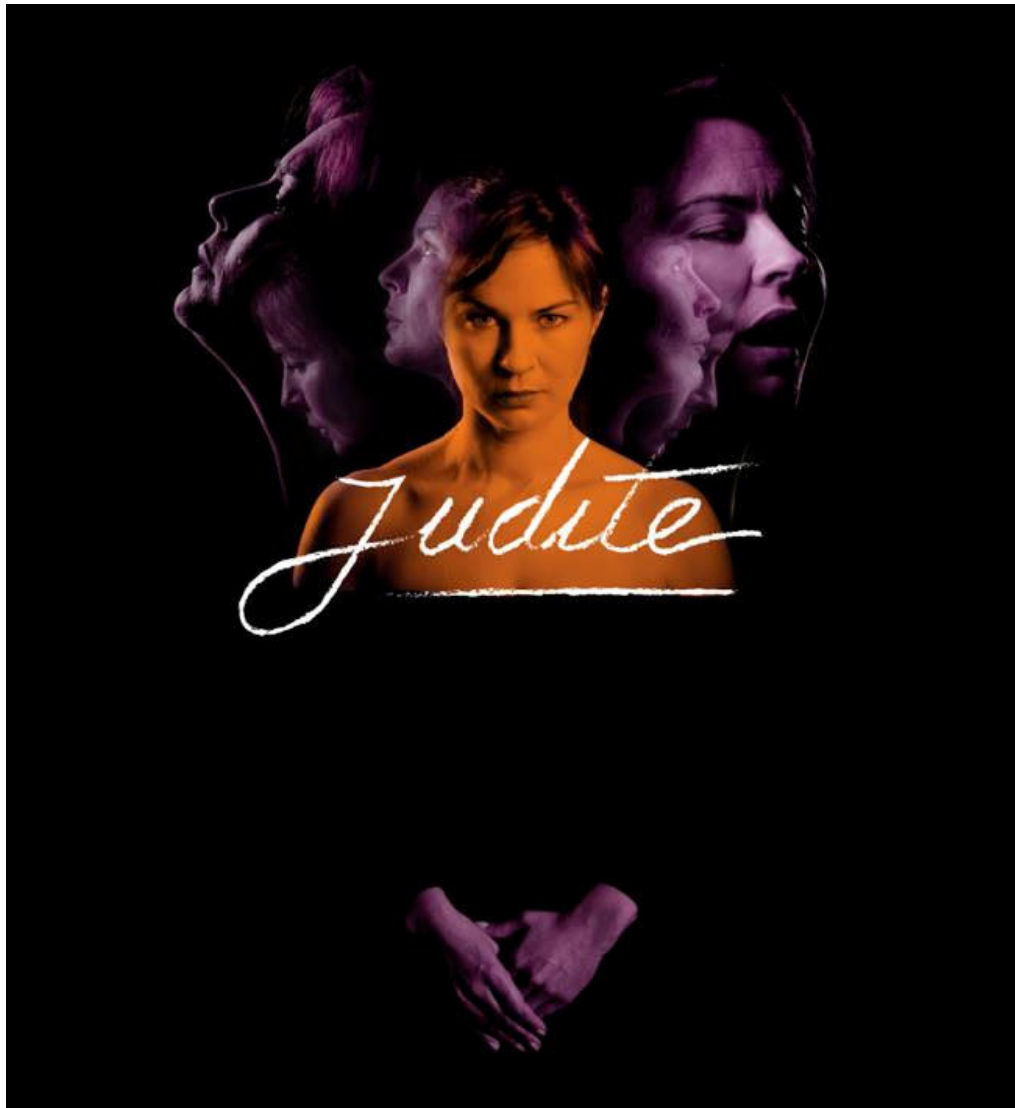


JUDITE

Um monólogo a duas vozes

Projeto para a obtenção do grau de Mestre em teatro – área de especialização interpretação / encenação



Andreia Raquel Moreira Ribeiro da Silva

Orientadora: Claire Binyon
Co-Orientadora: Sónia Passos
2015

“Imarcescíveis são os cardos do paraíso.”

DEDICATÓRIA

Ao Pedro.

A minha lição de vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais.
Todos os dias. Sempre.

À ACAD.
A confiança.

À Lili.
A amizade e a presença.

Ao Bruno.
A aprendizagem, a paciência, a dedicação.

Ao Nuno.
O olhar crítico e a ajuda.

À Claire e à Sónia.
O apoio, a força, o acompanhamento.

NOTAS

- este texto foi escrito ao abrigo do novo acordo ortográfico
- todas as citações de fontes em língua que não a portuguesa foram traduzidas por mim, de modo a não criar quebras na leitura
- as citações e lista de referências estão elaboradas de acordo com a 6ª edição da norma
APA

RESUMO

Um processo criativo em teatro é sempre jogado em equipa, cruzando processos inventivos, abordagens sobre a arte em geral e o objeto artístico específico, que ora colidem ora se encontram, numa perseguição conjunta e partilhada pelo cumprimento dum mesmo objetivo.

Esta pesquisa assentou na criação a dois de um espetáculo, intitulado *Judite*, que assumiu a forma de monólogo, e que teve por base um texto escrito “por encomenda”.

Tendo por pano de fundo a temática da identidade e a sua fragmentação, *Judite*, a única personagem em palco, nasceu a dois, da fusão entre a conceção do autor/encenador e eu, a atriz. O espetáculo é o resultado do confronto e do encontro, da análise e da crítica, num jogo dialético de aceitação e negação de ideias e propostas provenientes de visões diferentes da vida, do teatro, das mulheres e desta personagem.

Este ensaio descreve e reflete acerca do processo de interação na co-criação de um espetáculo, e analisa a construção da personagem *Judite*, que entre conquistas, dificuldades e a sua superação, nos é aqui apresentada como resultado deste trabalho a dois, bem como enquanto elemento fundamental de mediação da interação criativa.

Palavras-Chave

Interação criativa; relação autor/encenador-atriz; co-criação; identidade; construção da personagem; monólogo

ABSTRACT

A creative process in theatre is always a team activity, an exchange of inventive processes and approaches to art in general and the artistic object specifically, that, whether they collide or fuse, result in a collective search and sharing towards the realisation of the same objective.

This research focussed on the creation by two people of a theatre play entitled *Judite*, that took the form of a monologue, and had at its base a “made to measure” text.

Underlying the piece are the themes of identity and its fragmentation, *Judite*, the only character onstage, was born of both, the fusion of the conception of the author and myself, the actress. The performance arose from this confrontation and meeting, and from the analysis and criticism, of a dialectic game of acceptance and negation of ideas and proposals that came from different visions of life, of theatre, of women and of this character.

This essay describes and reflects on the process of interactive co-creation of a theatre performance and analyses the construction of the character *Judite*, who between conquests, difficulties and their resolution is represented here as the result of the work of both, as a fundamental element of mediation in the creative interaction.

Key-words

Creative interaction; author/director/actress relationship; co-creation; identity, creation of character; monologue

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	I
AGRADECIMENTOS	II
NOTAS	III
RESUMO	IV
PALAVRAS-CHAVE	IV
ABSTRACT	V
KEY-WORDS	V
ÍNDICE DE IMAGENS	2
ÍNDICE DE ANEXOS	2
INTRODUÇÃO	3
I – DA PROPOSTA	5
Estado da Arte e Enquadramento Teórico	6
Uma criação a dois	6
A construção da identidade da personagem	9
Em forma de monólogo	10
A memória.....	11
Género(s) em jogo	12
II - DO PROCESSO	14
A escrita e a minha apropriação do texto	15
A encenação e a direção do meu trabalho.....	17
O trabalho de interpretação	22
III – DO RESULTADO	27
A montagem	28
Os espetáculos	29
CONCLUSÃO	32
Linhas futuras de investigação.....	35
LISTA DE REFERÊNCIAS	37
ANEXOS	39

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - Ilustração de Liliana Mauriz: primeiros esboços da personagem de <i>Judite</i>	5
Imagem 2 - Cartaz da estreia do Espetáculo <i>Worms</i> , de Rui Neto.....	7
Imagem 3 - Imagem do espetáculo <i>Álbum</i> de Helena Botto	12
Imagem 4 - Ilustração de Nuno dos Reis: conceção de cena do Quadro XIII do espetáculo <i>Judite</i>	14
Imagem 5 - Ilustração de Nuno dos Reis: conceção de cena do Quadro VIII do espetáculo <i>Judite</i>	21
Imagem 6 - Cena final do espetáculo <i>Judite</i>	26
Imagem 7 - Ilustração de Nuno dos Reis: conceção de cena do Quadro Final do espetáculo <i>Judite</i>	27
Imagem 8 - Evolução da cenografia do espetáculo <i>Judite</i> : da maquete à montagem.....	28
Imagem 9 - Testes de luz durante a montagem do espetáculo <i>Judite</i>	29
Imagem 10 - Cena do Quadro XI do espetáculo <i>Judite</i>	30
Imagem 11 - Cena do Quadro VIII do espetáculo <i>Judite</i>	31
Imagem 12 - Diagrama: a personagem como 3º elemento da relação criativa em <i>Judite</i>	33
Imagem 13 - Diagrama: a personagem como elemento mediador dos processos criativos em <i>Judite</i>	34
Imagem 14 - Imagem usada na divulgação do espetáculo <i>Judite</i>	35

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1 – Entrevista concebida por Rui Neto via rede social facebook
Anexo 2 – Excerto de rascunhos do texto do Quadro II
Anexo 3 – Excerto de rascunhos do texto do Quadro II
Anexo 4 – Excerto de rascunhos do texto do Quadro XI
Anexo 5 – Testemunho de Bruno Dos Reis sobre o processo criativo
Anexo 6 – Quadro Final do texto <i>Judite</i> (versão inicial)
Anexo 7 – Quadro Final do texto <i>Judite</i> (versão final)
Anexo 8 – Testemunhos do público
Anexo 9 – Páginas do meu diário de bordo
Anexo 10 – Cartaz do espetáculo <i>Judite</i>
Anexo 11 – Folha de sala do espetáculo <i>Judite</i>
Anexo 12 – Capa do álbum <i>Ninho</i> de O Lendário Homem do Trigo: música original do espetáculo <i>Judite</i>
Anexo 13 – Divulgação do espetáculo <i>Judite</i> na imprensa regional

INTRODUÇÃO

Quando me propus fazer um mestrado de teatro, propus-me aprender e desafiar todo o percurso de vida que havia feito até então.

Quando chegou a altura de pensar o meu projeto final, estava absolutamente certa de que o que quer que fizesse teria que seguir essa mesma linha de raciocínio. Teria que ser algo que me levasse ao meu limite, que fizesse descobrir, organizar e consolidar tudo o que eventualmente já tivesse aprendido, mas acima de tudo algo que me lançasse numa aprendizagem ainda maior e que pudesse levar para a vida.

Quando iniciei este projeto percebi de imediato o seu nível de exigência e dificuldade, mas não poderia imaginar até onde me absorveria a força, a energia, a vontade e a coragem.

Quando me foi apresentado um escritor/encenador aveirense chamado Bruno dos Reis, percebi que poderia ser um aliado neste trabalho. Propus que trabalhasse comigo, que escrevesse para mim e me encenasse.

Estava lançado o mote que me traria até onde me encontro neste momento. O Bruno escreveu. Escreveu *Judite* para mim. Um monólogo que nasceria a par, entre duas pessoas que mal se conheciam, que não estavam familiarizadas com as maneiras de ser ou trabalhar de cada um.

Assim, entre os meses de Novembro de 2014 e Março de 2015, desenvolvi uma pesquisa de carácter fundamentalmente prático, em contexto de ensaio, em que o meu trabalho passou acima de tudo por construir, a par com o Bruno, a identidade desta personagem, dar-lhe corpo e voz, humanizá-la. Face à necessidade de restringir o meu objeto de reflexão, optei por focar-me na forma como esta nossa relação foi convergindo para a construção desta mulher.

Este ensaio pretende ser uma descrição reflexiva do que foi este processo. Recorrendo a registos vários (exemplos de anotações do meu diário de bordo - anexo 9 -, fotografias, ilustrações de conceção das cenas, ...) tentarei fazer a análise e consolidação do que foi esta relação entre a atriz e o autor/encenador na construção da identidade da personagem, a justaposição dos processos de escrita, encenação e interpretação, os problemas que foram surgindo, a forma como foram sendo solucionados, e o modo como a marca da minha intervenção foi condicionando o decorrer do processo.

Como foram explorados a conciliação e a contaminação recíproca entre os processos criativos da intérprete e os do autor/encenador na construção da personagem e na condução de um monólogo?

Esta foi a questão norteadora do meu processo de investigação. E foram vários os objetivos que persegui ao longo deste tempo:

- Construir uma personagem para um monólogo, tendo por metodologia um jogo dialético permanente entre a escrita e a interpretação;
- Participar, acompanhar, analisar, interpretar e questionar a evolução da criação do texto do espetáculo pelo autor;
- Analisar e criticar a forma como se articulam as visões masculinas e feminina (do autor e das minhas) de Judite e do espetáculo;
- Recolher e partilhar continuamente as minhas fontes pessoais de motivação/inspiração à construção da personagem com o autor/encenador;
- Explorar formas diferentes de aproximação e apropriação do texto;
- Levar a cabo um trabalho prático de improvisação orientada pelo encenador: do texto para a cena, da cena para o texto;
- Sistematizar o meu trabalho enquanto atriz, refletindo acerca do mesmo, dando-lhe estrutura e organização;
- Desenvolver estratégias de apropriação e exploração do monólogo.

Este projeto seguiu uma metodologia criativa apoiada na relação entre uma escrita em construção permanente pelo autor e a prática decorrente dos ensaios, onde interpretação e encenação foram relacionando novos *inputs* e abrindo novos percursos dramáticos.

Recorri a técnicas várias como a improvisação, algum trabalho de mesa de análise do texto, gravações áudio e subsequente análise e registos escritos (diário de bordo).



Imagem 1 - Ilustração de Liliana Mauriz: primeiros esboços da personagem de *Judite*

I – Da Proposta

Estado da Arte e Enquadramento Teórico

“Das duas uma: ou as pessoas se fazem ao nome que lhes puseram (...), ou ele tem de seu o bastante para marcar a cada um” (Negreiros, 2013, p. 9). *Judite* foi o nome escolhido pelo autor do texto que conduz este projeto, Bruno Dos Reis, inspirado nesta mesma Judite de Negreiros. Se essa escolhe para si este nome de guerra como forma de ocultar a sua verdadeira identidade, neste projeto esta escolha não foi por certo inocente, pois pretendia logo à partida revestir esta personagem de uma força e determinação (à luz da própria Judite bíblica) que o próprio nome parece carregar.

Uma criação a dois

Este espetáculo teve por base um texto. Não numa linha convencional, “como objeto sagrado inicial que a representação deveria «servir»(...)” (Biet & Triau, 2006, cit. por Zurbach, 2012), ocupando “um lugar exorbitante, o primordial” (Jean-Pierre, 1998, p. 63), mas mais na linha das novas escritas para teatro – surgidas principalmente a partir dos anos setenta do século XX, na medida em que foi sempre aqui encarado à luz do “conceito de obra aberta, fluida, plural” (Zurbach, 2012). Este texto começou a ser escrito no mês de Setembro de 2014 por aquele que foi também o encenador. Prevíamos já a esta altura que a cena nunca seria mera “transcrição de uma realidade que lhe seria externa” (Lehman cit. por Sarrazac, 2005, p.169), na medida em que o próprio texto estaria aberto a uma permanente contaminação, e seria continuamente alterado, em função das opções de encenação que fossem surgindo.

Esta ideia de ter um autor a escrever especificamente para uma atriz não é nova. No início do século XX, temos o exemplo de Pirandello, cujos últimos trabalhos foram especificamente pensados e escritos para Martha Abba. Martha de Mello Ribeiro debruça-se sobre este estudo e afirma que

“ao escrever para a atriz, o dramaturgo não poderia deixar de ter em mente a qualidade interpretativa da sua musa inspiradora, esta excepcional intérprete que foi a co-autora do novo perfil feminino desenvolvido pelo autor.” (...)

“Ao escrever para a atriz, o dramaturgo mergulhava num processo de contaminação Abba - Personagem, progressivo, radical, enxertando ao texto a fisicalidade própria de Marta: gestos, ritmos, movimentos, sonoridades, a sua partitura expressiva; e, na mesma medida, [vendo] na atriz as potências do virtual (do personagem não atualizado)” (Ribeiro, 2014).

Esta contaminação foi de tal modo marcante em Pirandello que acabou por conduzir o seu trabalho à introdução do conceito de personagem-atriz, totalmente novo e representativo desta relação. A troca é bilateral, como acontece também aqui em *Judite*: “É um fato que o dramaturgo [Pirandello] encontrou a sua intérprete (...) mas, (...) Marta Abba, em contato com o texto pirandelliano, descobriu o seu próprio “espaço” artístico, isto é, descobriu [a] sua própria originalidade de atriz”. (Ribeiro, 2008)

Em 1973, Nelson Rodrigues, no Brasil, escreveu por encomenda para a atriz Neila Tavares, o texto “Anti-Nelson Rodrigues”. Tal como em *Judite*, o texto é produto da insistência da atriz pela parceria criativa.

Mais recentemente, na atualidade cultural portuguesa, temos o caso do espetáculo “Worms”, escrito e encenado em 2013 por Rui Neto, especialmente para a atriz São José Correia – espetáculo que estreou a 11 de Dezembro de 2013, no Teatro da Comuna em Lisboa:

“Comecei a escrever o texto sabendo que seria ela que iria interpretar. Obviamente que fui ao encontro daquilo que conhecia da São José e daquilo que sabia que ela iria gostar ou interessar-se. Mas também daquilo que eu gostava de a ver fazer como atriz e ainda não tinha visto. O discurso foi sempre o meu, mas claro que a voz dela soava na minha cabeça”,



Imagem 2 - Cartaz da estreia do Espetáculo *Worms*, de Rui Neto

afirmou o autor em entrevista que me concebeu através da rede social Facebook (cf. anexo 1). Tal como o Bruno Dos Reis, Rui Neto pensou todo o texto e espetáculo partindo da atriz que é São José Correia e do seu potencial interpretativo.

Os meus inputs como atriz começaram muito antes sequer da existência do texto. As trocas entre atriz e autor/encenador foram uma constante e importante força motriz da escrita, antes mesmo de sequer conhecer o texto. Muito antes do texto estar escrito ou de iniciarmos os ensaios, foram vários os momentos em que nos encontrámos para falar da temática, do que gostaríamos de fazer, de quem seria esta mulher que queríamos criar. E isto pareceu conferir alguma novidade ao meu trabalho: é que a personagem foi nascendo quase em simultâneo para a atriz e para o autor. O autor iria fazendo alterações, acrescentos, correções, desvios à sua ideia inicial da Judite, em função do meu próprio perfil enquanto atriz, à medida que as nossas discussões fossem evoluindo. A própria imagem de Judite na cabeça do criador iria sendo ajustada e até mesmo modificada em função do meu corpo, do feedback que lhe fosse dando, e das minhas propostas de interpretação.

“De que corpo o ator dispõe antes mesmo de receber um papel? (...) É a responsabilidade do encenador, mas também do ator, decidir que indícios serão escolhidos. Somente o ator sabe (mais ou menos) que escala os seus indícios gestuais, faciais ou vocais possuem (...)”
(Pavis, 2010).

Paralelamente, a minha adaptação às exigências da personagem começou também desde cedo a ser trabalhada. Considerações sobre a minha altura, o meu peso, gesticulação são exemplos de adaptação e cedências constantes entre atriz e autor. O contributo do texto sobre o meu trabalho de atriz foi contrabalançado pelo meu contributo como atriz à criação do texto e deste espetáculo:

O ator “é o vínculo vivo entre o texto do autor (diálogos ou indicações cénicas), as diretivas do encenador e a escuta atenta do espectador; ele é o ponto de passagem de toda e qualquer descrição do espetáculo.”
(*Idem*)

“O texto teatral não [falou] sozinho”, e atriz e autor/encenador assumiram a função de “sujeito-leitor”, levando a que o próprio texto fosse respondendo “às proposições do leitor”, que levanta e “constrói o seu sistema de hipóteses” (Ryngaert, 1998). Não só o texto esteve aberto a esta permanente influência, como disto viveu e se alimentou. Algumas partes deste texto foram objeto de uma abordagem mais experimental e, à luz do que sucedia com Beckett, só ficaram terminadas e resolvidas após muitos ensaios. Tal como Beckett acreditava que “a criação do texto dramático não era um processo que se pudesse divorciar

da performance” (Gontarski, 1998), também aqui foi privilegiada esta íntima articulação entre o palco (a interpretação e a encenação) e o texto.

Queríamos que, numa linha que toca o pós-dramático, o texto abrisse pistas e possibilidades diversas de interpretação e encenação, e deixasse espaço livre para que o espetáculo vivesse do falado, como do gestual, do musical, do visual (*vide* Sarrazac, 2005). “O objetivo é solicitar a imaginação, promover associações (...)” (Sarrazac, 2005, p. 170). O carácter seletivo e nem sempre narrativo da memória de Judite (e de qualquer sujeito real) estaria por vezes jogado no carácter fragmentário de que se revestiriam algumas cenas. Não que desejássemos aqui o recurso a uma

“prática do fragmento que se origina do abandono do ponto de vista e (...) da impossibilidade de ter acesso a qualquer visão ordenada(...) [mas procuraríamos antes] uma dramaturgia na qual a divisão se originasse realmente de um projeto e de uma ideologia da narrativa, na qual as partes entrassem, portanto, numa estrutura que acabasse por fazer sentido” (Ryngaert, 1998, p. 88).

Judite apresenta-se em quadros, aparentemente sem uma obrigatória ordem ou conexão cronológica, precisamente porque o sentido que guia o espetáculo é o da vida interior, do íntimo, da memória e da identidade desta personagem.

A construção da identidade da personagem

O espetáculo representa um exercício permanente de aproximação à identidade de *Judite* e potencia uma reflexão acerca da relação entre identidade e memória – temas que foram úteis à construção do meu trabalho e que por esse motivo merecem neste documento um pequeno desenvolvimento.

Donde vem Judite, como se conduziu a si própria até ao momento presente, como se relaciona com o mundo envolvente, como traz esse mundo para dentro de si?

A exploração e o questionamento dos processos de contaminação recíproca entre a minha própria identidade e a de *Judite* ao longo do processo de trabalho também foram objeto de reflexão e sistematização.

Conseguiria o próprio autor abstrair-se de mim e das minhas características pessoais enquanto desenhava os traços da personalidade desta mulher (sabendo que seria eu a dar-lhe corpo em palco)?

Esta que nasceria em palco estaria certamente carregada de mim, a atriz, e não mais a atriz ficaria igual depois de carregar *Judite*. Porque assim é na vida, assim é no palco. A coerência, a identidade, a unicidade de quem se é, faz-se em grande medida das marcas que os outros deixam em nós.

Propus-me explorar a forma como faria convergir discursos que inicialmente pareciam dispersos uns dos outros (cada um dos quadros do espetáculo), para uma coerência interna crescente da personagem. A questão “Quem é Judite?” funcionou ao longo de todo o processo de construção do espetáculo, e ao longo de cada espetáculo, como bússola de condução do meu trabalho de atriz e da interpretação por parte do espetador.

Que modificações sofre exteriormente Judite quando se relaciona com cada um dos seus interlocutores? Que adaptações sofre o seu comportamento? Como se manifesta isto na sua gestualidade, na forma como anda, como se move, como fala? Que *nuances* na sua voz se alteram? E o que permanece? Como assegurar que continua a ser Judite, a mesma, por trás dessas alterações? E como conseguir mostrar isso ao olhar externo?

O percurso de construção da identidade desta personagem foi um caminho de aproximação ao seu íntimo. “A individualidade e a personalidade são florescências desse invisível a que chamamos o nosso íntimo” (Negreiros, 2013, p. 11). Quem é *Judite*? Como atingir este íntimo como “o superlativo do *dentro*, o interior do interior, o nível mais profundo do Eu” (Sarrazac, 2005, p. 99).

Em forma de monólogo

“O discurso na primeira pessoa é por excelência a expressão do íntimo” (*Idem*), a única forma possível de escapar ao silêncio, de dar voz a um discurso interior, tantas vezes, inevitavelmente, “desarticulado, fragmentado e convulsivo” (*Idem*, p. 127), enquanto manifestação da vida psíquica intrinsecamente individual e solitária do sujeito. Isto é o que justifica a nossa opção pelo monólogo para apresentarmos a *Judite* em palco. *Judite* não está isolada, mas em relação. Em relação com o mundo e com os outros, mas aqui só nos interessa a forma como ela vê e sente essa relação, como os factos são “metabolizados” por

Judite e convergem para a construção do que ela é. *Judite* dialoga com vários interlocutores (e por vezes com ela própria), mas só retemos a sua voz - a única que interessaria neste espetáculo.

A memória

A memória teve um lugar fulcral em todo este processo e na exploração da temática. A memória enquanto registo interno da história de vida foi recorrente, no que se refere à exploração daquelas que são eventualmente as memórias da personagem e que convergem para a construção da sua identidade. Não há identidade dissociada da memória, e os percursos da memória humana foram também aqui objeto de trabalho quer na construção do texto quer na interpretação.

Qual o papel da memória na consciência que Judite tem de si própria e da sua identidade? E qual o papel que, ao contrário, tem a consciência de si e dos outros na criação e consolidação da suas memórias?

São frequentes as referências ou insinuações do passado e o estudo do impacto e das marcas que ele cravou em *Judite*. No que respeita ao estado da arte, o papel identitário da memória e a necessidade de assumirmos e consolidarmos as nossas referências e a nossa história é por demais atual e presente no mundo artístico. Ainda que assumindo um registo autobiográfico (que aqui não nos interessará tanto) a performance de Helena Botto “O Álbum”, inserido no projeto *Transparências* em 2008, explora este universo da memória e da identidade. Sem memória não há identidade, na medida em que somos o percurso que fazemos. “A fotografia é violenta (...) porque nela nada pode recusar-se ou transformar-se” (Barthes, cit. por Botto, 2008). Faz o registo estático do que se foi num determinado momento e relembra a impossibilidade de o apagarmos do tempo e de nós. É um pouco desta crueza que esta *Judite* carrega e que é lembrada várias vezes.



Imagem 3 - Imagem do espetáculo *Álbum* de Helena Botto

Género(s) em jogo

Não há identidade sem género, pelo que neste trabalho estariam inevitavelmente em causa questões relacionadas com o feminino (ainda que não tenha pretendido fazer desta a questão basilar deste projeto). *Judite* é uma mulher que se constrói com os outros e a partir dos outros e do que estes imprimem em si.

Ser *Judite* é inevitavelmente ser mulher. Mas talvez seja bom não esquecer que, como afirmou Simone de Beauvoir em *Le Deuxième Sexe* “não se nasce mulher, tornamo-nos mulher”. Como se transforma *Judite* em mulher ao longo da vida? Como se transforma *Judite* ao longo do espetáculo? Que mudanças ocorrem nesta mulher ao longo deste projeto e como se vai ela definindo?

Como refere Judith Butler no documentário *Judith Butler, philosophe en tout genre*, realizado por Paule Zajdermann (2006), o género pode por vezes quase ser jogado ou representado no palco da vida (*como joga Judite o papel de mulher?*), mas é muitas vezes também quase uma angústia, um medo, uma questão profunda de busca ou perda de identidade. Será que *Judite* se conforma com as normas sociais femininas, ou será antes uma resistente às (o)pressões sociais? Que mulher é ela? *Judite* (como qualquer mulher afinal) não se confinará a estereótipos ou arquétipos alguns do que se possa entender que seja uma

mulher, ou uma prostituta, uma amante, uma filha, ou uma mãe. Duvidei sempre inteiramente “(...) de uma análise que toma como sujeito ou objeto uma mulher universal (...). Não existem «homens genéricos» - existem apenas homens e mulheres classificados em géneros.(...)” (Harding, 1986). Foi a unicidade que Judite encerra em si que nos propusemos (eu e o autor) perscrutar.

Em síntese, como cruzámos aqui, na conceção e construção deste espetáculo e da personagem de Judite a masculinidade do autor com a feminilidade da atriz?

Houve um esforço muito presente e repetido do Bruno em se inteirar do universo feminino, da linguagem feminina, dos códigos femininos do próprio pensamento. Fui repetidamente interpelada, consultada e observada para a sua construção do texto. Este foi, inicial e propositadamente, não pontuado. Esperava-se que ganhasse uma vida própria e se descobrissem sentidos aquando das primeiras leituras feitas por mim. O Bruno queria perceber qual a sonoridade e a força que as próprias palavras que escolhia adquiriam na minha voz. Mas (tal como questiona Sarah Harding, 1986), como escapar, também aqui, no decorrer deste projeto, a um domínio do paradigma masculino na análise do feminino, deste feminino, desta mulher em particular? “(...) A ideia de «mulher» não pode deixar de ser, também ela, não uma essência mas uma construção e uma construção de natureza performativa (...)” (Vasques, 2007). A forma como aqui se processaria esta construção foi um dos grandes objetos de interesse logo aquando da proposta deste projeto: ir “deitando um olhar” crítico à forma como aqui se iria estabelecer este diálogo, esta troca entre este homem e esta mulher, as mulheres.



Imagem 4 - Ilustração de Nuno dos Reis: conceção de cena do Quadro XIII do espetáculo *Judite*

II - Do Processo

A escrita e a minha apropriação do texto

Quando me foi apresentado o texto inicial, devo reconhecer que fiquei apreensiva. Pelo tamanho, pela estrutura - um discurso extremamente enrolado, encadeado, em que as cenas ecoavam umas dentro das outras, em camadas sobrepostas, num emaranhado de difícil acesso, numa analogia fiel ao próprio processo de construção da identidade a partir da eventual e fragmentada coerência da memória de cada um - , pela dureza crua das palavras, que gritam tanto quanto seduzem.

Quando fizemos a primeira leitura fiquei desde logo surpreendida... havia aqui e ali palavras que pareciam minhas. E algumas eram de facto. “Alta definição, a merda!”, era por exemplo uma frase toda minha, que eu tinha soltado umas semanas antes a propósito de uma conversa informal sobre fotografias. E o Bruno, silenciosamente, agarrou. Esta como outras. E levou-as para a *Judite*. Eu estava a ser observada há já algum tempo e contaminava devagarinho o próprio processo de escrita, antes mesmo de começarmos a trabalhar.

Ainda antes da nossa interação se tornar frequente ou mais aprofundada, de algum modo, já se fazia sentir o impacto que teria nesta co-criação.

Mas as minhas palavras estavam misturadas com outras de uma estranheza quase inacessível. A estrutura mental do texto era demasiado distante da minha. Como iria eu apropriar-me da verdade das palavras? Como iria eu conseguir decifrá-las?

Quando o Bruno começou a considerar acrescentar um quadro ou pelo menos algum texto ao texto inicial, mostrei-me preocupada. Não gostaria que este espetáculo fosse muito longo. Não me sentia, nessa altura, capaz de segurar um público tanto tempo. Um monólogo implica um trabalho de actor muito bom, numa luta constante contra o *diabo do aborrecimento* (Brook, 1993). E sentia-me aterrorizada com a possibilidade de não ser capaz de impedir que este *diabo* se instalasse, num monólogo a que o próprio texto imprimia um ritmo lento, ao sabor por vezes da reflexão, do silêncio, da memória e do *pathos* da personagem.

Estava preocupada com a memorização do texto, as entradas sem deixa, as interrupções imaginárias. E defini uma primeira estratégia: o estabelecimento de prazos para memorizar cada cena. Havia dois ritmos a ter permanentemente em conta e que deveriam conciliar-se e apoiar-se para que não se comprometesse o ritmo do levantamento do espetáculo e da encenação: o meu, de análise e compreensão do texto e preparação de cada cena, e o do escritor, que deveria fazer chegar o texto até mim de modo a salvaguardar-me esse tempo.

Assim que me chegou a primeira versão, ainda sem todas as cenas, comecei o trabalho de memorização do texto. A sós. Mas rapidamente percebi que teria que ser muito metódica. Os avanços faziam-se muito mais devagar do que previra. O texto era muito denso e a repetição fazia parte da sua estrutura, pelo que a minha memória sofreria o maior desafio de sempre.

Cedo percebi também que só com a orientação estreita do autor levaria este trabalho a bom porto. E rapidamente o percebeu ele também. Não havia outra forma. “As palavras são símbolos (...) e os símbolos permitem que as pessoas se relacionem com o mundo” (Ritzer, 1995). Tinha que conseguir apropriar-me da força simbólica das palavras escolhidas criteriosamente pelo Bruno, para conseguir chegar à capacidade da personagem “actuar de um modo distintivamente humano” (Idem). A forma como as palavras se relacionam não é nunca inocente e se conseguisse aceder à lógica interna do texto chegaria à personagem. Ele foi-me guiando de forma cuidadosa e persistente nesta apropriação da dramaturgia. Por inexperiência minha, ou por densidade dele, do autor e do texto, (por ambos provavelmente) a compreensão era morosa e nem sempre certa. Mas as intenções e os significados foram sendo desvelados e descobertos nesta interação. O meu crescente conhecimento acerca do Bruno e da sua forma de pensar também foi agilizando este processo. Da mesma maneira que, de acordo com a abordagem do interaccionismo simbólico, são os símbolos, e dentre estes privilegiadamente as palavras, que permitem ao ser humano “transcender o tempo, o espaço e inclusivamente a sua própria pessoa”, neste processo só a descodificação destes símbolos me permitiria como atriz sair da minha própria pessoa e “imaginar como é o mundo do ponto de vista de outra pessoa” (Ibidem), neste caso da personagem.

Todo este trabalho de exploração e compreensão do texto seria fundamentalmente feito a dois. O texto não estava propositadamente pontuado e tudo começava sempre com o Bruno a ouvir-me. Quando as palavras me saíam da boca, numa primeira abordagem não trabalhada, ambos descobríamos coisas. Eu vinha para casa e pontuava o texto, organizava-o. Ele ia para casa e repensava-o. Muitas vezes foi mexido, alterado, corrigido, acrescentado e cortado.

Os ensaios vieram imprimir uma dinâmica gigante ao texto. A primeira cena do espetáculo (Quadro II) foi paradigmática do processo de apropriação e condução da escrita. Os anexos 2 e 3 conseguem exemplificar o decorrer do processo. Desde a pontuação feita por mim, aos cortes e ajustes permanentes, acrescentos e modificações, o texto nunca esteve pronto até ao culminar do processo - foi mexido até cerca de uma semana e meia antes da estreia. Imposições de ritmo, coerência interna com as cenas anteriores e posteriores, adaptações a

pequenas propostas minhas, adaptações às minhas próprias dificuldades... Foi nesta troca permanente entre o palco e a escrita, que no final de Janeiro, chegados ao quadro IV, que estava praticamente levantado, descobrimos que o texto precisava de sofrer uma alteração significativa na sua trajetória. Inicialmente este não tinha grandes preocupações narrativas e alimentava-se das incursões pelos fragmentos da memória de *Judite*. Mas eu sentia que a personagem precisava de algo que ajudasse a defini-la e dar-lhe coerência interna e, deste modo, de alguma forma, me ajudasse a compreender melhor as suas motivações. A esta altura, e muito também pelo *feedback* que o Bruno ia tendo do assistente de encenação, o seu irmão Nuno Dos Reis, que acompanhou sempre de perto este nosso processo, começámos todos a sentir necessidade de humanizar mais a personagem e dar-lhe ferramentas para que mais facilmente pudesse criar empatia com o público, e deste modo trazê-lo para dentro da reflexão que o espetáculo se propunha impulsionar.

E o Bruno começou a reescrever as duas cenas finais, em busca de uma maior humanização de *Judite*, reivindicada por mim e pelo próprio decorrer do processo. Este foi um marco que mudaria o curso do espetáculo.

Ainda que satisfeita com as soluções encontradas nesta fase e que apresentarei mais à frente, o medo e a ansiedade por um processo que parecia não ter fim manteve-se sempre. A escrita impulsionava todo o processo, mas também sentia que absorvia quase tudo e tudo dependia dela. Cada vez que se redefiniam partes do texto, eu tinha que redefinir o que havia construído até aí.

Mas afinal, era isto que imprimia a novidade ao meu processo: esta abertura do e ao texto, este *work in progress*.

Posso afirmar que a maior dificuldade que senti foi precisamente essa: a de me ir apropriando de um texto sempre em aberto, de ir tentando aproximar-me de uma coerência frágil, porque alterável. A própria construção da personagem foi por isso cheia de sobressaltos e solavancos.

A encenação e a direção do meu trabalho

Quando se encena o que se escreve, a direção está toda ela permanentemente cheia de expectativas do que se acredita que as palavras podem vir a ser. E o contrário também é verdade: toda a criação do espetáculo tem que fazer justiça à força e à genialidade que se

tentou imprimir nas palavras. E o mesmo se aplica aos atores na boca dos quais se colocam as palavras.

O nível de exigência do Bruno foi, desde que iniciámos os ensaios, este: o de conseguir que todo o espetáculo mostrasse tudo o que ele quis dizer com as palavras que minuciosamente escreveu. E isto incluía-me a mim.

Dirigiu tudo com uma proximidade por vezes quase asfixiante, mas compreensível, porque não se entrega facilmente nas mãos de outros um ato de criatividade. Mas nas minhas, enquanto a atriz que daria a cara por todo este projeto, ele teve que entregar a partir de um determinado momento. Talvez por isso, ele e eu precisámos que eu fosse dirigida muito, muito de perto. Numa fase inicial, palavra a palavra. A minha inexperiência de palco e a exigência própria de um monólogo, a estranheza que sentia perante a estrutura mental, cognitiva e emocional que o Bruno imprimia na escrita, forçaram a que os ensaios desde cedo (meados de janeiro) fossem numa média de 4 a 5 por semana.

A forma como experimentávamos as cenas foi abrindo pistas sobre o que o Bruno queria fazer. Muita coisa ficou pelo caminho, como aliás é habitual em qualquer prática criativa dinâmica. As escolhas que íamos fazendo iam necessariamente circunscrevendo as opções posteriores.

Como já foi referido, um dos meus objetivos de investigação era analisar criticamente a forma como se articulam as visões masculina e feminina (do autor e das minhas) de Judite e do espetáculo. E também aqui a conciliação não foi nunca quer imediata quer fácil. A ideia inicial que o Bruno e alguns dos homens que ele ia chamando para o ajudar neste processo (como foi o caso de João Fino, outro encenador aveirense) tinham de *Judite* e de uma prostituta de luxo estava, para mim, demasiado presa a estereótipos que não me pareciam interessar. Sempre achei que o poder e a força desta personagem lhe viria muito mais da sua inteligência e persistência do que do corpo. E esta foi uma pequena *guerra fria*, que foi sendo, lenta e muitas vezes quase inconscientemente, travada. Algumas cenas evidenciavam mais estas questões, traziam a reflexão acerca das mesmas e colocavam mesmo em debate a visão díspar que ambos temos acerca de muitas coisas. Gradualmente esta divergência foi-se tornando menos acentuada e ambos, sem querer sequer, fomos aproximando da ideia que o outro tinha do assunto.

Estivemos juntos muitas horas e acusámos esse cansaço muitas vezes. Nem sempre tivemos tempo para respirar o processo e as propostas um do outro, para digerir os avanços. E a direção acusou isto a determinada altura.

Mais ou menos a meio do processo, os ensaios começaram a arrastar-se no ritmo. Tudo começou a parecer-me mais e mais difícil. Alguma dificuldade em chegar a decisões finais por parte do Bruno chocava com a minha forma pragmática de lidar com as coisas. Alguns ensaios deixavam-me completamente desesperada pelo pouco avanço que nos iam permitindo. Comecei a duvidar de mim e a achar que o meu desempenho não estaria a corresponder ao que o Bruno teria idealizado, e que estaria eu a comprometer os avanços ao nível da encenação. O jogo de expectativas recíprocas estava lançado e viciado. Como se a interação criativa estivesse seriamente comprometida por um sentimento de que ambos estaríamos a defraudar a impressão que o outro havia construído do que seríamos capazes de fazer e de como o faríamos. Eu esperava que ele fosse mais rápido e certo nas suas escolhas e me desse orientações definitivas acerca do que íamos trabalhando, e sentia-me perdida no meio de tantas flutuações e alterações. Ele esperava que eu fosse uma atriz mais flexível e com maior e mais rápida capacidade de resposta à mudança, ou como ele chamaria várias vezes, de *arranque*.

Sem sabermos bem como ou porquê instalou-se uma tensão crescente nesta fase, uma ansiedade quase paralisante. Temia a crítica que senti muitas vezes demasiado dura. A interação criativa estava comprometida num jogo de estímulo – resposta que parecia bloqueado. Sentia-me desmotivada e cansada, o que fazia com que o meu desempenho nos ensaios fosse medíocre, deixando-o também a ele mais negativo.

Foi nesta fase que retirei uma importante conclusão da minha pesquisa: ainda que o facto de o autor e o encenador serem uma mesma pessoa possa trazer vantagens inquestionáveis ao processo de criação e ao espetáculo, levantava-me a mim, enquanto atriz, uma dificuldade imensa: o Bruno não tinha qualquer distanciamento do texto e das ideias que tinha concebido antes mesmo de o começar a escrever. Parecia por isso preso a um enorme desejo de ser fiel às intenções que o moveram inicialmente e que estavam submersas no texto. E quando eu não lhes chegava com facilidade ou rapidez isso frustrava-o a ele e a mim. Eu era a ferramenta, a única de que dispunha, para mostrar o quanto o seu texto era bom. A minha interpretação teria que ser incrível. Cada vez que eu falhava, ou não respondia como ele previra, tudo ficava em jogo. E isso assustava-o a ele e a mim, na qualidade de criadores diferentes de um mesmo resultado que ambos desejávamos que fosse o melhor trabalho das nossas vidas.

Não era novidade para mim que isto sucederia. O relato de Rui Neto (anexo 1), por exemplo, sobre o processo criativo de *Worms*, também evidenciava esta dificuldade acrescida para a atriz:

“a dificuldade de interpretar o meu texto era enorme. Qualquer atriz ficaria pelo menos um bocadinho nervosa em o ter de fazer, porque reconheço a dificuldade da minha proposta. A primeira questão que era preciso acordar com a atriz era o tom em que o texto deveria ser interpretado. A minha escrita é quase automática, apesar de ter uns rasgos poéticos vive de um ritmo muito próprio, que julgo ser o ritmo do meu pensamento.”

Mas viver a ânsia de corresponder a esta expectativa e ao espetáculo que o Bruno tinha na cabeça era bem mais difícil do que poderia ter previsto.

Este *sufrimento* progressivo – uma espécie de *pathos* do próprio processo – estava a ser lentamente instalado e a bloquear o processo criativo. E em meados de fevereiro este *pathos* atingiu uma espécie de *clímax*: numa tentativa de ativar em mim memórias afetivas favoráveis à densidade da cena que estávamos a trabalhar, o Bruno teceu considerações acerca da minha vida privada, que despoletaram uma reação nada favorável da minha parte. Tive uma reação agressiva que o surpreendeu e que naquele momento senti que tinha mudado alguma coisa na interpretação que ele fazia de mim como pessoa e como atriz: tinha sempre mantido uma postura humilde de aceitação e respeito pelas suas orientações e pelo seu ritmo, mas neste momento tomei o comando da interação e assumi uma postura dominante. Esta *inversão dos papéis* trouxe um equilíbrio renovado à nossa relação criativa. Este culminar de tensão e mal estar acumulado acabou por revestir-se de uma importância capital, na medida em que funcionou como catarse impulsionadora de uma nova força anímica que faria fluir o processo. Desbloqueado que estava o mal estar, a partir daqui tudo adquiriria um renovado ritmo e um mais elevado nível de desempenho de ambas as partes.

Assim, consolidei uma série de conclusões e decidi que conseguida que estava a catarse, teria que interromper este ciclo e renovar a confiança que este autor/encenador havia depositado em mim, e deste modo ele renovaria a sua confiança em mim também, sem máscaras (cf. Goffman, 1999), num encontro despojado de ilusões. Percebi que os seres humanos dominam “a arte de manipular as impressões” (Idem), que também tinha o poder de alterar a impressão que o encenador tinha neste momento de mim e do meu trabalho, e que o faria. “As pessoas são capazes de modificar ou alterar os significados e os símbolos que usam na ação e interação com base na sua interpretação da situação” (Ritzer, 1995, p. 271). Se eu conseguisse fazer um muito bom ensaio, ele renovaria também a sua motivação, e ambos avançaríamos muito mais. Consegui. O ensaio seguinte foi como há muito não era e a este sucedeu-se uma semana altamente construtiva. “Daí para cima [foi]

sempre a dobrar” (frase do texto *Judite*, quadro XII) e imprimimos um ritmo ao processo que não mais desacelerou até ao fim.

De algum modo, a construção das cenas foi levantando também o véu sobre aquilo que fomos aprendendo acerca um do outro enquanto pessoas. E quanto menos representávamos enquanto indivíduos sociais, mais facilmente íamos chegando a um entendimento criativo.

Importa ainda frisar a importância que o Nuno Dos Reis teve neste processo de encenação e direção. Desde o trabalho que fazia com o irmão, às ilustrações de concepção de cena que ia fazendo, às dicas e propostas que ia deixando nos ensaios, funcionou sempre como um *olho externo*, mas não estranho ao processo, que equilibrou a tensão. Em analogia à estrutura clássica do teatro, o Nuno acabou por ter um papel entre o *coro* e o *deus ex-machina*, na medida em que com ele surgiram esclarecimentos, e muitas vezes soluções para problemas aparentemente sem solução. Elemento estabilizador e neutralizador, desbloqueou em muitos momentos alguns entraves criativos no Bruno, e agilizou a compreensão de algumas cenas em mim. O facto de conseguir ter algum distanciamento do texto deu-lhe a objetividade necessária para uma crítica mais eficaz; o facto de conhecer como mais ninguém os processos e as motivações criativas do irmão permitiu-lhe fazer comigo uma ponte interpretativa que me desbloqueou em muitos momentos.



Imagem 5 - Ilustração de Nuno dos Reis: concepção de cena do Quadro VIII do espetáculo *Judite*

Em nenhum momento parei. Não parei nunca, nem eu, nem ele, de trabalhar na perseguição deste espetáculo que crescia de dentro para fora na cabeça dele, e de fora para dentro na minha cabeça e no meu corpo.

O trabalho de interpretação

Assim que conheci o texto percebi que a minha aproximação a *Judite* seria lenta e gradual. Chegar à sua identidade seria um caminho árduo. E foi.

A opção pelo monólogo foi um desafio a que me propus (enorme para mim) em busca de um salto qualitativo no desenvolvimento das minhas ferramentas criativas. Um trabalho mais solitário, sem o apoio criativo da contracena, em que tudo dependeria de mim.

Como já referi, as primeiras preocupações foram com o texto. Duvidava da minha memória e da sua capacidade de o decorar.

Como devia explorar e treinar esta ferramenta que é a memória no meu trabalho de atriz?

Exercitei a memória, desenvolvi estratégias e estabeleci prazos. Não tinha muito tempo livre. E esta foi uma dificuldade transversal em todo o processo. Teria que encaixar a construção desta personagem na minha vida, de um modo ágil e confortável que me permitisse avançar ao ritmo que se impunha.

Estabeleci prazos para memorizar as cenas. Tinha que assegurar que tinha sempre o texto decorado antes de começarmos a trabalhar. Mas a dois meses do espetáculo senti que não avançava e estava pouco confiante. Não estava a conseguir seguir a estratégia inicial que tinha traçado e começava a atrasar-me. Mudei de estratégia. Não bastava ler. Tinha que trazer a *Judite* comigo todo o dia. Comecei a gravar as cenas e a ouvi-las durante o dia, enquanto trabalhava, enquanto conduzia. E esta foi a metodologia de memorização mais recorrente e importante que usei ao longo do processo. Descobria uma série de coisas ao ouvir-me. Descobria que por vezes era muito monocórdica e que tinha de usar mais a amplitude da minha voz e dos tons. Descobria qual o ritmo certo a imprimir a cada cena. Descobria erros de interpretação do texto. Erros de tom, de volume... E memorizava. Com uma facilidade muito maior. A cada ensaio regravava, com as devidas correções e continuava a ouvir.

Não percebi a *Judite* com facilidade. Não me apropriei do texto rapidamente. A primeira cena foi de difícil aproximação. A mais longa de todas, continha em si todos os códigos emocionais para chegar à densidade psicológica da personagem. E como já referi, só com o Bruno consegui chegar por completo às significações mais ocultas. Fui percebendo que o texto não continha palavras inocentes, nem uma, e todas eram meticulosamente escolhidas e relacionadas entre si. Isto representou um salto qualitativo enorme no processo de memorização: ao conseguir que o discurso de *Judite* se tornasse mais permeável para mim, Andreia, era capaz de seguir as suas próprias mnemónicas e o texto encadeava-se de uma forma mais lógica e por isso mais fácil de memorizar e interpretar.

Esta primeira cena foi também particularmente difícil porque tem vários interlocutores sobrepostos, e isso exigia de mim uma passagem rápida e permanente de sentimentos e tons de voz. Por outro lado, ao ir resolvendo o que esta cena pede, fui resolvendo uma série de coisas que facilmente migraram para as outras. Mas outros problemas tinham ainda que ser encarados.

As cenas seguintes pediam uma *Judite* sensual e sedutora. E foi a partir daqui que o confronto com a pessoa que sou, os meus trejeitos, tiques e posturas começou a impor-se mais. De repente percebia (ou era-me apontada) alguma masculinidade na forma como me movo habitualmente, como rio, o tom de voz tinha que ser amaciado... Isto trouxe alguma desilusão e desespero. Por desconforto no confronto entre a personagem e a atriz, inicialmente ofereci alguma resistência. A *Judite* que o Bruno propunha seguia o protótipo das modelos, das mulheres que vivem e se movem para os outros, para seduzir os outros. Não me identificava muito com isto e nem sempre concordava com esta abordagem. Queria construir a personagem *de dentro para fora*.

E fui encontrando-a lentamente e percebendo que muito do meu trabalho consistia em encontrar a forma como *Judite* construía o seu *self* (Ritzer, 1995) na interação com os outros. Manipuladora de impressões, esta mulher tenta resistir à fragmentação interna e “deseja apresentar uma determinada conceção do *self* que seja aceite pelos outros (...)” (idem, p. 278). *Judite* é ela própria permanentemente uma atriz, que ensaia a interação social. E foi isto que me permitiu perceber o fundamento do que Bruno pedia, e perceber que tinha que ser esse o meu trabalho na interpretação desta mulher: *de fora para dentro*. Ao conseguir apropriar-me de uma determinada forma de andar, mover, falar, aproximei-me, quanto mais não fosse, da parte exterior de *Judite*, da impressão que ela tenta deixar nos outros. E isto facilitou o acesso ao interior, à intimidade, ao pensamento da personagem. Percebi que tinha que deixar a personagem impor-se e apropriar-se de mim.

la desbravando algum deste caminho nos ensaios, mas o Bruno insistia em que fizesse esse trabalho permanentemente, em casa, na vida privada. Que abandonasse de vez (provisoriamente) a Andreia, e trouxesse a *Judite* para todos os momentos e deixasse que a personagem invadisse a minha vida. Resisti ainda assim a muito disto. Percebo hoje que não deveria tê-lo feito, porque ainda que tenha conseguido algumas conquistas importantes na interpretação desta *prostituta de luxo*, outras não foram atingidas precisamente pela distância a que estavam de mim como pessoa, e pela incapacidade (ou tempo para ganhar essa capacidade) que tive em torná-las orgânicas.

Quase em finais de fevereiro, a *Judite* era, ainda apenas, uma soma de fragmentos e o meu trabalho de interpretação exigia que reconhecesse unidade a esses fragmentos.

Desde o início do processo que o autor estava interessado numa abordagem dramatúrgica que se debruçasse sobre “a problematização trágica da fragmentação da identidade na pós modernidade” (anexo 5). Para mim, na qualidade de atriz, o foco do trabalho sempre esteve na construção da coerência interna desta personagem, uma mulher que deambula pelos fragmentos da sua própria memória e intimidade. Sempre foi meu interesse, ao longo do processo, perceber e construir a forma como se encadeava a memória da personagem e o impacto que cada uma das referências do passado tinham na construção da mulher que é *Judite*.

Era preciso que o todo desse sentido a cada uma das partes, não me bastava a sua mera justaposição. Quanto mais texto me chegava, mais familiar se tornava esta mulher e mais rapidamente se fazia também a minha apropriação das palavras e dos gestos. A compreensão dos quadros e das suas intenções e objetivos foi sendo cada vez mais acelerada e na fase final as cenas foram levantadas a um ritmo jamais alcançado anteriormente. A estranheza inicial mesmo pela estrutura formal dos textos tinha desaparecido, os códigos de interpretação estavam abertos e o meu trabalho de intérprete foi-se tornando mais e mais ágil.

A cerca de um mês da estreia aumentei a minha pressão sobre o autor para que fosse fechando o processo de escrita. Ele próprio precisava de amadurecer muitas coisas e não queria dar-me o texto sem certezas. Mas eu sentia que precisava que a minha interpretação crescesse e desse um salto qualitativo que efetivamente só surgiria quando tivesse o desenlace final do espetáculo. Foi a 9 de março que me chegou a versão completa, ainda que não finalíssima de *Judite*. Começámos a testá-la a 10 de março. Emocionalmente muito flutuante, tentava consolidar e dar uma harmonia e coerência interna superior a tudo o que estava para trás. Feito o trilho dos tons e das emoções subjacentes, eu tinha ainda que

descobrir a melhor forma de tornar orgânico e verdadeiro aos olhos do público um final extremamente emotivo.

O texto inicial desta cena era todo ele mais claramente masculino do que a versão final. A progressão do processo tornara evidente a necessidade de um final que introduzisse e clarificasse a narrativa. O conflito estava latente ao longo de todo o texto e esta cena traria para o espetáculo um movimento crescente que se começaria a adensar no último terço do texto e culminaria numa espécie de clímax. Esta última versão, bastante mais mesclada de motivações femininas, revelar-se-ia muito mais coerente com a visão que eu tinha da personagem e isso agradava-me bastante, ainda que não agradasse tanto ao autor, que considera até hoje que foi, de certa forma, um desvio “do motif emocional do guião” (anexo 5).

Este era um final completamente diferente do que Bruno tinha previsto inicialmente. Ainda que ainda hoje ele considere que correu o risco de usar o truque dramático da emoção, do recurso à morte da filha de *Judite*, e de recorrer a uma espécie de *cliché*, eu senti que este final se impôs a partir de determinada altura, pelo próprio decorrer da construção da personagem e do espetáculo. As minhas próprias referências pessoais como mulher e as reivindicações que fui fazendo de uma unidade de sentido foram forçando um novo posicionamento do autor face à personagem e ao espetáculo. O interesse pela fragmentação da sua identidade teve que ceder à necessidade de lhe conferir um percurso mais narrativo ao longo do espetáculo, e que esta cena final veio consolidar.

Na cena escrita inicialmente, *Judite* termina com uma conversa ao telefone com várias pessoas, face a quem assume uma postura diferente – manifestando o seu próprio perfil de *atriz social*, que é aquilo que mais lhe convier em cada situação. Na versão final do texto, tudo isto mudou, e o perfil fragmentado das cenas e da personagem ganham sentido num diálogo com a mãe ao telefone, em que ela evidencia exatamente a perda do reconhecimento de si própria, remetendo para o seu passado e o trauma da morte da filha enquanto elemento unificador e justificativo de toda a sua vida. A definição do papel e da importância de Ema, filha, na vida de *Judite*, foi o elemento que veio trazer coerência interna e consolidar a identidade da personagem (anexos 6 e 7).

A duas semanas da estreia ainda continuámos a fazer algumas pequenas alterações ao texto. Por uma questão mais técnica e numa tentativa de encurtar o espetáculo que queríamos trazer para um máximo de 1h20m, o Bruno foi fazendo cortes até cerca de uma semana antes. Eram apenas palavras, frases, pequenas passagens, mas que deixavam a minha memória *esburacada* e quebravam algumas pontes de raciocínio e emoção já

instaladas. A penúltima semana seria uma semana de ensaios corridos e muito trabalho de repetição em casa, em busca de novas mnemónicas que eliminassem esses hiatos e instalassem definitivos elos de ligação e encadeamento interno do espetáculo para mim.

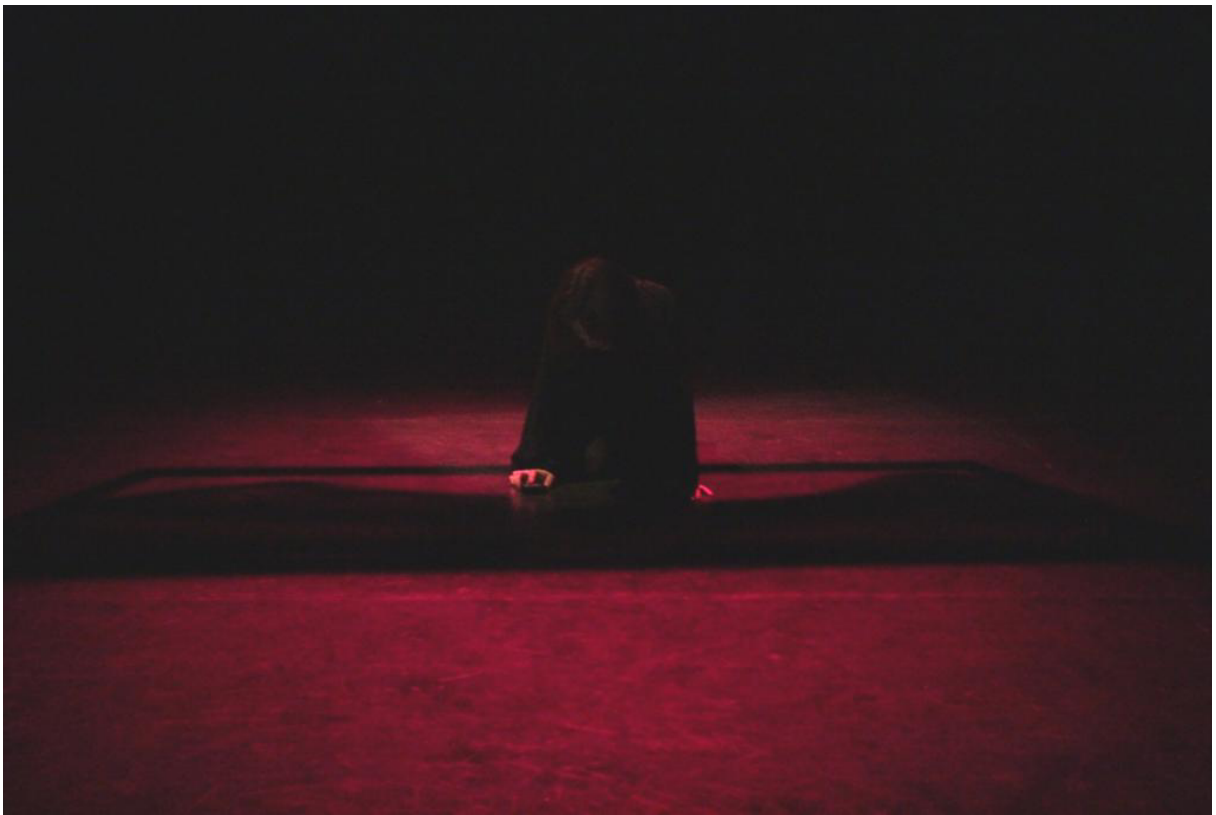


Imagem 6 - Cena final do espetáculo *Judite*



Imagem 7 - Ilustração de Nuno dos Reis: conceção de cena do Quadro Final do espetáculo *Judite*

III – Do resultado

A montagem

Chegados a uma semana da estreia, era altura de compor o espetáculo e unir todas as peças do puzzle. Em período de montagem, as diligências da produção adensavam-se e sobrepunham-se aos ensaios.

Agora era tempo de acompanhar este processo, apoiá-lo e colocar-me ao seu dispôr. O meu trabalho de atriz passava por familiarizar-me com este novo todo e integrar-me numa trabalho que é sempre de equipa: ultimar a preparação das projeções de vídeo e articular com elas a minha interpretação, concluir a sonoplastia e integrá-la nas marcações que até aí só a incluía como referência imaginária, ganhar o meu espaço na cenografia e fazer dela o próprio espaço íntimo da personagem, trabalhar passagens de cena com a equipa que no escuro fazia comigo as transições de cena (repetem-se sucessivamente ensaios de passagens de cena, que são muitas e difíceis, têm que ser muito rápidas e bem sincronizadas e funcionam como elemento de *stress* para mim, e perda de foco).

Foi uma última semana árdua, de muito trabalho, muitos ensaios técnicos, muita fragmentação da memória – solicitações avulsas de partes do texto em serviço da luz e respetiva afinação, foram-me deixando muito cansada e nervosa. Ia tentando encontrar momentos a sós e em casa para reunir tudo dentro de mim e conferir-lhe unidade. Apesar

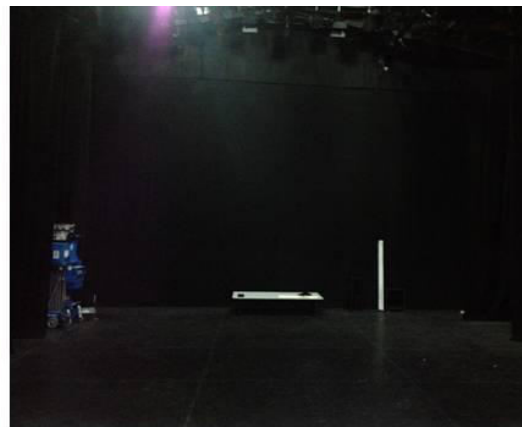
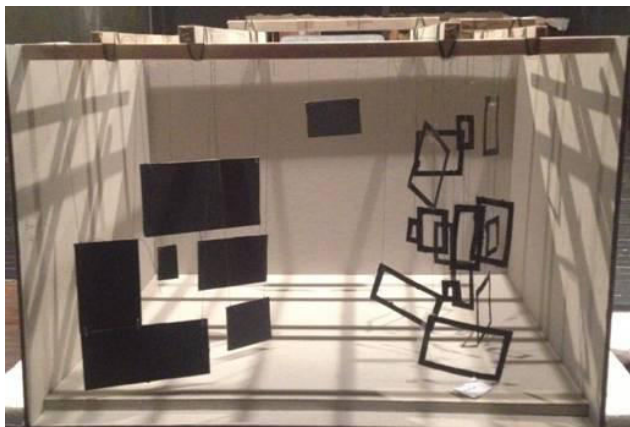


Imagem 8 - Evolução da cenografia do espetáculo *Judite*: da maquete à montagem

da dispersão, sentia que crescia com a composição final: a luz e a música trouxeram maior intensidade à minha interpretação, mais verdade à emoção em palco.

O Bruno assumia uma calma exterior em nada compatível com o nível de exaustão em que se encontrava. De autor e encenador passava agora a acumular vários outros papéis. Sentia que, uma vez mais, estávamos lado a lado, ainda que nem sempre juntos. Cansada, mas eufórica e ansiosa, mal conseguia acreditar que tínhamos conseguido. Que o objetivo estava cumprido.

Restava-nos confiar que cada qual faria o melhor de si, cada um do seu lado e com o seu papel, daria vida a *Judite*, que nasceria em palco, fundindo a voz criativa de ambos.

Os espetáculos

Uma espécie de ensaio geral, – visto que na véspera ainda tínhamos algumas afinações em falta – a estreia, a 27 de março de 2015, foi a minha *prova de fogo*. Não consegui evitar um certo olhar externo de mim sobre mim ao longo do espetáculo e sinto que estive demasiado racional em tudo o que fiz. A auto-análise do meu desempenho fez com que alguma da



Imagem 9 - Testes de luz durante a montagem do espetáculo *Judite*

verdade emotiva da personagem saísse um pouco condicionada. Mas o espetáculo correu competentemente. E sinto que tive o melhor *feedback* possível: um público atento, colado do princípio ao fim e emocionado com esta *Judite*. “O que não perceberem com a cabeça, hão-de sentir” – este era o nosso objetivo desde o início, enunciado pelo Bruno tantas vezes, e eu sentia-o atingido.

Como não poderia deixar de ser, cresci com as apresentações. O nervosismo diminuiu, a entrega aumentou, o reconhecimento e apropriação que a personagem fazia de mim, cresceu.

Na segunda semana, problemas relacionados com o espaço onde foi apresentado o espetáculo, obrigou-nos a cancelar uma sessão e a arranjar alternativas ao abastecimento elétrico para as três últimas apresentações. Uma semana de muito nervosismo, associado à dúvida sobre o cancelamento total de 4 espetáculos, comprometeram um pouco o meu desempenho, que foi mais instável. Mas cada espetáculo acrescentou coisas novas à minha aprendizagem. Por exemplo, aprendi a largar o erro ou o lapso assim que ele ocorre – inicialmente ficava presa à falha e instalava um pequeno *delay* no resto da cena, o que acabou por ir desaparecendo. Um espetáculo bastante emotivo deixou-me muito nervosa e ansiosa quando as lágrimas não caíram no dia 3 de abril – aprendi, com o *feedback* do público, que a verdade da interpretação nem sempre carece da verdade absoluta no que o ator está a sentir. Por contraste percebi que este espetáculo não foi recebido como pior do



Imagem 10 - Cena do Quadro XI do espetáculo *Judite*

que o do dia 28 de março, em que, em alguns momentos, entrei em quase transe e acabei por perder por instantes o controlo da interpretação.

Foi por isso com reforçada alegria que recebi algumas reações por escrito de conhecidos e desconhecidos, logo após a primeira apresentação. A rede social facebook a que tanto recorremos para fazer a divulgação, trouxe até nós várias opiniões de pessoas que lá tinham estado, que tinham gostado, que se tinham emocionado e que tinham levado *Judite* para casa, para o seu espaço pessoal de reflexão (anexo 8).

Ninguém saiu indiferente a *Judite* e eram muitos os que a transpunham para o auto-questionamento. O propósito estava cumprido.

Este espetáculo será resposto em Junho e acredito que ainda crescerá muito, ele, eu e o Bruno. Ambos temos vontade de acrescentar coisas e acredito que será muito interessante esta reaproximação a *Judite*, agora já com algum distanciamento do que foi o processo de criação. O amadurecimento do ator é um processo invisível, e acredito que este interregno muito acrescentará ao meu trabalho.

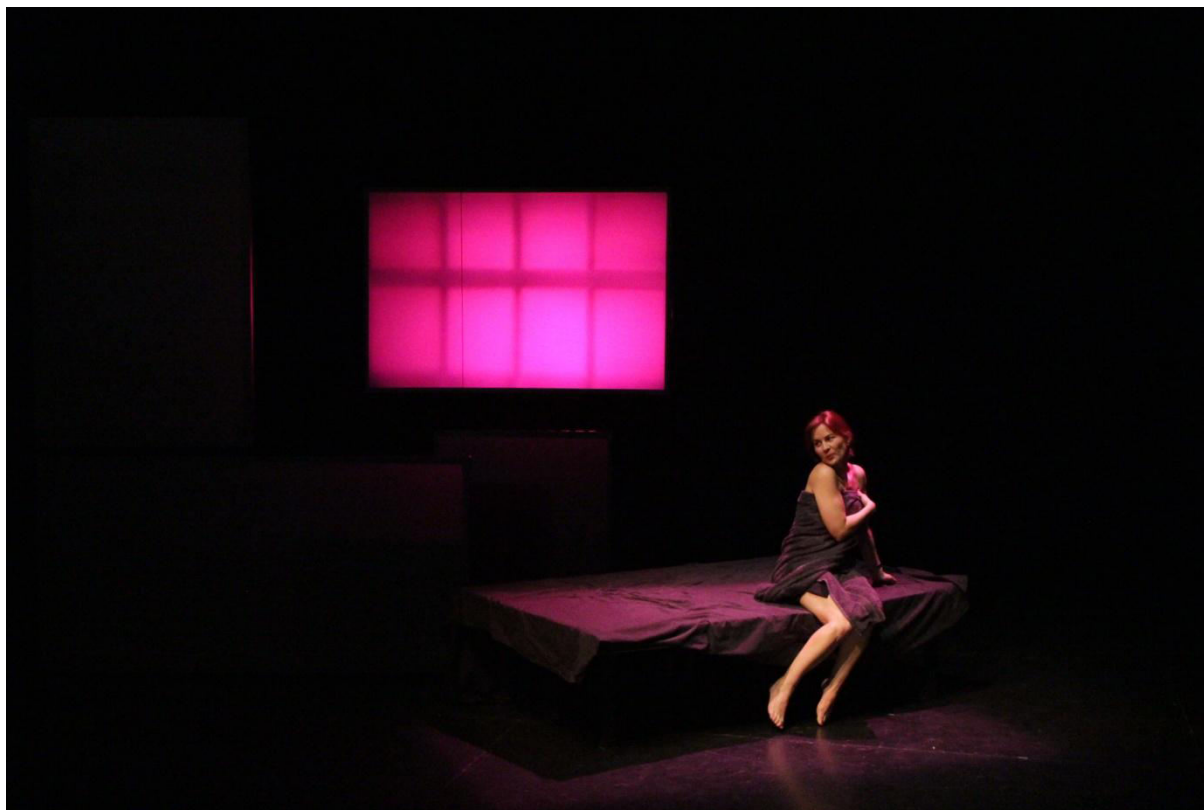


Imagem 11 - Cena do Quadro VIII do espetáculo *Judite*

CONCLUSÃO

Como se faz resultar um processo criativo a dois, em que os intervenientes não se conhecem previamente nem às suas técnicas de trabalho?

Como se conseguiu conduzir este projeto até ao fim?

Como se compatibilizaram os processos criativos de interpretação, escrita e encenação na construção deste monólogo?

Como se fizeram convergir os esforços destas várias áreas para a construção da personagem?

Se houve vários momentos e motivos de aprendizagem ao longo deste projeto, os que mais interessaram a esta investigação prenderam-se com o salto qualitativo que o meu desempenho enquanto atriz pode sofrer com a relação que estabeleci com este autor/encenador. Todos os processos criativos são uma construção progressiva, mas este revelou-se de uma maior generosidade porque se manteve aberto e totalmente permeável à mudança decorrente do evoluir das trocas entre dois percursos artísticos paralelos e interdependentes.

A interação criativa pressupõe processos semelhantes aos de qualquer tipo de interação social em que “os atores empreendem um processo de influência mútua” (Ritzer, 1995, p. 275). Neste projeto, dada a sua natureza aqui apresentada, isso foi bastante evidente. Num trabalho feito a dois, as questões que se prendem com a interação estão sempre postas em jogo, na medida em que tudo depende de uma tentativa permanente de equilíbrio. É um encontro de ritmos de trabalho e adaptação de parte a parte, num esforço contínuo de entreatajuda e não comprometimento do trabalho do outro.

A temática da identidade que sustenta o espetáculo foi também recorrente na própria condução criativa deste processo. Chegar à identidade da personagem significou um jogo de articulação permanente da própria identidade dos criadores em relação. Esta troca de influências mútuas nunca é totalmente pacífica, na medida em que neste jogo de estímulo-resposta, o avanço do trabalho fica dependente da facilidade ou dificuldade em fazer escolhas, em estar atento e recetivo aos *inputs* que o outro vai deixando, a confiar nas propostas alheias. Ou seja, no desenrolar da criação, neste projeto em específico como certamente noutros, há toda uma descoberta da outra pessoa e da sua forma de trabalhar, que ora gera confiança no processo, ora pode gerar insegurança. “A interação é o processo

em que se desenvolve e, ao mesmo tempo, se expressa a capacidade de pensamento” (Idem, p. 272). O pensamento acerca do parceiro criativo e do próprio objeto artístico vai sofrendo mutações que decorrem do progresso desta interação. E, por outro lado, a percepção que se vai tendo deste objeto e do outro vai configurando as interações posteriores. Trata-se de um trabalho em que o caminho se faz num movimento em espiral, entre avanços e recuos numa troca motivacional recíproca.

Num processo de interação criativa, os elementos mediadores têm necessariamente um papel fulcral. E neste percurso, estes elementos foram essencialmente dois: o assistente de encenação, que como já referi, esteve bastante presente e ajudou a incluir algum distanciamento crítico na encenação relativamente ao texto e à interpretação, e a própria personagem de *Judite*.

Ao longo de todo o processo, esta interação criativa seguiu uma lógica triangular do pensamento e da criação. A personagem *Judite* foi sempre o terceiro elemento, o elemento fundamental que permitiu manter a coesão dos percursos da escrita, da encenação e da interpretação, que permitiu superar as dificuldades e divergências porque se impôs sempre em relação a elas.

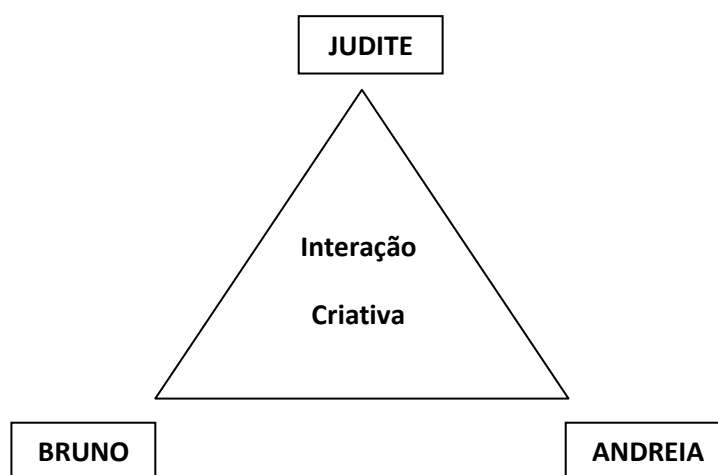


Imagem 12 - Diagrama: a personagem como 3º elemento da relação criativa em *Judite*

O Bruno dos Reis tinha um interesse superior, que era o de dar vida a esta mulher. Eu, na qualidade de atriz, tinha exatamente o mesmo objetivo. E foi aqui que se encontrou a conciliação. Ainda que as interpretações e posições dos criadores em jogo nem sempre tenham sido absolutamente iguais, este foi sempre o ponto de encontro. Foi por isto que os momentos críticos e de tensão se converteram em momentos de catarse.

A personagem foi nascendo e ganhando forma, foi sendo mudada e moldada ao longo do processo. Inicialmente era uma ideia, uma forma vazia que existia apenas no pensamento do autor. O Bruno influenciava a *Judite* na forma como escrevia, e ela influenciava-se a mim. A forma como eu a trabalhava ia influenciando a visão que o Bruno tinha dela. Só quando me via em palco a tentar dar vida à sua imagem conceptual da personagem, é que ele ia descobrindo a *Judite*, como figura real e como objeto de observação e análise. Isto mudava o conceito e impulsionava uma (nova) escrita.

Assim, a própria personagem foi mediando a relação criativa na medida em que se foi impondo como uma terceira *pessoa* que reivindicou um espaço próprio, que reivindicou existir em palco, obrigando a que o processo não pudesse parar.

Do mesmo modo que mediou a relação, mediou os três processos criativos de interpretação, escrita e encenação, aqui justapostos. Em cada um deles, a estrutura triangular repetiu-se entre o Bruno, eu e a *Judite*.

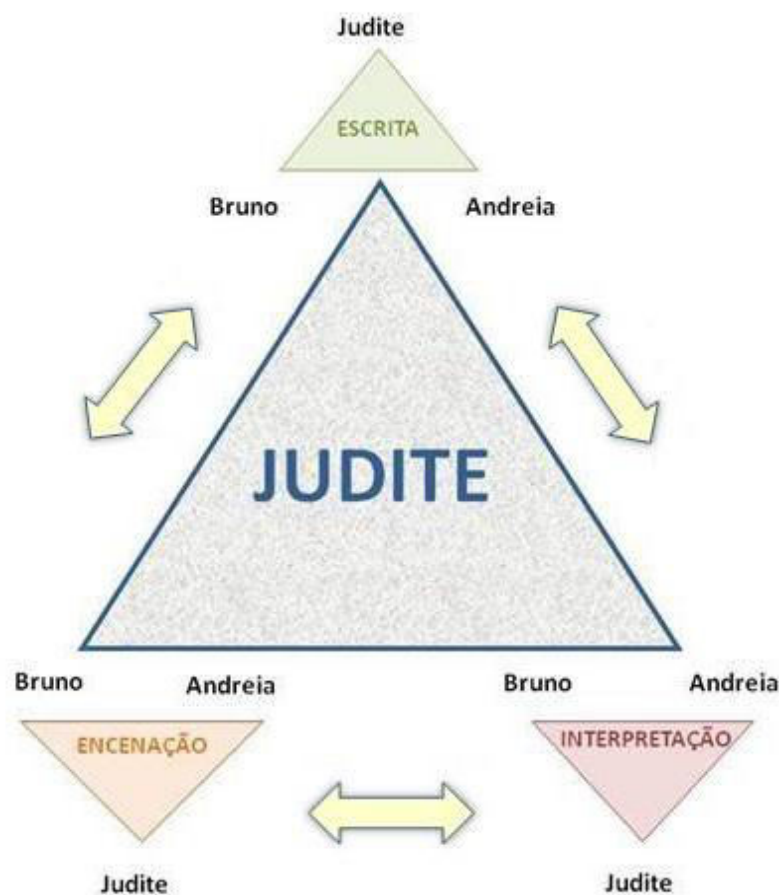


Imagem 13 - Diagrama: a personagem como elemento mediador dos processos criativos em *Judite*

Propusemos co-criar esta personagem. E efetivamente ela não teria nascido igual fora desta co-criação. A minha participação foi essencial (como a do autor/encenador) na definição de muitas das suas características e na delimitação de algumas das questões dramáticas. Quer pelas propostas, quer pelas cedências e a forma como também me soube posicionar face às propostas dos outros, noutra corpo, noutra voz, noutra atriz, o resultado não seria esta *Judite*. E não falo da variabilidade inevitável que ocorre quando duas atrizes diferentes pegam num mesmo texto: falo sim do contributo do meu trabalho na estimulação da escrita e no encontrar de caminhos inicialmente não previstos pelo autor.

Ao longo deste projeto, foi nascendo *Judite*, foi-se consolidando a sua identidade. O autor foi deixando pistas, e estas foram sendo agarradas e usadas pela atriz para esculpir esta personagem. Juntos propusemo-nos ir descobrindo quem é *Judite*.

“Não há nada de tão misterioso e fascinante como a criação de uma personagem que se impõe aos poucos ao seu criador” (Mayorga, 2012, p.29).



Imagem 14 - Imagem usada na divulgação do espetáculo *Judite*

Linhas futuras de investigação

Considero que os objetivos deste projeto de investigação se cumpriram: o recurso a uma metodologia dinâmica e aberta na construção de uma personagem para um monólogo, a justaposição e interdependência entre os processos de escrita, encenação e interpretação, a exploração de novas técnicas de trabalho e estratégias diferentes de exploração de texto. Este projeto representou uma importante aprendizagem e sistematização do meu percurso formativo na área do teatro, que acredito ter vindo reforçar a minha própria identidade como atriz.

Esta forma de trabalhar foi de tal modo impulsionadora de crescimento artístico para mim, que gostaria de lhe dar continuidade em projetos futuros que não monólogos. Interessa-me perceber que características se podem manter e alterar num processo idêntico, mas onde intervenham mais atores. Até que ponto será possível ainda assim um contributo equilibrado das partes? Será que ainda assim se conseguirá manter uma gestão do *protagonismo* dos intervenientes?

LISTA DE REFERÊNCIAS

- Brook, P. (1993). *O Diabo é o Aborrecimento - Conversas Sobre Teatro*. (C. Porto, Trad.) Porto: Edições ASA.
- Gaspar, S. (2013). Ser mulher, aqui: Teatro, Género e Comunidade. *Dissertação para obtenção de grau de mestre em Educação Artística, na especialização de Teatro na Educação*. Escola Superior de Educação de Lisboa. Recuperado em 30 de setembro de 2014, de <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3338/1/Ser%20mulher%20aqui.pdf>
- Goffman, E. (1999). *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gontarski, S. (1998). Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre. *Journal of Modern Literature*. Volume 22, Number 1.
- Gontarski, S. (1998). Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre. *Journal of Modern Literature*. Recuperado em 06 de outubro de 2014, de <http://www.iupress.indiana.edu/>
- Guimarães, P. A. (2009). "Tired of being a woman" - Algumas estratégias da poesia feminina moderna. Conferência da APEAA. Aveiro: Publicações da Universidade de Aveiro. Recuperado em 29 de setembro de 2014, de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/24991>
- Harding, S. (1986). A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *Estudos Feministas*, pp.7-31. Recuperado em 14 de outubro de 2014 de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15984/14483>
- Linhart, V. (Realizador). (2007). *Simone de Beauvoir: on ne naît pas femme* [Filme]. Recuperado em 7 de outubro de 2014, de <http://youtu.be/tb0LONwpB2w>
- Mayorga, J. (Março de 2012). Dramaturgia Contemporânea. (J. Palinhos, Entrevistador) *Drama - Revista de Cinema e Teatro*, 28-31.
- Almada- Negreiros, J. d. (2013). *Nome de Guerra*. Porto: Assírio e Alvim.
- Oliveira, C. (Realizador). (2008). *Trailer do espetáculo "O Álbum"* [Filme]. Recuperado em 6 de outubro de 2014, de <http://youtu.be/6LmhKhiXNJU>
- Pavis, P. (2010). O Ator. In P. Pavis, *A Análise dos Espetáculos* (J. R. Faleiro, Trad.). S. Paulo: Perspetiva. Recuperado em 29 de setembro de 2014, de <https://pt.scribd.com/doc/79333413/O-Ator-Patrice-Pavis>
- Projeto Worms blogspot*. (s.d). Recuperado em 19 de novembro de 2014, de <http://projecto-worms.blogspot.pt/>
- Ribeiro, M. M. (2008). A dramaturgia do último Pirandello - um teatro para Martha Abba. *Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos Linguísticos*, Universidade Estadual de Campinas. Recuperado em 11 de 11 de 2014,

- de Biblioteca Digital da Unicamp:
<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000437779>
- Ribeiro, M. M. (2014). Para um teatro performativo em Pirandello: um breve diálogo com Deleuze e o teatro da repetição. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 4, pp. 527-550. Recuperado em 11 de novembro de 2014, de <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/viewFile/47073/31175>
- Ritzer, G. (1995). *Teoría sociológica contemporânea*. Madrid: McGraw-Hill, Interamericana de España.
- Ryngaert, J.-P. (1998). *Ler o Teatro Contemporâneo* (1ª ed.). (A. S. Silva, Trad.) S. Paulo: Martins Fontes Editora.
- Sarrazac, J.-P. (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circe.
- Vasques, E. (2007). Colóquio Discurso e Práticas Alquímicas. *O conceito de transformação: caminhos da "personagem feminina"*. Lamego: Escola Superior de Teatro e Cinema. Recuperado em 28 de setembro de 2014, de http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3263/1/conceito_Transformacao_Caminhos_Personagem_Feminina.pdf
- Zajdermann, P. (Realizador). (2006). *Judith Butler: philosophe em tout genre* [Filme]. France. recuperado em 6 de Outubro de 2014, de <http://youtu.be/KkB8O7-jGoM>
- Zurbach, C. (Dezembro de 2012). Haverá um texto neste teatro? *Sinais de Cena, APCT*, 18, pp. 9-13. Recuperado de <http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/7064/1/Haver%C3%A1%20um%20texto%20neste%20teatro.pdf>.

ANEXOS

ANEXO 1 – Entrevista de Rui Neto, concedida via facebook

27 novembro 2014

- 1) *Durante o processo de escrita, sentiu que adaptava a criação da personagem e do seu discurso àquelas que são as condições específicas da São José (fiscalidade, voz...)? Pode exemplificar?***

Conhecia o trabalho e a São José correia há alguns anos. A vontade de trabalharmos juntos era mútua. Comecei a escrever o texto sabendo que seria ela que iria interpretar. Obviamente que fui ao encontro daquilo que conhecia da São José e daquilo que sabia que ela iria gostar ou interessar-se. Mas também daquilo que eu gostava de a ver fazer como atriz e ainda não tinha visto. O discurso foi sempre o meu, mas claro que a voz dela soava na minha cabeça, e sempre soube na minha imaginação o espectáculo que iria ter em mãos uns largos meses mais tarde - essa certeza veio também pq a cenografia foi desde cedo muito impositiva. Talvez em vez de dizer que adaptei a personagem e o discurso à atriz, creio que criei um dispositivo cênico que constringia a atriz, fazendo-me prever - pelo menos fisicamente - a actuação e definindo desde logo o espectáculo. Criei uma estrutura de ferro em que a atriz ficava deitada, e dava uma ilusão de suspensão, mas limitava totalmente o movimento da atriz e qualquer movimentação em palco. Limitava também os gestos, e a própria projecção de voz. Portanto no processo de escrita eu comecei logo a criar o espectáculo. A escrita foi condicionada pela ideia de cenografia, e pela atriz, a atriz foi condicionada pelo texto e pela cenografia, a cenografia servia/condicionava ambas, a escrita e a atriz.

- 2) *O texto estava totalmente acabado quando o deu a conhecer a São José ou, pelo contrário, sofreu ajustamentos com os ensaios, com as primeiras experiências de interpretação e encenação?***

O texto estava acabado, com excepção do final que ainda não me deixava satisfeito, quando iniciamos os ensaios. Fui completamente permeável as sugestões da atriz, que vieram não só das primeiras leituras mas também do processo de ensaios. O texto não sofreu grandes alterações desde a primeira versão, mas foi sendo apurado pelo processo, onde encontrávamos redundâncias que não acrescentavam nada, ou um excesso de poesia que dificultava o ritmo que o texto/espectáculo pareciam pedir. O espectáculo teve 4 fases de apresentações públicas. A cada uma dela a atriz cresceu na representação e na confiança e no ritmo do texto, o que me obrigou a acrescentar mais texto nas duas últimas fases de apresentação. E o próprio espectáculo sofreu alterações a cada vez que era apresentado, os constrangimentos técnicos, ou adaptação ao espaço que não nos permitia usar os mesmos dispositivos. Isso obrigou a uma constante adaptação e actualização do trabalho em cena e da atriz. O texto teve de acompanhar essas mudanças.

- 3) *Quando se pode dizer que começaram os inputs da atriz?***

para mim foi desde o início. Talvez do momento em que me propus escrever para ela. Porque sem querer, já estava a reunir ideias para iniciar a escrita, e como privamos enquanto amigos, há coisas que inevitavelmente surgiram dessa relação. Depois tudo é válido. Qualquer ideia ou sugestão dela foi tida em conta. As vezes não me interessavam, mas muitas delas vieram a constituir o texto final e o espectáculo. Inclusivamente os enganos nos ensaios, eram formas de encontrar soluções que não me tinha lembrado.

- 4) *O processo criativo da escrita esteve condicionado pelas intenções (e possibilidades ou constrangimentos) da encenação, ou sente que conseguiu distanciar minimamente o seu processo enquanto autor e encenador?***

Acho que agora, depois de concretizado, posso dizer que me é mais fácil de separar. Gostava de o publicar a par de outros textos que tenho, e foi-me fácil olhar para ele enquanto texto e gostava de ver como outros criadores o levariam a cena. Enquanto estava a escrevê-lo, tive sempre a encenação muito presente porque era esse o fim para o qual estava a ser criado, havia essa necessidade de resultar numa encenação e a escrita tendia a ajudar-me a tornar possível as minhas ideias cênicas. Sabia que esta ou aquela frase teriam maior impacto dada a cenografia que estava a projectar. Agora olho para o texto, e obviamente está recheado de memórias e gestos, mas acho que ganhou uma autonomia que permite qualquer um pegar nele.

5) *Consegue em poucas linhas descrever como se compatibilizou o processo criativo da atriz e do encenador? Houve momentos de ruptura ou conflito criativo importantes? Como se fez essa conciliação?*

A dificuldade de interpretar o meu texto era enorme. Qualquer actriz ficaria pelo menos um bocadinho nervosa em o ter de fazer, porque reconheço a dificuldade da minha proposta. A primeira questão que era preciso acordar com a actriz era o tom em que o texto deveria ser interpretado. A minha escrita é quase automática, apesar de ter uns rasgos poéticos vive de um ritmo muito próprio, que julgo ser o ritmo do meu pensamento. Não é um ritmo pausado, que permita a actriz ter muitas pausas, e ser muito teatral com as palavras. A maior dificuldade foi passar à actriz a minha forma de pensar, para ela perceber as transições que o texto tem, o universo em que me instalo. O processo foi de conquista das dificuldades e não tanto da descoberta da criatividade. Digo dificuldades, porque o primeiro ponto foi decorar o texto. E o segundo foi dizê-lo na posição imposta pela estrutura de ferro onde estava a actriz. Ela teve de criar suporte mental e físico para conseguir fazê-lo. E os ensaios foram treinos para o conseguir fazer. Tal como um atleta é preciso treino para correr a maratona... E ou consegue-se ou não. É cada dia conseguíamos ir mais longe.

6) *Podemos afirmar que este foi um espectáculo pensado e construído para a São José? O que acha que perderia imediatamente se repusesse este espectáculo com outra atriz?*

Sim sem dúvida. Não sei se há outra actriz que o conseguisse fazer melhor que ela. Diferente sem dúvida, melhor não sei. Isto porque foi a natureza da São José que me deu parte daquilo que o espectáculo se tornou. As palavras e a imagem do espectáculo são minhas, o ritmo pode ser do meu pensamento, mas tudo isso atravessava a actriz e o que chegava ao espectador era talvez a densidade e a força vital dela, a capacidade de sobrevivência com que se entregou. Com outra actriz seria provavelmente outro espectáculo. Não faço ideia que espectáculo seria. Talvez as palavras fossem outras. Não sei.

7) *O que considera ter sido o maior desafio deste encontro atriz/encenador? O maior ganho? O maior constrangimento?*

O maior ganho foi ter conseguido concretizar este espectáculo que considero um marco no meu percurso e creio que também no da São José. Acho que a São me deu este espectáculo, no sentido em que sem ela não teria existido. A forma como ela desempenhou este espectáculo, ampliou a minha dimensão como escritor/encenador. Dei por mim a surpreender-me com as minhas palavras e com a beleza da cena, que por muito que a tivesse previsto, nunca pensei que conseguisse alcançar um determinado nível de apuramento. Eu acho que eu dei-lhe também uma viagem que ela nunca tinha tido, obriguei-a a entrar numa dimensão mais absurda do teatro, em que as regras "tradicionais" não tinham validade, e acredito que este trabalho tenha exigido dela um salto nas suas próprias capacidades. Não foi mais um espectáculo. Foi algo que nos irá marcar e do qual nós iremos lembrar daqui a muitos anos.

ANEXO 2 - Excerto de rascunhos do texto do Quadro II

assobio fedinhos ~~nom de fofinho~~.
o sô doutor ^{com a intenção de nivel} desculpe encarcidamente, mas se eu tiver que repetir para o ano, repito, a escola, disse-me o meu pai.

~~sentou-me no joelho~~ - ~~no no joelho~~
sentou-me no joelho, limpou a testa (vinha peçonha e mais moreno, muito moreno, que eu vi nos olhos da minha mãe ela a gostar mas a dizer-lhe ipropérios), o meu pai calado disse-me ~~sentou-me no joelho~~, disse-me: está calada, já vai!

sentou-me no joelho, chamou-me vinte e três (que eu só mais tarde percebi que era por causa do basket ou da tropa, ~~mas sei~~), anda cá ó vinte e três, eu devia ir para uns seis ou uns sete, tinha meia dúzia de berlindes no bolso (uns que ganhei, eram meus, que eu ganhei-os com um abafa e ninguém teve coragem de me dizer que não valia abafas nem cachopas, só me disseram que não valia com o joelho no chão) e eu, no joelho do meu pai, tirei-os do bolso. cabiam-me todos na palma da mão e eu disse: olha, e o meu pai assobiou-me e até lhe brilharam os berlindes nos olhos que eu é que sei!

assobje-me lá o doutor a ver se me coça aqui, pois que tem? se tiver que repetir, repito, a escola, disse-me o meu pai

sentou-me no joelho, tirou do bolso um maço e era o maior maço que eu já vi. o doutor já viu um maço assim? e deixou-me contar as notas sozinha - vinte e um, vinte e dois, vinte e três - sou eu, é minha! e o meu pai assobiou que não, não era vinte e três nem era minha, mas que ponta é que me andavam a ensinar na escola?

tirou-me os berlindes, que a escola era mas é aquilo, uma lição! a minha mãe arreliou, que ele me estava a arreliar ainda agora tinha chegado e já estava a arreliar a criança e ele foi se embora, percebe? e meu pai foi se embora, disse-lhe a ela, à minha mãe: ao menos tinhas-me dado um homem!

o doutor percebe? eu ainda não percebia. disse-lhe: ao menos tinhas-me dado um homem, e foi-se embora. só voltou depois de eu sonhar a noite toda com a merda dos berlindes. era escuro eu ainda não tinha acordado e ele veio dar-me um beijo, pois que tem? cheirava ao alcóol, que eu nunca saberei quantas sílabas são, mas que cheirava cheirava.

pôs-se em cima de mim e eu chamei no escuro pai?
e ele disse no escuro: não é nada!
e eu ~~ou o doutor assobiei~~ e ele não sei o que fez, porque não consegui ver, mas ficámos os dois a respirar.

~~eu tentei arreliar~~ e eu tentei arreliar

ANEXO 3 - Excerto de rascunhos do texto do Quadro II

com o mesmo sossego que o céu põe nos olhos dos pássaros quando ameaça abrir. eu esperava como uma criança não sabe o que esperar. o só doutor dirá que é es-pa-n-to, como se a natureza fosse muito burra. (~~o céu não sabe o que esperar~~)
até que finalmente raiou, não o céu, mas no céu. eram uma meia dúzia, rápidos como berlindes e não faziam traços como os aviões. eu é que sei, que os vi. o meu pai agarrou-me pelo ombro eu disse: pai?
eram pintassilgos, o travesso na gaiolinha junto ao cardo chamava, chamava, chamava é um deles desceu como se ^{min} fosse muito escuro, como se tropeçasse pelo céu. tentava acompanhar o assobio do travesso - ~~o meu pai agarrou-me pelo ombro~~ poisou no cardo que o meu pai untara cheio de visgo, visgo sô doutor! vis-go é borracha derretida, ferve-se na panela, ~~chama~~ e agarra muito, cola colante está a ver?
e o pintassilgo ^{deitou e voltou a voar} ~~caiu~~ e nauquo e fica a estremunhar caído no chão. não pia, tom medo, sozinho, ^{50 milhas caído no meio do copim, ouve só o havelho} ~~caído no meio do copim, não chama, não chama, ouve só o travesso~~ e vê o céu, a mão gigante do meu pai a pegar-lhe e sabe como se faz, doutor, para se tirar o visgo do passarinho? abre-se delicadamente as asas, assim como a Jesus, e é a coisa mais bonita do mundo. e quieta, quieta como um santinho, abrem-se delicadamente as asas e é com a cinza do tabaco afagada sobre as penas, doutor! é com a cinza que se limpa o visgo, a peçonha na mão grande do meu pai cabia um pássaro inteiro. tremia não sei se de frio. ele deu-me o animal ^{pl as mãos} e deu-me um cigarro para a boca. o tabaco do meu pai no meu rosto. eu afagava o pássaro com os meus dedos inchados tremiam-me os olhos do fumo. Chorava, pois que tem? ^{deu de apalhar e enoja}
~~o meu pai agarrou-me pelo ombro~~
e meteu o pintassilgo numa gaiolinha ~~tapada onde ficaria escuro até casa~~. quando voltámos era manhã. finalmente o meu pai deu-me os berlindes, e não preciso de dizer a quem brilhavam os olhos,
porque ele disse: vinte e três!
e deu-me uma nota, a minha primeira nota que a ganhei!
peguei-lhe e fiz dela ^{deu o que?} um saquinho amachucado para os berlindes, que ainda hoje, muito ópois de ter solto o pintassilgo às escondidas, os hei-de ter. por isso sô doutor, obrigado por tudo encarcidamente, mas adeus! bom dia. se eu tiver que repetir, repito. imarcescíveis são os cardos do paraíso (Pausa.)
e ele ainda me diss-
(Toca um telemóvel.)
- Desculpe. Eu... desculpe, que vergonha. Se calhar é melhor... (Preparando-se para sair.)

ANEXO 4 - Excerto de rascunhos do texto do Quadro XI

ela nem sequer gemeu ~~durante o sono~~ se gemeu eu não ouvi, ^{ouvi!} ouvia o relógio do pai dela a dar as horas pela noite no quarto ao lado e levantei-me dos seus lençóis da Ema e fui meter-me nos do pai que acordou comigo como uma estátua ^{estive o tempo alerta} pedi para que se calasse fechasse a boca e me metesse na sua cama e a mão dele grande como um sol na minha em mim e gemi até que a Ema me ouvisse o meu primeiro homem na manhã seguinte quando voltámos os dois ao seu quarto e o pai a Ema não estava, ^{a porta do quarto} em lado nenhum ^{este homem} ouviu-me com certeza durante a noite e fugiu fugiu ^{este despetado} nos o pai não me disse nada nem um urro nem um protesto nem absolutamente nada mudo como uma pedra meteu-me fora e nunca mais voltei nem eu nem a Ema (estará ele o Senhor... ~~Quando~~ provavelmente no mesmo sítio a assobiar a ver se lhe voltam os passarinhos do céu ou pelo menos da parede da menina que foi o meu primeiro homem.)

- ...
- O meu pai? Não sei nada do meu pai a minha mãe gozava que ele andava sempre com um lápis na orelha mas não foi sequer capaz de lhe escrever uma carta e o mais que me lembro dele é das vezes que me espeto nos lápis. (Risos.) Ou da temperatura da Ema. (Risos.)

- ...
- Não, nunca mais. ^{ouvi!} Ouvi por outra gente que ela se tinha casado com um mudinho que era quem tratava da criança dela... às vezes ao pensar nisso imagino que lhe deu o nome Judite pois que tem. Desculpe, tenho de largar este vício do pois que tem. É um... horror, não sei onde apanhei isto. Eu apanho tudo sabe, é uma doença ser assim comum.

- ...

- Filhos? Não, era o pior que me podiam fazer.

- ...

- Desculpe o tom mas não quero falar disso, por favor.

- ...

- Quanto tempo falta para chegarmos?

- ...

- O senhor? Não, não se preocupe, eu estou a gostar de estar consigo. Não é pela sua idade mas o senhor é um gentleman. Gosto que me tenha trazido a passear. Faz tempo a última vez que passeei. Olhe! Um laranja! Não viu?

- ...

- Eu gosto, distrai-me a vista. Às vezes é preciso distrair uma coisa para aguçarmos outra, não acha? Como os surdinhos metem os olhos grandes nas coisas ou nós fazíamos na parede da Ema com o sexo ainda fechado. Desculpe, não devia dizer estas coisas a um homem da sua idade. É o que a paisagem me faz. Eu gosto de ver, o pior que me podiam fazer era tirar-me os olhos.

- ...

- Quanto tempo falta para chegarmos?

ANEXO 5 – Testemunho de Bruno Dos Reis sobre o processo criativo

Despidos os agradecimentos e bem escrutinadas as partes, se o processo da Judite foi uma guerra inglória, terá sido mais por defeito meu que da Andreia. Só chegado à primeira versão do guião e com alguns, poucos, quadros já levantados em palco, é que houve o consenso geral de que o dito teria de sofrer um desvio razoável: o texto necessitava de ser humanizado. E embora algumas críticas atirassem que o seu problema fosse a sua natureza pouco feminina, acredito firmemente, ainda hoje, que estavam também elas fundamentalmente erradas - o seu problema era ser pouco humano. O género de um texto será, quanto muito, uma textura sua, mais do que a sua arquitectura.

Resolvemos (eu; a Andreia; e o meu irmão que assistiu a direcção tanto de cena como da actriz) tornar a presença da criança, da filha, não só no ponto de verso do texto (que o iluminaria a outra luz, chegado o fim do espectáculo) como no ponto de engate de um trauma pessoal. A solução não me agradou, não porque a dramaturgia de algumas cenas tivesse que ser alterada ou porque tivesse que reencaminhar metade dos quadros, mas porque o efeito desse elemento, de Id, tornar-se-ia de repente demasiado presente e consciente. Todavia, dada a forma do trabalho já levantado e o tempo que nos sobrava, foi o melhor remendo que encontramos para a mais competente defesa do espectáculo.

O resultado, como previa, desviou o motif emocional do guião e a leitura do pathos da personagem. O que devia ser a problematização trágica da identidade na pós-modernidade, acabou por se tornar à mais ténue luz num drama pessoal já demasiado abordado e chorado. A natureza do texto (demasiado rendado, pormenorizado, e literário - português, se quiserem endurecer ainda mais a crítica) acabou por contribuir de sobremaneira para a interpretação menos correcta do trabalho, dado que ao leitor-espectador é sempre mais fácil a leitura simples e directa quando demasiado confuso: em tudo, este defeito foi meu. Na culpa que à Andreia diz respeito, se a houver, haverá talvez a apontar uma característica sua que é tanto defeito como qualidade, bem entendido seja. Na falta de melhores vernáculos, direi que a Andreia é uma actriz de balanço mais do que de arranque. Mais de um processo emocional pessoal do que de salto a um registo alheio. Nesse sentido foi-lhe menos fácil chegar a várias Judites distintas do que ao âmago da Judite em si, pelo que a sua fragmentação identitária ficou menos óbvia do que o seu drama. É de salvar que também isto pode ter sido uma falha da direcção, ou de factores outros a que já chegarei, mais do que dela. Os problemas que a produção enfrentou (e que têm obrigatoriamente que ficar escudados à actriz, especialmente num trabalho deste género) não a ajudaram de forma alguma: se a mim me competia montar um espectáculo dentro de uma caixa de sapatos construída à escala, medir distâncias focais de projectores de vídeo em salas distintas, rascunhar desenhos de luz que parecem saídos de um pesadelo de um cadáver todo ele esquisito - à luz da tabuada de material técnico hipotético e com mais idade que eu, à Andreia competiu-lhe (além do trabalho que já era o seu) encontrar soluções de espaço para que não trabalhássemos à chuva, gerir

pedidos de material necessário, calendarizações em cima do joelho devido à falta de responsabilidade, cretinice, e/ou preguiça alheia, et caetera ad infinitum.

Em tudo a Andreia se mostrou absolutamente insuperável, incansável e sisífica, trabalhando por si, pela Judite e pelos outros, com uma destreza e uma vontade que dificilmente voltarei a encontrar em alguém. Não era alguém que trabalhava, era alguém que lutava por um sonho: e nisso absolutamente apaixonante. No meio deste processo que só podia ser ou Kafka ou Portugal, com ensaios em escritórios privados, em salas de aulas públicas, com quatro dias de montagem, sem um único ensaio geral, com figurinos que chegaram no dia, com re-calendarizações depois do material de divulgação estar impresso, com uma cenografia construída ao seu suor e dos mais próximos, com espectáculos cancelados devido a um Estaleiro Teatral que era alimentado electricamente através de um contracto em nome de um clube de futebol insolvente, entre arrufos burocráticos entre EDP - Comercial e EDP - Distribuição, à luz de um gerador alimentado a gasóleo, e outras merdas que não têm outro nome senão merda mesmo, conseguir a Judite que conseguiu e o salto que deu tanto na interpretação do texto como dos seus próprios limites, é sobre-humano e não merece outra coisa senão a minha admiração. A Judite foi o seu verdadeiro Nome de Guerra.

Bruno dos Reis

ANEXO 6 – Quadro Final do texto *Judite* (versão inicial)

Negro. Despertador ainda- interrompido subitamente. Mulher ao telemóvel enquanto se maquilha.

- Bem? Se eu estou bem? Que pergunta é essa?
- ...
- Estou a pôr-me bem.
- ...
- Estou a pôr-me bem, tenho que sair. A que horas chegas? Não posso sair enquanto não chegares, já não sabes?
- ...
- Trabalhar.
- ...
- Mas que conversa é essa?
- ...
- Pois que tem? Tem que tem e que alguém tem que pôr dinheiro em casa, o que é que eu vou fazer, viver às tuas custas outra vez?
- ...
- E fui eu que o escolhi? Fui eu que o escolhi? Não era o que mais querias? Uma mulher independente, organizada e pintada? Toda pintada, a menina dos teus sonhos.
- ...
- Se não forem os teus serão os de alguém- olha os meus é que não são de-
- ...
- Mas que tom? Que tom é que queres que eu use? Um que vá bem com o batôn ou que vá melhor à passeata contigo? Ninguém nos ouve não te preocupes não tenhas vergonha, guarda a burocracia para a fachada das tuas amigas.
- ...
- Bem? O que é que queres dizer com bem? Se acordo bem? Se durmo bem? Muito bem, que nem uma pedra à deriva, muito obrigada! o mais que ainda sonho é com mais Alprazolans, que já ando a três, e às tantas, a tantos, ainda fico é com uma linha directa para Deus, já que para ti é inútil! com a tua dose já só ouves a merda do telemóvel quando te desperta a ressaca. se estou bem? sim estou bem, estou a meia dose de ficar como tu, de me tornar como tu, e depois já podes voltar a tomar conta de mim, que tal? às tantas ainda era o que tu mais querias: o céu na terra e eu na cama, à deriva, a ver se voltavas a ter uso - olha um como o meu!
Judite já levaste, Judite já trouxeste,
Judite as horas, Judite já fizeste,
Judite o teu rabo, Judite as suas pernas, Judite o teu peso,
Judite o tom, Judite os teus modos,
Judite as horas,
Judite o preço, Judite a saúde, Judite os preservativos,
Judite os conservantes, Judite a sua idade,
Judite não me acredito. Judite a sua família, Judite!
MAS QUE FAMÍLIA MERDA! JUDITE não posso!
Judite, não pode, Judite não deve, Judite deve, Judite conhece? Judite não conhece? Judite que vergonha! Judite por amor de deus!
Judite as horas. Judite a chamada.
Judite as suas qualificações,
Judite uma fotografia, Judite sorria - e a Judite sorri, a Judite sorri.
Judite que querida.
Judite o olhar é mesmo o seu! Judite já viu! a Judite já viu,
A JUDITE VÊ TUDO!
Judite o seu último nome, Judite a sua assinatura aqui e ali NA CRUZ.
Judite é mesmo você?
NÃO MERDA NÃO SEI
Judite não chore

- ...

- Que asneira é que eu disse, que asneira é que a Judite disse? a Judite também gostava de saber onde é que a Judite fez asneira.

- ...

- Que tom, mas que tom é que eu estou a usar? eu não devo estar bem não é? a Judite não deve estar bem! será que a Judite anda a dormir bem?

AI E COM QUEM COM QUEM É QUE ANDA A JUDITE A DORMIR? OLHE COM OS OUTROS, COM O SONHO DOS OUTROS que é a minha vida - a tua, a deles, dos outros. a merda é que são os outros, os outros sou eu!

Se a Judite anda bem? NÃO MÃE, NÃO ANDO, NÃO ACORDO BEM, NÃO ACORDO!! a única certeza de estar acordada é acordar todos os dias para uma vida que não é a minha, que não fui eu que escolhi. e acordo muitas vezes ao dia, muito obrigado - obrigado não, que é de homem, obrigada, obrigadinha!

um dia que eu fique a dormir, em que eu fique mesmo a dormir, vou encontrar o lugar onde me perdi, e não me vou reconhecer, mãe! vou passar por mim como já passo por mim, por uma casa de passe de meio-meio, cinquenta para ti, cinquenta para a casa e cara alegre

- ...

- Mas férias do quê? férias de quem, mãe? o problema não é a prostituição, a prostituição é fácil, é simples. o mau não é ser puta, o mau é a filha da putice. não é o ser puta, é o ser actriz, a puta da minha vida.

- ...

- Mãe, estás aí?

- ...

- MÃE?

(Ouve-se uma criança chorar do lugar da porta no corredor onde a Mulher pára sempre. A Mulher recompõe-se.)

- ...

- Estou. Nada. Não é nada. Não foi nada. Acordei a criança.

(A Mulher desliga o telemóvel. Caminha para a porta. Quando se prepara para a abrir o telemóvel volta a tocar.)

- Já te disse que não foi nada, eu fico bem. Preciso que venhas rápido, não posso deixar a criança sozinha.

- ...

- Desculpe?

- ...

- Não não, desculpe, que vergonha, pensei que fosse outra pessoa.

- ...

- Judite. Sim.

- ...

- Estou, estou disponível. Às horas que o senhor quiser, eu... arranjo forma. Sim, como disse, *(Negro.)* Judite. Só Judite.

ANEXO 7 – Quadro Final do texto *Judite* (versão final)

- Você sabe quem eu sou?
- ...
- E que adolescente usaria isto nas orelhas?
- ...
- Não não, faça como se fosse você a pagar.
- ...
- Que atrevido, um homem da sua idade.
- ...
- Só Judite.
- ...
- Judite.
- ...
- Judite.
- ...
- Só Judite.
- ...
- Obrigado... ObrigadA, a minha mãe diz que fui eu que escolhi. Já viu a minha sorte? Podemos escolher tão poucas coisas, palavras e objectos que pomos em gaiolinhas como-
- ...
- Judite.
- ...
- Obrigada, a minha mãe diz que fui eu que escolhi. Que é dizer, há nomes que nos escolhem não é.
- ...
- O meu pai tinha uma loja de penhor. Mas que aborrecimento, não quero falar sobre a minha família.
- ...
- Porquê? Olhe porque é uma forma falhada de-

(*Telemóvel.*)

- Estou? Onde estás? Estou farta de tentar falar contigo.
- ...
- Que tom queres que eu use, tenho de ir trabalhar estou atrasada e a tentar falar-
- ...
- Sim! Hoje, agora.
- ...
- EU PRECISO DE SABER SE PODES TOMAR CONTA- Desculpa, eu...
- ...
- Se estou bem? Estou a pôr-me bem.
- ...
- Já discutimos isso. Eu preciso de-
- ...
- Pois que tem? Tem que tem e que alguém tem que pôr dinheiro em casa, o que é que eu vou fazer, viver às tuas custas outra vez?
- ...
- E fui eu que o escolhi? Fui eu que o escolhi? Não era o que mais querias? Uma mulher independente, organizada e pintada? Toda pintada, a menina dos teus sonhos.
- ...
- Se não forem os teus serão os de alguém- olha os meus é que não são de-
- ...
- Mas que tom merda? Que tom é que queres que eu use? Um que vá bem com o batôn ou que vá melhor à passeata contigo? Ninguém nos ouve não te preocupes guarda a burocracia para a fachada das tuas amigas.
- ...
- Mas o que é que queres dizer com bem? Se acordo bem? Se durmo bem?

Muito bem que nem uma pedra à deriva muito obrigada o mais que ainda sonho é com mais Alprazolans que já ando a três e às tantas a tantos ainda fico é com uma linha directa para Deus já que para ti é inútil com a tua dose já só ouves a merda do telemóvel quando te desperta a ressaca
se estou bem sim estou bem estou a meia dose de ficar como tu de me tornar como tu e depois já podes voltar a tomar conta de mim,
às tantas ainda era o que tu mais querias o céu na terra e eu na cama
a ver se voltavas a ter uso olha um como o meu

Judite os modos, não é? a educação. Judite as horas Judite o teu rabo Judite as suas pernas a barriguinha
a sua idade a sua profissão
deixo a minha profissão e faço o quê? eu sou a única coisa que eu sei fazer. o meu mal não é a prostituição não é o ser puta é o ser actriz é a filha da putice.
Ai Judite as asneiras!
a Judite também gostava de saber onde é que a Judite fez asneiras
porque a Judite fez asneira
a Judite fez asneira
Judite é preciso seguir em frente, Judite o psiquiatra, Judite o luto, a sua família
MAS QUE FAMÍLIA MERDA
Judite o que diria o seu ex-marido Uíte Uíte Uíte a merda
Judite sorria e a Judite sorri
Judite uma fotografia Judite os olhos são mesmo os seus eram mesmo os seus
Judite não chore

Se a Judite anda bem?
Não MÃE não ando não acordo bem
a única certeza de estar acordada é acordar todos os dias para uma vida que não é a minha que não fui eu que escolhi e acordo muitas vezes ao dia muito obrigado
obrigado não que é de homem como o pai gostava, obrigada obrigadinha pela minha vida fora um dia que eu fique a dormir mãe, que eu fique mesmo a dormir, vou encontrar o lugar onde me perdi e não me vou reconhecer
vou passar por mim como já passo por mim por uma casa de passe de meio-meio cinquenta para a casa cinquenta para ti e cara alegre
com a minha criança nos braços, que é o mais que tenho, a Ema.
que não é tua, nem deles, nem do surdinho, nem dos passarinhos do pai, nem da merda dos cardos do paraíso, nem do teu senhor que está no céu
a minha criança é minha
o meu corpo, os meus modos, a minha vida, são vossos, de quem me pagar
mas a Ema, a minha menina é minha.

- ...
- Mor- Como podes dizer uma coisa dessas?! **NÃO TE ATREVAS A- PÁRA, EU NÃO QUERO OUVIR OUTRA VEZ ESSA HISTÓRIA MÃE, EU NÃO QUERO OUVIR- OUVÉ-A, OUVÉ-A!** Como podes dizer que- Ema..... Ema... Ema?

(A mulher abre a porta do quarto.)

- EMA!

(Som de queda. Luzes. Apenas a janela iluminada, vento na janela. Pássaros a voar.

Negro. Telemóvel.)

- Mãe? Eu preciso de ajuda. Eu preciso de ti mer-

- ...

- Desculpe?!

- ...

- Desculpe, que vergonha, pensei que fosse outra pessoa.

- ...

- Judite, sim.

- ...

- Estou, estou disponível. Às horas que o senhor quiser, eu... arranjo maneira. Sim, claro, como disse. (Negro.) Judite. Só Judite.

ANEXO 8 – Testemunhos do público

A verdade de Judite, desta Judite, deixa-nos uma espécie de trombo cá dentro, um impedimento de reagir. Quando finalmente isso acontece, a reação, abre-se uma ferida de reconhecimento da memória de nós mesmos, da solidão que somos.

Liliana Mauriz

O tema era duro, mas o teatro serve para isso mesmo, despertar consciências e esta peça cumpriu sem dúvida o objetivo.

José Coutinho

Judite é uma peça intensa, uma verdadeira aula de psicanálise, de encontro com o nosso eu, de alguma forma, em qualquer lugar, num qualquer tempo. (...) Não é apenas emoção, há todo um lado filosófico que ronda a (...) personagem, que nos leva pelos atalhos do pensamento, da reflexão. Judite é uma brutal personificação da condição humana, dramática, frágil, com traumas mas ainda assim a agarrar-se à vida. Verdade na ficção, ou de como realidade e arte se confundem e se alimentam mutuamente, nos caminhos labirínticos da vida(...)

Fátima Laouini

ANEXO 9 – Páginas do meu diário de bordo

27/01
 Quedo I

- Cena das calzonas tem
 a ser mt. ⊕ 11.5. e sem
 enfiada / de frente
 no final do quadro
 os lanternas os olhos de
 frente no "heuniam-me
 os olhos do fim" e a "quem
 hilhouam os olhos".
 Li um par os olhos qd me
 brente do chm.

I - KAR - CES - NPA fr. DA

Quedo IV

- travizar os festos → node
 de curvas ripidas ou tremuliga
- nenhum borulho qd falo
 pl o modo - modo
- "A grande leda das almas
 i pl mine
- Desculpe, p'tei q' não ...
 (pequeno festa cl'ol do T
 inclua o príbio)
- Ficavam os dois de face
 deite e Sabarum-de,
 e Sabarum-de enf.

Ensaiares ao espelho.

⇒ hoje vim abatida e 1 passo
 desmistificada.

. Que expectativa tinha o Bruno!
 Parece desiludido e o ritmo.
 Eu atou desiludido de o ritmo.

- praite (e as mulheres cl'ide)

Bruno propõe os modelos cl'
 exemplos. Mulheres q' vivem e
 se movem pl os outros, pl
 seduzir os outros. Bem pl os
 outros, a pare si

+
 gargalhadas stridentes

28/01
 Ensaieiros Quedo II e III.
 Quedo III quase afinedo.
 Ainda preciso de trabalho ⊕
 no espelho.

Relevo q' avo tecnica / incline
 e duo trabalho a respiref.

Consego a trabalhar ⊕ o
 unitário do corpo e do
 rosto. Limpou ⊕ as expressões
 faciais. Desacelerou os
 festos.

ANEXO 10 – Cartaz do espetáculo *Judite*



**ESTALEIRO
TEATRAL**
PARQUE INFANTE
D. PEDRO

PRODUÇÃO INFO . RESERVAS
ASSOCIAÇÃO-ACAD.BLOGSPOT.COM
ACAD.ARADAS@GMAIL.COM
EFEMERO@MAIL.TELEPAC.PT
ASSOCIAÇÃO
CULTURAL DE
ARADAS
919 877 311 / 234 386 524

MARÇO 27 28 21H30
29 17H00
ABRIL 1 2 3 4 21H30



ANEXO 11 – Folha de sala do espetáculo Judite

(frente)



"Judite é o ser humano perfeito, uma estátua muda a durar que aconteceu. Judite é todos os rostos, todos os nomes, todos os tons, o espelho que se cala sempre que sim, que não, que talvez como uma carta de amor à espera de resposta desde o antigamente. Judite é todos os tempos, todas as tendências, todas as modas: e fora o pechisbeque a que é alérgica, resto zero. Judite é todos os rímeis, todos os borrões, todas as farsas. Judite é o ser humano mais comum.

Judite sou eu, Judite é você. Só Judite."

(verso)

Encetar um projecto no desconhecido, sem sequer dispormos dos meios necessários, é um desafio tremendo, e Judite é talvez o maior de todos os que nos propusemos fazer até hoje.

Tínhamos apenas a actriz, procurámos criador e casa. Tínhamos a vontade, encontrámos o talento, a força e a exigência de que precisávamos. Tínhamos o sonho de continuar a fazer, talvez não mais, mas sempre melhor. E ao encontrarmos outros sonhos, outras vontades, outras mãos, outras realidades, demos este passo de gigante no nosso percurso de mais de 20 anos.

Judite foi uma luta.
Judite é o nosso crescimento.
Judite é o caminho que queremos seguir.

ACAD - Associação Cultural de Aradas

Judite sou eu, Judite és tu, todas as histórias, os fragmentos de que se compõe a história de cada um.

Judite é o desafio, o maior de todos, a superação do possível, do meu possível. Um teste à força, à persistência, e à vontade.

Judite é uma lição, das que se levam pela vida fora... das que nos ensinam que só o trabalho pode gerar coisas belas, só o empenho e a humildade nos podem trazer o orgulho.

E a sorte. Judite é uma sorte. A sorte de ter quem acredite em nós, quem nos apoie, nos acompanhe e acima de tudo nos guie, oriente e ajude.

Judite é uma menina, a dos olhos dele, que tanto mostraram aos meus.

E Judite nasceu, devagarinho, entre as lágrimas felizes de quem gera, de quem cria, de quem dá vida. Finalmente, Judite existe.

"Não há nada de tão misterioso e fascinante como a criação de uma personagem que se impõe aos poucos ao seu criador" (Mayorga, 2012)

Andreia Silva

FICHA TÉCNICA

Produção: ACAD-Associação Cultural de Aradas
Argumento e Direcção: Bruno dos Reis |
Interpretação: Andreia Silva | Direcção
Assistente: Nuno dos Reis | Música Original:
Hugo Correia, O lendário homem do trigo |
Cenografia: Bruno dos Reis, João Fino,
João Miguel, Nuno dos Reis | Desenho de Luz:
Vitor Correia | Operação de Luz: Alexandre
Castro | Sonoplastia: João Veludo;
Hugo Correia | Figurinos: Patrícia Shim |
Confecção: Belinho Maria Augusta,
Patrícia Shim | Edição de Vídeo: André English |
Fotografia: Naked - Fotografia | Operação
de Cena: Patrícia Shim, Nuno dos Reis |
Design e Comunicação: Maricato Fábio,
Liliana Mauriz.

AGRADECIMENTOS

Efémere - Companhia de Teatro de Aveiro,
GRETUA, Alves&Irmão, Lda., João Pantaleão,
João Veludo, Marco Silva, Paulo Moreira,
Pedro Jordão, Sónia Maria Jerónimo Pichardo,
Susie Filipe, Teresa Queirós.

APOIOS

INATEL, Câmara Municipal de Aveiro,
Junta de Freguesia de Aradas, Aurimoldes,
Restaurante Abílio Marques, Mòveis Alfredo,
Sebenta Mágica, Loja do Beato,
Naked - Fotografia, Cláudia Nogueira -
- Cabeleireiro e Estética, Seritel,
Quero Imprimir.

ANEXO 12 – Capa do álbum *Ninho* de O Lendário Homem do Trigo: música original do espetáculo *Judite*



“Judite” estreia amanhã no Estaleiro Teatral de Aveiro

ARTE Estreia amanhã a peça “Judite”, às 21.30 no Estaleiro Teatral de Aveiro, um monólogo com a actriz Andreia Silva, uma produção da Associação Cultural de Aradas (ACAD) e da autoria e encenação de Bruno Reis. Numa parceria com a Efémoro - Companhia de Teatro de Aveiro, a peça continua em cena no sábado à mesma hora e no domingo às 17 horas. Voltará em Abril, nos dias 1, 2, 3, e 4, às 21.30 horas.

“É um espectáculo de pormenor, ilusão e mentira e é por isso que é profundamente humano”, segundo o autor convidado pela ACAD a escrever a peça. A sinopse da peça refere Judite como sendo “(...) todos os rimeis, todos os borrões, todas as farsas. Judite é o ser humano mais comum”. Para ver “mais do que uma vez” porque é “demasiado interessante”, segundo o autor. JP



ACAD sem instalações, mas activa

Desde há cerca de um ano que o Centro Cultural de Aradas encerrou, desalojando a ACAD, mas segundo Andreia Silva, da direcção, continua activa, em parceria com a Efémoro e o GRETUA. “Sem alternativa” e perdendo o espaço que tinha, as casas dos elementos da associação e dos amigos

servem para guardar os bens da ACAD. O encerramento deveu-se a razões de segurança, uma vez que a instalação eléctrica apresentava riscos. A sua recuperação terá de ser suportado com fundos comunitários. Para este ano, a Câmara colocou o projecto de reabilitação no orçamento. ◀