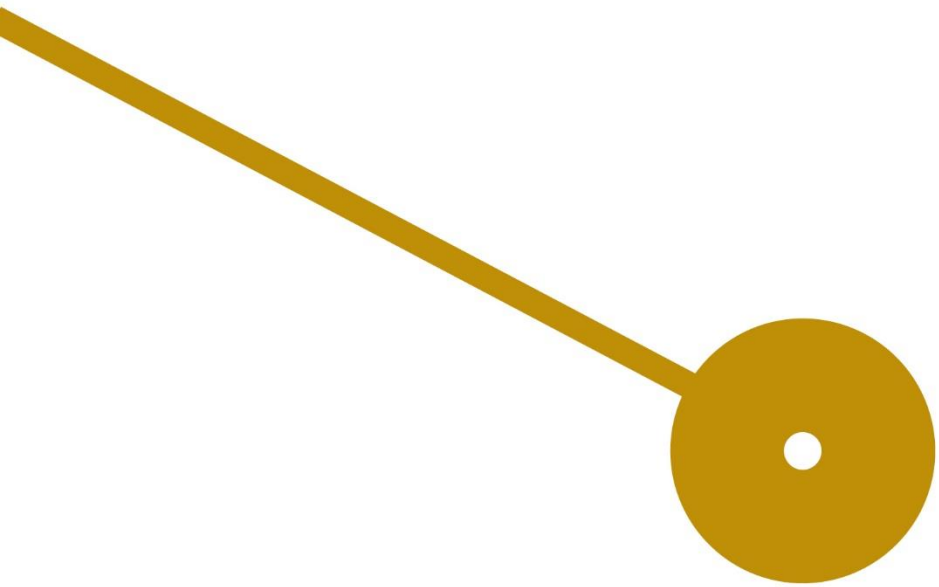
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO – INTERPRETAÇÃO E DIRECÇÃO ARTÍSTICA

Monografia do Projecto - *Jaquina*

Alberta Maria da Silva Teixeira Santos

2019/**2020**



MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO – INTERPRETAÇÃO E DIRECÇÃO ARTÍSTICA

Monografia do Projecto - *Jaquina*

Alberta Maria Da Silva Teixeira Santos

Projecto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, área de especialização em Interpretação e Direção Artística.

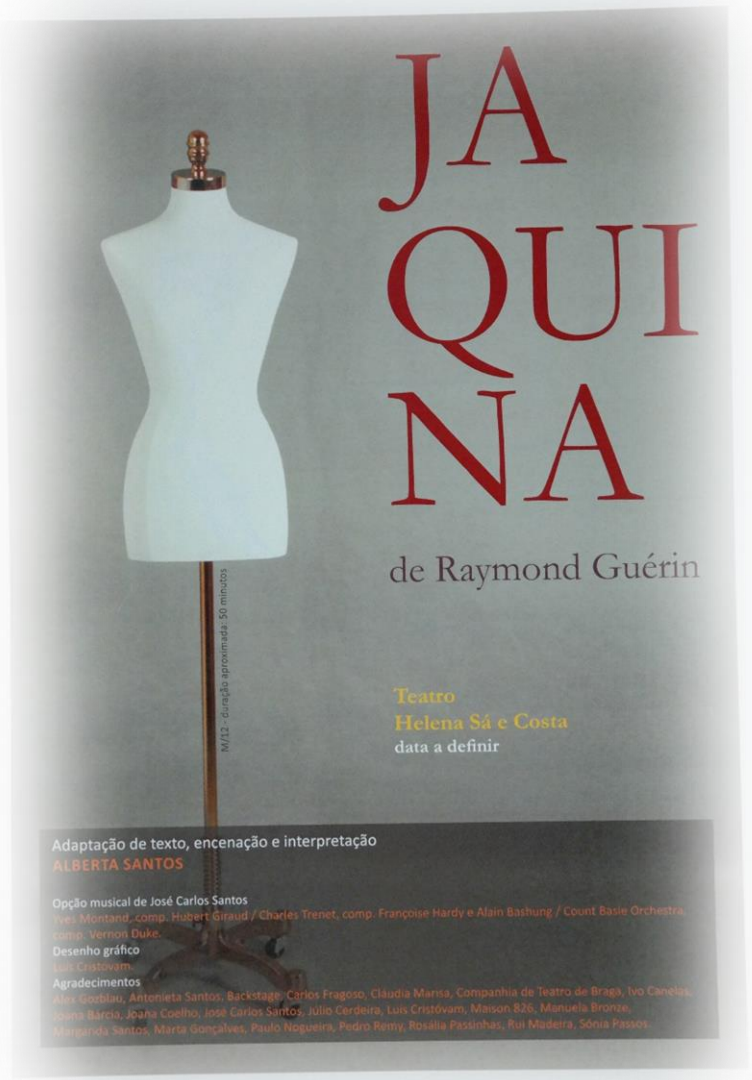
Professora Orientadora
Cláudia Marisa

2019/**2020**

Aos meus Pais.

Este relatório não se encontra redigido conforme o novo acordo ortográfico.

Alberta Santos
JAQUINA



Agradecimentos

À Professora Cláudia Marisa, pela disponibilidade, os conselhos, o sorriso e bom humor constantes e por me incentivar nos momentos mais difíceis.

À Professora Sónia Passos, pelas sugestões de leitura e pelo incentivo geral.

Ao José Carlos, pela selecção musical e por ter ouvido o texto tantas vezes, ainda que já sem vontade.

À minha Mãe, por me ter ajudado a “bater texto”.

Ao Luís Cristóvam, pelo Desenho Gráfico do cartaz e folha de sala.

À Professora Manuela Bronze, pelas sugestões de figurino e o contacto com a Companhia de Teatro de Braga.

Ao Pedro Remy, por disponibilizar o espaço Maison 826, gravar e editar um ensaio de Agosto.

Ao Rui Madeira, pela cedência do espaço de ensaios da Companhia de Teatro de Braga, para a gravação do ensaio geral / monólogo.

Ao Paulo Nogueira, pela operação de câmara.

À Rosália Passinhas, por ceder a black-box da escola Backstage para o registo em vídeo do objecto final /monólogo.

A todos os que de forma directa, ou indirecta, contribuíram para que eu chegasse ao final deste processo de trabalho.

Duvidemos do que fazemos e nunca antes de o fazer, mergulhemos do alto do trampolim, atiremo-nos para a palavra como pudermos e depois – se não tivermos nem medo nem vergonha e se ousarmos ainda ser livres – é o erro feito que, de erro em erro, nos levará ao erro mais belo, ao erro mais surpreendente. Porque nada no teatro é fixo e o erro é parte do "show-biz", sua morte, sua vida.
Façamos com que o ensaio seja cada dia – a seu modo e diferença – a abertura de fronteiras, a designação de limites, a correlação de forças, o treino físico e mental para uma prova de superação que há-de vir. A preparação é aqui treino, desporto, elasticidade individual e sentido do colectivo.

Jorge Silva Melo, 2002. P. 144-145

Resumo

Este relatório refere-se ao projecto teatral, desenvolvido a partir do capítulo *Jaquina*, constante do romance *A Pele Calejada* de Raymond Guérin. Insere-se no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas – área de especialização Interpretação e Direcção Artística, da E.S.M.A.E., do I.P.P. Neste projecto partiu-se do Romance para trabalhar a adaptação de um texto para o discurso teatral, neste caso um monólogo. Já na forma de monólogo, houve um estudo sobre a dramaturgia de cena, a construção de personagem e consequente interpretação em palco.

Palavras-chave

Encenação; Interpretação; Monólogo; Personagem; Representação.

Abstract

This report refers to the theatrical project, developed from the chapter *Jaquina*, inserted in the novel *The Callous Skin* of Raymond Guérin. It is a requirement of the Master degree in Performing Arts – area of specialization Interpretation and Artistic Direction, from E.S.M.A.E., of I.P.P.

This project consisted on the adaptation of the text to a theatrical discourse, in this case a monologue. In the form of a monologue, there was a study on scene dramaturgy, character construction and consequent stage interpretation.

Keywords

Staging; Interpretation; Monologue; Character; Representation.

Sumário

Este relatório refere-se ao projecto teatral, desenvolvido a partir do capítulo *Jaquina*, constante do romance *A Pele Calejada* de Raymond Guérin. Insere-se no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas – Interpretação e Direcção Artística, da E.S.M.A.E., do I.P.P.

Este romance de carácter social, descreve a fractura entre a burguesia e o proletariado, denunciando as condições de vida dos operários na produção em série. Fala-nos das mulheres, ainda mais exploradas pelo patronato do que os homens e frequentemente vítimas de violência. Não tinham poder real de decidirem sobre as suas vidas, esse poder estava entregue à figura paternal, marital ou patronal. As personagens que representa são frágeis, fracas e abandonadas à sua "sorte". O texto defende a causa dos mais fracos e oprimidos, denunciando as condições de trabalho precárias, a exploração do proletariado, sobretudo das mulheres, quer trabalhem ao serviço da família, quer numa fábrica ou numa loja. A acção situa-se após a Segunda Guerra Mundial, em Bercy, Paris.

Inicialmente, a proposta seria apresentar o projecto, sob a forma de monólogo, em um espaço da ESMAE, preferencialmente, o do Teatro Helena Sá e Costa. No entanto, face à Pandemia por COVID 19 não foi possível, tendo-se optado por filmar ensaios que se apresentam em anexo (ver anexo 15, P. 82). O objecto final tem a duração aproximada de uma hora.

O relatório divide-se em dois capítulos. Primeiro faz-se o levantamento dos referenciais históricos, linhas de pensamento, referência ao autor do texto e ao contexto histórico da acção. Em um segundo momento passa a incidir maioritariamente sobre a prática do processo de trabalho. Desde a opção dos autores / encenadores orientadores da criação do objecto teatral, a escolha do texto, a sua análise e adaptação. A construção da personagem, a montagem teatral, os ensaios, até à apresentação do ensaio com público, assim como a opção do cartaz e folha de sala, e as diligências de produção na procura de espaços para gravação de ensaios e do objecto final.

Índice

Introdução - Opção do Texto e Sinopse ……14

Linhas de Pensamento ……16

Processo de Trabalho – Objecto Teatral

O conceito *monólogo* ……..……..20

Raymond Guérin ……..……22

Contexto Histórico da Acção ……...24

Brecht e Stanislavski ……....29

Análise do Texto ……35

Adaptação ……..42

Memorização ……43

Construção da Personagem e Montagem Teatral……..... 44

Ensaio Público ……..49

Conclusão ……..51

Referências Bibliográficas e Fontes de Informação ……...53

Anexos

1 - Texto Adaptado ……55

2 - Folha de Sala para o ensaio com público ……67

3 - Esboços de Cena 1 e 2 ……69

4 - Esboços de Cena 3 e 4 ……70

5 - Fotografia de Ensaio ……..…… 71

6 – Hipóteses de Figurino ……72

7 – Sugestões de Figurinos ……73

8 – Figurino Escolhido ……..74

9 – Adereços de Cena – vestidos para manequim de prova ……75

10 – Cenário – Adereços de Cena ……76

11 – Cronograma Inicial do Projecto ……..77

12 – Cartaz – Evolução…..……...……78

13 – Folha de Sala ..……...79

14 – Fotografias Ensaio Geral ..……..80

15 – Registos em Vídeo - Ensaios e Objecto Final – Links de Acesso..……...82

16 – Currículo ..…..……...83

Introdução

Opção do Texto e Sinopse

Quando li *A Pele Calejada* (1947) de Raymond Guérin (1905-1955), nos longínquos anos 90, decidi que um dia haveria de interpretar um dos seus textos. À época sentia-me demasiado imatura e impreparada para o fazer. Esse momento chegou e sempre que releio o texto, este parece-me cada vez mais actual. Interessa-me sobretudo a dimensão social do texto. Nele o autor aborda temas atemporais como a precariedade e a exploração no trabalho, numa sociedade cada vez mais economicista e a desumanidade a que os mais fracos se encontram expostos, tendo como única aspiração a sobrevivência. É um apelo à causa daqueles que nunca serão realmente livres de escolher ou decidir. A par da vertente social acentuada, aborda a desigualdade de género e a violência sobre as mulheres que, à época, eram consideradas normais, não constituindo crime.
Trata-se de uma narrativa a três vozes de linguagem próxima da oralidade, o que a torna particularmente viva, muitas vezes rude. Três irmãs, três monólogos: Clara, Jaquina e Luísa. Três mulheres frágeis atiradas ao mundo, demasiado grande e cruel, que vivem o período anterior, durante e pós Segunda Guerra Mundial, num mundo governado por homens.

As personagens falam-nos do seu quotidiano, das suas preocupações, dos seus pensamentos e aspirações. Este romance de carácter social, descreve a fractura entre a burguesia e o povo, denunciando as condições de vida dos operários na produção em série. Fala-nos das mulheres, ainda mais exploradas pelo patronato do que os homens e frequentemente vítimas de violência. Não tinham poder real de decidirem sobre as suas vidas, esse poder estava entregue à figura paternal, marital ou patronal. As personagens que representa são frágeis, fracas e abandonadas à sua “sorte”. O texto defende a causa dos mais fracos e oprimidos, denunciando as condições de trabalho precárias, a exploração do proletariado, sobretudo das mulheres, quer trabalhem ao serviço da família, quer numa fábrica ou numa loja.

A acção situa-se após a Segunda Guerra Mundial. As memórias das personagens atravessam o tempo da sua infância, anterior à guerra, a ocupação nazi, a Libertação da França e o pós-guerra. As grandes temáticas da humanidade - amor, justiça, morte, poder, religião - tornaram-se grandes por se revelarem universais e atemporais através da História da humanidade.

É sempre o tema que me cativa, ou não, em qualquer obra. Muito mais do que a forma, ou o virtuosismo dos actores e da encenação, o tema apresenta-se-me sempre como questão primeira, que condiciona a minha vontade de ver, ou não ver, determinado espectáculo. Enquanto público, quando vou ao teatro faço-o na espectativa de que me mostrem uma estória, as personagens e os seus conflitos internos e/ou externos, relativos ao mundo em que se inserem, com a sua ordem social e política e as tiranias que a acompanham, a arbitrariedade, a violência, a fealdade, a estupidez, que atingem o homem na sua dignidade e o vetam a uma condição humana sórdida.

Tendo alguns anos de experiência no teatro, enquanto intérprete, e no ensino de teatro, tornou-se-me necessária a procura de maior conhecimento teórico e a sistematização de algumas das minhas práticas relativas à experiência das últimas três décadas. Quando enceno em universo escolar, reparo que a intercepção das várias técnicas de abordagem do fazer teatro, seja no âmbito da interpretação e da composição de personagens, ou da montagem teatral, torna-se inevitável, já que todos somos herdeiros dessas formas, com maior ou menor conhecimento de causa, seja devido ao estudo aprofundado das mesmas, ou ao consumo informal através de espectáculos de teatro, cinema, dança, e até televisão.

Como trabalhar de forma autónoma a interpretação, a encenação e a direcção artística, foi a questão de partida. Como objectivos deste projecto, pretendo desenvolver um objecto teatral a partir de uma narrativa, explorando a análise e adaptação de texto. Montar um monólogo, compor e interpretar uma personagem em processo autónomo. Procurar conferir um momento de humanidade a uma história aparentemente banal. Finalmente, que o objecto/espectáculo seja inteligível para um público alargado.

Linhas de Pensamento

No teatro interessa-me que um relógio em cena possa representar todo o tempo do mundo, por isso situo-me em uma estética mais simbolista do que naturalista. Interessa-me mais a sugestão do beijo do que o beijo em si mesmo, mais a violência implícita do que a explícita. Interessa-me o estudo do espaço de Adolphe Appia (1862-1928) e Gordon Craig (1872-1966), criando vários níveis e desníveis na cena, profundidades, relevos, o protagonismo da luz, a ideia de um teatro total. Interessa-me a preparação do actor, na sua técnica mais interior em Konstantin Stanislavski (1863-1938), ou mais corpórea em Vzévolod Meyerhold (1874-1940). Interessa-me o efeito de distanciação de tudo isto, a ideia do "actor que mostra a personagem" em Bertold Brecht (1898-1956), a renúncia do processo de identificação do actor/personagem e do público com o herói ou as personagens, a recusa do efeito catártico, que se torna prazenteiro e por isso não incentiva à reflexão analítica nem à acção transformadora da sociedade, a exposição dos mecanismos teatrais ao público sem efeitos, ainda que isto constitua um efeito em si mesmo.

Fascina-me a aparente simplicidade de Peter Brook (1925), a sua concepção essencialista e económica da linguagem teatral, a ideia do teatro como concentração de energia, a importância do "saber ouvir", a tripla relação que o actor deve construir em cena: consigo próprio, com quem contracena e com o público. A ideia de que a energia deste triângulo não se pode quebrar, pois dar-se-á a "morte" do instante teatral e o resultado é o aborrecimento do público. Um espaço vazio como condição para todas as possibilidades, a importância da alternância entre o som e o silêncio e a forma como transforma a banalidade em magia.

Para Patrice Pavís (1947), a origem do encenador situa-se por volta dos anos 80 do século XIX e a da encenação remonta ao princípio do século supra citado: «É somente cerca de 1820 que se começa a falar de encenação no sentido que hoje lhe atribuímos. Antes, encenação significava adaptar um texto literário com vista à sua representação teatral. Encenar um romance significava adaptá-lo à cena» (Dort, 1971, P. 51). Cerca de 1880, a encenação já passa mais por ser uma organização cénica, autónoma, do texto dramático, do que a passagem desse texto ao palco, facto que, entre 1910 e 1930, conduziu à concepção clássica de encenação - como, por exemplo, a de Jacques Copeau (1879-1949) - e aplica-se

até às rupturas de Brecht e Antonin Artaud (1896-1948). A encenação é então concebida como ***«a actividade que consiste na disposição dos diferentes elementos de interpretação cénica de uma obra dramática, num certo tempo e num certo espaço de representação»*** (Copeau 1955, P. 7).

O que realmente mudou ao longo da história da encenação, foi a ideia que dela se faz e as ferramentas teóricas que servem a sua concepção. Desde os inícios (1880) até ao seu apogeu clássico (1950), a encenação foi antes de mais uma noção histórica e filológica, que serviu para "transferir" o sentido do texto para o palco. Quando nos anos 60 e 70 ela se assume como texto "espectacular" ou "metatexto", tende a fechar-se sobre si e a funcionar em circuito fechado. Só com as experiências norte-americanas da performance, nos anos 80, é que ela se abriu a outras práticas artísticas e culturais, adquirindo uma dimensão antropológica, vindo mesmo a exigir os contributos das ciências sociais (nomeadamente da antropologia dos *Performance Studies*) para fornecerem uma teoria explicativa. Neste contexto, a encenação já não se reporta a uma teoria dominante, como o estruturalismo, a semiologia, o marxismo ou a psicanálise mas, pelo contrário, preconiza um ecletismo e um cepticismo muitas vezes apelidado de "pós-moderno", "pós-estrutural" ou "pós-dramático" (Lehmann, 2002).

Ainda hoje, muitos artistas manifestam uma certa resistência às teorias da encenação, tal como o fazem em relação aos programas de ensino, a qualquer reflexão pós ou acerca do socialismo ou às abordagens sociológicas. Outra teoria parece prestes a emergir: já não a do "geneticista", que descreve passo a passo a construção do espectáculo, mas a do "pragmático", que propõe uma prática para o teatro, que pode ser imediatamente teorizada e modificada em função das observações "no terreno".

Com a intercepção entre a dança e o teatro, que se evidencia nos anos 90. Michel Corvin (1930-2015) constata a presença da dança e do jogo rítmico:

O teatro desagrega-se ou melhor metamorfoseia-se: torna-se dança (...). Dança não significa coreografia, mas um tempo específico que, já não dependendo da necessidade da troca e da réplica, incute representação nos seres, isto é, uma pulsação rítmica por intermédio da qual o encenador-autor (...) faz respirar o seu texto.

(**Corvin,** 1994, P. 125-126).

A visão da encenação como uma dança conduz-nos ao silêncio e ao espectador. A encenação torna-se (ou tê-lo-á sido desde sempre?) a arte de fazer emergir o não dito, o indizível, o silêncio. Ao passar do textual ao visual, ela não é (ou já não é?) a arte de exprimir alguma coisa, de compreender a mensagem e o ruído, tornando-se preferencialmente na arte de fazer emergir o silêncio para um espectador à espera de sentido. A encenação será assim, a visualização do silêncio.

Segundo France Farago (1950),

> *Assim, o teatro e o cinema são artes que consistem em reunir os homens para expor e debater perante eles o seu próprio destino, no que ele tem de problemático, e isso por meio de um microcosmos em estado de crise, onde o conflito de existência que as personagens incarnam reflete como um espelho a condição do macrocosmos humano de que ele é o representante provisório. Essas artes do palco ou do ecrã são, talvez, aquelas que simbolizam de modo mais completo e mais total a condição e o destino humano*.
>
> (**Farago,** 2002, P. 16)

O teatro será ainda a arte mais directamente humana, a mais concretamente vivida, a mais próxima da integralidade da vida, que ela estiliza, transpõe e sublima. O teatro mostra o carácter de dramaticidade do Ser, que começa por existir isoladamente, em fuga, contraponto ou mesmo dissonância com os outros, ainda que exista um cosmos ordenado. Exige um conflito dos protagonistas e das causas em presença, de onde se desenvolve o confronto entre a tese e a antítese, tendo cada ser razão por sua vez.

Ainda parafraseando Farago (2002), o público não é exterior à cena, assumindo o seu estatuto quando está em presença de si mesmo, incarnado no centro pela ficção teatral, que remete para a realidade mais íntima de cada um. Cada personagem em palco incarna parcialmente a totalidade do público, tornando a parte igual ao todo, estilizando, condensando essências passionais em personagens arquetípicas que sofrem, amam, aspiram e morrem em vez dele. Aquilo que o próprio homem é e aquilo que lhe diz respeito estão em cena. A representação vivida por essa delegação existencial, que é o teatro, seria um meio simultaneamente colectivo e singular de fazer a prova da realidade, a experiência da revelação daquilo que somos sem o saber, antes de no-lo terem mostrado.

Kant (1724-1804) dizia que “é belo aquilo que agrada universalmente sem conceito” (1914, VII). A noção de prazer parece inerente à arte, apesar desse prazer, durante o século XX, se ter tornado doloroso, já que a arte conceptual recusa, ou parece ignorar, que possa existir uma linguagem diferente da linguagem fria herdada da ciência, que objectiva o mundo desfazendo-lhe o encanto. A arte conceptual parece desconhecer uma função essencial da arte: «que o exercício de um pensamento imanente ao sensível, abrindo-se a um mundo diferente do universo do discurso, liberta a imaginação do controlo do entendimento». Ao rejeitar a emoção, repudia a incarnação, a espessura da carne, desconstrói o imaginário reduzindo os objectos a significantes vazios, pretendendo ignorar o público, enquanto o convoca para exposições de si própria, aborrecendo o espectador, sem sequer lhe alimentar o espírito.

No teatro contemporâneo, frequentemente o ego individual veio substituir o interesse colectivo e a humanidade deambula hoje entre o animal e o divino, escolhendo conforme mais lhe apraz, ou melhor se adequa ao momento, uma ou outra origem, um ou outro estar. Gastam-se conceitos em psicanálise e rios de tinta em psicologia e terapia na procura do insondável, talvez inatingível, *ser humano.*

Processo de Trabalho – Objecto Teatral

O Conceito *monólogo*

Como o projecto será apresentado sob a forma de um *Monólogo*, comecei por pesquisar acerca deste conceito. Do grego *monos*, no sentido de "um", e *logos* que significa razão, ideia primeira ou pensamento. Muito utilizado nos estudos de oratória e no âmbito teatral, constituindo uma fala extensa ou uma atividade discursiva expressa por um único indivíduo ou por aquele que enuncia um discurso. O monólogo tem como principal característica passar-se dentro da mente da personagem, como se esta se reportasse apenas a si própria. O foco incide na vida interior da personagem, pois esta, mostra em palco os seus pensamentos mais íntimos, desnudando-se psicologicamente diante da plateia, expondo as suas fraquezas e contradições.

Conforme o Dicionário de Teatro de Patrice Pavís (1997), o monólogo pode ser:

Técnico - são transmitidas ideias passadas ao público.

Lírico - o discurso da personagem assemelha-se a uma confidência carregada de emoção.

Reflexivo ou de Decisão - perante um dilema, a personagem reflete e discute consigo própria sobre o que fazer, sobre que decisão tomar.

As classificações mais frequentes apontam dois tipos de monólogos teatrais: o monólogo exterior e o monólogo interior. O exterior ocorre quando a personagem se dirige a um indivíduo ausente do palco ou para o público presente no teatro. O interior acontece quando o protagonista se reporta a si mesmo. Este último género é mais interiorizado e tornou-se popular como solilóquio. O solilóquio é uma técnica usada nos palcos teatrais ou nos romances. Termo de origem latina, significa "falar sozinho". Organizado segundo padrões lógicos e com nexos racionais. Monólogos e solilóquios têm em comum o facto dos pensamentos e emoções partirem de um único ser, ou seja, a fala resume-se somente a ele, portanto não há interlocutores que dialogam, mas sim uma criatura que derrama no palco, ou nas páginas de um romance, as suas ideias e os seus sentimentos.

Segundo Pavís, *"o monólogo dirige-se em definitivo directamente ao espectador, interpelando-o como cúmplice e voyeur – ouvinte. Esta comunicação directa constitui a força e, ao mesmo tempo, a inverosimilhança e a fragilidade do monólogo."* (Pavís, 1999, p. 248)

É frequente que os actores, ou as actrizes, aguardem atingir alguma maturidade profissional antes de se aventurarem na interpretação de um monólogo, ainda assim muitos jovens actores interpretam monólogos. Tive o prazer de participar como público em alguns deles, espectáculos monologados de actores jovens e outros não tão jovens: *A Virgem Doida* (1992), com Mónica Calhe; Diogo Dória (anos 90, no CCB), em *O Réu*; António Simão, em *Uma Solidão Demasiado Ruidosa* (1997); Paulo Claro em *Num País Onde Não Defendem os Meus Direitos Eu Não Quero Viver* (1997); Miguel Borges (1998) no espaço Ginjal (cujo título já não recordo); *O Pranto de Maria Parda* (1998), por Maria do Céu Guerra; *4.48 Psicose* (2001), com Gracinda Nave; Guida Maria com *Monólogos da Vagina* (2001); *As Regras da Arte de Bem Viver em Sociedade* (2004), com Isabel Munhoz Cardoso; *Itália-Brasil 3-2* (2004), com José Airosa; *Stabat Mater* (2006), com Maria João Luís; *Välute* (2012), com Margarida Cardeal; *Manuel Wiborg* interpreta e encena *O Homem da Guitarra* (2018); Ivo Canelas, em *Todas as Coisas Maravilhosas* (2020).

Todos eles excelentes exercícios de interpretação e alguns também de encenação. Aprendo muito quando vou ao teatro, cada espectáculo, seja em formato de monólogo ou com vários intervenientes, funciona sempre como uma espécie de aula prática. Não sou um agente activo mas, enquanto observador, tenho uma perspectiva privilegiada para a análise crítica do todo e das suas particularidades.

E tantos outros, aos que lamento não ter assistido: *Calamity Jane* (1986), com Maria do Céu Guerra; *Começar a Acabar* (2005), por João Lagarto; *Sr. Ibrahim e as Flores do Corão* (2012), por Miguel Seabra; *António e Maria* (2015), com Maria Rueff; *O Contrabaixo* (2014), por António Fonseca e *Título e Posse* (2015), por Miguel Guilherme. Estou certa de que teria aprendido imenso se os tivesse visto, isto para além do facto de acreditar que teria sido um prazer.

Optei pois, por um monólogo e espero ter estado à altura da tarefa que me propus.

Raymond Guérin (1905-1955)

Foi considerado um dos príncipes das Letras que marcaram a primeira metade do século XX - Jean Forton afirma-o no seu prefácio de uma reedição de *A Pele Calejada*. Compara-o a Proust, Céline, Kafka ou Miller, na sua grandeza. Apesar de ter sido elogiado por alguns dos seus pares, entre os quais Albert Camus, Guérin foi um romancista rejeitado pelo público, nunca conseguiu viver da sua obra. Guérin gostava de chocar quem tentasse abordá-lo e não poupava ninguém à sua ácida ironia. Contudo, essa agressividade testemunhava na realidade um grande sofrimento interno, encobrindo mal essa virtude suprema que é o dom da piedade. Adivinhava fraqueza do seu semelhante melhor do que ninguém, a sua mesquinhez, as suas humilhações e os seus demónios.

> *(…) Guérin foi um idealista que sofria com tudo isso, um ser em carne viva, diria o povo, supliciado pela sordidez da condição humana. Detentor de um enorme sentido de justiça não aceitava o que degrada o Homem, o que o atinge na sua dignidade, a fealdade, a pobreza, a miséria sexual, a doença, a ordem social ou política e as tiranias que a acompanham, a arbitrariedade, a violência e a estupidez. Sobretudo a estupidez. Revoltado contra toda e qualquer forma de opressão e de domínio, não aceitava o mundo tal como ele é. Nem se aceitava a si próprio. Conhecia as suas próprias fealdades, as suas baixezas. (…) Foi malabarista de palavras, destruidor de imagens, maravilhoso inventor de um idioma jamais escutado: tapeçaria polícroma, testemunho de uma espantosa destreza. Após os primeiros romances já prometedores (Zobain; Quando Chega o Fim) nasceram as grandes obras-primas: O Aprendiz; Entre Tantos Outros Fogos; Os Polvos. Nunca houve obra mais densa, mais terrível, mais desagradável também. Nunca uma confidência foi mais longe no horrível. Este amante do ideal espremia o seu pus, como ele diria. Nunca um escritor se descreveu com tanta lucidez, com tanta crueldade para consigo próprio, com tanta falta de indulgência. Não foi um escândalo, foi a recusa. Guérin ultrapassara os limites, falava-nos de si, é certo, mas ao mesmo tempo cometia o crime dos crimes, falava-nos de nós próprios. O seu herói, Monsieur Hermès, era ele, mas éramos sobretudo nós, e não era nada bonito de se ver. Era o ser humano em toda a sua verdade, um ser não de excepção, mas fraterno, em toda a sua nudez desoladora, vagueando de queda em queda e de derrota em ignomínia, desiludido com o amor, desiludido com a amizade, humilhado, vencido, apanhado na armadilha como um rato, para acabar vítima do cárcere, tratado como um animal, achincalhado como milhões de outros seres, tendo como única forma de evasão a sua imaginação. (…)*
>
> (Jean Forton,1981)

Mobilizado em 1940, Raymond Guérin foi imediatamente feito prisioneiro e permaneceu em cativeiro até 1944, na Alemanha, onde terá continuado a escrever. Esse cativeiro foi decisivo para o desenvolvimento da sua

obra. Em *Cartas a Sónia* , Guérin descreve à noiva Sonia Benjacob, com quem se casará em 1944, "as condições da sua liberdade interior, que envolvem a leitura e a escrita". Em *A Confissão de Diógenes* (1947), auto-retrato onde renuncia às ilusões modernas, declara a sua vontade de se retirar do mundo para ser apenas o "**humilde servidor da condição humana**". O fracasso comercial dos seus romances levou-o a isolar-se cada vez mais. Em Bordéus fundou a revista *La Revue Libre* em 1927. Escreveu *La Peau Dure* (*A Pele Calejada*) em 1947.

JAQUINA – (…) Por exemplo, a que estava ao meu lado, na cadeia, tinha de coser os quatro botões da braguilha. Quatro botões em três minutos. Porque nós, esqueci-me de dizer, tínhamos cada uma três minutos para cada par de calças. De três em três minutos tocava uma campainha e, nessa altura, devíamos passar as calças que tínhamos entre mãos à colega seguinte e agarrar nas calças que a do lado nos passava. (…)

Raymond Guérin, *A Pele Calejada (1947, P. 62)*

Iniciou a sua carreira como escritor publicado em 1936, com *Zobain*, um romance epistolar, publicado pela Gallimard, seguido de *Quando Chega o Fim*, história da vida e agonia de seu pai. Após a Segunda Guerra Mundial, publicou *O Regresso da Barbárie*, um documento excepcional da Paris das "belles lettres" durante a Ocupação, relata a sua estadia em Capri. Ainda assim foi um autor rejeitado pelo público, diz-se que o temiam, não lhe concederam honras nem prémios, nunca viveu da sua obra apesar de ter escrito obras-primas como *O Aprendiz*; *Entre Tantos Outros Fogos* e *Os Polvos*, romance escrito durante os três anos de cativeiro.

Partindo de um texto narrativo, será necessária a sua adaptação, não do discurso, pois já se encontra na primeira pessoa, mas no sentido de optar pelos momentos da estória que julgar melhor representarem a condição humana da personagem e o seu universo.

Contexto Histórico da Acção

A acção do texto *A Pele Calejada*, situa-se na época pós Segunda Guerra Mundial, em Bercy, Paris.

A partir de 1933, com a subida do regime nazi ao poder e muito antes da invasão da Polónia, começam as perseguições aos opositores ao regime, sobretudo comunistas, também a pessoas de etnia cigana, homossexuais, entre outros e por fim, aos judeus.

A Segunda Guerra Mundial teve como causa directa o expansionismo da Alemanha nazi ao longo da década de 1930. Vingança há muito desejada devido às perdas de poder económico, territorial e bélico, sofridas após a Primeira Guerra Mundial, com a assinatura do Tratado de Versalhes em 1919, que levara a Alemanha à ruína económica.

A ocupação da França pelos nazis iniciou-se em 10 de Maio de 1940, com os chamados ataques relâmpagos (*Blitzkrieg*). O posicionamento francês na Linha Maginot, um conjunto de fortificações interligadas por trilhos subterrâneos, construído na fronteira com a Alemanha, mostrou-se inútil. Em três semanas, as tropas aliadas foram evacuadas para o Canal da Mancha, abandonando a parte continental da Europa. Em menos de um mês, norte e oeste do país estavam ocupados. A capital francesa, Paris, capitulou diante dos alemães em 14 de Junho de 1940.

Enquanto as forças nazis avançavam, milhões de refugiados abandonavam as suas casas a fim de deixar a França antes que as forças nazis ocupassem as cidades. Cerca de dez milhões de pessoas viajaram em direção ao sul do país de carro, comboio, bicicletas e até mesmo a pé. Em pouco tempo, as estradas estavam lotadas, impossibilitando a passagem das tropas francesas que avançavam em direcção ao norte. Paris foi abandonada e declarada “Cidade Aberta”, facilitando a marcha dos nazis sobre a mesma.

A 22 de Junho, o governo francês, presidido por François Lebrun, assinou o Armistício de Rethondes com os alemães. Este acordo dividiu a França em duas: a zona ocupada pelos nazis e a zona não ocupada, equivalente a dois quintos do país, governada pelos franceses e com a capital na cidade de Vichy, ao sul. Além disso, os franceses comprometeram-se a entregar todos os judeus à Alemanha e a desmobilizar as Forças Armadas. Estava formado o Governo de Vichy (Regime de

Vichy), que serviria os interesses dos alemães. Diante disso, a Grã-Bretanha cortou relações diplomáticas com a França em 5 de Julho do mesmo ano. Cinco dias depois, Lebrun autorizou que o Primeiro-Ministro, Marechal Philippe Pétain, promulgasse uma nova Constituição. No dia seguinte, Marechal Pétain assumiu o posto de chefe de Estado Francês. Consolidava-se assim, a formação do governo-fantoche francês. De caráter nacionalista e antissemita, o regime de Vichy limitou o direito de livre circulação de judeus, criou um registo dessa população, confiscou as suas propriedades e enviou milhares para campos de concentração. Em Novembro de 1942, os nazis ocuparam o território de Vichy, agravando ainda mais as perseguições e mortes de judeus e outros grupos perseguidos, como os de etnia cigana ou homossexuais, comunistas e toda a espécie de opositores ao regime.

A cedência ao domínio alemão foi considerada impertinente por parte do general Charles de Gaulle, antigo Secretário-Geral do Estado no governo de Reynauld, que ao saber que um armistício tinha sido anunciado foi para Londres solicitar aos britânicos apoio para que a França permanecesse lutando. Munido deste ideal, De Gaulle no dia 18 de junho de 1940 dirigiu-se aos estúdios da Rádio BBC e, através de uma emissão radiofónica, convocou os franceses a fugirem da servidão, continuarem a luta e a não se renderem, "pois a pátria estava em perigo e era preciso salvá-la". A este apelo sucederam outros na mesma forma, deste modo De Gaulle suscitou no povo francês a necessidade de fazer frente ao regime nazi e estruturar um movimento que, para além de reagir à ocupação alemã devia opor-se ao governo francês vigente. A esse combate político-militar, que aconteceu entre 1940 e 1944, dotado de teor patriótico e contornos revolucionários, constituído por homens e mulheres opositores à acção de Pétain e à consequente conversão da França num país colaboracionista, deu-se o nome de "Resistência Francesa".

"Inicialmente o movimento era disperso, com iniciativas isoladas. A Resistência no começo, consistia em escrever palavras anti Pétain nos muros e espalhar frases como Viva De Gaulle. O meu pai, por exemplo, em 1941, recolhia armas e explosivos, mas eles não sabiam o que iam fazer com aquilo", explica Georges Duffau-Epstein, filho de Joseph Epstein, fuzilado em Abril de 1944, no Mont-Valérien, onde houve aproximadamente 1000 fuzilamentos e onde, hoje, existe um monumento consagrado aos mortos pela França. A Resistência contou com duas grandes frentes: a *Résistance Intérieure* (Resistência Interior), organizada dentro da França, e a France Libre (França Livre), constituída fora das suas fronteiras, e

que na Inglaterra desencadeou a FFL – *Forces Françaises Libres* (Forças Francesas Livres).

Segundo a historiadora Annie Lacroix-Riz, muitos militantes da época proclamavam que "*morreriam pela sua Pátria francesa*" e pela União Soviética. Num país como a França, a partir 1940-41 e "*especialmente 1943, com a instauração do Serviço de Trabalho Obrigatório (STO)*, quando a Resistência "*se massificou*", desenvolveu-se um "*apego profundo*" ao patriotismo. Assim, "*a União Soviética ajudou a forjar um movimento comunista apoiado em figuras militantes*" e insuflou um novo alento nos resistentes. O Serviço de Trabalho Obrigatório (*Service du Travail Obligatoire - STO*) consistiu na requisição e transferência compulsiva para a Alemanha nazi de centenas de milhares de trabalhadores franceses, entre outras nacionalidades, para ajudarem ao esforço de guerra alemão, nomeadamente em fábricas, na agricultura e nos caminhos de ferro. Com a cumplicidade ativa do governo de Vichy (os trabalhadores franceses foram os únicos da Europa a serem requisitados por leis do seu próprio Estado e não por uma ordem dos ocupantes alemães), a Alemanha nazi impõe o STO para compensar a falta de mão de obra, devido ao envio dos seus soldados para a frente de combate.

Jornais e panfletos circulavam na França disseminando as ideias da Resistência, em torno das quais gravitavam distintas perspectivas, a saber: nacionalista, cristã, socialista e comunista. Alinhá-las tornou-se, então, uma urgência, de modo que foi desencadeado um processo de unificação sob a liderança de Jean Moulin, que em janeiro de 1943, criou o MUR – *Mouvements Unis de la Résistance* (Movimentos Unidos da Resistência), que trabalhava em conjunto com os Aliados fornecendo informações, ajudando na fuga de pilotos, cortando linhas de comunicação dos alemães e atacando-os quando possível. O movimento chegou a reunir 450 mil pessoas mas, considerando os leitores da imprensa clandestina, alcançou o número de dois milhões de simpatizantes, aproximadamente e teve um papel importante na vitória dos Aliados.

A 6 de Junho de 1944, as tropas Aliadas desembarcaram na Normandia, costa norte da França. Tal evento foi chamando de "Dia D" e marca o início do processo que levou à derrota nazi. Em agosto, Paris foi libertada, e até o fim de 1944 a maior parte do território francês deixava de ser domínio alemão.

A Segunda Guerra Mundial foi o maior conflito da humanidade, acontecendo de 1939 a 1945, em diferentes locais da Oceânia, Ásia, África e Europa. Este conflito

foi travado entre as forças dos Aliados (Reino Unido, França, EUA, URSS etc.) e o Eixo (Itália, Alemanha, Japão etc.) e teve como consequências a morte de, aproximadamente, 60 milhões de pessoas, entre os quais 36, 5 milhões eram europeus, e uma destruição material sem precedentes. Calcula-se que 19 milhões de falecidos tenham sido civis, ou não combatentes, devido a extermínios em massa, fuzilamentos, fome, tuberculose, disenteria, entre outras doenças, e a queima de reféns pela "Wehrmacht", pelo Exército Vermelho e guerrilheiros de todo o género. A invasão da Polónia pelos alemães, em setembro de 1939, estabelece o início formal do conflito. A Segunda Guerra Mundial ficou marcada pelos horrores do Holocausto e pela utilização da bomba atómica.

Diz-nos Tony Judt (1948-2010)

> *O que quase ninguém previu foi o próprio desenrolar dos acontecimentos em 1940. Os exércitos alemães só levaram sete semanas a invadir o Luxemburgo, romper pelas florestas das Ardenas até França, varrer os franceses à sua frente, encurralar os exércitos britânicos, francês belga em Dunquerque, impor um armistício ao novo governo francês do marechal Pétain, ocupar Paris e montar um desfile da vitória para Adolf Hitler nos Campos Elíseos. Em seis semanas de luta, os franceses sofreram 124 000 mortos e 200 000 feridos. A certa altura da batalha, a 16 e 17 de Maio, o general Erwin Rommel fez prisioneiros 10 000 franceses, perdendo um oficial e quarenta soldados. Este colapso militar francês em 1940 tornou-se uma das maiores catástrofes militares da história mundial.*
>
> (**Judt**, 2009, P. 190-191)

Ainda parafraseando Tony Judt, em consequência da II Guerra Mundial, a Europa oferecia um cenário de miséria e desolação. As fotografias e os documentários da época, mostram avalanches de civis desamparados, viajando em carroças através de paisagens bombardeadas, por cidades devastadas e campos áridos. Crianças órfãs vagueiam desoladas à frente de grupos de mulheres exaustas, vasculhando destroços de casas em ruínas. Deportados de cabeça rapada, internados em campos de concentração, de pijama às riscas, olham para as câmaras esfomeados e doentes. Todos parecem gastos, doentes, sem recursos e exaustos. Na II Guerra Mundial, a força do Estado europeu moderno foi mobilizada, pela primeira vez com o objectivo principal de conquistar e explorar outros europeus. As cidades em ruínas foram a prova mais óbvia e gráfica da devastação e serviram como símbolo visual universal dos pavores da guerra.

O flagelo e a ignomínia da II guerra mundial foram inquantificáveis e quase inenarráveis. Conforme Susan Neiman (1955),

> *Se o iluminismo é a coragem de pensar pela própria cabeça, é também a coragem de se assumir responsabilidade pelo mundo para o qual se é atirado. A separação radical do que noutras eras era tido como o mal natural e o mal moral tornava-se assim parte do significado da modernidade. Se Auschwitz pode ser considerado uma marca do fim dessa época, é pelo modo como marca o nosso terror. As concepções modernas de mal foram desenvolvidas para deixar de culpar Deus pelo estado do mundo e para tomarmos nós mesmos essa responsabilidade. Quanto mais responsabilidade pelo mal era deixada aos seres humanos, menos importância a espécie parecia dar-lhe.*
>
> (**Neiman,** 2005**,** P. 18)

Não posso deixar de mencionar os sistemas de produção industrial, dada a sua importância no universo económico e social das personagens desta narrativa, pois as três irmãs tiveram várias experiências laborais enquanto operárias fabris, tanto em Paris como, através do Serviço de Trabalho Obrigatório, na Alemanha.

Os sistemas de produção industrial, Taylorista e Fordista. O Taylorismo é uma teoria criada pelo engenheiro Americano Frederick W. Taylor (1856-1915), que a desenvolveu a partir da observação dos trabalhadores nas indústrias. O engenheiro constatou que os trabalhadores deveriam ser organizados de forma hierarquizada e sistematizada; ou seja, cada trabalhador desenvolveria uma atividade específica no sistema produtivo da indústria (especialização do trabalho). No taylorismo, o trabalhador é monitorado segundo o tempo de produção. Cada indivíduo deve cumprir a sua tarefa no menor tempo possível, sendo premiados aqueles que se sobressaem. Isso provoca a exploração do proletário que tem que se “desdobrar” para cumprir o tempo cronometrado.

Dando seguimento à teoria de Taylor, Henry Ford (1863-1947), dono de uma indústria automobilística (pioneiro), desenvolveu o seu procedimento industrial baseado na linha de montagem para gerar uma grande produção que viria a ser consumida em massa. Os países desenvolvidos como a França aderiram totalmente, ou parcialmente, a esse método de produção industrial.

Brecht e Stanislavski

Enquanto herdeira de tantas formas do *fazer teatro,* parece pouco exequível centrar-me numa, ou duas, dessas formas. Neste projecto orientei-me principalmente por dois autores/encenadores, aparentemente contraditórios, Konstantin Stanislavski (1863-1938), actor, encenador, director, teórico da arte do actor, pedagogo e Bertold Brecht (1898-1956), dramaturgo, poeta, romancista, encenador, teórico e cineasta.

Stanislavski diz que o consciente do actor deve agir sobre o inconsciente. Propõe a análise psicológica do comportamento do actor que, através dos princípios do Ioga, deverá trabalhar a descontração muscular e a concentração mental absoluta. Também não se deve abandonar descontroladamente à emoção. Recusa os estereótipos, as imitações, os efeitos fáceis e a emoção falsa. Insiste na procura do rigor e da verdade, da autenticidade da cena. O actor deve pensar que "a cena não é verdadeira mas, se fosse, eis o que eu faria, eis como reagiria perante estas circunstâncias, ou acontecimentos". Com este "se fosse comigo", a que chamou o "se mágico", começa a verdadeira experiência criadora. O único senhor da cena é o actor e as suas qualidades individuais.

Sistematiza o "método das acções físicas" que permitem a composição técnica exterior da personagem, ao que acresce um trabalho sobre a "memória afectiva" que fará despoletar o comportamento interior. Trabalha aprofundadamente o subtexto, na procura das motivações e dos objectivos da personagem, a sua história que antecede a cena, colocando-lhe questões, interpelando-a. Fomenta a existência da quarta parede, imaginária, que separa a cena do público, condenando este último ao lugar de uma espécie de "voyeur" da vida alheia que acontece no palco. Muitas vezes suprimia a ribalta, o pano de boca e até os cenários. O seu objectivo primeiro era fazer o espectador acreditar na cena.

Para Bertold Brecht (1898-1956), o actor não deve produzir estados de alma mas sim, mostrar a personagem. Também fomenta a descontração muscular e um trabalho profundo sobre aquilo a que chama o *gestus social*, este trabalho consiste em, a partir de um elemento, é dada a evolução social e o percurso da personagem, o actor brechtiano sublinha o lado social da personagem. Face à situação de guerra do seu tempo, procura novos conteúdos e desenvolve um teatro de reflexão e de intervenção, um Teatro Épico, que acaba por evoluir para um Teatro Documento:

existe um reforço da mensagem das peças através de notícias de jornal, discursos, fotografias, reportagens, estatísticas. Através desta estilização: canto, dança, projecções, cinema, utilização de palco giratório, exposição dos títulos das cenas de carácter histórico, descida de telões, repetir cenas para mostrar ao público os processos e mecanismos do teatro, mostra o ensaio, os actores falam directamente com o público, implicando-o na cena, convocando-o à participação. Tudo isto através de uma atitude coloquial e uma impressão de facilidade, com o objectivo primeiro de provocar no público um efeito de estranheza ou de distanciação, de o impedir de se envolver emocionalmente com o espectáculo, impedindo deste modo a identificação do espectador com o herói, premissa do teatro dramático até então.

Brecht pretende do espectador uma atitude analítica e reflexiva, um espectador actuante, disposto a ajudar a mudar o mundo. Para provocar este efeito de estranheza, utiliza rupturas em momentos chave no decurso do espectáculo ou rupturas aparentemente incoerentes dentro da narrativa, com o objectivo de não deixar instalar a ilusão teatral. O equipamento de cena viu-se assim completado, num momento em que já não era possível representar os processos essenciais que punham os homens em conflito com outros homens como se tinha feito até então, de uma maneira igualmente simples, personificando as forças que movem o mundo, ou subordinando as personagens a potências metafísicas invisíveis. Agora era necessário valorizar o *ambiente* em que os homens viviam e mostrar o *significado* do seu alcance.

O actor em Brecht dirá: “Eu sou o Actor que mostra a Personagem”, já não se metamorfoseava completamente, mantinha uma certa distância em relação ao seu papel, apelando visivelmente à crítica. Já não era permitido ao espectador que se identificasse com as personagens e se abandonasse de forma acrítica e apática às emoções, das quais não retirava nenhuma consequência de ordem prática. A representação passou a submeter os sujeitos e os procedimentos a um processo de distanciamento. O distanciamento, ou efeito de distanciação, tornou-se indispensável à compreensão da peça. O natural teve que se adaptar à marca do estranho, do anormal, do insólito. Para Brecht só assim se podiam revelar as leis de causa e efeito. As acções dos homens tinham que ser o que eram e, ao mesmo tempo, poder ser outra coisa.

Era necessário colocar ao espectador factos que necessitassem de uma explicação, que não fossem evidentes nem naturais, de modo a fornecer-lhe a

possibilidade de exercer uma crítica fecunda, colocando-se do lado de fora da cena para que adquira um ponto de vista social.

Tentei ignorar as suas diferenças e procurei concentrar-me naquilo que estes dois gigantes do teatro têm em comum, pelo que creio poder afirmar que os trabalhos de ambos se complementam entre si. Ambos dão uma importância fulcral ao rigor histórico e à verdade, considerando que um actor deve conhecer em profundidade o contexto histórico da acção e, por consequência, das personagens. Ambos consideram de maior importância a observação da realidade quotidiana, como instrumento essencial do trabalho do actor, de forma a poder representar com precisão e exactidão.

A posição de Brecht relativa à rejeição do efeito catártico produzido pelo processo de identificação, não implica *per si* a recusa da emoção. A emoção é imprescindível mas o criador, deve ser consciente das emoções que transmite e das quer provocar.

> *(…) O abandono da empatia não tem origem no abandono das emoções. A tese da estética aristotélica vulgar, de que somente se podem criar emoções a partir da empatia é uma tese errada. Em todo o caso, uma estética não-aristotélica tem que se submeter a uma crítica cuidadosa, relativamente às emoções que pretende criar e que estão contidas nela. (…)*
>
> (**Brecht,** 1967, P. 175)

Segui os pressupostos de Stanislavki para a composição da personagem. Comecei pelas circunstâncias propostas como: Qual é o espaço e o tempo da acção? Que acontecimentos históricos são contemporâneos da acção? Qual é o enredo da narrativa? Onde está a personagem? O que aconteceu com a personagem antes de começar a cena? Qual é o seu figurino? O que aflige a personagem durante a cena? A sua fisicalidade, como é que ela se locomove, é coxa? Que interpretação tenho eu do texto e da personagem? Que desenho de luz considero mais adequado para a cena? Que cenário e que adereços? Que espaço de representação, convencional ou não convencional? Que ambiente sonoro, quotidiano de rua, doméstico, ou música da telefonia? Desenvolvi improvisações a partir de acções do quotidiano da personagem, outras partindo de estados de espírito diversos e contraditórios.

> *…) o trabalho do consciente na criação da peça é imprescindível e importante (…) os principais pontos da obra, os objectos fundamentais e activos, devem ser conscientes e estar definidos (…) temos falado quase exclusivamente sobre o sentimento e a vivência. (…) Utilizamos todas as artimanhas e técnicas para conseguir atingi-los. Isto significa que não reconhecemos os outros elementos e propriedades humanas, como o intelecto e a vontade? Significa que nego a sua participação essencial no processo de criação? Não. Não só não o nego como, pelo contrário, reconheço-lhes o mesmo valor do sentimento. Nem saberia especificar as suas funções isoladamente, pois são inseparáveis. (…)*
>
> (**Stanislavski,** 1977, P. 370)

Conforme os estudos de Stanislavski, o actor dá voz e corpo ao imaginário da peça, através da passagem dos pressupostos dados para a sua sensibilidade. Com o trabalho diário dos seus instrumentos de trabalho, corpo, voz, inteligência ou razão, emoção e experiência pessoal. Tudo o que faz parte da pessoa do actor é susceptível de ser utilizado como matéria-prima, a partir da qual este virá a forjar a personagem. Este trabalho diário assenta numa ginástica de todas as ferramentas de que dispõe, para além do trabalho do corpo e da voz, o actor deve exercitar a observação activa constante do quotidiano, da sua realidade e da dos outros, isto contribui para afinar os sentidos de modo a melhor perceber intenções e desejos. Deve exercitar os vários tipos de memória, racional, sensorial, emotiva, encarando-a como fonte de matéria-prima a ser pesquisada. Apesar do trabalho do "actor stanislavskiano" se encontrar estreitamente ligado às emoções, Stanislavski nunca negou a importância da racionalidade e da consciência no processo criativo.

Procurei uma dialéctica de trabalho entre razão e emoção, pois estou convencida de que no processo criativo, não podem existir uma sem a outra, pelo menos no que respeita ao teatro. Por vezes são os pensamentos que nos conduzem a este, ou àquele, estado emotivo e, outras vezes é o estado emocional, súbito e puro, que nos conduz à elaboração de um pensamento ou ideia. Desde modo tentei tornar pessoal a criação da personagem. Dividi a peça conforme o ritmo das acções físicas que considerei apropriadas para este texto. Exercitei o relaxamento durante as minhas acções diárias e as da personagem, observando tensões desnecessárias,

eliminando-as. Exercitei a relação com objectos do quotidiano até conseguir manuseá-los de forma imaginária, em que só os visualizava. Ensaiei visualizando espaços e ambientes diversos. E ensaiei, ensaiei, ensaiei.

Segui os pressupostos de Brecht no que respeita à procura e exposição da dimensão social e política do texto, à rejeição da incorporação da personagem pelo actor, porque mais importante e interessante do que mostrar que este está próximo da personagem, é mostrar o quanto o público se aproxima da personagem representada, ou mostrada. Mantive a premissa de que actor deve manter-se sempre um agente actuante e espectador simultâneo da sua própria representação. Brecht também considera a observação da realidade quotidiana um instrumento essencial ao trabalho do actor.

> *(…) Necessitamos de um teatro que não nos proporcione apenas sensações, as emoções e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas, em que as acções se realizam, mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem à transformação desse mesmo contexto. (…)*
>
> (**Brecht,** 1967, P. 197)

Procurei aplicar o esquema de Brecht, que estabelece as linhas divergentes entre o teatro dramático e o teatro épico, ao desenvolvimento do meu objecto monólogo e trabalhei no sentido de uma articulação entre a vontade que tenho de fazer o espectador acreditar na cena e na personagem por um lado e, simultaneamente, a necessidade de provocar no público o confronto com uma realidade que o obrigue reflectir, a questionar-se, a tomar uma posição sobre aquilo que está a ver, percebendo até que ponto a condição social do individuo pode determinar o seu pensamento e esperando que, enquanto testemunha, conclua que tais situações não devem continuar a existir, que as pessoas não devem viver dessa forma. Encarando deste modo, o Homem como uma realidade em processo, susceptível de transformação e de transformar o mundo ao seu redor.

O esquema de Brecht

A Forma Dramática do Teatro	A Forma Épica do Teatro
É acção.	É narração.
Implica o espectador numa acção cénica.	Faz do espectador observador / uma testemunha.
Esgota-lhe actividade intelectual.	Desperta-lhe a atividade intelectual.
Proporciona-lhe sentimentos.	Obriga-o a tomar decisões.
Vivência.	Mundividência.
Mergulhado na cena.	Perante a cena.
Sugestão.	Argumentação.
Os sentimentos são conservados como tal.	Os sentimentos são elevados ao nível do Conhecimento.
O espectador está no centro, comparticipa dos acontecimentos.	O espectador está defronte, analisa.
Parte-se do princípio que o homem é algo conhecido.	O homem é objecto de estudo / análise.
O homem é imutável.	O homem é susceptível de transformação e pode transformar o que o rodeia
Tensão em virtude do desenlace.	Tensão em virtude do decurso da acção.
Encadeamento de cenas.	Cada cena por si.
Progressão / Crescimento orgânico.	Construção articulada/ Montagem.
Evolução rectilínea / contínua.	Curvilínea /Saltos.
O homem como algo fixo.	O homem como realidade em processo.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.
Sentimento.	Razão.

Análise do Texto

Na presente análise, maioritariamente incidente no estudo da personagem, as citações que se apresentam são todas da mesma obra, a saber, *A Pele Calejada*, de Raymond Guérin, escrita em 1947. Para facilitar a leitura, após cada citação sinalizo apenas a página da obra referida.

O texto divide-se em cinco temas principais: a relação da personagem com a sua família de origem; a relação com o mundo do trabalho, da perspectiva do operário; a relação com o seu próprio corpo doente; com a maternidade e as relações conjugais.

Quanto à família de origem trata-se de um agregado de oito pessoas, pai, mãe, Jaquina a mais jovem de três irmãs, sendo Clara a do meio, Luísa a mais velha e três irmãos ainda crianças. Vivem no bairro do Jardim das Plantas, na rua de Lacépède. O pai é autoritário, austero, pouco afectuoso e enfurecesse frequentemente. Assim o caracteriza logo no início do texto:

"Nunca foi muito afectuoso. (…) Crescemos ao deus-dará. A nossa saúde era o que menos lhe dava. Se nalguma coisa ele estava empenhado, era na sua autoridade. (…) Nada ele admitia. Ficava logo numa fúria. (…)" (P. 57)

A mãe é uma mulher doente, tudo indica que sofre de doença respiratória, analisando a época o mais provável é que tenha sucumbido à tuberculose, ou de insuficiência cardíaca em consequência disso. Preocupada com os filhos, na medida em que as suas forças o permitiam, é a filha quem a cita: *" Já te disse, repetia ela, lá da cama, já te disse que temos que olhar mais pela saúde da Jaquina. As outras, graças a Deus, têm uma saúde de ferro, mas a Jaquina, essa, sou eu por uma pena. É fraca do peito. "* Ou ainda, no mesmo bloco de texto: *" (…) A mãe sofria de o ver de tal modo contra mim. Foi talvez por isso que ela, logo após eu ter saído da escola, quis que eu fosse aprender um ofício. Pensava, com certeza, que assim poderia ganhar melhor a vida e tornar-me independente (…) ".* (P. 57)

Jaquina sentiu-se amada pela sua mãe mas não pelo seu pai.

" Mas ele não dava ouvidos. Dizia que eu me preocupava demais comigo, que era uma piegas. E como eu, com certeza, lhe fazia lembrar a minha mãe, detestava-me, era evidente. (…) Foi logo a seguir a isso, como nós estávamos sem trabalho, que o nosso pai aproveitou para nos inscrever no S.T.O., e assim fomos parar a Magdeburgo, na Alemanha, a uma fábrica de fiação. " (P. 59)

Tem uma relação de grande proximidade com as suas duas irmãs, a Clara e a Luísa.

" (…) e nós tivemos que ir à procura de trabalho, fiz tudo para ficar ao pé da Clara e da Luísa. Tínhamos jurado que não nos havíamos de separar. E foi isso que fizemos. Abandonei a minha profissão de modista de calças e fui trabalhar com elas para uma fábrica de papel. (…) " (P. 58)

Não existem no texto referências à relação com os seus três irmãos rapazes, só podemos especular acerca dessa omissão.

Quanto ao universo laboral, esta narrativa oferece um leque muito vasto de experiências de trabalho. Numa primeira fase Jaquina torna-se aprendiz de modista, logo após ter saído da escola e torna-se modista de calças ainda antes do falecimento da sua mãe. Como não existem referências no texto a este período da sua vida, depreendo que tudo se tenha passado sem grandes acontecimentos, bons ou maus. Provavelmente trabalhou no "atelier" de costura onde fez a sua aprendizagem, até perder a sua mãe. É este acontecimento que precipita uma mudança profunda na vida de Jaquina. O seu pai, três semanas depois do funeral de sua mãe, leva para viver em casa da família uma mulher e os seus seis filhos pequenos. Esta madrasta logo se incompatibiliza com as três irmãs, que se vêm forçadas a sair de casa e a tentarem organizar-se entre as três.

Jaquina abandona a sua profissão de modista de calças para ir trabalhar com as irmãs. Primeiro trabalharam numa fábrica de pantufas, em Clichy. Alugaram um quarto para as três, numa pensão, não ganhavam o suficiente para três refeições por dia, passavam fome. Mais tarde vão trabalhar para uma fábrica de papel, onde faziam caixas para chapéus mas um incêndio fez arder toda a fábrica e as três ficam sem trabalho. Tendo conhecimento da situação o pai inscreve as três filhas no Serviço de Trabalho Obrigatório, sem as consultar assina o contrato em nome delas e são enviadas para uma fábrica de fiação em Magdeburgo, na Alemanha, onde depois de turnos de trabalho de doze horas, pernoitavam:

«(…) às cinquenta, em beliches, num barracão. (…) A chefe do nosso barracão era uma mulherona dos seus cinquenta anos, que nos maltratava. Era uma antiga contramestra tecedeira. (…) Era ela que acasalava as miúdas polacas. Umas garotas. Quinze, dezasseis anos, não mais. (…)» (P. 33).

Quem faz esta descrição é a sua irmã Clara, refere ainda que as idas à casa de banho eram descontadas no salário. Esta experiência foi muito desagradável para Jaquina:

Lá ainda tive menos sorte do que as minhas duas irmãs. (…) eu fui parar ao fio preto e nunca de lá consegui sair. O fio preto era uma coisa horrível, sobretudo para as mãos. (…) Por isso, muitas vezes chorei ao ver as minhas mãos todas negras da tinta. E era escusado perder tempo a lavá-las. A tinta não saía. Metia-se pelos poros, debaixo das unhas. E depois de que servia? No dia seguinte lá voltava tudo ao mesmo. Levava de manhã à noite a dobar aquele fio negro ainda todo peganhento. Aquilo só me dava vontade de chorar, e à noite, ao voltar para o barracão, escondia as mãos nos bolsos da bata. (…) (P. 59)

Já nesta altura Jaquina sofre de tosse frequente, esta tosse é apontada como responsável pelo facto de ela não ter conhecido nenhum rapaz durante o tempo que esteve na Alemanha. A próxima experiência de trabalho de que nos fala, acontece durante um período do seu casamento, em que Jaquina se propõem contribuir para o aumento o rendimento familiar. Embora se trate de confecção de calças, era produção em série. Este trabalho revelou-se penoso, tanto para a saúde física como para a saúde mental da personagem.

À tarde, quando voltava para casa, vinha derreada. O que mais me chateava era ter de passar o dia de costas curvadas. Ficava toda torcida! Tinha a sensação de que as costelas me entravam pelos pulmões dentro. (…) Mas pensar que levei três anos a aprender a fazer calças, para agora passar os dias – à razão de oito horas por dia – a fazer, única e simplesmente patilhas de braguilha em série! Valeu bem a pena! Uma patilha em três minutos. O que dá vinte patilhas por hora. Assim, passavam-me pelas mãos cento e sessenta patilhas por dia. Mas não me podia gabar de ter feito um só par de calças. Aquilo embrutecia. Acabava por coser maquinalmente, perdia todo o gosto pelo que estava a fazer. (…) Mas ver-me condenada a fazer só patilhas, não! Era de ficar maluca! (…) Mas para nós, as operárias, era realmente o fim! Saíamos dali como se tivéssemos levado uma martelada na cabeça. Não tínhamos gosto para nada. Quase perdíamos o pio. Ficávamos assim a modos que apalermadas. Eu entrava no metro sem olhar nem para um lado nem para o outro. Comprava o jornal para o Henrique, mas nem sequer tinha coragem de o abrir, a saber das últimas notícias. (P. 62 e 63)

O espaço de trabalho era desconfortável e exíguo para tantas operárias, o que leva a concluir que as condições de trabalho eram bastante precárias.

«O mais chato naquele "atelier", o que a mim me punha doente, era ele ser tão pequeno. Faltava-nos o ar. Estávamos ali como sardinhas em lata. (…) Ficávamos sentadas diante de umas grandes mesas, nuns bancos de pau, sem costas, que faziam doer o rabo, acotoveladas umas contra as outras, sem nos podermos mexer. (…) Nas nossas costas ficavam os fornos onde se aqueciam os ferros das engomadeiras. Esses fornos deitavam um calor e um cheiro horríveis. Era de ficar mesmo mal disposta.» (P. 64)

Além de que, à época, a lógica economicista da produção em série não comtemplava o bem-estar dos trabalhadores, nem a qualidade dos acabamentos do produto. A vigilância sobre a produção era constante e opressora, o que, certamente, gerava um ambiente de trabalho muito tenso.

«(…) Porque nós, esqueci-me de dizer, tínhamos cada uma três minutos para cada par de calças. De três em três minutos tocava uma campainha (…) Tínhamos de desenvencilhar-nos, desse por onde desse, para a obra estar pronta a tempo. (…) Não havia um segundo a perder, tínhamos que concentrar toda a atenção no que estávamos a fazer, sem nunca levantar a cabeça do trabalho, (…) Por exemplo se a agulha se partia, ou se a linha empeçava. Um gesto em falso, o dedal ou a tesoura que caía e era preciso apanhar, uma coisinha de nada, às vezes só a vontade de espirrar, ou uma comichão, enfim, se por esta ou por aquela razão se perdia uns segundos a mais, estava-se tramado, toda a cadeia se interrompia. (…) O que tínhamos que evitar, acima de tudo, era sermos chamadas à ordem pela contra-mestra. (…) Se apanhava alguma em falta, saltava-lhe em cima como uma fúria e dizia-lhe as piores. À primeira, era só um pequeno aviso. À segunda descontavam-nos no ordenado. À terceira, rua.» (P. 62)

Após o divórcio e depois de sair do sanatório onde permanece internada um ano, Jaquina trabalha ainda como empregada doméstica interna, em três casas diferentes. Na primeira fica pouco tempo porque o dono falece após dois meses. Na segunda casa tem dificuldade em adaptar-se aos hábitos do patrão. Segundo ela fora divertido, ao princípio mas com o passar do tempo tornou-se muito enervante.

«(…) Divertia-me. O velho vinha todas as manhãs ajudar-me a arrumar a casa, em ceroulas e peúgas presas com ligas. A sua grande especialidade era esfregar o

soalho à escova. Um maníaco! Tinha cá uma destas genicas, com aquela idade! Mais depressa, dizia-me ele, mais depressa, Jaquina! Era a sua cultura física, dizia ele. Aquilo a mim acabou por me fazer nervos, e despedi-me.» (P. 71)

Depois desta experiência caricata vai trabalhar como empregada de servir para a casa do senhor Francisco, um viúvo dono de uma tabacaria em Bercy. Acaba por se envolver sexualmente com o patrão. Não é claro no texto se o início deste envolvimento foi consequência de um assédio cerrado, à época este tipo de envolvimento era aceite como coisa comum. Tudo indica que a relação foi, ou tornou-se, consensual.

O corpo da personagem é um problema para ela. Todos os indícios apontam para o facto de que terá tido uma saúde frágil desde a infância, provavelmente herança genética por parte da mãe, conforme mencionado anteriormente. É esta falta de saúde que condiciona toda a vida de Jaquina. É com esta premissa que tem início o texto: *«Estás tão franzina, Jaquina, dizia a nossa mãe, todas as vezes que me ouvia tossir.»* (P. 57) É na sequência desta fragilidade que a mãe considera mais adequado que a filha aprenda o ofício de costureira, porque sabe que não terá saúde para um tipo de trabalho braçal ou pesado. Apesar disso ela acaba por exercer ao longo dos anos, uma série de trabalhos demasiado penosos para a sua saúde. O contexto da segunda guerra mundial, e as suas consequências como falta de dinheiro e o racionamento de produtos essenciais, não foi o melhor para que pudesse optar por trabalhos menos duros. Não haviam opções para quem passava fome.

Durante o seu namoro com Henrique, seu futuro marido e pai da sua filha, o seu corpo doente foi um entrave, sobretudo para a mãe dele que considerava não haver nada pior para um casal do que uma mulher doente. Ela temia que Jaquina arruinasse o seu filho com consultas médicas, com os remédios e que lhe desse filhos tuberculosos. O culminar da deterioração do seu estado de saúde prende-se com o trabalho na fábrica, a gravidez, o nascimento da sua filha e a deficiência dos cuidados pós-parto que sofreu. Não trataram uma ferida no colo do útero. Só passado um mês ela decide ir a um especialista que a aconselha a fazer diatermia para cicatrizar a ferida. Nesta fase a relação com o seu corpo está intrinsecamente ligada à maternidade que, claramente comporta para esta personagem um desgaste físico, e psicológico, enormes.

«Aquilo da diatermia, não há dúvida que me fez bem a barriga. Mas a tosse é que continuava. Nem pensar em voltar a trabalhar na Mallegon e Parville. Não me tinha

de pé. Fazia os possíveis por comer mas não tinha apetite. Além disso a garota dava-se mal com o peito. (…) chegava a ficar ali trinta, quarenta minutos, sem grande resultado. (…) Depois da mamada tinha, está bem de ver, de mudar a garota. Naquela idade estão sempre sujos. (…) e pronto, lá tínhamos nova mamada. Não ficava com tempo nenhum para mim, para fazer o que quer que fosse, nem para a casa, nem para as compras, nem para a cozinha, e o Henrique não ficava nada contente quando voltava do trabalho e via tudo por fazer, nem o jantar pronto, sequer. Acusava-me de pensar só na minha filha, de gostar mais dela do que dele. Começou-me a ter ciúmes da miúda! Que mania aquela! Era horrível.» (P. 69).

Após anos de definhamento acaba por consultar um médico que constata que Jaquina tem uma lesão nos pulmões. Este aconselha-lhe o internamento num sanatório, nos arredores de Paris, onde irá permanece por um ano. Durante esse ano recupera forças, engorda, tudo indica que a lesão nos pulmões será permanente, embora se encontre melhor afirma que quando saiu do sanatório ainda não estava totalmente curada.

«Já não sabia o que havia de fazer. Comecei a andar com ideias negras. E lá tive que ir outra vez a caminho do médico. O que ele me disse foi que eu tinha que mudar de ares, ir até ao campo, descansar. O que mais o inquietava eram os meus pulmões. Não era mesmo nada divertido, mas depois de ter tirado a radiografia e de ver que tinha uma lesão, tive realmente que condescender em que devia tratar-me imediatamente se queria evitar o pior.» (P. 69).

Este ano de tratamento terá consequências irreversíveis no seu casamento. Na sua ausência o marido envolve-se com outra mulher e acaba por pedir o divórcio a Jaquina. O afastamento prolongado da sua filha, que durante o internamento, ficou com uma ama, em Orleães, e lá teve de permanecer ainda por três anos, porque para uma mulher divorciada não seria fácil encontrar trabalho como doméstica interna, com uma criança nos braços.

No momento em que a personagem nos narra a sua história o seu corpo continua a constituir um problema. Confessa-nos sentir que não tem as forças necessárias para tanto trabalho. Confessa-nos também que é vítima de violência por parte do seu patrão/amante e que isso reinicia um processo de debilitamento, fazendo aumentar a tosse que já é crónica.

«É que o Francisco é exigente! (…) Estou sempre a tremer com medo que ele não goste do que eu fiz. Tem a mão muito leve! Trás! Trás! É cada bofetada, de cair para o lado, tanto mais que não sou lá muito forte. (…) Mas isto de ele me bater não me faz nenhum bem à saúde. Com tanta pancada, fico com a cabeça e o peito a zunir, e tusso ainda mais. (…) o trabalho continua a ser demais para as minhas forças.» (P. 73).

Confessa ainda a sua recente gravidez, levando-nos a crer que não foi exactamente o seu desejo, ou a sua vontade que a levou a engravidar. Existe aqui uma espécie de violência sobre si própria, no anúncio deste acto de ter um filho só para agradar ao outro, ao homem que deseja ser pai, agradar ao homem que a maltrata. Agindo assim contra as indicações médicas. Jaquina não pode estar em paz com o seu corpo, ainda que não seja racionalmente consciente disso. É como interpreto este momento. Contudo creio que à luz dos dias de hoje algumas acções da personagem podem parecer pouco racionais e até mesmo inverosímeis. Talvez uma mulher sua contemporânea, das décadas de 40 e 50 do século XX, pudessem compreender melhor esta personagem e as suas decisões, as poucas decisões que pôde, de facto, tomar.

«Só gostava de saber como é que irei arranjar-me quando tiver o outro. É que eu estou outra vez grávida de quatro meses. Este, foi o Francisco que o quis. (…) Por vontade dele, é um rapaz. Eu por mim passava bem sem este. Tanto mais que não sei como é que vou suportar esta gravidez já fora de tempo, depois de todas as complicações que houve com a primeira e dos pulmões fracos como tenho. O médico até já me proibira de ter segunda criança. Mas o Francisco tinha tanto empenho…» (P. 74).

Pelo que foi dito até agora podemos concluir, que as duas relações conjugais da personagem, tanto a actual como com o seu ex-marido, não foram felizes, nem sequer fáceis. Como vimos anteriormente o actual companheiro maltrata-a e não a poupa a trabalhos, factos que prejudicam a sua saúde já de si frágil. Henrique, seu ex-marido, apesar de nunca lhe ter batido, também era um homem colérico e desatento.

Adaptação

Partindo de uma narrativa, será necessária a sua adaptação, não do discurso, pois já se encontra na primeira pessoa, mas no sentido de optar pelos momentos da estória que julgo melhor representarem a condição humana da personagem. Não é um texto dramático no sentido formal. O texto de Raymond Guérin insere-se em uma narrativa a três vozes intitulada ***A Pele Calejada***. As três vozes são de três irmãs, Luísa a mais velha, Clara a do meio e Jaquina a mais nova. Cada texto corresponde a um capítulo. As narrativas encontram-se na primeira pessoa, constituindo uma espécie de testemunhos directos, pelo que não foi necessário proceder a uma adaptação gramatical.

O texto de Guérin está tão bem escrito, a sua linguagem é tão próxima da oralidade e os contornos da personagem, assim como o seu contexto social, estão tão bem desenhados, que isso facilitou imenso a tarefa de adaptação. Esta foi, sobretudo, direcionada para o conteúdo, optando por alguns momentos de texto em detrimento de outros. Interessou-me sobretudo a dimensão social e humana da personagem e não tanto alguns pormenores da sua vida privada, como a relação com a sogra, por exemplo.

Adaptei alguma da cronologia subjacente à narrativa, no sentido de encurtar a diferença de idade entre a personagem e a intérprete.

Nalguns momentos do texto introduzi a repetição da frase “Três minutos para cada par de calças!”, com o objectivo de distanciar o público do aspecto pessoal da vida da personagem e de sublinhar as condições de trabalho que esta experienciara. (ver anexo 1, P. 55-66).

Memorização

Cada actor terá o seu próprio método para memorizar um texto, no sentido de tornar esse trabalho fluído e eficaz.

Procedi à memorização do texto por blocos de temas, dividindo o texto em parágrafos, os parágrafos em frases e, quando as frases são muito longas, parti-as de forma a manter o seu sentido. Este processo demorou um mês. Durante o período de memorização, procurei simultaneamente ritmos do discurso sugeridos no texto, através da pontuação. Este método ajudou-me à memorização em si mesma, por um lado, e à consciencialização de que esta narrativa impunha ritmos do discurso distintos, alternando entre mais rápido e mais lento, que parecem estar associados ao estado de espírito da personagem e aos temas que ela vai abordando ao longo do monólogo.

A memorização de um texto parece-me, sem dúvida, a parte mais aborrecida do trabalho de actor. Repetir frases até à exaustão, até que se fixem na memória. Nada comparável ao trabalho estimulante que é a procura da interpretação. Claro que, à medida que se vai memorizando um texto, podemos em simultâneo procurar uma forma do dizer, porque já conhecemos a personagem vamos, de modo quase inevitável, procurando possibilidades de interpretação. Existe contudo, uma diferença considerável quando se domina o texto, tornamo-nos livres para nos concentrarmos apenas nessa tarefa que consiste na procura da personagem e das interpretações possíveis.

Construção da Personagem e Montagem Teatral

Em boa verdade a composição da personagem iniciou-se com a análise do texto, porque foi inevitável não desenvolver ideias acerca da mesma, enquanto procurava compreender a narrativa e o seu contexto social, económico, político, em resumo o seu contexto histórico, assim como os pensamentos e sentimentos que esta personagem manifesta ou sugere.

Essa composição foi acontecendo em simultâneo com o desenvolvimento das ideias cénicas, no sentido de optar por acções e adereços que considerei melhor servirem o meu propósito de simplicidade e clareza. Este processo foi bastante demorado porque tive tempo para uma fase experimental e pude experimentar diferentes possibilidades de desenvolvimento de acções cénicas e abordagens distintas da interpretação.

Colocou-se primeiramente a questão do interlocutor. Com quem fala Jaquina? Com o Público? Consigo própria? Para a vizinha? A filha? Uma das irmãs? Com um padre? Naturalmente a definição do seu interlocutor condicionaria, de algum modo, a sua forma de falar, ou talvez não. Decidi-me pelo público como interlocutor, considerei esta opção a mais interessante dado o teor de todo o texto de *Jaquina*, que pensa em voz alta. A observação de Patrice Pavís de que todo o monólogo tem por interlocutor, inevitavelmente, o público, tornando-o numa espécie de "voyeur" de uma vida alheia, pareceu-me acertada e incontornável, por isso decidi assumir essa premissa de contracena com público. Outro objecto de contracena, o manequim de prova de costureira, surgiu mais tarde, durante os ensaios, como um outro corpo feminino, anónimo, com quem a personagem interage e dialoga. Durante algum tempo pensei que poderia ser o único adereço realmente necessário à cena e à constituição do cenário mas, finalmente, decidi utilizar os elementos com que já trabalhara anteriormente (ver anexo 10, P. 76).

Depois de responder a questões como: Onde está a personagem? Jaquina está em sua casa, pela manhã. Que acontecimentos históricos são contemporâneos da acção? Ver Contexto Histórico nas páginas 24-28. Qual é o enredo da narrativa? Não existe propriamente um enredo no sentido de trama, a personagem partilha connosco as memórias da sua Infância e juventude, recordações da saída de casa dos seus pais para trabalhar na Alemanha, o seu namoro e subsequente casamento com o Henrique, a vivência em casa da sua sogra, a experiência da maternidade, etc. O que aconteceu com a personagem antes de começar a cena? Jaquina soube

no dia anterior que o seu ex-marido pretende a guarda da sua filha. Qual é o seu figurino? Está em combinação e veste-se para ir comprar pão antes do almoço, o figurino deve ser do final dos anos 40 ou início dos anos 50. O que aflige a personagem durante a cena? Jaquina não quer perder a sua filha e não sabe a quem pedir apoio na "guerra" de direitos paternais que se avizinha. A sua fisicalidade, como é que ela se locomove, é coxa? Decidi que Jaquina coxeia da perna esquerda, fruto do último acesso de fúria do seu patrão, e companheiro actual, Francisco. Esta versão da personagem coxa persistiu dois meses e, finalmente abandonei-a. Considerei que a sua existência era já demasiado miserável e receei que o facto de coxear, estilizando de algum modo a personagem, só sublinhasse o que já me parecia evidente. Pensei que em vez de ser um elemento enriquecedor, pudesse sujar o trabalho que eu pretendia simples e limpo, por isso abandonei essa ideia da personagem coxear.

Que interpretação tenho eu do texto e da personagem? Ver análise de texto na página 35. Que encenação idealizo para este monólogo? Como trabalhei a partir de Brecht, inicialmente, tive a ideia de projectar imagens durante o espectáculo, sobre a própria cena e sobre o público. As imagens seriam alusivas à II Guerra Mundial, ao período de ocupação nazi em França. Também imagens da Organização Mundial de Saúde (OMS), de estatísticas de violência sobre as mulheres, em várias partes do mundo, sobretudo em períodos de conflito. Abandonei esta ideia por duas razões. Primeiro conclui que seriam elementos a mais, sujaria o espectáculo, apenas mostrando que eu sei como Brecht trabalhava mas que me iriam distanciar do objectivo de um objecto simples e inteligível para um público amplo. A segunda prendeu-se com o interesse maior em mostrar a personagem, que narra a sua história sem artifícios. Que desenho de luz considero mais adequado para a cena? A luz deve ser a suficiente, para que o público possa ver os olhos da personagem mas, ao mesmo tempo, sugerir um ambiente de intimidade entre a cena e o público. Que cenário e que adereços? À esquerda de cena está um manequim de prova de costureira. Ao fundo um cabide de quarto com alguma roupa pendurada. À direita uma cadeira onde Jaquina costura à mão e uma pequena mesa de apoio para a lata da costura e o chá. Que espaço de representação, convencional ou não convencional? Preferencialmente o espaço deve ser não convencional ou, suficientemente pequeno para que a relação entre o palco e o público seja de proximidade. Que ambiente sonoro, quotidiano de rua, doméstico, ou música da telefonia? Optei por música da telefonia para alguns momentos da peça, no início enquanto o público entra e se instala, no meio funcionando como uma espécie de

intervalo, que marca a passagem das suas memórias mais antigas para um segundo momento de recordações de um passado mais recente, que influencia o seu presente, e no final da cena como fecho. A escolha musical pretende estabelecer um contraponto entre o romantismo dos temas musicais e a realidade da personagem, que nada tem de romântica.

Num primeiro momento trabalhei uma abordagem mais exterior, procurando explorar o potencial cómico que considero implícito no texto. Optei por uma colocação de voz mais agúda, um ritmo do discurso mais acelerado, como se a personagem estivesse a falar de uma qualquer trivialidade do seu quotidiano. Num segundo momento experimentei abordar a interpretação desta personagem de uma perspectiva mais interior, mais psicológica, procurando maior densidade em alguns momentos do texto. Com esse objectivo utilizei uma colocação de voz mais grave, um ritmo do discurso mais lento procurando, contudo, evitar o tom melodramático.

Durante um período de duas semanas trabalhei o que decidi apelidar de “fase bipolar”. Esta experiência de interpretação alicerçou-se no desenvolvimento de um jogo ao longo do monólogo, que consistiu na alternância de estados de espírito diversos e opostos: excitação, tristeza, saudade, alegria, raiva. A personagem ora chora, ora ri, separadamente e, por vezes em simultâneo, ora se zanga, ora pasma, ora se entusiasma conforme as lembranças que a assolam. Curiosamente esta experiência ensinou-me que as lembranças felizes lhe provocam o choro mais facilmente do que as lembranças tristes, que a tornam frequentemente irónica e por vezes zangada.

Também desenvolvi várias improvisações relativas ao contexto de acção, procurando as acções que pudessem fazer parte do universo quotidiano da personagem, por exemplo: falar sem levantar os olhos da máquina de costura, ou enquanto costura à mão (ver anexo 3, P. 69). Falar enquanto desenha moldes no tecido, enquanto corta tecido. Falar enquanto engoma a roupa da casa (ver anexo 4, P.70). Falar enquanto cozinha, falar enquanto se maquilha, falar enquanto prova o vestido no manequim.

O jogo de olhar para a porta, que controla com receio da chegada de Francisco, a partir do interlúdio musical, ajuda a situar acção no fim da manhã, ou no final da tarde à hora do jantar. Optei por situar a acção no final da manhã, próximo da hora do almoço, Jaquina ainda sai para comprar pão antes do patrão/companheiro chegar. Além de situar a acção no tempo, este artifício de controlar a porta, pode

provocar alguma curiosidade no público, a espectativa do que poderá acontecer, chegará Francisco surpreendendo Jaquina?

Não falar, coser, coser e coser. Coser até doerem os dedos. Esta improvisação revelou-se bastante dolorosa, tanto fisicamente porque os dedos doeram de facto, como psicologicamente pois é muito difícil desenvolver a mesma acção durante três horas tentando esquecer o texto do autor, que já se tornara interiorizado e orgânico, para procurar um texto alternativo, com outras palavras para lembrar os mesmos momentos. Apesar de esta improvisação não ter, aparentemente, acrescentado nada à interpretação, penso que foi muito útil na procura de um subtexto, ou subtextos possíveis para a personagem.

Procurei articular a narrativa com silêncios e pausas consubstanciais, alterações no ritmo do discurso, das intenções e das interjeições, de modo a conferir ao texto uma respiração de autenticidade, próxima da oralidade de quem fala sem saber o que vai dizer a seguir. Tentei articular os silêncios com os gestos e as palavras, através do jogo da linguagem dramática, para que constituíssem acção. Para tornar sensível o subtexto, as palavras subjacentes às que se fazem ouvir. Toda a informação sobre a personagem que não está no que ela diz mas naquilo que ela cala e na sua atitude. Nos últimos dois meses aprofundei o trabalho sobre a procura dos silêncios do texto. Sobre o papel do silêncio no teatro, diz-nos Arnaud Rykner (1966),

Ao retirar toda a realidade à dialéctica inter-humana que justificava a forma dramática, o silêncio torna-se, de facto, o motor de uma "epicisação" do teatro. Porque, longe de se ter contentado em se submeter ou em acompanhar a passagem do dramático ao épico, em grande parte, provocou-o. Agindo como um verme no coração do fruto, começou por se alimentar do funcionamento do diálogo para terminar por lhe bloquear os mecanismos e, ao realizá-lo, por fazer implodir o próprio drama.

(**Rykner**, 2004. P. 365)

A opção do figurino passou várias etapas. O que se manteve desde o primeiro momento foi a combinação para o início do espectáculo, os chinelos de casa, os sapatos de rua e a mala de mão como acessório. É de manhã, Francisco acabou de sair para o trabalho, Jaquina terminou e seu o pequeno-almoço e bebe um chá enquanto inicia o seu dia de trabalho. Está a terminar um vestido para uma freguesa vizinha. A roupa interior pareceu-me a mais indicada para este início de dia. Quanto

ao figurino de sair à rua, comprar pão, foi variando. Inicialmente era um figurino de primavera/verão (ver anexo 6, P. 72), mais tarde e com todas as alterações ao cronograma inicial, devido à Pandemia por COVID 19, fui alterando a opção de figurino de acordo com as alterações atmosféricas, mantendo a premissa de uma composição de figurino alusiva ao final dos anos 40, ou início da década de 50 (ver anexos 7, P. 73 e 8, P. 74). Acessórios como anéis, colar de pérolas, brincos e porta-moedas fecharam a composição do figurino.

Relativamente ao cartaz promocional (anexo 12, P. 78) e à folha de sala (anexo 13, P. 79), depois de escolher os textos, pedi ao Luís Cristóvam um cartaz, em que o manequim de prova de costureira fosse a imagem do espectáculo.

Inicialmente, pensara em fazer o registo em vídeo do ensaio geral nas instalações da ESMAE mas devido ao Plano de Contingência da Pandemia por COVID 19, não foi possível porque os espaços tinham de manter um funcionamento em "efeito bolha", por esse motivo cada turma ficou afecta a um espaço. Este contratempo obrigou-me a procurar outras possibilidades. Lembrei-me da Maison 826, do Pedro Remy, onde gravei o ensaio de Agosto (ver anexo 5, P. 71), mas ele estava numa época de imenso trabalho e só teria disponibilidade a partir de Janeiro de 2021. Não podia esperar por Janeiro, isso constituía um risco elevado, se alguma coisa não corresse bem, o trabalho ficaria comprometido. É necessário antever que, às vezes, existem problemas técnicos e, se pudermos evitar os atrasos que eles provocam é preferível, por isso conclui que teria de gravar ainda em Dezembro. Como resido em Braga a minha orientadora sugeriu o Museu Nogueira da Silva mas eu sentia necessidade de um espaço neutro, onde pudesse montar o meu cenário, assim a Professora Cláudia Marisa sugeriu ainda a "blackbox" da Backstage, uma escola de dança, em Braga. Pareceu-me que seria exequível numa "blackbox". A Professora Manuela Bronze também me aconselhou, que contactasse com a Companhia de Teatro de Braga e lhes solicitasse o espaço para a gravação do ensaio. Assim fiz, por prudência contactei a escola de dança Backstage e a Companhia de Teatro de Braga, solicitando a ambas um espaço para gravação de um monólogo de teatro. Cederam-me o espaço, simpaticamente, gravei o ensaio geral na sala de ensaios da Companhia de Teatro de Braga a 28 de Dezembro de 2020 (ver anexo 14, P.80), e o objecto final (a que não chamo espectáculo devido à inexistência de público), a 30 de Dezembro de 2020 (ver anexo 15, P. 82 Produto Final 30/12). A operação de câmara foi de Paulo Nogueira e, como a câmara dividiu o objecto em três ficheiros, teve de ser posteriormente editado por Pedro Remy.

Ensaio com Público

Embora o espectáculo não tenha estreado, ou feito ainda carreira, impossibilitando assim um estudo de caso aprofundado, creio, ainda assim, poder tirar algumas conclusões. No dia 13 de Novembro de 2020 tive o primeiro ensaio com público anónimo, até aqui só tinha ensaiado para pessoas que me conhecem, familiares ou amigos. O ensaio decorreu no Centro de Formação Profissional de Mazagão, em Braga, pelas onze horas da manhã. A proposta deste ensaio público foi minha, pareceu-me poder enquadrar-se no âmbito da formação em expressão dramática, que estava a decorrer e, simpaticamente, a Dr.ª Carolina Castro e o formador André Laires, aceitaram esta proposta e receberam o meu ensaio (ver anexo 2, P. 67).

Estiveram no público cerca de sessenta pessoas, de faixas etárias compreendidas entre os dezoito e os sessenta anos de idade, na sua maioria mulheres. A formação escolar deste público variava entre a escolaridade obrigatória e a detenção de grau académico de ensino superior. Este ensaio foi crucial para o meu processo, pois contribuiu para uma percepção mais exacta das potencialidades do objecto/espectáculo que desenvolvi e levou-me a concluir que atingi os objectivos que me havia proposto no início desta caminhada. Foi muito gratificante, e uma lufada de ar fresco, poder representar, finalmente, para o Público no sentido mais abrangente do termo.

A recepção foi positiva, duas pessoas de entre o público tinham sido costureiras em produções fabris, a determinada altura das suas vidas, e confirmaram que *"Como é possível? Era exactamente isto que nós pensávamos e era mesmo assim que nos sentíamos, como pudemos aguentar aquilo?"*. Foram estas as palavras que utilizaram. Confesso que foi tocante constatar, até que ponto compreendiam o contexto social, económico e familiar desta personagem e como, de alguma forma, se sentiam próximas dela, apesar de 1947 ter sido há muito tempo. De facto o trabalho do actor, não consiste tanto em mostrar que está muito próximo da personagem, mas sim, e talvez mais interessante, seja mostrar ao público como este se encontra próximo dela.

Durante a conversa posterior ao ensaio, não percebi nenhum indício no público que levasse a acreditar que o facto de se terem revisto, de alguma forma, naquela personagem tivesse prejudicado o seu sentido crítico, relativamente ao contexto familiar, social, político e económico da mesma. Pelo contrário, a conversa fruiu num desenrolar de críticas às condições de trabalho actuais, ao sistema da Segurança Social e burocracia inerente, ao Serviço Nacional de Saúde e a tarefa hercúlea de conseguir uma consulta de especialidade em menos de um ano, à desigualdade de género, seja no universo laboral ou familiar. Em muitas empresas as mulheres auferem um salário menor do que os homens, ainda que desempenhem as mesmas funções. Em casa, depois de trabalharem fora todo o dia, são as mulheres que, na grande maioria dos casos, se ocupam do jantar, dos filhos e das tarefas domésticas. Pais e avós continuam a educar os seus filhos e netos diferentemente, conforme o género, perpetuando assim o estigma das tarefas masculinas e tarefas femininas, vetando desta forma o género feminino a trabalhar duplamente.

Indaguei este público acerca dos temas abordados no texto, se lhes pareciam demasiado datados, circunscritos a uma época específica ou se, pelo contrário, os consideravam pertinentes nos dias de hoje. A resposta foi unânime em considerarem os temas relevantes pela sua actualidade, ao que acrescentaram um sonoro e rotundo: “*Infelizmente!* “.

Conclusão

Quando optei por este texto, colocou-se-me a dúvida instantânea: Não será demasiado datado, com pouca relevância na sociedade actual? Um texto do pós Segunda Guerra Mundial, que poderá ainda trazer de novo? Interessa-me sobretudo a dimensão social e humana do texto que esta narrativa na primeira pessoa, através de um desnudar de alma, expõe cruamente, bem como a fragilidade do ser humano. Percebi que os temas abordados no texto são atemporais. A escravatura moderna trazida pela revolução industrial, agora é já a revolução tecnológica mas o trabalhador mantém-se escravo. A crueza da humanidade das personagens é desconcertante. Que tipo de miséria humana poderá considerar preferível suportar maus tratos à indiferença, ou à solidão? É talvez uma característica comportamental de uma época determinada. Mas não, o abuso e a violência são transversais às várias épocas da humanidade.

A grande esperança depositada na educação pública como possível salvadora da pobreza, ou da vileza, falhou, pelo menos até à data. Seria espectável que o avanço tecnológico libertasse os homens de horários de trabalho desumanos mas isso não se verifica, pelo menos não a uma escala massiva. Esse avanço gerou desemprego e mais violência, os trabalhadores continuam com cargas horárias indignas, portanto a exploração mantém-se. A esperança de que a Arte pudesse salvar o espírito falhou, pois na sua maioria, é inacessível às massas. De religião nem me atrevo a falar, depois dos episódios da idade média considero espantoso, senão mesmo um milagre, que se continuem a praticar cultos religiosos, sejam eles de que religião forem. Compreendo, contudo, que é difícil vivermos com os nossos demónios sem procurar o olhar de um Deus qualquer. Perdoem a divagação.

Regressando a este processo de construção de um objecto teatral e ultrapassada a dúvida acerca da pertinência do texto nos dias de hoje, o trabalho revelou-se mais complicado do que esperava. A tentativa de conciliar os ensinamentos de Brecht e Stanislavsky foi difícil, pareceu-me muitas vezes que me tinha proposto uma tarefa pouco exequível, pois considero que falhei, em vários momentos, a articulação entre os dois. Embora qualquer actor completo de hoje, certamente faça confluir várias técnicas na sua representação, não necessita de um cuidado extremo, porque não terá de elaborar um relatório minucioso sobre o seu trabalho. Penso que a perspectiva da obrigatoriedade em sistematizar esta experiência condicionou de forma negativa alguns momentos, porque queria cingir-me a estes dois autores

mas, ao mesmo tempo, era-me difícil ignorar outros autores. Fiquei, contudo, convencida que os aspectos que Brecht e Stanislavsky têm em comum, são mais importantes para o teatro que se faz hoje, do que as suas divergências.

Foi imprescindível a pesquisa teórica acerca da prática do teatro, ou teatros possíveis. A procura de um vocabulário e de uma linguagem cénica, que seja inteligível para um público amplo, pautaram esta experiência da montagem teatral. A riqueza da história do Teatro encontra-se na sua enorme diversidade e teria sido um desperdício, ignorar um manancial tão potencialmente inspirador.

Não posso deixar de referir que foi um processo muito solitário, o que o tornou pouco divertido. O aspecto extraordinário do fazer teatro é estar com o outro, os outros, discutir ideias de conteúdo, ou de forma, partilhar o que funciona bem e o que funciona mal, fazer crescer um espectáculo em conjunto é uma experiência magnífica. Todo este processo, quando solitário, é bastante angustiante. No início tive ajuda para “bater texto” do meu companheiro e da minha mãe. O ensaio gravado foi um casal amigo que se disponibilizou a fazer a gravação e a edição. Tive o apoio da minha orientadora nos momentos em que me senti mais perdida. Se calhar não houve realmente motivos para me sentir tão sozinha mas a cena, os ensaios, a apresentação pública, o estar sozinho em palco é de facto angustiante, diria mesmo aterrador.

Devido à pandemia por SARS COV2, o tempo de experimentação prolongou-se muito mais do que eu houvera previsto. Foi positivo porque pude aprofundar ainda mais o meu trabalho, por outro lado levou a um desgaste, a um cansaço daquela personagem, daquele texto, que me parecia cada vez mais afastado de mim. Vi-me obrigada a parar de ensaiar e de pensar sobre a cena, a encenação, com o objectivo de me “esvaziar”, de “limpar” e recomeçar com maior frescura e disponibilidade. Às vezes é assim, temos de parar para podermos recuperar a energia necessária ao recomeço do trabalho.

Para terminar, concluo que a autonomia, em teatro, não existe, ainda que estejamos a montar um monólogo. A quantidade de pessoas a quem senti necessidade de pedir opiniões, fosse sobre a opção do texto, ou sobre a opção do registo de interpretação. A ajuda que necessitei para o cartaz, para as gravações e conseguir um espaço onde realizá-las. Todas estas pessoas foram indispensáveis ao desenvolvimento e à conclusão deste processo criativo.

Referências Bibliográficas e Fontes de Informação

Benjamin, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d'Água.

Borie, M.; Rougemont, M.; Scherer, J. (2011). *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Brecht, B. (1970). *Sur le Réalisme.* Paris, L'Arche.

Brecht, B. (1970). *Les Arts et la Révolution.* Paris, L'Arche.

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

Corvin, M. (1994). *Revue d'esthétique,* n.º 26, juillet: Mise en Scene et Silence. Jeune théâtre, pp. 123-28.

Danan, J. (2010). *O Que É A Dramaturgia?,* (s.l.), Editora Licorne

Debord, G. (1991). *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa, mobilis in mobili.

Diderot, D. (1993). *Paradoxo Sobre o Actor*. Lisboa, Hiena Editora.

Dort, B. (1980). *Leitura de Brecht*. Lisboa, Forja.

Dort, B. (1971). *Théâtre Réel*. Paris, Seuil.

Farago, F. (2002). *A Arte*. Porto, Porto Editora.

Guérin, R. (1982). *Pele Calejada. Lisboa,* Assírio e Alvim.

Judt, T. (2009). *O Século XX Esquecido.* Lisboa, Edições 70.

Judt, T. (2006). Pós-Guerra - História da Europa desde 1945. Lisboa, Edições 70.

Kant, I. (1914). *Crítica da Faculdade de Julgar* (VII). Tradução, Introdução e notas de J. H. Bernard. London, Macmillan.

Lehmann, H.T. (2002). *Le Théâtre Postdramatique*. Paris, L'Arche.

Lista, G. (1997), *La Scène Moderne: Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle,* Paris, Éditions Carré / Arles, Actes Sud.

Melo, Jorge Silva (2002). *Deixar a Vida*. Lisboa, Edições Cotovia.

Meyerhold, V. (1980), *O Teatro Teatral*. Lisboa, Editora Arcádia.

Monteiro, P. F. (2010), *Drama e Comunicação*. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Neiman, S. (2005). *O Mal no Pensamento Moderno*. Lisboa, Gradiva.

Pavís, P. (2002). *Analyse des Textes du Théâtre Contemporain*. Paris, Nathan.

Pavís, P. (2004). *Sinais de Cena, 2: De Onde Vem e Para Onde Vai a Encenação.*

Rancière, J. (2012). *A Noite dos Proletários*. Lisboa, Antígona.

Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado.* Lisboa, Orfeu Negro.

Rykner, Arnaud. (2004). *O Reverso do Teatro – Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlink*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Stanislavski, K. (2002). *A Construção da Personagem*. Brasil, Bertrand Brasil.

Stanislavski, K. (1987). *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S. A.

Stanislavski, K. (2008). *A Preparação do Actor*. Brasil, Bertrand Brasil.

Sob a direcção de Philippe Ariès e Georges Duby. (1991). *História da Vida Privada – Vol. 5, Da Primeira Guerra Mundial aos Nossos Dias*, sob a direcção de Antoine Prost e Gérard Vincent – Porto. Edições Afrontamento.

Weil, S. (2017). *Reflexões Sobre as Causas da Liberdade e da Opressão Social*. Lisboa, Antígona.

https://www.babelio.com/auteur/Raymond-Guerin/4858

http://lionel-fischer.blogspot.com/2012/02/o-trabalho-do-ator-brechtiano-odette.html

http://personateatro.com.br/2016/02/06/o-ator-do-futuro-por-meyerhold/

https://www.comunidadeculturaearte.com/o-sistema-stanislavski-do-teatro-e-do-cinema

http://www.eyewitnesstohistory.com/francedefeat.htm

http://www.exordio.com/1939-1945/codex/Documentos/compiegne.html

http://recipp.ipp.pt

http://repositório.ipl.pt

http://run.unl.pt

ANEXOS

Anexo 1

Texto Adaptado, do capítulo *Jaquina,* in *A Pele Calejada*, de Raymond Guérin.

JAQUINA: Estás tão franzina, Jaquina, dizia a nossa mãe, todas as vezes que me ouvia tossir. E logo se mudava de assunto. O meu pai, esse, é que nunca fez caso da minha tosse. Nunca foi muito afetuoso. Nós os seis, as minhas duas irmãs, a Clara e a Luisinha, mais os três garotos, crescemos ao deus dará. A nossa saúde era o que menos lhe dava. Se nalguma coisa ele estava empenhado, era na sua autoridade. Nunca se podia dizer uma palavra mais alto. Queria que o respeitasse e no entanto nem sempre fazia por merecer tal respeito. Se caíamos na asneira de lhe responder, era certo e sabido: bofetada que fervia. Para além disso, tivéssemos nós frio, ou febre, sentíssemo-nos nós um bocado esquisitas, ou apetecesse-nos ficar na cama, de manhã, como por vezes acontece, nada ele admitia, ficava logo numa fúria. Acho que foi a doença da minha mãe que acabou por levá-lo ao desespero. Não nos podia ver um bocado mais monas. À força de tratar dela durante anos e anos, acabara por perder a paciência. No entanto a mãezinha sempre o avisou. “Já te disse”, repetia ela, lá da cama, “Já te disse que temos que olhar mais pela saúde da Jaquina. As outras, graças a Deus! Têm uma saúde de ferro, mas a Jaquina, essa, sou eu por uma pena. É fraca do peito!

Mas ele não dava ouvidos. Dizia que eu me preocupava demais comigo, que era uma piegas. E como eu, com certeza, lhe fazia lembrar a minha mãe, detestava-me, era evidente. A mãe sofria, de o ver de tal modo contra mim. Foi talvez por isso que ela, logo após eu ter saído da escola, quis que eu fosse aprender um ofício. Pensava, com certeza, que assim poderia ganhar melhor a vida e tornar-me independente. Mas quem é que lhe terá metido na cabeça que eu havia de ser costureira de calças? Foi, de resto, uma tolice. Tínhamos, como vizinhos de patamar, na rua de Lacépède, uma gente com esse mesmo ofício. O pai era alfaiate num *atelier*, mas a mulher dele e as duas filhas trabalhavam em casa, à peça. E como bem mo fazia notar a minha mãe, o patrão, ali, eram elas próprias. Não tinham ninguém em cima, a vigiá-las. Podiam ficar em casa, em vez de andarem lá por fora a estafarem-se, e ao mesmo tempo ocuparem-se da casa. Se eu um dia me viesse a casar, podia fazer o mesmo. Estas coisas, é claro, davam-me que pensar. Até que lá me decidi e andei três anos como aprendiza. Quando cheguei ao fim, podia

afirmar, alto e bom som, que sabia bem do meu ofício. Um ofício mais difícil do que pode parecer à primeira vista e que requer habilidade, reflexão e mão leve.

Acabava eu justamente de terminar a aprendizagem, quando a minha pobre mãe morreu e o nosso pai meteu em casa aquela insignificante. Ela manobrou-o logo como quis e quando o obrigou a pôr-nos às três na rua, e nós tivemos que ir à procura de trabalho, fiz tudo para ficar ao pé da Clara e da Luísa. Tínhamos jurados que não nos havíamos de separar. E foi isso que fizemos. Abandonei a minha profissão de modista de calças e fui trabalhar com elas para uma fábrica de papel. Fazíamos caixas para chapéus. Era a nossa especialidade. Mas, um dia, tudo aquilo ardeu. O fogo começou no sótão, num secadoiro, por causa de um cano do fogão que estava todo enferrujado e que há muito tempo deveria ter sido substituído. Eu, todas as vezes que ali ia, fazia essa observação ao velho que lá trabalhava. Mas ele é que não se atrevia a dizer nada ao patrão. E assim se foi toda a casa. Não se conseguiu salvar nada. E foi uma sorte estarmos as três no rés-do-chão, na oficina de colagem, senão ainda gostava de saber como é que nos íamos safar. Não é, aliás, difícil de adivinhar, pois houve mesmo vítimas. Primeiro, um bombeiro, que apanhou com uma trave na cabeça e depois o velho, evidentemente, que não teve tempo de descer, ficou asfixiado com o fumo e foi encontrado já carbonizado. Mas vários camaradas nossos do primeiro andar sofreram também queimaduras.

Foi logo a seguir a isso, como nós estávamos sem trabalho, que o nosso pai aproveitou para nos inscrever no Serviço de Trabalho Obrigatório, e assim fomos parar a Magdeburgo, na Alemanha, a uma fábrica de fiação.

Lá, ainda tive menos sorte do que as minha duas irmãs. Elas, ao menos, ficaram no fio branco, que, embora fosse um trabalho duro, não era lá muito sujo. Agora eu, eu fui parar ao fio preto e nunca de lá consegui sair. O fio preto era uma coisa horrível, sobretudo para as mãos. Sempre, até ali, conseguira poupar as minhas mãos. Tinha mesmo um certo orgulho nisso, pois era a única com umas mãos brancas e finas iguais à da minha mãe. A Clara e a Luisinha, pelo contrário, saíam a nossa avó paterna. Tinham mãos curtas e sapudas e nunca cuidavam dela. Por isso, muitas vezes chorei ao ver as minhas mãos todas negras da tinta. E era escusado perder tempo a lavá-las. A tinta não saía. Metia-se pelos poros, debaixo das unhas. E depois, de que servia? No dia seguinte lá voltava tudo ao mesmo. Levava de manhã à noite a dobar aquele fio negro, ainda todo peganhento. Aquilo só me dava vontade de chorar, e à noite, ao voltar para o barracão, escondia as

mãos nos bolsos da bata. Mais tarde, quando regressámos a França, acabou por sair, forçosamente, a pouco e pouco, mas ainda fiquei com a marca durante semanas. Aliás, deve ter sido talvez por isso que eu não conheci nenhum rapaz, durante o tempo todo que estive na Alemanha. Deixava a Clara e a Luisinha andarem atrás deles, e não lhes faltou aventuras. Eu, cá por mim, antes queria ficar no meu canto. Achava que nenhum rapaz me havia de ligar. Também tinha muito a ver com o meu feitio. Não sou comunicativa como elas. E depois os rapazes bem viam como eu tossia; acho eu que bastava isso para os afastar

E no entanto, como é a vida, fui eu quem primeiro se casou. Quase logo a seguir a termos voltado para França. Depois da Libertação. Ele, o Henrique, trabalhava numa mercearia de onde nós gastávamos.

Desde o primeiro dia que reparei nele. Sem deixar transparecer, é claro. Mas eu bem via que ele, pelo seu lado, nunca perdia uma oportunidade de olhar para mim, quando julgava que eu não estava a ver. E também percebi que ele arranjava sempre maneira de me aviar e de me favorecer no racionamento. Foi graças a ele que conseguimos açúcar, óleo, chocolate e café suplementares, ao preço da tabela. Até que um belo dia pediu-me em casamento.

Devo dizer, para ser franca, que já várias vezes tinha acedido a sair com ele. Não para ir ao baile. Ele dizia que não gostava de dançar. Na realidade, não sabia. Mas não me impedia que o fizesse. Eu também não gostava por aí além de dançar. Havia sempre tanto pó e tanto fumo nos bailes, que aquilo ainda me fazia tossir mais. Preferia ir até ao campo com ele. Ora me levava a Saint- Germain, ora a Fontainebleau. Ora à beira do Sena ou do Marne. Alugávamos um barco. Ele remava. Eu ficava sentada à sua frente, sem dizer nada. Ele também não dizia palavra. Olhava para mim enquanto remava e de vez em quando sorria-me. Eu então também sorria para ele. À volta, tomávamos um *panaché*, com umas batatas fritas, numa tasquinha lá do sítio e voltávamos de comboio, ou numa camioneta, à pinha, com os braços atafulhados de flores do campo. Flores que cheiravam bem. De regresso a Paris, quase me sentia asfixiar. Gostaria de ter lá ficado, em Athis-Mons, ou em Gagny, uma semana inteira deitada na relva ao pé dele, a olhar para o céu. Quando penso agora nisso, acho que foram os melhores tempos da minha vida. O Henrique era só atenções para comigo. Nunca saía com os outros rapazes. Ficava sempre ao pé de mim. Gostava de mim, não há dúvida, e fazia tudo para que eu me sentisse bem.

Casámo-nos, pois, e ele continuou a trabalhar lá na mercearia. Mas ao fim de alguns meses, descobri que havia qualquer coisa que não ia bem. Ele, primeiro, não me queria dizer nada, mas à força de insistir, acabei por saber. Não queria ser marçano toda a vida. Queria ver se se estabelecia por conta própria, se abria uma pequena mercearia. Mas para isso era preciso dinheiro. Ele tinha umas economias e recebera uma pequena herança de uma tia que morrera um ano antes. Mas isso não chegava. Eu, então, vendo o desejo que ele tinha, pensei que se voltasse a trabalhar poderia aumentar o nosso pecúlio.

É claro que se fosse mais egoísta, nunca me teria resolvido a isso. Mas só escutei a voz do coração. Ele parecia ter tanto empenho no seu negócio. Além disso, casara comigo. E isso para mim representava muito. Estava-lhe reconhecida. Pensei, por isso, cá para comigo, que podia muito bem tirar proveito da minha profissão: costureira de calças. Como era casada, podia ficar em casa a fazer calças para um grossista, enquanto tratava da paparoca e esperava pelo marido. Era esse o meu sonho.

A verdade é que logo perdi as esperanças. Trabalho para fazer em casa, não consegui encontrar. Ou havia, mas muito mal pago. Talvez se tivesse procurado mais tempo… Mas tinha encasquetado aquela na cabeça e o que queria era começar o mais depressa possível. Aceitei, pois, o que me apareceu, sem saber bem o que me esperava. O certo é que os alfaiates, hoje, fogem cada vez mais a dar trabalho para fazer em casa. Preferem ter o pessoal ali à mão. Em casa, lá isso é verdade, uma pessoa só trabalha quando lhe apetece. E se não é séria, pode atrasar as encomendas, e também meter a unha nos fornecimentos. Não digo isto por mim, que não sou ladra. Mas os patrões bem sabem que muitas delas, nisso, exageram.

O certo é que entrei para a Malegon e Parville, na rua Beumarchais. Tratava-se, mais uma vez, de trabalho de *atelier*. Só que agora era pior, pois era o que se chama um trabalho em cadeia. Descobriram logo para o que é que eu dava melhor e assim, fiquei encarregada de fixar a patilha da braguilha de marcar as casas dos botões. Outras havia que faziam os bolsos, outras as costuras, outras os fundilhos, outras a cintura ou as pernas, outras ainda a dobra da calças e, finalmente outras que pregavam os botões. E às vezes nem todos!

Por exemplo, a que estava ao meu lado, na cadeia, tinha de coser os quatro botões da braguilha. Quatro botões em três minutos. Porque nós, esqueci-me de dizer, tínhamos cada uma três minutos para cada par de calças. De três em três minutos

tocava uma campainha, e nessa altura devíamos passar as calças que tínhamos entre mãos à colega seguinte e agarrar nas calças que a do lado nos passava. Tínhamos que desenvencilhar-nos, desse por onde desse, para a obra estar pronta a tempo. Aliás, os que inventaram a coisa calcularam tudo muito bem. Não havia um segundo a perder, tínhamos de concentrar toda a atenção no que estávamos a fazer, sem nunca levantar a cabeça do trabalho, e tínhamos que ser naturalmente expeditas.

Apesar de tudo, de vez em quando, eramos obrigadas a fazer batota. Por exemplo, se a agulha se partia, ou se a linha empeçava. Um gesto em falso, o dedal ou a tesoura que caia e era preciso apanhar, uma coisinha de nada, às vezes só a vontade de espirrar ou uma comichão, enfim, se por esta ou por aquela razão se perdiam uns segundos a mais, estava-se tramado, toda a cadeia se interrompia. Por isso, era ver como aquilo ia! Os botões, já se sabe, levavam três cosidelas. Só para vista, pois com certeza que caíam logo no primeiro dia que o tipo vestisse as calças. Mas assim, à primeira vista, tinham todo o ar de estar bem presos, e isso era o principal. O que tínhamos que evitar, acima de tudo, era sermos chamada à ordem pela contra mestra. Não era nada meiga, a filha da mãe, e tinha cá um olho! Se apanhava alguma em falta, saltava-lhe em cima como uma fúria e dizia-lhe as piores. À primeira, era só um pequeno aviso. À segunda, descontavam-nos no ordenado. À terceira, rua.

À tarde, quando voltava para casa, vinha derreada. O que mais me chateava era ter de passar o dia de costas curvadas. Ficava toda torcida! Tinha a sensação de que as costelas me entravam pelos pulmões dentro. Claro que fazia os possíveis por esconder o meu cansaço ao Henrique. Ele não iria tolerar que eu abusasse das minhas forças. Queria-me muito, isso sabia eu. Mas a partir do momento que eu mostrasse boa cara, ficava-se por aí, não procurava aprofundar mais. Os homens são assim, não se esforçam muito por adivinhar. Contentam-se com as aparências. E ele ficava tão contente com o dinheiro que eu lhe trazia ao fim da semana! Quanto à minha tosse, à minha palidez, às minhas faces pintadas, talvez de mais, há muito tempo que ele se habituara. Por isso, um tudo ou nada a mais, ou a menos.

Ora, não tem importância, dizia eu para comigo. Mas pensar que levei três anos a aprender a fazer calças, para agora passar os dias, à razão de oito horas por dia, a fazer única e simplesmente, patilhas da braguilha em série! Valeu bem a pena! Uma patilha em três minutos. O que dá vinte patilhas por hora. Assim, passavam-me pelas mãos, cento e sessenta patilhas por dia! Mas não me podia gabar de ter feito

um só para de calças. Aquilo embrutecia. Acabava por coser maquinalmente, perdia todo gosto pelo que estava a fazer. E no entanto era um trabalho de que eu gostava, saber fazer umas calças de uma ponta à outra, cortá-las, prová-las, cosê-las, fazer os acabamentos. Mas ver-me condenada a fazer só patilhas, não! Era de ficar maluca! Acredito que aquele sistema fosse bom para o patrão, que lhe desse ganho ao fim do dia. Mas para nós, as operárias, era realmente o fim! Saíamos dali como se tivéssemos levado uma martelada na cabeça. Não tínhamos gosto para nada. Quase perdíamos o pio. Ficávamos assim, a modos que, apalermadas. Eu entrava no metro sem olhar nem para um lado nem para o outro. Comprava o jornal para o Henrique, mas nem sequer tinha coragem de o abrir, a saber das últimas notícias.

Três minutos para cada par de calças!….

O mais chato naquele *atelier*, o que a mim me punha doente, era ele ser tão pequeno. Faltava-nos o ar. Estávamos ali como sardinhas em lata. Para ser mais fácil e mais rápido trabalhar nas calças, ficávamos sentadas diante de umas grandes mesas, nuns bancos de pau sem costas, que faziam doer o rabo, acotoveladas umas contra as outras, sem nos podermos mexer. Mas isso ainda não era tudo. Nas nossas costas ficavam os fornos, onde se aqueciam os ferros das engomadeiras. Esses fornos deitavam um calor e um cheiro horríveis. Era de ficar mesmo mal disposta. E então quando o tempo aquecia, suava-se em bica. Bem abríamos as janelas para fazer corrente de ar mas de nada valia, era insuportável. Quando largávamos do trabalho, ia-mos sempre ao vestiário arranjar-nos, lavar as mãos. Mas calculem só onde é que o cevado do patrão se lembrou de fazer os vestiários? Na cave, no subsolo! Era um frio de rachar!

É claro que aquilo não era a vida que eu sonhara. Mas ao menos dava-me bem com o Henrique, e isso fazia com que passasse por cima do resto. Com que me esquecesse daquela tosse ruim e daquelas pontadas que me derreavam. Daquele horrível *atelier* e também… e de outra coisa também.

É que quando nós nos casámos, como não tínhamos casa, fomos viver para casa da mãe do Henrique. Oh! Não foi assim tão simples como isso! A mãe do Henrique não podia comigo. Foi sempre contra o nosso casamento. Tentou, primeiro, de todas as maneiras e feitios, afastá-lo de mim. Moía-lhe os ouvidos. Dizia-lhe (vim a sabê-lo por ele mais tarde mo disse) que não havia nada pior para um casal do que uma mulher doente, que eu o iria arruinar com remédios, que ia passar o resto da vida na cama e dar-lhe filhos tuberculosos.

Três minutos para cada par de calças!....

Mas tudo isto são histórias antigas! Daí a pouco fiquei grávida da miúda. E digo da miúda, porque desde o primeiro dia tive a certeza de que era miúda. Era uma rapariga que eu gostava de ter. E tive, de facto, uma rapariga. Encontrei logo um nome para lhe pôr: Maria dos Anjos. Pois a minha Maria dos Anjos não me deu cuidados nenhuns durante a gravidez. No entanto o parto foi difícil. Acho que na maternidade não me fizeram tudo o que normalmente se deve fazer. É claro que se eu tivesse ido para uma clínica particular, com um bom médico só para olhar por mim, teria sido mais bem tratada. Mas assim na enfermaria como estávamos, a coisa era um bocado às três pancadas. O médico só lá aparecia de vez em quando. Os estudantes e as enfermeiras é que tratavam de nós. Ora assim, com franqueza!...

Quando saí de lá, vinha muito fraca. Não tinha mesmo forças nenhumas. A minha Maria dos Anjos, essa, era linda, agora eu, dava pena ver. E como, ao fim de um mês, ainda não havia recuperado, resolvi mesmo ir a um especialista da barriga e contei-lhe como as coisas se tinham passado. É claro que ele achou espantoso que não tivessem cuidado de mim como devia ser na maternidade, logo a seguir ao parto. Examinou-me com um espéculo e constatou que eu tinha uma ferida no colo do útero. Disse-me quais os cuidados a ter e aconselhou-me a fazer diatermia para cicatrizar a ferida.

É claro que tudo isso custava os olhos da cara e eu nunca conseguiria lá chegar se não tivesse segurança social. As voltas e reviravoltas que eu tive que dar, primeiro que estivesse tudo em ordem! Chegava a levar dias inteiros nas repartições, em bichas, a preencher papéis, a apresentar documentos. Senti-me mal disposta uma data de vezes. No fim já estava mesmo desencorajada, mesmo à beira de desistir. No meu entender, foi aquilo que acabou por me deitar abaixo.

Recebi logo uma boa maquia, do abono de família. Subsídio de nascimento, é como se chama. Aliás, parece que também se tem direito a ele mesmo não sendo casada. O Henrique, isso, não achou nada bem. Dizia que não era justo, que encorajava o vício. Eu não quis discutir mas, a meu ver, casada ou não casada, uma mãe sempre é uma mãe, ou não é? Com esse meu dinheiro pude comprar o enxoval, as fraldas e uns babeiros bordados, muito bonitos. O que quer dizer que a minha Maria dos Anjos, desde que veio ao mundo, foi sempre tratada como uma princesa. Mas o que eu mais desejava era ter um carrinho. O Henrique, isso é verdade, ofereceu-me o berço. Um berço de verga, com rodas, que tínhamos visto na feira de Paris.

Era leve e cómodo, e com aquelas fitas cor-de-rosa a roda e o forro de cretone, alegre como tudo. Mas eu cá tinha as minhas ideias a respeito do carrinho, pois queria poder passear com a minha filha por todo o bairro. Ora justamente, o Henrique tinha um primo que trabalhava numa fábrica de carrinhos de criança e assim consegui um pelo preço de custo. Cinco mil francos, foi quanto ele me custou! É obra! Mas, como disse, eu queria um carrinho, e aquele, disso posso eu gabar-me, era o modelo mais bonito. Era o que havia de melhor.

Aquilo da diatermia, não há dúvida que me fez bem à barriga. Mas a tosse é que continuava. Nem pensar em voltar a trabalhar na Mallegon e Parville. Não me tinha de pé. Fazia os possíveis por comer, mas não tinha apetite. Além disso, a garota dava-se mal com o peito. Na primeira mamada da manhã, ainda a coisa ia. Estava cheio com o leite da noite. Mas nas outras, chegava a ficar ali trinta, quarenta minutos, sem grande resultado. O mais engraçado é que a garota continuava a singrar. Levava-a a pesar ao dispensário, de quinze em quinze dias, e ela lá ia engordando. Por esse lado, não tinha razões de queixa. O que acabava por esgotar-me, era ter que lhe dar tantas vezes de mamar, e durante tanto tempo. Havia quem me dissesse que lhe devia dar o peito só de três em três horas. Parece que isso faz vir mais leite. Mas eu habituara-me a dar-lhe o peito de duas em duas horas, e assim continuei. Tinha comprado um livro onde isso era aconselhado e achei que assim era o melhor.

Depois de mamada tinha, está bom de ver, de mudar a garota. Naquela idade estão sempre sujos. Era um dó d'alma ver aquelas roupinhas tão lavadinhas, dali a duas horas, o estado em que elas estavam! Lavar a garota, pôr-lhe pó de talco, pôr-lhe outra vez a fralda, passar por água e sabão o que ela sujara, e pronto, lá tínhamos nova mamada. Não ficava com tempo nenhum para mim, para fazer o que quer que fosse, nem para a casa, nem para as compras, nem para a cozinha. E o Henrique não ficava nada contente, quando voltava do trabalho e via tudo por fazer, nem o jantar pronto, sequer. Acusava-me de pensar só na minha filha, de gostar mais dela do que dele. Começou-me a ter ciúmes da miúda! Que mania aquela! Era horrível! Já não sabia o que havia de fazer. Comecei a andar com ideias negras… E lá tive que ir outra vez a caminho do médico. O que ele me disse foi que eu tinha que mudar de ares, ir até ao campo, descansar. O que mais o inquietava, eram os meus pulmões.

Não era mesmo nada divertido, mas depois de ter tirado a radiografia e de ver que tinha uma lesão, tive realmente que condescender em que devia tratar-me imediatamente, se queria evitar o pior.

Pus, por conseguinte, a garota numa ama, lá para os lados de Orleães, em casa de uma gente do campo, que o Henrique conhecia. E a mim mandaram-me para um sanatório nos arredores de Paris, em Ville d'Avray.

Três minutos para cada par de calças!....

O Henrique ia visitar-me todos os domingos e eu, apesar da separação, comecei e sentir-me melhor. Não tinha nada que fazer, deixava que me amimassem. Passava os dias estendida numa cadeira de repouso. Fui recobrando forças. Engordei. Mas, apesar de tudo, sentia a falta da Maria dos Anjos e enchia-me de cuidados pelo Henrique, que estava a ficar cada vez mais azedo. Eu bem via que a vida dele também não tinha graça nenhuma. Fora obrigado a renunciar àquela ideia de montar um negócio. Todo o dinheiro que ganhava era para pagar a ama e a minha estadia no sanatório. E ainda por cima via-se sozinho, sem ninguém que lhe cuidasse da casa.

Aconteceu então o que, fatalmente, não podia deixar de acontecer. A gente já sabe como são os homens. Têm grande dificuldade em viver sozinhos. Começou a sair com amigos, à noite. Foi ao baile, e lá encontrou uma qualquer, com quem começou a andar. Eu, ao princípio, não soube de nada. Mas tive mesmo que encarar a coisa, quando ele passou vários domingos de seguida sem me ir ver ao sanatório. Queixei-me a ele. Foi, se calhar, o mal que eu fiz. Devia ter sido mais esperta. Fazer como se nada fosse. Ora bolas! Se a gente quer conservar um marido, precisa, às vezes, de fazer concessões. Devia ter visto que já não era mulher para ele, doente como estava. Mas eu também tinha chegado ao limite. Sentia-me desamparada… Eu só queria ter alguém ao pé de mim que fosse simpático e atencioso para comigo. Por isso não tive paciência para que o Henrique me tivesse desprezado e enganado, como me enganava. Ele, no fim, colérico como era, explodiu e foi-se embora atirando com a porta. Eu, pelo meu lado, também me descontrolei. Em vez de passar uma esponja sobre o assunto, escrevi-lhe uma carta, onde lhe dizia que se ele não cortasse imediatamente com aquela galdéria, estava tudo acabado entre nós! Ele, então, não esteve com meias medidas: foi ter com um advogado e pediu o divórcio.

Nessa questão do divórcio, ainda eu podia defender-me. Ele não tinha nada que me apontar, ao passo que eu… Mas não fui capaz de encarar a coisa a sério. Deixei andar. Ele, de resto, tomou todas as culpas sobre si e eu lá consegui uma pequena pensão que, com o abono que já recebia, me deu para pagar o sanatório.

Quanto à Maria dos Anjos, foi o Henrique que continuou a pagar à ama.

Um ano, passei eu lá no sanatório de Ville d' Avray! E quando saí ainda não vinha curada, mas enfim, ia-se andando. Que ia eu fazer? Voltar para a fábrica, nem pensar! Era um trabalho demasiado pesado. Lembrei-me então de ir servir, como fizera a minha irmã Clara. Conheci assim três casas, umas a seguir às outras. De velhotes, todas elas. Puro acaso. Na primeira estive dois meses, apenas. O velho morreu quase logo, de uma crise de uremia. Na segunda, não se me dava lá ter ficado. Divertia-me! O velho vinha todas as manhãs ajudar-me a arrumar a casa, em ceroulas e peúgas presas com ligas! A sua grande especialidade era esfregar o soalho à escova. Um maníaco! Tinha cá uma destas genicas, com aquela idade! Mais depressa, dizia-me ele, mais depressa, Jaquina! Era a sua cultura física, dizia ele. Aquilo a mim acabou por me fazer nervos e despedi-me. Foi então que entrei para a casa do senhor Francisco. Um viúvo, dos seus cinquenta anos. Dono de uma tabacaria na rua de La Lancette, em Bercy.

Três minutos para cada par de calças!

Ainda não me afiz bem à ideia de me ter tornado sua amante. Aliás, tenho alguma dificuldade em contar como a coisa aconteceu. Vivíamos sozinhos, os dois. Estávamos sempre juntos. Eu era nova. Ele, se bem que taciturno, e por vezes, bruto, era bem-parecido. Em resumo: a coisa aconteceu, e ele deu-me logo licença para trazer a Maria dos Anjos para casa. Aliás, foi logo isso que eu vi. Ia finalmente, ter a minha menina ao pé de mim.

Às vezes penso que nunca devia ter cedido. Porque é que eu continuo com ele? Tenho alturas em que digo para comigo que ele é um cobarde em valer-se assim da minha juventude, sem nunca me falar em casar, e outras alturas em que penso que por nada deste mundo gostaria de ser mulher dele. Enfim, logo se verá! Que ele, no fundo, à parte as suas crises, não é mau, nem chato.

Levanta-se de madrugada para ir vender os seus jornais aos operários que vão para o trabalho. Depois de almoço, dorme a sua sesta, pois o sono faz-lhe muita falta. À tarde, lá vai outra vez para detrás do balcão. Às seis, é fatal, toca a jogar uma partidinha e a tomar um aperitivo na tasca da esquina com uns tipos que ele lá

conhece, velhos frequentadores daqueles sítios. Volta para casa à hora do jantar e deita-se com as galinhas. Aos domingos, por assim dizer, nem sequer o vejo. Vai à pesca com um amigo que tem uma loja de quinquilharia cá no bairro. O outro tem uma moto e ele, o Francisco, vai sentado atrás. Com toda aquela traquitana que levam, bem mereciam os dois uma fotografia. O quinquilheiro leva um boné virado às avessas, com a pala para trás, à aviador antes da guerra de catorze, e uns óculos enormes, de automobilista. Atrás, o Francisco, muito digno, com a sua camisa e o seu lacinho "à papillon", o seu chapéu de feltro e os aprestos de pesca a tiracolo. E a alegria dos garotos da rua, quando eles voltam, à tardinha, estafados, cobertos de pó, e a maior parte das vezes de mãos a abanar, nem ao menos um peixinho para fritar! Mas vêm contentes. Como se levantaram às duas ou três da manhã, com todo aquele ar puro que apanharam vêm tontos de sono, não precisam de quem os embale para ficarem logo a dormir. E na segunda-feira lá se volta outra vez à faina.

Ao menos ao domingo não o tenho às costas, e ainda bem. Posso ocupar-me como quero da minha Maria dos Anjos. Não tenho que me preocupar com comidas. Eu por mim estou-me nas tintas, qualquer coisa me serve. Como estou sozinha com a miúda, aproveito para não fazer comida.

É que o Francisco é exigente! Quando ele está, tenho de ter sempre o almoço e o jantar prontos a horas, além de que gosta de variar. O que não é nada fácil, com o racionamento que há. Estou sempre a tremer com medo que ele não goste do que eu fiz. Tem a mão muito leve! Trás! Trás! É cada bofetada, de cair para o lado, tanto mais que não sou lá muito forte. O Henrique também tinha dessas fúrias, só que esse não me batia. Felizmente que o Francisco depressa se acalma. O melhor a fazer, com ele, é não insistir. Quando ele perde a cabeça e me bate assim, eu calo-me e meto-me no quarto, à espera que lhe passe.

Tem demasiado mau feitio para se arrepender e nem admite sequer pedir-me desculpa, uma palavrinha que fosse, para eu poder perdoar-lhe. Mas eu bem vejo que aquilo o abate, que ele tem vergonha do que fez. O que não quer dizer que não volte ao mesmo, na primeira oportunidade. Eu dantes, quando era miúda, não queria crer que pudesse haver um homem que batesse na sua mulher. Mas acabei por me render à evidência. Aliás ele não faz isso por maldade, mas como se fosse a coisa mais natural do mundo, como se dá um açoite a um garoto que se porta mal, sem que isso tenha as mínimas consequências. E eu (é o cúmulo!) pois bem, eu também acabo por achar que é natural. Nunca me atrevi a falar disto a ninguém,

mas acho, no fundo, que deve ser esta a sorte das mulheres, apanharem quando fazem qualquer coisa que desagrade ao seu homem.

Nem sei mesmo se não prefiro vê-lo assim. Prova, ao menos, que ainda está agarrado a mim. E a verdade é que ele não é mulherengo. Por esse lado, não tenho de que me queixar. Mas isto de ele me bater não me faz nenhum bem à saúde. Com tanta pancada, fico com a cabeça e o peito a zunir, e tusso ainda mais. Embora a minha Maria dos Anjos já esteja criada, o trabalho continua a ser demais para as minhas forças. Desde que me levanto, logo pela manhã, até que me deito, noite alta, nunca paro, sempre de cá para lá, no nosso pequeno apartamento da rua de la Lancette.

Só gostava de saber como é que irei arranjar-me quando tiver o outro. É que eu estou outra vez grávida de quatro meses. Este, foi o Francisco que o quis. «Há-de ser da mesma fibra do pai!», diz ele. Por vontade dele é um rapaz. Eu por mim passava bem sem este. Tanto mais que não sei como é que irei suportar esta gravidez, já fora de tempo, depois de todas as complicações que houve com o primeira, e dos pulmões fracos como tenho! O médico até já me proibira de ter segunda criança! Mas o Francisco tinha tanto empenho...

Para cúmulo do azar, acabo de saber que o meu ex-marido, o Henrique, anda numas manigâncias com a mãe, em casa de quem mora, com a amiga, para me tirar a Maria dos Anjos. Alega ele não sei bem o quê, que eu não sou uma mãe como deve ser, que vivo em concubinato e que isso não é bom para a menina. Então e esta?! Não querem lá ver? Sim, com que direito é que ele me vem dar lições? Ele que me deixou para ir viver com aquela mulher! Tive que me dirigir à repartição de justiça do bairro a que pertenço e foi lá que o escrivão me disse que o Henrique me instaurara um processo para me fazer perder os meus direitos de mãe. Ora esta! Do que uma pessoa se há-de lembrar! E o que é que vai ser de mim, se me tiram a minha Maria dos Anjos? Uma garota por quem eu sacrifiquei tudo, a minha saúde e a minha independência. Não sou uma boa mãe, eu? Dá-me cá uma revolta, só de pensar nisso! Mas como é que vai ser? Não tenho ninguém com quem possa contar. O Francisco menos que qualquer outro, é demasiado egoísta. O meu pai? Já não tenho nada a ver com ele. A Clara? Está muito longe. Resta a Luísa. Mas essa, essa é conforme a lua! E depois, ela é a mulher das grandes decisões e isso sempre me meteu um certo medo. E pronto, quando não é uma coisa, é outra. Não há meio de ter sossego. Três minutos para cada para de calças!

Anexo 2

Folha de Sala - Ensaio Público

JAQUINA

de Raymond Guérin

auditório
Centro de Formação de Mazagão
13 de Novembro
às 11:00 horas

Quando li *A Pele Calejada* de Raymond Guérin, nos longínquos anos 90, decidi que um dia haveria de interpretar um dos seus textos. À época sentia-me demasiado imatura e impreparada para o fazer. O momento chegou agora, no âmbito deste projecto de mestrado. Sempre que releio o texto, esta narrativa parece-me, infelizmente, cada vez mais actual. Interessa-me, sobretudo, a dimensão social do texto, *A Pele Calejada* aborda temas atemporais como as relações de poder, a exploração do Homem pelo Homem, aqui sob a forma da precariedade e da exploração no universo laboral e familiar, numa sociedade cada vez mais economicista, o amor e a violência sobre as mulheres. A desumanidade a que os mais fracos se encontram condenados, tendo como única esperança a sobrevivência. As personagens são expostas de uma forma crua e sem artifícios. Todo o texto é um apelo à causa daqueles que nunca foram realmente livres.
Narrativa a três vozes, de três irmãs, três monólogos: Clara, Jaquina e Luísa. Três mulheres frágeis atiradas ao mundo, demasiado grande e cruel, que vivem no período anterior, durante e após a II Guerra Mundial, um mundo governado por homens. Guérin assina um romance extremamente social, talvez mesmo abertamente feminista. Digo talvez porque as personagens masculinas de Raymond Guérin são igualmente desprovidas de filtros, apresentam-se nuas. Não é o género das personagens que é importante, isso seria redutor, mas sim a fragilidade da condição humana. Pretendo com este espectáculo e com a interpretação desta personagem mostrar isso, essa fragilidade. Uma representação de entre as muitas que seriam plausíveis. Pegar numa história aparentemente banal e procurar conferir-lhe um momento de humanidade.

Alberta Santos

RAYMOND GUÉRIN (1905-1955)

Foi considerado um dos príncipes das Letras que marcaram a primeira metade do século XX - Jean Forton afirma-o no seu prefácio de uma reedição de *A Pele Calejada*. Compara-o a Proust, Céline, Kafka ou Miller, na sua grandeza. Apesar de ter sido elogiado por alguns dos seus pares, entre os quais Albert Camus, Guérin foi um romancista rejeitado pelo público, nunca conseguiu viver da sua obra. Guérin gostava de chocar quem tentasse abordá-lo e não poupava ninguém à sua ácida ironia. Contudo, essa agressividade testemunhava na realidade um grande sofrimento interno, encobrindo mal essa virtude suprema que é o dom da piedade. Adivinhava a fraqueza do seu semelhante melhor do que ninguém, a sua mesquinhez, as suas humilhações e os seus demónios.

«(…) Guérin foi um idealista que sofria com tudo isso, um ser em carne viva, diria o povo, supliciado pela sordidez da condição humana. Detentor de um enorme sentido de justiça não aceitava o que degrada o Homem, o que o atinge na sua dignidade, a fealdade, a pobreza, a miséria sexual, a doença, a ordem social ou política e as tiranias que a acompanham, a arbitrariedade, a violência e a estupidez. Sobretudo a estupidez. Revoltado contra toda e qualquer forma de opressão e de domínio, não aceitava o mundo tal como ele é. Nem se aceitava a si próprio. Conhecia as suas próprias fealdades, as suas baixezas. (…) Foi malabarista de palavras, destruidor de imagens, maravilhoso inventor de um idioma jamais escutado: tapeçaria polícroma, testemunho de uma espantosa destreza. Após os primeiros romances já prometedores (Zobain; Quando Chega o Fim) nasceram as grandes obras-primas: O Aprendiz; Entre Tantos Outros Fogos; Os Polvos. Nunca houve obra mais densa, mais terrível, mais desagradável também. Nunca uma confidência foi mais longe no horrível. Este amante do ideal espremia o seu pus, como ele diria. Nunca um escritor se descreveu com tanta lucidez, com tanta crueldade para consigo próprio, com tanta falta de indulgência. Não foi um escândalo, foi a recusa. Guérin ultrapassara os limites, falava-nos de si, é certo, mas ao mesmo tempo cometia o crime dos crimes, falava-nos de nós próprios. O seu herói, Monsieur Hermès, era ele, mas éramos sobretudo nós, e não era nada bonito de se ver. Era o ser humano em toda a sua verdade, um ser não de excepção, mas fraterno, em toda a sua nudez desoladora, vagueando de queda em queda e de derrota em ignomínia, desiludido com o amor, desiludido com a amizade, humilhado, vencido, apanhado na armadilha como um rato, para acabar vítima do cárcere, tratado como um animal, achincalhado como milhões de outros seres, tendo como única forma de evasão a sua imaginação. (…)»

Jean Forton (1981)

Mobilizado em 1940, Raymond Guérin foi imediatamente feito prisioneiro e permaneceu em cativeiro até 1944, na Alemanha, onde terá continuado a escrever. Esse cativeiro foi decisivo para o desenvolvimento da sua obra.

Nas *Cartas a Sónia* , Guérin descreve à noiva Sonia Benjacob, com quem se casará em 1944, "as condições da sua liberdade interior, que envolvem a leitura e a escrita". Em *A Confissão de Diógenes* (1947), auto-retrato onde renuncia às ilusões modernas, declara a sua vontade de se retirar do mundo para ser apenas o "**humilde servidor da condição humana**". O fracasso comercial dos seus romances levou-o a isolar-se cada vez mais. Escreveu *La Peau Dure* (*A Pele Calejada*) em 1947.

JAQUINA – *(…) Por exemplo, a que estava ao meu lado, na cadeia, tinha de coser os quatro botões da braguilha. Quatro botões em três minutos. Porque nós, esqueci-me de dizer, tínhamos cada uma três minutos para cada par de calças. De três em três minutos tocava uma campainha e, nessa altura, devíamos passar as calças que tínhamos entre mãos à colega seguinte e agarrar nas calças que a do lado nos passava. (…)*

Raymond Guérin, *A Pele Calejada*

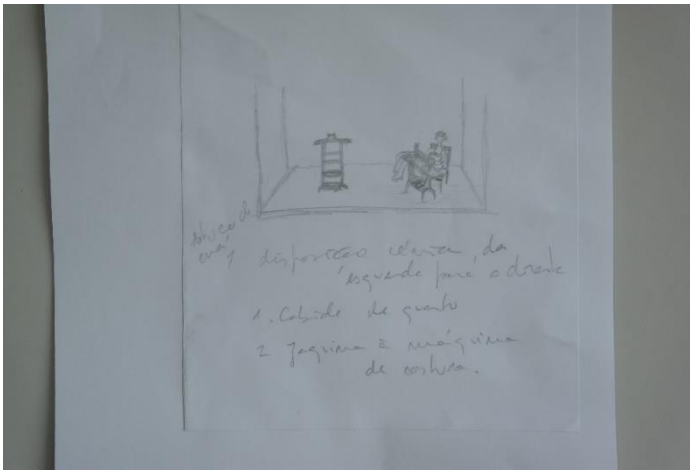
Alberta Santos é licenciada em Teatro, no ramo de Actores e Encenadores, pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Actualmente finalista do mestrado em Artes Cénicas área de especialização em Interpretação e Direcção Artística, na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Foi estagiária de encenação nos Artistas Unidos sob orientação de Jorge Silva Melo e Alberto Seixas Santos. Trabalhou com Helder Duarte, Rui David, Carlos Avilez, Rui de Matos, Castro Guedes, David de Carvalho, José Carretas, Pedro Sena Nunes, António Simão, As Entranhas, em criação colectiva, Cândido Ferreira, Manuel Wiborg, Jorge Cramez e Telma Saião. Dedica-se ao ensino do Teatro, em escolas públicas, desde 1996.

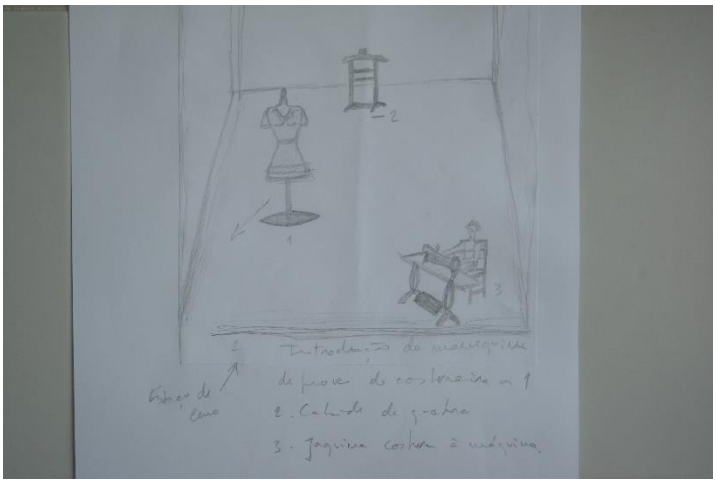
JAQUINA, in *A Pele Calejada* de Raymond Guérin. Tradução de Luiza Neto Jorge
Adaptação de texto, encenação e interpretação: Alberta Santos
Opção musical de José Carlos Santos: Yves Montand, comp. Hubert Giraud / Charles Trenet, comp. Françoise Hardy e Alain Bashung / Count Basie Orchestra, comp. Vernon Duke.
M/12 - duração aproximada: 50 minutos

Agradecimentos: Alex Gozblau, Cláudia Marisa, Carlos Fragoso, Ivo Canelas, Joana Bárcia, Joana Coelho, José Carlos Santos, Maria Antonieta Santos, Pedro Remy, Sónia Passos.

Anexo 3

Esboços de cena 1 e 2

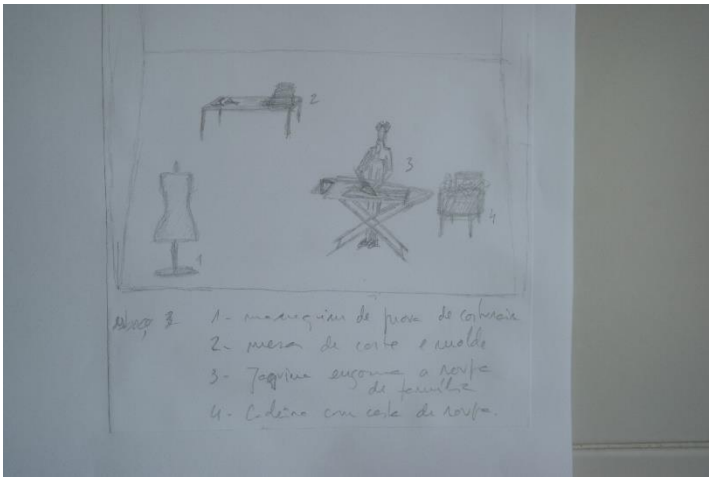




Esboços de Alberta Santos

Anexo 4

Esboços de cena 3 e 4



Esboços de Alberta Santos

Anexo 5

Fotografia de Ensaio

Ensaio de 21/08/2020

O ensaio decorreu no espaço Maison 826 e foi gravado para partilha com a Professora Orientadora Cláudia Marisa.

Anexo 6

Hipóteses de Figurino

Combinação

Figurino Abril – Junho

Figurino Julho - Setembro

Anexo 7

Sugestões de Figurino, pela Professora Manuela Bronze

Procurei um figurino de Inverno porque não considerei oportuno constipar-me em tempos de Pandemia por COVID 19.

Anexo 8

Figurino Escolhido

Início e ao longo do monólogo

Últimos momentos do espectáculo.

Anexo 9

Adereços de Cena

Vestidos para o Manequim de Prova

Utilizado no Ensaio Público a 13/11/2020

Sugestão Prof. Manuela Bronze

Sugestão da Professora Manuela Bronze e Opção Final

Anexo 10

Cenário – Adereços de Cena constituem o cenário

1 – Manequim de Prova de Costureira.

2 – Cabide de Quarto com roupas e mala de rua.

3 – Cadeira e mesa de apoio, com caixa de costura, bule e chávena de chá.

Anexo 11

Cronograma Inicial do Projecto

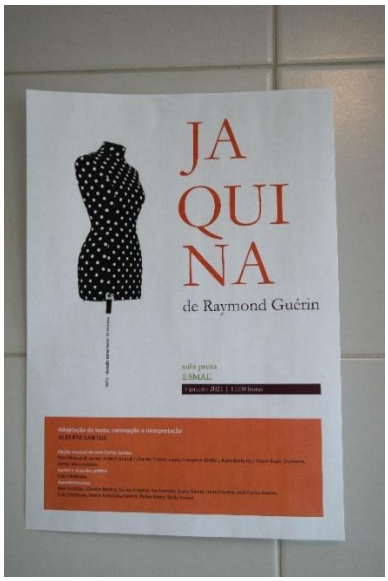
Cronograma:

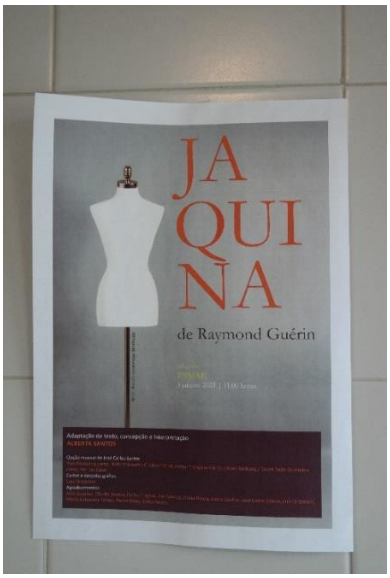
Entre 28/10/2019 a 29/11/2019	Definição e organização do Projecto.
Entre 02/12/2019 a 20/01/2020	Análise e adaptação do texto.
De 21/01/2020 a 30/03/2020	Construção da personagem, definição da(s) ideia(s) cénica(s) que guiará a construção do objecto. Início da experimentação de ensaios e da exploração de espaço e objectos de cena. Reflexão sobre as opções a fazer na montagem teatral.
De 06/04/2020 a 04/05/2020	Ensaios das opções tomadas nos meses anteriores. Talvez alguns ensaios assistidos quer pelo orientador, quer por eventuais convidados.
Entre 11/05/2020 e 29/05/2020	Apresentação pública/estreia.
Entre 15/06/ e 29/06 de 2020	Entrega do Relatório Final do Projecto de Mestrado
Julho 2020	Apresentação e Defesa Pública

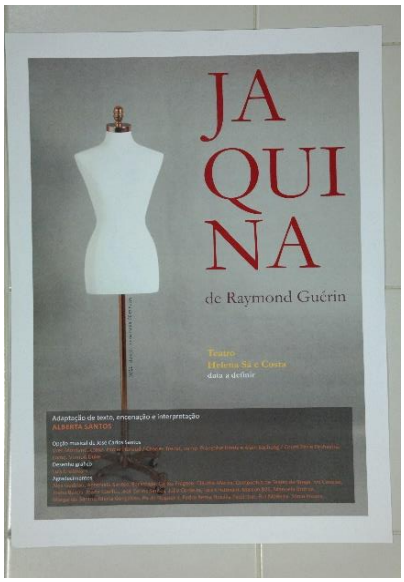
Anexo 12

Cartaz Divulgação - Evolução

Sugestões de Luís Cristóvam.



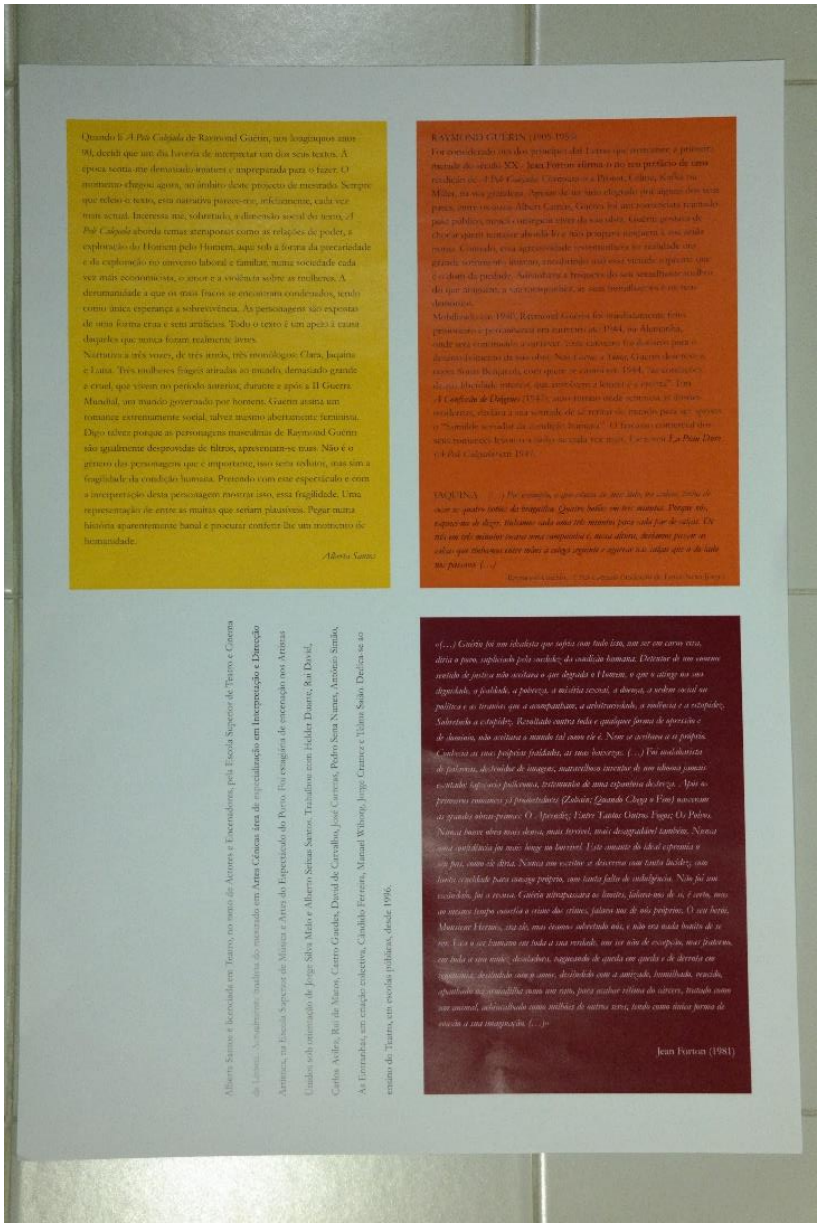




Cartaz Escolhido

Anexo 13

Folha de Sala



Quando li *A Pele Caliguela* de Raymond Guérin, um longínquo ano 98, decidi que um dia faria da interpretar um dos seus textos. A época sentia-me demasiado imatura e inapreparada para o fazer. O momento chegou agora, no âmbito deste projecto de mestrado. Sempre que releio o texto, esta narrativa parece-me, inflacionante, cada vez mais actual. Interessa-me, sobretudo, a dimensão social do texto. *A Pele Caliguela* aborda temas atemporais como as relações de poder, a exploração do Homem pelo Homem, aqui sob a forma da precariedade e da exploração no universo laboral e familiar, numa sociedade cada vez mais economicista, o amor e a violência sobre as mulheres. A desumanidade a que os mais fracos se encontram condenados, tendo como única esperança a sobrevivência. As personagens são expostas de uma forma crua e sem artifícios. Todo o texto é um apelo à causa daqueles que nunca foram realmente livres.
Narrativa a três vozes, de três irmãs, três monólogos: Clara, Jaquina e Luisa. Três mulheres frágeis atiradas ao mundo, dramatado grande e cruel, que vivem no período anterior, durante e após a II Guerra Mundial, um mundo governado por homens. Guerin assina um romance extremamente social, talvez mesmo abertamente feminista. Digo talvez porque as personagens masculinas de Raymond Guérin são igualmente desprovidas de filtros, apresentam-se nuas. Não é o género das personagens que é importante, isso seria redutor, mas sim a fragilidade da condição humana. Pretendo com este espectáculo e com a interpretação desta personagem mostrar isso, essa fragilidade. Uma representação de entre as muitas que seriam plausíveis. Pegar numa história aparentemente banal e procurar conferir-lhe um momento de humanidade.

Alberta Santos

RAYMOND GUERIN (1905-1950)

JAQUINA

«(…) Guérin foi um idealista que sofria com tudo isto, um ser em carne viva, dirija o povo, suplicando pela sacralidade da condição humana. Detentor de um sonoro sentido de justiça não aceitava o que degrada o Homem, o que o atinge na sua dignidade, a fealdade, a pobreza, a miséria social, a doença, a ordem social ou política e as tiranias que a acompanham, a arbitrariedade, a violência e a estupidez. Submetido a estupidez. Revoltado contra toda e qualquer forma de opressão e de dominio, não aceitava o mundo tal como ele é. Nem se aceitava a si próprio. Cobrava-se aos próprios fraldalhos, as suas fraquezas. (…) Foi malabarista de palavras, desenhou de imagens, maravilhoso inventor de um idioma jamais sonhado: inflamou poliformia, tritemados de uma expontânea destreza. Após os primeiros romances já predestinados (Zolaísm: Quando Chega a Vez) nascerem as grandes obras-primas: O Agressão; Entre Tantas Outras Pagas; Os Pedros. Nunca houve obra mais densa, mais terrível, mais desagradável também. Nunca uma antifilosofia foi mais longe na barreira. Este amante do ideal extremista e sem paz, como ele dizia. Nunca um escritor se deixou ver tanta lucidez, com tanta crueldade para consigo próprio, com tanta falta de condescendência. Não foi um vencedor, foi o revés. Guérin ultrapassará os limites, falará-nos de si, é certo, mas ao mesmo tempo conecta o resto dos crimes, falará-nos de nós próprios. O seu herói, Monsieur Hermès, era ele, mas éramos sobretudo nós, e não era nada bonito de se ver. Via-o nos humanos em toda a sua verdade, sem ter sido de exceção, mas fraternos, em toda a sua miséria, decadentes, rastejando de queda em queda e de derrota em humilhação, desiludidos com o amor, desiludidos com a amizade, humilhados, vencidos, apanhados na armadilha num ato, para acabar vítimas do carrasco, tratado como um animal, aniquilando como milhões de outros seres, tendo como única forma de evasão a sua imaginação. (…)»

Jean Fortun (1981)

Verso da Folha de Sala, o Cartaz Escolhido constitui a frente.

Impressão em A4 ou A3.

Anexo 14

Fotografias do Ensaio Geral

Ensaio geral a 28 / 12 / 2020 - Companhia de Teatro de Braga

Foi registado em vídeo para partilha com a Professora Orientadora Cláudia Marisa.

Ensaio geral a 28 / 12 / 2020 – Espaço da Companhia de Teatro de Braga.

Anexo 15

Registos Vídeo

Ensaios partilhados com a Professora Orientadora Cláudia Marisa, de modo a que estivesse inteirada do meu processo. Os de Junho e Julho foram gravados em ambiente doméstico, sem qualidade técnica, o de Agosto, melhor gravação que os anteriores, os três documentam fases de estudo da personagem.

Os dois últimos vídeos, datados de Dezembro, mostram o objecto/espectáculo na sua forma final.

LINKS DE ACESSO:

Ensaio 27/06
https://youtu.be/iZhPHda9CJI

Ensaio 31/07
https://youtu.be/yWnPMWymtqY

Ensaio 21/08
https://youtu.be/-o3vVQxocv8

Ensaio 28/12
https://youtu.be/BKCFGA1oiS0

Produto Final 30/12
https://youtu.be/Aph15YAWYAY

JAQUINA - Vídeo de Divulgação do Espectáculo

https://youtu.be/n4TCBfBVo5o

O Objecto /Produto Final, foi registado em vídeo a 30 / 12 / 2020, na “blackbox” da Backstage, em Braga.

Caso seja necessário, poderei disponibilizar estes registos em DVD.

Currículo

Alberta Silva Santos

Data de nascimento: 28 de Junho de 1970.

Nacionalidade: Portuguesa / Naturalidade: Chaves.

E-mail: alberta.chaves@gmail.com

Síntese

Licenciada em Teatro - Ramo de Actores e Encenadores, pela Escola Superior de Teatro e Cinema do I.P.L. de Lisboa. Actualmente finalista do Mestrado em Artes Cénicas - Área de Especialização em Interpretação e Direcção Artística, na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, do I.P.P. do Porto.

Estagiária de encenação nos Artistas Unidos sob orientação de Alberto Seixas Santos e Jorge Silva Melo.

Trabalhou com Helder Duarte, Rui David, Carlos Avilez, Rui de Matos, Castro Guedes, David de Carvalho, José Carretas, Pedro Sena Nunes, António Simão, As Entranhas, em criação colectiva, Cândido Ferreira, Manuel Wiborg, Jorge Cramez, Telma Saião.

Pequenas intervenções em curtas-metragens e séries televisivas.

Experiência em assistência de encenação e produção.

Dedica-se ao ensino do Teatro em escolas públicas desde 1996, onde desenvolveu espectáculos a partir de textos escritos pelos alunos e *Crimes Exemplares* - Max Aub; *A Casa de Bernarda Alba* - Federico Garcia Lorca; *Quando Levaram os Comunistas* - Martin Niemöller e Bertold Brecht; *Ode Triunfal* - Álvaro de Campos; *Cântico Negro* - José Régio; *Woyzeck* - Georg Büchner.

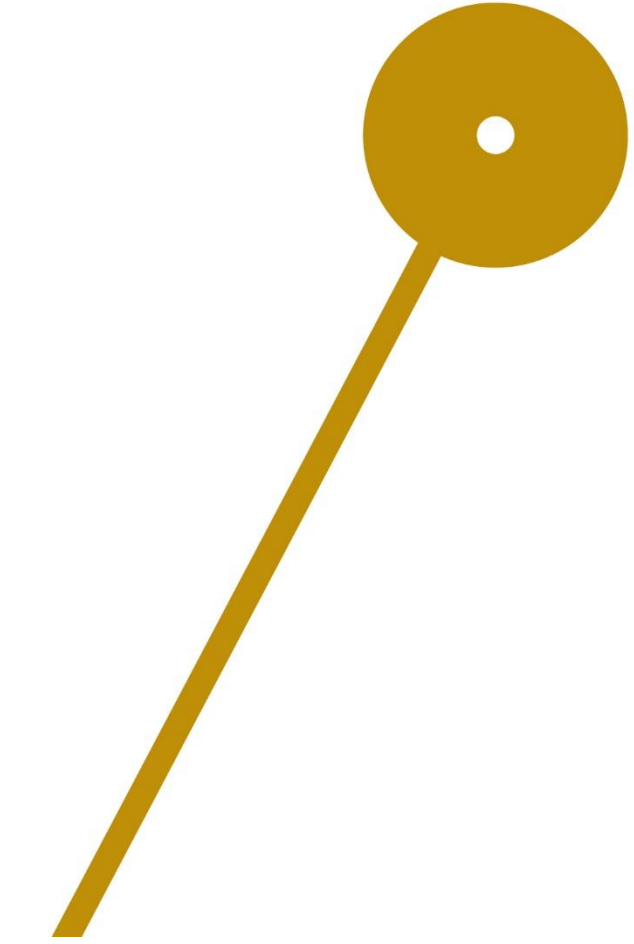
Línguas: Castelhano, Francês e Inglês.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIRECÇÃO ARTÍSTICA

Monografia do Projecto - *JAQUINA*

Alberta Maria da Silva Teixeira Santos