal Mirita Casimiro – Teatro Experimental de Cascais (Monte-Estoril), 12 de março de 2017.

O Encenador e o TEC – Teatro Experimental de Cascais

Adérito Lopes: O que é que o chamou para a encenação?

Carlos Avilez: Amélia Rey Colaço. Não foi a Amélia Rey Colaço, foi assim: ainda antes de estar propriamente na profissão teatral, eu fiz muito teatro experimental, ainda muito novo, com 14 anos comecei a fazer... depois escrevi duas peças que encenei: *Triângulo Equilátero* e *Se Amanhã Fosse Hoje*. Depois comecei como ator... havia sempre aquela ideia da encenação, mas fundamentalmente eu queria ser ator, não é? Ao fim de 9 anos Amélia Rey Colaço chama-me e diz-me (porque ela foi trabalhando em coisas minhas): “Olhe, o seu futuro não é representar, tem problemas de voz. O seu futuro é encenar.” E acertou! É o que me dá prazer. É completamente diferente representar e encenar, para mim, não é para as outras pessoas. Para mim quando representava tinha muito medo, muita angústia, não sentia prazer nenhum, estava preocupado com o saber o texto, estava preocupado... E como encenador tenho um prazer enorme. Portanto a realidade é essa. Nós temos que ter prazer a fazer as coisas, é mesmo fundamental.

Adérito Lopes: A encenação é mesmo a sua realização artística, sabia que queria o teatro, sabia porque gostava de teatro...

Carlos Avilez: Sim. O meu avô era empresário, o meu tio Alberto escrevia muito sobre teatro, eu via teatro desde muito novo. Eu gostei de teatro desde a primeira vez que vi uma peça, que me impressionou muito, muito. Foi *Electra e os Fantomas*⁶⁴ pela Companhia Rey Colaço, eu tinha 12 anos. Na altura não havia limitações de idades, aos 6 anos eu ia aos bastidores do teatro e lia revistas e coisas assim....

Adérito Lopes: O que é que queria dizer com a construção dos seus espetáculos? Que teatro é que quis criar com o Teatro Experimental de Cascais?

⁶⁴ 1943, *Electra e os Fantomas*, de Eugene O'Neill. Encenado pela **Companhia Rey Colaço**-Robles Monteiro (1943).

Carlos Avilez: O meu teatro. A minha própria experiência. Eu acho que um encenador tem que ter alguma coisa para dizer, não é? E eu aquilo que tenho para dizer digo na encenação, não digo nas outras coisas, não digo no quotidiano, digo na encenação. Quando faço espetáculos, penso naquilo que sinto. É claro que tive orientações, tive regras para aprender. Tive mestres. Tive isso tudo. Depois criei uma fórmula não digo diferente dos outros, mas uma fórmula muito particular do meu tipo de trabalho. Sou muito latino, sou *expressionista*, sou muito para o *absurdo*, pronto é a minha fórmula. Eu gosto de movimentar muita gente em cena. Tenho prazer em deslocar muita gente. Tenho mais dificuldade em peças de duas ou três pessoas, que é o contrário normalmente. No Japão dirigi 800 pessoas numa representação em Osaka. Gosto de fazer espetáculos com muita gente. A minha primeira encenação, como encenador profissional foi na peça *Carta Perdida*, de Caragiale, no Teatro Experimental do Porto, num palco minúsculo, com 38 pessoas. Portanto, gosto de mexer multidões em cena.

Adérito Lopes: Eu, com 16 anos, vi a sua encenação de Crime da Aldeia Velha de Bernardo Santareno no Teatro Nacional D. Maria II, que também tinha muita gente e até animais...

Carlos Avilez: Pois, esse tinha muita gente e animais (*risos*).

Adérito Lopes: Mas esse foi já há alguns anos e no Teatro Nacional...

Carlos Avilez: É essa a função de um teatro nacional. Grandes espetáculos e grandes textos. O experimentalismo nós fazemos todos, mas... Eu tinha uma política diferente como diretor do TNDII e como diretor do TEC. E mesmo dentro do TNDII, como diretor da sala Garrett e como diretor da sala-estúdio, para mim uma visão pessoal e não ponho em questão, nem critico ninguém. Para mim, há uma unidade que é o teatro nacional e que tem que estar ao nível dos outros teatros nacionais da Europa, que é os grandes textos, que é realmente os grandes autores que é aquilo que os experimentais não podem fazer, porque a função deles é outra... não é? E no Teatro Nacional continuava-se a fazer muitas experiências, fazia-se na sala-estúdio e continuava-se a fazer e o Nacional tem tido um bom trabalho na mesma. Cada qual tem a sua orientação pessoal.

Adérito Lopes: Quais são as suas influências? Os mestres que definiram o teatro com o qual mais se identifica?

Carlos Avilez: Mestre Francisco Ribeiro, o Ribeirinho, com quem comecei praticamente. Depois foi uma encenação de José Tamayo de *Divinas Palavras* de Valle-Inclán, que me marcou profundamente. A Amélia Rey Colaço, evidentemente. Depois o Peter Brook e depois o Grotowski. São estas as minhas raízes mais importantes. Tive sempre contacto com grandes encenadores, especialmente enquanto fui diretor do TNDMII e tinha Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura, tive com Luca Ronconi que veio cá, tive com imensa gente que veio cá. E eu tive essa experiência. E eu sempre vi muito teatro, sempre fui lá fora ver muito teatro. Eu lembro-me que era novíssimo e fui com a Glicínia Quartin e o Francisco Nicholson fomos ver Festival d'Avignon pela primeira vez, onde vimos representar pela primeira vez a companhia de Jean Vilar. Sempre fiz isso.

Peter Brook marcou-me completamente. Eu trabalhei com o Peter Brook em Paris, fui bolseiro da Gulbenkian para fazer um estágio em Paris com ele. Aprendi com ele determinados processos e a analisar exercícios. Normalmente as pessoas fazem exercícios, mas não os analisam. O importante não é fazer um exercício. Qualquer pessoa pega num livro e faz um exercício. Aprender a analisar um exercício é que é diferente. O que é que aquilo quer dizer? Qual é a função? O que é que está por trás daquilo que representa? O que é aquilo? E isso aprendi com ele. O Peter Brook foi importante no ensino. Grotowski na encenação, no conceito de encenação.

Adérito Lopes: Grotowski com o *ator santo*? Limpamos tudo? Nada de demonstrar habilidades adquiridas? Pureza...

Carlos Avilez: Isso agrada-me e continuo a achar, a simplicidade, a simplicidade que é impossível, daí o próprio Grotowski chegar a essa conclusão. O Homem não é Deus. Mas eu acho que um ator é um deus, de certa forma... porque é uma pessoa que de repente consegue encarnar outras situações, transformar-se... fascinam-me os grandes atores. Mas os grandes atores, no sentido da capacidade de entrega, da técnica, da qualidade, da honestidade pessoal, daquilo que têm para dizer. Há atores que não têm nada para dizer, e isso a mim não me interessa nada. Como encenador os atores têm que dizer coisas. Eu faço espetáculos porque tenho alguma coisa criativa a dizer no momento, porque estou a fazer a peça tal. Tenho necessidade de dizer coisas, digo na encenação. Os atores que têm necessidade de dizer coisas dizem a representar. É isso.

Adérito Lopes: Mas interessa-lhe mesmo esse conceito do Grotowski, do *ator santo*, de “limpeza” e nada de habilidades, nada de truques...?

Carlos Avilez: *Sagrado!* Nada, nada de habilidades. Tem que haver uma técnica para os atores, de acordo. Mas a técnica depois é dada de uma forma em que não se pode dar por ela. Aprende-se a técnica para esquecer. É evidente que se uma pessoa tem que aprender a dançar para dançar, o cantor tem que aprender técnica para cantar, o ator tem que aprender técnica para representar. Os atores do Grotowski têm uma técnica inacreditável! Portanto não se podem fazer experiências nenhuma aqui em Portugal sem os corpos trabalhados e com aquelas energias, com tudo aquilo... Por isso procuro o que vai dentro das pessoas, a violência interior, o que é que se passa dentro de cada um, para podermos realmente representar. É isso: o *ator sagrado*. Tenho a minha conceção, como qualquer colega meu aqui, em Portugal, tem a sua própria conceção do que é o ator, do teatro que quer fazer e com os anos vamos aprendendo uma técnica, à base das técnicas, vamos criando a nossa própria técnica e é isso que é fundamental.

Adérito Lopes: Esta “limpeza”, esta simplicidade, não deve ser confundida com naturalismo...

Carlos Avilez: Nada! (*risos*) Eu e o Grotowski somos expressionistas, não somos nada naturalistas. Detesto teatro naturalista! Eu não gosto de ver uma pessoa em casa. Gosto de a ver é no palco! (*risos*) Naturalidade confunde-se com naturalismo, não é. Naturalidade é uma coisa, naturalismo é outra. E naturalismo... não sou nada naturalista. Nem membro realista. Sou muito pelo aspeto teatral. O teatro é quase como uma grande missa, uma coisa sagrada. É isso que eu penso, sobre o teatro.

Adérito Lopes: Como é que se escolhe um grupo de trabalho? Como é que se escolhem atores?

Carlos Avilez: Como uma pessoa escolhe as pessoas que vai gostar na vida. Como uma pessoa escolhe os seus namorados ou namoradas. E depois não sei...(risos) É por empatia, por aproximação... nem sempre a gente consegue isso, não é? Mas a tendência é essa. Eu neste momento estou a trabalhar com atores que gosto muito e isso dá-me um grande prazer. E a relação com os atores é muito estranha. É uma relação de amor e de ódio. De paixão, de entrega, de revolta, de rebeldia, mas é essa a relação com os atores.

Nós temos que os compreender e que os ajudar e que eles confiem em nós e nós neles. Senão, não é possível fazer teatro.

Adérito Lopes: Mas quando pensa num ator para determinada personagem, vai pela aparência física à personagem que idealizou? Pela personalidade? Desempenho? O esforço? Como é que é? Como é que enquadra o ator com a personagem?

Carlos Avilez: Um ator talentoso é sempre diferente, transforma-se. Transforma-se em cena completamente. Eu vivi um episódio engraçado: eu estava com a Eunice Muñoz a fazer uma peça e fomos cear a uma coisa que se chamava *Drogaria ideal* um restaurante que havia antigamente, onde as pessoas iam e comiam esparguete e eram fotografadas com o esparguete todo. E a Eunice a comer esse esparguete, começou a pegar assim no esparguete com a mão. Estava a fazer a *Mãe Coragem!* Já era a *Mãe Coragem!* A gente quando fala com os atores, começa a falar com eles e vê-os transformarem-se e diz-lhes: “*Olha, já és isto!*” E depois tentamos que eles se aproximem daquilo que eles próprios pensam. Nós trabalhamos por imagem, não trabalhos por retórica, trabalhamos por imagens. “*A personagem é isto... A personagem é assim...*” E eles encontram.

Adérito Lopes: É uma colagem quase... de uma fotografia... É uma fotografia...

Carlos Avilez: ...por dentro da alma. O ator é uma coisa que está por dentro, não está por fora. E a personagem está por dentro, não está por fora.

Adérito Lopes: O que é que se pede a um ator? Como?

Carlos Avilez: Tudo! (*risos*) É horrível! (*risos*) A Eunice dizia e eu concordo: Nós somos muito egoístas na nossa vida particular. Porque só pensamos nas personagens, só pensamos nos espetáculos, esquecemo-nos dos outros...e é horrível...Portanto é uma profissão nesse aspeto de um egoísmo atroz, atroz! Quando damos por isso é tarde...

Adérito Lopes: E usamos as nossas vivências, provocamos coisas nas nossas vidas para usarmos...

Carlos Avilez: ...com cuidado. Sim, mas com cuidado... Essas memórias afetivas e sensoriais são um bocadinho discutíveis... porque dentro do (Jean) Genet: eu não sou assassino, nem me recordo de ter cometido crime nenhum, que eu saiba, não é? Não posso ir às minhas memórias afetivas. Eu tenho que ir à imaginação, procurar aquilo

que para mim poderá ser aquela sensação. Mas tenho que procurar a sensação no prazer de matar, por exemplo no Genet. O prazer. Eu não tenho prazer em matar, acho eu..

Adérito Lopes: Faz-se uma transferência...?

Carlos Avilez: Eu não sei se se fará uma transferência, só se é imaginativa. É uma criação. Nós somos criadores, criamos isso. Fazer transferências de coisas que se passaram connosco. Imagens que vimos ou situações que assistimos. Eu também trabalho muito as transferências, eu acho que sim, os atores trabalham muito por transferências. mas fundamentalmente por criatividade. A criatividade é que é fundamental num ator. A imaginação, a criatividade, a concentração, a rebeldia, um ator é rebelde com as personagens, luta com elas. Elas dizem uma coisa, eles têm que discutir com elas, até que elas o convençam. Isso é que é apaixonante no teatro.

Adérito Lopes: Estar sempre do lado da personagem... ser o advogado

Carlos Avilez: Eu estou sempre contra as personagens todas. Porque é que matou Macbeth? E ele explica-me porque é que matou. E eu oiço e digo que é capaz de ter razão. Não estou contra ele ser assassino, pelo contrário. Mas qual é a razão? Senão, não posso viver aquele universo. Se eu estiver contra o universo que quero criar, não o vivo. Eu tenho que o viver, mas que me convença a lutar por ele. Eu não ando por aí a matar pessoas, lá por ter feito o *Macbeth*. Não é isso, é diferente.

Adérito Lopes: Qual é a que é a sua prioridade na direção dos atores nos ensaios? É os recursos técnicos ou é a aproximação deles do resultado da criação...

Carlos Avilez: O encontro com as dúvidas e a angústia, com as outras personagens e os seus climas. Aquilo que o ator tem para dar e aquilo que eu peço ao ator e aquilo que tenho para dar ao ator e aquilo que o ator recebe de mim. E aquilo que a personagem dá, é evidente que a personagem é fundamental. Mas mais que as personagens, o ambiente em que se passa as coisas. E depois evidentemente que é toda a parte técnica, a evolução da personagem, onde é que ela começa e onde é que ela acaba. Onde é que ela termina. Quais são as linhas de força de cada papel. Isso é outro aspeto. Isso é técnico. Mas há um encontro com as outras pessoas sim, há uma relação que se coíbe às pessoas o que é que elas têm e porque que estão a fazer aquela personagem e como é que a fazem.

Adérito Lopes: E com quem é que costuma falar nos ensaios? Com a personagem, já? Ou com o ator? Ou é um processo em que se calhar na primeira semana ainda está a falar com o ator e depois já começa a dialogar com a personagem?

Carlos Avilez: O ator de repente já é a personagem. É que eu não percebo a diferença que há do ator passar a personagem, numa altura ele passa a personagem sem nós darmos por isso, nem ele dá por isso.

Adérito Lopes: Mas como é que se dirige? Já a trata-lo pelo nome da personagem?

Carlos Avilez: Não, antigamente...e eu fiz muito isso, chegava, lia e marcava...agora não fazemos isso, já não faço isso. Vamos à procura...Vamos descobrindo... Vamos iniciar o movimento...Vamos fazendo aquela aprendizagem até chegarmos lá...Próximo... nunca se atinge a personagem...isso é impensável...personagem é personagem...nenhum apaixonado será Romeu...nunca! Não mata como Romeu...nem suicídio...é diferente... mas sim, procuramo-lo...é um trabalho muito bonito de paixão um pelo outro...e o ator tem a paixão de andar à procura daquela coisa estranha...mítica que é a personagem...e isso andamos à procura logicamente...e às vezes não encontramos e é frustrante... Já me aconteceu andar à procura de peças que não apanhei...e o ator também não...

Adérito Lopes: Consegue perceber depois em que é que falhou?

Carlos Avilez: Consigo! É uma frustração! Ah... consigo! Há personagens que eu não apanho e há peças, que não consegui e é frustrante. E quando andamos a lutar, a lutar, chega uma altura que não consegui, que não cheguei lá...

Adérito Lopes: E consegue perceber exatamente no que é que falhou?

Carlos Avilez: Sim. Sinto que não aconteceu. Não foi assim porque não aconteceu. E como não aconteceu, falhei! É diferente, não aconteceu. Não houve nada. É uma coisa muito mística, isto... Representar, encenar...não é uma profissão normal...trabalha-se com coisas sagradas, com coisas que não existem, coisas que imaginamos, coisas que existem para além de nós, que nós não conseguimos às vezes atingi-las e isso que faz a profissão fascinante... apaixonante! Estamos sempre a aprender, aprender, aprender...E cada peça é diferente para nós e cada universo é diferente, cada dia que passa é diferente. Se eu estivesse a fazer a Medeia, por exemplo e tivesse lido no jornal aquilo

que se passou com aquela mãe, que matou os filhos em Caxias, tudo seria diferente. Como é que eu atinjo, se eu estiver a representar a peça e eu tiver lido aquilo ou assistido às filmagens da televisão, como é que eu atinjo aquilo? Como é que eu atinjo aquele clima no palco? Não atinjo. Não consigo. Portanto, não se consegue.

Adérito Lopes: A realidade é sempre mais forte...?

Carlos Avilez: Evidente...As pessoas depois vão mais longe... Se a realidade fosse fácil, nós apanhávamos facilmente as personagens. Os acontecimentos, é que às vezes são mais fortes do que as ações teatrais. Isso é diferente. Há coisas que se passam em teatro que os acontecimentos ultrapassam, são diferentes. As coisas mudam diariamente, e as coisas mudam a nível sociológico, a nível psicológico, a nível das personagens, há uma evolução constante, a época em que estamos a viver... Eu acho que o teatro museu a mim não me interessa. Faço Genet, porque tenho-o em mim neste momento, se não fazia-o com outra posição, para mostrar certos autores, que é a função do teatro nacional e o no teatro nacional não trabalho por aí, não devo trabalhar por aí. Mas eu tenho é que procurar, é porque é que aquilo é importante. Porque que a Medeia é importante, porque é que a Antígona é tão importante. São realidades de hoje, não é? Não são realidades gregas. O grande teatro, é atual sempre. È sempre atual. O grande teatro é sempre contemporâneo. O teatro de época: não, certas coisas não são.

Adérito Lopes: Porque os sentimentos são sempre os mesmos...

Carlos Avilez: Os sentimentos são localizados. Agora os outros não. As épocas verdadeiras de força, não. A realidade da Revolução Francesa que é fortíssima, é atual. O universo shakespeariano, é belíssimo. E o Genet! O Genet, eu adoro fazer Genet! Já fiz o Genet todo, completamente. O universo é uma coisa... lá está o tal sagrado...o tal ritual...a tal cerimonia... a missa negra... os marginais são anjos, os anjos são marginais. Toda essa confusão de universo, é fundamental para mim.

Adérito Lopes: Uma história boa tem que ter sempre uma crueldade...?

Carlos Avilez: Sim. Mas o teatro que eu acho mais cruel é a farsa. Porque a gente ri-se com aquilo que estão a relacionar connosco. E não damos por isso. (*risos*) E estamos a fazer pouco de nós próprios. Isto é a farsa! É o teatro mais cruel que há. Quando é bem-feita...É horrível, as pessoas acham sempre que é o outro, mas somos nós...Portanto a farsa, é muito violenta. Mais que a tragédia, porque a tragedia impressiona, mas a

farsa...quando é farsa...essas coisas são terríveis, fortíssimas! Fortíssimas! Cruéis! Nós não damos por isso, nós temos medo da crueldade sempre. Mas somos muito cruéis. Às vezes somos muito cruéis.

Adérito Lopes: O que é que não é um ator? (Aquele que até conseguiu entrar na profissão, até nem compromete e que vai fazendo a sua carreira, mas...)?

Carlos Avilez: Não é, não é. (*risos*) Ator é uma coisa muito especial. As pessoas estão enganadas.

Adérito Lopes: Às vezes as técnicas até estão certas, mas...

Carlos Avilez: ...e às vezes estão todas erradas e as pessoas pensam que estão certas. Às vezes têm uma técnica completamente errada, completamente falhada e acham que é uma grande técnica. O ator tem que estar nele. Há pessoas que não são atores, mas isso é uma coisa que nós não temos culpa, não é? Para os religiosos foi Deus que fez a culpa. Não têm que ver com isto. Sabes como é que a gente vê? Vão para o palco e nós vemo-los a andar no palco e aí vê-se logo ou é ou não é. Não há nada a fazer... O palco é como um peixe que se deita dentro da água e que nada. Se eles não têm nada a ver com o palco...se eles entrarem no palco e ficarem indiferentes...não têm nada a ver com o palco...**Entrar no palco, é entrar numa igreja para as pessoas católicas, eu sou.**

Adérito Lopes: Eu também.

Carlos Avilez: Portanto, entrar no palco é uma coisa sagrada. É um local sagrado. Quando se entra ali... ou entro ou não entro. Quando se entra no palco...ou entro ou não entro. Não entra, não é ator. Embora haja muita gente que diz que é ator e não é nada. Dizem umas coisas, fingem chorar, fingem rir, fingem no mau sentido...e pronto. É horrível, passam a vida a enganar-se, é horrível. Eu digo isso aos meus alunos sempre: ou se é bom ou é horrível. Porque é muito frustrante, pois achamos que somos mal compreendidos, que somos perseguidos, achamos que os mais novos vêm-nos prejudicar e estamos cá há tantos anos...é horrível.

Adérito Lopes: Mas ser bom, passa por trabalho, trabalhar muito, estudar, conhecimento empírico, é um dom que nasce connosco ...é tudo?

Carlos Avilez: Eu não acredito que haja bons atores sem trabalharem muito. Está fora de questão. Depois é tudo. Têm que ver com isto, a sua sensibilidade funcionar, toda a

parte do corpo funcionar, ser inteligente e a sensibilidade é tudo. Agora o trabalho é fundamental. Não acredito que haja atores sem trabalharem, não acredito nada, nada.

Adérito Lopes: O talento só por si, esgota-se...

Carlos Avilez: ...esgota-se com a maior das facilidades. Talento é fundamental, mas... É preciso uma grande capacidade de trabalho. Trabalha-se muito!

Adérito Lopes: Disciplina...

Carlos Avilez:...uma boa disciplina...

Adérito Lopes: Abdica-se...

Carlos Avilez:...de tudo! Isso não posso dizer aos alunos, mas dou-lhes a entender...
(*risos*)

Adérito Lopes:...Mas acaba-se por abdicar, sem darmos conta...

Carlos Avilez:...de tudo!

Adérito Lopes:...deixam de nos convidar para casamentos e batizados e festas de aniversário...

Carlos Avilez:...não, não, não...Já não temos paciência para certas conversas... O horror é que nós isolamo-nos e depois chegamos a uma altura... Eu aviso-vos sempre: vocês chegam a uma altura que só querem falar de teatro. Os vossos amigos querem falar de futebol. E vocês só falam de teatro. Estão marginalizados por natureza. Os atores são marginais, ponto. Mas isso é outra realidade ponto. Há uma outra realidade, mas de uma profissão enorme. Porque trabalhamos outras emoções, trabalhamos outro poder de observação, ficamos a olhar para uma pessoa e a ver o que é que aquela pessoa pode interessar-nos como personagem...E a pessoa fica a olhar a pensar que se está com um segundo sentido...e não se está nada...está a vê-la! Portanto nós somos marginais. E mais nada... (*risos*) Cada vez vamos ficando mais afastados, cada vez mais preocupado com a profissão, cada vez com mais dúvidas e cada vez com mais medo. Tenho muito mais medo agora, do que tinha quando comecei. Nem pensar nisso. Para mim, uma estreia agora é mais assustador do que quando comecei.

Adérito Lopes: Porque a expectativa é cada vez maior da sua parte dos outros que o vêm?

Carlos Avilez: E o nosso grau de exigência pessoal também. Há pessoas que abandonam a profissão. Desistem. O que temos a fazer nesta profissão é lutar até ao fim. Não é uma questão de me manter, é uma questão de respeito por nós próprios. Aliás, eu acho que um dia que eu deixar... está-me a correr bem, felizmente ainda...! Mas quando eu sentir que não, eu saio. E vai ser horrível para mim. Não sei fazer mais nada. Mas não me arrasto pelos palcos. Nem pensar nisso. Porque acho degradante, mete pena. Eu vi... posso dizer o nome, porque aquilo era muito público: o mestre Ribeiro (Ribeirinho) com a Laura (Alves) que era uma atriz maravilhosa, na última fase, meteu-me pena... e eu pensei: não quero nunca chegar ali! E o Ribeiro era um ator com uma técnica impressionante e um encenador da conceção que havia do teatro e da encenação do Ribeiro, uma técnica enorme. Eu aprendi muito com ele, muito, uma técnica... a tal técnica, não é? Que se adquire com o tempo, não é? Que um grande ator tem sempre, está nele.

O Professor e a EPTC – Escola Profissional de Teatro de Cascais

Adérito Lopes: Professor, agora vamos falar sobre a Escola Profissional de Teatro de Cascais... Como é que aparece esta escola? Com uma vontade de ser professor e partilhar os seus conhecimentos? Ou sentiu a necessidade de uma nova escola de teatro em Portugal, com um novo ensino de teatro idealizado por si? Ou as duas coisas?

Carlos Avilez: Eu sempre pensei... Aliás, eu tenho que falar de duas pessoas que marcaram a minha vida toda: foi o Almada (Negreiros), eu era miúdo e convidei o Almada para me fazer um cenário para mim, que não tinha dinheiro para fazer nada disso, mas nem pensei nisso. E depois ele não me levou nada e disse-me “Você não tem dinheiro para pagar isto”, quando eu fiz *O Mar* de Miguel Torga. E a Natália (Correia) que desde os meus 18 anos, foi uma pessoa que me orientou muito. Quando Almada morreu e a Natália Correia, eu pensei: que horror! Como é que é possível que esta gente leve com ela tanto conhecimento? Como é possível? Eu falava com a Natália sobre tudo! Foi ela por exemplo que falou comigo sobre Genet...e de repente vejo aquela mulher a levar aquilo com ela... Acho que nós temos a missão de transmitirmos aos

outros aquilo que aprendemos, é uma questão de agradecimento a quem nos ensinou. Sempre pensei nisso. Eu estava aqui a fazer o *Rei Lear* e depois fui fazer o *Leandro, Rei da Helíria* e um dia marcaram doze bilhetes...quem era? O engenheiro Roberto Carneiro, com os filhos todos, incluindo a maestrina Joana Carneiro, que teve aqui no outro dia, que foi muito influenciada aqui pelo nosso teatro. Ele perguntou-me no intervalo: “Você não gostava de fazer uma escola de teatro?” E como os políticos fazem muito destes convites e depois esquecem-se... Eu disse: “sim, gostava muito.” E ele disse: “Então para a semana vamos almoçar e depois vamos ao ministério.”Pensei, ele nunca mais se lembra... Mas telefonou-me e eu fui para o ministério e assim começou a Escola Profissional de Teatro de Cascais.

Adérito Lopes: O curso ao longo destes anos, tem sofrido algumas alterações nas cadeiras, umas que deixaram de haver...

Carlos Avilez: Sim, tem. O primeiro programa das escolas profissionais de teatro, foi feito comigo, no Porto. Agora tem havido grandes alterações ...

Adérito Lopes: Mas isso é o ministério a meter-se nisso... Por acaso é pena algumas cadeiras terem saído... Mas não há nada a fazer...

Carlos Avilez: Quiseram também tirar Dramaturgia e nós lutamos para manter a Dramaturgia, porque é importante...e mantemos. Têm evoluído. As escolas também têm bastante liberdade de programação.

Adérito Lopes: O que é que o Professor acha que é fundamental num aluno aprender durante a formação? O que é que tem que ser? O que é que eles têm de saber ao saírem dali?

Carlos Avilez: Saber aonde está e se é isto que quer. E já não é preciso mais nada. Aonde estou! O que eu quero é isto! Descobrirem neles tudo o que há de valor, de interioridade, que há de energia, que há de força, de capacidade de lutar, o ódio que é muito polémico e discutível quando faço tragédia... E depois tenho o prazer de ver certos atores que saíram da escola, que têm essa energia, essa força interior, essa violência. O teatro é violento! E sinto muito esse prazer nesse aspeto. E tenho o cuidado com os professores que tenho e por quem estou rodeado. Sempre.

Adérito Lopes: Com a prática e o tempo, vamos aprendendo e descobrindo...

Carlos Avilez: ...e aprendemos a escolher a nossa própria técnica. Os alunos têm que aprender várias coisas...Eu tenho agora três professores na EPTC que são de técnicas totalmente diferentes, a Beatriz Batarda, a Fernanda Lapa e eu, somos todos diferentes. Mas depois o aluno faz a sua própria escolha, a sua própria técnica.

Adérito Lopes: Mas o que é que é mesmo importante eles (alunos) experienciarem e dominarem?

Carlos Avilez: Técnica. Cada um de nós faz um trabalho muito específico.

Adérito Lopes: Mas parte-se dos cânones? O Shakespeare? O Brecht?

Carlos Avilez: Sim, sim. Nós não fazemos a escola para eles fazerem determinadas peças. Nós utilizamos as peças, para eles aprenderem determinadas técnicas. A mim, não me interessa fazer “espetaculuzinhos” na escola. Interessa-me que quando se trabalha o Shakespeare, se aprende uma determinada forma de estar, de ver, de representar, de sentir, toda a técnica shakespeariana, o alívio-cómico. O Genet é outra coisa, o valor dos contrastes... Portanto várias técnicas. E depois adquire-se a própria técnica. Agora vou fazer Shakespeare, ninguém pode fazer Shakespeare com um ano ou dois de profissão. Pode-se aprender através do Shakespeare como é que se representa ou através do Genet ou através da tragédia ou através dos clássicos portugueses ou através disso como é que se faz e depois as pessoas escolhem.

Adérito Lopes: O Brecht? Na minha altura lembro-me...

Carlos Avilez: Eu fiz Brecht, já bastante...mas não sou um grande especialista de Brecht. Portanto tenho lá a Fernanda Lapa que é grande especialista de Brecht a fazer. E ela faz isso. Eu não sou muito Stanislavski, para ele está lá a Beatriz Batarda. Eu sou mais uma linguagem mais expressionista.

Adérito Lopes: O que é que se comprometem a passar aos alunos?

Carlos Avilez: A honestidade. A honestidade teatral, claro. Não estou a fazer padres! (*risos*) Não é a minha função, não é um seminário. A honestidade no trabalho. O rigor no trabalho. A continuidade que a pessoa perceba, que acabou a escola, mas que a escola é o início. A escola não ensina, a escola ensina a aprender. É uma realidade diferente. Porque ao fim de três anos não se sabe ainda nada. Começasse a perceber como é que se aprende. E depois toda a vida a aprender. Nós todos temos que aprender

toda a vida, não é? Ninguém pode estar convencido, nem eu com sessenta anos de profissão, que sei. Eu não sei, estou à procura. Ando...sempre a descobrir.

Adérito Lopes: Ficou-me sempre na cabeça essa frase “a escola ensina a aprender”.

Carlos Avilez: É fundamental isso. É fundamental perceber isso, como é que se faz. E ter a capacidade de observar, ver, de analisar, de melhorar... A humildade faz parte da profissão. Contrariamente aquilo que se pensa, a humildade faz parte da profissão. Não é, não é a fragilidade como pessoa, não é isso, isso não tem nada a ver, também sou contra. É a humildade de aprender, isto não é assim, eu não sou capaz, não atinjo isto... “Ah eu sou extraordinário!” Não há ninguém extraordinário no teatro! Ninguém é Deus! Ninguém atinge a perfeição! Como é que nós somos extraordinários?! Somos melhores que outros... Eu agora vi por exemplo a interpretação de um colega meu, que eu acho genial, do João Perry n’*O Pai* de Florian Zeller (encenação de João Lourenço, no Teatro Aberto). Lá está, a gente fica fascinado por aquilo. Ficamos a olhar para aquilo: O que é isto?! Como é que se atinge isto, não é? Pronto, por exemplo. Como outras interpretações que eu tenho visto: a Eunice na *Mãe Coragem* e etc...E a Eunice aqui também n’*O Comboio da Madrugada* de Tennessee Williams e na *Fedra* de Jean Racine. E pessoas que trabalharam aqui muito boas e gente nova, que começou aqui e que são extraordinários.

Adérito Lopes: E disciplina... os alunos da EPTC, são também muito conhecidos por isso...pontualidade...

Carlos Avilez: ...eu sou pontual...Portanto também têm de ser. Se eu fosse um professor que chegasse atrasado ou que chegasse aos ensaios atrasado, não podia exigir isso. Mas eu sou pontualíssimo e tu sabes isso. E nas aulas, não falto. Agora não se pode, é exigir às pessoas coisas que nós não fazemos, a gente não pode. Tem que ser pontual! ...E depois eu não sou! ...Não posso! Trabalhe muito!...E depois eu não trabalho! ...Não posso!

Adérito Lopes: E como é que se seleciona alunos para integrarem o curso da escola de teatro? Como é que se selecionam possíveis futuros atores? Cálculo que seja muito difícil... Não é? Quais são as exigências? Quais são os sinais?

Carlos Avilez: Nós temos muita gente a concorrer agora. Nós começamos com dezoito vagas e o ministério agora atribuiu-nos cinquenta e quatro. O que é de mais! Porque

turmas com vinte e seis alunos e vinte e oito alunos... Uma turma de teatro devia ter doze pessoas!

Adérito Lopes: Pois... no meu tempo, a minha turma éramos dez...

Carlos Avilez: ... Agora temos turmas de trinta! É uma brutalidade para se conseguir trabalhar em quatro horas por semana, é muito complicado. É evidente que em qualquer escola de teatro, um sexto fazem carreira, os outros não. Isso é uma percentagem a nível europeu, um sexto são futuros atores...às vezes ultrapassa esse número... às vezes é mais... não estou aqui por taxas nem percentagens... Depois é sentir o que é que se passa dentro deles como pessoas, capacidade, a paixão que têm pela profissão... Porque é que vêm para a profissão... Se vêm para aparecer nas revistas ou se vêm mesmo por isto, pelo que isto é... Porquê...? E depois perceber o que eles têm de sensibilidade ... Primeiro, como tu sabes, há um teste de Português e Inglês, depois há um psicólogo que vai ver se há problemas, se não há. Porque às vezes há exercícios muito fortes: o *Hamlet*, por exemplo. O Genet é muito violento, é preciso perceber se as pessoas estão preparadas psicologicamente. Ainda agora por cima são cada vens mais novos a concorrer. E depois temos cinco pessoas a dar opinião: voz, corpo e cultura...etc. Se um aluno é bom, a gente sente isso: Que bom, bom material! Se o aluno não é tão bom como isso, mas nós por percentagem temos que os aceitar... Ficamos com a responsabilidade de os fazer bons! Mas é mais difícil... Eu acho que não há bons nem maus alunos, há bons e maus professores. Se eu aceito um aluno, eu tenho que justificar perante mim próprio e perante o ministério e perante ele, que o aceitei. Portanto é a nossa parte: trabalharmos mais ou menos. E há pessoas que me têm surpreendido. Eu tive para chumbar um miúdo no ano passado que tinha problemas de dicção fortíssimas, não chumbámos, demos-lhe essa margem, porque a sensibilidade ... corrigiu isso tudo!

Adérito Lopes: Isso é uma grande vitória!

Carlos Avilez: É uma vitória! Eu agora vejo alguns antigos alunos meus, agora atores, por aí a representar...Ehhh!!! Que bom!!! Tranquilidade...! E há gente muita boa, como tu sabes, que saiu da escola, muito boa. E com uma margem de aceitação muito grande e...são rigorosos, são profissionais, são cumpridores, são...não brincam com a profissão! E isso dá-me um certo orgulho...!

Adérito Lopes: Como é que se fazem estes atores? Talento? Trabalho? Cultura? É uma junção disto tudo?

Carlos Avilez: É um equilíbrio, mas é um equilíbrio que é desequilibrado. *(risos)* Porque há sempre uma parte artística que evolui mais, outra parte que evolui menos... Um ator não pode ser certinho... Tem que haver uma certa rebeldia, umas certas coisas. Tem ser contrapoder, tem que ser rebelde! E isso depois as pessoas evoluem... É proibido proibir! Eu até proibia antigamente de fumar e já não proíbo. Faço chamar a atenção porque é que não se pode fumar, que é uma realidade diferente. E dou um exemplo meu: fumava muito (eu não proíbo uma coisa que não tivesse feito, era ridículo) mas eu fumava muito e depois a minha voz foi-se abaixo.

Adérito Lopes: Professor, em que acha que consiste esta resposta dos antigos alunos, atores que passaram pela Escola Profissional de Teatro de Cascais, estarem em todo o lado...? Porque eles estão em todas as companhias, a responderem em diferentes linguagens de se fazer teatro ...para além dos meios audiovisuais...

Carlos Avilez: Em todo o lado, felizmente! Em todas as companhias há um! *(risos)* Eu não crio imitações minhas! Eu crio pessoas capazes de entrar em qualquer estilo... mesmo que não goste. Eu não faço isso, eu não faço imitações minhas. Há professores que fazem isso numa escola...Eu não isso! Eu não quero isso! Quero que eles fiquem prontos para trabalharem com qualquer colega meu, qualquer encenador, qualquer técnica...

Adérito Lopes: Mas levam bases assim tão diversificadas?

Carlos Avilez: ...diversificadas! Cada vez mais! Por isso, estou-te a dizer que há professores de várias orientações, vários estilos, não sou só eu o professor, percebes? Não é só o meu processo, há vários... E primeiríssimos professores! A Fernanda Lapa, a Beatriz Batarda, a Ana Nave...Somos todos diferentes! Somos todos diferentes a trabalhar! Mas com uma exigência igual: a qualidade, o profissionalismo e a disciplina.

Adérito Lopes: Mas isso...está-me a falar de uma geração recente... Porque anteriormente, a maioria dos professores eram do TEC, o João Vasco... embora fizessem trabalhos e abordagens diferentes...

Carlos Avilez: Sim, mas éramos completamente diferentes. Eu tenho que dizer isto em relação ao João Vasco, eu tenho por ele uma grande admiração e amizade. Ele foi dos melhores atores com quem trabalhei. O *Galileu Galilei*, feito por ele, era uma coisa extraordinária. N'*A Nonna*, ele era extraordinário, um ator com uma técnica, como poucos atores portugueses têm, engraçado isso. Uma técnica brutal! E é um grande professor! Foste aluno dele, sabes que ele era de uma qualidade...de um conhecimento da profissão a sério... Assim que saiu do Conservatório, foi logo para o Nacional e depois fez a companhia comigo aqui... e sacrificou uma profissão toda pelo TEC e pela EPTC. Porque se dedicou a isso. Raramente fazia televisão... tinha muitos convites inclusivamente, não ia...estava sempre aqui. Tem críticas e prémios... O *Galileu* era uma coisa ... nunca viste nada disto, pois não? Nem *Rei Lear*, nem *A Nonna*...?

Adérito Lopes: Não é do meu tempo...Mas vi outras... *Taking Sides*...

Carlos Avilez: *Taking Sides* (de Ronald Harwood), era uma cena incrível dele com o Fernando Luís naquela entrada... Um ator com uma presença...! Extraordinário ator! Extraordinário ator! Desleixou-se fisicamente e agora está com dificuldade de mobilidade... Faz-me muita falta como ator na companhia...mas muita falta! Há coisas (papeis) que digo: isto era para o João Vasco! Agora por exemplo *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski , devia ser o João Vasco a fazer, não é? A ver se ele recupera... Ele continua a trabalhar e a organizar as coisas todas e motivado e é uma força aqui dentro para mim, muito grande. Eu gosto muito de admirar, percebes? Gosto muito de ver representar bem... Ver um colega meu a fazer muito bem. Eu tenho nisso um prazer enorme, enorme. E o João Vasco com os alunos tem um impacto... E ele é melhor pessoa que eu, nem se compara. (*risos*) Um ser extraordinário! Qualidades humanas! Faz parte de nós, temos que ter sensibilidade, gostar de gostar, temos que ter muita coisa, não é?

Adérito Lopes: E agora o futuro da Escola Profissional de Teatro de Cascais, vai ser aqui à frente, no edifício cruzeiro, não é?

Carlos Avilez: Vamos lá ver... Daqui a cinco anos...

Adérito Lopes: Cinco anos a previsão?

Carlos Avilez: Quatro...Quatro... Agora vou fazer *Splendid's* de Jean Genet, depois vou fazer *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski, um desafio enorme...enorme...

É um desafio enorme, sabes? Com alunos e com um ator convidado que em princípio será o Ruy de Carvalho, em princípio... e com os alunos, porque eu quero que eles façam um trabalho com os grandes, pessoas com grande conhecimento da profissão... Para eles verem: este ator realmente é assim, mas ele exige, ele cumpre, ele faz... Para não ser uma coisa de se dizer: o teatro é assim. E depois chegam aqui e o teatro é outra coisa completamente diferente.

Adérito Lopes: Essa foi uma boa mudança no curso... As PAPs serem em grupo, em vez de individuais. Isso dá uma oportunidade a todos os alunos de terem uma estreia, uma experiência no teatro profissional com o TEC...

Carlos Avilez: Primeiro com os grandes textos e depois vêm por dentro como é que é...

Adérito Lopes: Para mim, foi importante, a minha estreia profissional ter sido aqui, foi um bom cartão-de-visita para a profissão...

Carlos Avilez: E agora estás com a Maria do Céu Guerra, que é uma grande atriz, é uma extraordinária. Quando começa-mos com o TEC, eu, o João Vasco, a Maria do Céu Guerra, o Santos Manuel e a Zita Duarte. Depois também tivemos o Manuel Cavaco, o António Rama...etc. Isto era um bloco muito fechado a lutar pelas coisas. Muito rebeldes, a conquistar tudo... (*risos*) A mim chamavam-me D. Afonso Henriques, porque eu conquistava tudo, mas sempre respeitando as coisas. Eu respeitava a atacar. Eu achava que o teatro não interessava nada... (por isso podia-se dizer tudo...?) A Escola Profissional de Teatro de Cascais vai fazer 25 anos...

Carlos Avilez: O teatro como a música também tem pauta para se representar...

Adérito Lopes: E desafina-se a representar...

Carlos Avilez: Ui! Desafina-se de uma maneira assustadora e não dão por isso... E isso tem que ver com as pessoas, não é uma técnica... Há pessoas que culturalmente desafinam... E há outras que não, que naturalmente acertam.

Adérito Lopes: É curioso, que mesmo na própria vida, de vez em quando, raramente, mas vemos pessoas a desafinarem no tom com que respondem, com que conversam, num tom que não bate certo, desafinado...

Carlos Avilez: É engraçado isso. Há umas que chocam e outras que não chocam. Não têm diálogo. Não têm comunicação.

Documento 7: Texto escrito expressamente pelo encenador Carlos J. Pessoa (sobre o teatro e o espetáculo *Tríptico TEC.*), material inédito produzido no âmbito da presente tese. Lisboa, 17 de março de 2017.

Carlos Pessoa: **Para o Adérito**

O bom Adérito pediu-me um texto sobre o *Tríptico TEC.*

Coprodução entre o Teatro da Garagem e o Teatro Experimental de Cascais (TEC).

Tentei recordar o que aconteceu.

Não gosto de voltar atrás. Por norma sigo em frente.

Sempre em frente á procura da surpresa.

Eu procuro.

Cascais é um bom sítio, um lugar que guardo no coração.

É uma zona de privilegiados, gente rica, gente que desfruta da paisagem soalheira, o mar sempre em fundo.

Sou um sub-urbano, á porta de Cascais, á porta da Cidade, Lisboa e outras, do seu reconhecimento e dos seus privilégios. A cultura sub-urbana será sempre sub-urbana, marginalizada, aceite como uma curiosidade, nunca aceite. O subúrbio, ainda não urbe, convive bem no hibridismo, na indefinição, na sombra, na mutação, no sobressalto. O sub-urbano é o nómada deserdado, sem uma raíz perene; enjeitado e orfão, não por desgraça mas por arrojo, risco, inquietação e esperança.

A cultura sub-urbana está em permanente metamorfose, caldeada pelas novas expressões trazidas pelos migrantes, daqui e dali, sabe-se lá de onde (?), que procuram uma vida melhor, uma vida; que sobrevivem.

O sub-urbano forma-se a adejar o que nunca foi, o que nunca poderá ser. Sofre de uma doença de transmigração.

Sempre rarefeito, nunca feito, nunca acabado, sequer começado.

O sub-urbano fica á porta.

Procura becos, cumes, dobra esquinas, dobra chapas de aço, esmaga batatas cruas entre os dedos.

Tem uma força primordial e uma força artificial, que lhe advém de um sentimento de não pertença, ou melhor, de estar em perda, em morte lenta, em vida vadia.

O meu teatro não é assimilado, não faz parte da *intelligentsia*, da norma instituída.

Oscila, nas mentes que o observam, entre o escândalo inconsequente e a obsolescência.

É parte de um património, que se rejeita ou tolera, em duplo esforço: esforço de quem o rejeita ou tolera; esforço, resistência inumana, de quem o pratica, de quem o defende, com unhas, dentes e sangue.

Nunca permiti facilidades porque a exigência é absoluta: menos que o face a face com o transcendente, com deus, é pouco.

Não me deixei levar pelas conveniências mundanas, pela socialização integradora, pelo

arranjinho simpático, pelo partido oportuno, pela conveniência sedutora.
Não engatei, nem fui engatado.

Recuso-me a compromissos que não sejam profundos.

Odeio a superficialidade porque me sinto arranhado pelo *glamour*, pelas fluorescências risonhas, quase macabras, que aniquilam o corpo, a pertença, que envenenam a fertilidade.

Revejo-me numa espécie de “lavoura arcaica”, num ritmo ancestral em que sou boi manso de mim próprio.

Incómodo porque resistente, ignorado porque imaginativo, apontado porque competente, proscrito porque livre.

Não gostaria que fosse doutra maneira, já que cada um contribui, com maior ou menor responsabilidade, para a sua mitologia.

O *Tríptico TEC* foi, a seu modo, um pouco incómodo, e teve boa sorte.

Três textos, numa mistura improvável, T.S. Elliot, Camões e eu próprio, a falarmos do mesmo: do mundo como abertura e possibilidade.

Esta ideia cativa-me;

Esta ideia libertaria, fraterna e igualitária
cativa-me. Para sempre.

Interessa-me menos o teatro, que é como quem diz, as historietas e os artifícios técnicos, de maior ou menor eficácia, que as pessoas.

Interessam-me as pessoas,

apaixono-me por elas, pelos actores, pelos artistas,
estou com eles, somos companheiros, partilhamos o pão.

Não temos pressa.

Cada ensaio é o princípio do mundo, a sua reinvenção mais justa e melhor. Sempre melhor.

O poder do teatro é total.

O destino humano confunde-se com o destino do teatro,
Com o momento derradeiro em que o mundo se torna teatro,

por fim,

justo,

por fim,

salvo.

O meu teatro.

Teatrinho semi-abandonado que vou regando
passional e sem método,

Teatrinho, Garagem, que é

a demanda de um suburbano ignorante,

anti-salões no grande salão,

adorador de Piero, Tarkovski, não sei...

fico bloqueado, gaguejo, sobretudo gaguejo...

tanta coisa, tantas vozes, em vozeria,

em multidão, arrastando-me.

Literacia e esforço intelectual, validação cultural, isto é, tiques acadêmicos, tiques logocêntricos, apoios;
o “sim senhor” dos mestres encartados,
o sorriso dos poderosos...

Seria tão fácil falar menos, dizer menos
e dizer tudo...

Ainda assim, pequena cobardia, pequena consolação,
procurar o nexo onde ele não medra,

(ir á merda entretanto)

estabelecer uma rede inteligível, um veiculo de descoberta, e outras patacoadas:
revelação, aprendizagem e
(des) ocultação do mundo.

Curar todos os enfermos do corpo e do espírito, oh teatro, medicina infinita, oh doença!

Ficar parado, mudo, mal na fotografia.

Gostar de sombras é também mergulhar nelas, sem receio.

Porque tudo isto, na vida, é rápido demais, inútil demais e precisamos de doses absurdas de humor,
para respirar o segundo seguinte.

Recear é tremer, e, contudo, seguir para onde a voz, interior e exterior, silêncio e vozeria, nos leva, a mim pelo menos,
tentando lançar pistas,
302entusiasmando o coletivo, motivando o grupo,
prisioneiro do grupo, odiando o grupo,
morrendo por ele, pela companhia,
que me acompanha
e me deixa.

Convosco atores, artistas fazedores de teatro, serei sempre e só companheiro de jornada em nome do carinho,
dessa vossa compostura inesperada que me emociona,
petrificação de coisas miúdas em que nunca tinha reparado,
que são vossas,
só vossas
e que tanto amei!
Quase tudo.

Encontrar aventuras estimulantes, belas, belas, embora feias ao gosto vigente.

Beleza não tem contrato, pá!

É esse o esforço do suburbano excluído da mesa de jogo; do jogador solitário em pacto com o deus que não aparece.

Nessa solidão benigna, pasta o *Tríptico TEC*, vaca gentil, falando de Portugal, procurando Portugal, sem nacionalismo bacoco mas na assunção de coisas que me dizem, por vezes mais do que desejaria:

Catolicismo?

Desespero do futuro?

Machismo?

Insegurança e ansiedade?

Carências várias e enfermidades q.b?

Impotência, gula, egoísmo?

Instintos assassinos?

Desejo, sexo?

Medo da morte,

do que virá depois,

não vindo nada?

Esta afeição por delicadezas grosseiras,
este misto de podridão luminosa,
qual biofuel da ação obsessiva:

fazer teatro, continuar a fazer teatro,
procurando os companheiros,
a companhia,
o prazer de estar convosco,
a paz de estar convosco, porventura, recordando,
até as memórias
que não me pertencem.

O bom Adérito pediu-me que falasse sobre atores.

Recebe um abraço,

do Carlos

Lisboa 17.03.2017

Anexo VI – Carreira e Prémio do Espetáculo

Menino de sua Avó, estreou a 10 de Abril de 2013, na sala 1 do Teatro Cinearte – A Barraca, no Largo de Santos em Lisboa.

Entre Portugal e o Brasil, *Menino de sua Avó* contou com 100 apresentações.

Digressão em Portugal:

- Loulé - Cine-Teatro Louletano - 27 de março de 2015
- Alcanena - Cine-Teatro São Pedro - 14 e 17 de março de 2015
- Beja - Pax Júlia - Teatro Municipal - 8 de novembro de 2014
- Póvoa de Varzim - Cine-Teatro Garrett - 1 e 2 de novembro de 2014
- Valongo - ENTREtanto MIT - XVII Mostra Internacional de Teatro – 11 de setembro de 2014
- Amora/Seixal - Festa do Avante - 6 de setembro de 2014
- Setúbal - Fórum Luísa Todi - 27 de março de 2014
- Porto - Teatro Helena Sá e Costa - 06 a 09 de Março de 2014
- Tondela - 19º Festival de Teatro ACERT - FINTA 2013 - Novo Ciclo - Trigo Limpo - Teatro ACERT - 6 de dezembro de 2013
- Bragança - Teatro Municipal de Bragança - 21 de novembro de 2013
- Santo André - 14.º Mostra Internacional de Teatro de Santo André - 26 de Maio de 2013
- Lousada - 13º Festival Folia da Jangada Teatro, Auditório Municipal de Lousada - 27 de abril de 2013

Digressão no Brasil

- Espetáculo Internacional do FITA 2014 - Festa Internacional de Teatro de Angra dos Reis - 23 de novembro de 2014

- Reinauguração do Teatro Popular Óscar Niemeyer - Teatro Popular Óscar Niemeyer, Niterói - 26 e 27 de outubro de 2013
- Participação no encerramento das Comemorações do Ano de Portugal no Brasil - Teatro Dulcina, Rio de Janeiro - 3, 4 e 5 de maio de 2013

Prémio do Espetáculo *Menino de sua Avó*

Ainda na sua apresentação no FITA 2014, no Brasil, o espetáculo foi reconhecido com o Prémio Especial do Júri FITA 2014 «*Maria do Céu Guerra, Adérito Lopes e o grupo A Barraca pela brilhante montagem de O MENINO E SUA AVÓ*»⁶⁵

A FITA 2014 foi um grande sucesso e levou para Angra dos Reis cerca de 40 espetáculos infantis e adultos, que foram assistidos por um público de mais de 25.000 pessoas. A 11ª edição da Festa homenageou o ator, diretor e roteirista Domingos Oliveira. Nomes conhecidos do grande público, como: Eva Wilma, Suely Franco, Ana Beatriz Nogueira, Guilherme Leme, Fernando Ceylão, Cláudia Ohana, entre outros passaram pelos palcos do evento.

⁶⁵ Ano Portugal no Brasil. (2014).

Anexo VII - Curricula dos criadores

Armando Nascimento Rosa

Armando Nascimento Rosa nasceu em Évora, a 31 de julho de 1966. Dramaturgo, ensaísta e criador musical, é autor de cerca de trinta obras dramáticas originais. A sua estreia cénica, dirigida por João Mota, no Centro Cultural de Belém, com *Lianor no País Sem Pilhas*, foi distinguida com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte, em 2000. Estreara-se na escrita para teatro em 1988, com a peça *Goiânia - Uma nova caixa de Pandora* (inspirada no desastre nuclear ocorrido nesta cidade brasileira, em 1987), distinguida nesse ano com uma Menção Honrosa do Prémio Alves Redol de Teatro. Fez uma breve passagem pela crítica de teatro nos finais da década de 80 (Universus; Diário de Notícias; e semanário O Jornal), recebendo o Prémio de Melhor Jovem Crítico Teatral em 1989, concedido pela revista Actor, e principiou a atividade profissional de dramaturgista em 1990, no então recém-fundado Teatro da Politécnica, em Lisboa, a convite do encenador Mário Feliciano.

Várias das suas criações dramáticas têm sido alvo de distinções: em 2008, recebeu o Prémio Albufeira de Literatura pela peça *Visita na prisão ou O último sermão de António Vieira*, que, no mesmo ano, foi também Menção Honrosa no Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva; em 2011, recebeu o Prémio Nacional de Teatro Bernardo Santareno com *Doutor Feelgood - Em viagem para Belle Reve*; e em 2012, recebeu o Prémio Literário Aldónio Gomes, com a obra *Duas peças com História(s)*, que integra as peças *O livro de Simão de Sagres* e *Duas mulheres e um teatro*; em 2014, a sua peça *Resgate* foi escolhida por um júri catalão para representar Portugal no Festival PIIGS - Dramaturgy on the Crisis, em Barcelona (Teatro Nau Ivanow) e em Milão (Piccolo Teatro Grassi).

Na qualidade de libretista, em parceria com o compositor Hugo Ribeiro, venceu a 2ª edição do concurso Ópera em Criação, em 2008, com o libreto *As duas mulheres de Sigmund Freud*, a que se seguiu a ópera extensa *Os mortos viajam de metro*, com música do mesmo compositor, estreada em Lisboa, no Teatro São Luiz, em Abril de 2010.

A sua peça *Menino de sua Avó*, escrita para Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes apresentou-se, numa produção d'A Barraca, como espetáculo teatral de encerramento do

Ano de Portugal no Brasil, no Rio de Janeiro (Teatro Dulcina), em maio de 2013, reinaugurando a seguir o Teatro Popular Oscar Niemeyer, em Niterói, em outubro de 2013, regressando ao Brasil em novembro de 2014, para participar na Festa Internacional de Teatro de Angra dos Reis, na qual recebeu o Prémio Especial do Júri – FITA / 2014.

Para além dos títulos já mencionados, de entre as suas peças encenadas (algumas com várias produções cénicas) e/ou publicadas, que integram também composições musicais de sua autoria, contam-se títulos como: *A Mãe Biológica de Marilyn Monroe* (2016); *Partida ou A Mulher sem Medo* (2015); *Hotel São Carlos* (2014); *Cigano de Lisboa* (2013); *Lianor e a boneca chinesa* (2010); *Bater uma e ver as montras* (2010); *Não és Beckett não és nada ou Espera apócrifa reloaded* (2009); *Antígona gelada* (2008); *Cabaré de Ofélia* (2007); *O eunuco de Inês de Castro: Teatro no país dos mortos* (2006); *Nória e Prometeu: Palavras do fogo* (2005); *Maria de Magdala* (2005); *O túnel dos ratos* (2004); *A última lição de Hipátia* (2004); *Um Édipo: O drama ocultado* (2003); e *Audição - Com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (2002).

É autor de 21 livros, dois dos quais são os volumes de ensaio e os restantes títulos incluem peças originais, uma delas publicada em Espanha (*El eunuco de Inês de Castro: Teatro en el país de los muertos*, Mérida: De la luna libros, 2007) e duas outras publicadas nos Estados Unidos, pela Spring Journal Books (New Orleans), em edições com aparato crítico de Marvin Carlson, Susan Rowland, Christine Downing, Bradley TePaske, e António Mercado, entre outros: *An Oedipus: The untold story* (2006); e *Mary of Magdala: A Gnostic fable* (2010). Tem peças traduzidas em inglês, espanhol, catalão, italiano, francês, grego e sérvio, várias delas já editadas em livro nessas línguas e com encenações e/ou leituras encenadas em Londres, Madrid, Barcelona, Nova Iorque, Zurique, Milão, Araraquara, Nova Orleães, Chicago e Ítaca (EUA). A sua mais recente estreia internacional é *The Real Mother of Marilyn Monroe*, pela Luciole International Theatre Company, em Houston (EUA), em maio de 2017, com tradução de Susannah Finzi e encenação de Clara Ploux.

Nascimento Rosa é doutorado em Estudos Portugueses: Literatura Portuguesa Dramática do séc. XX (2001), mestre em Estudos Literários Comparados (1994), e licenciado em Filosofia (1988), pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, exercendo funções de professor adjunto na Escola

Superior de Teatro e Cinema (ESTC), do Instituto Politécnico de Lisboa, desde 1998, onde é coordenador científico dos mestrados em Teatro e Comunidade (desde a sua criação em 2007) e em Artes Performativas (desde 2010), Foi ainda docente colaborador convidado em outros estabelecimentos em outros curso superiores artísticos: no mestrado em Teatro da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, do Instituto Politécnico de Leiria; e na licenciatura em Teatro da Universidade de Évora.

Entre 1989 e 1998, foi professor de Filosofia e de Psicologia no ensino secundário, em escolas de Lisboa, Montemor-o-Novo, e Évora; entre 1996 e 1997, foi docente colaborador na Escola Superior de Educação de Almada, do Instituto Piaget; e entre 1998 e 2000, foi bolseiro de doutoramento pelo Ministério da Educação.

É investigador membro do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação), com sede na Universidade do Algarve, no contexto do qual coordena o projeto de investigação Texto & Cena que, entre outras iniciativas, prepara a publicação das obras completas de António Patrício, e da obra dramática integral de Natália Correia. Os estudos ensaísticos sobre teatro e dramaturgia, que constituem as suas dissertações de doutoramento e de mestrado, estão publicados em livro, respetivamente, nas seguintes edições: *As máscaras nigromantes: Uma leitura do teatro escrito de António Patrício* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2003); e *Falar no Deserto: Estética e psicologia em Samuel Beckett* (Lisboa: Cosmos, 2000).

Três obras de Nascimento Rosa integram presentemente o Plano Nacional de Leitura: *Lianor no País sem Pilhas*; *Menino de sua Avó*; e *Visita na Prisão ou O Último sermão de António Vieira*.

Para além de ser autor de um repertório original de fado, desenvolve o projeto musical O Piano em Pessoa, onde atua como cantor e compositor, numa parceria com o pianista António Neves da Silva, estreada em concerto na Aula Magna da Universidade de Barcelona em outubro de 2012 (com apoio do CIAC), com apresentações desde então em vários palcos de Portugal e do Brasil.

Maria do Céu Guerra

Maria do Céu Guerra nasceu em Lisboa a 26 de maio de 1943. Atriz, encenadora e professora de teatro em várias instituições, criou a Companhia de Teatro A Barraca, em 1976, onde realizou os seus trabalhos mais relevantes e onde trabalha todos os dias, sendo distinguida com muitos prémios, comendas e medalhas.

Iniciou o seu percurso artístico quando ingressou no curso de Filologia Românica da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e foi dentro desta instituição que se estreou no teatro, integrando o Grupo Cénico da respetiva Faculdade.

Foi um dos elementos do coletivo que arrancou com o espaço Casa da Comédia, sob a direção de Fernando Amado, interpreta *Deseja-se Mulher*, de Almada Negreiros. A esta casa regressou anos mais tarde para integrar o elenco da peça *A Doroteia*, de Nelson Rodrigues, com encenação de Morais e Castro.

Depois da Casa da Comédia, participa na fundação do Teatro Experimental de Cascais, onde se viria a profissionalizar. Durante os anos em que esteve no TEC interpretou: *Esopaida*, de António José da Silva; *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca; *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente; *A Maluquinha de Arroios*, de André Brun; *D. Quixote*, de Yves Jamiaquel; *O Comissário de Polícia*, de Gervásio Lobato (encenações de Carlos Avilez); *O Tempo e a Ira*, de John Osborne (encenação Artur Ramos); *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca; *Maria Stuart*, de F. Schiller; *Antepassados Vendem-se*, de Joaquim Paço d'Arcos; *Um chapéu de palha de Itália*, de Labiche (encenações de Carlos Avilez).

Fez Teatro de Revista e comédia nos teatros do Parque Mayer, Teatro Variedades e Teatro ABC, e no Teatro Villaret, interpretou peças originais de Francisco Nicholson, Mário Alberto, Nicolau Breyner, Gonçalves Preto e Rôlo Duarte, entre outros, nos espetáculos: *O Zé faz tudo*, um original de César Oliveira e Rogério Bracinha, no Teatro Variedades; a comédia *Só as Borboletas são Livres*, no Teatro Laura Alves; a revista *Saídas da Casca*, no Teatro ABC; *Tartufo*, de Molière, encenação de Adolfo Marsillach, no Teatro Villaret; a revista *É o fim da Macacada*, um original de Francisco Nicholson, Mário Alberto, Nicolau Breyner, Gonçalves Preto e Rolo Duarte, no Teatro ABC.

Integra o primeiro espetáculo, após o 25 de Abril de 1974, *Liberdade, Liberdade!*, no Teatro Villaret, numa adaptação de Luiz Francisco Rebello e Hélder Mateus Costa, de um original de Millôr Fernandes e Flávio Rangel e com encenação de Luís Lima.

Pertenceu à fundação do Teatro Adóque, onde interpretou *Pides na Grelha*, um original de Francisco Nicholson, Mário Alberto e G. Preto.

Foi membro fundador do Grupo de Teatro A Barraca, onde tem centrado a sua atividade profissional: é diretora, encenadora e atriz desta companhia, que até à presente data (2017) conta já com 41 anos de atividade. Entre as dezenas de peças em que participou como atriz n'A Barraca, interpretou: *A Cidade Dourada*, uma encenação coletiva de um texto do grupo colombiano La Candelaria; *Histórias de Fidalgotes e Alcoviteiras, Pastores e Judeus, Mareantes e outros Tratantes, sem esquecer suas Mulheres e Amantes*, uma colagem de textos de Gil Vicente, Ruzante e Fernão Lopes de Castanheda, com encenação Hélder Mateus Costa; *Barraca conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com encenação de Augusto Boal; *Ao Qu'isto Chegou*, vários sketches e canções escritos por três dezenas de autores portugueses, com encenação de Augusto Boal; *Zé do Telhado*, de Hélder Mateus Costa, com encenação de Augusto Boal; *D. João VI*, com texto e encenação de Hélder Mateus Costa; *Preto no Branco*, de Dário Fo, com encenação de Hélder Mateus Costa; *É Menino ou Menina?*, a partir de textos de Gil Vicente e com encenação Hélder Mateus Costa; *Fernão, Mentos?*, de Hélder Mateus Costa, sobre textos de *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, com encenação Hélder Mateus Costa; *Tudo Bem*, um texto coletivo, com encenação de Hélder Mateus Costa; *Um Dia na Capital do Império*, de António Ribeiro Chiado, com encenação de Hélder Mateus Costa; *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht, com encenação de Hélder Mateus Costa; *Calamity Jane*, de Hélder Mateus Costa e Maria do Céu Guerra, encenado por Hélder Mateus Costa; *O Diabinho da Mão Furada*, uma versão e encenação de Hélder Mateus da Costa; *O Baile*, a partir da ideia de J.C. Penchenat e do filme de Ettore Scola, com encenação de Hélder Mateus Costa.

Entre a mudança da sede da Companhia A Barraca do seu primeiro espaço ao Largo do Rato para o Teatro Cinearte, em 1989, estreia-se em 1988 no Politeama como encenadora em *O Menino de Sua Mãe*, um espetáculo a partir de textos de Fernando Pessoa com a inclusão do inédito *Carta da Corcunda ao Serralheiro*. A 27 de

Dezembro do mesmo ano, é finalmente inaugurado o Teatro Cinearte com a Companhia A Barraca, pela peça *Margarida do Monte* de Marcelino Mesquita, com encenação de Hélder Mateus Costa. Em 1990 protagoniza a peça *Liberdade em Bremen*, de Fassbinder. Em 1991, dirige o espetáculo *Poesia em Lisboa*, no terraço do Teatro Cinearte. Protagoniza *O Pranto de Maria Parda* de Gil Vicente, de cujo espetáculo foi autora da dramaturgia, encenação e figurinos. Em 1992, o espetáculo ganha o prémio internacional da Unesco para as Artes na Expo'92 de Sevilha. Este espetáculo apresenta-se no 1º Festival das Nações do Chile, e em 1994 *O Pranto de Maria Parda*, chega ao Festival Internacional de Teatro de Bogotá e ao Festival Orense da Venezuela, apresentando-se no Festival Universitário de Cúcuta na Colômbia e Venezuela, no VI Festival de Artes Cénicas de S. Paulo, Brasil, no Teatro de La Comune, e a convite do Centro Cultural Gulbenkian de Paris, numa digressão a Moçambique, no âmbito da Cena Lusófona. Posteriormente, é gravado para a RTP. Ainda em 1992 produz o Ciclo Ionesco que estreou as peças *A Cantora Careca*, *Macbeth* e *O Rinoceronte*. Em 1993, estreia a 12 de Outubro a Sala Estúdio do Teatro Cinearte com a peça *De Braços Abertos*, um texto brasileiro original de Maria Adelaide Amaral, com encenação de Fernanda Lapa. No ano seguinte, em 1994, protagoniza a comédia *1ª Página*, de Ben Hecht e Charles Mac Arthur. Encena e protagoniza *Marly – a vampira de ourinhos*, um texto brasileiro original de Carlos Queiroz Telles. Em Abril de 1994, estreia *O Avaro*, de Molière, encenada por Hélder Mateus Costa, que segue com *O Pranto de Maria Parda* para digressão em Moçambique no âmbito da Cena Lusófona.

Em 1995, protagoniza a peça *La Musica*, de Marguerite Duras, para a Radio Televisão Portuguesa, acompanhada pelo ator Sinde Filipe e realizado pelo diretor Bento Pinto da França. Em 1996, faz a adaptação, dramaturgia e encenação de *O Último Baile do Império*, a partir do romance de Josué Montello, *O Baile da Despedida*, com todo o elenco de A Barraca. Protagoniza e realiza a direção plástica da peça *Viva La Vida*, de Hélder Mateus Costa e César Oliveira.

Em 1997, faz a adaptação, encenação e protagoniza com Laura Soveral, a peça *Xequemate*, a partir de Sleuth, um original de Anthony Schaffer. Encena a peça de Fassbinder, *O Bode Expiatório*, com um elenco de jovens atores. No âmbito da Expo 98, para além de recitais de poesia, denominados *A Palavra do Dia*, Maria do Céu Guerra participa como atriz e dirige plasticamente a peça *A Barca do Mundo*, numa encenação de Hélder

Mateus Costa pel'A Barraca. Ainda em 1998, apresenta o recital de poesia *Pessoalmente 4 poetas*, com o qual realizou mais de 60 sessões em todo o país.

Em 1999 protagoniza a peça *Um Dia Inesquecível*, de Ettore Scola, com encenação de Hélder Mateus Costa. E no mesmo ano, a partir de textos de autores portugueses, dramatizou, encenou e dirigiu plasticamente a peça *Agosto – Histórias da Emigração*, com todo o elenco de A Barraca.

Em 2000, n'A Barraca, protagoniza a peça *A Relíquia*, de Eça de Queirós, numa versão de António Victorino D'Almeida, do romance queirosiano. Neste mesmo ano, encena e interpreta a peça *A Balada do Café Triste*, de Carson Maccullers. Inaugura o novo consulado português no Rio de Janeiro com o espetáculo de música e poesia intitulado *Versos Comunicantes*, feito a partir das relações textuais de poetas brasileiros e portugueses.

Em 2001, encena n'A Barraca *Um Inverno Debaixo da Mesa*, de Roland Topor, encena e interpreta *Havemos de Rir*, de Maria Judite de Carvalho e também o primeiro espetáculo para a infância d'A Barraca, *Nós Temos os Pés Grandes Porque Somos Muito Altas*, de Carlos Santiago. Interpreta ainda uma versão de *Pedro e o Lobo*, de Prokoffiev, sob a regência do maestro António Victorino d'Almeida.

Em 2002, encena e interpreta o ciclo P'la Mão de Gil Vicente, no âmbito das comemorações dos 500 anos sobre a primeira representação do mestre Gil Vicente, composto por *A Comédia de Rubena*, *O Velho da Horta*, *A Farsa de Inês Pereira* e *O Auto das Fadas*. Estreia ainda o espetáculo *António o dos Quadros*, sobre a obra do poeta António Quadros/João Pedro Grabato Dias, com Amélia Muge que compôs canções do mesmo poeta.

Em 2003 protagoniza com Rita Lello *A Profissão da Sr^a Warren*, de George Bernard Shaw com tradução e encenação de Guilherme Mendonça.

Em Maio de 2004, estreia o espetáculo sobre estórias da História do Teatro, intitulado *Ser e Não Ser*, do qual é autora do texto e encenação.

Em 2005, estreia no Teatro Municipal S. Luiz o espetáculo *A Casa da Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, com encenação de Diogo Infante e Ana Luísa Guimarães.

Em 2006, estreia na Comuna-Teatro de Pesquisa *Todos os que Caem*, de Samuel Beckett, com encenação de João Mota. E, n'A Barraca estreia nesse mesmo ano o espetáculo *Felizmente Há Luar!*, de Luís de Sttau Monteiro, com encenação de Hélder Mateus Costa, que se mantêm ainda em cena, vocacionado para o público estudantil e docente.

Em 2007, estreia n'A Barraca *A Herança Maldita* de Augusto Boal, com encenação de Hélder Mateus Costa. Nesse mesmo ano estreia uma reposição de *Agosto – Contos da Emigração*, espetáculo que assina a dramaturgia e encenação.

Em 2008, estreia *Antígona*, de Sófocles, espetáculo do qual foi encenadora e atriz. No mesmo ano, integrou o elenco do espetáculo *Obviamente Demito-o!*, de Hélder Mateus Costa.

Em 2009, estreia *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol, no qual foi encenadora e atriz. Protagoniza, também neste ano, *A Bicicleta de Faulkner*, de Heather McDonald, numa encenação de Rita Lello.

Em 2010, é a personalidade homenageada no FESTLIP – Festival de Teatro de Língua Portuguesa, onde A Barraca esteve presente com o seu espetáculo *Agosto – Contos da Emigração*. Este espetáculo foi neste mesmo ano em digressão a Macau.

Em 2011, estreia *D. Maria, A Louca*, de Antônio Cunha, uma criação de Maria do Céu Guerra, com participação de Adérito Lopes.

No ano 2012, co-encena com Hélder Mateus Costa, *Make Love, Not War*, a partir da *Lisístrata* de Aristófanes, onde também integra o elenco.

Estreia e coprotagoniza, no ano 2013, num dueto cénico com Adérito Lopes, um texto inédito de Armando Nascimento Rosa, que o dramaturgo escreveu especialmente para a atriz: *Menino de sua Avó*, objeto de estudo do presente trabalho. Nesse mesmo ano integra o elenco de *O Lavadouro*, de Hélder Mateus da Costa com estreia no Lavadouro das Francesinhas, no Bairro da Madragoa em Lisboa.

No ano de 2014, integra o espetáculo *Abril, Esperanças Mil* de Hélder Mateus da Costa, na Assembleia da Republica, no âmbito das comemorações dos 40 anos da Revolução dos Cravos. No mesmo ano, integra a reposição de *Fernão, Mentos?* de Hélder Mateus

da Costa, no Teatro da Trindade. Em dezembro do mesmo ano, estreia no Teatro Cinearte *Tartufo* de Molière também com encenação de Hélder Mateus da Costa.

Em 2015, sob direção de João Mota, na Comuna-Teatro de Pesquisa, interpreta *Play Strindberg* de Friedrich Dürrenmatt. No final do mesmo ano estreia n'A Barraca *Claraboia* do nobel português José Saramago, com adaptação de João Paulo Guerra, onde assina dramaturgia e encenação e ainda integra o elenco.

Em 2017, protagoniza *Eréndira! Sim Avó...* a partir do conto *A Incrível e Triste História da Cándida Eréndira e da Sua Avó Desalmada* de Gabriel García Márquez, com adaptação e encenação de Rita Lello.

No cinema, de entre outras longas, médias e curtas-metragens, destacam-se as suas participações nas longas: *Portugal S.A.*, de Ruy Guerra; *O Mal Amado* e também *A Guerra do Mirandum*, ambos de Fernando Matos Silva; *A Fuga*, de Luís Filipe Rocha; *Crónica dos Bons Malandros*, de Fernando Lopes; *A Moura Encantada*, de Manuel Costa e Silva; *Saudades para D. Genciana*, de Eduardo Geadá; *O Anjo da Guarda* de Margarida Gil; *Anthero - O Palácio da Ventura*, de Zeca Medeiros. E protagoniza, no ano de 2013, um filme de António Pedro Vasconcelos, *Os Gatos não têm Vertigens*.

Na televisão, protagonizou a sitcom *Residencial Tejo*, em horário nobre, na SIC,

Mau Tempo no Canal, *Velhos Amigos*, ambos na RTP. Em 2014 integra pela primeira vez uma novela, reforçando o elenco de *Jardins Proibidos* e em 2015 *A Impostora*, ambas na estação televisiva TVI.

Professora auxiliar convidada no Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora, é fundadora e formadora do Curso Profissional de Interpretação no IDS – Instituto Desenvolvimento Social, onde assume a direção artística.

É galardoada com o Prémio UNESCO, para as Artes na Expo de Sevilha de 92, com O Pranto de Maria Parda, e o prémio de Melhor Atriz com os espetáculos *Calamity Jane*, de Hélder Mateus da Costa e Maria do Céu Guerra, *Um dia na capital do Império* de António Ribeiro Chiado, com encenação de Hélder Mateus Costa, *É Menino ou Menina?*, de Gil Vicente, com encenação de Hélder Mateus da Costa. Foi nomeada por 4 anos consecutivos para os Globos de Ouro da SIC, na categoria de melhor atriz de teatro, e vence o prémio da categoria em 2006. Em 2015 vence novamente um Globo de

Ouro, agora na categoria de melhor atriz de cinema pela interpretação em *Os Gatos não Tem Vertigens*, filme que também a distinguiu na mesma categoria no Prémios Sophia. Em 1985, é agraciada com a Ordem de Santiago da Espada, e em 1994 com a Ordem do Infante D. Henrique. Recebeu a Medalha de Mérito Cultural da Câmara Municipal de Cascais. Em 2008, ganha o prémio de Melhor Adaptação pelo Guia dos Teatros, com *Agosto - Contos da Emigração*, e foi-lhe atribuído o prémio Carreira.

Em 2011, é distinguida com o Prémio Santareno de Teatro – Interpretação

2010/2011, atribuído pela Câmara Municipal de Santarém e o Instituto Bernardo Santareno, pelo desempenho na peça *D. Maria, A Louca*, de Antônio Cunha.

Em 2014, como espetáculo *Menino de sua Avó* de Armando Nascimento Rosa, participou no FITA (Festa Internacional de Teatro de Angra dos Reis), onde recebeu o Prémio Especial do Júri - Maria do Céu Guerra, Adérito Lopes e o grupo A Barraca pela montagem da peça.

Adérito Lopes

Adérito Lopes nasceu em Lisboa a 14 de Fevereiro de 1980.

Doutorando em Comunicação Cultura e Artes (Especialidade em Teatro) na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

Mestre em Teatro – Artes Performativas pela Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa.

Iniciou o seu percurso como ator no Grupo de Teatro Independente O Palma e Meio em Campolide (Lisboa) ao mesmo tempo que frequentava a Oficina/Ateliê: *Espaços e Expressões* na Comuna - Teatro de Pesquisa.

Formou-se na Escola Profissional de Teatro de Cascais. Realizou formações entre outros com João Mota, Vladislav Pazi, Guillermo Heras, Águeda Sena, Filipe Crawford, Alfredo Brissos e Natália Luíza.

Estreia-se como profissional, em 2001 no TEC – Teatro Experimental de Cascais, numa coprodução com o Teatro da Garagem, em *Tríptico TEC* de Carlos J. Pessoa.

Até hoje trabalhou no teatro sob a direção de nomes, como: Águeda Sena; Carlos Avilez; Carlos J. Pessoa; Castro Guedes; Fernando Jorge Lopes; Filipe La Féria; Guillermo Heras; Hélder Mateus da Costa; João Lourenço; Joaquim Benite; José Martins; Maria do Céu Guerra; Rita Lello e Rui Luís Brás.

Ator residente d'A Barraca desde 2008, grupo onde integra o elenco em 2017 da encenação e adaptação de Rita Lello titulada *Erêndira! Sim avó...* a partir do conto *A incrível e a triste história de Cândida Erêndira e da sua avó desalmada* de Gabriel García Marquez. Neste mesmo ano, estreia o original infanto-juvenil de Rita Lello, intitulado *Processo: Fadas/Cottingley – 1917/2017*, a partir do caso verídico das Fadas de Cottingley.

Em 2016, protagonizou *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago, com adaptação e encenação de Hélder Mateus da Costa. Integrou *Claraboia* em 2015 também do nobel português com encenação de Maria do Céu Guerra, no mesmo ano participou também no espetáculo *Afonso Henriques* de Hélder Mateus da Costa.

Em 2014, participou no espetáculo de Hélder Mateus da Costa *Abril, Esperanças Mil*, apresentado na Assembleia da Republica, no âmbito das comemorações dos 40 anos do 25 de Abril. No mesmo ano, integra a reposição de *Fernão, Mentos?* de Hélder Mateus da Costa, no Teatro da Trindade. Em dezembro do mesmo ano, estreia no Teatro Cinearte *Tartufo* de Molière também com encenação de Hélder Mateus da Costa.

A 10 de Abril de 2013, estreia um texto inédito de Armando Nascimento Rosa, *Menino de sua Avó*, como Fernando Pessoa, que coprotagoniza com Maria do Céu Guerra (Dionísia Estrela Seabra, avó de Fernando Pessoa).

Ainda no elenco d'A Barraca participou nos espetáculos: *Make Love Not War*, a partir de *Lisístrata* de Aristófanes, com encenação de Hélder Mateus da Costa e Maria do Céu Guerra (2012); *As Maravilhosas Aventuras de Salta Pocinhas*, a partir de *Romance da Raposa* de Aquilino Ribeiro, com encenação de Rita Lello (2012); *Dona Maria, A Louca*, de Antônio Cunha, uma criação de Maria do Céu Guerra (2011); *As Peúgas de Einstein*, texto e encenação de Hélder Mateus da Costa (2011); *O Mistério da Camioneta Fantasma*, texto e encenação de Hélder Mateus da Costa (2010); *Agosto – Contos da Emigração*, a partir de textos de Ferreira de Castro, José Rodrigues Miguéis, Dias de Melo, João de Melo, Manuela Degerine, Olga Gonçalves, com adaptação e

encenação de Maria do Céu Guerra (2010); *A Balada da Margem Sul*, texto e encenação de Hélder Mateus da Costa (2010); *O Professor de Darwin*, texto e encenação de Hélder Mateus da Costa (2009); *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol, com encenação de Maria do Céu Guerra (2009); *Obviamente Demito-o!*, texto e encenação de Hélder Mateus da Costa (2008); e *Felizmente Há Luar*, de Luís de Sttau Monteiro, com encenação de Hélder Mateus da Costa (2008/2017).

Antes do seu percurso n'A Barraca, com o Rui Luís Brás interpretou um texto de Abel Neves, *Provavelmente Uma Pessoa* (2007) no Teatro da Trindade.

Integrou o elenco de *Galileu* de Bertolt Brecht, na encenação de João Lourenço, em 2006, no Teatro Aberto.

Em Almada, pelo Teatro Extremo, numa encenação de Fernando Jorge Lopes, interpretou um texto da autoria de Luis Matilla, *Maças Vermelhas* (2005).

Rainha do Ferro Velho, de Garson Kanin foi o espetáculo de Filipe La Feria, cujo elenco integrou em 2005.

Com Jorge Castro Guedes, participou em 2004, na peça de Eugénio de Castro, *Bellkiss, Rainha do Sabá*. Ainda com este encenador, no ano 2003, integrou o elenco dos espetáculos *Hansel e Gretel*, dos Irmãos Grimm; *Farsa do Mestre Pathelin*, de Autor Francês Anónimo do século XV e ainda *William Pig, O Porco que leu Shakespeare*, de Christine Blondel.

O Dia de Inês Negra, de José Jorge Letria e *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, de Federico García Lorca, foram os espetáculos que participou encenados por José Martins. (2003)

O encenador madrileno Guilherme Heras dirigiu-o numa versão a partir de *Woyzeck*, de Georg Büchner (2003).

Os Diretores, de Daniel Besse, em 2003, foi a encenação de Joaquim Benite cujo elenco integrou.

Carlos Avilez pelo Teatro Experimental de Cascais, em 2002, dirigiu-o no espetáculo *Indecência Flagrante: os Três Processos de Oscar Wilde*, de Moisés Kaufman.

Com direção de Águeda Sena interpreta *A Fanfarra*, de Karl Valentin, em 2001.

Finalista da 1.^a edição do Projeto Novos Atores, no âmbito do Ciclo Novos x9 2006 promovido pela EGEAC, E.E.M./São Luiz Teatro Municipal, Jorge Salavisa. Júri: Adriano Luz, Ana Luísa Guimarães e João Lourenço.

Prémio Especial do Júri FITA 2014 - Maria do Céu Guerra, Adérito Lopes e o grupo A Barraca pela brilhante montagem de *Menino de sua Avó*. FITA-Festa Internacional de Teatro de Angra dos Reis. Rio de Janeiro, Brasil. Júri: Fátima Valença, Natália Nollis Sasso, Paulo Gracindo Júnior e Sérgio Fonta.

António Victorino d'Almeida

António Victorino d'Almeida nasceu em Lisboa, a 21 de Maio de 1940. Com apenas cinco anos compôs a sua primeira obra e com sete anos deu a sua primeira audição, onde para além de duas peças da sua autoria, interpretou obras de Mozart e Beethoven.

O Maestro frequentou o curso superior de piano no Conservatório Nacional de Lisboa, com Campos Coelho como seu professor de música, aquele que mais o influenciou. Continuou a sua formação no Instituto de Alta Cultura, com estudo da composição em Viena de Áustria, na Academia de Música, e de 1974 a 1981, foi adido cultural da Embaixada Portuguesa na cidade de Viena, cargo que lhe valeu uma condecoração atribuída pelo Presidente da República de Áustria.

Escreveu, apresentou e realizou mais de uma centena de documentários culturais para a televisão. Mas apesar de dividir o seu tempo entre cinema, teatro e televisão, privilegia sempre a música; ela é a sua mais forte expressão artística e inspiração pessoal.

A sua obra é extensa e abarca os mais variados géneros musicais, sendo o compositor português que mais diversidade musical produziu: do Lied à música de câmara, música sinfónica e coral-sinfónica, do solo ao piano e a outros instrumentos; para além da música composta e produzida para teatro, ópera, cinema, ou géneros musicais de feição popular como o fado.

Das suas várias obras literárias publicadas, destacam-se as que se inserem no campo musical: *Música e Variações*; *O que é a Música*; *Músicas da minha Estante*; *Toda a música que conheço vol.1*; *Toda a música que conheço vol.2*.

Foi presidente do Sindicato de Músicos Portugueses e membro do júri do Concurso de Piano de Moscovo. O seu nome atingiu uma tal notoriedade pública no país (mercê também dos seus grandes dotes de comunicador televisivo), que quando dizemos Maestro, é comumente a António Victorino d'Almeida que nos referimos.

O Maestro António Victorino d'Almeida colabora com regularidade na criação musical do Grupo A Barraca, entre orquestração, composição e direção musical, foram vários os espetáculos d'A Barraca em que participou desde 1984. *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht, com encenação e dramaturgia de Hélder Mateus da Costa, foi o primeiro espetáculo em que colaborou, com a orquestração e música original (1984), e ao qual se seguiram: *Um homem é um homem – Damião de Góis*, de Hélder Mateus Costa (1985); *Liberdade em Bremen*, de R.W. Fassbinder, com encenação de Hélder Mateus Costa (1990); *O Avaro*, de Molière, com encenação Hélder Mateus Costa (1995); *Xeque-Mate*, de Anthony Shaffer, com encenação de Maria do Céu Guerra (1997); *A Relíquia*, de Eça de Queirós, numa versão de António Victorino d'Almeida, com encenação Hélder Mateus Costa (2000); *Um Inverno debaixo da mesa*, de Roland Topor, e *Nós temos os pés grandes porque somos muito altas*, ambos com encenação Maria do Céu Guerra (2001), *O Velho da Horta*, de Gil Vicente (2002); *Ser e não ser* *Estórias da História do Teatro*, num espetáculo de Maria do Céu Guerra, com textos de Ésquilo, Sófocles, Eurípidés, passando pela improvisação da Commedia Dell 'Arte, Molière, Shakespeare, até Tchekhov e Brecht, entre muitos outros (2004); *Antígona* de Sófocles, a partir da tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, um espetáculo de Maria do Céu Guerra (2008); *O Inspetor-Geral*, de Nikolai Gogol, com encenação de Maria do Céu Guerra (2009); *D. Maria, A Louca*, de António Cunha, criação de Maria do Céu Guerra (2011).

Em 2013, no espetáculo *Menino de sua Avó*, de Armando Nascimento Rosa, nesta produção para além da obra musical original e inédita, teve também um acompanhamento participativo na criação do espetáculo. Tal como a conceção dos desenhos que integram a cenografia é reproduzida visualmente no espetáculo, momentos filmados da interpretação pianística são também reproduzidos em vídeo, integrando assim o mesmo.

José Costa Reis

José Costa Reis nasceu a 15 de Setembro de 1947, sendo um nome de referência em teatro, cinema e televisão: cenógrafo, figurinista, pintor, decorador, ilustrador, professor, estilista, e por este seu trabalho ligado à criação de moda, nos anos 70, foi considerado o primeiro estilista português, tal como hoje se entende o termo.

Iniciou o seu percurso académico na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, onde frequentou o Curso Superior de Pintura (1964 a 1969). Estudou cenografia no Teatro Nacional de S. Carlos, com Mestre Furiga, e durante o Serviço Militar, estudou fotografia e cinema nos Serviços Cartográficos do Exército.

Foi professor de cenografia na Escola Profissional de Teatro de Cascais (1992 a 2006) e posteriormente na Escola Profissional de Artes e Ofícios – Chafitô.

No ano 2006, criou com Jorge Salavisa o Ciclo Novos Vezes Nove – Novos Atores, no Teatro Municipal S. Luiz, determinado a divulgar novos talentos na área da representação. Também no ano de 2006 é agraciado com a comenda da Ordem do Infante D. Henrique pelo Ex-Presidente da República Dr. Jorge Sampaio.

A sua primeira colaboração com o grupo A Barraca aconteceu no ano de 1993, no espetáculo *De Braços Abertos* de Maria Adelaide Amaral, uma encenação de Fernanda Lapa, com a interpretação de Maria do Céu Guerra e Sinde Filipe. Pela cumplicidade estética e geracional entre a criadora e o diretor plástico, em 2011, o cenógrafo e figurinista também assina a direção plástica dos espetáculos de teatro *Rumor* e *D. Maria, a Louca*, ambos encenados por Maria do Céu Guerra.

Em 2013, José Costa Reis junta-se ao grupo de criadores de *Menino de sua Avó* de Armando Nascimento Rosa, para nos presentear com o seu trabalho de cenografia e figurinos, num espetáculo onde o pintor aceita o desafio de ver os seus desenhos filmados enquanto os cria e depois projetados no próprio espetáculo como cenário.

Em 2015, assina uma grandiosa cenografia em mais uma encenação de Maria do Céu Guerra: *Claraboia* de José Saramago, colocando um prédio de Lisboa dos anos 50 em cena.

Anexo VIII - *Curricula dos artistas intervenientes*

Rita Lello (apoio à direção de atores)

Rita Lello nasceu em Lisboa a 20 de fevereiro de 1970. Mestranda em Teatro e Comunidade, pela Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa. É formada em tradução e estudou teatro no Institut Franco Portugais.

Estreou-se como atriz como a peça *O Conto de Inverno* de Shakespeare no Teatro da Cornucópia (1994).

Trabalhou com Mário Viegas em *A Grande Magia* de Eduardo de Filippo. Na Companhia Teatral do Chiado protagonizou as peças: *Uma Comédia Às Escuras* de Peter Shaffer (1995), *Duas Comédias Sem Palavras* de Beckett (1995), *Dá Raiva Olhar Para Trás* de John Osborne (1996), *Fora de Jogo* de Israel Horovitz (1998), *O Pirata Que Não Sabia Ler* de José Jorge Letria (1998), *A Menina Julia* de August Strindberg (1999), *Um Ouvido Só Para Ele* de Peter Shaffer (2000), *A Profissão da Senhora Warren* de George Bernard Shaw (2003), *Deixa-me Rir* de Alistair Beaton e *Jantar de Idiotas* de Francis Veber, ambas encenadas por António Feio, *Antígona* de Sófocles (2007), *Peça Para Dois* Tennessee Williams (2008), *Otelo* de William Shakespeare (2009). *As Vampiras Lésbicas de Sodoma* de Charles Busch, com encenação de Juvenal Garcês no Teatro-Estúdio Mário Viegas.

Como encenadora, assinou os espetáculos *Peça Para Dois* de Tennessee Williams e *A Bicicleta de Faulkner* de Heather McDonald, *Angel City* de Sam Sheppard, e *Eréndira! Sim Avó...* a partir do conto *A Incrível e Triste História da Cãndida Eréndira e da Sua Avó Desalmada* de Gabriel García Márquez.

Para a infância escreveu e encenou *A Princesa do Amor de Sal*, uma adaptação livre de *O Rei Lear* de Shakespeare, *O Conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago, *O Romance da Raposa* de Aquilino Ribeiro e escreveu e encenou *Processo: Fadas/Cottingley – 1917/2017*, a partir do caso verídico das Fadas de Cottingley.

Em televisão foi nomeada na categoria de Melhor Actriz no Festival internacional de Monte Carlo pela sua interpretação em *Liberdade 21*.

Marta Fernandes da Silva (aderecista)

Marta Fernandes da Silva nasceu a 23 Setembro de 1979. Em 2003 termina a Licenciatura em Artes Plásticas – Escultura pela Faculdade de Belas Artes do Porto, em 2004 frequenta o curso de Cenografia do Espaço Cenográfico coordenado pelo cenógrafo e figurinista J. C. Serroni em São Paulo, Brasil. Em 2007 participou no workshop *I can fly, how to fly people in the entertainment*, coordenado por Joseph Champelli ZFX Flying Effects e *Mooving castle of Bunraku*, coordenado por Noriuki Sawa, na Quadrienal de Cenografia e Arquitetura Teatral de Praga, República Checa.

Em 2009 concluiu a especialização de Cenografia na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, frequenta European Intensive Project *A Theatrical City – private life / public space*, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris – La Villette, Centre National de La Danse, Paris e os workshops de cenografia com J. C. Serroni e Raymond Sarti na FA/UTL.

No seu percurso como artista plástica, participou em várias exposições das quais se destacam: em 2002, *Caligrafias*, exposição individual de desenho no Festival D'Agosto, Maputo, Moçambique; em 2003, XII Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira – instalação coletiva do grupo Balão Dar Quente, também em 2003, *Pano para mangas*, exposição de fotografia do coletivo Identidades tendo sido apresentada em Recife, Brasil; Mindelo, Cabo Verde. *Convivendo com José Craveirinha*, exposição coletiva de desenho no Instituto Camões Centro Cultural Português integrada no III Festival Internacional de Teatro d'Agosto, Maputo, Moçambique.

Em 2011 realizou a escultura de homenagem ao ator João d'Ávila para o Jardim da J. F. de Carnide em Lisboa.

Enquanto cenógrafa foi residente durante quatro anos na companhia de teatro Trigo Limpo teatro ACERT onde desenvolveu trabalho de criação e conceção de cenários e adereços em vários espetáculos. Atualmente trabalha como freelancer e no seu percurso trabalhou com encenadores como José Rui Martins, Pompeu José, José Caldas, Júnior Sampaio, Maria João Trindade, Maria Simões, Filipa Mesquita, Clara Ribeiro, Maria do Céu Guerra, Rita Lello, Pedro Cardoso e Filipe La Féria.

Desde 2004 tem desenvolvido vários workshops de artes plásticas e cenografia direcionados a crianças e adultos.

Fernando Belo (luminoplasta)

Fernando Belo nasceu a 02 de janeiro de 1975, iniciou a sua carreira profissional em 1998 como contra regra, no Auditório Fernando Lopes Graça, em Almada.

Participou em montagens da Companhia Nacional de Bailado, no Teatro Camões, em *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho e *Pedro e Inês*, coreografado por Olga Roriz. No Teatro Maria Matos destaca-se entre outras, a sua participação em *La Tragédie d'Hamlet*, de William Shakespeare, numa adaptação e encenação de Peter Brook, pelo Théâtre des Bouffes du Nord.

N' A Barraca, passou pela montagem, afinação, gravação e operação de vários espetáculos, entre os quais *D. Maria*, *A Louca* de Antônio Cunha, *Menino de sua Avó* de Armando Nascimento Rosa e *Claraboia* de José Saramago.

Ricardo Santos (Ganso) (sonoplasta)

Ricardo Santos, músico e sonoplasta, conhecido pela alcunha de Ganso, nasceu a 20 de fevereiro de 1980, natural de Santo André.

Formou-se na extinta Escola Profissional de Música de Almada, e é residente no Grupo A Barraca desde 2009, estando assim ligado a todos os projetos realizados pela Companhia desde então.

Paulo Vargues (realização vídeo)

Paulo Vargues nasceu em Lisboa a 20 de abril de 1981. É licenciado em teatro pela Universidade de Évora.

Colabora com A Barraca desde 2011. No espetáculo *Menino de sua Avó* foi responsável pela realização e edição das imagens projetadas em vídeo. Trabalho que tem vindo a desenvolver ao longo de outros projetos.

Marta Soares (contra-regra)

Marta Soares nasceu em Lisboa a 31 de outubro de 1985. É licenciada em teatro pela Universidade de Évora.

Colaborou com A Barraca nos projetos *D. Maria a Louca* de Antônio Cunha e *Menino de sua Avó*, de Armando Nascimento Rosa como diretora de cena e contra-regra. Como atriz participou ainda em vários projetos de para-teatro, leituras encenadas, e integrou o elenco do espetáculo *Make Love Not War* de Hélder Mateus da Costa, uma adaptação de *Lisístrata* de Aristófanes.

Ana Isabel Dias (harpista)

Ana Isabel Dias nasceu em 1980. É uma das harpistas portuguesas mais requeridas, no âmbito da música erudita e popular. Estudou piano, guitarra e acordeão. Frequentou na classe de harpa o Conservatório Nacional de Música de Lisboa, a Académie International de Musique de Courchevel, a Academia Metropolitana de Música de Lisboa e atualmente estuda na Escola Superior de Música de Lisboa com Stephanie Manzo, e na Universidade Nova de Lisboa (mestrado em Ciências Musicais, Etnomusicologia). Integrou o grupo Madredeus, e colabora frequentemente com orquestras como a Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Gulbenkian, Orquestra da Madeira e Orquestra Utópica.

Anexo IX - Obras do dramaturgo Armando Nascimento Rosa

Originais dramáticos, distinções, publicações e respectivas realizações cénicas

1. *Goiânia – Uma Nova Caixa de Pandora* (peça tripartida)

1ª versão escrita: 1988, com o título *A rosa de Goiânia ou Uma nova caixa de Pandora*.

Distinções recebidas e entidades que as atribuíram: Menção Honrosa do Prémio Alves Redol de Teatro – 1988 (Comuna-Teatro de Pesquisa e Câmara Municipal de Vila Franca de Xira).

Peça inédita nunca encenada (a versão final tem interlúdios inseridos em 2000).

2. *Espera Apócrifa*

1ª versão brevíssima: 1989/1990

Publicação: In Revista *Actor*. Nº 10. Lisboa: Cassefaz, Abril de 1990, pp. 3-5.

2ª versão aumentada: 1999

Publicação: In Rosa, Armando Nascimento. *Falar no deserto – Estética e Psicologia em Samuel Beckett*. Prefácio de Eugénia Vasques. Lisboa: Cosmos, 2000, pp. 115-127.

Leituras encenadas:

5/5/ 2000, em Lisboa, Café-teatro da Comuna, direção de Álvaro Correia;

3/10/2000, em Évora, na Sociedade Joaquim António de Aguiar, direção de Artur Barradas;

27/3/2004, duas sessões na Amadora (Dia Mundial do Teatro), com direção de Álvaro Correia: Estúdio de Teatro João Mota na Escola Superior de Teatro e Cinema; e no espaço ProtoLab.

3. *A Ilusão Cósmica – Viagem ao futuro no palco*

1ª versão escrita: 1997

Publicação: Edição online em 2005 na revista eletrónica Triplov

(http://triplov.com/teatro/armando_nascimento_rosa/Ilusao-Cosmica/index.htm)

Peça nunca encenada.

4. *Audição - com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*

1ª versão escrita: 1998

Publicação: 1ª Edição em livro com texto e partituras das canções da banda sonora original em 2002 (Évora: Casa do Sul).

2ª edição em livro em 2013, no Brasil, conjuntamente com *Cabaré de Ofélia*, sob o título: *2 Dramas com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (São Paulo: Escrituras Editora).

Encenações:

- 2003, Lisboa, Teatro Municipal Maria Matos (14/2 – 9/3), encenação de Élvio Camacho, produção Cassefaz. Digressão a Évora: Teatro Municipal Garcia de Resende (3/5/2003).
- 2004, Funchal, Teatro Municipal Baltazar Dias (23/3 – 30/3), encenação de Eduardo Luiz, pelo TEF – Companhia de Teatro do Funchal.
- 2004, Setúbal, Club Setubalense (estreia. 1/9), encenação de José Maria Dias, pelo Teatro Estúdio Fontenova. Digressões a: Lisboa (Café-Teatro da Comuna, 11-19/3/2005); e Montijo (11-18/12/2004). Espetáculo reposto em 2010, no espaço em Setúbal onde estreou (19-28/3); e com sessões em Lisboa na Casa Fernando Pessoa (12/6/2010) e no Teatro Aberto (Sala Azul, 27/11/2010), no contexto do II Encontro Internacional Fernando Pessoa.
- 2004, Montemor-o-Novo, O Espaço do Tempo/Convento da Saudação (1-4/10), encenação de Eduardo Condorcet, num projeto de Hugo Sovelas pela Propositário Azul. Digressão nacional: Lisboa (Teatro da Comuna, Sala das Novas Tendências, 10-20/11/2004); Évora (A bruxa Teatro, 28/11/2004); Coimbra (Teatrão-Museu dos Transportes, 10-13/10/2005); e Porto (Teatro Helena Sá e Costa, 28-29/1/2005).
- 2008, Funchal, Conservatório/Escola das Artes do Funchal, projeto do aluno Filipe Luz com direção cénica de Kot-Kotecki. Digressão ao Porto (14/7/2008), no Festival SET – Semana das Escolas de Teatro, Mercado Ferreira Borges.

5. *Lianor no País sem Pilhas* (uma peça infanto-juvenil)

1ª versão escrita: março de 2000

Distinções recebidas e entidades que as atribuíram: Prémio Revelação Ribeiro da Fonte, Teatro – 2000 (IPAE – Instituto Português das Artes do Espetáculo).

Obra selecionada para o Plano Nacional de Leitura em 2016.

Publicação: 1ª edição em livro com texto, partituras das canções da banda sonora original e fotos, da produção de estreia, por João Tuna, em maio de 2001. (Porto: Campo das Letras).

Tradução: Em língua francesa, em 2012, inédita (já encenada), por Clara Ploux com o título *Lianor au pays des hautes sphères*; tradução em língua inglesa, de Lydia Munday, em 2015, com os títulos alternativos *Lia in the land without batteries* ou *Lianor in Nobatteryland*.

Encenações:

- 2000, Lisboa, Centro Cultural de Belém (Sala de Ensaio/Black Box), encenação de João Mota, coprodução entre a Comuna-Teatro de Pesquisa e o Centro de Pedagogia e Animação do CCB. Estreada no CCB (17-31/10), transitou para a sala 1 do Teatro da Comuna (3/11/2000-21/4/2001). Digressões a: Almada (Fórum Municipal Romeu Correia (maio/2001); Porto (FITEI, Teatro Rivoli, julho/2001); e a Arronches (Auditório Municipal, 14/7/2001), terra natal da atriz protagonista, Isabel Abreu.
- 2003, Lisboa, Jardins da Água do Parque das Nações (18-19/7), encenação de Sara do Vale, Exercício final de alunos do 4º ano das licenciaturas em Actores/Encenadores e em Realização Plástica do Espetáculo, da Escola Superior de Teatro e Cinema.
- 2005, Funchal, Cine-Teatro Santo António (30/11/2005-27/3/2006), encenação de Élvio Camacho, produção do TEF – Companhia de Teatro do Funchal.

- 2012, Lisboa, Auditório do Instituto Francês (17/6), encenação de Clara Ploux em tradução francesa, *Lianor au pays des hautes sphères*, com elenco infanto-juvenil de estudantes do Liceu Francês de Lisboa. Espetáculo integrante do trabalho de projeto final de mestrado, da encenadora, em Teatro e Comunidade pela ESTC.

6. *Vozes Invasoras* – *Uma comédia de horrores sobre os direitos humanos*

Peça breve escrita em Madrid em 2000, num projeto internacional, de cocriação dramaturgicamente multilíngue, a convite do Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo (IITM).

Encenação:

2001, Cenas soltas de *Vozes Invasoras* foram integradas, em tradução castelhana, no espetáculo *La Noche de Casandra*, encenado por Pedro Álvarez-Ossorio, produzido pelo IITM, estreado em Espanha (Teatro Garcia Lorca, Getafe-Madrid, 20/4), com digressão por Portugal (Amadora, Grande Auditório da Escola Superior de Teatro e Cinema, 26/4) e Itália (Teatros de L'Aquila e Pescara).

7. *Nória e Prometeu* – *Palavras do Fogo*

1ª versão breve: 2000

2ª versão escrita: 2003

Leitura encenada:

2003, Lisboa, Livraria Eterno Retorno (20/6), Ciclo Autores Dramáticos no Bairro Alto, direção de Élvio Camacho.

3ª versão aumentada: 2004

Publicação: Edição online em 2004 na revista eletrónica Triplov (http://triplov.com/teatro/armando_nascimento_rosa/noria_e_prometeu/nota_preambulador.htm)

Encenações:

- 2006, Angra do Heroísmo, Teatro Angrense (7/4), encenação de Moisés Mendes, pelo Grupo de Teatro Amador Pedra Mó, integrado no VII Festival de Teatro de Angra do Heroísmo. Reposição em 20/5/2007.

- 2013, Setúbal, Auditório da Escola Secundária Sebastião da Gama (14-16/3), encenação de José Maria Dias, espetáculo da turma finalista do curso profissional de Teatro.

Leituras encenadas:

2010, Braga, Aula Magna da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica (22/10), Colóquio Internacional Interdisciplinar «Mitos e heróis – a expressão do imaginário», direção cénica de David Silva, grupo teatral Rastilho. Leitura encenada reposta em Coimbra, Átrio do Museu Nacional Machado de Castro (7/7/2011), integrada na XIII edição do FESTEIA – Festival Internacional de Teatro de Tema Clássico.

8. *Aventuras do Sapo Júnior* (guião para filme de animação)

Texto escrito em 2001 por encomenda da produtora audiovisual Intermezzo (Lisboa). Guião para curta-metragem de animação, destinada a público infantil, realizada e publicada em 2001 pela Intermezzo para a Reserva Natural de Castro Marim.

9. *A Última Lição de Hipátia*

1ª versão extensa em três atos: 2002

Publicação: 1ª edição em livro com texto e partituras da banda sonora original, em 2004 (Porto: Campo das Letras).

Peça nunca encenada.

2ª versão homónima em um ato: 2010 (inérita em língua portuguesa).

Tradução: Em inglês, por Alex Ladd, em 2010, com o título *Hypatia's last lesson*.

Publicação: 2013, «Hypatia's last lesson. A one-act play». Translated by Alex Ladd. In MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto (Editores). *Teatro do Mundo. Teatro e Censura*. Porto: CETUP/Universidade do Porto [pp. 237-288].

Leitura encenada (2ª versão em um ato, em tradução inglesa):

2010, *Hypatia's last Lesson*, tradução de Alex Ladd, direção cénica de Susan Rowland, Lecture Hall da Universidade de Cornell, Ithaca (EUA), em 11/8, no contexto do programa da Conferência Internacional «On the Edge: Psyche in Ethics, the Arts and Nature (10-14/8/2010), organizada pela International Association for Jungian Studies.

10. *Um Édipo – O drama ocultado (mitodrama fantasmático em um acto)*

1ª versão escrita: 2002 (com o título inicial de *Reflexo de Édipo*).

Publicação: 1ª edição em livro com partitura de tema musical, em 2003 (Évora: Casa do Sul); 2ª edição em 2012 (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra), com prefácio de Marvin Carlson.

Traduções: Em inglês, por Luis Toledo, revista por Michael Mendis, publicada nos EUA (Nova Orleães: Spring Journal Books) e encenada em 2006; e em servo-croata, por Tatjana Manojlovic (publicada em livro em Belgrado em 2011).

Encenações:

- 2003, Lisboa, Teatro da Comuna (4-26/7), sala 1 (acolhimento a projeto pontual), encenação de Miguel Loureiro. Digressão a Évora, Sala-estúdio do Teatro Municipal Garcia de Resende (17/1/2004).

- 2006, Londres (Greenwich), em tradução inglesa com o título *An Oedipus – The untold story*, no Queen Anne Court /The University of Greenwich (7-9/7), encenação de Pippa Guard, elenco de estudantes de Artes Performativas da UG, espetáculo no contexto da Multidisciplinary International Academic Conference «Psyche and Imagination», promovida pela International Association for Jungian Studies.

Leituras encenadas (em tradução inglesa):

- 2006, Nova Iorque, Martin E. Segal Theatre Center (17/4), The Graduate Center/The City University of New York, direção cénica de Alex Roe, elenco da Metropolitan Playhouse (NY).

- 2006, Londres, Lewisham ArtHouse (26/4), direção cénica de Kwong Loke, produção da StoneCrabs Theatre Company.

- 2013, Chicago, Loyola University (24/7), direção cénica de Susan Rowland, com elenco de mestrandos da Pacifica Graduate Institute, Califórnia. A sessão integra-se na 12th Annual Conference of Research in Jung and Analytical Psychology, «Psyche and

Society: The Work of the Unconscious», organizada pela Jungian Society for Scholarly Studies (24-27/7).

Outras leituras públicas (em português):

- 2010, Braga, Aula Magna da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica (6/5), direção de Rui Madeira, elenco da Companhia de Teatro de Braga, leitura integrada no I Congresso Internacional de Psicologia Analítica «Jung na Arte e na Cultura».

- 2011, Porto, Instituto D. António Ferreira Gomes, direção cénica de Renata Portas, integrado na Tertúlia: «*Um Édipo: A Psique em Drama*», coordenada por Luís Saraiva.

11. *O Túnel dos Ratos*

1ª versão escrita: 2003

Publicação: texto e partituras de canções originais (Porto: Campo das Letras, 2004).

Tradução: Em inglês, em 2007, por Jorge Balça.

Encenação:

2004, Teatro Municipal Garcia de Resende, encenação de José Russo, produção do Cendrev - Centro Dramático de Évora (25/11/2004-29/1/2005).

2ª encenação em português prevista para 2016.

Leitura encenada (em tradução inglesa):

2007, Londres, Canning House (23/11), direção cénica de Jorge Balça, com o título *Tunnel of the rats – A dark comedy*, produção da StoneCrabs Theatre Company, no ciclo Origins/Origens - Seven Deadly Sins, dedicado a dramaturgos da lusofonia.

12. *Maria de Magdala – fábula gnóstica*

1ª versão escrita: 2004

Publicação: 1ª edição em livro em 2005 (Lisboa: Parceria A. M. Pereira)

Traduções: Em inglês, por Alex Ladd, publicada em livro nos EUA, em 2010 (Nova Orleães: Spring Journal Books); tradução em castelhano em 2005, por Mariana Ayala (para a legendagem da digressão a Espanha).

Encenação:

2005, Évora, Teatro Municipal Garcia de Resende (20/10 – 11/11), encenação de João Mota, coprodução Cendrev - Centro Dramático de Évora e Comuna – Teatro de Pesquisa, Lisboa (Sala Nova: 16/11 – 4/12). O espetáculo apresentou-se em Espanha no Festival Internacional de Teatro y Danza Contemporáneos de Badajoz (Teatro Lopez de Ayala, 30/10/2005).

Leituras encenadas (na tradução inglesa de Alex Ladd):

2008, Zurique, ETH, Instituto Federal Suíço de Tecnologia (4/7), direção cénica de Susan Rowland, integrado no programa da Second Joint Conference of the International Association for Analytical Psychology with the International Association for Jungian Studies, elenco com participantes da conferência.

2010, Nova Iorque, The Wild Project (12/4), direção cénica de John Giampetro, produção da Phoenix Theatre Ensemble (NY).

2010, Nova Orleães, Venusian Gallery (17/4), direção cénica de Constance Romero, produção da Archetypal Theatre Company (NO, Louisiana).

13. *O livro de Simão de Sagres*

1ª versão escrita: 2005, com o título *A ilha de Colombo*.

2ª versão, já com o título definitivo: 2009

Distinções recebidas e entidades que as atribuíram: Prémio Literário Aldónio Gomes – 2012; conjuntamente com a peça *Duas mulheres e um teatro* (Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro)

Publicação: 1ª edição em livro no volume *Duas peças com História(s)*, (Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas, 2012).

Traduções: tradução inédita em castelhano em 2010, por Olivia Novoa Fernandez, com o título *El libro de Simón de Cádiz*; tradução inédita em inglês, por Lydia Munday (2016), com o título *Columbus Island*.

Peça nunca encenada.

14. *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos*

1ª versão escrita: 2005

Publicação: 1ª edição com prefácio de Patrícia da Silva Cardoso, em 2006 (Évora: Casa do Sul); 2ª edição em 2011 (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra).

Tradução: Tradução em castelhano por Antonio Sáez Delgado (publicada em Espanha em 2007).

Encenação:

2006, Évora, Teatro Municipal Garcia de Resende, encenação de Paulo Lages, produção do Cendrev - Centro Dramático de Évora. Estreia a 1/12 como espetáculo de abertura do IV Encontro de Teatro Ibérico (carreira cénica entre 18/1 e 8/2 de 2007). Digressão a Alcobaça, Grande Auditório do Cine-Teatro (28/9/2007) e a Lisboa, Teatro da Comuna, Sala Nova (24-28/10/2007).

Leitura encenada, em tradução castelhana:

2008, Madrid, Teatro del Astillero/Centro Cultural El Torito (20/11), dirigida por Adolfo Simón, integrada no evento «Dramaturgia Europea Contemporánea: Escenas de Noviembre».

Outras leituras públicas:

2009, São Paulo, Palco do Tucarena (22/9), excertos da peça lidos pelos atores Berta Teixeira e Ramon Aguiar no contexto do II Seminário Internacional «Espetáculo/Cidade/Teatro – As representações da cidade», realizado na PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, numa parceria luso-brasileira entre o Observatório das Metrôpoles (PUC/SP) e o Núcleo de Estudos sobre as Cidades e Culturas Urbanas (NECCURB) da Universidade de Coimbra.

15. *Cabaré de Ofélia (no Odra Marítimo)*

1ª versão escrita: 2005, com o título inicial de *Samba de Cecília*.

2ª versão com título definitivo: 2007

Publicação: 1ª Edição em livro em 2013 (São Paulo: Escrituras Editora).

Encenações:

- 2007, Évora, Salão Nobre do Teatro Garcia de Resende (28/11 – 8/12/2007 e 20/5-31/5/2008), encenação de Claudio Hochman, direção musical de Ulf Ding, coprodução

entre o Cendrev - Centro Dramático de Évora e o Teatro da Trindade, Lisboa. Estreia em Lisboa na sala principal do Teatro da Trindade (18-29/7/2008); acolhimento pelo Teatro dos Aloés no Teatro Recreios da Amadora (4-6/7/2008).

- 2014, Lisboa, Casa Raphael Baldaya (14/10-15/12), encenação e projeto pontual de José Henrique Neto em parceria com o Teatro do Marinbondo.

16. *Flórido* (Criação de personagem)

Textos escritos em 2007 para o ator Raul Atalaia no âmbito de um projeto da Rede europeia Magic Net, a convite d'O Bando.

Encenação:

2007, textos integrados no espetáculo *En las puertas de Europa*, em cocriação dramaturgicamente com Yavuz Pekman e Agustín Iglésias que o encenou, numa coprodução internacional entre O Bando, Teatro Guirigai (Espanha) e Oyunevi (Turquia). Estreia na Alemanha em Schwerin (1/6), no Encontro Anual de Teatros Magic Net. Digressões várias em 2007 e 2008, que incluíram, em Portugal, o FIAR – Festival Internacional de Artes de Rua, no Castelo de Palmela (27-29/7/2007), e, em Badajoz, o XXX Festival Internacional de Teatro y Danza Contemporáneos de Badajoz, no Teatro López de Ayala (29/10/2007).

17. *As Duas Mulheres de Sigmund Freud* (libreto de ópera breve com música de Hugo Ribeiro)

Libreto escrito em 2007, submetido ao concurso Ópera em Criação, com música de Hugo Ribeiro.

Distinções recebidas e entidades que as atribuíram: libreto da ópera breve vencedora do concurso Ópera em Criação (Ópera Estúdio de Lisboa, Teatro Municipal São Luiz e Teatro Nacional São Carlos).

Publicação: Edição impressa em 2008 na folha de sala da estreia, Teatro Municipal São Luiz.

Encenação:

2008, Lisboa, Teatro Municipal São Luiz, Jardim de Inverno (25-26/3), encenação de Paulo Matos, direção de orquestra de Christopher Bochmann (Orquestra Sinfónica Juvenil).

18. *Antígona Gelada*

1ª versão integral concluída em 2007

Publicação: Edição do texto com prefácio de Maria do Céu Fialho, em 2008 (Coimbra: Fluir Perene), depois disponibilizada online no site da editora.

Tradução: Em inglês, em 2009, por Alex Ladd, *Frozen Antigone* (tradução inédita).

Encenações:

- 2008, Évora e Lisboa, Teatro Municipal Garcia de Resende (antestreia a 1/12/2008, como espetáculo de abertura do 6º Encontro de Teatro Ibérico; e 8/1 – 1/2/2009), e Sala Nova do Teatro da Comuna (11/12 – 21/12/2008), encenação de João Mota. Digressão a Braga, Theatro Circo, Pequeno Auditório (12-13/2/2009).

- 2014, Amadora, Grande Auditório da Escola Superior de Teatro e Cinema (30/6), encenação e versão cénica de Carlos J. Pessoa, espetáculo final do 1º ano do curso de mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas.

19. *Visita na Prisão* ou *O Último Sermão de António Vieira*

Peça escrita em 2008

Publicação: Edição em livro em 2009 (Lisboa: Assírio & Alvim).

Distinções recebidas e entidades que as atribuíram: Prémio Albufeira de Literatura 2008 (Município de Albufeira e Associação Portuguesa de Escritores); e Menção Honrosa na 2ª Edição do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva – 2008 (Funarte, DGArtes, Instituto Camões, Teatro Nacional D. Maria II).

Obra selecionada para o Plano Nacional de Leitura em 2016.

Tradução: Em inglês, por Philip Eugene Krummrich, em 2014 (inérita).

Leituras encenadas:

- 2009, Lisboa, Salão Nobre do Teatro Nacional D. Maria II (14/4), direção cénica de Álvaro Correia, elenco do TNDM II e quatro atores convidados.

- 2009, Araraquara (Brasil), Anfiteatro A da Faculdade de Ciências e Letras (16/9), UNESP - Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho», direção cénica de Silvana Santoro, Grupo de Teatro Universitário Urucum, espetáculo integrado na VI Semana de Estudos Teatrais (15-17/9).

20. *Não és Beckett, não és nada* (ou *Espera apócrifa reloaded*)

Versão revista e alargada do texto *Espera apócrifa*, em 2009

Publicação: Edição em opúsculo em 2009 (Lisboa: Apenas Livros).

Encenações:

- Lisboa, 2009, Teatro da Comuna (8-27/9), Sala 1 (acolhimento de projeto), Teatro do Azeite, direção artística de Carlos Malvarez.

- Lisboa, 2011, Lisbon Old Town Hostel, quarto nº 4 (25/3), espetáculo integrado no Projeto One Night Stand, coordenação artística de Cátia Terrinca, Coletivo 3.14.

Digressão a Caldas da Rainha, 1º Festival Ofélia – Caldas Late Night (29-31/5), evento dinamizado pela ESAD – Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha.

Leitura encenada:

- Lisboa, 2013, Bar Alxixa-te (21/5), direção cénica de Sérgio Grilo e Karas. Ciclo de Leituras da Liberdade Provisória, coordenado por Margarida Barata.

21. *Os Mortos Viajam de Metro* (libreto de ópera com prelúdio e ato único, com música de Hugo Ribeiro)

Libreto escrito em 2009.

Distinções recebidas e entidades que as atribuíram: Ópera encomendada ao compositor e aos libretistas vencedores do concurso Ópera em Criação (Ópera Estúdio de Lisboa, Teatro Municipal São Luiz, e Teatro Nacional São Carlos).

Publicação: libreto editado no programa do espetáculo em suporte digital, disponível no site do Teatro Municipal São Luiz em:

http://www.teatrosaoluiz.pt/fotos/editor2/programa_mortos_a4.pdf

Encenação:

2010, Lisboa, Sala principal do Teatro Municipal São Luiz (9, 10 e 11/4), encenação de Paulo Matos, direção de orquestra de João Paulo Santos (Orquestra Sinfónica Portuguesa).

22. *Uma carta apócrifa de António Patrício*

Cena de monólogo criada em 2009 para acompanhar uma versão dramatúrgica de *O Fim*, de António Patrício, espetáculo encenado por Víctor Zambujo (produção do Cendrev, estreada em dezembro de 2009, Évora, Teatro Garcia de Resende).

Publicação: Texto incluído no programa do espetáculo (pp. 14-15) e disponível online em http://www.cendrev.com/admin/content/anexos_espectaculos/programa.pdf

23. *Lianor e a Boneca Chinesa (uma peça infanto-juvenil)*

1ª versão escrita em 2009.

Publicação: Edição do texto em opúsculo, em 2010 (Amadora: ESTC/CIAC).

Leitura encenada:

2011, Amadora, Grande Auditório da Escola Superior de Teatro e Cinema (7/4), direção cénica de João Mota, elenco de alunos finalistas da licenciatura em Teatro, numa sessão para público infantil de escolas da área geográfica.

24. *Duas mulheres e um teatro* ou *O Sonho de Rosa Damasceno*

1ª versão escrita em 2009, com o título *O Sonho de Rosa Damasceno ou Públia Hortênsia, Marinheira Estática*

Distinções recebidas e entidades que as atribuíram: Menção Honrosa do Prémio Nacional de Teatro Bernardo Santareno – 2009 (Instituto Bernardo Santareno e Câmara Municipal de Santarém):

Prémio Literário Aldónio Gomes – 2012; conjuntamente com a peça *O livro de Simão de Sagres* (Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro)

Publicação: 1ª edição em livro no volume *Duas peças com História(s)*, (Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas, 2012).

Peça nunca encenada.

25. *Bater uma e ver as montras*

Peça breve escrita em 2010 a convite do Coletivo 84, para o Encontro de Novas Dramaturgias Contemporâneas

Leitura encenada:

2010, Lisboa, Espaço Chiado (16/11), direção de Pedro Gil, sessão integrada no Encontro de Novas Dramaturgias Contemporâneas (ENDC), promovido pelo Coletivo 84 em parceria com o São Luiz Teatro Municipal (15- 17/11/2010).

Outras leituras públicas:

2012, Porto, Centro de Documentação do TNSJ, Mosteiro de São Bento da Vitória, Leituras do Mosteiro (6/3).

26. *Doutor Feelgood - Em viagem para Belle Reve*

Peça com uma primeira versão escrita em 2010

Distinções recebidas e entidades que as atribuíram: Prémio Nacional de Teatro Bernardo Santareno – 2011 (Instituto Bernardo Santareno e Câmara Municipal de Santarém).

Peça nunca encenada em língua portuguesa.

Tradução: Em inglês, por Alex Ladd, com o título *Doutor Feelgood – A journey back to Belle Reve*, publicada em opúsculo em 2012, numa edição bilingue (Amadora ESTC/CIAC); e em servo-croata, por Tatjana Manojlovic, publicada em 2014 na revista especializada *Teatron*, nº 166/167 (Belgrado: Museu da Arte Teatral, Verão 2014, pp. 35-57).

Encenação (na tradução inglesa de Alex Ladd):

2012, Lisboa, Estrela Hall (9 – 25/2), encenação de Keith Esher Davies, produção do grupo The Lisbon Players. Digressão a Braga, Teatro Circo (Pequeno Auditório, 20/7), no contexto da IV International Academic Conference of Analytical Psychology and Jungian Studies.

Leitura encenada (na tradução inglesa):

2011, Nova Iorque, Martin E. Segal Theatre Center (1/11), The Graduate Center/The City University of New York, direcção cénica de Alex Roe, elenco da Metropolitan Playhouse (NY).

27. Menino de sua avó. Um dueto cénico em sete encontros

Peça escrita em 2012 para Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes

Publicação: 1ª e 2ª edições, respetivamente em 2013 e 2014 (Lisboa, Redil Press), com prefácio de Maria do Céu Guerra.

Tradução: Em grego, por Katherine Halkidou, em 2013 (inérita).

Distinções recebidas e entidades que as atribuíram: Prémio Especial do Júri – FITA 2014 (peça e espetáculo); Festa Internacional de Teatro de Angra dos Reis, Brasil. Obra selecionada para o Plano Nacional de Leitura em 2016.

Encenação:

2013, Lisboa, Teatro A Barraca/Cinearte (10/4 - 28/7/2013; 30/1 – 29/4/2014), encenação de Maria do Céu Guerra, cocriação cénica com Adérito Lopes, música original de António Victorino de Almeida, produção A Barraca. Espetáculo que inclui na sua carreira cénica diversas digressões, que ainda continuam: 13ª edição do Folia - Festival de Teatro de Lousada (29/4/2013); 14ª Mostra Internacional de Teatro de Santo André (26/5/2013); Teatro Municipal de Bragança (21/11/2013); Tondela, ao Auditório da ACERT (6/12/2013), na 19ª edição do FINTA – Festival Internacional de Teatro de Tondela; Porto, Teatro Helena Sá e Costa (6-9/4/2014); Setúbal, Fórum Municipal Luísa Tódi (27/4/2014); Amora/Seixal, Festa do Avante, Avanteatro (6/9/2014); 17ª Edição - ENTREtanto MIT Valongo 2014 – Mostra Internacional de Teatro, Fórum Cultural de Ermesinde (11/9/2014); Póvoa de Varzim, Cine-Teatro Garrett (1-2/11/2014); Beja, Teatro Municipal Pax Julia (8/11/2014); Alcanena, Cine-Teatro São Pedro (14,17/3/2015); Loulé, Cine-Teatro Louletano (27/3/2015).

Realizou até esta data três digressões ao Brasil: encerramento do Ano de Portugal no Brasil, com apresentações no Rio de Janeiro, Teatro Dulcina (3 - 5/5/2013); inauguração

cénica do Teatro Popular Oscar Niemeyer, em Niterói, Rio de Janeiro (26-27/10/2013); e espetáculo convidado d'A FITA – Festa Internacional de Teatro de Angra dos Reis (23/11/2014), onde foi distinguido com o Prémio Especial do Júri.

28. *Cigano de Lisboa*. Peça rápida para um ator

Peça escrita para o Teatro Rápido em 2013 a convite do ator Diogo Tavares

Publicação: 2014, In MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto (Editores). *Teatro do Mundo. Drama e compaixão*. Porto: CETUP/Universidade do Porto [pp. 280-294]; texto disponível online, nesta edição, em:

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12785.pdf>

Encenação:

2013, Lisboa, Teatro Rápido, Sala 1 (1-31/8), encenação de Alexandre Tavares.

Reposição em Lisboa na Demimonde Galeria Boavista (13/12). Digressão a Amora (Setúbal), Animateatro (5/4/2014).

Leitura pública:

2013, Lisboa, Espaço Target (7/12), Evento «Saída de Emergência: Leitura de textos para teatro», coordenação de Cátia Terrinca e Ricardo Boléo, realização Um Coletivo.

29. *Hotel São Carlos*. Peça breve

Peça escrita para Paula Só e Diogo Tavares, em 2013/2014 a convite de Alexandre Tavares, para o Teatro Rápido.

Publicação: 2016, In MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto (Editores). *Teatro do Mundo. O estranho e o estrangeiro no Teatro*. Porto: CETUP/Universidade do Porto.

Encenação:

2014, Lisboa, Teatro Rápido, Sala 4 (1-31/3), encenação de Alexandre Tavares.

Reposição em Lisboa na Fábrica Braço de Prata (9-30/5).

30. *Resgate (O Pai Natal dos Offshores)*

Peça escrita em abril de 2014, para o Festival PIIGS – Dramaturgy on the Crisis, Barcelona

Distinções recebidas e entidades que as atribuíram: Peça escolhida por júri catalão para representar Portugal no Festival PIIGS – Dramatúrgia sobre la crisi, em Barcelona (Perpetuummobile e Nau Ivanow, com apoio da Sala Beckett).

Traduções: Em catalão, *El Rescat*, por Pau Segalés, publicada em livro em 2014; em italiano, *Il Riscatto*, por Patrizia di Malta (leitura encenada em Milão, em 2014), e em grego, por Katherine Halkidou, em 2014 (inérita).

Publicação: Texto editado em livro em Barcelona, numa edição bilingue, nas línguas portuguesa e catalã (PIIGS. Dramatúrgia sobre la crisi. Barcelona: Perpetuummobile, julho de 2014, pp. 16-89).

Leituras encenadas/Apresentações públicas (em traduções catalã e italiana):

2014, Barcelona, Nau Ivanow (12/7), *El Rescat*, direção cénica de Adeline Flaun, na programação do Festival PIIGS – Dramaturgy on the Crisis, produzido pela estrutura teatral Perpetuummobile.

2014, Milão, Piccolo Teatro Rossi (19/9), *Il Riscatto*, direção cénica de Matteo Alí, produção Merenda Film srl, na programação do Festival Traumedautore - XIV Edizione (18-28/9), organizado pelo Outis – Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea (Itália).

31. *Morte em Cartago*

Peça concluída em 2014.

Obra inédita nunca encenada, enviada para uma primeira disponibilização pública na Plataforma Virtual do Centro de Dramaturgia Contemporânea do TAGV, em 2016 (não acessível ainda a esta data).

32. *Partida ou A mulher sem medo*

Peça escrita em 2015.

Publicação: 2015, Revista digital *TRIPLOV*, de Artes, Letras e Ciências, nº 53 (agosto-setembro), dirigida por Maria Estela Guedes.

Encenação:

2016, Évora, Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora - Antiga Fábrica dos Leões (30/6 – 1/7), encenação de Paulo Alves Pereira com elenco da turma de 2º ano do curso de Teatro da UE.

33. *A mãe biológica de Marilyn Monroe*

Primeira versão escrita em 2014.

Obra finalista em 2015 na 1ª edição do Prémio FITA para Novos Textos de Teatro, promovido pela companhia teatral Lendias d'Encantar (Beja).

Traduções: Tradução inglesa inédita de Susannah Finzi (2015-16): *The real mother of Marilyn Monroe*.

Publicação: texto publicado em livro pelas Edições Fénix (Setúbal, 2016)

Encenação:

2016, Lisboa, Teatro Armando Cortez – Casa do Artista, encenação de Paulo Sousa Costa numa produção da Yellow Star Company (12/10 – 20/11).

2017, Houston, MATCH – Midtown Arts & Theater Center, encenação de Clara Ploux numa produção da Luciole International Theatre Company (26/5 -4/6)

Anexo X - Ficha Artística e Técnica de *Menino de sua Avó*.

Texto inédito de Armando Nascimento Rosa

Criação de Maria do Céu Guerra (em Dionísia Seabra Pessoa) e Adérito Lopes (em Fernando Pessoa)

Encenação Partilhada

Apoio: Rita Lello

Música original: António Victorino d'Almeida

Harpa: Ana Dias

Cenografia e figurinos: José Costa Reis

Adrecista: Marta Fernandes da Silva

Mestra Costureira: Alda Cabrita

Montagem: Mário Dias

Assistência: Marta Soares

Vídeo: Paulo Vargues

Sonoplastia: Ricardo Santos

Iluminação: Fernando Belo

Produção Executiva: Paula Coelho e Inês Costa

Secretariado: Maria Navarro

Assistente Operacional: Sona Dabó

Fotografias: Luís Rocha (MEF), Pedro Soares