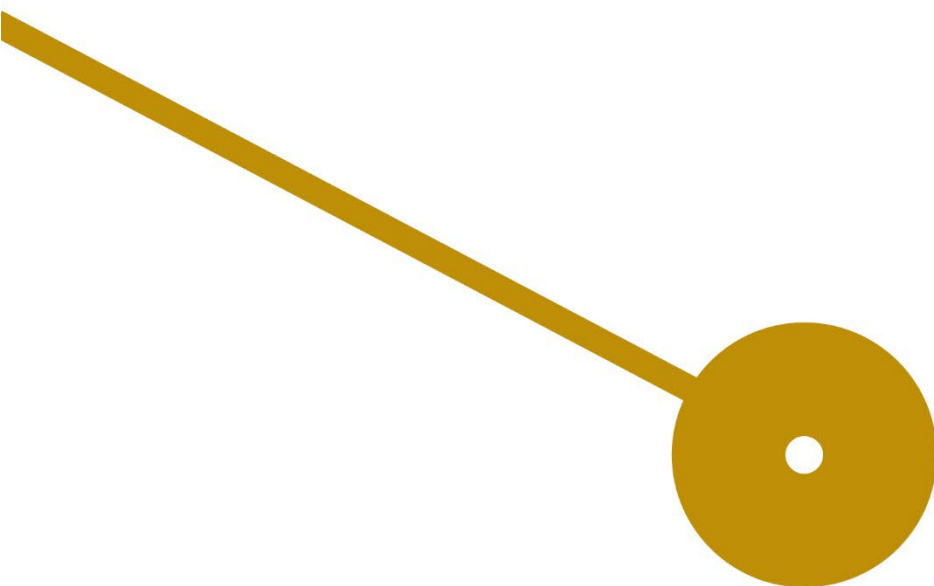




# Senhora séria não tem ouvidos: Uma alquimia cénica entre a matéria inanimada e o intérprete

Raquel Gomes de Magalhães Rafael

06/2025





# Senhora séria não tem ouvidos: Uma alquimia cénica entre a matéria inanimada e o intérprete

Raquel Gomes de Magalhães Rafael

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Criação Teatral.

**Professores Orientadores**

Nuno Meireles

Regina Castro

Para a Sofia, a gata siamesa que me deu mundo para escrever.

## **Agradecimentos**

Ao meu Pedro Alex, que semeia amor para eu colher.

À minha mãe, um Céu de nome e de infinito afeto.

Ao meu irmão Tiago, que me rega de entusiasmo.

Ao meu avô Tonitos, que inspirou parte da dramaturgia deste projeto.

Ao meu quarto, que me viu e me fez crescer.

Aos meus gatos, Luna e Freddie por todos os dias me salvarem com o seu miar.

Aos meus alunos, cuja disponibilidade permitiu irmos mais além.

Ao meu amigo Osório, por nomear este projeto sem saber.

Ao meu amigo Nelo, um espectador assíduo e sempre atento.

Aos objetos, meus, dos outros, do mundo, que fazem as nossas vidas ter mais fôlego.

À Regina Castro, por não me largar a mão.

Ao Nuno Meireles, por ofertar o seu olhar.

Ao Nuno Bessa Moreira, pelas incansáveis referências e interrogações.

À ESMAE, que foi bloqueio e, simultaneamente, ponto de partida para tudo isto.

## **Resumo**

A peça “Senhora séria não tem ouvidos” constrói-se a partir das biografias reais de um coletivo, cruzadas com objetos que funcionam como condensadores simbólicos de experiências sociais interiorizadas (ex.: medalhas, óculos de natação, elmo.). Esses objetos não são apenas recordações privadas, mas marcadores de posição social, cultural, histórica e afetiva - O teatro mostra não só quem somos, mas como nos tornamos quem somos.

Isto corresponde à ideia bourdieusiana de que as estruturas mentais (lembranças, traumas, gostos, manias) resultam da incorporação — habitus — das estruturas sociais. A dramaturgia não apresenta personagens fictícias, mas testemunhos que tornam visível como a subjetividade é socialmente construída: uma infância marcada pela pobreza; o preconceito sofrido na escola; a desigualdade de gênero; a alienação digital; ou os legados familiares.

Criar é lutar com um texto — ou com a própria vida transformada em texto — até que ele nos conceda uma forma de verdade. Esta luta, marcada por tensão e descoberta, encontra ecos profundos no meu projeto final, onde a criação dramatúrgica é, acima de tudo, um gesto de confronto com a memória, com o corpo e com o mundo.

## **Palavras-chave**

Objeto; Corpo; Teatro; Mala; Memória; Intérprete.

## **Abstract**

The play “Senhora séria não tem ouvidos” is based on the real biographies of a collective, crossed with objects that function as symbolic condensers of internalized social experiences (e.g.: medals, swimming goggles, helmet). These objects are not only private memories, but markers of social, cultural, historical and emotional position - The theatre shows not only who we are, but how we became who we are.

This corresponds to the Bourdieusian idea that mental structures (memories, traumas, tastes) result from the incorporation — habitus — of social structures. The dramaturgy does not present fictional characters, but testimonies that make visible how subjectivity is socially constructed: a childhood marked by poverty; the prejudice suffered at school; gender inequality; digital alienation; or family legacies.

To create is to struggle with a text — or with one's own life transformed into a text — until it grants us a form of truth. This struggle, marked by tension and discovery, finds deep echoes in my final project, where dramaturgical creation is, above all, a gesture of confrontation with memory, with the body and with the world.

## **Keywords**

Object; Body; Theatre; Suitcase; Memory; Interpreter.

## Índice

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
1.1. ENQUADRAMENTO ESTÉTICO E ARTÍSTICO	9
1.2. OBJETIVOS E METODOLOGIA DA ANÁLISE	12
1.3. JUSTIFICAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO	15
<b>2. REFERENCIAL TEÓRICO E ESTÉTICO</b>	<b>21</b>
2.1. TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E CRIAÇÃO COLETIVA	21
2.2. VARIÁVEIS NA SALA DE ENSAIO - GOSTO E RECEÇÃO	23
<b>3. A RELAÇÃO INTÉRPRETE-OBJETO</b>	<b>26</b>
3.1. O OBJETO COMO MEDIAÇÃO AFETIVA E EPISTEMOLÓGICA	26
3.2. MATERIALIDADE, MEMÓRIA E NARRATIVA	28
3.3. CORPO, VOZ E TESTEMUNHO: O BIOGRÁFICO EM CENA	31
<b>4. APRESENTAÇÕES PÚBLICAS E REFLEXÕES PÓS-ESPETÁCULO</b>	<b>33</b>
4.1. PRÁTICAS DE ESCUTA, ENTREVISTA E IMPROVISAÇÃO	33
4.2. COMPOSIÇÃO FINAL: TEXTO, ESPAÇO E DRAMATURGIA	36
4.3. MINIMALISMO E TEATRALIDADE: A “PRESENÇA” E A RECUSA DO OBJETO	39
<b>5. CONEXÕES TEÓRICAS AMPLIADAS</b>	<b>40</b>
5.1. O CONSTRUTIVISMO DE BOURDIEU E A FIGURA SOCIAL EM CENA	40
5.2. A CRÍTICA MARXISTA À CULTURA E O VALOR SIMBÓLICO DOS OBJETOS	45
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>48</b>
6.1. LIMITES E POTÊNCIAS DA CRIAÇÃO COLETIVA	48
6.2. A ARTE COMO RECONCILIAÇÃO ENTRE ESTÉTICA E VERDADE	51
6.3. O OBJETO-GATILHO - PERFORMATIVIDADE E DISPOSITIVO INVESTIGATIVO	55
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>64</b>
<b>8. ANEXOS</b>	<b>68</b>
8.1. GUIÃO DA PEÇA	68
8.2. FOTOGRAFIAS DE CENA E DE BASTIDORES – TEATRO HELENA SÁ E COSTA	69
8.3. FOTOGRAFIAS DE CENA E DE BASTIDORES – CASA DO POVO DE VERMOIM	78
8.4. TESTEMUNHOS, PARTES DE EXERCÍCIOS E ENTREVISTAS	82
8.5. CARTAZ E FOLHA DE SALA DA PEÇA	86
8.6. MATERIAL DE VÍDEO NO TEATRO HELENA SÁ E COSTA	89
8.7. CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	90

ESMAE

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO  
DO PORTO

**P.PORTO**

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. ENQUADRAMENTO ESTÉTICO E ARTÍSTICO

Este documento apresenta uma reflexão pós-espetáculo sobre a criação, desenvolvimento e apresentação da peça “Senhora séria não tem ouvidos”, encenada e apresentada por duas vezes ao público, no Teatro Helena Sá e Costa e na Casa do Povo de Vermoim. Agora, numa fase posterior à estreia, reflito sobre os resultados práticos, estéticos e emocionais do processo criativo, com especial atenção à receção do público, às adaptações feitas em cena e à evolução da proposta cénica.

A criação de “Senhora séria não tem ouvidos” baseou-se numa profunda pesquisa sobre a relação entre o intérprete e o objeto em cena. Autores como Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Roy Hart e Heiner Müller contribuíram para o entendimento das dinâmicas de presença, voz e memória no trabalho do ator. A estes somam-se influências orientais, como o teatro Noh e o Butoh, onde o corpo se torna recipiente e transmissor de múltiplas camadas de significação. Esta interligação entre tradição e contemporaneidade revelou-se essencial na proposta cénica apresentada. A dramaturgia desenvolveu-se a partir de referências muito diversas, desde o universo poético de Paul Celan até ao realismo mágico presente na escrita de Jon Fosse. Estas referências permitiram estruturar uma linguagem que vai além do verbal, trabalhando com o silêncio, o gesto, a imagem e a sonoridade como formas de comunicação. O espetáculo optou por uma narrativa fragmentada, onde os objetos detinham o mesmo peso cénico que os corpos em cena, funcionando como extensões ou ressonâncias do interior de cada intérprete.

Dialoguei com Jerzy Grotowski, diretor de teatro polaco. Para ele qualquer objeto específico pode ser um sinónimo da matéria em geral, da realidade material que resiste à vontade humana. A resistência oferecida pela matéria obriga o intérprete a produzir qualidades de voz invulgares, ou a recorrer a recursos de energia anteriormente inexplorados. A competição com o mundo material produz recursos escondidos no intérprete, mas também serve para garantir a "verdade" da atuação. Para Grotowski, o ator é uma figura messiânica que está em palco - ele tem de ser simultaneamente extraordinário e "real" no sentido comum, para que o milagre funcione.

Em Bertolt Brecht, dramaturgo, poeta e encenador, o objeto é tratado como um texto que propõe um movimento invulgar ou exagerado, proporciona um acesso imaginativo ao mundo histórico ou social ou provoca respostas emocionais singulares – Gestus.

Brecht está interessado na forma como o objeto dá acesso a um mundo para além da própria experiência do sujeito.

Também Constantin Stanislavski, ator, encenador, professor e escritor, refletia que, qualquer quadro, estátua, fotografia de um amigo ou objeto de um museu é inanimado, mas contém uma parte da vida do artista que o criou. O apreço de Brecht e de uma outra referência, Joan Littlewood, diretora teatral britânica, pelo significado e pela história incrustados nos objetos, acompanha a sua compreensão do trabalho que os intérpretes fazem ao selecionar os adereços apropriados.

Já Roy Hart, ator e vocalista sul africano, teve uma importância indubitável na aplicação de métodos de autodescoberta vocal à performance, tendo pontos de encontro com Grotowski, para responder à pergunta: o que resta da voz em palco quando esta não se baseia numa linguagem verbal ou musical? Nesta investigação da génese ontológica da voz, também me cabe perguntar – que efeitos podem ter as ressonâncias da voz num objeto material? Poderá o termo broken sounds / som quebrado de Roy Hart, que apresenta gemidos, choros, gritos, uivos, ser transportado para um objeto real?

Após a apresentação do projeto ao vivo, pude pensar na voz que ficou em palco como algo que vai além da linguagem verbal ou musical, como uma ressonância emocional, uma energia que permanece no espaço e no objeto material, como o palco, os objetos cênicos ou até mesmo na memória do público.

No contexto do Roy Hart e dos seus "broken sounds" ou sons quebrados, esses gemidos, choros, gritos e uivos representam uma expressão visceral, uma comunicação que transcende o sentido racional. Após o espetáculo, esses sons podem transformar-se numa espécie de resquício físico ou emocional, que fica impregnado no ambiente ou nos objetos utilizados na cena. Reverberando um diálogo silencioso entre o espaço, os objetos e o público.

Assim, a voz em palco, quando não se apoia na linguagem, pode ser vista como uma força que deixa marcas sensoriais e emocionais, transformando o espaço e os objetos em testemunhas de uma experiência que vai além do verbal.

Em Heiner Muller, dramaturgo e escritor alemão, é transmitida a sensação de que tudo está corrompido desde a origem, a história e o mito são de regressões. Um dia tudo volta como tragédia, é circular o seu sentido – é como se o futuro estivesse já hipotecado pelo confronto de poderes absolutos. Nesta relação que procuro vincular entre ator e

objeto em cena, sofro de algo muito parecido com a síndrome de Stendhal, e em paranoia ou em choque desejo dar braços e pernas ao pavor que é herdar esse mesmo laço, um compromisso com a sociedade, a partir da memória, da bagagem, desses materiais que nos acompanham desde sempre, ou desde há pouco.

Desta forma, proponho o teatro como matriz a partir do qual seria possível, mais do que visualizar essa recordação inscrita, propor um espaço, por vezes paradoxal, onde os objetos e a sua materialidade transcendem o uso e são personagem, motor, olhar, uma copresença que implica relacionamento com alguma coisa não necessariamente humana – onde simultaneamente surgem algumas perguntas:

1. A estrutura social não está preparada para pessoas que divergem do comum, mas a estrutura do palco está?
2. Que guerras pessoais existem nos objetos da nossa infância?
3. Criar estrutura é o que nos cria liberdade?
4. Interessa prever os perigos das viagens ou tê-las feito?

Atualmente, após duas récitas deste projeto, creio que posso aprofundar ou antes lançar mais raízes para estas questões:

1. Sobre a estrutura social e o palco: a estrutura social muitas vezes é mais rígida e menos recetiva às diferenças, enquanto o palco, que pode ser visto como um espaço de expressão e criatividade, costuma ser mais aberto às diversidades. Então, sim, o palco geralmente oferece um espaço mais flexível para quem diverge do comum e quem, por muitas vezes, sente temor em expressar-se além da atribuída normalidade.
2. Quanto às guerras pessoais nos objetos da infância: esses objetos carregam memórias, emoções e histórias que podem representar conflitos internos, desejos não realizados ou até mesmo traumas. Eles são como símbolos das nossas batalhas internas e das experiências que moldaram quem somos. Esconder essas cicatrizes, é impedir as feridas de respirar.
3. Criar estrutura como forma de liberdade: muitas vezes, estabelecer uma estrutura dá-nos segurança e clareza, o que pode abrir espaço para a

liberdade de expressão. Então, sim, criar uma estrutura pode ser uma maneira de nos libertar, ao dar-nos uma base sólida para explorar e inovar.

4. Sobre prever ou fazer as viagens: ambas as coisas têm o seu valor. Prever os perigos ajuda a evitar problemas, mas fazer as viagens, mesmo com riscos, traz experiências únicas e aprendizagens que não podem ser previstas. Então, talvez o ideal seja equilibrar a preparação com a coragem de seguir em frente e viver as experiências.

## **1.2. OBJETIVOS E METODOLOGIA DA ANÁLISE**

O processo de criação do projeto “Senhora séria não tem ouvidos” destaca a natureza mutável do ser humano e a sua constante pesquisa por superação e autoconhecimento, enfatizando a importância da metamorfose, da influência invisível e da procura por novas formas de expressão.

O texto sugere que a matéria-prima, seja ela física ou emocional, não é o elemento central, mas sim o processo de metamorfose que ela sofre. No contexto do espetáculo, essa ideia manifesta-se na transformação do ator, do personagem e do próprio texto durante o processo de ensaio e apresentação. A criação artística não é uma reprodução estática, mas uma contínua evolução, onde o artista se reinventa e se adapta às influências internas e externas.

O texto destaca que somos seres sugestivos e influenciáveis, que absorvem fatores externos por osmose, muitas vezes de forma inconsciente. O artista, portanto, não é um ente isolado, mas um receptor e transmissor de ações que moldam a sua obra. Essa dinâmica reforça a ideia de que a identidade artística é construída em diálogo constante com o ambiente, refletindo a natureza fluida e multifacetada do ser.

Outro aspeto presente no texto que se cruza é a necessidade de superação contínua, de ir além do que se conhece. No processo teatral, essa investigação traduz-se na experimentação de novas técnicas, na exploração de diferentes personagens e na inovação estética. A metamorfose, nesse sentido, é uma ferramenta para romper limites e alcançar níveis mais profundos de expressão.

A transformação, portanto, emerge como um conceito central, simbolizando a capacidade de reinventar-se e de explorar novas possibilidades de expressão.

Existe um romper com a estrutura dramática convencional, rejeitando narrativas lineares em favor de uma composição fragmentada e polifônica. O texto constrói-se com base em testemunhos pessoais, improvisações e ressonâncias simbólicas dos objetos trazidos pelos atores, assumindo a estética do “teatro documental” e da “autoficção”.

Um dos aspetos centrais do projeto “Senhora séria não tem ouvidos”, é a simbologia dos objetos: malas, bonecas, peluches, transferidores, colunas, pentes, etc. Esses objetos são veículos de memória, identidade e trauma. Eles permitem que os intérpretes desdobrem a sua narrativa pessoal, partilhando fragmentos íntimos de vida, muitas vezes marcados por dor, afeto ou redenção. Esta “materialidade afetiva” transforma o inanimado em matéria viva, num processo que ecoa a tradição brechtiana de estranhamento e simultaneamente se aproxima de práticas contemporâneas de teatro.

A peça convoca o público para uma escuta atenta e sensível, quebrando a hierarquia palco-plateia. Vários momentos metateatrais sublinham esta relação, como quando os atores se dirigem diretamente à audiência ou partilham reflexões sobre o próprio fazer teatral. O ouvido — literal e metafórico — torna-se símbolo da vulnerabilidade e do compromisso com o outro.

O corpo em cena é um corpo real, político e poético. As patologias físicas e emocionais (como a escoliose, o trauma, a solidão) não são ocultadas, mas reapropriadas como força criativa. A linguagem da peça oscila entre o literal e o metafórico, com especial destaque para o uso de expressões idiomáticas desconstruídas e recontextualizadas (“partir a louça toda”, “não se faz uma omelete sem partir os ovos”, etc.), num exercício de ludismo que revela a densidade simbólica da fala quotidiana.

O processo de composição dramática é também terapêutico: trata-se de dar voz ao silenciado, de dar corpo ao invisível, de dar palco ao não dito. A metáfora da mala — símbolo de bagagem emocional e existencial — é particularmente eficaz nesse sentido, evocando tanto a viagem interior como os movimentos migratórios e históricos dos próprios intérpretes.

Augusto Boal, diretor teatral, reflete que o teatro é uma arma, e é o povo quem deve empunhá-la. O meu projeto não se dirige a um público passivo. Ele é um espaço de partilha, denúncia e transformação. Os atores não interpretam personagens ficcionais distantes, mas sim testemunhos de vida reais ou inspirados no vivido, que colocam em cena opressões sociais, traumas familiares, exclusões escolares, marginalizações culturais e identidades em constante negociação.

Boal dá centralidade ao corpo como instrumento de libertação. No meu projeto, o corpo em cena é vulnerável e autêntico: carrega a memória da exclusão (como os piolhos da infância que simbolizam pobreza e estigma), da doença (como a malária na Guiné-Bissau), ou da desigualdade de oportunidades. Mas esse corpo também é recuperado como ferramenta de resistência e de denúncia, exatamente como Boal propõe com o seu “teatro-fórum”, onde o oprimido se transforma em protagonista e agente.

Exemplo claro é a personagem da intérprete Moissão, cuja escoliose é apresentada não como fraqueza, mas como armadura e força.

O uso de objetos pessoais é central na peça. Estes objetos (transferidor, bonecas, malas, pente, pulseira) têm voz, memória e afetividade. Eles materializam opressões e afetos, atuando como “protagonistas” de pequenas revoluções íntimas. Boal falava da importância de tornar visível o que é invisível; aqui, os objetos permitem que a história oculta dos intérpretes seja escutada. Assim, o teatro não é feito apenas para representar, mas para revelar.

A peça, em diversos momentos, pede que se escute — mais do que se fale. Boal critica a passividade do teatro tradicional e propõe a substituição do “espectador” pelo “espectador”. A audiência de “Senhora séria não tem ouvidos” é constantemente convocada a sair do seu conforto interpretativo e a entrar em diálogo com as vozes em cena. A peça não oferece respostas, mas propõe perguntas que ecoam: “O que carregamos? Do que precisamos para nos libertar? O que significa estar em cena?”

No final da peça, o grupo une-se simbolicamente. Os pronomes pessoais — eu, tu, ele, nós, vós, eles — são declamados como um manifesto de pluralidade. Boal via o teatro como ensaio da revolução — um laboratório onde as estruturas sociais são desmontadas e reinventadas. O meu projeto anseia cumprir esse papel: é um ensaio de vida coletiva, onde o palco se torna uma praça pública de escuta, afeto e resistência. Não se trata apenas de teatro sobre o oprimido, mas feito com ele, por ele — exatamente como Boal sonhou.

Outra fonte que me inspira na linguagem e relações do espetáculo criado é Paul Celan, poeta, tradutor e ensaísta romeno, as suas obras são influenciadas pelo Holocausto e especialmente a sua poesia pela tentativa de encontrar um novo modo de falar sobre o que foi silenciado. A obra “Sprachgitter” comunica especialmente comigo por escrever até ao osso, trabalhar com a dor histórica e a limitação das palavras em lidar com o trauma, sendo ao mesmo tempo uma forma de memória e uma busca por uma

linguagem renovada para enfrentar o indizível num sentido de mais união e menos separação nas comunidades. O mesmo procura refletir que somos mais nós, quando estamos com o outro.

Estabeleço igualmente pontes com Jon Fosse, escritor e dramaturgo norueguês, pela transição praticada entre o real e o abstrato, pela análise das camadas emocionais presentes no indivíduo e nos objetos que o cercam, que se conecta com a investigação afetiva e simbiótica que pretendo realizar. Em Fosse, há um convite para o público ser testemunha de algo além da superfície, dos testemunhos silenciosos e dos gestos aparentemente pequenos como forma principal de diálogo, sendo, pois, um exemplo na interação sensível com o tempo, a memória e a materialidade que quero alcançar com este projeto.

Esta turma de teatro com que trabalhei integra a minha companhia: ErrorTeatro. Uma estrutura que é um elogio ao erro, à tentativa, ao espaço para experimentar sem ter de acertar ou ter respostas concretas, também daí parte a investigação para esta peça que procura outras formas, formas mais do que erradas.

### **1.3. JUSTIFICAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO**

No cerne da proposta esteve sempre a relação entre intérprete e objeto. Os objetos escolhidos não eram adereços neutros, mas elementos carregados de história, memória e simbologia pessoal. A exploração cénica focou-se na escuta ativa do objeto, no que ele 'pede' em cena, nas ações que desencadeia e nas imagens que provoca. O palco tornou-se o lugar do confronto entre o corpo vivo e a matéria aparentemente inerte, revelando a permeabilidade entre ambos e levantando questões sobre identidade, pertença e transformação.

Gustavo Collini-Sartor, ator e bailarino de Butoh radicado na Argentina, diz num dos excertos das suas performances, em que mistura precisamente as fontes originais de Kazuo Ohno com as estéticas ocidentais,

Collini-Sartor (n.d.) afirma:

*I have a cage, it's called the stage and I let out, I run about.  
Insanely dance and sweat around. I have so many tales to tell.  
(Collini-Sartor, n.d.)*

É uma apologia de rutura com as regras pré-estabelecidas dentro de uma sociedade de consumo, com um frio catálogo de moda de arte, onde o corpo e os seus desejos mais íntimos estão desprovidos de destaques. O palco torna-se assim uma jaula, um quadrado de repetição segundo normas postulantes de futuro sem guardar passados. Sartor contraria esta legislação ao associar-se a raízes orientais, encontrando nessas formas ancestrais o seu verdadeiro caminho para a autoexpressão. Deste modo o que anteriormente poderiam ser barreiras, tornam-se agora formas de comunicação, correr é uma causa da perseguição capitalista e suar é um efeito imediato desse ato.

No meu projeto final de mestrado pretendi trazer a cena a dicotomia e simultânea união de objeto e intérprete, esta visão Oriental que entende que para além do jogo dramático e conflito num teatro, existe também a pressão que nasce desses dois instrumentos perfeccionados e sentidos. A pressão, que segundo as ideias ocidentais deve ser disfarçada, deve apenas subir à tona em pequenos momentos. Em contrapartida o oriente vira o tabuleiro e afirma que esses nervos são tudo, são eles o protagonista e que, assim sendo, devem ser vistos e não aglomerados entre tendões e ossos, progressivamente mais frustrados e fatigados com esses pesos submersos. Respira-se uma valorização à dor, a sua presença é notada e refletida seja pelo nascimento, morte e natureza. Advém da comunhão entre os seres e se todo o mundo é um palco, há que fazer jus às suas benesses e crueldades. Numa das peças que participa, "Ciudad Off", Gustavo Collini-Sartor, a figura que escolho para sustentar aqui reflexões do meu projeto, enfatiza esta praga da palavra projetada sem figura – Eros morre sozinho numa metrópole individualista onde o intelecto reina através do poder da palavra. Esta personagem nasce e morre regularmente na procura da sua feição mais poética e primária - o corpo é um repositório de memória. É necessário falar pelo silêncio da nossa bestialidade, "dancing in the dark", evocar imagens consideradas grotescas, realçando mais uma vez os lados intitulados vergonhosos ou ridículos do comportamento humano. Trata-se de descondicionar a órbita de cada um, de provocar o sentimento distinto de repulsa, só assim se pode criar, já dizia Joseph Beuys (1921-1986), artista alemão. Ao mesmo tempo subsiste esta vontade de definir tudo em parcelas, arrumar em prateleiras diferentes, quando realmente não é preciso perder tempo em fortes discursos teóricos - isso conduz a guerras patéticas - o mais importante é persistir, praticar neste pós-guerra que deu asas ao surgimento do Butoh, por uma paz elemental num engenho que repugna a categorização. Em especial no Butoh os gestos não contam um enredo, evocam antes associações, explicar um movimento é diminuir o seu significado, ao inverso da génese Ocidental, adota antes coreografias que subtilmente lembram

momentos da própria história de cada indivíduo no público. A nostalgia – “the privileged lost object of desire”. Somos todos diferentes, com capítulos distintos, impulsiona-se o esforço para manter a nossa própria individualidade face ao aperto que a nossa sociedade de informação executa para que sejamos homogêneos!

Encontramos a mesma noção na dança clássica indiana Bharata Natyam, pela suavização da opressão de um destino finito, na qual o intérprete concede a sua perícia, a sua verdade intrínseca à divindade. Dar o melhor, o mais ilimitado de si mesmo. Esta minha abordagem não quer dizer que o ator Ocidental não se exceda no palco que percorre, porém a fragilidade é que prevê o preciso instante em que esse disparo ou energia extra irá acontecer, há um planeamento mais visível, enquanto que as bailarinas indianas apesar de terem tudo rigorosamente marcado, conseguem pelo autoconhecimento que possuem do seu interior e exterior juntar a previsibilidade à imprevisibilidade. É possível visualizar o estudo do Lokadharmi (comportamento quotidiano) igualmente na conduta dramática do ocidente, a que chamamos de bagagem, coisa que vamos enchendo com cada ida ao café, com cada andança nos transportes públicos, com cada viragem da idade. Esta mala pronta a abrir quando premimos o gatilho que deu velhos tiros ao coração..., porém, será esta ferida aberta de sentimentos eficaz? Na investigação final que aqui exponho, com base nestes fundamentos, o ator nunca deixa de ser ele próprio, é humanamente impossível, por isso quando nos pedem para provar uma personagem, temos que necessariamente associar-nos a esse avatar. No entanto, ao longo das semanas de ensaios as ideias são muitas, assim por querer ou não, acabamos por suprimir e abafar consideravelmente a nossa emoção carregada de histórias. Tudo parte de pontos de vista e essa energia é por vezes cortante, já que me parece que o teatro do ocidente se uniformiza, muitas vezes sem dar por isso, de uma condição eterna de partilha do interior racional, tornando-se assim este oco e frágil perante o olhar de público que pode já ter sentido isso na pele. Claro que não há cronómetro para tudo, afinal não estamos no Japão feudal em que o Teatro Noh durava um dia inteiro. Ainda assim, sinto falta de um desenvolvimento lógico, um intermédio que me dê a mão e me deixe ser e estar com o artista, uma ocasião em que os dois paramos e reclamamos a vista do palco só para nós.

Podemos comparar este meu anseio com o ma “entre-espaço”, “intervalo”, que Gustavo Collini-Sartor menciona, uma possibilidade espaço-temporal que ocorre enquanto lógica japonesa na cultura, como na arquitetura das casas - um espaço onde se coloca

uma pintura, o kakejiku, na parede, um arranjo de flores, podendo ser um espaço para se receber visitas e realizar a cerimônia do chá. A origem do ma também pode estar relacionada ao “vazio” potencial que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo, da unicidade de cada um em completo, sem a afronta de terceiros. Provavelmente o que leva a esta atitude mais castradora é pensar no artista como apto para apenas uma função, típico comportamento da formação europeia que tenta por vezes oferecer tudo ao espectador, não sobrando espaço para a surpresa. A palavra não é traduzível, a beleza está ligada ao indecifrável e à capacidade de entender que se trabalha com atores e não atores, no meu caso, o grupo de teatro comunitário com o qual ensaio, apresenta um universo muito próprio, de referências distintas, no qual estas suas taras e manias não são menos valorizáveis do que as doutrinas profissionais.

Já no teatro Oriental o artista pode-se especializar em várias áreas – O intérprete completo. Outra opção é a preparação do elenco em separado, dando primazia à condição do Eu e estimando esse instante de toque pessoal. A linguagem poética é uma “linguagem solitária”, tanto na busca quanto na criação. No teatro Noh, combina-se teatro, poesia, bailado, música instrumental e vocal, e máscaras. Os diversos elementos musicais dentro dele são entrelaçados numa simbiose entre a pantomima e o canto. Este *multicrossing* neste gênero teatral japonês e noutros é uma autêntica escala ao ápice, aquilo a que se chama “essência” ou “absoluto” da expressão poética, transgredindo os limites do homem/da mulher, e a materialidade do orgânico/do inorgânico - esta é uma das principais pontes que procuro estabelecer com a minha pesquisa, do intérprete animado ao objeto aparentemente inanimado.

O Noh tradicional é apresentado num palco vazio, com um telhado semelhante ao de um santuário, três lados de madeira de cipreste e uma entrada lateral em rampa.

Da flor que saboreia a abelha no Butoh, da precisão de um trejeito nas danças indianas, das preces dedicadas aos antepassados no Noh, chegamos agora à feitiçaria do Kabuki, representações que transitam entre o corpo morto para além da morte e da vida. A exuberância reina, adornada por um elenco e palco grandiosos. Se comparada às demais modalidades do teatro japonês, as máscaras deram lugar às maquilhagens deveras elaboradas. As cortinas ganharam destaque, servindo para as mudanças no cenário, que, tradicionalmente, usam efeitos especiais, tais como setores que giram, alçapões e cabos elevados para as personagens “voarem”. Nos tatamis onde a audiência se acomoda é comum ver os atores caminharem de maneira exagerada, com expressões faciais e olhares bastante chamativos, que são cruciais para uma boa

atuação nesse estilo. O uso de membros aparentemente estanques ou de pouco uso dramático para alguns é outro dos fatores pelo qual nos leva a concretizar que as limitações só provêm de ditos externos e de cognições que absorvem a obra de arte, enquanto produto acabado, sujeita ao ciclo de produção, distribuição e de consumo no mercado da arte, que reifica desejos em bens adquiríveis, que em processo ininterrupto constrói e desconstrói novos objetos de desejo num mundo pós-moderno, onde os objetos tornam-se marcações identitárias cada vez mais fragmentárias. Nestas circunstâncias o desenvolvimento através da emoção, como projetou Sartre, é negado.

O mercado encarregou-se de manufaturar desejos, ao transformar-nos em sujeitos esfomeados, em que perdemos parte do gozo e assumimos que os nossos desejos são na realidade desejo do outro, e ansiamos em assumir a posição de voyeurs do mundo contemporâneo, contemplando através do olhar os corpos e a corporificação dos desejos dos outros que rececionamos enquanto nosso. Contrariando novamente, por via da minha pesquisa, o plano Ocidental, é preciso dizer-se que o domínio do teatro não é apenas psicológico, mas plástico e físico. A expressão verdadeira esconde o que manifesta. Ser o corpo para e da poesia: esta provocação vale caretas no campo da arte por meio do choque e do rompimento com o que já foi feito até então, uma vez que demanda continuamente um processo mais radical, sobrepondo a arte e a realidade, só desta forma se criam novas fileiras plenas de pensamento. Brecht iria certamente concordar comigo pela quebra ininterrupta da quarta parede e pela *open call* à simbologia universal. Tais factos apontam para o corpo enquanto espaço de possibilidade e impossibilidade simultâneas, onde os binários podem ser quebrados evidenciando a relação dos signos, dos significantes e dos significados enquanto uma cadeia que se contrasta por meio dos traços e das diferenças.

Na escrita Oriental não se reduzem as vozes, são antes incorporadas, mantendo o preenchimento e o espaço em branco juntamente. Qualquer tema retratado pensa-se em mim, pensa-se em nós, existem fases de interação. Apesar disso, não vive o vício de levantar troféus em vitrines de pó, prefere antes partir essas taças e descobrir o quão fundo se pode ir num palco em frente a um público. Afinal quer no Ocidente, quer no Oriente ou em qualquer parte que se pratique o jogo dramático existe um querer e uma vontade do público durante algum tempo, de telemóvel e antenas desligadas, fechar-se numa sala, na *cage* que acaba por evoluir para um refúgio, para um abrigo, um repositório resistente para este ser estrangeiro que se autodescobre no seu próprio corpo e se coloniza e rompe com o dentro e o fora, onde se lida com os remorsos e a

euforia de uma vida desordenadamente estupefata que finda não sabendo quando. –  
Saúda-vos aquele que vai morrer mas não já.

Estar em palco é saber que viveremos em contagem decrescente sem desistir de nada, estar na plateia é querer respostas e não fechar os olhos quando as receber. Cria-se um mundo anterior à história, em que se experimenta tanto que é inexecutável rememorar para contar. O silêncio, então, é rompido por aplausos finais. Ultimou. E o nada retoma o palco, que lembra o vazio interno, talvez o ma até que se preencha novamente com a memória das imagens fantasmagóricas que insistem em querer preenchê-lo. Em relação com estes pensamentos, o projeto final e a peça do meu mestrado inquirir sobre o nosso nascimento, de uma espécie de elefante matriarca que nos passa as rédeas seguras de um determinado território, podemos escolher ficar nesse lugar pacificamente, aí fazer ninho e gerar sementes, ou então podemos pedir boleia na berma da estrada e tomarmos a aldeia global de assalto. Já não perdura a no man's land, fica antes a all man's land, no sentido em que ninguém é de ninguém, mas a liberdade de brincar com a terra é para todos.

Assim sendo, sem dúvida que a contaminação na arte é positiva, a passagem de germes e vírus que nos protegem da gripe da ignorância devem prevalecer em locais que se procura o imediato. As populações criadas na tradição do Caribe, no Haiti, frequentemente refletem não serem ocidentais, afirmam que vieram sob o sinal do sol nascente. Transferências culturais ocorrem, mas se só virmos o que nos divide e separa, ficamos encurralados sem chegar perto da substância. Admito que sejamos um Koan andante, assaltado por gangues e com duas opções – descer uma caverna escura e viver com medo ou subir ao barril mais próximo e lembrar a todos que rimos antes de falar, e não o inverso. Nestas meias metáforas relatei a lenda da dança da deusa Uzume que deu início ao teatro japonês. Conta-se que os deuses Izanami e Izanagi enviaram o seu filho Suzanoo para a chamada Terra de Yomi (Terra dos Mortos), para castigá-lo pelas suas más ações. No entanto, antes de ausentar-se, ele teria visitado a sua irmã mais velha, Amaterasu, a deusa do Sol. Suzanoo gozou longamente a sua irmã, e esta irritada resolveu fugir para uma caverna, afundando o mundo numa escuridão profunda. Para reverter a situação, os deuses preocupados, reuniram-se para pensar numa maneira de fazer com que Amaterasu saísse de lá. Então, astutamente, resolveram dar uma festa em frente à caverna. Não demorou muito para que a deusa Uzume, carregando um capuz e uma lança, começasse a dançar em cima de um barril,

instaurando a diversão total. Com isso, a movimentação e as gargalhadas atraíram Amaterasu, trazendo, assim, a luz do Sol de volta ao mundo.

Na minha criação final abordo muito a questão da essência, como Sartor imprime nos seus textos - Ocidental ou Oriental pisam as mesmas tábuas pela mesma razão: o prazer inabalável de fazer o que amamos, e a cada deixa ter a inteira certeza que é a isto que sabe o contentamento de ter todas as chaves sem querer jamais abrir outras fechaduras... A do teatro abriu-se para nós e não precisamos de mais nada.... Repetimos que a arte da representação, assim como na vida, faz-se de muita tragédia com a dança e de muita comédia com o vinho. Na minha investigação quero ser mais além: a arquiteta do espaço da sobriedade e para nele dançar gargalhadas.

Fernando Távora, arquiteto, que termina o seu ensaio para o Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquiteto (CODA), (2008, p. 75) diz “que seja assim o arquiteto - homem entre os homens – organizador do espaço – criador de felicidade”.

## **2. REFERENCIAL TEÓRICO E ESTÉTICO**

### **2.1. TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E CRIAÇÃO COLETIVA**

O intérprete assume o papel de veículo de reminiscências, uma ponte viva entre o passado e o presente. Ao desdobrar a linguagem cênica, proponho uma investigação onde o intérprete e o objeto se encontram em simbiose, criando um espelhamento mútuo. Esta relação simbiótica faz com que o adereço teatral deixe de ser um simples acessório. Ele transforma-se numa personagem, ganhando voz e personalidade própria, tal como o intérprete. Os objetos emergem como testemunhas silenciosas, com as suas marcas de uso e desgaste, e são elevados à categoria de narradores secundários, acompanhando e intensificando a ação dramática. Invocando a codificação do elenco selecionado, atores e personagens sociais, que advêm de uma cultura de cancelamento, mas que procuram fugir dela por via de uma manifestação esotérica e empática com quem atua e com quem assiste.

Segundo Lehmann, o teatro pós-dramático não procura contar uma história no sentido aristotélico, mas organizar signos sensoriais, corporais e espaciais. Em “Senhora séria não tem ouvidos”, não há uma trama linear, nem personagens com desenvolvimento clássico. Em vez disso, há presenças em cena que partilham experiências pessoais, memórias e objetos. O guião é, na verdade, uma colagem de vozes, textos, gestos e

materiais visuais e sonoros. Esta composição fragmentada rompe com o primado do texto, deslocando o foco para a presença e para a performance.

No teatro pós-dramático, o ator já não é apenas um mediador de ficções, mas um corpo-em-exposição. Os intérpretes da minha peça não representam personagens ficcionais, mas colocam o seu próprio corpo, voz e biografia em cena, de forma crua e poética. Há uma hibridez entre vida e arte, entre ator e personagem, típica da estética performativa que Lehmann descreve. Este “teatro da presença” opera através da fisicalidade, do afeto e do risco.

Exemplo disso é a cena final da intérprete Moissão, que declara: “não tenho remédio, sou uma inconformada num corpo conformado”. Esta frase resume a tensão entre forma e conteúdo, entre corpo e discurso, característica do pós-dramático. Os atores frequentemente quebram a quarta parede, dirigem-se à audiência, comentam o próprio ato de representação. Francisco, por exemplo, cita “Fahrenheit 451” diretamente, interrompendo o fluxo dramático e deslocando o espectador para uma posição reflexiva e consciente do próprio espetáculo. Isto corresponde ao que Lehmann designa como “colapso da representação”, onde o teatro não esconde a sua teatralidade, mas a evidencia, promovendo um olhar crítico.

O tempo do espetáculo é não-linear, flui entre passado, presente e projeções futuras. A peça evoca o tempo da memória, da emoção e do trauma. Essa desorganização temporal corresponde à “temporalidade não hierárquica” que Lehmann identifica como uma das marcas do teatro pós-dramático. O espaço cénico, por sua vez, é dinâmico, simbólico, e coabitado por malas, objetos, vídeos, músicas e corpos. O cenário não é realista, mas sim um dispositivo sensorial e simbólico que apoia a composição afetiva da cena.

Não há história fechada, mas múltiplas narrativas em tensão; não há personagens fixas, mas sujeitos em devir; não há ilusão teatral, mas um convite à presença e à escuta. A peça explora a potência do sensível, a articulação do íntimo com o coletivo, da memória com o gesto, da palavra com o som. Como defende Lehmann, o teatro já não é a representação de uma ação, mas um campo de intensidades, onde o real, o artístico e o político se entrelaçam.

Como escreve Alan Moore em “V for Vendetta” (1988, p. 247):

*But the backdrops peel and the sets give way and the cast get eaten  
by the play...But the frozen mask just smiles.*

## 2.2. VARIÁVEIS NA SALA DE ENSAIO - GOSTO E RECEÇÃO

O processo criativo da peça foi desenvolvido ao longo de várias semanas, com um grupo de intérpretes de diferentes idades, experiências e histórias. A metodologia adotada foi o devising, que permitiu a construção da dramaturgia a partir das vivências dos participantes, promovendo uma abordagem coletiva, orgânica e sensível.

Partiu-se da ideia de que cada intérprete transportava consigo uma bagagem – literal e simbólica – que se tornaria matéria-prima para a criação. Foram exploradas práticas como escrita automática, improvisações dirigidas, caminhadas performativas e exercícios de manipulação de objetos. Cada sessão visava aprofundar a relação entre o corpo do intérprete e os seus objetos pessoais, ampliando o potencial expressivo de ambos.

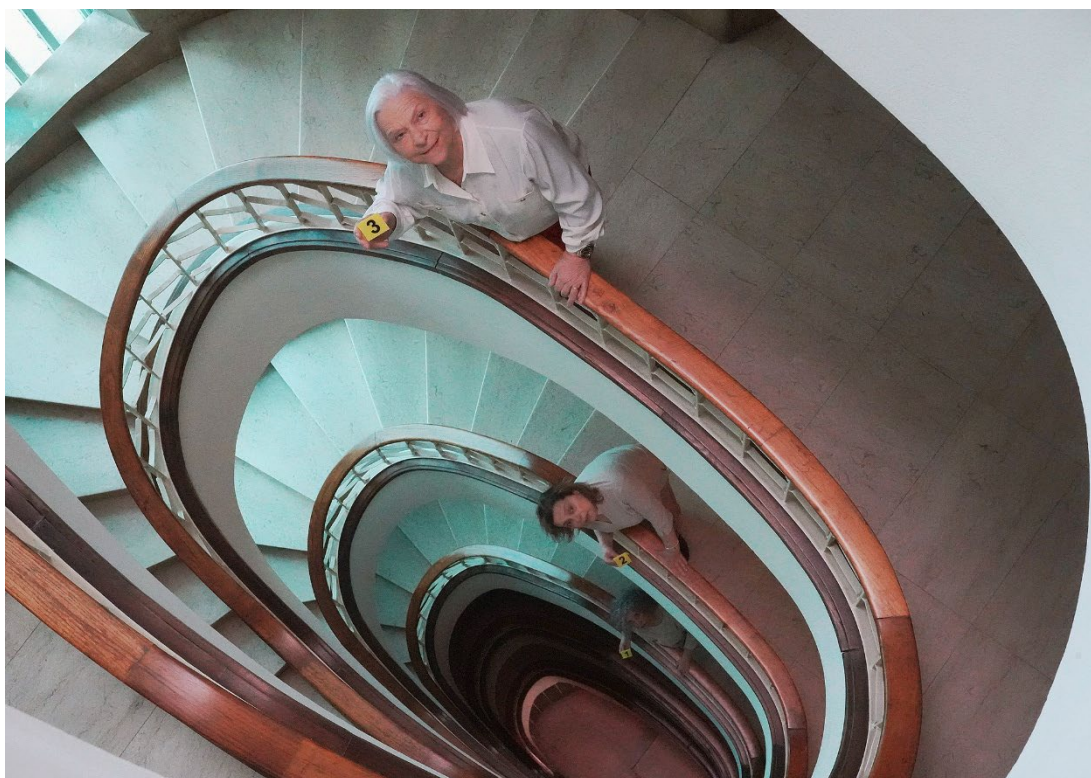


Figura 1: Fotografia de divulgação da peça, por Ricardo Du Toit.

A escuta coletiva e a partilha constante de experiências tornaram-se ferramentas fundamentais para a composição cênica, resultando num ambiente criativo de confiança e entrega.

Ao longo dos ensaios com as partilhas do grupo, existiu uma procura de uma espécie de cura, não para a doença, mas para o coração, ambicionou-se ter, afirmar que se possui alguém ou algo inteiramente. Talvez uma busca por um Deus Ex Machina, que desça ao campo de batalha para resolver problemas, costurar situações por remendar da vida dos intérpretes... Contudo todos somos vividos pelos ponteiros e nem sempre temos margem de manobra.

Desde cedo ao dialogar com os intérpretes entendi que as pessoas, e os seus fracassos, são gritos abafados pelo que não é dito, pelo que fica nas entrelinhas de um discurso sonante, mas sem folgo. Uma contenção que fere, pelo esquecimento total ou pelo enclausuramento das memórias... Desde a época em que ganhamos, a época em que somos grandes e continuamos a crescer e, finalmente, a época em que permanecemos grandes numa sala pequena e arrepiada pelos ventos de leste - ninguém quer ficar só em frente ao cronómetro. Qualquer um de nós acaba por ser sempre o último de si mesmo.

Introduzi exercícios de pequenos quadros com variáveis que eu alterava a cada semana, as mesmas acicataram a nitidez das fronteiras entre o nada e o muito que nos preocupa, desde a impossibilidade de dizer, uma fobia de como começará a conversa, qual o seu desenvolvimento e fim. Escolhi, na escolha das variáveis que propus, olhar a Humanidade e os seus signos sob o ponto de vista da sua fragilidade, desde a falta da capacidade de pertença, até à busca de emancipação, o grupo acabou por experienciar uma solidão acompanhada pelos temas mais difíceis de cada um.

A título de exemplo, seguem três variáveis que dei aos intérpretes nas cenas com os seus objetos:

1. O peso literal e interior do objeto em conflito.
2. A manipulação que um objeto exerce sobre o intérprete, desregulando a estabilidade emocional.
3. Reutilização de textos antigos feitos pelos intérpretes, nos quais já não se revêm.

Encontrei este desejo da repetição da memória que pensa sobre si, face aos signos mortais e imortais em todo o grupo. Em conjunto observamos o desejo mútuo da criação de uma obra que promulgue um êxtase de ritmos, sensações e movimentos que introduzem o lado maquinal do corpo e aceitam jogar com o lado imaterial do mesmo – o perseguido que ama perseguir. Está-se longe da lei, com um poder às avessas, um realismo mágico que transporta para o fantástico, numa subversão de papéis. É uma dramaturgia de sujeitos recalcados, subestimados e definidos pelas decisões de outros, o desajuste às normas e funcionamento de uma sociedade pré-concebida. Estas paisagens reverberaram-se no feedback do público: “Procura”, “Solidão”, “Identidade”, “Cumplicidades”, “Onde acabamos?”, “Continuar a querer”, “Contra a acomodação”, “Transformação do espaço – Criar um mundo”, “Reage e volta”, “Repetição”.

Nestes olhares documentados acima, vejo a marcha da história como o contrário de um enredo de progresso. Marchamos para o fim, como tudo na vida, isso parece ser claro. O que significa que vamos lentamente para a hipótese de um novo começo, de novos começos, provavelmente depois de novas catástrofes globais, que darão outras e novas invenções.

Outro aspeto que, para mim, combina com os depoimentos prestados, é que este projeto combina o áspero e o sagrado numa experiência que traz a iluminação de traumas e experiência humanas para o público de uma maneira imediata, visceral, às vezes subconsciente, mas sempre denunciadora.

Não posso deixar de mencionar o prezado tapete, não o de Peter Brook, mas o que foi estendido por estes intérpretes na sua fantástica abertura, houve espaço para o lugar do jogo teatral. Um lugar que, ao encontrar-se com os desafios desta criação, tornou-se, em conjunto com ela, uma unidade indissociável, uma forma essencial.

Aprendi ao longo dos exercícios que fui manipulando com o devising, a escrita automática e as improvisações, que as descobertas de cada dia de ensaio devem ser testadas no dia seguinte (e isso significa que se deve ser capaz de abandonar as descobertas), que se deve crer, continuamente, que a “verdadeira peça” não foi alcançada, e que o processo criativo deve estar submetido a um refazer e a um reescrever permanentes. Os exercícios de devising privilegiaram a descoberta do gesto espontâneo, da palavra íntima e do silêncio eloquente. Em alguns momentos, o grupo trabalhou sobre estímulos físicos e sonoros; noutros, os objetos conduziram à emergência de memórias e narrativas pessoais. A escrita dramática surgiu assim

como uma colagem sensível de fragmentos biográficos, imagens poéticas e ações simbólicas.

Reflico que a responsabilidade social do artista hoje - se aceitamos que a tem - realiza-se antes de tudo na partilha da obra com os outros. Quando nos enclausuramos numa sala de teatro por vontade própria durante uma hora e vivemos e respiramos para aquele momento específico, é um compromisso. Aí existe a fruição entre símbolos e significados. Elaborar este trabalho teórico e prático foi regressar à linha de partida. E voltar não será tanto regressar atrás no tempo, mas reencontrar o lugar do espaço cénico criado com esta grupeta. Um lugar partilhado, entre quem vê e quem dá a ver. Aliado ao fator fatalista de permanecer apenas na mente do ator, do observador, das personagens e do leitor, o momento teatral torna-se ainda mais mágico, podemos não voltar a ver mais aquelas pessoas e lugares, mas ficamos com eles interiormente.

### **3. A RELAÇÃO INTÉRPRETE-OBJETO**

#### **3.1. O OBJETO COMO MEDIAÇÃO AFETIVA E EPISTEMOLÓGICA**

A estrutura do processo assentou em três fases principais. Na Composição, os intérpretes partilharam os seus objetos e histórias, gerando cenas improvisadas com base nesses materiais. Na Exposição, confrontaram-se com a vulnerabilidade de dar a ver essas memórias em cena, integrando emoções reais na linguagem performativa. Por fim, na Decomposição, as cenas foram desmontadas, permitindo novas leituras e libertações simbólicas, criando um espaço onde o trauma podia ser transmutado em criação poética.

Foi uma abordagem colaborativa e criativa na produção teatral, onde os participantes contribuíram ativamente para o desenvolvimento da narrativa, personagens e elementos cénicos. Este método enfatiza a improvisação, pesquisa e experimentação coletiva, rompendo com a estrutura tradicional de guiões pré-escritos. Ao envolver-me nesta abordagem, pude experimentar uma maior liberdade expressiva, ganhando uma perspetiva mais holística sobre o processo criativo – Os intérpretes foram capazes de produzir qualidades de voz invulgares ou recorrer a recursos de energia anteriormente inexplorados, permitindo uma resposta orgânica às propostas, incorporando elementos locais e experiências partilhadas. Os exercícios analíticos exigiram paciência e autoconsciência – relacionando-se com os jogos partidos em camadas que instalei. Para mim estes são métodos de autodescoberta e indispensáveis na perturbação da

banalidade, na minha investigação pessoal de dar voz ao indizível por via de ator e objeto eles são influência e contaminação.

No meu ponto de vista, e a partir dos meus estudos de comparação, foi possível para mim ver cruzamentos com o estranhamento e o distanciamento de Brecht, a emoção e a psicologia de Stanislavski, o desamparo e a ligação com o além de Beckett e ainda Ibsen, nas questões familiares e do não dito, uma tensão narrativa nos diálogos. Foram muitas pulsões para um só corpo, figurativamente e pessoalmente, por isso escreve-se, por isso habituamo-nos a aproveitar as reminiscências de tudo, em *loop for ever and ever*.

Como escreve D.H. Lawrence (1967, p. 265):

*To be, or not to be, is still the question. This ache for being is the ultimate hunger. And for myself, I can say almost, almost, oh, very nearly.*

Por este conflito infinito existe uma suscetibilidade do ser humano ao apodrecimento moral, ao mesmo tempo isso não é inevitável. A boa natureza tem o poder para prevalecer. Esse equilíbrio entre o bem e o mal cambaleia brevemente no centro da peça, produzindo um efeito dramático. O mundo deve estar no seu pior antes de poder ser salvo.

Nestas três fases de exploração máxima, entre a Composição, Exposição e Decomposição, chegamos a uma visão mais sombria da humanidade, ou uma visão sombria da vida e das suas circunstâncias. Enquanto o ser humano pode abrigar a capacidade de superar o mal, o que dizer das corrupções, que existem nas sombras, com a única intenção de arrasar os senhores e senhoras sérias benévolos? Para expurgar e lidar melhor com tudo isso, foi necessária na sala de ensaio e na própria peça uma externalização dramática de Eus interiores do elenco - nesta dinâmica os interpretes encontram um palco que apesar da sua complexidade, é passível de diferentes concepções de outros cenários dentro do já feito, por isso ao ritmo de um local do crime com muitas evidências por marcar, fazem-se pessoas, prontas e capazes de oferecer legendas ao indecifrável da cultura humana. O mais belo é que mesmo que não queiram partilham-se uns com os outros, são produtos dos antecessores, dos contemporâneos e dos sucessores, toda essa gente diferente pisa o texto com o mesmo propósito: explorar, instalar e transformar. O ritmo da obra toca por si, dá-nos alento sem percebermos que lá está, é ele que nos vê levantar voo, é ele que nos vê

despenhar, é ele que nos vê em contacto até encontrarmos a nossa própria banda sonora. O único agente perturbado é o espectador e ainda bem - reféns da sua metalinguagem.

Marvin Carlson, teatrólogo americano, aborda a importância do contexto na interpretação das performances - Por exemplo, uma peça de teatro pode ser interpretada de maneira diferente dependendo do espaço em que é apresentada e da bagagem cultural dos espectadores, aponta que, ao atuar, os indivíduos não apenas expressam a sua identidade, mas também a constroem e a negociam constantemente. Este processo é particularmente evidente no método de trabalho com o elenco que desafia ou subverte as expectativas normativas, a análise interdisciplinar de Carlson oferece uma visão abrangente de como as performances funcionam em diferentes contextos, seja em como elas influenciam não só quem as gera, mas igualmente quem as presencia, seja no seu modo de atuar e interagir no plano ficcional e real.

Deixamos muitas vezes que os traumas nos definam, sendo também eles um Deus onnipresente, carregamos fardos idênticos às míticas personagens do teatro clássico. Assim sendo, será que temos o direito a priorizar os nossos problemas e diminuir a existência dos delas? Uma vez que, evidentemente, a onisciência está fora do tabuleiro.

### **3.2. MATERIALIDADE, MEMÓRIA E NARRATIVA**

A realidade tem várias camadas, também ela compõe, expõe e decompõe, acabando por se tornar um lugar ilusório mais incerto que o amanhã. Nesta vertente viajamos entre os inícios e limites comportamentais, múltiplas personalidades misturam-se, desadequam-se aos vícios - Só assim se inova – concedendo à fantasia livre-arbítrio para subverter papéis, trocar posições de chefia, de mestre a servo, de servo a mestre. Realizar pela força da procura da identidade humana, o projeto de uma perda de consciência que volta a sobrevoar-nos, graças a um grupo de personagens que procuram aliar o desejo (imaginação) à circunstância exata (ato criador) para formar vida.

Assim sendo, para falar em dose dupla, temos Elizabeth Grosz, em “Corpos-Cidades”, explanando a relação intrínseca entre os corpos humanos e os ambientes urbanos, propondo uma perspetiva inovadora sobre como esses elementos se co constroem e se manipulam mutuamente. Grosz, 1952, uma teórica feminista e filósofa, utiliza uma

abordagem interdisciplinar que abrange filosofia, teoria feminista, arquitetura e estudos urbanos, para examinar as interações entre corpos e cidades, e como estas interações moldam tanto a subjetividade individual quanto as estruturas sociais. Grosz argumenta que os corpos e as cidades não são entidades distintas e separadas, mas sim interconectadas e mutuamente constitutivas. Ela sugere que os corpos não apenas habitam as cidades, mas também são moldados por elas, enquanto as cidades, por sua vez, são configuradas pelas práticas e movimentos dos corpos que as percorrem. Essa inter-relação é fundamental para entender como os espaços urbanos são vivenciados e como influenciam a formação da identidade e da subjetividade.

A autora propõe que os corpos e as cidades devem ser vistos como sistemas abertos e dinâmicos, em constante processo de transformação. Ela utiliza conceitos da teoria da complexidade e da teoria do caos para ilustrar como as interações entre corpos e cidades são imprevisíveis e não-lineares, desafiando abordagens tradicionais que veem esses elementos como estáticos ou rigidamente estruturados. Ela examina como a arquitetura, o planejamento de territórios e as tecnologias influenciam os movimentos e as experiências dos corpos, moldando as formas como as pessoas percebem e interagem com o mundo ao seu redor. Grosz também aborda as implicações políticas e sociais dessa inter-relação entre corpos e cidades. Ela argumenta que as desigualdades de gênero, raça e classe manifestam-se, e são perpetuadas no espaço urbano, onde certos corpos são privilegiados enquanto outros são marginalizados – Indo ao encontro do meu processo de trabalho na reconsideração das percepções sobre a relação entre o ambiente fabricado e a experiência corpórea.

A racionalidade e o progresso conduziram a guerras, resta saber também que guerras pessoais existem na decoração das nossas casas e que efeito perpetuam em nós.

Com esses materiais travamos breves e enigmáticos diálogos, será a projeção fantasmagórica dos nossos desejos? (Camadas do inconsciente a partir de Freud). É um procedimento irônico. São elementos flagrantes de paisagens interiores. As palavras são uma cortina que deve ser aberta, para que o clarão das janelas de alguma forma nos faça descobrir novos acenos.

Na concepção do guião do meu projeto final, pensei um espaço que deveria estar em algum lugar entre uma autobiografia e uma ficção histórica, com viagens e sonhos poéticos no entretanto.

Ponderei acerca do medo que gostaria de transpor para cena, no contacto com o cenário e com os próprios corpos dos intérpretes, na busca pelo autoconhecimento e a rejeição da vulnerabilidade pessoal em palco - utilizando o guião e a minha estética como uma parábola para outras, num desfazer e refazer circular e vicioso. Numa mistura de corpos teóricos e físicos encontrei a disciplina que precisava, nos objetos não há mentiras ou verdades alteradas por juízos racionais ou filtros de espécie alguma - Só há a vida, no seu modo mais imediato. E como todos somos seres atuantes, quer sentados numa mesa a tomar notas e a desenhar cadáveres esquisitos, quer em pé como oradores sensíveis e alertas para instalar enigmas de identidade.

Lanço estes pontos de contacto, porque, de facto, na minha pesquisa dos objetos que nos compõem, expõem e decompõem, na manipulação humana e objetiva irei escavar/procurar fundo uma ressignificação de traumas a partir da memória e dos vários lugares inóspitos que se tornam seguros e, vice-versa, que nela coabitam e que são o motor e referência do nosso crescimento.

Numa das sessões no exterior que dinamizei com o grupo, graças às premissas/motes em papel que ofertei ao grupo para lerem e cumprirem ações durante a nossa caminhada, desafio esse que provocou discussões, argumentos aguerridos, olhares tenebrosos e pensamentos inconstantes. Foi a partir do improvisado da minha mente, ao observar o espaço urbano e ao criar contextos e a gerar realidades a partir dos exercícios propostos, que elaborei as primeiras linhas viandantes para a estrutura e pilares do meu projeto final. Será possível? Viver tanto tempo numa cidade, dispor de tantas oportunidades de observá-la, ter passado o tempo a descobrir as suas mais pequenas particularidades estéticas ou outras, e afinal conhecê-la tão mal ao ponto de nunca ter reparado naquilo! Não nos contentarmos com a imagem geral da vida que tão facilmente chega aos nossos olhos. E empenharmo-nos num olhar atento sobre cada pormenor que possamos captar! É a velha história de quando estamos constantemente com alguém não nos focamos nos detalhes. É como o nosso subconsciente. São pensamentos que estão lá, mas não são totalmente acessíveis. Não é, contudo, impossível aceder aos mesmos, ganhando consciência de que existem. Estabelecendo uma ponte com a criação que pretendo fazer, com os objetos enquanto signos que têm um significado na vivência dos intérpretes e são referências para episódios da sua memória singular e da memória coletiva da plateia, havendo a possibilidade de brincar com esses símbolos em cena e atribuir, como indiquei anteriormente, uma ressignificação desse mesmo adereço e cenário - Acedemos, assim, a um plano

inconsciente enquanto navegamos bem conscientes da realidade que nos rodeia. Simultaneamente, falando de um espelho da autoconsciência da personagem diretamente para o público, mas não se dirigindo a ele na intenção.

### 3.3. CORPO, VOZ E TESTEMUNHO: O BIOGRÁFICO EM CENA

O que mais me fascina nas cartas é o post scriptum, normalmente tem o seu quê de surreal, algo que não encaixa na estrutura racional de uma carta. É um assunto que sobra ao quotidiano. É um resto de alguma coisa que não se pode medir. Provavelmente um rasto de liberdade. Algo que se impõe que seja redigido, mesmo que não vá na ordem do que foi escrito antes. Diria que a procura e investigação pelas minhas temáticas de interesse, e as permanentes perguntas que surgem, vão de encontro a esta ideia de maturação constante dos extras assuntos que motivam o movimento e o lançamento das questões na escrita e além dela – bolas de neve de pontos de interrogação infinitos que dão as respostas como finadas.

A obrigação do intelectual, como escreveu Emerson, é "anular o destino", pensar para haver "liberdade". A criatividade é vista normalmente como pertencendo à esfera individual ou como característica de grupos restritos de artistas. Mas, na realidade, ela manifesta-se sempre em interação com o todo social. Boaventura de Sousa Santos, sociólogo e poeta, define o ato criador como um processo de criação com uma grande concentração mental.

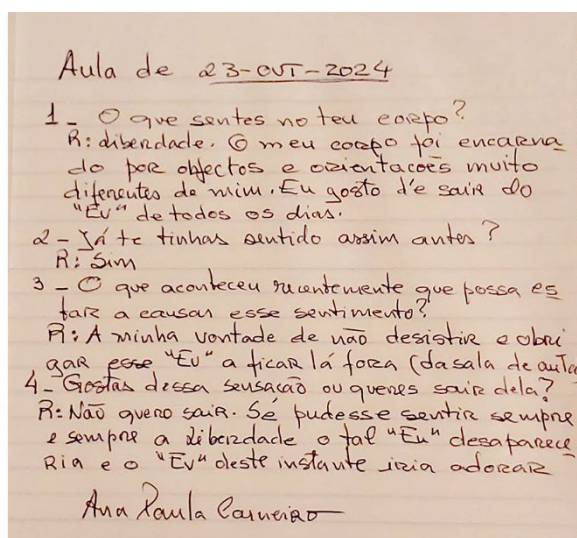
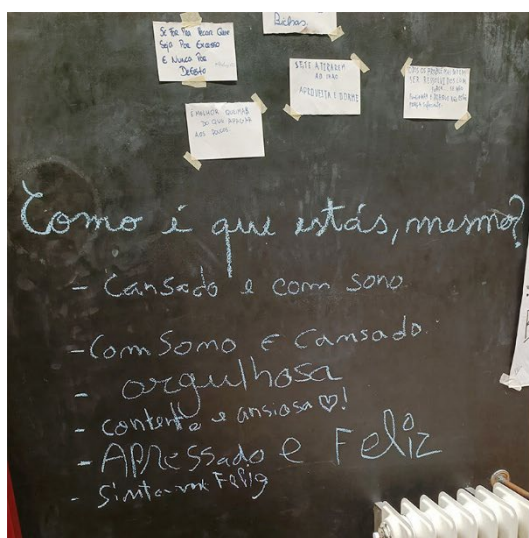


Figura 2 : Registos de exercícios em sala de ensaio, capturados por Raquel Rafael

Nas sessões de exploração com o coletivo que encenei, entendi que o meu papel enquanto criadora não é ir na vanguarda, é ir na retaguarda: é acompanhar os movimentos, ver onde é que estão as fragilidades; dar-lhes mais informação acerca daquilo que aconteceu noutros lugares com resultados bons ou com resultados maus; aquilo que os pode fortalecer; aquilo que os pode perverter. Caminhar com aqueles que caminham mais devagar. E, portanto, é um papel de retaguarda, de facilitador, e não inteiramente de guia.

Santos (2007) reflete:

*Portanto, o poeta pode ser louco, o artista pode ser um alcoólico terminal, pode ter todo o comportamento mais estranho possível porque a arte não tem nada a ver com a vida. A arte é uma vida própria e autónoma. Isso veio liquidar o potencial emancipatório que a arte tinha (...) – e, portanto, a arte separou-se da vida. E o que estou à procura é do reencantamento da vida (...). (p. 71).*

Este é o papel do criador como produtor de que de certo modo falava Walter Benjamin (O autor como produtor, 1934), segundo o modelo de Brecht, ou do intelectual engagé - o artista, o investigador ou o escritor que intervém no mundo político sem com isso se tornar um ser político.

A metodologia de perceção para a criação e simultaneamente de interação com o grupo, como dito anteriormente, baseou-se em três fases principais: Composição, Exposição e Decomposição. Na Composição, cada intérprete trouxe objetos pessoais retirados das suas malas, trazendo à cena as histórias associadas a eles. Esses objetos foram examinados, manipulados em cena, criando um diálogo entre o material inanimado e a vivência humana. Na Exposição, os intérpretes partilharam as emoções ligadas aos seus objetos, expondo-se vulneravelmente ao público e ao grupo. Através de exercícios de improvisação, as cenas desenvolveram-se organicamente, criando uma dramaturgia afetiva coletiva – tendo em conta este papel do criador enquanto salvaguarda na retaguarda do grupo e, ao mesmo tempo, impulsionador das palavras necessárias.

Na Decomposição, as cenas foram desconstruídas, revelando como a relação entre o objeto e o intérprete não é estanque e passível de mudanças, transformando traumas em novas significações e produzindo um novo entendimento de identidade. O intérprete assume assim o papel de veículo de reminiscências, uma ponte viva entre o passado e o presente. Ao desdobrar a linguagem cênica, propõe-se uma investigação onde o

intérprete e o objeto se encontram em simbiose, criando um espelhamento mútuo. Esta relação simbiótica faz com que o adereço teatral deixe de ser um simples acessório. Ele transforma-se numa personagem, ganhando voz e personalidade própria, tal como o intérprete. Os objetos emergem como testemunhas silenciosas, com as suas marcas de uso e desgaste, e são elevados à categoria de narradores secundários, acompanhando e intensificando a ação dramática.

## **4. APRESENTAÇÕES PÚBLICAS E REFLEXÕES PÓS-ESPETÁCULO**

### **4.1. PRÁTICAS DE ESCUTA, ENTREVISTA E IMPROVISACÃO**

As apresentações da peça em dois contextos tão distintos — um teatro ligado a uma escola superior de música e artes do espetáculo (ESMAE) e uma casa do povo com tradição comunitária — reforçam uma das principais teses dramáticas do espetáculo: a de que o teatro é um espaço móvel, mutável e relacional, e que tanto a sua materialidade como a sua função dependem da escuta que se constrói entre quem representa e quem assiste.

No Teatro Helena Sá e Costa, a obra inscreve-se num contexto de formação artística e profissionalização. Aqui, a peça ganha uma camada de meta reflexão: os intérpretes, muitos deles em formação ou ligados a circuitos académicos, apresentam uma obra que problematiza o próprio ato de fazer teatro, de ser corpo em cena e de usar o palco como lugar de exposição íntima. O público, composto por pares, docentes, colegas e profissionais da área, é mais exigente e tecnicamente informado. A receção, neste contexto, poderá ter valorizado mais os aspetos formais e estéticos da peça: a composição cénica, o trabalho de voz, o uso simbólico dos objetos e o dispositivo dramático não linear.

Na Casa do Povo de Vermoim, o espetáculo desloca-se para um território comunitário, rural e provavelmente menos familiarizado com a linguagem do teatro contemporâneo e pós-dramático. No entanto, essa transposição reforça a dimensão inclusiva, relacional e política da peça. O trabalho com objetos pessoais, memórias familiares e afetos concretos permite que o público se identifique com os intérpretes e se reveja em algumas das histórias e trejeitos partilhados. A sua “performatividade” torna-se menos espetáculo e mais convivência, menos exibição e mais relação.

A escolha da Casa do Povo de Vermoim como local de apresentação inscreve-se numa lógica de democratização cultural e descentralização artística, alinhando-se com práticas de teatro comunitário, de intervenção ou participativo. Como sugere Boal, o teatro deve sair dos grandes centros e encontrar os seus públicos “onde eles vivem e trabalham”. Este gesto descentralizador reforça a vocação ética da peça, que já no guião assume o teatro como “instrumento de escuta” e lugar de acolhimento das histórias comuns.

A peça adapta-se ao espaço: as malas que ocupam o palco podem ocupar também as margens de uma sala improvisada; os objetos ganham nova ressonância num lugar onde as histórias familiares e rurais ainda ecoam com força. Aqui, o espetáculo aproxima-se de uma etnografia teatral, onde os testemunhos em cena dialogam com as vivências do público local.

A receção em cada um dos espaços difere inevitavelmente:

No Teatro Helena Sá e Costa, o público está treinado para interpretar camadas simbólicas, captar referências teatrais (como citações a Fahrenheit 451, o uso performativo da música ou os dispositivos cénicos como o congelamento em cena ou o microfone), podendo ver a peça como um produto estético e intelectual.

Na Casa do Povo de Vermoim, a receção tende a ser mais afetiva e direta. Os objetos evocam memórias pessoais, os testemunhos são reconhecíveis. A peça não depende da literacia teatral do público, mas da sua capacidade de escutar e de ser tocado. Nesse sentido, o espetáculo realiza um dos seus principais objetivos: tornar-se acessível, sem ser simplista; profundo, sem ser hermético.

As apresentações públicas em dois contextos distintos ativam o potencial relacional e transformador da peça. A obra não se limita ao palco: ela instala-se no olhar do espectador, nas suas recordações, nos seus símbolos. Como defende Lehmann, o teatro contemporâneo desloca-se da representação para a presença. Este projeto é, precisamente, um exercício de presença afetiva — e essa presença ganha formas diferentes conforme o chão onde é apresentada.

*Estranho, não é?*

*Achar família no pavimento.*

*E eu que me considerava um chão que já deu uvas, encontrei nova vitalidade aí, na pequena terra arborizada e regadia.*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p. 18).

O teatro contemporâneo deslocou-se da lógica representacional para a lógica da presença, da ligação. Como propõe Erika Fischer-Lichte (2004), o foco deixa de ser a mimese e passa a ser o acontecimento performativo, que emerge da copresença entre intérpretes e espetadores. Esta ideia articula-se com a proposta de Lehmann (1999) sobre o teatro pós-dramático e com a pedagogia política de Boal (1974), que vê no teatro um lugar de escuta e transformação.

A peça desenvolvida a partir das experiências e objetos pessoais dos intérpretes, ela encarna uma dramaturgia do real, onde memória, corpo e objeto se entrelaçam em cena.

Fischer-Lichte defende que o teatro contemporâneo opera como acontecimento efémero e auto-organizado, em que os limites entre ator e personagem, cena e realidade, representação e receção, são fluidos. Esse acontecimento cria um “círculo autorreferencial”, onde o espetáculo se (re)define a partir do que ocorre em cada instante da performance.

Nas apresentações no Teatro Helena Sá e Costa no Porto e na Casa do Povo de Vermoim na Maia, a peça não foi a mesma: o espaço, a acústica, a disposição do público e os níveis de familiaridade com a linguagem teatral produziram duas versões distintas do mesmo acontecimento artístico.

No Helena Sá e Costa, como já mencionado, o enquadramento académico e artístico permite uma leitura mais formal e estética do espetáculo. A peça inscreve-se como objeto artístico, e o círculo autorreferencial incide sobre o próprio gesto teatral: a metateatralidade, a performance da memória, a subversão da linearidade dramática.

Na Casa do Povo, como também já referido, o acontecimento adquire uma dimensão afetiva e comunitária mais pronunciada. O público não entra num pacto ficcional, mas numa partilha coletiva, onde os testemunhos dos intérpretes ganham ressonância local. O círculo autorreferencial inclui o contexto social, as vivências comuns e as relações de vizinhança — tornando-se, nas palavras de Fischer-Lichte, um “acontecimento incorporado”.

A peça constrói-se a partir de elementos quotidianos — objetos, expressões idiomáticas, gestos - A performance toma-se, assim, um espaço de resignificação de experiências

traumáticas ou marginalizadas. A memória da infância pobre, do preconceito, do corpo doente ou da migração, ao ser partilhada em cena, transforma-se numa experiência estética e política. O corpo dos intérpretes, muitas vezes posto em vulnerabilidade, é o epicentro dessa transformação.

Para Fischer-Lichte, esta autorreferencialidade do corpo em performance não visa representar nada além de si próprio. A presença é suficiente. É o caso, por exemplo, da cena do monólogo do intérprete João Bispo, que declara: “Não fico muito confortável em ser um porta-voz, talvez por achar que não o mereça. Provavelmente por ter gostos e manias diferentes não me sinto membro integrante da generalidade. Isso dificulta a minha vida em sociedade, mas também a torna mais interessante, menos banal.” (“Senhora séria não tem ouvidos”, p.14). O corpo e a personalidade do ser que outrora foi oprimido torna-se, em cena, fonte de potência.

Este gesto ganha especial relevância na Casa do Povo de Vermoim, onde a performance deixa de ser apenas estética para se tornar um ato de comunhão social. As histórias partilhadas ativam ecos na memória coletiva da comunidade. O teatro transforma-se em ritual, em jeito de Artaud e no formato e no modelo ideal do que Boal chamaria de espectador-autor.

A capacidade do projeto de se adaptar a espaços e públicos distintos confirma a sua vocação pós-dramática (Lehmann), a sua potência relacional (Fischer-Lichte) e o seu compromisso ético com a escuta do outro (Boal).

## **4.2. COMPOSIÇÃO FINAL: TEXTO, ESPAÇO E DRAMATURGIA**

De um modo geral, ao refletir agora estas sessões e o processo para chegar até elas, trata-se de uma tentativa de achar progressivamente mais estruturas que suportem os nossos contos, a tal “ponte anti-sísmica que segura as nossas histórias e que nos permite agarrar o momento.” (“Senhora séria não tem ouvidos”, p.33).

Uma estrutura consiste num conjunto de elementos que formam um sistema. Estes elementos dependem uns dos outros, formando um todo organizado, de tal sorte que uma modificação de um deles acarreta uma transformação de todos os outros. O Estruturalismo é uma corrente filosófica, no sentido em que as estruturas são consideradas como realidades que existem objetivamente e que impõem a sua lógica, do exterior, aos agentes sociais, que estarão ainda mais submetidos a elas quanto menos consciência disso tiverem.

Retira-se disto uma intuição fundamental: a importância dos sistemas de relação entre os indivíduos e classes para compreender os fenômenos sociais, estabelecendo conexões entre os meios e os fins. Integrar estes dois aspectos - o objetivismo e o subjetivismo – fez parte da viagem na criação desta obra, de modo a proteger e também a mascarar a intimidade dos intérpretes.

A peça “Senhora séria não tem ouvidos”, constrói-se a partir das biografias reais dos intérpretes, cruzadas com objetos que funcionam como condensadores simbólicos de experiências sociais interiorizadas (ex.: medalhas, óculos de natação, elmo.). Esses objetos não são apenas recordações privadas, mas marcadores de posição social, cultural, histórica e afetiva. Isto corresponde à ideia bourdieusiana de que as estruturas mentais (lembranças, traumas, gostos, manias) resultam da incorporação — habitus — das estruturas sociais.

Ao longo do processo de ensaios, houve uma forte orientação para metodologias participativas e exploratórias, as quais se manifestam nos exercícios como:

Escrita criativa (“Descrever sem nomear”, “história em 6 palavras”.)

Psicodrama (“cadeira vazia”, “roda dos sentimentos”.)

Cartografia emocional e espacial (“desenho em folha do percurso com objetos”, círculo das emoções”.)

Improvisação física e textual (“a palavra mente, o corpo não”.)

Estes dispositivos permitiram aos participantes construir e partilhar narrativas ancoradas em experiências corporais e simbólicas, promovendo uma dramaturgia mais perto do âmago de cada um, onde o coletivo se afirma como motor criativo e político.

No desenlace da peça, isto traduz-se numa dramaturgia fragmentada, mas coesa, que opera não em torno de uma linearidade narrativa, mas numa colagem de gestos, memórias, objetos e palavras. A dramaturgia emerge como prática ética, onde o corpo e a escuta do outro funcionam como matriz dramática.

A dramaturgia não apresenta personagens fictícias, mas testemunhos que tornam visível como a subjetividade é socialmente construída: uma infância marcada pela pobreza; o preconceito sofrido na escola; a desigualdade de género; a alienação digital; ou os legados familiares. Estes elementos dramáticos são manifestações de um

estruturalismo genético em cena: o teatro mostra não só quem somos, mas como nos tornámos quem somos.

O construtivismo social proposto por Bourdieu opõe-se à ideia de identidades fixas ou naturais. Da mesma forma, a peça recusa rótulos identitários fechados. Os atores não se apresentam como “tipos sociais” nem como personagens definidas, mas como sujeitos em devir, marcados por percursos de estruturação e reestruturação identitária.

Ao partilharem os seus objetos e histórias, os intérpretes revelam que as suas subjetividades foram construídas a partir de uma interseção entre o social e o pessoal. O teatro torna-se então o lugar onde essa construção pode ser tornada consciente — onde o “habitus” pode ser interrogado, desconstruído e, eventualmente, metamorfoseado.

Bourdieu afirma que é necessário analisar simultaneamente as estruturas objetivas (campo, posição, capital) e as estruturas mentais (disposições, gostos, percepções). Não é possível ter acesso a uma compreensão clara do espaço social sem evidenciar os antagonismos de classe: a realidade social é um conjunto de relações de forças entre classes historicamente em luta umas com as outras. A peça oferece precisamente esse duplo nível:

Estruturas sociais visíveis: os temas abordados (pobreza, exclusão, género, etnia, mobilidade social, memória coletiva) remetem para contextos históricos e sociais concretos.

Estruturas mentais narradas: as reações dos intérpretes, os seus valores, lesões e desejos, mostram como essas estruturas foram absorvidas, sofridas, resistidas — incorporadas.

O teatro, aqui, não é um espelho do mundo, mas um instrumento de crítica e reconstrução da experiência vivida, exatamente como o construtivismo de Bourdieu propõe.

A peça constrói-se como uma performance construtivista. Em vez de representar uma realidade dada, ela evidencia a forma como essa realidade se constrói, social e simbolicamente. Cada ator e cada objeto revelam uma micro-história de incorporação das estruturas sociais no corpo e na mente. E ao fazerem-no num espaço partilhado

(teatro), criam condições para o que Bourdieu considerava essencial: tornar o social visível para poder transformá-lo.

### **4.3. MINIMALISMO E TEATRALIDADE: A “PRESENÇA” E A RECUSA DO OBJETO**

Para Émile Durkheim, um facto social é toda a maneira de agir, sentir e pensar que é exterior ao indivíduo, dotada de um poder coercivo sobre ele. Esses factos são coletivos, repetíveis e estruturantes. A peça, ao reunir um grupo heterogéneo de intérpretes e ao construir uma narrativa comum a partir de histórias individuais, mostra como os sujeitos são moldados por valores, normas, tradições e memórias comuns.

Por exemplo:

1. Os traumas da infância, como a pobreza ou o preconceito, não são apenas experiências pessoais — são factos sociais incorporados.
2. A vergonha, a exclusão, a imposição de normas de sucesso ou de género são coerções sociais que se manifestam nas falas e objetos em cena.

A peça evidencia que o Eu é socialmente produzido, exatamente como Durkheim propõe.

Durkheim desenvolve a noção de solidariedade social — mecânica nas sociedades tradicionais e orgânica nas sociedades complexas — como base da coesão. No meu projeto final, o palco torna-se um espaço simbólico de solidariedade orgânica: pessoas com trajetórias distintas constroem uma unidade performativa que respeita a diferença.

O uso de objetos pessoais (malas, livros, medalhas, telemóveis) materializa a memória coletiva. São suportes simbólicos de laços afetivos e sociais que funcionam como “totens” durkheimianos — ou seja, objetos que concentram o poder simbólico da comunidade e estabelecem um vínculo entre indivíduo e coletivo.

Exemplo disso é a boneca sem rosto, retratada na peça, que reflete a infância reprimida; o peluche de um amor passado; ou a almofada do atleta que quer respirar dignidade. Esses objetos são portadores de um sentido partilhado, e a cena em que todos embalam as suas malas (Cena 8) assume uma clara função ritualística, à semelhança dos rituais descritos por Durkheim em “As Formas Elementares da Vida Religiosa”.

Durkheim identificava na religião (e por extensão em qualquer ritual coletivo) a capacidade de criar e reforçar laços sociais, dar sentido ao mundo e organizar simbolicamente a vida. A peça opera nesse mesmo registo: não enquanto religião, mas como rito laico de reconfiguração de sentidos.

O uso dos pronomes pessoais (“Eu”, “Tu”, “Ele”, “Nós”, “Vós”, “Eles”) na cena final remete para o espaço simbólico do grupo.

O ato de “desfazer a mala” junta a dimensão íntima à dimensão coletiva — um ritual de purificação, exposição e reconstrução social do Eu.

Durkheim não nega a individualidade, mas entende-a como resultado de processos sociais. A peça explora essa tensão:

Esta é a ideia durkheimiana de que a consciência individual é inseparável da consciência coletiva. O teatro, neste caso, torna-se uma encenação dessa fusão.

“Senhora séria não tem ouvidos” pode ser lida, à luz de Durkheim, como:

1. Uma dramatização dos factos sociais que moldam os indivíduos;
2. Um ritual que reforça a solidariedade social pela partilha da memória;
3. Uma prática coletiva que produz coesão simbólica num mundo fragmentado.

*Por mais que proclamemos ter controle sobre o que filtramos do exterior para o interior. O conteúdo mais bonito e o mais perverso entra por osmose.*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p. 34).

## **5. CONEXÕES TEÓRICAS AMPLIADAS**

### **5.1. O CONSTRUTIVISMO DE BOURDIEU E A FIGURA SOCIAL EM CENA**

Regressando a Pierre Bourdieu, o campo artístico repousa sobre uma lógica específica oposta à das sociedades tradicionais.

Bourdieu adverte que, à medida que a arte se autonomiza — ou seja, à medida que a sua apreciação se torna cada vez mais orientada por critérios internos ao próprio campo

artístico (forma, estilo, inovação estética) — ela tende a apagar as condições sociais da sua produção. O consumo de obras passa, então, a privilegiar a história das formas (e das suas ruturas formais), esquecendo-se da história social das lutas que possibilitaram essas formas.

Este é um alerta contra uma certa despolitização do gosto artístico e contra uma visão “pura” da estética — isto é, desligada da realidade social que a molda.

É possível observar que o meu projeto final resiste conscientemente à lógica da estetização pura. O seu projeto dramático e performativo é fundado precisamente na historicização do íntimo e do artístico: os objetos, os corpos, os testemunhos em cena são ancorados em realidades sociais concretas — pobreza, preconceito, saúde mental e física, exclusão digital, família disfuncional.

Ou seja, a peça:

1. Não se esconde atrás de uma abstração formalista, mas pelo contrário, revela a sua gênese social e afetiva;
2. Recusa o jogo puramente estético do “novo pelo novo” — tão valorizado no campo artístico que Bourdieu critica;
3. Torna explícita a história social das formas que põe em cena: as malas, os objetos, as palavras, os gestos são moldados por biografias atravessadas por estruturas sociais — e não por um exercício de estilo.

Bourdieu mostrou que o “gosto” dominante — o gosto pelo “puro”, pelo “refinado”, pelo “subtil” — é uma construção social e um marcador de classe. Este gosto desvaloriza tudo o que parece demasiado “literal”, “emocional”, “narrativo” ou “biográfico”, porque associa essas dimensões ao popular, ao amador, ao não legitimado.

A peça “Senhora séria não tem ouvidos” desafia isso frontalmente:

1. Valoriza a emoção não codificada e a vulnerabilidade real;
2. Traz histórias de vida que escapam ao cânone da alta cultura, mas que possuem uma densidade existencial e social inegável;

3. Interrompe o circuito fechado da arte por e para os iniciados, ao apresentar-se em espaços como a Casa do Povo de Vermoim — fora do eixo legitimador tradicional.

Logo, não é uma peça para ilustrar o bom gosto artístico, mas sim para expor as forças sociais que o moldam e excluem.

A frase de Bourdieu refere-se também à “história social das lutas a respeito das formas”. Essa luta está evidente na peça:

1. Luta pela legitimidade dos corpos que normalmente não são protagonistas;
2. Luta contra o apagamento de experiências subjetivas e culturais que fogem da norma;
3. Luta pela afirmação de um teatro que recusa a neutralidade estética e assume uma função ética, simbólica e crítica.

Portanto, a peça encarna o movimento do campo artístico tal como Bourdieu o descreve: não como um espaço homogêneo e neutro, mas como campo de forças e disputas — entre arte pura e arte comprometida, entre rutura estética e consciência histórica.

O projeto é um antídoto contra o risco que Bourdieu denuncia: o da arte desligada da vida, a forma desligada da gênese social. A peça “re-historiciza” o sensível, “re-politiza” o estético, e “re-humaniza” a cena. Ao fazê-lo, inscreve-se como um gesto radicalmente contemporâneo e crítico dentro do teatro atual — que não se limita a inovar formalmente, mas questiona as condições sociais da própria arte e da subjetividade que ela representa.

O social é irredutível ao individual (princípio sem o qual não existiria ciência social). A sociedade possui o seu carácter próprio, a sua constituição especial. É, pois, indispensável que a demos a conhecer em si mesma, que estabeleçamos um contacto direto entre a arte e essa mesma sociedade. A história, por um lado, e a sociologia são as ciências propriamente ditas que podem transmitir ao aluno uma ideia muito satisfatória do que é a sociedade. Quanto mais justa for a noção que tivermos da realidade, mais aptos estaremos para agir socialmente. É a ciência que faz com que compreendamos a realidade. É, portanto, a ela que teremos de ir buscar as ideias que orientam a ação, tanto a ação social como qualquer outra. O conceito de “sociedade” representa o contraponto analítico da comunidade.

Ferdinand Tönnies (1855-1936) foi um dos primeiros autores a estabelecer a distinção entre comunidade (*Gemeinschaft*) e sociedade (*Gesellschaft*). A comunidade assenta ora no território comum (casa, aldeia, região, nação), ora na partilha da mesma língua, crença, etnia, corporação eclesiástica ou profissional, representa uma entidade social de identidade e interconhecimento, onde os atores sociais são vistos no seu todo, onde se fundem as vontades e se entrelaçam as relações sociais primárias face a face, relações estas perpassadas de laços personalizados de intimidade e emoção, bem como regras adstritas de coerção e controlo sociais. Já, porém, a sociedade, composta por associações de diversa índole, na sequência dos conceitos jusnaturalistas dos séculos XVII e XVIII, constitui um agregado social de base racional e voluntária, cuja adesão pressuporia um ato voluntário e livre dos indivíduos e cujas relações se definiriam como fragmentárias e segmentárias, pessoais e secundárias.

A sociedade gera as diversas formas de diferenciação social, enquanto modos sintomáticos das mutações sociais e da evolução social, e possibilita ou limita os diversos tipos de ação. Porém, para os teóricos interacionistas (Weber, Goffman), a sociedade não existe sem indivíduos; mais, ela é uma construção social, ou seja, um produto das interações e estratégias, concertadas ou não, dos indivíduos na arena social e, como tal, a sociedade é uma simples designação para a complexidade do social. Por fim, autores como Elias (teoria da configuração), Giddens (teoria da estruturação da ação social) ou Bourdieu (teoria dos campos), procuram superar esta dicotomia estrutura/ação. Para estes autores não há ações sem um contexto estrutural-organizativo e a sociedade, enquanto estrutura, é constantemente reproduzida e recriada pelos atores sociais coletivos e individuais, quer em termos macrosociais, quer em termos microsociais. Já a teoria conceptual de Adorno acerca da noção de sociedade mostra que a sociedade como um todo só se concilia através da individuação, através do *principium individuationis*, e só pode criar relações entre homens e mulheres que se tornam cada vez mais independentes entre eles. Adorno acreditava que a cultura possuía uma missão mais nobre, tal como os intelectuais, que eram os únicos capazes de transformar a sociedade.

A sociologia interpretativa, foca-se em perceber de onde vem o sentido das coisas, por exemplo, de onde vem o sentido que as pessoas sentem em certos sistemas sociais, ou como é que a cultura afeta as decisões que as pessoas tomam. O método de trabalho é à base de entrevistas ou análises aprofundadas de elementos culturais (hermenêutica – interpretação detalhada de um texto). A teoria do significado de Max Weber é a pedra

angular da sociologia interpretativa. Weber dizia que ao estudar de onde vem a motivação das pessoas, isso ajuda nos a perceber os seus objetivos e explicar o seu comportamento. Os sociólogos interpretativistas contribuíram significativamente para a sociologia da arte. Os seus métodos e premissas são particularmente úteis no entendimento que pode ser atribuído aos objetos de arte e no modo como as pessoas criam significados a partir deles.

Para Max Weber, compreender o comportamento humano exige ir além da sua descrição externa: é necessário entender os motivos subjetivos que estão por trás da ação — ou seja, compreender o sentido que o indivíduo atribui ao que faz.

Na peça, cada cena é a exteriorização de um gesto com sentido:

1. O ator que mostra uma pulseira e evoca um vínculo afetivo;
2. A atriz que pega num pente e fala da pobreza e do estigma;
3. O jovem que exhibe uma almofada como símbolo do cansaço social.



Figura 3 : Fotografias de divulgação da peça, por Ricardo Du Toit

Essas ações, aparentemente banais, só ganham valor teatral porque estão carregadas de significados subjetivos. A peça convida o público a fazer exatamente o que Weber propunha: compreender o que motiva aquelas pessoas a agir, a lembrar, a falar, a expor-se. O palco torna-se um espaço da intencionalidade social e emocional de cada ação.

A sociologia interpretativa também se baseia na hermenêutica, ou seja, na interpretação detalhada de elementos culturais — textos, rituais, objetos. A peça oferece múltiplos “textos” para serem lidos:

1. Desde os objetos até expressões idiomáticas reconfiguradas com sentido metafórico (“Partimos a louça toda!”, “Uma andorinha sozinha não faz a primavera.”);
2. Gestos rituais (embalar malas, circular no palco, falar em coro).

Esses elementos são veículos de significado cultural. A peça não representa apenas histórias individuais, mas formas culturais de viver, sofrer e resistir. Como diria Clifford Geertz, outro pensador interpretativo, trata-se de uma "descrição densa" — onde cada gesto carrega camadas de sentido social.

A peça demonstra que o sentido que damos às nossas experiências é moldado pela cultura:

1. Os traumas da infância são contados através de narrativas culturalmente mediadas (escola, família, gênero);
2. A memória é ativada por objetos comuns, que adquirem valor simbólico a partir da vivência social;
3. As falas revelam que os indivíduos estão constantemente a negociar o que sentem com aquilo que a sociedade lhes permite sentir ou expressar.

## **5.2. A CRÍTICA MARXISTA À CULTURA E O VALOR SIMBÓLICO DOS OBJETOS**

A sociologia crítica está principalmente preocupada com a luta de classes e com o controle físico e mental que as elites têm sobre as massas. A sociologia crítica mantém as ligações com o seu fundador, Karl Marx.

Marx estava interessado na relação entre a luta de classes, especificamente, dos capitalistas e do proletariado. Os capitalistas detêm os meios de produção (fábricas, ferramentas, propriedade, matérias-primas, dinheiro), mas eles não podiam fazer todo o trabalho. Para isso contratam trabalhadores a soldo. Estes trabalhadores provêm das classes baixas - o proletariado - e não têm nada a não ser as suas mãos, os seus músculos, enfim, a força do seu trabalho para vender. Os operários tornam-se, assim, “escravos assalariados” dos capitalistas, dependendo deles para comprar comida, roupa e habitação; na verdade, para sobreviver. Esta dependência é um problema particular, porque os capitalistas tiram partido do proletariado. Daí a importância da luta de classes, da noção de “conflito”. O conflito é o motor da história, diria Marx.

O pensamento marxista, ou o conflito, configura a sociologia da arte e da cultura de várias maneiras. Marx introduz a ideia da “falsa consciência” – quando os trabalhadores não conseguem ver que estão a ser explorados. Também diz que os capitalistas têm o desejo e o poder de criar histórias que legitimam as suas ações. Ideias mais recentes falam de controlo cultural, da capacidade de capitalistas ou gestores de obter comportamentos desejados dos trabalhadores, e de como a arte pode funcionar como forma de controlo social. Por outro lado, a análise marxista fornece princípios fundamentais às críticas à cultura de massas tal como produzida pelas indústrias culturais dominantes, designadamente por parte dos sociólogos da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer).

Uma outra abordagem à arte que colhe inspiração da análise da estratificação de classes (ainda que não seja marxista, per se), tem a ver com os usos da cultura. Diferentes classes sociais fazem diferentes usos da arte, e isto pode ser uma vantagem para as classes altas. E, finalmente, a abordagem crítica informa o estudo de como a arte se cruza com outras formas de divisão social, género ou raça.

“Senhora séria não tem ouvidos”, quer também combater essa cegueira simbólica ao proporcionar um espaço de fala para sujeitos historicamente silenciados, permitindo-lhes narrar as suas condições de exclusão, desigualdade e resistência.

Por exemplo:

O discurso dos intérpretes Marco e Paulo sobre os “telemóveis” revela como o consumo tecnológico esconde uma solidão profunda e um controlo simbólico sobre o comportamento.

*Aqui só restam as dúvidas diárias, um monte de inutilidades fechadas em palavras e trancadas em emojis gastos...*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p. 23).

A peça, ao dar visibilidade às estruturas opressivas que agem sobre os corpos e subjetividades, atua como dispositivo de desmistificação ideológica — um gesto fundamental no pensamento marxista.

A Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer) aprofundou a crítica marxista ao mostrar como a cultura de massas, produzida pelas indústrias culturais, não emancipa, mas

entretém e submete. Nesse contexto, a arte é domesticada, tornada mercadoria e esvaziada do seu potencial crítico.

Deste modo, este projeto não é uma peça comercial, mas uma criação coletiva com base na experiência vivida.

O seu formato fragmentário, afetivo e autobiográfico resiste à estetização do sofrimento e ao espetáculo fácil, oferecendo ao público uma experiência de escuta desconfortável, mas transformadora.

A peça, assim, rejeita o modelo da cultura como entretenimento e recupera o teatro como espaço de crítica e de consciencialização coletiva, como defendia Bertolt Brecht, também ele influenciado pelo marxismo.

Embora não diretamente marxista, a análise da cultura enquanto capital simbólico — como desenvolvida por Pierre Bourdieu — é essencial para entender a desigualdade no acesso e na apropriação das práticas culturais. A peça denuncia essas desigualdades ao trazer para o palco:

Corpos, objetos e narrativas que normalmente não circulam nos espaços legitimados da cultura artística institucional.

A dificuldade sentida por alguns intérpretes em se sentirem reconhecidos, valorizados ou incluídos socialmente — o que reflete os mecanismos de exclusão simbólica praticados pelas elites culturais.

Ao ocupar palcos como o Teatro Helena Sá e Costa e espaços comunitários como a Casa do Povo de Vermoim, posso até arriscar que a peça subverte o monopólio cultural das classes altas e afirma a legitimidade estética de outras vozes e experiências.

Uma abordagem marxista crítica e contemporânea reconhece que a opressão não se limita à classe, mas interseta-se com o género, a etnia, a idade. A peça trabalha conscientemente essa complexidade:

O relato sobre o hospital na Guiné-Bissau traz uma perspetiva racial e pós-colonial, nem sempre explorada em palco.

As senhoras sérias, além dos senhores, são múltiplas, contraditórias, afirmativas — e a sua experiência não é secundarizada, mas central.

Estas representações são contra-hegemónicas, pois desafiam a forma como a cultura dominante invisibiliza ou estereotipa os corpos e subjetividades que fogem à norma.

Ouso dizer que este projeto não apenas reflete o conflito social — ele inscreve-se dentro dele. Ao fazer da arte um meio de escuta, denúncia e consciencialização, o espetáculo rompe com a neutralidade estética e afirma-se como gesto político.

Recusando a falsa consciência, a cultura de massas, a dominação simbólica e a exclusão interseccional, a peça inscreve-se numa tradição crítica do teatro que não apenas mostra o mundo — mas ajuda a renová-lo.

## **6. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **6.1. LIMITES E POTÊNCIAS DA CRIAÇÃO COLETIVA**

Tal como no vídeo, na arte documentada, na investigação social, este projeto não nasce como produto artístico autónomo, mas como resultado de um processo investigativo coletivo, no qual os intérpretes trazem para cena objetos, histórias e fragmentos da sua biografia.

Pré-produção: encontros, partilha de histórias, exploração dos objetos;

Produção: improvisações, construção de cenas, ensaios com base no material recolhido;

Pós-produção: seleção das cenas, ordenação dramaturgica, afinação textual e performativa.

Tal como no vídeo de investigação, este teatro exige um guião técnico e literário, mesmo que a criação seja coletiva e performativa. A encenadora atua como investigadora e mediadora de significados, articulando o material bruto numa narrativa coerente.

Em “Senhora séria não tem ouvidos”, não há pretensão de objetividade, mas sim uma ética da transparência performativa.

Assim como a investigação audiovisual implica múltiplas funções técnicas e profissionais (operador de câmara, de som, editor, etc.), também a criação desta peça envolve uma multiplicidade de papéis e decisões colaborativas. A dramaturgia é construída a partir da escuta e da incorporação de contributos individuais dos intérpretes.

Este método aproxima-se da lógica do “cinema participativo” ou “etnografia colaborativa”, onde os sujeitos da investigação participam ativamente na construção do discurso.

No entanto, isso coloca desafios:

1. Como selecionar o que fica e o que sai?
2. Como respeitar a autenticidade da experiência sem a estetizar em excesso?
3. Como montar um guião que respeite a pluralidade dos testemunhos?

Tais decisões implicam um pacto ético e artístico com os participantes — os próprios intérpretes — e com o público. A peça transforma-se assim num ensaio dramaturgicamente sobre a complexidade da verdade e da representação social.

A realidade não está em cena; o que está em cena é uma composição simbólica e sensível da experiência real.

No meu projeto final, essa composição tem consciência da sua condição estética e simbólica:

1. A escolha dos objetos;
2. O uso de expressões figuradas;
3. A criação de cenas de grupo coreografadas.

Este “tratamento artístico” da realidade exige uma decisão consciente sobre a linguagem, o tom e o estilo. Trata-se de dar forma à experiência sem trair o seu conteúdo emocional e social.

O teatro praticado em “Senhora séria não tem ouvidos” opera não como simples espelho da realidade, mas como forma de interpretá-la, estruturá-la e questioná-la. O palco, tal como a câmara, é uma lente crítica. A peça apresenta-se como um estudo sociológico encarnado, onde o corpo, o objeto e a fala constituem dados, análise e exposição.

*“Especialistas não somos! Passamos a vida com a boca no ouvido de alguém, assim como os nossos objetos passam as suas existências a acumular o nosso pó e os nossos fardos.”*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p. 34).

Em conclusão, criar, ler e interpretar um texto é lutar com um anjo que age como um bandido.

Esta modalidade de combate a que chamamos interpretação ocorre na noite, culminando, se bem-sucedida, no lusco-fusco da alvorada: começamos na ignorância, no desconhecimento (por vezes de nós próprios, ou do nosso propósito), não dispomos de toda a informação, nunca chegamos à clareza, ao ponto do dia em que o Sol triunfa. Apenas mais tarde – dentro de semanas, meses ou muito depois – alcançamos a clarividência sobre o que procurávamos, sobre aspetos da obra a que nos dedicámos, aspetos que se nos afiguravam opacos e que então se revelam inesperadamente transparentes.

Assemelha-se quase a uma luta corpo-a-corpo. Lutamos com um poema, um texto dramático, retemo-lo para além do que é razoável, forçamo-lo a conceder-nos a sua bênção, seja ele um anjo ou um malfeitor, mas talvez no exato lugar onde nos debatemos com uma dificuldade nos aguarda uma descoberta.

Este combate é também um abraço noturno: já não sabemos qual é o corpo do criador, do leitor e o corpo do texto, os respetivos contornos esvaem-se. A hora da criação, do início do ateamento da chama, é a hora em que não sabemos nada um do outro, dos limites um do outro: reside este particular sentido de lermos o texto com os intérpretes e depois lermo-nos no texto.

E depois das bênçãos, da consolação, lembramo-nos das sovas que levamos pelo caminho, coxeamos, rumo a uma reconciliação e logo de seguida ocorre-nos que criar é uma forma de ampliação, de fortalecimento até.

Esta luta, marcada por tensão e descoberta, encontra ecos profundos no meu projeto final, onde a criação dramatúrgica é, acima de tudo, um gesto de confronto com a memória, com o corpo e com o mundo.

A dramaturgia construída a partir de objetos afetivos e testemunhos biográficos é, ela própria, uma arena simbólica. Cada objeto trazido pelos intérpretes não é apenas um artefacto; é um fragmento da sua história, um lugar de dor ou amor cristalizado, uma zona de conflito ainda aberta. Enfrentá-lo em cena, oferecer-lhe voz, representa um gesto que se assemelha ao corpo-a-corpo invocado: o intérprete combate com aquilo que transporta — a boneca sem rosto, a almofada do esforço físico, o pente da exclusão infantil — e, nesse paralelo, há uma transformação dupla: do objeto e do sujeito.

Neste sentido, o palco torna-se o lugar da ferida e da bênção simultaneamente. O gesto de “desfazer a mala” — imagem recorrente e central na peça — é também a metáfora do combate e da reconciliação. O ato de abrir a mala em cena é um gesto performativo de disponibilização do interior: não apenas dos objetos, mas do interior simbólico do sujeito que os traz. Neste processo, o texto (dramático, biográfico, coletivo) deixa de ser uma entidade externa.

Essa dissolução de fronteiras é uma das conquistas mais profundas da peça: o público não é apenas espectador, mas cúmplice desse combate simbólico.

## 6.2. A ARTE COMO RECONCILIAÇÃO ENTRE ESTÉTICA E VERDADE

No fim, a marca que a criação deixa, é também sinal de crescimento. A peça não se fecha em resolução; ela caminha, de pés doridos, mas com clareza renovada. Criar, neste contexto, não é apenas representar algo já sabido, mas alargar o campo do possível, tocar no indizível e devolvê-lo ao mundo com novas formas - é simultaneamente ferida e cura, luta e abraço, queda e ampliação.

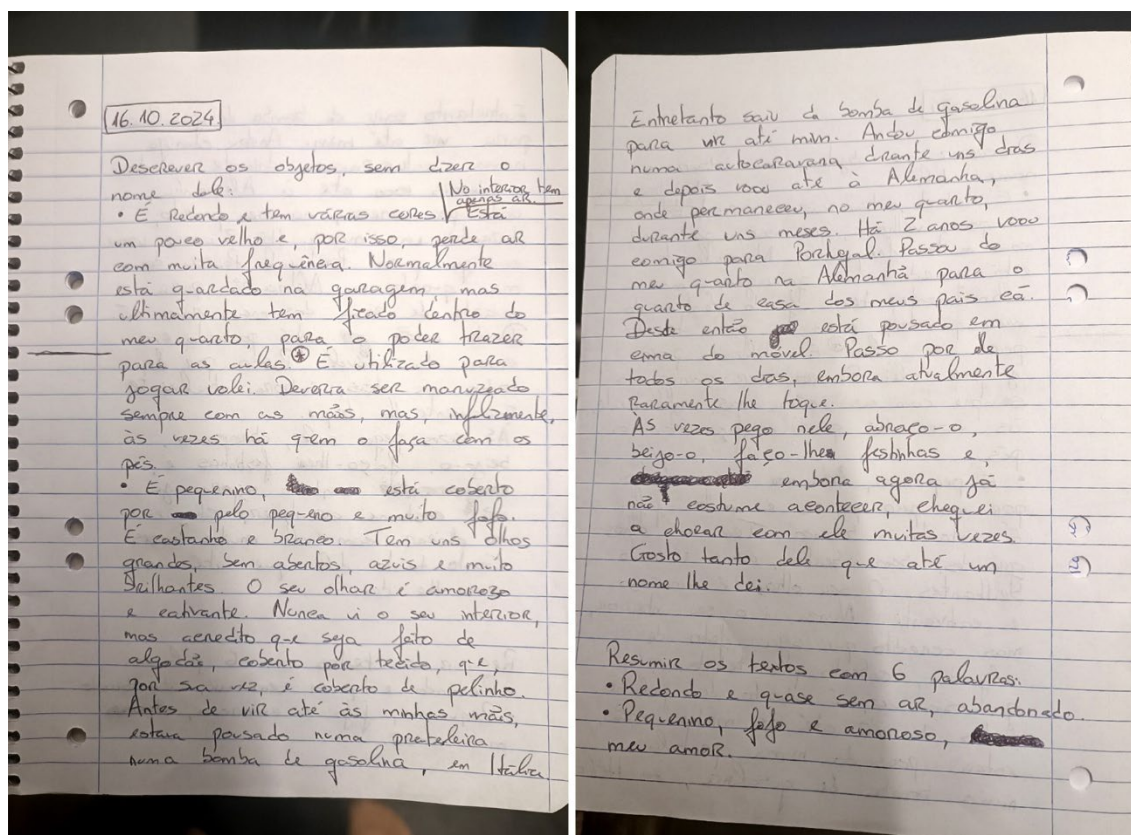


Figura 4 : Registos de exercícios em sala de ensaio por Raquel Rafael.

Cláudia França discute numa das suas pesquisas, com base em autores como Foucault, Barthes e Hall, a dissolução da ideia de um autor uno e coerente, abrindo espaço para uma autoria plural, fluida e, muitas vezes, performática. Essa conceção ecoa no meu projeto final, em que os intérpretes representam-se enquanto figuras fragmentadas, marcados por contradições entre repressão e desejo, razão e delírio.

Cláudia França, aponta a pluralidade identitária como condição contemporânea (Hall), na peça, essa pluralidade materializa-se na subjetividade escondida da personagem, revelando-se pelos seus monólogos, visões e vozes que a habitam. Assim como Sophie Calle incorpora a alteridade na sua performance autobiográfica, em “Senhora séria não tem ouvidos” constroem-se personagens que dialogam com fantasmas internos e externos, deslocando a noção tradicional de autoria para algo mais performativo e coletivo.

A análise de Cláudia França sobre o uso de objetos por artistas como Calle — em que objetos banais ganham valor identitário e confessional — pode ser posta em diálogo com o universo simbólico da peça. Tais objetos — como o balde de Calle ou o mictório de Duchamp — deslocam o íntimo para o espaço público (o palco/museu), convertendo o ordinário em vestígio poético e identitário.

Essas confissões são atravessadas por vozes e silêncios, sugerindo uma multiplicidade de Eus — tal como na análise de Foucault da função do autor. A investigação a que me propus mobiliza o absurdo e a ironia na sua dramaturgia para subverter convenções morais, sociais e estéticas. A ironia em “Senhora séria não tem ouvidos” atua como crítica ao discurso normativo, realizando um gesto autoral que é, ao mesmo tempo, exposição e negação do sujeito.

Tanto o ensaio de Cláudia França quanto a minha peça final, abordam a crise do sujeito moderno e a reconstrução da autoria em tempos de identidades fragmentadas. Se a arte contemporânea se serve de objetos e confissões para recompor uma ideia de si, existe uma procura no meu projeto em dramatizar essa tentativa por meio de uma linguagem cênica visceral, que torna o corpo e a fala da personagem verdadeiros “objetos autorrepresentacionais”.

Outros agentes que sabem brincar fora e dentro para polir a cena, são o elenco com o qual trabalhei. Aristóteles reconhece que a amizade é baseada em certos termos: prazer, utilidade ou virtude, enquanto outros acreditam que a amizade só sobrevive se houver uma recompensa, e por isso, termina quando deixa de ser útil / agradável para

os “participantes”. Ora, estes intérpretes que dão corpo às personagens são indispensáveis para provar a existência da verdadeira amizade. Ao fazer isso, prepara-se um clímax e uma catarse reforçada.

Estes intérpretes têm a licença para criticar a sociedade enquanto funcionam dentro dela. O palco é visto como o local para a transição, as personagens levam-no com elas e restauram uma nova ordem, estão agora disponíveis a reinventar papéis que não estavam disponíveis para elas na sociedade.

Articulando a minha peça final com excertos da obra “Art Objects” (1995), de Jeanette Winterson. O foco incide sobre os modos como a peça propõe um tipo de criação autobiográfica que desafia as convenções de gosto, aceleração e espetacularização da arte contemporânea. A partir dos conceitos de atenção estética, tempo, escuta e resistência ética, argumenta-se que a peça constitui um gesto performativo que devolve à arte o seu potencial transformador, resgatando a sua dimensão de experiência vivida e não de consumo imediato.

Em “Art Objects”, Jeanette Winterson afirma que o problema do espectador contemporâneo não é a arte em si, mas a sua indisponibilidade para escutá-la: Esta crítica à pressa e à distração no consumo artístico encontra eco profundo na peça que desafia o espectador a desacelerar, a escutar e a estar presente diante de narrativas reais, corpos vulneráveis e objetos carregados de memória.

*Tens ideia da última vez que paramos?*

*É que eu não te consigo dizer, passamos muitos ventos de leste, parei de contar.*

*Mas podíamos parar agora, não achas?*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p.14).

Face a uma atitude de consumo rápido e julgamento instantâneo é precisamente aquela que “Senhora séria não tem ouvidos” procura desestabilizar. A peça constrói-se como um campo de resistência ao gosto imediato. Não oferece um enredo convencional, nem uma estética espetacular. Em vez disso, propõe um ritual de escuta e exposição, onde os intérpretes partilham fragmentos biográficos e objetos afetivos. O espectador, por sua vez, é convidado a suspender o juízo e a mergulhar no processo de reconhecimento — não no sentido da identificação fácil, mas da partilha empática da vulnerabilidade.

Winterson escreve que “We have to recognise that the language of art, all art, is not our mother-tongue” (p.4). Sugere que a arte exige aprendizagem, escuta e tradução — não se dá imediatamente, nem pode ser reduzida a slogans. Esta imagem encontra uma ressonância direta na peça, onde os intérpretes falam de si, mas numa linguagem que resiste à dramatização convencional: hesitam, falham, tropeçam. A sua presença em cena é, muitas vezes, um corpo em processo, e não um papel desempenhado.

Assim como aprender uma nova língua exige esforço, escutar esta peça exige acolher formas de fala e de gesto que não estão normalizadas no campo artístico tradicional. A arte aqui não é fluente — é uma tentativa partilhada de comunicação, mediada por objetos que funcionam como tradutores do subtexto e do sentimento.

Um dos princípios fundamentais de Winterson é a ideia de que a arte transforma, mas essa transformação não é passiva: “True art, when it happens to us challenges the 'I that we are.'”(p.15).

“Senhora séria não tem ouvidos” é exemplar nesse sentido: ao apresentar-se como uma criação autobiográfica coletiva, exige que o público participe ativamente da experiência, não como mero observador, mas como presença ética.

O “trabalho” do público é aceitar o convite para olhar para o outro não como personagem, mas como pessoa, para ver no palco não uma ficção, mas uma tentativa sincera de partilha e reinscrição simbólica da vida vivida. É nesse trabalho que reside o poder da peça — naquilo que Fischer-Lichte (2008), como já mencionei, chama de “acontecimento performativo”: um espaço partilhado onde o performer e o espectador se transformam mutuamente.

Ver esta peça é aceitar um pacto de convivência temporária, onde se aceita suspender a pressa, o preconceito, o consumo simbólico rápido — e entrar num tempo outro, onde o que se partilha é presença, escuta e transformação possível.

A peça é, pois, menos um espetáculo e mais um espaço de comunhão, onde o teatro recupera a sua função original: lugar de partilha simbólica daquilo que somos e daquilo que podemos ser.

Tanto “Art Objects” como “Senhora séria não tem ouvidos” reclamam um espaço de resistência à indiferença e ao automatismo sensível. Em tempos de saturação estética

e esgotamento emocional, ambas as obras propõem a arte como prática do cuidado: cuidar do olhar, do outro, da escuta, da memória.

É nesse gesto ético e sensível que reside a sua força: não em oferecer respostas ou conclusões, mas em ampliar a nossa capacidade de estar com o outro no que ele tem de mais frágil — e, por isso mesmo, é profundamente humano.

### **6.3. O OBJETO-GATILHO - PERFORMATIVIDADE E DISPOSITIVO INVESTIGATIVO**

No seu influente ensaio “Art and Objecthood”, Michael Fried afirma que a arte minimalista (literalist art) falha precisamente porque é teatral. Esta teatralidade, longe de referir-se a qualquer estética dramatúrgica, é definida como a condição de dependência da obra em relação à presença do espectador para se constituir plenamente.

Neste modelo, a obra de arte deixa de ser uma entidade fechada, autossuficiente, e passa a existir num “presente contínuo”, prolongado e indefinido — que Fried interpreta como perda de autonomia estética e de intensidade formal.

Ora, no meu projeto, a teatralidade não é sinal de falência, mas condição produtiva da escuta, da relação e da vulnerabilidade performativa. Os corpos em cena não se impõem como objetos escultóricos, mas como presenças biográficas em desenvolvimento.

Cada *performer* apresenta fragmentos de si — histórias, objetos, posturas — que não estão “fechados em forma”, mas abertos à relação com o público. Em termos “friedianos”, poder-se-ia dizer que a peça aceita essa teatralidade, mas transforma-a em aliança ética com o espectador, e não em colapso formal.

Fried opõe o “objecthood” (a condição de objeto) àquilo que considera a arte autêntica, isto é, o “presentness” — a presença plena, “instantânea”, intensa e sem mediações. No entanto, a peça final que propus parece idealizar outro caminho: uma dramaturgia da presença imperfeita, partilhada, construída com os outros. A sua estrutura é processual, fragmentária, recusando a clausura do objeto e admitindo o inacabado como formato.

Neste sentido, “Senhora séria não tem ouvidos” não é minimalista no sentido formal, mas partilha com a crítica de Fried a consciência da teatralidade como dimensão

estética da relação. Porém, longe de rejeitar essa condição, a peça abraça-a como território de resistência e de verdade partilhada.

Fried afirma que a arte literalista constrói a “entire situation”, isto é, uma experiência que envolve não só o objeto, mas o espaço, o tempo e o corpo do espectador:

É exatamente essa ideia que encontramos ampliada na peça, onde o palco é um lugar partilhado, e cada elemento (objeto, luz, corpo, som) constrói uma situação viva.

Mas ao contrário da crítica “friediana”, aqui não se trata de perda da forma, mas de transformação da forma em experiência. O objeto (a mala, a fotografia, a boneca) não é escultórico, mas relacional. Ganha sentido pelo contexto, pela voz, pela emoção que transporta.

Contra o diagnóstico de Fried, que vê na teatralidade um sintoma de esvaziamento estético, “Senhora séria não tem ouvidos” mostra como a teatralidade pode ser um gesto ético e transformador. A obra não se fecha no objeto, mas abre-se à presença, à escuta e ao risco do encontro. Não é um colapso da forma, mas uma reinscrição da forma como processo de partilha.

Se para Fried a presença é graça (“presentness is grace”), então esta peça pode ser vista como um exercício radical de graça: não a graça da obra autossuficiente, mas a da obra que permanece aberta à humanidade do outro.

*Quero-te guardar no bolso que não está roto,  
Quero-te na minha roupa,  
Quero-te na minha epiderme,  
Quero-te na minha derme,  
Quero-te na minha hipoderme,  
Assim quando o bolso ficar roto do uso, sei que estarás a salvo.*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p.19).

Aproximando a minha criação dos pensamentos de Fiódor Dostoiévski e Arthur Schopenhauer. A exposição da dor, da memória e da condição humana em cena é aqui analisada como dispositivo de verdade, a tensão entre a vontade de existir (Schopenhauer) e o desejo de redenção (Dostoiévski), convertendo o palco num espaço de revelação ética e de resistência à superficialidade moderna.

Partindo de fragmentos autobiográficos dos intérpretes e de objetos afetivos, constitui-se uma revelação, do corpo vulnerável e da voz fraturada, aproxima-se da interioridade radical que marca as obras de Dostoiévski e Schopenhauer: a dor não é negada — é atravessada.

Para Schopenhauer, a vida é movida por uma força cega e incessante — a Vontade — que nunca se satisfaz. Daí a sua concepção trágica da existência: viver é desejar e, por isso mesmo, sofrer.

O gesto de expor essas camadas — num palco sem ornamentos falseados e com recursos simples — parece materializar a ideia schopenhaueriana de que só através da arte (e, sobretudo, da compaixão) é possível suspender temporariamente o sofrimento da Vontade. A performance torna-se, assim, um espaço onde a dor pode ser partilhada sem se transformar em espetáculo, e onde a estética serve à verdade e não à ilusão.

A dramaturgia da peça remete igualmente para a literatura confessional de Dostoiévski, onde a condição humana se revela na sua máxima tensão entre abjeção e redenção. Nos seus romances, como “Os Irmãos Karamázov” ou “Memórias do Subsolo”, as personagens vivem à beira do colapso, mas é nesse colapso que revelam a verdade da alma.

Em “Senhora séria não tem ouvidos”, os intérpretes surgem igualmente como figuras que não representam papéis, mas entregam-se à confissão. Tal como em Dostoiévski, o sofrimento é um lugar de passagem, onde se experimenta a finitude, mas também a possibilidade de transcendência. A cena torna-se uma espécie de “cela” simbólica onde cada corpo, ao partilhar a sua verdade, reconcilia-se consigo e com o outro.

A noção de compaixão ativa, presente em Dostoiévski, manifesta-se no espetáculo pela escuta mútua entre os intérpretes e pelo convite ao espectador para não julgar, mas presenciar.

A recusa da espetacularização na peça (que se afasta de dramatizações) aproxima-se da denúncia feita por ambos os autores — da superficialidade moderna. Se para Schopenhauer a vida social é um disfarce da vontade irracional, e para Dostoiévski a modernidade conduz ao niilismo e ao egoísmo, então a peça, ao romper com essas lógicas de ocultação e competição simbólica, propõe-se como um exercício radical de sinceridade.

Sugiro que o meu projeto final partilha com estas figuras a ambição de olhar para dentro, mesmo que isso implique reconhecer a dor, a falha e a condição trágica do existir. Mas também aqui o reconhecimento da fragilidade é o primeiro passo para a possibilidade da redenção.

A peça "Senhora séria não tem ouvidos", ao propor uma aproximação performativa que resiste à clausura estética e à indiferenciação sensível, oferece-se como um terreno fértil para articulações com os debates estéticos e ontológicos desenvolvidos na obra "Arte y objetos" de Graham Harman. Neste livro, Harman defende uma Ontologia Orientada aos Objetos (OOO), onde a arte, em vez de comunicar em termos literais, opera por meio de alusão, indireção e reticência — tal como o espetáculo, que recusa explicações evidentes ou uma narrativa fechada.

A peça encarna esse mesmo princípio ao assumir uma dramaturgia não-linear, na qual os corpos em cena não são presenças biográficas, ressonâncias subjetivas e materiais. A teatralidade, longe de ser um erro, torna-se condição de possibilidade de uma estética onde o objeto (a cena) se oferece sem se esgotar, e onde o espectador é chamado a co-habitar — e não apenas a consumir — a obra.

Harman sugere que a obra de arte não se reduz ao binómio objeto-observador, mas produz um "terceiro objeto superior", uma zona de sentido emergente. Essa mediação é evidente na peça, onde a significação não reside num conteúdo evidente, mas nas fraturas, nos silêncios e nos gestos e entrelinhas. O espectador é como uma instância ativa, que constrói sentido a partir de uma presença intensiva e situada, ecoando a proposta da OOO de uma ontologia estética relacional.

A peça resiste, ainda, ao modelo formalista kantiano, que procura fundar o juízo estético na autonomia do objeto artístico e na sua completude formal. Como nos recorda Harman, o formalismo clássico (Greenberg, Fried) marginaliza a teatralidade, o afeto, o corpo e o erro, em favor da pureza formal. "Senhora séria não tem ouvidos" inverte esta equação: a cena vive da incompletude, da exposição do erro, da falha e da matéria como superfície que pulsa (e não se resolve). A obra não se fecha num produto acabado, mas abre-se como processo.

"Senhora séria não tem ouvidos" pode ser lida, à luz de Harman e da Ontologia Orientada ao Objeto, como uma peça que assume a arte não como representação, mas como relação.

Fried, como já mencionei, denuncia a teatralidade como o principal defeito da arte minimalista, acusando-a de dissolver a autonomia da obra de arte ao colocá-la num presente contínuo, dependente da presença do espectador. Para Fried, a boa arte (modernista) deve ser auto-suficiente, imediatamente plena, dispensando qualquer interação ou contextualização exterior. A teatralidade, por seu turno, subordina a obra a um cenário relacional, onde a experiência estética se dilui na experiência do espaço e da presença. Considera, portanto, que esta dependência da recepção destrói o que chama presença autêntica da obra.

Harman, pelo contrário, desafia este paradigma. A sua Ontologia Orientada ao Objeto (OOO) propõe que os objetos — artísticos ou não — nunca se revelam completamente; toda experiência de um objeto é sempre mediada, oblíqua, parcial. A arte, nesta perspectiva, não é um sistema fechado, mas uma abertura ontológica. O espectador não compromete a obra: ele faz parte da sua constituição.

A arte não comunica por enunciado explícito, mas pela sua capacidade de sugerir, vibrar, resistir à clausura. A teatralidade, neste modelo, não é sinal de fraqueza, mas condição estética produtiva.

“Senhora séria não tem ouvidos” alinha-se claramente com a perspectiva harmaniana, propondo um teatro poroso, onde a cena é feita da escuta, da falha, do intervalo e da espera. A “não escuta” do título já aponta para essa dimensão ética de suspensão e atenção — não há resposta, apenas presença.

Neste contexto, a crítica friediana seria impotente: a teatralidade aqui não é o que corrompe a obra, mas aquilo que a constitui como campo relacional. O espetáculo não se fecha sobre si; abre-se ao espectador, não para ser completado, mas para se manter incompleto — como deseja Harman — e resistir ao consumo rápido e à legibilidade imediata.

Fried defende a pureza da pintura; Harman prefere a ambiguidade da instalação.

Fried quer o fim da relação; Harman exige a presença do outro.

Fried denuncia o teatro como falência estética; Harman celebra-o como gesto ontológico.

Na peça, esta tensão encarna-se na própria materialidade da cena: objetos que não representam, mas afetam; corpos que não ilustram, mas exalam presença; ações que não conduzem, mas suspensam o sentido.

A oposição entre Fried e Harman é, em última análise, uma divergência sobre a natureza da arte: ou ela se basta a si mesma (Fried), ou exige o outro (Harman). A peça “Senhora séria não tem ouvidos” é um caso exemplar desta segunda via. Nela, a obra não se fecha, expõe-se. E o espectador não é um observador passivo, mas parte ativa do acontecimento sensível que, tal como Harman sugere, cria um “terceiro objeto” — nem a obra, nem o seu intérprete, mas a relação entre ambos.

A imagem apresentada no final do livro de Harman, pertence a Joseph Beuys, “I Like America and America Likes Me” (1974), é um dos mais icónicos gestos da arte performativa do século XX. Nesta ação — também referida como “El Coyote” — Beuys passou três dias encerrado com um coioote numa galeria em Nova Iorque, sem outro contacto humano. Este gesto serve como manifestação visual ao livro *Arte y objetos*, e o seu simbolismo é profundamente ressonante com as teses ontológicas defendidas pelo autor e, em especial, com a proposta dramatúrgica da peça “Senhora séria não tem ouvidos”.

Beuys não domina o espaço, não ilustra um conceito. Ele coabita com o outro — o coioote — num regime de tensão e cuidado. Este gesto aproxima-se da estética harmaniana: a arte como objeto que escapa à totalidade da apreensão, que exige tempo, escuta, risco e abertura.

A teatralidade no meu projeto de investigação não se funda na comunicação de um conteúdo, mas numa presença que expõe a fragilidade do encontro.

Assim como Beuys se apresenta ao coioote sem mediações, também os intérpretes da peça se apresentam ao espectador não como completas personagens, mas como presenças biográficas em desenvolvimento.

Para Harman, a arte que importa é aquela que resiste à interpretação rápida, que recusa o esgotamento simbólico. O mesmo se aplica à performance de Beuys e à peça: ambas desafiam a pressa do olhar moderno e impõem uma experiência lenta e partilhada. Neste sentido, o teatro não é apenas um meio: é um modo de pensar e de estar com o outro — humano, animal, objeto, memória.

“Senhora séria não tem ouvidos” tenta devolver à cena a sua força de enigma, a sua teatralidade como campo de cuidado. Tal como Beuys se recusa a dominar o coiote, a peça recusa o domínio do texto sobre o corpo, do símbolo sobre a experiência, e do espectador sobre a obra.

Palavras partilhadas para e pelo grupo da criação como “comunicação com calma”, “consentimento”, “espírito de equipa”, “saber pedir ajuda” ou “ter voz” apontam para um ambiente dramático em que o corpo e a voz de cada intérprete são tratados como núcleos. A presença do outro — tanto intérprete como espectador — não é um falhanço, mas sim uma força estruturante. Como Harman argumenta, o objeto nunca é acessível na sua totalidade, e o humano também não: logo, qualquer interação é já incompleta e infinita — o que legitima o “ensaio contínuo” como prática estética e ética.

Estas palavras não seguem uma lógica de composição clássica; não são “temas dramáticos” no sentido tradicional, mas antes vetores de vivência partilhada, quase como fragmentos que apontam para objetos em colisão, em ocultação ou em fuga.

Se Fried insiste numa oposição entre arte e teatro, autonomia e presença, a peça aqui descrita dissolve essas fronteiras: a presença, a teatralidade e o outro são centrais. Se Greenberg prefere uma pureza formal, este processo valoriza a impureza, o ruído, o fragmento. Com Harman, poderíamos dizer que a peça é feita de objetos — linguagens, regras, dúvidas, carinhos — que se tocam apenas parcialmente, mas que geram, nesse toque imperfeito, uma constelação de sentidos.

“Senhora séria não tem ouvidos” pode ser lido, num primeiro nível, como uma frase sentenciosa, quase proverbial, que sugere uma figura de autoridade, austeridade ou indiferença. Esta “senhora séria” é uma máscara do poder ou do distanciamento. Desde os primeiros minutos, percebe-se que a “senhora séria” não é uma personagem, mas uma ideia a ser desconstruída coletivamente.

Ao recusarem o silêncio ou a obediência ao modelo “sério” e normativo, os intérpretes ativam uma prática de desidentificação performativa, em que as vozes atravessam-se, os papéis misturam-se e a escuta transforma-se em motor dramático.

Essa senhora que representa o coletivo da peça é, ironicamente, desmascarada: ela tem ouvidos — e muitos —, mas escuta de modos imprevistos. A frase inicial converte-se assim num jogo de máscara e antifrase, onde dizer é também desfazer, e nomear é reencenar.

Ao nomear a exclusão, desmonta-se a exclusão; ao nomear o silêncio, desafia-se o poder de quem silencia.

O espetáculo assume então o gesto lúdico como gesto subversivo, recusando ou antes questionando o seu título como as estruturas que este representa. “Senhora séria não tem ouvidos” converte-se em ato performativo de dissenso: o riso, o erro, o improvisado, a escuta coletiva e o testemunho biográfico tornam-se formas de resistência.

Como num teatro de máscaras, o nome inicial é desmentido pelo próprio ato de estar em cena, onde a seriedade cede à leveza e o silêncio à polifonia. O título, portanto, não se cumpre — e é nesse desvio que reside a sua força.

Um dos conceitos fundamentais em Judith Butler é o da paródia subversiva: ao repetir um gesto ou uma norma de forma deslocada, irônica ou falhada, é possível expor o seu caráter artificial e normativo. A personagem-título é evocada apenas para ser recortada, descentrada, multiplicada em vozes e gestos contraditórios, num jogo em que a seriedade se dissolve em escuta e a autoridade é contaminada pela fragilidade.

Butler lembra-nos que o poder que constrói o sujeito também pode ser o mesmo que o torna vulnerável a transformações inesperadas. Este processo está presente na cena: não se trata de atacar diretamente a “senhora séria”, mas de encenar o seu “colapso”.

A peça, ao recusar a rigidez da “senhora séria”, não procura substituir uma figura de autoridade por outra, mas sim questionar a própria lógica da autoridade identitária. O que emerge é um espaço partilhado, múltiplo, onde o corpo e a escuta tornam-se formas de relação mais do que identidades fixas. Esta recusa pode ser lida à luz da proposta de Butler de que a desidentificação não é uma falência da identidade, mas a sua abertura ética ao outro.

Neste teatro, ser “séria” não é uma qualidade ou defeito, mas um papel performativo que se pode abandonar, atravessar ou reaprender. O que está em jogo não é a consistência da personagem, mas a possibilidade de criar relações através da escuta e da presença — mesmo quando estas se dão por falhas, hesitações ou quebras.

O título funciona como uma máscara que se coloca em cena para melhor ser retirada. Tal como Butler propõe, a força da performance está precisamente em revelar a construção da norma ao repeti-la de forma deslocada. Ao recusarem o lugar da

autoridade fechada e abrirem espaço à vulnerabilidade da escuta, os intérpretes propõem uma ética do cuidado e da atenção como forma de estar em cena.

Aquilo que começa como ironia, transforma-se, performativamente, num lugar de verdade relacional — onde ter ouvidos é, finalmente, uma escolha partilhada.

Touché.



*Figura 5 : Fotografia de divulgação por Ricardo Du Toit.*

## 7. BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2006). *Dialectic of enlightenment* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1944)
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de la rêverie*. PUF.
- Barnett, D. (2016). *Heiner Muller`s The Hamletmachine*. Taylor & Francis Ltd.
- Barthes, R. (1987). *A morte do autor*. Lisboa: Edições 70.
- Battcock, G. (Ed.). (1995). *Minimal art: A critical anthology*. University of California Press.
- BBC (1959), *Joan Littlewood`s Theatre Workshop | Monitor | Classic Interviews*. BBC Archive. <https://www.youtube.com/watch?v=HuzHmh5ugQ8>
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Benjamin, W. (2007). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (M. Lima, Trans.). Antígona.
- Beuys, J. (2010). *Cada Homem um Artista*. 7 nós.
- Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes Me* [Performance]. René Block Gallery, New York.
- Boal, A. (1974). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Civilização Brasileira.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: Critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1987). *Choses dites*. Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1990). *Les règles de l`art: Genèse et structure du champ littéraire*. Éditions du Seuil. Boydell & Brewer Ltd.
- Cardoso, M.E. (2024), *Como Escrever*. Bertrand.
- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cavarero, A. (2000). *Relating narratives: Storytelling and selfhood* (P. A. Kottman, Trans.). Routledge.

- Celan, P. (2022). *Os Poemas*. Assírio e Alvim.
- Colombo, F. (1991). *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva.
- Collini-Sartor, G. (n.d.). *Persona* – Gustavo Collini Sartor. Alternativa Teatral.  
Recuperado de <https://www.alternativateatral.com/persona13867-gustavo-collini-sartor>
- Crawford, K., & Sweeney, B. (2022). *Roy Hart*. Routledge. BBC Archive (setembro 2023). 1959
- Cuesta, Jairo & Slowiak, James. (2021). *The Routledge Companion To Performance Practitioners*. (1.ª ed.). New York: Routledge.
- Dostoiévski, F. (2002). *Memórias do subsolo* (A. L. Moita, Trad.). Relógio D'Água.
- Dostoiévski, F. (2001). *Os irmãos Karamázov* (M. J. Constâncio, Trad.). Relógio D'Água.
- Duchamp, M. (1975). *O ato criador*.
- Eagleton, T. (1991). *Ideology: An introduction*. Verso.
- Elger, D. (2005). *Dadaísmo*. Köln: Taschen.
- Fosse, J. (2021). *Trilogia*. Cavalo de Ferro.
- Foucault, M. (1992). *O que é um autor?* Lisboa: Vega.
- Fraleigh, S. (2010). *Butoh Metamorphic Dance And Global Alchemy*. University of Illinois Press.
- Fried, M. (1995). *Art and Objecthood*. In G. Battcock (Ed.), *Minimal art: A critical anthology* (pp. 116–147). University of California Press.
- Föllmi, Olivier. (2008). *Devociones: 365 Pensamientos de Maestro Orientales*. Lunwerg Editores.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (S. I. Jain, Trans.). Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge.

Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. LTC.

Grotowski, J. (1992). *Em busca de um teatro pobre*. (4.<sup>a</sup> ed.). Brasil: Editora Civilização Brasileira S.A.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.

Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. Enclave de Libros.

Heinich, N. (2005). *Sociologia da arte* (G. Ramos, Trans.). Edições 70.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

Butler, J. (2005). *Giving an Account of Oneself*. Fordham University Press.

Lawrence, D. H. (1967). Manifesto. Em V. de S. Pinto & F. W. Roberts (Eds.), *The complete poems of D. H. Lawrence* (Vol. I, p. 265). Viking.

Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren.

Lehmann, H.-T. (2007). *Teatro pós-dramático* (P. Cacais, Trans.). Cosac Naify.

Marx, K. (1996). *O capital: Crítica da economia política* (Vol. 1, 2.<sup>a</sup> ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Marx, K., & Engels, F. (2007). *A ideologia alemã* (P. Neves, Trans.). Boitempo.

Motta Lima, T. (2012). *Palavras praticadas: o percurso de Jerzy Grotowski: 1959-1974* (1.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Perspectiva.

Moore, A. (1988). *V for Vendetta* (D. Lloyd, il.) [Graphic novel]. DC Comics.

Pink, S. (2007). *Doing visual ethnography*. Sage.

Richards, T. (2003). *At work with Grotowski: On physical Actions*. (4.<sup>a</sup> ed.). New York: Routledge.

Ruby, J. (2000). *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*. University of Chicago Press.

Santos, B. de S. (2007, novembro). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes (Novos Estudos CEBRAP, 79, pp. 71–94). Centro Brasileiro de Análise e Planejamento. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>

Sartor, G. C. (2008). *Ciudad Off*. Danza Multimedia. <https://www.alternativateatral.com/video4755-butoh-espectaculo-ciudad-off-congustavo-collini--danza-multimedia>

Schopenhauer, A. (2005). *O mundo como vontade e representação* (M. S. Lapa, Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Távora, F. (2008). *Da Organização do Espaço* (8.<sup>a</sup> ed.). FAUP – Faculdade de Arquitetura da Universidade Porto.

Weber, M. (1992). *Economia e sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva* (Vols. 1–2). Universidade de Brasília.

Weber, M. (2004). *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (L. S. Rocha, Trans.). Presença. (Original work published 1905)

Williams, R. (1981). *Culture*. Fontana Press.

Winterson, J. (1995). *Art objects: Essays on ecstasy and effrontery*. London: Jonathan Cape.

Wood, M. (2017). *Heiner Müller's Democratic Theater: The Politics Of Making The Audience Work*. Boydell & Brewer, Camden House.

## **8. ANEXOS**

### **8.1. GUIÃO DA PEÇA**



Uma alquimia cénica entre  
a matéria inanimada e o intérprete

Raquel Rafael

Para a Sofia,  
a gata siamesa que me deu mundo para escrever.

## SINOPSE

Uma peça baseada num grupo de alunos de teatro, de diversos contextos, idades e históricos, uma comunidade escolhida por ser a corporalização da regra do sim. O guião partirá deles e dos objetos que trazem nos organismos das suas malas – o arquivo e ressonâncias do tempo de cada um. Vocês serão testemunhas de uma manipulação humana e objetual... vamos desfazer a mala juntos, da bagagem literal e emocional sairão materiais aparentemente inanimados, cheios de memória, de balizas temporais de seguranças e valências, de temores e desamores. O próprio palco estará a construir a identidade e a “ressignificar” traumas. Em cena estará visível uma dramaturgia afetiva que produza um sentido de identidade num lugar instável e sempre efêmero como o teatro, procurando estabelecer uma relação entre intérprete e objeto – os percursos que ambos acarretam, entre Composição, Exposição e Decomposição.

“Todos somos uma imensa construção de todos os que estiveram antes de nós numa sucessão de cruzamentos materiais e imateriais para que cada coisa, mesmo que pessoa, nascesse como nasce. Todos somos exemplos. Todos somos testemunhas.”

## INTÉRPRETES

Ana Paula Carneiro, Ana Tasca, Dauno Medeiros, Francisco Coelho, João Bispo, Larissa Valente, Marco Sousa, Maria Moissão, Paulo Jorge, Pedro Gomes, Rita Bandeira, Rosa Gomes.

## CENA 1

*(Luzes intermitentes. Poderá estar a passar de fundo um áudio de malas a circular enquanto o público se instala.)*

LARISSA:

Ai!

*(Luzes apagam-se de imediato.)*

Ai, ai, ai!

*(Acende a sua lanterna)*

Estou tão ansiosa!

Olhem bem para esta imagem! Tudo tão bem embrulhado, tudo a preceito preparado!

Mas eu não aguento esperar mais, eu tenho de espreitar!

*(Luzes acendem.)*

Ai!

Ai, ai, ai!

Estou a ver, hmmm...

Quando se faz um embrulho, põe-se lá tudo o que queremos, embrulhado...

O bom, o mau e talvez a incerteza do resultado do desembrulho.

Num embrulho cabe tudo, se houver papel.

Numa folha cabe tudo, se houver estímulo.

O que nós nos embrulhamos para escrever estas linhas...

Durante anos não achamos estímulos para desembrulhar o mal feito.

O que muda neste dia?

Há aqui uma certa força gravitacional que nos faz dar papel para escrever e papel para embrulhar!

A fita cola é essencial, é o que preserva, é o que mantém a oferta embrulhada.

O nosso papel já fez desenrolar muita fita cola.

Os nossos embrulhos estão poeirentos, estão por oferecer...

Ainda vamos a tempo de reabri-los?

De deixar que os vincos nos vinculem?

Tentem perceber o que queremos dizer, entre papel amassado e fita sem cola, nós continuamos aqui, às portas uns dos outros...

Teremos investimento e coração que chegue para renovar embrulhos?

TASCA:

Ah que rica prenda que tu nos saíste huh!

LARISSA:

Eu só entrei porque ouvi barulho e vim ver o que se passava!

TASCA:

***(Olhando a plateia.)***

Isto está a ficar sério! Estamos todos a contaminar e a manipular o local...

Isto está uma história descontrolada!

Bem, o que eu não souber pergunto-te a ti.

Podes partilhar o barco, não achas?

A contracena faz a força.

MOISÃO:

Perguntem tudo à vontade!

***(Ri muito. Luzes voltam a piscar.)***

***(LARISSA e TASCÁ saem assustadas.)***

O que é limitador, não é necessariamente pessimista!

Eu sou uma ferramenta, felicidade e terror são os meus nomes do meio, os meus ossos são demasiado soltos.

Aperto os parafusos que me faltam e respondo a tudo!

ROSITA:

Ah! Dá-me cá esses ossos! Eu gosto muito de abraçinhos, aquecem o que está frio!

MOISÃO:

Mãos frias, coração quente!

ROSITA:

***(Pega em fotografia.)***

Penso e repenso em como hei-de repetir certos abraços. Ternuras que se foram com pessoas irrepetíveis. Mora agora em mim essa memória palpitante, gravada e capturada. Cinquenta anos de amor sem reserva.

***(Sai de mãos dadas com MOISÃO.)***

## CENA 2

RITA:

*(Chegando com ANA PAULA, TASCA, MARCO E PEDRO pela plateia com as malas de cabine.*

Dirigindo-se para o sinal de ponto de encontro.)

O caminho traçado para nós está por desvendar, a vida não tem de ser reproduzida como é, nem como deveria ser. É a vida que nós vemos em sonho que nós temos de reproduzir. No que toca às tribulações interiores, entendo que todas são percurso e não embaraço.

Todos somos uma imensa construção de todos os que estiveram antes de nós numa sucessão de cruzamentos materiais e imateriais, para que cada coisa, mesmo que pessoa, nascesse como nasce.

Senhoras e senhores, temos dois ouvidos, mas apenas uma boca, para que ouçamos o dobro do que falamos.

Chegamos!

Muita merda!

*(Sai.)*

MARCO:

Mas quem é ela!?

O espírito santo de orelha!?

ANA PAULA:

De vez em quando a minha cabeça treleia, mas parece que já vi isto...

*(Utilizando o transferidor.)*

Estas linhas, estes pontos que cosem os nossos botões...

PEDRO:

Hmmm... tu e os teus botões estão a ter um déjà vu, é o teu transferidor que te...

ANA PAULA:

***(Interrompe)***

Que me transfere estas imagens, exatamente!

Sabes, a minha primeira desilusão não foi de amor, foi no desenho! Os transferidores medem ângulos e eu teimo em desenhar com eles.

MARCO:

A tua memória atraiçoa-te, a mim parece-me que toda a vida procuraste imagens muito particulares, devendo ser exploradas da forma menos óbvia.

ANA PAULA:

Hmmm, sou exigente comigo própria, o bom não chega porque é menos do que o ótimo, a estratégia tentativa-erro não é compreensível para mim.

TASCA:

Isso dá para ver, o que também observo a partir dos círculos do teu notável transferidor são os meus dois filhos, estão ali! O teu objeto invocou-os!

São os meus policias, prenderam o meu coração ao deles!

ANA PAULA:

***(Ri)***

Afinal ainda há surpresas e porquês por decifrar...

Ui! Não sei se vou aguentar o resto da récita!

***(Sai, TASCA acompanha preocupada.)***

## CENA 3

PEDRO:

Qual é o oposto de Déjà vu? Quando vimos uma coisa que ainda não aconteceu?

MARCO:

Não faço ideia... Avant verrais?

*(Foco na coluna de MARCO, de onde sai o áudio de PEDRO.)*

Conseguem ouvir esta imagem?

Ela fala sem medida ou contensão.

As evidências estão à vista.

Ninguém é inocente.

Mas todos querem culpabilizar alguém.

Todos somos exemplos.

Todos somos testemunhas.

*(Pausa.)*

Na realidade não preciso de bater muita pedra para ter a informação que preciso.

Eu sou o ponto do GPS, persigo-me a mim próprio e até agora talvez tenha tido receio de olhar para trás... de ser paranoico e encontrar os meus pontos peculiares.

Podia dizer que a culpa da minha inibição se deve à pedra gigante dos filmes de aventura, que acelera sempre mais um pouco na sua ânsia de esmagar-me a cada momento corrente. Tenho o atributo de não me saber descrever e por isso realizar cenários mais autênticos que essa mesma verdade que me custa contar. Os videojogos ajudam, transportam-me para lugares menos asfixiantes. Como este cenário, como esta imagem que agora ouço. É difícil encontrar um propósito seguro quando toda a vida só os achei virtualmente.

Agora estou aqui a dizê-lo, já não é um segredo. É uma prenda para os meus dias futuros.

É um chocolate fora de horas.

MARCO:

Mas então o que é que vislumbraste?

PEDRO:

Huh?

MARCO:

O que é que viste mais à frente?

PEDRO:

Esquece! Já cá não está quem falou!

*(Sai.)*

MARCO:

Já cá não está quem ouviu!

*(Sai.)*

## CENA 4

*(Entram RITA e MOISÃO, sentam-se nas cadeiras.)*

RITA:

Epá! Eles que não jogam nada estão sempre em campo!

MOISÃO:

E ainda por cima têm mau perder!

RITA:

Eu tenho sempre imensa garra e imensa vontade de jogar e esta malta não me passa a bola!

*(Passa a bola literalmente.)*

MOISÃO:

Fora de cena quem não é de cena!

RITA:

Bem, não comeces também tu. Somos uma equipa ou não somos uma equipa?

MOISÃO:

Desculpa, estou a brincar contigo, mesmo no banco nunca fui de ficar quieta. Este instrumento fez-me crescer de forma diferente, mas não menos interessante.

Alinhou-me a estar mais à vontade com quem eu sou.

RITA:

Alinho nessa ideia! Uma emancipação física e mental.

MOISÃO:

Muitas vitórias, muitas derrotas, tal e qual como tu!

RITA:

Com força e empenho crescente!

MOISÃO:

Disso se fazem os pilares! Somos casa para nós próprias.

RITA:

Somos casa de família!

FRANCISCO:

*(Com microfone.)*

É uma casa portuguesa com certeza,

Lá é com certeza uma casa portuguesa!

*(MOISÃO ri e aplaude.)*

RITA:

Isto estava no guião? Com microfone e tudo?

MOISÃO:

Se calhar saiu-lhe espontaneamente... Foi de improviso!

RITA:

Hmmm, somos mais bonitos quando atuamos com vulnerabilidade.

FRANCISCO:

*(Para e cita “Fahrenheit 451”).*

“Dizem que é possível reter o conhecimento que é sussurrado aos nossos ouvidos quando estamos a dormir.”

*(Estala os dedos para sinalizar a música de fundo de Hozier  
"Arsonists Lullaby".)*

Uma prateleira de livros fala para nós?

Podemos falar para uma prateleira de livros?

Uma prateleira pode falar sem livros?

Uma sala ruidosa são livros por escrever?

Sinto-me só.

Só no barulho.

E só no barulho acho mais razões para falar.

Mortes e renascimentos.

Renascimentos e mortes.

Etc.

Desenvolvimento através da emoção mais do que na cognição!

Estar vivo é estar num estado permanente de equilíbrio e desequilíbrio.

Não temos cura, já percebi.

Os livros avisaram-nos.

Falaram-nos dos sintomas.

Escreveram-nos poemas sobre os perigos das musas inspiradoras.

Relataram-nos que o inferno somos nós e não os outros.

Personagens sociais!

Atores sociais!

Parem de tentar criar uma história coerente,

Estamos todos no mesmo barco, a ocupar o espaço para não afundarmos.

*(Entram todos com o exercício de caminhar e ocupar o espaço.)*  
*(FRANCISCO pousa o microfone e junta-se à caminhada.)*  
*(Após a música terminar, Bispo vem à frente, ainda dentro do exercício, bate uma palma e todos congelam. De imediato passa na tela o vídeo do Fidget Cube. Pega no microfone.)*

BISPO:

Tens ideia da última vez que paramos?

É que eu não te consigo dizer, passamos muitos ventos de leste, parei de contar.

Mas podíamos parar agora, não achas?

Descansar um pouco...

Repousar por estas bandas...

Ver a paisagem, apreciar a estabilidade e a física.

E contemplarmos além, além coisas, além cenários, além do tracejado,

E aí, parar.

Parar para ouvir.

Parar e perceber do que somos compostos.

Parar e depois, quem sabe, espremermos e decompormos o conteúdo.

TODOS:

Quando a vida te dá limões, faz uma limonada!

BISPO:

Não fico muito confortável em ser um porta-voz, talvez por achar que não o mereça.

Provavelmente por ter gostos e manias diferentes não me sinto membro integrante da generalidade.

Isso dificulta a minha vida em sociedade, mas também a torna mais interessante, menos repetitiva, menos banal.

Claro que não deixo de sentir receio e até vergonha, não contrário os meus sentimentos, mas não deixo que se apoderem de mim.

TODOS:

Estar em conformidade.

BISPO:

Foram palavras de ordem para mim por demasiado tempo.

Agora ouço, valorizo mais os meus limites e desconstruo o “normal” para entender afinal o que é que faz sentido para mim.

TODOS:

*(Citando “Fahrenheit 451”.)*

“Quantas vezes um homem pode afundar e ainda continuar vivo?”

*(FRANCISCO e MOISÃO fecham os seus livros com força e todos saem, exceto PEDRO, fica em cena com os óculos de natação postos na cabeça.)*

## CENA 5

PEDRO:

Há gente que da terra molhada faz casa,

Porque a terra não é traiçoeira, tem raízes por dentro, é leal.

Já a água hidrata e faz crescer – coisas variadas, dá-nos ânimo.

Mas água a mais mata a flor, encorriha os dedos, dá queda de cabelo, oxida a bijuteria barata.

A terra não consegue salvar o que a água afoga, tapa, encobre, dá camadas e camadas, oferece passado.

A terra dá corda ao tempo e a água quebra-lhe a corrente.

A natureza não obedece aos nossos desejos, no entanto floresce com quem lhe dá alimento.

Gostava que a água limpasse as minhas feridas sociais...

Já não olho para o mar, para a natação, para a piscina da mesma maneira...

Violentarem e rasgaram esses filtros dos meus olhos,

Cresci com isso e com isso decresci.

Porém, no fundo do mar, a escuridão já não me assusta, começo a ouvir cada vez mais os tesouros que aqui telintam,

Aprendi, talvez não da melhor forma, que a água pode limpar as feridas, mas não limpa as cicatrizes – elas ficam, envelhecem connosco,

***(Baixa os óculos de natação para os olhos.)***

Só assim podemos depois brotar raiz.

***(TASCA irrompe pela cena com LARISSA atrás.)***

TASCA:

Oh filha! Já bebeste muita água estás alagada de pretensões!

LARISSA:

Qual é o mal de eu ter prazer em comprar e investir? Tenho de gastar o cupão de 15%!

TASCA:

Já não tens que chegar! Estás a acumular coisas e a esquecer-te do que realmente importa!

LARISSA:

Hipócrita!

Olha bem para nós, estamos cercadas de materialidades!

TASCA:

Ouve!

Que o teatro é um espaço amplo de escuta!

Escuta a minha deixa:

O que eu quero dizer é que aqui não estão objetos viciados, eles multiplicam-se apenas dentro de nós. Nas prateleiras do nosso âmago.

São objetos de produção própria.

O seu único comércio é animar a nossa vida inanimada.

LARISSA:

Não sejas uma alcoviteira do contemporâneo, não opines sobre o que desconheces!

Depois do arco-íris está um baú recheado de jóias e prazeres mercantis deste mundo e do outro, com este cartão eu tenho acesso ilimitado. É uma salada de oniomaniacs, eu sei, mas isso compra a minha felicidade.

TASCA:

Olha que eu já vi o fim ao arco-íris e com tantos desenlaces e rasgos de cor, perdi o hábito de olhar para o céu.

Já o chão sinto-o debaixo dos meus pés, foi o único abrigo e amparo que tive durante anos.

Quando os temperamentos embebedados me perseguiram, só pensava que do chão não podia passar, ele estaria lá para mim, ele não me abandonaria.

Estranho, não é?

Achar família no pavimento.

E eu que me considerava um chão que já deu uvas, encontrei nova vitalidade aí, na pequena terra arborizada e regadia.

Aprendi que do céu só cai chuva, que poderá eventualmente matar a sede, curar a ressaca do embriagado e matar-lhe o cheiro – aquele odor que violenta e desfaz.

***(Olhando para o garrafão.)***

Cada vez que vejo este pulha, quero tanto enterrá-lo!

Arder com ele, para eu ascender limpa, sem este fedor, sem estas cicatrizes no meu corpo, sem este legado familiar, podre e escuro.

***(Black out)***

LARISSA:

Sou toda ouvidos!

Eu não gosto do escuro. Foi no escuro de um hospital na Guiné-Bissau que sofri de malária, não havia eletricidade.

O meu pai trouxe de volta a luz, comprou o combustível para o gerador e deu-me as condições para sobreviver.

Dias depois ficou ele internado com paludismo, estava por um fio.

A única solução foi transferi-lo para Portugal.

E cá estamos, a respirar melhor vida e a alumiar os caminhos uns dos outros.

## CENA 6

*(RITA entra com o seu segundo objeto nas mãos, o peluche. Vem à boca de cena e imita a gestualidade do nascimento do “Rei Leão”.)*

RITA:

Aqui está!

Aqui jaz nas minhas mãos a janela de uma época!

Uma janela aberta, nunca a fechei...

Momentos de uma realidade que vivi com outra pessoa, de Portugal à Alemanha até ao Norte de Itália. Quilómetros percorridos de forma positiva e livre.

Ainda que o estúdio na Alemanha tivesse vinte e poucos metros quadrados.

Ainda que o orçamento fosse pequeno.

Tudo nos chegava, comunicávamos com muita honestidade – essa foi a nossa porta de embarque para um amor pleno.

Quando a geada bateu na janela, soubemos o que fazer, juntos separamo-nos.

Escolhas implicam sempre ganhos e perdas, soubemos isso antes e depois.

A saudade e a nostalgia encarregaram-se de nós. Partilhamos memórias.

Os vestígios da tua brisa ainda percorrem o meu ar.

Este cãozinho que me deste é espectador disso.

Ele sabe que nos estimamos – reflexo de que juntos ou separados ficamos vizinhos de janelas abertas um para o outro.

*(Para o peluche.)*

Quero-te guardar no bolso que não está roto,

Quero-te na minha roupa,

Quero-te na minha epiderme,

Quero-te na minha derme,

Quero-te na minha hipoderme,

Assim quando o bolso ficar roto do uso, sei que estarás a salvo.

*(Sai agarrada ao cãozinho. De seguida entra ANA PAULA, também dirigida à boca de cena.)*

ANA PAULA:

Vi a minha boneca de infância no espelho hoje.

Refletiu-me! Se pensou em mim, não sei. Não lhe pude ler os olhos, invés de cara tinha um buraco negro na face.

Ao entrar em casa, lá estava ela, no meu espelho de sala de entrada, a aguardar-me.

Disse-lhe que já lhe tinha feito um funeral e não tinha tempo para planear outro.

Às vezes penso que lhe passei uma grande dose de rebeldia.

A minha boneca fugiu da sua vida doméstica, rotineira e regrada, porque simplesmente queria ver pessoas, estar no sentido correto da palavra e descobrir um pouquinho de si nos olhos de cada uma.

Hoje também fui visitada pelos meus amigos de infância que proibiram a minha boneca de ver o mundo, assustados que a audácia dela incomodasse o comum das suas vidas, eles cortaram-lhe a expressão, tornaram-na adversa ao olhar humano.

Assustei-me muito com essa imagem, ainda hoje fico petrificada ao recordá-la.

Não aprecio fósseis, a degradação preservada não me cai bem.

Mas hoje quando vislumbrei a minha boneca, senti o seu olhar no meu e sentia a sorrir.

Então alegrei-me ao pensar o quão feliz ela ficou em projetar figuras que não se sabiam olhar. Ela ofuscou-me! Mostrou-me os bichinhos que não quero ver ou finjo não conseguir...

É difícil, só 10% do cérebro é usado, o resto são abas promocionais e cookies rastreadores.

A boneca sem rosto ofereceu-me uma vista sem filtros, sem fim, ao início fiquei amedrontada, porém hoje já me é claro:

Aquele buraco negro cheio de massa e corpos ao seu redor, é um imane eterno, sugador de luz, atraente e crescente – uma estrela escura que poderá ter a resposta para a expansão do universo.

Isto não deixa de ser tudo uma questão de perspetiva, não é?

*(Entra BISPO, limpando a garganta.)*

BISPO:

Bem, eu não sou crítico de teatro, sou informático.

Por isso não percebo de desenlaces, sei dar nós, contudo quando estão fortes, emaranhados, não os desvendo.

Deixo o código binário atuar e as linguagens de programação falar.

ANA PAULA:

Eu gosto de sair do “Eu” de todos os dias.

BISPO:

Dito assim até parece fácil... Eu também tenho uma boneca que me programa para outros espaços. Está ali! A espelhar a plateia!

Não está habituada a cadeiras, costuma estar numa prateleira por cima da TV.

Ela tem um exterior fofinho e delicado, já interiormente está preenchida de circuitos e engrenagens.

É uma boneca muito viajada, na ficção e na realidade, foi no Algarve que nos conhecemos - é mais uma prenda que chegou a este cenário.

Representa muitas das coisas que aprecio dentro dos jogos, da animação e da fantasia. Partilhar este objeto, é naturalizar que os meus gostos podem ser mais admirados do que julgados...

Antes pensava ao contrário, agora inverteo o ciclo.

Apesar da forma simpática desta boneca, a história dela não é bonita, remonta a romances impossíveis e a tragédias gregas. Durante uma eternidade é forçada a matar a felicidade.

Hoje, ela só está aqui porque escapou dessa espiral interminável de vida e morte.

Deixou que as raízes do presente lhe dessem a força necessária para cortar amarras com o passado.

ROSITA:

O problema é que há pragas que deixam marcas!

Quando tinha dez anos apanhei uma carga de piolhos na escola. Era uma comichão desesperante!

Só conseguia ficar aliviada com este pente!

Mas a minha mãe só ao domingo é que tratava das cabeças dos seus sete filhos!

Era uma época de muita pobreza...

Na escola era repudiada, fugiam de mim no recreio...

Os piolhos, com muito custo desapareceram, as mágoas desse tempo ainda permanecem, ainda as ouço!

Ai Senhoras e Senhores a minha orelha! Ainda a sinto a fumegar, ela está vermelha como o lenço de assoar!

BISPO:

Contudo, quando esses tempos te assombram, ainda te lembras com nitidez do que o teu pai dizia:

Palavras loucas, orelhas moucas!

## CENA 7

*(Ouvem-se toques de telemóveis. Ringtones de todas as marcas. PAULO e MARCO entram de lados opostos, procuram pelos seus telemóveis, primeiro no seu corpo e depois no cenário. Iniciam a coreografia. Após a queda de ambos entra o restante grupo desfasado. Assim que termina a música e o grupo encontra-se todo “sem bateria” no chão - TASCA e ROSITA entram como técnicas de palco e colocam os telemóveis de MARCO e PAULO nas palmas das mãos dos mesmos. MARCO e PAULO despertam.)*

PAULO:

Aqui só restam as dúvidas diárias, um monte de inutilidades fechadas em palavras e trancadas em emojis gastos...

MARCO:

Apesar da diversão, a companhia já não é o que era, discute-se muito, insulta-se e discrimina-se quem não se conhece.

PAULO:

Dependendo de quem o manusear, um retângulo tecnológico pode ser muito útil.

MARCO:

É capaz de emitir imagens e som, pode ser um aliado no dia a dia das pessoas...

PAULO:

Ou então uma assombração! Somos confrontados com um duplo que ameaça engolir-nos a nós e ao nosso mundo...

MARCO:

Mas oferece-nos uma mão cheia de novos horizontes virtuais...

PAULO:

Que não se reproduzem realisticamente no nosso panorama...

MARCO:

Veneno e antídoto numa só embalagem. Não obedecemos a nós próprios, somos comandados.

PAULO:

O que é que nos convence a obedecer? Afinal somos mestre, senhor de nós, temos a decisão na palma das nossas mãos.

MARCO:

Se uma pessoa pode escolher o que vestir de manhã, também pode escolher o que pensa. Certo?

PAULO:

***(Com o telemóvel.)***

Sim?

MARCO:

***(Com o telemóvel.)***

Sim?

TODOS:

*(Levantando-se e saindo alternadamente. Em repetição.)*

Sim? Sim? Sim?

## CENA 8

*(DAUNO entra a sorrir com a sua mala e medalhas ao peito desfilando pela passadeira vermelha, fazendo poses. Rapidamente vemos uma série de braços a sair das bambolinas com os telemóveis lançados, estilo paparazzi.)*

ANA PAULA:

*(Ri)*

Vai, desfila!

Ui! Que senhor de si! Sabe estar em palco!

BISPO:

Ah! Hoje é o teu último campeonato? Esqueci-me, tenho de ir trabalhar.

MARCO:

És o miúdo novo da turma, certo? Olha, andares aí a treinar atletismo pela escola não é muito fixe. Faz-te parecer um convencido.

TASCA:

Ah, ganhaste...

E andaste com isso o dia todo ao pescoço!?

TODOS:

Ahahahaha!

RITA:

Que presunçoso! As tuas medalhas não servem de nada se ninguém as admirar!

TODOS:

Ahahahaha!

***(Fecha o casaco. Desmotivado coloca a mala deitada perto da boca de cena, de dentro dela retira uma almofada. Sentado junto da mala começa a refletir.)***

DAUNO:

Isto não é uma questão de sono!

A peça tem dinâmica, flui pelo espaço!

Isto é uma questão interior, um aborrecimento de alma.

A culpa não é do colchão e muito menos da almofada...

O que acontece lá fora transporta-se para cena e contamina o sossego do meu descanso.

***(Em crescendo.)***

Inquietações fazem-me dormir sem lençóis, tenho calor, demasiado calor! Quente, muito quente!

Fervo por dentro , suo por fora e não! Não durmo com os pés de fora!

***(Grita com a cabeça enterrada na almofada.)***

É a correr que me sinto livre, eu não sou melhor porque corro, eu corro para ser melhor.

Se eu virar a almofada, a página vira, certo?

O problema é que estou num ambiente propício para a acumulação de bactérias, fungos e ácaros, portanto é importante lavar tudo com frequência!

***(Limpendo a almofada insistentemente.)***

O que conquisto lá fora não é validado, talvez esse mau odor que não aplaude os meus feitos, tenha-se alastrado para o meu lugar seguro...

Como é que uma vida tão limpa, cheia de caráter, é capaz de produzir perseguições tão sujas, despojadas de sentimentos?

***(DAUNO vai adormecendo ao som de “Canção de Embalar” de Zeca Afonso.***

***TODOS começam a entrar bailando com as malas e embalando as mesmas.***

***Luz baixa com possível utilização de filtros azuis.)***

## CENA 9

*(Assim que a música termina todos saem alternadamente, exceto PAULO que permanece em cena, sendo ele que vai buscar a mala de DAUNO e a coloca junto do mesmo.*

*Observando DAUNO e refletindo arregaça a manga e revela carinhosamente a sua pulseira.)*

PAULO:

Às vezes fico parado no tempo, fico estátua humana a observar e a absorver afetos.

Alguns deles são tão grandes, tão grandes que saltam para fora de nós, multiplicam-se além das nossas malas de memórias, tornam-se recordações palpáveis, podem decorar a nossa mobília e adornar a nossa roupa.

Esta pulseira é uma parte de duas. Duas pessoas. Dois seres vivos que acham necessário transportar o seu carinho para lá do plano interior.

Este objeto representa uma jornada compartilhada, cada detalhe dessa aventura guardado em cada metade.

Fazer ninho em redor de quem gostamos não é lamechas, é antes o ingrediente especial que nos diferencia.

Que nos dá asas para voar perto do sol e não derreter.

O que é real nunca cessa de existir.

MARCO:

Ah! Bons olhos te vejam!

PAULO:

Bons ouvidos te ouçam!

MARCO:

*(Aproximando-se da coluna.)*

Então estás pronto?

PAULO:

Sim, estou à escuta!

*(MARCO aciona a coluna, ao som da música “No No No” de Beirut, começam os dois intérpretes a fazer uma fila de malas na horizontal ao longo da boca de cena. Após a tarefa estar concluída, DAUNO desperta e desliga a coluna.)*

DAUNO:

*(Boceja.)*

Tive um sonho reparador!

MARCO:

Esta coluna tem esse efeito! Reúne-nos até nas nossas inconsciências!

PAULO:

É fronteira de encontro para aqui e para ali!

*(Apontando para a plateia.)*

*(DAUNO solta um riso.)*

MARCO:

A sinfonia fala sobre nós. O áudio, além da diversão, transmite conexão, o subwoofer reforça a vibração do coletivo - dos amigos feitos sobre e através das tábuas do palco!

*(Reaparecem os risos fortes de MOISÃO.)*

*(Luzes piscam.)*

MOISÃO:

O melhor drama está no espectador!

*( O trio, MARCO, PAULO E DAUNO saem assustados.)*

## CENA 10

*(MOISÃO fica sozinha em palco, abandona a caricatura que estava a representar anteriormente e fala com verdade.)*

MOISÃO:

O palco é gaiola comum para quem ama a liberdade.

Este corpo é jaula e simultaneamente ponto de fuga das limitações exteriores.

Para estar em cena há que corrigir a postura, olhar o horizonte e projetar a voz.

Muito gritei às paredes para que a minha coluna se endireitasse, mas ela nunca cedeu aos meus pedidos, nasceu e cresceu ondulada, cheia de nós firmes e resolutos.

Não tenho remédio, sou uma inconformada num corpo conformado.

Mia Couto, primeiro meu colega de curso e depois meu autor de eleição, escreve que:

“Cada um descobre o seu anjo tendo um caso com o demónio”

No circo da vida, muitas das minhas performances foram assim, amaldiçoadas e assombradas.

Porém já não peço desculpa, não sou nenhum incómodo.

A minha escoliose é espada e armadura, formadora da minha independência.

O escudo branco da minha paz interior.

Este meu bypass de alma produziu organização dentro de mim, foi feito originalmente para atenuar a propagação de um erro.

Contudo, descobri que os erros têm exatidão, começam por questionar papéis e formas estanques, apoiam a reciclagem das matérias.

*(Grupo aparece e coloca-se atrás de MOISÃO.)*

- |                      |                    |
|----------------------|--------------------|
| <b>1.º PAULO</b>     | <b>2.º RITA</b>    |
| <b>3.º BISPO</b>     | <b>4.º TASCA</b>   |
| <b>5.º ANA PAULA</b> | <b>6.º LARISSA</b> |
| <b>7.º MARCO</b>     | <b>8.º KIKO</b>    |
| <b>9.º PEDRO</b>     | <b>10.º ROSITA</b> |
|                      | <b>11.º DAUNO)</b> |

Da minha parte, da nossa parte, do coletivo que aqui está em cena, não reside na matéria-prima o foco para este trabalho, mas sim no seu processo de transformação - A metamorfose material!

Diferentes modos de explorar a identidade.

Uma ponte entre a prática artística e o mundo objetual!

Uma ponte anti-sísmica que segura as nossas histórias e que nos permite agarrar o momento.

Este instrumento disse-me ao ouvido:

Temos sempre que nos superar a nós próprios!

*(PAULO retira a corda, o grupo mantém os gestos atrás.)*

*(Restante do grupo sai da fila e coloca-se pelo espaço.)*

*(Lado esquerdo: PAULO, BISPO, ANA PAULA, MARCO e PEDRO.)*

*(Lado direito: RITA, TASCA, LARISSA, KIKO, ROSITA e DAUNO.)*

PAULO:

Falamos a mesma língua! Partimos a perna juntos!

BISPO:

Não se faz uma omelete sem quebrar os ovos!

MARCO:

Partimos a louça toda!

FRANCISCO:

Por ele eu ponho a minha mão no fogo!

RITA:

Cada panela tem o seu testto!

LARISSA:

A verdade é que uma andorinha sozinha não faz a primavera!

Nem um ouvido só faz a escuta!

Por mais que proclamemos ter controle sobre o que filtramos do exterior para o interior. O conteúdo mais bonito e o mais perverso entra por osmose.

DAUNO:

Até vocês, espectadores que nos esperam, criam expectativas sobre o espetáculo, seja pelo que foi sussurrado nos corredores, seja pela vontade expectável de se sentirem ligados.

MARCO:

Especialistas não somos! Passamos a vida com a boca no ouvido de alguém, assim como os nossos objetos passam as suas existências a acumular o nosso pó e os nossos fardos.

RITA:

Senhoras e senhores, somos seres sugestivos, ainda que o interior das nossas orelhas nos permita manter o equilíbrio, somos falíveis, tropeçamos em traumas e as ondas sonoras nem sempre nos são claras.

PAULO:

Apesar de não nos conseguirmos abster ou sequer escolher o que nos influencia, o nosso pavilhão auricular está bem preenchido hoje! O nosso labirinto ósseo está bem acompanhado!

TODOS:

*(Gesto com o lóbulo auricular.)*

Está daqui!

ANA PAULA:

Porém este labirinto tem várias saídas, entramos nele com livre arbítrio, deixamo-lo preenchido de cartas abertas. Marcamos o caminho com elas, para sabermos de onde viemos, por onde estamos e para onde vamos.

MOISÃO:

Temos sempre que nos superar a nós próprios! Teatro é repetição e enquanto repetirmos estas falas e refizermos estes passos seremos sérios o suficiente para cairmos em expressões idiomáticas e brincarmos com o seu sentido figurado.

Mesmo nas horas de maior contradição, vamos continuar a ter ouvidos para:

LARISSA:

Eu!

DAUNO:

Tu!

PAULO:

Ele!

ANA PAULA:

Nós!

MARCO:

Vós!

BISPO:

Eles!

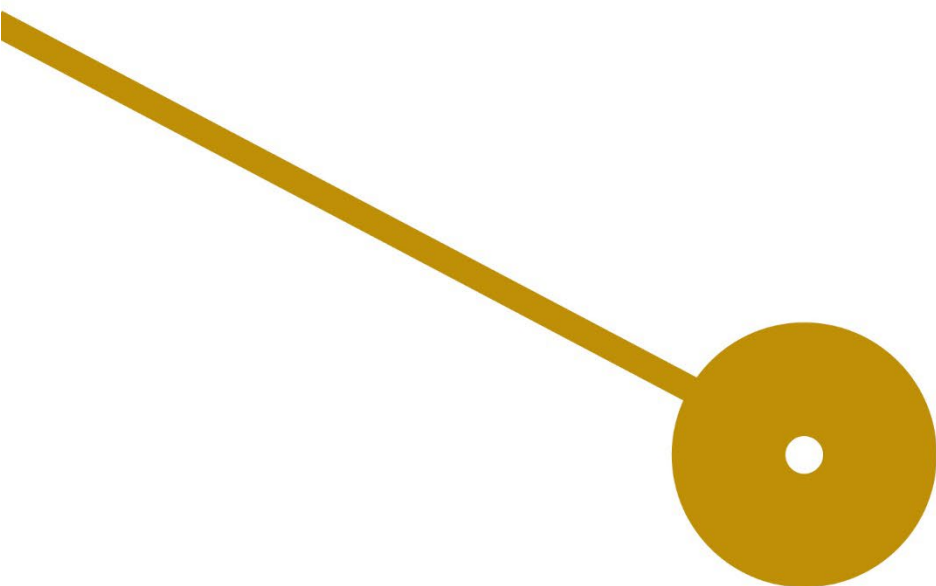
*(Cada um diz os pronomes pessoais em contínuo e com entusiasmo, mesmo após saírem de cena e colocarem-se atrás das bambolinas. Assim que se der o blackout interrompem o discurso.)*

\* FIM \*

# Senhora séria não tem ouvidos: Uma alquimia cénica entre a matéria inanimada e o intérprete

Raquel Gomes de Magalhães Rafael

06/2025





# Senhora séria não tem ouvidos: Uma alquimia cénica entre a matéria inanimada e o intérprete

Raquel Gomes de Magalhães Rafael

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Criação Teatral.

**Professores Orientadores**

Nuno Meireles

Regina Castro

Para a Sofia, a gata siamesa que me deu mundo para escrever.

## **Agradecimentos**

Ao meu Pedro Alex, que semeia amor para eu colher.

À minha mãe, um Céu de nome e de infinito afeto.

Ao meu irmão Tiago, que me rega de entusiasmo.

Ao meu avô Tonitos, que inspirou parte da dramaturgia deste projeto.

Ao meu quarto, que me viu e me fez crescer.

Aos meus gatos, Luna e Freddie por todos os dias me salvarem com o seu miar.

Aos meus alunos, cuja disponibilidade permitiu irmos mais além.

Ao meu amigo Osório, por nomear este projeto sem saber.

Ao meu amigo Nelo, um espectador assíduo e sempre atento.

Aos objetos, meus, dos outros, do mundo, que fazem as nossas vidas ter mais fôlego.

À Regina Castro, por não me largar a mão.

Ao Nuno Meireles, por ofertar o seu olhar.

Ao Nuno Bessa Moreira, pelas incansáveis referências e interrogações.

À ESMAE, que foi bloqueio e, simultaneamente, ponto de partida para tudo isto.

## **Resumo**

A peça “Senhora séria não tem ouvidos” constrói-se a partir das biografias reais de um coletivo, cruzadas com objetos que funcionam como condensadores simbólicos de experiências sociais interiorizadas (ex.: medalhas, óculos de natação, elmo.). Esses objetos não são apenas recordações privadas, mas marcadores de posição social, cultural, histórica e afetiva - O teatro mostra não só quem somos, mas como nos tornamos quem somos.

Isto corresponde à ideia bourdieusiana de que as estruturas mentais (lembranças, traumas, gostos, manias) resultam da incorporação — habitus — das estruturas sociais. A dramaturgia não apresenta personagens fictícias, mas testemunhos que tornam visível como a subjetividade é socialmente construída: uma infância marcada pela pobreza; o preconceito sofrido na escola; a desigualdade de gênero; a alienação digital; ou os legados familiares.

Criar é lutar com um texto — ou com a própria vida transformada em texto — até que ele nos conceda uma forma de verdade. Esta luta, marcada por tensão e descoberta, encontra ecos profundos no meu projeto final, onde a criação dramatúrgica é, acima de tudo, um gesto de confronto com a memória, com o corpo e com o mundo.

## **Palavras-chave**

Objeto; Corpo; Teatro; Mala; Memória; Intérprete.

## **Abstract**

The play “Senhora séria não tem ouvidos” is based on the real biographies of a collective, crossed with objects that function as symbolic condensers of internalized social experiences (e.g.: medals, swimming goggles, helmet). These objects are not only private memories, but markers of social, cultural, historical and emotional position - The theatre shows not only who we are, but how we became who we are.

This corresponds to the Bourdieusian idea that mental structures (memories, traumas, tastes) result from the incorporation — habitus — of social structures. The dramaturgy does not present fictional characters, but testimonies that make visible how subjectivity is socially constructed: a childhood marked by poverty; the prejudice suffered at school; gender inequality; digital alienation; or family legacies.

To create is to struggle with a text — or with one's own life transformed into a text — until it grants us a form of truth. This struggle, marked by tension and discovery, finds deep echoes in my final project, where dramaturgical creation is, above all, a gesture of confrontation with memory, with the body and with the world.

## **Keywords**

Object; Body; Theatre; Suitcase; Memory; Interpreter.

## Índice

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
1.1. ENQUADRAMENTO ESTÉTICO E ARTÍSTICO	9
1.2. OBJETIVOS E METODOLOGIA DA ANÁLISE	12
1.3. JUSTIFICAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO	15
<b>2. REFERENCIAL TEÓRICO E ESTÉTICO</b>	<b>21</b>
2.1. TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E CRIAÇÃO COLETIVA	21
2.2. VARIÁVEIS NA SALA DE ENSAIO - GOSTO E RECEÇÃO	23
<b>3. A RELAÇÃO INTÉRPRETE-OBJETO</b>	<b>26</b>
3.1. O OBJETO COMO MEDIAÇÃO AFETIVA E EPISTEMOLÓGICA	26
3.2. MATERIALIDADE, MEMÓRIA E NARRATIVA	28
3.3. CORPO, VOZ E TESTEMUNHO: O BIOGRÁFICO EM CENA	31
<b>4. APRESENTAÇÕES PÚBLICAS E REFLEXÕES PÓS-ESPETÁCULO</b>	<b>33</b>
4.1. PRÁTICAS DE ESCUTA, ENTREVISTA E IMPROVISAÇÃO	33
4.2. COMPOSIÇÃO FINAL: TEXTO, ESPAÇO E DRAMATURGIA	36
4.3. MINIMALISMO E TEATRALIDADE: A “PRESENÇA” E A RECUSA DO OBJETO	39
<b>5. CONEXÕES TEÓRICAS AMPLIADAS</b>	<b>40</b>
5.1. O CONSTRUTIVISMO DE BOURDIEU E A FIGURA SOCIAL EM CENA	40
5.2. A CRÍTICA MARXISTA À CULTURA E O VALOR SIMBÓLICO DOS OBJETOS	45
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>48</b>
6.1. LIMITES E POTÊNCIAS DA CRIAÇÃO COLETIVA	48
6.2. A ARTE COMO RECONCILIAÇÃO ENTRE ESTÉTICA E VERDADE	51
6.3. O OBJETO-GATILHO - PERFORMATIVIDADE E DISPOSITIVO INVESTIGATIVO	55
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>64</b>
<b>8. ANEXOS</b>	<b>68</b>
8.1. GUIÃO DA PEÇA	68
8.2. FOTOGRAFIAS DE CENA E DE BASTIDORES – TEATRO HELENA SÁ E COSTA	69
8.3. FOTOGRAFIAS DE CENA E DE BASTIDORES – CASA DO POVO DE VERMOIM	78
8.4. TESTEMUNHOS, PARTES DE EXERCÍCIOS E ENTREVISTAS	82
8.5. CARTAZ E FOLHA DE SALA DA PEÇA	86
8.6. MATERIAL DE VÍDEO NO TEATRO HELENA SÁ E COSTA	89
8.7. CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	90

ESMAE

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO  
DO PORTO

**P.PORTO**

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. ENQUADRAMENTO ESTÉTICO E ARTÍSTICO

Este documento apresenta uma reflexão pós-espetáculo sobre a criação, desenvolvimento e apresentação da peça “Senhora séria não tem ouvidos”, encenada e apresentada por duas vezes ao público, no Teatro Helena Sá e Costa e na Casa do Povo de Vermoim. Agora, numa fase posterior à estreia, reflito sobre os resultados práticos, estéticos e emocionais do processo criativo, com especial atenção à recepção do público, às adaptações feitas em cena e à evolução da proposta cénica.

A criação de “Senhora séria não tem ouvidos” baseou-se numa profunda pesquisa sobre a relação entre o intérprete e o objeto em cena. Autores como Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Roy Hart e Heiner Müller contribuíram para o entendimento das dinâmicas de presença, voz e memória no trabalho do ator. A estes somam-se influências orientais, como o teatro Noh e o Butoh, onde o corpo se torna recipiente e transmissor de múltiplas camadas de significação. Esta interligação entre tradição e contemporaneidade revelou-se essencial na proposta cénica apresentada. A dramaturgia desenvolveu-se a partir de referências muito diversas, desde o universo poético de Paul Celan até ao realismo mágico presente na escrita de Jon Fosse. Estas referências permitiram estruturar uma linguagem que vai além do verbal, trabalhando com o silêncio, o gesto, a imagem e a sonoridade como formas de comunicação. O espetáculo optou por uma narrativa fragmentada, onde os objetos detinham o mesmo peso cénico que os corpos em cena, funcionando como extensões ou ressonâncias do interior de cada intérprete.

Dialoguei com Jerzy Grotowski, diretor de teatro polaco. Para ele qualquer objeto específico pode ser um sinónimo da matéria em geral, da realidade material que resiste à vontade humana. A resistência oferecida pela matéria obriga o intérprete a produzir qualidades de voz invulgares, ou a recorrer a recursos de energia anteriormente inexplorados. A competição com o mundo material produz recursos escondidos no intérprete, mas também serve para garantir a "verdade" da atuação. Para Grotowski, o ator é uma figura messiânica que está em palco - ele tem de ser simultaneamente extraordinário e "real" no sentido comum, para que o milagre funcione.

Em Bertolt Brecht, dramaturgo, poeta e encenador, o objeto é tratado como um texto que propõe um movimento invulgar ou exagerado, proporciona um acesso imaginativo ao mundo histórico ou social ou provoca respostas emocionais singulares – Gestus.

Brecht está interessado na forma como o objeto dá acesso a um mundo para além da própria experiência do sujeito.

Também Constantin Stanislavski, ator, encenador, professor e escritor, refletia que, qualquer quadro, estátua, fotografia de um amigo ou objeto de um museu é inanimado, mas contém uma parte da vida do artista que o criou. O apreço de Brecht e de uma outra referência, Joan Littlewood, diretora teatral britânica, pelo significado e pela história incrustados nos objetos, acompanha a sua compreensão do trabalho que os intérpretes fazem ao selecionar os adereços apropriados.

Já Roy Hart, ator e vocalista sul africano, teve uma importância indubitável na aplicação de métodos de autodescoberta vocal à performance, tendo pontos de encontro com Grotowski, para responder à pergunta: o que resta da voz em palco quando esta não se baseia numa linguagem verbal ou musical? Nesta investigação da génese ontológica da voz, também me cabe perguntar – que efeitos podem ter as ressonâncias da voz num objeto material? Poderá o termo broken sounds / som quebrado de Roy Hart, que apresenta gemidos, choros, gritos, uivos, ser transportado para um objeto real?

Após a apresentação do projeto ao vivo, pude pensar na voz que ficou em palco como algo que vai além da linguagem verbal ou musical, como uma ressonância emocional, uma energia que permanece no espaço e no objeto material, como o palco, os objetos cênicos ou até mesmo na memória do público.

No contexto do Roy Hart e dos seus "broken sounds" ou sons quebrados, esses gemidos, choros, gritos e uivos representam uma expressão visceral, uma comunicação que transcende o sentido racional. Após o espetáculo, esses sons podem transformar-se numa espécie de resquício físico ou emocional, que fica impregnado no ambiente ou nos objetos utilizados na cena. Reverberando um diálogo silencioso entre o espaço, os objetos e o público.

Assim, a voz em palco, quando não se apoia na linguagem, pode ser vista como uma força que deixa marcas sensoriais e emocionais, transformando o espaço e os objetos em testemunhas de uma experiência que vai além do verbal.

Em Heiner Muller, dramaturgo e escritor alemão, é transmitida a sensação de que tudo está corrompido desde a origem, a história e o mito são de regressões. Um dia tudo volta como tragédia, é circular o seu sentido – é como se o futuro estivesse já hipotecado pelo confronto de poderes absolutos. Nesta relação que procuro vincular entre ator e

objeto em cena, sofro de algo muito parecido com a síndrome de Stendhal, e em paranoia ou em choque desejo dar braços e pernas ao pavor que é herdar esse mesmo laço, um compromisso com a sociedade, a partir da memória, da bagagem, desses materiais que nos acompanham desde sempre, ou desde há pouco.

Desta forma, proponho o teatro como matriz a partir do qual seria possível, mais do que visualizar essa recordação inscrita, propor um espaço, por vezes paradoxal, onde os objetos e a sua materialidade transcendem o uso e são personagem, motor, olhar, uma copresença que implica relacionamento com alguma coisa não necessariamente humana – onde simultaneamente surgem algumas perguntas:

1. A estrutura social não está preparada para pessoas que divergem do comum, mas a estrutura do palco está?
2. Que guerras pessoais existem nos objetos da nossa infância?
3. Criar estrutura é o que nos cria liberdade?
4. Interessa prever os perigos das viagens ou tê-las feito?

Atualmente, após duas récitas deste projeto, creio que posso aprofundar ou antes lançar mais raízes para estas questões:

1. Sobre a estrutura social e o palco: a estrutura social muitas vezes é mais rígida e menos recetiva às diferenças, enquanto o palco, que pode ser visto como um espaço de expressão e criatividade, costuma ser mais aberto às diversidades. Então, sim, o palco geralmente oferece um espaço mais flexível para quem diverge do comum e quem, por muitas vezes, sente temor em expressar-se além da atribuída normalidade.
2. Quanto às guerras pessoais nos objetos da infância: esses objetos carregam memórias, emoções e histórias que podem representar conflitos internos, desejos não realizados ou até mesmo traumas. Eles são como símbolos das nossas batalhas internas e das experiências que moldaram quem somos. Esconder essas cicatrizes, é impedir as feridas de respirar.
3. Criar estrutura como forma de liberdade: muitas vezes, estabelecer uma estrutura dá-nos segurança e clareza, o que pode abrir espaço para a

liberdade de expressão. Então, sim, criar uma estrutura pode ser uma maneira de nos libertar, ao dar-nos uma base sólida para explorar e inovar.

4. Sobre prever ou fazer as viagens: ambas as coisas têm o seu valor. Prever os perigos ajuda a evitar problemas, mas fazer as viagens, mesmo com riscos, traz experiências únicas e aprendizagens que não podem ser previstas. Então, talvez o ideal seja equilibrar a preparação com a coragem de seguir em frente e viver as experiências.

## **1.2. OBJETIVOS E METODOLOGIA DA ANÁLISE**

O processo de criação do projeto “Senhora séria não tem ouvidos” destaca a natureza mutável do ser humano e a sua constante pesquisa por superação e autoconhecimento, enfatizando a importância da metamorfose, da influência invisível e da procura por novas formas de expressão.

O texto sugere que a matéria-prima, seja ela física ou emocional, não é o elemento central, mas sim o processo de metamorfose que ela sofre. No contexto do espetáculo, essa ideia manifesta-se na transformação do ator, do personagem e do próprio texto durante o processo de ensaio e apresentação. A criação artística não é uma reprodução estática, mas uma contínua evolução, onde o artista se reinventa e se adapta às influências internas e externas.

O texto destaca que somos seres sugestivos e influenciáveis, que absorvem fatores externos por osmose, muitas vezes de forma inconsciente. O artista, portanto, não é um ente isolado, mas um receptor e transmissor de ações que moldam a sua obra. Essa dinâmica reforça a ideia de que a identidade artística é construída em diálogo constante com o ambiente, refletindo a natureza fluida e multifacetada do ser.

Outro aspeto presente no texto que se cruza é a necessidade de superação contínua, de ir além do que se conhece. No processo teatral, essa investigação traduz-se na experimentação de novas técnicas, na exploração de diferentes personagens e na inovação estética. A metamorfose, nesse sentido, é uma ferramenta para romper limites e alcançar níveis mais profundos de expressão.

A transformação, portanto, emerge como um conceito central, simbolizando a capacidade de reinventar-se e de explorar novas possibilidades de expressão.

Existe um romper com a estrutura dramática convencional, rejeitando narrativas lineares em favor de uma composição fragmentada e polifônica. O texto constrói-se com base em testemunhos pessoais, improvisações e ressonâncias simbólicas dos objetos trazidos pelos atores, assumindo a estética do “teatro documental” e da “autoficção”.

Um dos aspetos centrais do projeto “Senhora séria não tem ouvidos”, é a simbologia dos objetos: malas, bonecas, peluches, transferidores, colunas, pentes, etc. Esses objetos são veículos de memória, identidade e trauma. Eles permitem que os intérpretes desdobrem a sua narrativa pessoal, partilhando fragmentos íntimos de vida, muitas vezes marcados por dor, afeto ou redenção. Esta “materialidade afetiva” transforma o inanimado em matéria viva, num processo que ecoa a tradição brechtiana de estranhamento e simultaneamente se aproxima de práticas contemporâneas de teatro.

A peça convoca o público para uma escuta atenta e sensível, quebrando a hierarquia palco-plateia. Vários momentos metateatrais sublinham esta relação, como quando os atores se dirigem diretamente à audiência ou partilham reflexões sobre o próprio fazer teatral. O ouvido — literal e metafórico — torna-se símbolo da vulnerabilidade e do compromisso com o outro.

O corpo em cena é um corpo real, político e poético. As patologias físicas e emocionais (como a escoliose, o trauma, a solidão) não são ocultadas, mas reapropriadas como força criativa. A linguagem da peça oscila entre o literal e o metafórico, com especial destaque para o uso de expressões idiomáticas desconstruídas e recontextualizadas (“partir a louça toda”, “não se faz uma omelete sem partir os ovos”, etc.), num exercício de ludismo que revela a densidade simbólica da fala quotidiana.

O processo de composição dramática é também terapêutico: trata-se de dar voz ao silenciado, de dar corpo ao invisível, de dar palco ao não dito. A metáfora da mala — símbolo de bagagem emocional e existencial — é particularmente eficaz nesse sentido, evocando tanto a viagem interior como os movimentos migratórios e históricos dos próprios intérpretes.

Augusto Boal, diretor teatral, reflete que o teatro é uma arma, e é o povo quem deve empunhá-la. O meu projeto não se dirige a um público passivo. Ele é um espaço de partilha, denúncia e transformação. Os atores não interpretam personagens ficticiais distantes, mas sim testemunhos de vida reais ou inspirados no vivido, que colocam em cena opressões sociais, traumas familiares, exclusões escolares, marginalizações culturais e identidades em constante negociação.

Boal dá centralidade ao corpo como instrumento de libertação. No meu projeto, o corpo em cena é vulnerável e autêntico: carrega a memória da exclusão (como os piolhos da infância que simbolizam pobreza e estigma), da doença (como a malária na Guiné-Bissau), ou da desigualdade de oportunidades. Mas esse corpo também é recuperado como ferramenta de resistência e de denúncia, exatamente como Boal propõe com o seu “teatro-fórum”, onde o oprimido se transforma em protagonista e agente.

Exemplo claro é a personagem da intérprete Moissão, cuja escoliose é apresentada não como fraqueza, mas como armadura e força.

O uso de objetos pessoais é central na peça. Estes objetos (transferidor, bonecas, malas, pente, pulseira) têm voz, memória e afetividade. Eles materializam opressões e afetos, atuando como “protagonistas” de pequenas revoluções íntimas. Boal falava da importância de tornar visível o que é invisível; aqui, os objetos permitem que a história oculta dos intérpretes seja escutada. Assim, o teatro não é feito apenas para representar, mas para revelar.

A peça, em diversos momentos, pede que se escute — mais do que se fale. Boal critica a passividade do teatro tradicional e propõe a substituição do “espectador” pelo “espectador”. A audiência de “Senhora séria não tem ouvidos” é constantemente convocada a sair do seu conforto interpretativo e a entrar em diálogo com as vozes em cena. A peça não oferece respostas, mas propõe perguntas que ecoam: “O que carregamos? Do que precisamos para nos libertar? O que significa estar em cena?”

No final da peça, o grupo une-se simbolicamente. Os pronomes pessoais — eu, tu, ele, nós, vós, eles — são declamados como um manifesto de pluralidade. Boal via o teatro como ensaio da revolução — um laboratório onde as estruturas sociais são desmontadas e reinventadas. O meu projeto anseia cumprir esse papel: é um ensaio de vida coletiva, onde o palco se torna uma praça pública de escuta, afeto e resistência. Não se trata apenas de teatro sobre o oprimido, mas feito com ele, por ele — exatamente como Boal sonhou.

Outra fonte que me inspira na linguagem e relações do espetáculo criado é Paul Celan, poeta, tradutor e ensaísta romeno, as suas obras são influenciadas pelo Holocausto e especialmente a sua poesia pela tentativa de encontrar um novo modo de falar sobre o que foi silenciado. A obra “Sprachgitter” comunica especialmente comigo por escrever até ao osso, trabalhar com a dor histórica e a limitação das palavras em lidar com o trauma, sendo ao mesmo tempo uma forma de memória e uma busca por uma

linguagem renovada para enfrentar o indizível num sentido de mais união e menos separação nas comunidades. O mesmo procura refletir que somos mais nós, quando estamos com o outro.

Estabeleço igualmente pontes com Jon Fosse, escritor e dramaturgo norueguês, pela transição praticada entre o real e o abstrato, pela análise das camadas emocionais presentes no indivíduo e nos objetos que o cercam, que se conecta com a investigação afetiva e simbiótica que pretendo realizar. Em Fosse, há um convite para o público ser testemunha de algo além da superfície, dos testemunhos silenciosos e dos gestos aparentemente pequenos como forma principal de diálogo, sendo, pois, um exemplo na interação sensível com o tempo, a memória e a materialidade que quero alcançar com este projeto.

Esta turma de teatro com que trabalhei integra a minha companhia: ErrorTeatro. Uma estrutura que é um elogio ao erro, à tentativa, ao espaço para experimentar sem ter de acertar ou ter respostas concretas, também daí parte a investigação para esta peça que procura outras formas, formas mais do que erradas.

### **1.3. JUSTIFICAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO**

No cerne da proposta esteve sempre a relação entre intérprete e objeto. Os objetos escolhidos não eram adereços neutros, mas elementos carregados de história, memória e simbologia pessoal. A exploração cénica focou-se na escuta ativa do objeto, no que ele 'pede' em cena, nas ações que desencadeia e nas imagens que provoca. O palco tornou-se o lugar do confronto entre o corpo vivo e a matéria aparentemente inerte, revelando a permeabilidade entre ambos e levantando questões sobre identidade, pertença e transformação.

Gustavo Collini-Sartor, ator e bailarino de Butoh radicado na Argentina, diz num dos excertos das suas performances, em que mistura precisamente as fontes originais de Kazuo Ohno com as estéticas ocidentais,

Collini-Sartor (n.d.) afirma:

*I have a cage, it's called the stage and I let out, I run about.  
Insanely dance and sweat around. I have so many tales to tell.  
(Collini-Sartor, n.d.)*

É uma apologia de rutura com as regras pré-estabelecidas dentro de uma sociedade de consumo, com um frio catálogo de moda de arte, onde o corpo e os seus desejos mais íntimos estão desprovidos de destaques. O palco torna-se assim uma jaula, um quadrado de repetição segundo normas postulantes de futuro sem guardar passados. Sartor contraria esta legislação ao associar-se a raízes orientais, encontrando nessas formas ancestrais o seu verdadeiro caminho para a autoexpressão. Deste modo o que anteriormente poderiam ser barreiras, tornam-se agora formas de comunicação, correr é uma causa da perseguição capitalista e suar é um efeito imediato desse ato.

No meu projeto final de mestrado pretendi trazer a cena a dicotomia e simultânea união de objeto e intérprete, esta visão Oriental que entende que para além do jogo dramático e conflito num teatro, existe também a pressão que nasce desses dois instrumentos perfeccionados e sentidos. A pressão, que segundo as ideias ocidentais deve ser disfarçada, deve apenas subir à tona em pequenos momentos. Em contrapartida o oriente vira o tabuleiro e afirma que esses nervos são tudo, são eles o protagonista e que, assim sendo, devem ser vistos e não aglomerados entre tendões e ossos, progressivamente mais frustrados e fatigados com esses pesos submersos. Respira-se uma valorização à dor, a sua presença é notada e refletida seja pelo nascimento, morte e natureza. Advém da comunhão entre os seres e se todo o mundo é um palco, há que fazer jus às suas benesses e crueldades. Numa das peças que participa, "Ciudad Off", Gustavo Collini-Sartor, a figura que escolho para sustentar aqui reflexões do meu projeto, enfatiza esta praga da palavra projetada sem figura – Eros morre sozinho numa metrópole individualista onde o intelecto reina através do poder da palavra. Esta personagem nasce e morre regularmente na procura da sua feição mais poética e primária - o corpo é um repositório de memória. É necessário falar pelo silêncio da nossa bestialidade, "dancing in the dark", evocar imagens consideradas grotescas, realçando mais uma vez os lados intitulados vergonhosos ou ridículos do comportamento humano. Trata-se de descondicionar a órbita de cada um, de provocar o sentimento distinto de repulsa, só assim se pode criar, já dizia Joseph Beuys (1921-1986), artista alemão. Ao mesmo tempo subsiste esta vontade de definir tudo em parcelas, arrumar em prateleiras diferentes, quando realmente não é preciso perder tempo em fortes discursos teóricos - isso conduz a guerras patéticas - o mais importante é persistir, praticar neste pós-guerra que deu asas ao surgimento do Butoh, por uma paz elemental num engenho que repugna a categorização. Em especial no Butoh os gestos não contam um enredo, evocam antes associações, explicar um movimento é diminuir o seu significado, ao inverso da génese Ocidental, adota antes coreografias que subtilmente lembram

momentos da própria história de cada indivíduo no público. A nostalgia – “the privileged lost object of desire”. Somos todos diferentes, com capítulos distintos, impulsiona-se o esforço para manter a nossa própria individualidade face ao aperto que a nossa sociedade de informação executa para que sejamos homogêneos!

Encontramos a mesma noção na dança clássica indiana Bharata Natyam, pela suavização da opressão de um destino finito, na qual o intérprete concede a sua perícia, a sua verdade intrínseca à divindade. Dar o melhor, o mais ilimitado de si mesmo. Esta minha abordagem não quer dizer que o ator Ocidental não se exceda no palco que percorre, porém a fragilidade é que prevê o preciso instante em que esse disparo ou energia extra irá acontecer, há um planeamento mais visível, enquanto que as bailarinas indianas apesar de terem tudo rigorosamente marcado, conseguem pelo autoconhecimento que possuem do seu interior e exterior juntar a previsibilidade à imprevisibilidade. É possível visualizar o estudo do Lokadharmi (comportamento quotidiano) igualmente na conduta dramática do ocidente, a que chamamos de bagagem, coisa que vamos enchendo com cada ida ao café, com cada andança nos transportes públicos, com cada viragem da idade. Esta mala pronta a abrir quando premimos o gatilho que deu velhos tiros ao coração..., porém, será esta ferida aberta de sentimentos eficaz? Na investigação final que aqui exponho, com base nestes fundamentos, o ator nunca deixa de ser ele próprio, é humanamente impossível, por isso quando nos pedem para provar uma personagem, temos que necessariamente associar-nos a esse avatar. No entanto, ao longo das semanas de ensaios as ideias são muitas, assim por querer ou não, acabamos por suprimir e abafar consideravelmente a nossa emoção carregada de histórias. Tudo parte de pontos de vista e essa energia é por vezes cortante, já que me parece que o teatro do ocidente se uniformiza, muitas vezes sem dar por isso, de uma condição eterna de partilha do interior racional, tornando-se assim este oco e frágil perante o olhar de público que pode já ter sentido isso na pele. Claro que não há cronómetro para tudo, afinal não estamos no Japão feudal em que o Teatro Noh durava um dia inteiro. Ainda assim, sinto falta de um desenvolvimento lógico, um intermédio que me dê a mão e me deixe ser e estar com o artista, uma ocasião em que os dois paramos e reclamamos a vista do palco só para nós.

Podemos comparar este meu anseio com o ma “entre-espaço”, “intervalo”, que Gustavo Collini-Sartor menciona, uma possibilidade espaço-temporal que ocorre enquanto lógica japonesa na cultura, como na arquitetura das casas - um espaço onde se coloca

uma pintura, o kakejiku, na parede, um arranjo de flores, podendo ser um espaço para se receber visitas e realizar a cerimônia do chá. A origem do ma também pode estar relacionada ao “vazio” potencial que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo, da unicidade de cada um em completo, sem a afronta de terceiros. Provavelmente o que leva a esta atitude mais castradora é pensar no artista como apto para apenas uma função, típico comportamento da formação europeia que tenta por vezes oferecer tudo ao espectador, não sobrando espaço para a surpresa. A palavra não é traduzível, a beleza está ligada ao indecifrável e à capacidade de entender que se trabalha com atores e não atores, no meu caso, o grupo de teatro comunitário com o qual ensaio, apresenta um universo muito próprio, de referências distintas, no qual estas suas taras e manias não são menos valorizáveis do que as doutrinas profissionais.

Já no teatro Oriental o artista pode-se especializar em várias áreas – O intérprete completo. Outra opção é a preparação do elenco em separado, dando primazia à condição do Eu e estimando esse instante de toque pessoal. A linguagem poética é uma “linguagem solitária”, tanto na busca quanto na criação. No teatro Noh, combina-se teatro, poesia, bailado, música instrumental e vocal, e máscaras. Os diversos elementos musicais dentro dele são entrelaçados numa simbiose entre a pantomima e o canto. Este *multicrossing* neste gênero teatral japonês e noutros é uma autêntica escala ao ápice, aquilo a que se chama “essência” ou “absoluto” da expressão poética, transgredindo os limites do homem/da mulher, e a materialidade do orgânico/do inorgânico - esta é uma das principais pontes que procuro estabelecer com a minha pesquisa, do intérprete animado ao objeto aparentemente inanimado.

O Noh tradicional é apresentado num palco vazio, com um telhado semelhante ao de um santuário, três lados de madeira de cipreste e uma entrada lateral em rampa.

Da flor que saboreia a abelha no Butoh, da precisão de um trejeito nas danças indianas, das preces dedicadas aos antepassados no Noh, chegamos agora à feitiçaria do Kabuki, representações que transitam entre o corpo morto para além da morte e da vida. A exuberância reina, adornada por um elenco e palco grandiosos. Se comparada às demais modalidades do teatro japonês, as máscaras deram lugar às maquiagens deveras elaboradas. As cortinas ganharam destaque, servindo para as mudanças no cenário, que, tradicionalmente, usam efeitos especiais, tais como setores que giram, alçapões e cabos elevados para as personagens “voarem”. Nos tatamis onde a audiência se acomoda é comum ver os atores caminharem de maneira exagerada, com expressões faciais e olhares bastante chamativos, que são cruciais para uma boa

atuação nesse estilo. O uso de membros aparentemente estanques ou de pouco uso dramaturgico para alguns é outro dos fatores pelo qual nos leva a concretizar que as limitações só provêm de ditos externos e de cognições que absorvem a obra de arte, enquanto produto acabado, sujeita ao ciclo de produção, distribuição e de consumo no mercado da arte, que reifica desejos em bens adquiríveis, que em processo ininterrupto constrói e desconstrói novos objetos de desejo num mundo pós-moderno, onde os objetos tornam-se marcações identitárias cada vez mais fragmentárias. Nestas circunstâncias o desenvolvimento através da emoção, como projetou Sartre, é negado.

O mercado encarregou-se de manufaturar desejos, ao transformar-nos em sujeitos esfomeados, em que perdemos parte do gozo e assumimos que os nossos desejos são na realidade desejo do outro, e ansiamos em assumir a posição de voyeurs do mundo contemporâneo, contemplando através do olhar os corpos e a corporificação dos desejos dos outros que rececionamos enquanto nosso. Contrariando novamente, por via da minha pesquisa, o plano Ocidental, é preciso dizer-se que o domínio do teatro não é apenas psicológico, mas plástico e físico. A expressão verdadeira esconde o que manifesta. Ser o corpo para e da poesia: esta provocação vale caretas no campo da arte por meio do choque e do rompimento com o que já foi feito até então, uma vez que demanda continuamente um processo mais radical, sobrepondo a arte e a realidade, só desta forma se criam novas fileiras plenas de pensamento. Brecht iria certamente concordar comigo pela quebra ininterrupta da quarta parede e pela *open call* à simbologia universal. Tais factos apontam para o corpo enquanto espaço de possibilidade e impossibilidade simultâneas, onde os binários podem ser quebrados evidenciando a relação dos signos, dos significantes e dos significados enquanto uma cadeia que se contrasta por meio dos traços e das diferenças.

Na escrita Oriental não se reduzem as vozes, são antes incorporadas, mantendo o preenchimento e o espaço em branco juntamente. Qualquer tema retratado pensa-se em mim, pensa-se em nós, existem fases de interação. Apesar disso, não vive o vício de levantar troféus em vitrines de pó, prefere antes partir essas taças e descobrir o quão fundo se pode ir num palco em frente a um público. Afinal quer no Ocidente, quer no Oriente ou em qualquer parte que se pratique o jogo dramático existe um querer e uma vontade do público durante algum tempo, de telemóvel e antenas desligadas, fechar-se numa sala, na *cage* que acaba por evoluir para um refúgio, para um abrigo, um repositório resistente para este ser estrangeiro que se autodescobre no seu próprio corpo e se coloniza e rompe com o dentro e o fora, onde se lida com os remorsos e a

euforia de uma vida desordenadamente estupefata que finda não sabendo quando. –  
Saúda-vos aquele que vai morrer mas não já.

Estar em palco é saber que viveremos em contagem decrescente sem desistir de nada, estar na plateia é querer respostas e não fechar os olhos quando as receber. Cria-se um mundo anterior à história, em que se experimenta tanto que é inexecutável rememorar para contar. O silêncio, então, é rompido por aplausos finais. Ultimou. E o nada retoma o palco, que lembra o vazio interno, talvez o ma até que se preencha novamente com a memória das imagens fantasmagóricas que insistem em querer preenchê-lo. Em relação com estes pensamentos, o projeto final e a peça do meu mestrado inquirir sobre o nosso nascimento, de uma espécie de elefante matriarca que nos passa as rédeas seguras de um determinado território, podemos escolher ficar nesse lugar pacificamente, aí fazer ninho e gerar sementes, ou então podemos pedir boleia na berma da estrada e tomarmos a aldeia global de assalto. Já não perdura a no man's land, fica antes a all man's land, no sentido em que ninguém é de ninguém, mas a liberdade de brincar com a terra é para todos.

Assim sendo, sem dúvida que a contaminação na arte é positiva, a passagem de germes e vírus que nos protegem da gripe da ignorância devem prevalecer em locais que se procura o imediato. As populações criadas na tradição do Caribe, no Haiti, frequentemente refletem não serem ocidentais, afirmam que vieram sob o sinal do sol nascente. Transferências culturais ocorrem, mas se só virmos o que nos divide e separa, ficamos encurralados sem chegar perto da substância. Admito que sejamos um Koan andante, assaltado por gangues e com duas opções – descer uma caverna escura e viver com medo ou subir ao barril mais próximo e lembrar a todos que rimos antes de falar, e não o inverso. Nestas meias metáforas relatei a lenda da dança da deusa Uzume que deu início ao teatro japonês. Conta-se que os deuses Izanami e Izanagi enviaram o seu filho Suzanoo para a chamada Terra de Yomi (Terra dos Mortos), para castigá-lo pelas suas más ações. No entanto, antes de ausentar-se, ele teria visitado a sua irmã mais velha, Amaterasu, a deusa do Sol. Suzanoo gozou longamente a sua irmã, e esta irritada resolveu fugir para uma caverna, afundando o mundo numa escuridão profunda. Para reverter a situação, os deuses preocupados, reuniram-se para pensar numa maneira de fazer com que Amaterasu saísse de lá. Então, astutamente, resolveram dar uma festa em frente à caverna. Não demorou muito para que a deusa Uzume, carregando um capuz e uma lança, começasse a dançar em cima de um barril,

instaurando a diversão total. Com isso, a movimentação e as gargalhadas atraíram Amaterasu, trazendo, assim, a luz do Sol de volta ao mundo.

Na minha criação final abordo muito a questão da essência, como Sartor imprime nos seus textos - Ocidental ou Oriental pisam as mesmas tábuas pela mesma razão: o prazer inabalável de fazer o que amamos, e a cada deixa ter a inteira certeza que é a isto que sabe o contentamento de ter todas as chaves sem querer jamais abrir outras fechaduras... A do teatro abriu-se para nós e não precisamos de mais nada.... Repetimos que a arte da representação, assim como na vida, faz-se de muita tragédia com a dança e de muita comédia com o vinho. Na minha investigação quero ser mais além: a arquiteta do espaço da sobriedade e para nele dançar gargalhadas.

Fernando Távora, arquiteto, que termina o seu ensaio para o Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquiteto (CODA), (2008, p. 75) diz “que seja assim o arquiteto - homem entre os homens – organizador do espaço – criador de felicidade”.

## **2. REFERENCIAL TEÓRICO E ESTÉTICO**

### **2.1. TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E CRIAÇÃO COLETIVA**

O intérprete assume o papel de veículo de reminiscências, uma ponte viva entre o passado e o presente. Ao desdobrar a linguagem cênica, proponho uma investigação onde o intérprete e o objeto se encontram em simbiose, criando um espelhamento mútuo. Esta relação simbiótica faz com que o adereço teatral deixe de ser um simples acessório. Ele transforma-se numa personagem, ganhando voz e personalidade própria, tal como o intérprete. Os objetos emergem como testemunhas silenciosas, com as suas marcas de uso e desgaste, e são elevados à categoria de narradores secundários, acompanhando e intensificando a ação dramática. Invocando a codificação do elenco selecionado, atores e personagens sociais, que advêm de uma cultura de cancelamento, mas que procuram fugir dela por via de uma manifestação esotérica e empática com quem atua e com quem assiste.

Segundo Lehmann, o teatro pós-dramático não procura contar uma história no sentido aristotélico, mas organizar signos sensoriais, corporais e espaciais. Em “Senhora séria não tem ouvidos”, não há uma trama linear, nem personagens com desenvolvimento clássico. Em vez disso, há presenças em cena que partilham experiências pessoais, memórias e objetos. O guião é, na verdade, uma colagem de vozes, textos, gestos e

materiais visuais e sonoros. Esta composição fragmentada rompe com o primado do texto, deslocando o foco para a presença e para a performance.

No teatro pós-dramático, o ator já não é apenas um mediador de ficções, mas um corpo-em-exposição. Os intérpretes da minha peça não representam personagens ficcionais, mas colocam o seu próprio corpo, voz e biografia em cena, de forma crua e poética. Há uma hibridez entre vida e arte, entre ator e personagem, típica da estética performativa que Lehmann descreve. Este “teatro da presença” opera através da fisicalidade, do afeto e do risco.

Exemplo disso é a cena final da intérprete Moissão, que declara: “não tenho remédio, sou uma inconformada num corpo conformado”. Esta frase resume a tensão entre forma e conteúdo, entre corpo e discurso, característica do pós-dramático. Os atores frequentemente quebram a quarta parede, dirigem-se à audiência, comentam o próprio ato de representação. Francisco, por exemplo, cita “Fahrenheit 451” diretamente, interrompendo o fluxo dramático e deslocando o espectador para uma posição reflexiva e consciente do próprio espetáculo. Isto corresponde ao que Lehmann designa como “colapso da representação”, onde o teatro não esconde a sua teatralidade, mas a evidencia, promovendo um olhar crítico.

O tempo do espetáculo é não-linear, flui entre passado, presente e projeções futuras. A peça evoca o tempo da memória, da emoção e do trauma. Essa desorganização temporal corresponde à “temporalidade não hierárquica” que Lehmann identifica como uma das marcas do teatro pós-dramático. O espaço cénico, por sua vez, é dinâmico, simbólico, e coabitado por malas, objetos, vídeos, músicas e corpos. O cenário não é realista, mas sim um dispositivo sensorial e simbólico que apoia a composição afetiva da cena.

Não há história fechada, mas múltiplas narrativas em tensão; não há personagens fixas, mas sujeitos em devir; não há ilusão teatral, mas um convite à presença e à escuta. A peça explora a potência do sensível, a articulação do íntimo com o coletivo, da memória com o gesto, da palavra com o som. Como defende Lehmann, o teatro já não é a representação de uma ação, mas um campo de intensidades, onde o real, o artístico e o político se entrelaçam.

Como escreve Alan Moore em “V for Vendetta” (1988, p. 247):

*But the backdrops peel and the sets give way and the cast get eaten  
by the play...But the frozen mask just smiles.*

## 2.2. VARIÁVEIS NA SALA DE ENSAIO - GOSTO E RECEÇÃO

O processo criativo da peça foi desenvolvido ao longo de várias semanas, com um grupo de intérpretes de diferentes idades, experiências e histórias. A metodologia adotada foi o devising, que permitiu a construção da dramaturgia a partir das vivências dos participantes, promovendo uma abordagem coletiva, orgânica e sensível.

Partiu-se da ideia de que cada intérprete transportava consigo uma bagagem – literal e simbólica – que se tornaria matéria-prima para a criação. Foram exploradas práticas como escrita automática, improvisações dirigidas, caminhadas performativas e exercícios de manipulação de objetos. Cada sessão visava aprofundar a relação entre o corpo do intérprete e os seus objetos pessoais, ampliando o potencial expressivo de ambos.

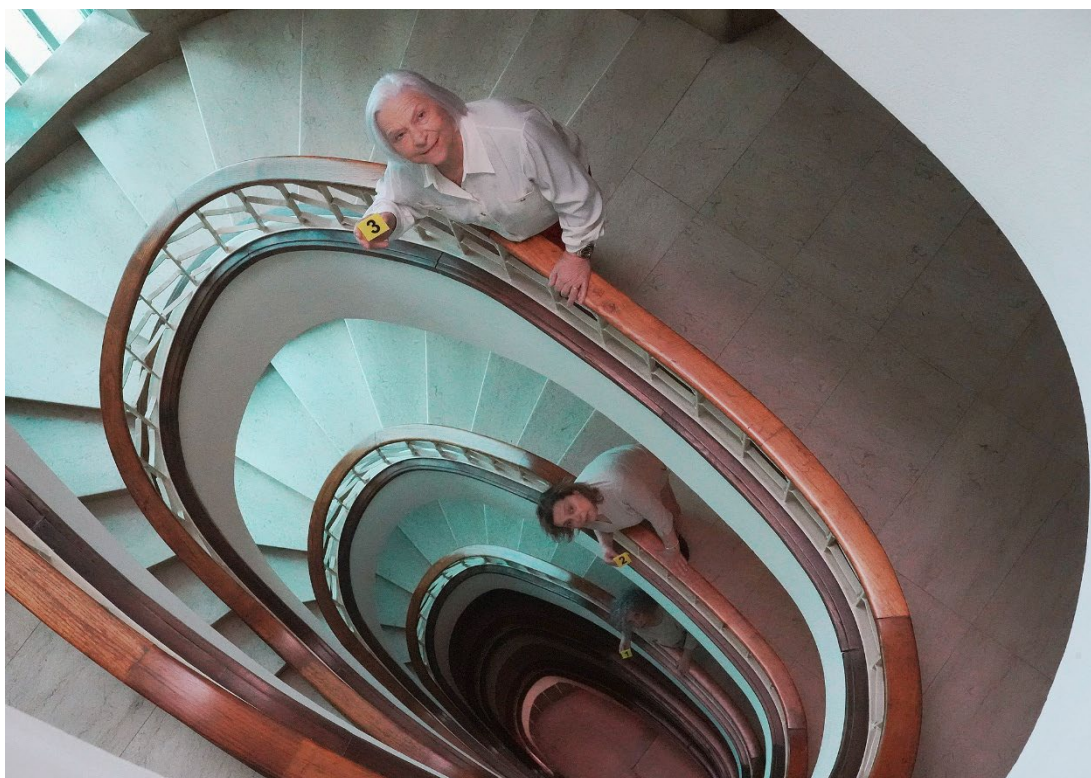


Figura 1: Fotografia de divulgação da peça, por Ricardo Du Toit.

A escuta coletiva e a partilha constante de experiências tornaram-se ferramentas fundamentais para a composição cênica, resultando num ambiente criativo de confiança e entrega.

Ao longo dos ensaios com as partilhas do grupo, existiu uma procura de uma espécie de cura, não para a doença, mas para o coração, ambicionou-se ter, afirmar que se possui alguém ou algo inteiramente. Talvez uma busca por um Deus Ex Machina, que desça ao campo de batalha para resolver problemas, costurar situações por remendar da vida dos intérpretes... Contudo todos somos vividos pelos ponteiros e nem sempre temos margem de manobra.

Desde cedo ao dialogar com os intérpretes entendi que as pessoas, e os seus fracassos, são gritos abafados pelo que não é dito, pelo que fica nas entrelinhas de um discurso sonante, mas sem folgo. Uma contenção que fere, pelo esquecimento total ou pelo enclausuramento das memórias... Desde a época em que ganhamos, a época em que somos grandes e continuamos a crescer e, finalmente, a época em que permanecemos grandes numa sala pequena e arrepiada pelos ventos de leste - ninguém quer ficar só em frente ao cronómetro. Qualquer um de nós acaba por ser sempre o último de si mesmo.

Introduzi exercícios de pequenos quadros com variáveis que eu alterava a cada semana, as mesmas acicataram a nitidez das fronteiras entre o nada e o muito que nos preocupa, desde a impossibilidade de dizer, uma fobia de como começará a conversa, qual o seu desenvolvimento e fim. Escolhi, na escolha das variáveis que propus, olhar a Humanidade e os seus signos sob o ponto de vista da sua fragilidade, desde a falta da capacidade de pertença, até à busca de emancipação, o grupo acabou por experienciar uma solidão acompanhada pelos temas mais difíceis de cada um.

A título de exemplo, seguem três variáveis que dei aos intérpretes nas cenas com os seus objetos:

1. O peso literal e interior do objeto em conflito.
2. A manipulação que um objeto exerce sobre o intérprete, desregulando a estabilidade emocional.
3. Reutilização de textos antigos feitos pelos intérpretes, nos quais já não se revêm.

Encontrei este desejo da repetição da memória que pensa sobre si, face aos signos mortais e imortais em todo o grupo. Em conjunto observamos o desejo mútuo da criação de uma obra que promulgue um êxtase de ritmos, sensações e movimentos que introduzem o lado maquinal do corpo e aceitam jogar com o lado imaterial do mesmo – o perseguido que ama perseguir. Está-se longe da lei, com um poder às avessas, um realismo mágico que transporta para o fantástico, numa subversão de papéis. É uma dramaturgia de sujeitos recalcados, subestimados e definidos pelas decisões de outros, o desajuste às normas e funcionamento de uma sociedade pré-concebida. Estas paisagens reverberaram-se no feedback do público: “Procura”, “Solidão”, “Identidade”, “Cumplicidades”, “Onde acabamos?”, “Continuar a querer”, “Contra a acomodação”, “Transformação do espaço – Criar um mundo”, “Reage e volta”, “Repetição”.

Nestes olhares documentados acima, vejo a marcha da história como o contrário de um enredo de progresso. Marchamos para o fim, como tudo na vida, isso parece ser claro. O que significa que vamos lentamente para a hipótese de um novo começo, de novos começos, provavelmente depois de novas catástrofes globais, que darão outras e novas invenções.

Outro aspeto que, para mim, combina com os depoimentos prestados, é que este projeto combina o áspero e o sagrado numa experiência que traz a iluminação de traumas e experiência humanas para o público de uma maneira imediata, visceral, às vezes subconsciente, mas sempre denunciadora.

Não posso deixar de mencionar o prezado tapete, não o de Peter Brook, mas o que foi estendido por estes intérpretes na sua fantástica abertura, houve espaço para o lugar do jogo teatral. Um lugar que, ao encontrar-se com os desafios desta criação, tornou-se, em conjunto com ela, uma unidade indissociável, uma forma essencial.

Aprendi ao longo dos exercícios que fui manipulando com o devising, a escrita automática e as improvisações, que as descobertas de cada dia de ensaio devem ser testadas no dia seguinte (e isso significa que se deve ser capaz de abandonar as descobertas), que se deve crer, continuamente, que a “verdadeira peça” não foi alcançada, e que o processo criativo deve estar submetido a um refazer e a um reescrever permanentes. Os exercícios de devising privilegiaram a descoberta do gesto espontâneo, da palavra íntima e do silêncio eloquente. Em alguns momentos, o grupo trabalhou sobre estímulos físicos e sonoros; noutros, os objetos conduziram à emergência de memórias e narrativas pessoais. A escrita dramática surgiu assim

como uma colagem sensível de fragmentos biográficos, imagens poéticas e ações simbólicas.

Refliço que a responsabilidade social do artista hoje - se aceitamos que a tem - realiza-se antes de tudo na partilha da obra com os outros. Quando nos enclausuramos numa sala de teatro por vontade própria durante uma hora e vivemos e respiramos para aquele momento específico, é um compromisso. Aí existe a fruição entre símbolos e significados. Elaborar este trabalho teórico e prático foi regressar à linha de partida. E voltar não será tanto regressar atrás no tempo, mas reencontrar o lugar do espaço cénico criado com esta grupeta. Um lugar partilhado, entre quem vê e quem dá a ver. Aliado ao fator fatalista de permanecer apenas na mente do ator, do observador, das personagens e do leitor, o momento teatral torna-se ainda mais mágico, podemos não voltar a ver mais aquelas pessoas e lugares, mas ficamos com eles interiormente.

### **3. A RELAÇÃO INTÉRPRETE-OBJETO**

#### **3.1. O OBJETO COMO MEDIAÇÃO AFETIVA E EPISTEMOLÓGICA**

A estrutura do processo assentou em três fases principais. Na Composição, os intérpretes partilharam os seus objetos e histórias, gerando cenas improvisadas com base nesses materiais. Na Exposição, confrontaram-se com a vulnerabilidade de dar a ver essas memórias em cena, integrando emoções reais na linguagem performativa. Por fim, na Decomposição, as cenas foram desmontadas, permitindo novas leituras e libertações simbólicas, criando um espaço onde o trauma podia ser transmutado em criação poética.

Foi uma abordagem colaborativa e criativa na produção teatral, onde os participantes contribuíram ativamente para o desenvolvimento da narrativa, personagens e elementos cénicos. Este método enfatiza a improvisação, pesquisa e experimentação coletiva, rompendo com a estrutura tradicional de guiões pré-escritos. Ao envolver-me nesta abordagem, pude experimentar uma maior liberdade expressiva, ganhando uma perspetiva mais holística sobre o processo criativo – Os intérpretes foram capazes de produzir qualidades de voz invulgares ou recorrer a recursos de energia anteriormente inexplorados, permitindo uma resposta orgânica às propostas, incorporando elementos locais e experiências partilhadas. Os exercícios analíticos exigiram paciência e autoconsciência – relacionando-se com os jogos partidos em camadas que instalei. Para mim estes são métodos de autodescoberta e indispensáveis na perturbação da

banalidade, na minha investigação pessoal de dar voz ao indizível por via de ator e objeto eles são influência e contaminação.

No meu ponto de vista, e a partir dos meus estudos de comparação, foi possível para mim ver cruzamentos com o estranhamento e o distanciamento de Brecht, a emoção e a psicologia de Stanislavski, o desamparo e a ligação com o além de Beckett e ainda Ibsen, nas questões familiares e do não dito, uma tensão narrativa nos diálogos. Foram muitas pulsões para um só corpo, figurativamente e pessoalmente, por isso escreve-se, por isso habituamo-nos a aproveitar as reminiscências de tudo, em *loop for ever and ever*.

Como escreve D.H. Lawrence (1967, p. 265):

*To be, or not to be, is still the question. This ache for being is the ultimate hunger. And for myself, I can say almost, almost, oh, very nearly.*

Por este conflito infinito existe uma suscetibilidade do ser humano ao apodrecimento moral, ao mesmo tempo isso não é inevitável. A boa natureza tem o poder para prevalecer. Esse equilíbrio entre o bem e o mal cambaleia brevemente no centro da peça, produzindo um efeito dramático. O mundo deve estar no seu pior antes de poder ser salvo.

Nestas três fases de exploração máxima, entre a Composição, Exposição e Decomposição, chegamos a uma visão mais sombria da humanidade, ou uma visão sombria da vida e das suas circunstâncias. Enquanto o ser humano pode abrigar a capacidade de superar o mal, o que dizer das corrupções, que existem nas sombras, com a única intenção de arrasar os senhores e senhoras sérias benévolos? Para expurgar e lidar melhor com tudo isso, foi necessária na sala de ensaio e na própria peça uma externalização dramática de Eus interiores do elenco - nesta dinâmica os interpretes encontram um palco que apesar da sua complexidade, é passível de diferentes concepções de outros cenários dentro do já feito, por isso ao ritmo de um local do crime com muitas evidências por marcar, fazem-se pessoas, prontas e capazes de oferecer legendas ao indecifrável da cultura humana. O mais belo é que mesmo que não queiram partilham-se uns com os outros, são produtos dos antecessores, dos contemporâneos e dos sucessores, toda essa gente diferente pisa o texto com o mesmo propósito: explorar, instalar e transformar. O ritmo da obra toca por si, dá-nos alento sem percebermos que lá está, é ele que nos vê levantar voo, é ele que nos vê

despenhar, é ele que nos vê em contacto até encontrarmos a nossa própria banda sonora. O único agente perturbado é o espectador e ainda bem - reféns da sua metalinguagem.

Marvin Carlson, teatrólogo americano, aborda a importância do contexto na interpretação das performances - Por exemplo, uma peça de teatro pode ser interpretada de maneira diferente dependendo do espaço em que é apresentada e da bagagem cultural dos espectadores, aponta que, ao atuar, os indivíduos não apenas expressam a sua identidade, mas também a constroem e a negociam constantemente. Este processo é particularmente evidente no método de trabalho com o elenco que desafia ou subverte as expectativas normativas, a análise interdisciplinar de Carlson oferece uma visão abrangente de como as performances funcionam em diferentes contextos, seja em como elas influenciam não só quem as gera, mas igualmente quem as presencia, seja no seu modo de atuar e interagir no plano ficcional e real.

Deixamos muitas vezes que os traumas nos definam, sendo também eles um Deus onnipresente, carregamos fardos idênticos às míticas personagens do teatro clássico. Assim sendo, será que temos o direito a priorizar os nossos problemas e diminuir a existência dos delas? Uma vez que, evidentemente, a onisciência está fora do tabuleiro.

### **3.2. MATERIALIDADE, MEMÓRIA E NARRATIVA**

A realidade tem várias camadas, também ela compõe, expõe e decompõe, acabando por se tornar um lugar ilusório mais incerto que o amanhã. Nesta vertente viajamos entre os inícios e limites comportamentais, múltiplas personalidades misturam-se, desadequam-se aos vícios - Só assim se inova – concedendo à fantasia livre-arbítrio para subverter papéis, trocar posições de chefia, de mestre a servo, de servo a mestre. Realizar pela força da procura da identidade humana, o projeto de uma perda de consciência que volta a sobrevoar-nos, graças a um grupo de personagens que procuram aliar o desejo (imaginação) à circunstância exata (ato criador) para formar vida.

Assim sendo, para falar em dose dupla, temos Elizabeth Grosz, em “Corpos-Cidades”, explanando a relação intrínseca entre os corpos humanos e os ambientes urbanos, propondo uma perspetiva inovadora sobre como esses elementos se co constroem e se manipulam mutuamente. Grosz, 1952, uma teórica feminista e filósofa, utiliza uma

abordagem interdisciplinar que abrange filosofia, teoria feminista, arquitetura e estudos urbanos, para examinar as interações entre corpos e cidades, e como estas interações moldam tanto a subjetividade individual quanto as estruturas sociais. Grosz argumenta que os corpos e as cidades não são entidades distintas e separadas, mas sim interconectadas e mutuamente constitutivas. Ela sugere que os corpos não apenas habitam as cidades, mas também são moldados por elas, enquanto as cidades, por sua vez, são configuradas pelas práticas e movimentos dos corpos que as percorrem. Essa inter-relação é fundamental para entender como os espaços urbanos são vivenciados e como influenciam a formação da identidade e da subjetividade.

A autora propõe que os corpos e as cidades devem ser vistos como sistemas abertos e dinâmicos, em constante processo de transformação. Ela utiliza conceitos da teoria da complexidade e da teoria do caos para ilustrar como as interações entre corpos e cidades são imprevisíveis e não-lineares, desafiando abordagens tradicionais que veem esses elementos como estáticos ou rigidamente estruturados. Ela examina como a arquitetura, o planejamento de territórios e as tecnologias influenciam os movimentos e as experiências dos corpos, moldando as formas como as pessoas percebem e interagem com o mundo ao seu redor. Grosz também aborda as implicações políticas e sociais dessa inter-relação entre corpos e cidades. Ela argumenta que as desigualdades de gênero, raça e classe manifestam-se, e são perpetuadas no espaço urbano, onde certos corpos são privilegiados enquanto outros são marginalizados – Indo ao encontro do meu processo de trabalho na reconsideração das percepções sobre a relação entre o ambiente fabricado e a experiência corpórea.

A racionalidade e o progresso conduziram a guerras, resta saber também que guerras pessoais existem na decoração das nossas casas e que efeito perpetuam em nós.

Com esses materiais travamos breves e enigmáticos diálogos, será a projeção fantasmagórica dos nossos desejos? (Camadas do inconsciente a partir de Freud). É um procedimento irônico. São elementos flagrantes de paisagens interiores. As palavras são uma cortina que deve ser aberta, para que o clarão das janelas de alguma forma nos faça descobrir novos acenos.

Na concepção do guião do meu projeto final, pensei um espaço que deveria estar em algum lugar entre uma autobiografia e uma ficção histórica, com viagens e sonhos poéticos no entretanto.

Ponderei acerca do medo que gostaria de transpor para cena, no contacto com o cenário e com os próprios corpos dos intérpretes, na busca pelo autoconhecimento e a rejeição da vulnerabilidade pessoal em palco - utilizando o guião e a minha estética como uma parábola para outras, num desfazer e refazer circular e vicioso. Numa mistura de corpos teóricos e físicos encontrei a disciplina que precisava, nos objetos não há mentiras ou verdades alteradas por juízos racionais ou filtros de espécie alguma - Só há a vida, no seu modo mais imediato. E como todos somos seres atuantes, quer sentados numa mesa a tomar notas e a desenhar cadáveres esquisitos, quer em pé como oradores sensíveis e alertas para instalar enigmas de identidade.

Lanço estes pontos de contacto, porque, de facto, na minha pesquisa dos objetos que nos compõem, expõem e decompõem, na manipulação humana e objetiva irei escavar/procurar fundo uma ressignificação de traumas a partir da memória e dos vários lugares inóspitos que se tornam seguros e, vice-versa, que nela coabitam e que são o motor e referência do nosso crescimento.

Numa das sessões no exterior que dinamizei com o grupo, graças às premissas/motes em papel que ofertei ao grupo para lerem e cumprirem ações durante a nossa caminhada, desafio esse que provocou discussões, argumentos aguerridos, olhares tenebrosos e pensamentos inconstantes. Foi a partir do improvisado da minha mente, ao observar o espaço urbano e ao criar contextos e a gerar realidades a partir dos exercícios propostos, que elaborei as primeiras linhas viandantes para a estrutura e pilares do meu projeto final. Será possível? Viver tanto tempo numa cidade, dispor de tantas oportunidades de observá-la, ter passado o tempo a descobrir as suas mais pequenas particularidades estéticas ou outras, e afinal conhecê-la tão mal ao ponto de nunca ter reparado naquilo! Não nos contentarmos com a imagem geral da vida que tão facilmente chega aos nossos olhos. E empenharmo-nos num olhar atento sobre cada pormenor que possamos captar! É a velha história de quando estamos constantemente com alguém não nos focamos nos detalhes. É como o nosso subconsciente. São pensamentos que estão lá, mas não são totalmente acessíveis. Não é, contudo, impossível aceder aos mesmos, ganhando consciência de que existem. Estabelecendo uma ponte com a criação que pretendo fazer, com os objetos enquanto signos que têm um significado na vivência dos intérpretes e são referências para episódios da sua memória singular e da memória coletiva da plateia, havendo a possibilidade de brincar com esses símbolos em cena e atribuir, como indiquei anteriormente, uma ressignificação desse mesmo adereço e cenário - Acedemos, assim, a um plano

inconsciente enquanto navegamos bem conscientes da realidade que nos rodeia. Simultaneamente, falando de um espelho da autoconsciência da personagem diretamente para o público, mas não se dirigindo a ele na intenção.

### 3.3. CORPO, VOZ E TESTEMUNHO: O BIOGRÁFICO EM CENA

O que mais me fascina nas cartas é o post scriptum, normalmente tem o seu quê de surreal, algo que não encaixa na estrutura racional de uma carta. É um assunto que sobra ao quotidiano. É um resto de alguma coisa que não se pode medir. Provavelmente um rasto de liberdade. Algo que se impõe que seja redigido, mesmo que não vá na ordem do que foi escrito antes. Diria que a procura e investigação pelas minhas temáticas de interesse, e as permanentes perguntas que surgem, vão de encontro a esta ideia de maturação constante dos extras assuntos que motivam o movimento e o lançamento das questões na escrita e além dela – bolas de neve de pontos de interrogação infinitos que dão as respostas como finadas.

A obrigação do intelectual, como escreveu Emerson, é "anular o destino", pensar para haver "liberdade". A criatividade é vista normalmente como pertencendo à esfera individual ou como característica de grupos restritos de artistas. Mas, na realidade, ela manifesta-se sempre em interação com o todo social. Boaventura de Sousa Santos, sociólogo e poeta, define o ato criador como um processo de criação com uma grande concentração mental.

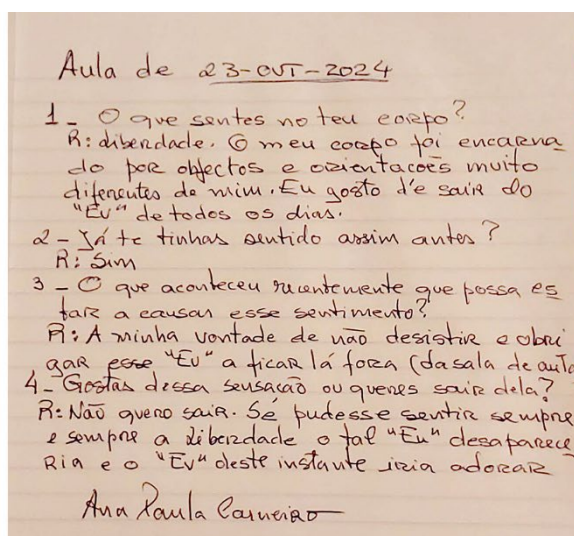
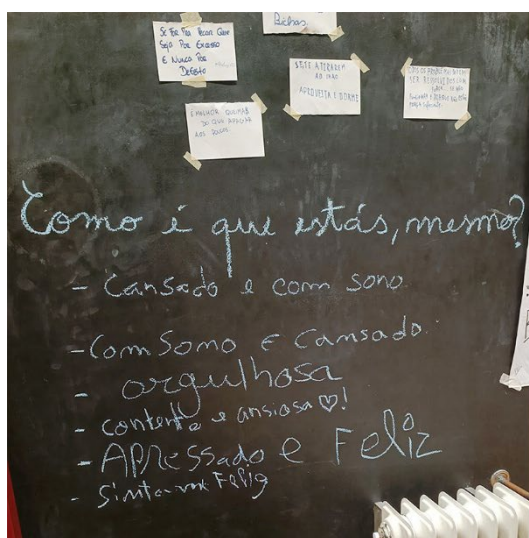


Figura 2 : Registos de exercícios em sala de ensaio, capturados por Raquel Rafael

Nas sessões de exploração com o coletivo que encenei, entendi que o meu papel enquanto criadora não é ir na vanguarda, é ir na retaguarda: é acompanhar os movimentos, ver onde é que estão as fragilidades; dar-lhes mais informação acerca daquilo que aconteceu noutros lugares com resultados bons ou com resultados maus; aquilo que os pode fortalecer; aquilo que os pode perverter. Caminhar com aqueles que caminham mais devagar. E, portanto, é um papel de retaguarda, de facilitador, e não inteiramente de guia.

Santos (2007) reflete:

*Portanto, o poeta pode ser louco, o artista pode ser um alcoólico terminal, pode ter todo o comportamento mais estranho possível porque a arte não tem nada a ver com a vida. A arte é uma vida própria e autónoma. Isso veio liquidar o potencial emancipatório que a arte tinha (...) – e, portanto, a arte separou-se da vida. E o que estou à procura é do reencantamento da vida (...). (p. 71).*

Este é o papel do criador como produtor de que de certo modo falava Walter Benjamin (O autor como produtor, 1934), segundo o modelo de Brecht, ou do intelectual engagé - o artista, o investigador ou o escritor que intervém no mundo político sem com isso se tornar um ser político.

A metodologia de perceção para a criação e simultaneamente de interação com o grupo, como dito anteriormente, baseou-se em três fases principais: Composição, Exposição e Decomposição. Na Composição, cada intérprete trouxe objetos pessoais retirados das suas malas, trazendo à cena as histórias associadas a eles. Esses objetos foram examinados, manipulados em cena, criando um diálogo entre o material inanimado e a vivência humana. Na Exposição, os intérpretes partilharam as emoções ligadas aos seus objetos, expondo-se vulneravelmente ao público e ao grupo. Através de exercícios de improvisação, as cenas desenvolveram-se organicamente, criando uma dramaturgia afetiva coletiva – tendo em conta este papel do criador enquanto salvaguarda na retaguarda do grupo e, ao mesmo tempo, impulsionador das palavras necessárias.

Na Decomposição, as cenas foram desconstruídas, revelando como a relação entre o objeto e o intérprete não é estanque e passível de mudanças, transformando traumas em novas significações e produzindo um novo entendimento de identidade. O intérprete assume assim o papel de veículo de reminiscências, uma ponte viva entre o passado e o presente. Ao desdobrar a linguagem cênica, propõe-se uma investigação onde o

intérprete e o objeto se encontram em simbiose, criando um espelhamento mútuo. Esta relação simbiótica faz com que o adereço teatral deixe de ser um simples acessório. Ele transforma-se numa personagem, ganhando voz e personalidade própria, tal como o intérprete. Os objetos emergem como testemunhas silenciosas, com as suas marcas de uso e desgaste, e são elevados à categoria de narradores secundários, acompanhando e intensificando a ação dramática.

## **4. APRESENTAÇÕES PÚBLICAS E REFLEXÕES PÓS-ESPETÁCULO**

### **4.1. PRÁTICAS DE ESCUTA, ENTREVISTA E IMPROVISACÃO**

As apresentações da peça em dois contextos tão distintos — um teatro ligado a uma escola superior de música e artes do espetáculo (ESMAE) e uma casa do povo com tradição comunitária — reforçam uma das principais teses dramáticas do espetáculo: a de que o teatro é um espaço móvel, mutável e relacional, e que tanto a sua materialidade como a sua função dependem da escuta que se constrói entre quem representa e quem assiste.

No Teatro Helena Sá e Costa, a obra inscreve-se num contexto de formação artística e profissionalização. Aqui, a peça ganha uma camada de meta reflexão: os intérpretes, muitos deles em formação ou ligados a circuitos académicos, apresentam uma obra que problematiza o próprio ato de fazer teatro, de ser corpo em cena e de usar o palco como lugar de exposição íntima. O público, composto por pares, docentes, colegas e profissionais da área, é mais exigente e tecnicamente informado. A receção, neste contexto, poderá ter valorizado mais os aspetos formais e estéticos da peça: a composição cénica, o trabalho de voz, o uso simbólico dos objetos e o dispositivo dramático não linear.

Na Casa do Povo de Vermoim, o espetáculo desloca-se para um território comunitário, rural e provavelmente menos familiarizado com a linguagem do teatro contemporâneo e pós-dramático. No entanto, essa transposição reforça a dimensão inclusiva, relacional e política da peça. O trabalho com objetos pessoais, memórias familiares e afetos concretos permite que o público se identifique com os intérpretes e se reveja em algumas das histórias e trejeitos partilhados. A sua “performatividade” torna-se menos espetáculo e mais convivência, menos exibição e mais relação.

A escolha da Casa do Povo de Vermoim como local de apresentação inscreve-se numa lógica de democratização cultural e descentralização artística, alinhando-se com práticas de teatro comunitário, de intervenção ou participativo. Como sugere Boal, o teatro deve sair dos grandes centros e encontrar os seus públicos “onde eles vivem e trabalham”. Este gesto descentralizador reforça a vocação ética da peça, que já no guião assume o teatro como “instrumento de escuta” e lugar de acolhimento das histórias comuns.

A peça adapta-se ao espaço: as malas que ocupam o palco podem ocupar também as margens de uma sala improvisada; os objetos ganham nova ressonância num lugar onde as histórias familiares e rurais ainda ecoam com força. Aqui, o espetáculo aproxima-se de uma etnografia teatral, onde os testemunhos em cena dialogam com as vivências do público local.

A receção em cada um dos espaços difere inevitavelmente:

No Teatro Helena Sá e Costa, o público está treinado para interpretar camadas simbólicas, captar referências teatrais (como citações a Fahrenheit 451, o uso performativo da música ou os dispositivos cénicos como o congelamento em cena ou o microfone), podendo ver a peça como um produto estético e intelectual.

Na Casa do Povo de Vermoim, a receção tende a ser mais afetiva e direta. Os objetos evocam memórias pessoais, os testemunhos são reconhecíveis. A peça não depende da literacia teatral do público, mas da sua capacidade de escutar e de ser tocado. Nesse sentido, o espetáculo realiza um dos seus principais objetivos: tornar-se acessível, sem ser simplista; profundo, sem ser hermético.

As apresentações públicas em dois contextos distintos ativam o potencial relacional e transformador da peça. A obra não se limita ao palco: ela instala-se no olhar do espectador, nas suas recordações, nos seus símbolos. Como defende Lehmann, o teatro contemporâneo desloca-se da representação para a presença. Este projeto é, precisamente, um exercício de presença afetiva — e essa presença ganha formas diferentes conforme o chão onde é apresentada.

*Estranho, não é?*

*Achar família no pavimento.*

*E eu que me considerava um chão que já deu uvas, encontrei nova vitalidade aí, na pequena terra arborizada e regadia.*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p. 18).

O teatro contemporâneo deslocou-se da lógica representacional para a lógica da presença, da ligação. Como propõe Erika Fischer-Lichte (2004), o foco deixa de ser a mimese e passa a ser o acontecimento performativo, que emerge da copresença entre intérpretes e espetadores. Esta ideia articula-se com a proposta de Lehmann (1999) sobre o teatro pós-dramático e com a pedagogia política de Boal (1974), que vê no teatro um lugar de escuta e transformação.

A peça desenvolvida a partir das experiências e objetos pessoais dos intérpretes, ela encarna uma dramaturgia do real, onde memória, corpo e objeto se entrelaçam em cena.

Fischer-Lichte defende que o teatro contemporâneo opera como acontecimento efémero e auto-organizado, em que os limites entre ator e personagem, cena e realidade, representação e receção, são fluidos. Esse acontecimento cria um “círculo autorreferencial”, onde o espetáculo se (re)define a partir do que ocorre em cada instante da performance.

Nas apresentações no Teatro Helena Sá e Costa no Porto e na Casa do Povo de Vermoim na Maia, a peça não foi a mesma: o espaço, a acústica, a disposição do público e os níveis de familiaridade com a linguagem teatral produziram duas versões distintas do mesmo acontecimento artístico.

No Helena Sá e Costa, como já mencionado, o enquadramento académico e artístico permite uma leitura mais formal e estética do espetáculo. A peça inscreve-se como objeto artístico, e o círculo autorreferencial incide sobre o próprio gesto teatral: a metateatralidade, a performance da memória, a subversão da linearidade dramática.

Na Casa do Povo, como também já referido, o acontecimento adquire uma dimensão afetiva e comunitária mais pronunciada. O público não entra num pacto ficcional, mas numa partilha coletiva, onde os testemunhos dos intérpretes ganham ressonância local. O círculo autorreferencial inclui o contexto social, as vivências comuns e as relações de vizinhança — tornando-se, nas palavras de Fischer-Lichte, um “acontecimento incorporado”.

A peça constrói-se a partir de elementos quotidianos — objetos, expressões idiomáticas, gestos - A performance toma-se, assim, um espaço de resignificação de experiências

traumáticas ou marginalizadas. A memória da infância pobre, do preconceito, do corpo doente ou da migração, ao ser partilhada em cena, transforma-se numa experiência estética e política. O corpo dos intérpretes, muitas vezes posto em vulnerabilidade, é o epicentro dessa transformação.

Para Fischer-Lichte, esta autorreferencialidade do corpo em performance não visa representar nada além de si próprio. A presença é suficiente. É o caso, por exemplo, da cena do monólogo do intérprete João Bispo, que declara: “Não fico muito confortável em ser um porta-voz, talvez por achar que não o mereça. Provavelmente por ter gostos e manias diferentes não me sinto membro integrante da generalidade. Isso dificulta a minha vida em sociedade, mas também a torna mais interessante, menos banal.” (“Senhora séria não tem ouvidos”, p.14). O corpo e a personalidade do ser que outrora foi oprimido torna-se, em cena, fonte de potência.

Este gesto ganha especial relevância na Casa do Povo de Vermoim, onde a performance deixa de ser apenas estética para se tornar um ato de comunhão social. As histórias partilhadas ativam ecos na memória coletiva da comunidade. O teatro transforma-se em ritual, em jeito de Artaud e no formato e no modelo ideal do que Boal chamaria de espectador-autor.

A capacidade do projeto de se adaptar a espaços e públicos distintos confirma a sua vocação pós-dramática (Lehmann), a sua potência relacional (Fischer-Lichte) e o seu compromisso ético com a escuta do outro (Boal).

## **4.2. COMPOSIÇÃO FINAL: TEXTO, ESPAÇO E DRAMATURGIA**

De um modo geral, ao refletir agora estas sessões e o processo para chegar até elas, trata-se de uma tentativa de achar progressivamente mais estruturas que suportem os nossos contos, a tal “ponte anti-sísmica que segura as nossas histórias e que nos permite agarrar o momento.” (“Senhora séria não tem ouvidos”, p.33).

Uma estrutura consiste num conjunto de elementos que formam um sistema. Estes elementos dependem uns dos outros, formando um todo organizado, de tal sorte que uma modificação de um deles acarreta uma transformação de todos os outros. O Estruturalismo é uma corrente filosófica, no sentido em que as estruturas são consideradas como realidades que existem objetivamente e que impõem a sua lógica, do exterior, aos agentes sociais, que estarão ainda mais submetidos a elas quanto menos consciência disso tiverem.

Retira-se disto uma intuição fundamental: a importância dos sistemas de relação entre os indivíduos e classes para compreender os fenômenos sociais, estabelecendo conexões entre os meios e os fins. Integrar estes dois aspectos - o objetivismo e o subjetivismo – fez parte da viagem na criação desta obra, de modo a proteger e também a mascarar a intimidade dos intérpretes.

A peça “Senhora séria não tem ouvidos”, constrói-se a partir das biografias reais dos intérpretes, cruzadas com objetos que funcionam como condensadores simbólicos de experiências sociais interiorizadas (ex.: medalhas, óculos de natação, elmo.). Esses objetos não são apenas recordações privadas, mas marcadores de posição social, cultural, histórica e afetiva. Isto corresponde à ideia bourdieusiana de que as estruturas mentais (lembranças, traumas, gostos, manias) resultam da incorporação — habitus — das estruturas sociais.

Ao longo do processo de ensaios, houve uma forte orientação para metodologias participativas e exploratórias, as quais se manifestam nos exercícios como:

Escrita criativa (“Descrever sem nomear”, “história em 6 palavras”.)

Psicodrama (“cadeira vazia”, “roda dos sentimentos”.)

Cartografia emocional e espacial (“desenho em folha do percurso com objetos”, círculo das emoções”.)

Improvisação física e textual (“a palavra mente, o corpo não”.)

Estes dispositivos permitiram aos participantes construir e partilhar narrativas ancoradas em experiências corporais e simbólicas, promovendo uma dramaturgia mais perto do âmago de cada um, onde o coletivo se afirma como motor criativo e político.

No desenlace da peça, isto traduz-se numa dramaturgia fragmentada, mas coesa, que opera não em torno de uma linearidade narrativa, mas numa colagem de gestos, memórias, objetos e palavras. A dramaturgia emerge como prática ética, onde o corpo e a escuta do outro funcionam como matriz dramática.

A dramaturgia não apresenta personagens fictícias, mas testemunhos que tornam visível como a subjetividade é socialmente construída: uma infância marcada pela pobreza; o preconceito sofrido na escola; a desigualdade de género; a alienação digital; ou os legados familiares. Estes elementos dramáticos são manifestações de um

estruturalismo genético em cena: o teatro mostra não só quem somos, mas como nos tornámos quem somos.

O construtivismo social proposto por Bourdieu opõe-se à ideia de identidades fixas ou naturais. Da mesma forma, a peça recusa rótulos identitários fechados. Os atores não se apresentam como “tipos sociais” nem como personagens definidas, mas como sujeitos em devir, marcados por percursos de estruturação e reestruturação identitária.

Ao partilharem os seus objetos e histórias, os intérpretes revelam que as suas subjetividades foram construídas a partir de uma interseção entre o social e o pessoal. O teatro torna-se então o lugar onde essa construção pode ser tornada consciente — onde o “habitus” pode ser interrogado, desconstruído e, eventualmente, metamorfoseado.

Bourdieu afirma que é necessário analisar simultaneamente as estruturas objetivas (campo, posição, capital) e as estruturas mentais (disposições, gostos, percepções). Não é possível ter acesso a uma compreensão clara do espaço social sem evidenciar os antagonismos de classe: a realidade social é um conjunto de relações de forças entre classes historicamente em luta umas com as outras. A peça oferece precisamente esse duplo nível:

Estruturas sociais visíveis: os temas abordados (pobreza, exclusão, género, etnia, mobilidade social, memória coletiva) remetem para contextos históricos e sociais concretos.

Estruturas mentais narradas: as reações dos intérpretes, os seus valores, lesões e desejos, mostram como essas estruturas foram absorvidas, sofridas, resistidas — incorporadas.

O teatro, aqui, não é um espelho do mundo, mas um instrumento de crítica e reconstrução da experiência vivida, exatamente como o construtivismo de Bourdieu propõe.

A peça constrói-se como uma performance construtivista. Em vez de representar uma realidade dada, ela evidencia a forma como essa realidade se constrói, social e simbolicamente. Cada ator e cada objeto revelam uma micro-história de incorporação das estruturas sociais no corpo e na mente. E ao fazerem-no num espaço partilhado

(teatro), criam condições para o que Bourdieu considerava essencial: tornar o social visível para poder transformá-lo.

### **4.3. MINIMALISMO E TEATRALIDADE: A “PRESENÇA” E A RECUSA DO OBJETO**

Para Émile Durkheim, um facto social é toda a maneira de agir, sentir e pensar que é exterior ao indivíduo, dotada de um poder coercivo sobre ele. Esses factos são coletivos, repetíveis e estruturantes. A peça, ao reunir um grupo heterogéneo de intérpretes e ao construir uma narrativa comum a partir de histórias individuais, mostra como os sujeitos são moldados por valores, normas, tradições e memórias comuns.

Por exemplo:

1. Os traumas da infância, como a pobreza ou o preconceito, não são apenas experiências pessoais — são factos sociais incorporados.
2. A vergonha, a exclusão, a imposição de normas de sucesso ou de género são coerções sociais que se manifestam nas falas e objetos em cena.

A peça evidencia que o Eu é socialmente produzido, exatamente como Durkheim propõe.

Durkheim desenvolve a noção de solidariedade social — mecânica nas sociedades tradicionais e orgânica nas sociedades complexas — como base da coesão. No meu projeto final, o palco torna-se um espaço simbólico de solidariedade orgânica: pessoas com trajetórias distintas constroem uma unidade performativa que respeita a diferença.

O uso de objetos pessoais (malas, livros, medalhas, telemóveis) materializa a memória coletiva. São suportes simbólicos de laços afetivos e sociais que funcionam como “totens” durkheimianos — ou seja, objetos que concentram o poder simbólico da comunidade e estabelecem um vínculo entre indivíduo e coletivo.

Exemplo disso é a boneca sem rosto, retratada na peça, que reflete a infância reprimida; o peluche de um amor passado; ou a almofada do atleta que quer respirar dignidade. Esses objetos são portadores de um sentido partilhado, e a cena em que todos embalam as suas malas (Cena 8) assume uma clara função ritualística, à semelhança dos rituais descritos por Durkheim em “As Formas Elementares da Vida Religiosa”.

Durkheim identificava na religião (e por extensão em qualquer ritual coletivo) a capacidade de criar e reforçar laços sociais, dar sentido ao mundo e organizar simbolicamente a vida. A peça opera nesse mesmo registo: não enquanto religião, mas como rito laico de reconfiguração de sentidos.

O uso dos pronomes pessoais (“Eu”, “Tu”, “Ele”, “Nós”, “Vós”, “Eles”) na cena final remete para o espaço simbólico do grupo.

O ato de “desfazer a mala” junta a dimensão íntima à dimensão coletiva — um ritual de purificação, exposição e reconstrução social do Eu.

Durkheim não nega a individualidade, mas entende-a como resultado de processos sociais. A peça explora essa tensão:

Esta é a ideia durkheimiana de que a consciência individual é inseparável da consciência coletiva. O teatro, neste caso, torna-se uma encenação dessa fusão.

“Senhora séria não tem ouvidos” pode ser lida, à luz de Durkheim, como:

1. Uma dramatização dos factos sociais que moldam os indivíduos;
2. Um ritual que reforça a solidariedade social pela partilha da memória;
3. Uma prática coletiva que produz coesão simbólica num mundo fragmentado.

*Por mais que proclamemos ter controle sobre o que filtramos do exterior para o interior. O conteúdo mais bonito e o mais perverso entra por osmose.*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p. 34).

## **5. CONEXÕES TEÓRICAS AMPLIADAS**

### **5.1. O CONSTRUTIVISMO DE BOURDIEU E A FIGURA SOCIAL EM CENA**

Regressando a Pierre Bourdieu, o campo artístico repousa sobre uma lógica específica oposta à das sociedades tradicionais.

Bourdieu adverte que, à medida que a arte se autonomiza — ou seja, à medida que a sua apreciação se torna cada vez mais orientada por critérios internos ao próprio campo

artístico (forma, estilo, inovação estética) — ela tende a apagar as condições sociais da sua produção. O consumo de obras passa, então, a privilegiar a história das formas (e das suas ruturas formais), esquecendo-se da história social das lutas que possibilitaram essas formas.

Este é um alerta contra uma certa despolitização do gosto artístico e contra uma visão “pura” da estética — isto é, desligada da realidade social que a molda.

É possível observar que o meu projeto final resiste conscientemente à lógica da estetização pura. O seu projeto dramático e performativo é fundado precisamente na historicização do íntimo e do artístico: os objetos, os corpos, os testemunhos em cena são ancorados em realidades sociais concretas — pobreza, preconceito, saúde mental e física, exclusão digital, família disfuncional.

Ou seja, a peça:

1. Não se esconde atrás de uma abstração formalista, mas pelo contrário, revela a sua gênese social e afetiva;
2. Recusa o jogo puramente estético do “novo pelo novo” — tão valorizado no campo artístico que Bourdieu critica;
3. Torna explícita a história social das formas que põe em cena: as malas, os objetos, as palavras, os gestos são moldados por biografias atravessadas por estruturas sociais — e não por um exercício de estilo.

Bourdieu mostrou que o “gosto” dominante — o gosto pelo “puro”, pelo “refinado”, pelo “subtil” — é uma construção social e um marcador de classe. Este gosto desvaloriza tudo o que parece demasiado “literal”, “emocional”, “narrativo” ou “biográfico”, porque associa essas dimensões ao popular, ao amador, ao não legitimado.

A peça “Senhora séria não tem ouvidos” desafia isso frontalmente:

1. Valoriza a emoção não codificada e a vulnerabilidade real;
2. Traz histórias de vida que escapam ao cânone da alta cultura, mas que possuem uma densidade existencial e social inegável;

3. Interrompe o circuito fechado da arte por e para os iniciados, ao apresentar-se em espaços como a Casa do Povo de Vermoim — fora do eixo legitimador tradicional.

Logo, não é uma peça para ilustrar o bom gosto artístico, mas sim para expor as forças sociais que o moldam e excluem.

A frase de Bourdieu refere-se também à “história social das lutas a respeito das formas”. Essa luta está evidente na peça:

1. Luta pela legitimidade dos corpos que normalmente não são protagonistas;
2. Luta contra o apagamento de experiências subjetivas e culturais que fogem da norma;
3. Luta pela afirmação de um teatro que recusa a neutralidade estética e assume uma função ética, simbólica e crítica.

Portanto, a peça encarna o movimento do campo artístico tal como Bourdieu o descreve: não como um espaço homogêneo e neutro, mas como campo de forças e disputas — entre arte pura e arte comprometida, entre rutura estética e consciência histórica.

O projeto é um antídoto contra o risco que Bourdieu denuncia: o da arte desligada da vida, a forma desligada da gênese social. A peça “re-historiciza” o sensível, “re-politiza” o estético, e “re-humaniza” a cena. Ao fazê-lo, inscreve-se como um gesto radicalmente contemporâneo e crítico dentro do teatro atual — que não se limita a inovar formalmente, mas questiona as condições sociais da própria arte e da subjetividade que ela representa.

O social é irreduzível ao individual (princípio sem o qual não existiria ciência social). A sociedade possui o seu carácter próprio, a sua constituição especial. É, pois, indispensável que a demos a conhecer em si mesma, que estabeleçamos um contacto direto entre a arte e essa mesma sociedade. A história, por um lado, e a sociologia são as ciências propriamente ditas que podem transmitir ao aluno uma ideia muito satisfatória do que é a sociedade. Quanto mais justa for a noção que tivermos da realidade, mais aptos estaremos para agir socialmente. É a ciência que faz com que compreendamos a realidade. É, portanto, a ela que teremos de ir buscar as ideias que orientam a ação, tanto a ação social como qualquer outra. O conceito de “sociedade” representa o contraponto analítico da comunidade.

Ferdinand Tönnies (1855-1936) foi um dos primeiros autores a estabelecer a distinção entre comunidade (*Gemeinschaft*) e sociedade (*Gesellschaft*). A comunidade assenta ora no território comum (casa, aldeia, região, nação), ora na partilha da mesma língua, crença, etnia, corporação eclesiástica ou profissional, representa uma entidade social de identidade e interconhecimento, onde os atores sociais são vistos no seu todo, onde se fundem as vontades e se entrelaçam as relações sociais primárias face a face, relações estas perpassadas de laços personalizados de intimidade e emoção, bem como regras adstritas de coerção e controlo sociais. Já, porém, a sociedade, composta por associações de diversa índole, na sequência dos conceitos jusnaturalistas dos séculos XVII e XVIII, constitui um agregado social de base racional e voluntária, cuja adesão pressuporia um ato voluntário e livre dos indivíduos e cujas relações se definiriam como fragmentárias e segmentárias, pessoais e secundárias.

A sociedade gera as diversas formas de diferenciação social, enquanto modos sintomáticos das mutações sociais e da evolução social, e possibilita ou limita os diversos tipos de ação. Porém, para os teóricos interacionistas (Weber, Goffman), a sociedade não existe sem indivíduos; mais, ela é uma construção social, ou seja, um produto das interações e estratégias, concertadas ou não, dos indivíduos na arena social e, como tal, a sociedade é uma simples designação para a complexidade do social. Por fim, autores como Elias (teoria da configuração), Giddens (teoria da estruturação da ação social) ou Bourdieu (teoria dos campos), procuram superar esta dicotomia estrutura/ação. Para estes autores não há ações sem um contexto estrutural-organizativo e a sociedade, enquanto estrutura, é constantemente reproduzida e recriada pelos atores sociais coletivos e individuais, quer em termos macrosociais, quer em termos microsociais. Já a teoria conceptual de Adorno acerca da noção de sociedade mostra que a sociedade como um todo só se concilia através da individuação, através do *principium individuationis*, e só pode criar relações entre homens e mulheres que se tornam cada vez mais independentes entre eles. Adorno acreditava que a cultura possuía uma missão mais nobre, tal como os intelectuais, que eram os únicos capazes de transformar a sociedade.

A sociologia interpretativa, foca-se em perceber de onde vem o sentido das coisas, por exemplo, de onde vem o sentido que as pessoas sentem em certos sistemas sociais, ou como é que a cultura afeta as decisões que as pessoas tomam. O método de trabalho é à base de entrevistas ou análises aprofundadas de elementos culturais (hermenêutica – interpretação detalhada de um texto). A teoria do significado de Max Weber é a pedra

angular da sociologia interpretativa. Weber dizia que ao estudar de onde vem a motivação das pessoas, isso ajuda nos a perceber os seus objetivos e explicar o seu comportamento. Os sociólogos interpretativistas contribuíram significativamente para a sociologia da arte. Os seus métodos e premissas são particularmente úteis no entendimento que pode ser atribuído aos objetos de arte e no modo como as pessoas criam significados a partir deles.

Para Max Weber, compreender o comportamento humano exige ir além da sua descrição externa: é necessário entender os motivos subjetivos que estão por trás da ação — ou seja, compreender o sentido que o indivíduo atribui ao que faz.

Na peça, cada cena é a exteriorização de um gesto com sentido:

1. O ator que mostra uma pulseira e evoca um vínculo afetivo;
2. A atriz que pega num pente e fala da pobreza e do estigma;
3. O jovem que exhibe uma almofada como símbolo do cansaço social.



Figura 3 : Fotografias de divulgação da peça, por Ricardo Du Toit

Essas ações, aparentemente banais, só ganham valor teatral porque estão carregadas de significados subjetivos. A peça convida o público a fazer exatamente o que Weber propunha: compreender o que motiva aquelas pessoas a agir, a lembrar, a falar, a expor-se. O palco torna-se um espaço da intencionalidade social e emocional de cada ação.

A sociologia interpretativa também se baseia na hermenêutica, ou seja, na interpretação detalhada de elementos culturais — textos, rituais, objetos. A peça oferece múltiplos “textos” para serem lidos:

1. Desde os objetos até expressões idiomáticas reconfiguradas com sentido metafórico (“Partimos a louça toda!”, “Uma andorinha sozinha não faz a primavera.”);
2. Gestos rituais (embalar malas, circular no palco, falar em coro).

Esses elementos são veículos de significado cultural. A peça não representa apenas histórias individuais, mas formas culturais de viver, sofrer e resistir. Como diria Clifford Geertz, outro pensador interpretativo, trata-se de uma "descrição densa" — onde cada gesto carrega camadas de sentido social.

A peça demonstra que o sentido que damos às nossas experiências é moldado pela cultura:

1. Os traumas da infância são contados através de narrativas culturalmente mediadas (escola, família, gênero);
2. A memória é ativada por objetos comuns, que adquirem valor simbólico a partir da vivência social;
3. As falas revelam que os indivíduos estão constantemente a negociar o que sentem com aquilo que a sociedade lhes permite sentir ou expressar.

## **5.2. A CRÍTICA MARXISTA À CULTURA E O VALOR SIMBÓLICO DOS OBJETOS**

A sociologia crítica está principalmente preocupada com a luta de classes e com o controle físico e mental que as elites têm sobre as massas. A sociologia crítica mantém as ligações com o seu fundador, Karl Marx.

Marx estava interessado na relação entre a luta de classes, especificamente, dos capitalistas e do proletariado. Os capitalistas detêm os meios de produção (fábricas, ferramentas, propriedade, matérias-primas, dinheiro), mas eles não podiam fazer todo o trabalho. Para isso contratam trabalhadores a soldo. Estes trabalhadores provêm das classes baixas - o proletariado - e não têm nada a não ser as suas mãos, os seus músculos, enfim, a força do seu trabalho para vender. Os operários tornam-se, assim, “escravos assalariados” dos capitalistas, dependendo deles para comprar comida, roupa e habitação; na verdade, para sobreviver. Esta dependência é um problema particular, porque os capitalistas tiram partido do proletariado. Daí a importância da luta de classes, da noção de “conflito”. O conflito é o motor da história, diria Marx.

O pensamento marxista, ou o conflito, configura a sociologia da arte e da cultura de várias maneiras. Marx introduz a ideia da “falsa consciência” – quando os trabalhadores não conseguem ver que estão a ser explorados. Também diz que os capitalistas têm o desejo e o poder de criar histórias que legitimam as suas ações. Ideias mais recentes falam de controlo cultural, da capacidade de capitalistas ou gestores de obter comportamentos desejados dos trabalhadores, e de como a arte pode funcionar como forma de controlo social. Por outro lado, a análise marxista fornece princípios fundamentais às críticas à cultura de massas tal como produzida pelas indústrias culturais dominantes, designadamente por parte dos sociólogos da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer).

Uma outra abordagem à arte que colhe inspiração da análise da estratificação de classes (ainda que não seja marxista, per se), tem a ver com os usos da cultura. Diferentes classes sociais fazem diferentes usos da arte, e isto pode ser uma vantagem para as classes altas. E, finalmente, a abordagem crítica informa o estudo de como a arte se cruza com outras formas de divisão social, género ou raça.

“Senhora séria não tem ouvidos”, quer também combater essa cegueira simbólica ao proporcionar um espaço de fala para sujeitos historicamente silenciados, permitindo-lhes narrar as suas condições de exclusão, desigualdade e resistência.

Por exemplo:

O discurso dos intérpretes Marco e Paulo sobre os “telemóveis” revela como o consumo tecnológico esconde uma solidão profunda e um controlo simbólico sobre o comportamento.

*Aqui só restam as dúvidas diárias, um monte de inutilidades fechadas em palavras e trancadas em emojis gastos...*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p. 23).

A peça, ao dar visibilidade às estruturas opressivas que agem sobre os corpos e subjetividades, atua como dispositivo de desmistificação ideológica — um gesto fundamental no pensamento marxista.

A Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer) aprofundou a crítica marxista ao mostrar como a cultura de massas, produzida pelas indústrias culturais, não emancipa, mas

entretém e submete. Nesse contexto, a arte é domesticada, tornada mercadoria e esvaziada do seu potencial crítico.

Deste modo, este projeto não é uma peça comercial, mas uma criação coletiva com base na experiência vivida.

O seu formato fragmentário, afetivo e autobiográfico resiste à estetização do sofrimento e ao espetáculo fácil, oferecendo ao público uma experiência de escuta desconfortável, mas transformadora.

A peça, assim, rejeita o modelo da cultura como entretenimento e recupera o teatro como espaço de crítica e de consciencialização coletiva, como defendia Bertolt Brecht, também ele influenciado pelo marxismo.

Embora não diretamente marxista, a análise da cultura enquanto capital simbólico — como desenvolvida por Pierre Bourdieu — é essencial para entender a desigualdade no acesso e na apropriação das práticas culturais. A peça denuncia essas desigualdades ao trazer para o palco:

Corpos, objetos e narrativas que normalmente não circulam nos espaços legitimados da cultura artística institucional.

A dificuldade sentida por alguns intérpretes em se sentirem reconhecidos, valorizados ou incluídos socialmente — o que reflete os mecanismos de exclusão simbólica praticados pelas elites culturais.

Ao ocupar palcos como o Teatro Helena Sá e Costa e espaços comunitários como a Casa do Povo de Vermoim, posso até arriscar que a peça subverte o monopólio cultural das classes altas e afirma a legitimidade estética de outras vozes e experiências.

Uma abordagem marxista crítica e contemporânea reconhece que a opressão não se limita à classe, mas interseta-se com o género, a etnia, a idade. A peça trabalha conscientemente essa complexidade:

O relato sobre o hospital na Guiné-Bissau traz uma perspetiva racial e pós-colonial, nem sempre explorada em palco.

As senhoras sérias, além dos senhores, são múltiplas, contraditórias, afirmativas — e a sua experiência não é secundarizada, mas central.

Estas representações são contra-hegemónicas, pois desafiam a forma como a cultura dominante invisibiliza ou estereotipa os corpos e subjetividades que fogem à norma.

Ouso dizer que este projeto não apenas reflete o conflito social — ele inscreve-se dentro dele. Ao fazer da arte um meio de escuta, denúncia e consciencialização, o espetáculo rompe com a neutralidade estética e afirma-se como gesto político.

Recusando a falsa consciência, a cultura de massas, a dominação simbólica e a exclusão interseccional, a peça inscreve-se numa tradição crítica do teatro que não apenas mostra o mundo — mas ajuda a renová-lo.

## **6. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **6.1. LIMITES E POTÊNCIAS DA CRIAÇÃO COLETIVA**

Tal como no vídeo, na arte documentada, na investigação social, este projeto não nasce como produto artístico autónomo, mas como resultado de um processo investigativo coletivo, no qual os intérpretes trazem para cena objetos, histórias e fragmentos da sua biografia.

Pré-produção: encontros, partilha de histórias, exploração dos objetos;

Produção: improvisações, construção de cenas, ensaios com base no material recolhido;

Pós-produção: seleção das cenas, ordenação dramaturgica, afinação textual e performativa.

Tal como no vídeo de investigação, este teatro exige um guião técnico e literário, mesmo que a criação seja coletiva e performativa. A encenadora atua como investigadora e mediadora de significados, articulando o material bruto numa narrativa coerente.

Em “Senhora séria não tem ouvidos”, não há pretensão de objetividade, mas sim uma ética da transparência performativa.

Assim como a investigação audiovisual implica múltiplas funções técnicas e profissionais (operador de câmara, de som, editor, etc.), também a criação desta peça envolve uma multiplicidade de papéis e decisões colaborativas. A dramaturgia é construída a partir da escuta e da incorporação de contributos individuais dos intérpretes.

Este método aproxima-se da lógica do “cinema participativo” ou “etnografia colaborativa”, onde os sujeitos da investigação participam ativamente na construção do discurso.

No entanto, isso coloca desafios:

1. Como selecionar o que fica e o que sai?
2. Como respeitar a autenticidade da experiência sem a estetizar em excesso?
3. Como montar um guião que respeite a pluralidade dos testemunhos?

Tais decisões implicam um pacto ético e artístico com os participantes — os próprios intérpretes — e com o público. A peça transforma-se assim num ensaio dramaturgico sobre a complexidade da verdade e da representação social.

A realidade não está em cena; o que está em cena é uma composição simbólica e sensível da experiência real.

No meu projeto final, essa composição tem consciência da sua condição estética e simbólica:

1. A escolha dos objetos;
2. O uso de expressões figuradas;
3. A criação de cenas de grupo coreografadas.

Este “tratamento artístico” da realidade exige uma decisão consciente sobre a linguagem, o tom e o estilo. Trata-se de dar forma à experiência sem trair o seu conteúdo emocional e social.

O teatro praticado em “Senhora séria não tem ouvidos” opera não como simples espelho da realidade, mas como forma de interpretá-la, estruturá-la e questioná-la. O palco, tal como a câmara, é uma lente crítica. A peça apresenta-se como um estudo sociológico encarnado, onde o corpo, o objeto e a fala constituem dados, análise e exposição.

*“Especialistas não somos! Passamos a vida com a boca no ouvido de alguém, assim como os nossos objetos passam as suas existências a acumular o nosso pó e os nossos fardos.”*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p. 34).

Em conclusão, criar, ler e interpretar um texto é lutar com um anjo que age como um bandido.

Esta modalidade de combate a que chamamos interpretação ocorre na noite, culminando, se bem-sucedida, no lusco-fusco da alvorada: começamos na ignorância, no desconhecimento (por vezes de nós próprios, ou do nosso propósito), não dispomos de toda a informação, nunca chegamos à clareza, ao ponto do dia em que o Sol triunfa. Apenas mais tarde – dentro de semanas, meses ou muito depois – alcançamos a clarividência sobre o que procurávamos, sobre aspetos da obra a que nos dedicámos, aspetos que se nos afiguravam opacos e que então se revelam inesperadamente transparentes.

Assemelha-se quase a uma luta corpo-a-corpo. Lutamos com um poema, um texto dramático, retemo-lo para além do que é razoável, forçamo-lo a conceder-nos a sua bênção, seja ele um anjo ou um malfeitor, mas talvez no exato lugar onde nos debatemos com uma dificuldade nos aguarda uma descoberta.

Este combate é também um abraço noturno: já não sabemos qual é o corpo do criador, do leitor e o corpo do texto, os respetivos contornos esvaem-se. A hora da criação, do início do ateamento da chama, é a hora em que não sabemos nada um do outro, dos limites um do outro: reside este particular sentido de lermos o texto com os intérpretes e depois lermo-nos no texto.

E depois das bênçãos, da consolação, lembramo-nos das sovas que levamos pelo caminho, coxeamos, rumo a uma reconciliação e logo de seguida ocorre-nos que criar é uma forma de ampliação, de fortalecimento até.

Esta luta, marcada por tensão e descoberta, encontra ecos profundos no meu projeto final, onde a criação dramatúrgica é, acima de tudo, um gesto de confronto com a memória, com o corpo e com o mundo.

A dramaturgia construída a partir de objetos afetivos e testemunhos biográficos é, ela própria, uma arena simbólica. Cada objeto trazido pelos intérpretes não é apenas um artefacto; é um fragmento da sua história, um lugar de dor ou amor cristalizado, uma zona de conflito ainda aberta. Enfrentá-lo em cena, oferecer-lhe voz, representa um gesto que se assemelha ao corpo-a-corpo invocado: o intérprete combate com aquilo que transporta — a boneca sem rosto, a almofada do esforço físico, o pente da exclusão infantil — e, nesse paralelo, há uma transformação dupla: do objeto e do sujeito.

Neste sentido, o palco torna-se o lugar da ferida e da bênção simultaneamente. O gesto de “desfazer a mala” — imagem recorrente e central na peça — é também a metáfora do combate e da reconciliação. O ato de abrir a mala em cena é um gesto performativo de disponibilização do interior: não apenas dos objetos, mas do interior simbólico do sujeito que os traz. Neste processo, o texto (dramático, biográfico, coletivo) deixa de ser uma entidade externa.

Essa dissolução de fronteiras é uma das conquistas mais profundas da peça: o público não é apenas espectador, mas cúmplice desse combate simbólico.

## 6.2. A ARTE COMO RECONCILIAÇÃO ENTRE ESTÉTICA E VERDADE

No fim, a marca que a criação deixa, é também sinal de crescimento. A peça não se fecha em resolução; ela caminha, de pés doridos, mas com clareza renovada. Criar, neste contexto, não é apenas representar algo já sabido, mas alargar o campo do possível, tocar no indizível e devolvê-lo ao mundo com novas formas - é simultaneamente ferida e cura, luta e abraço, queda e ampliação.

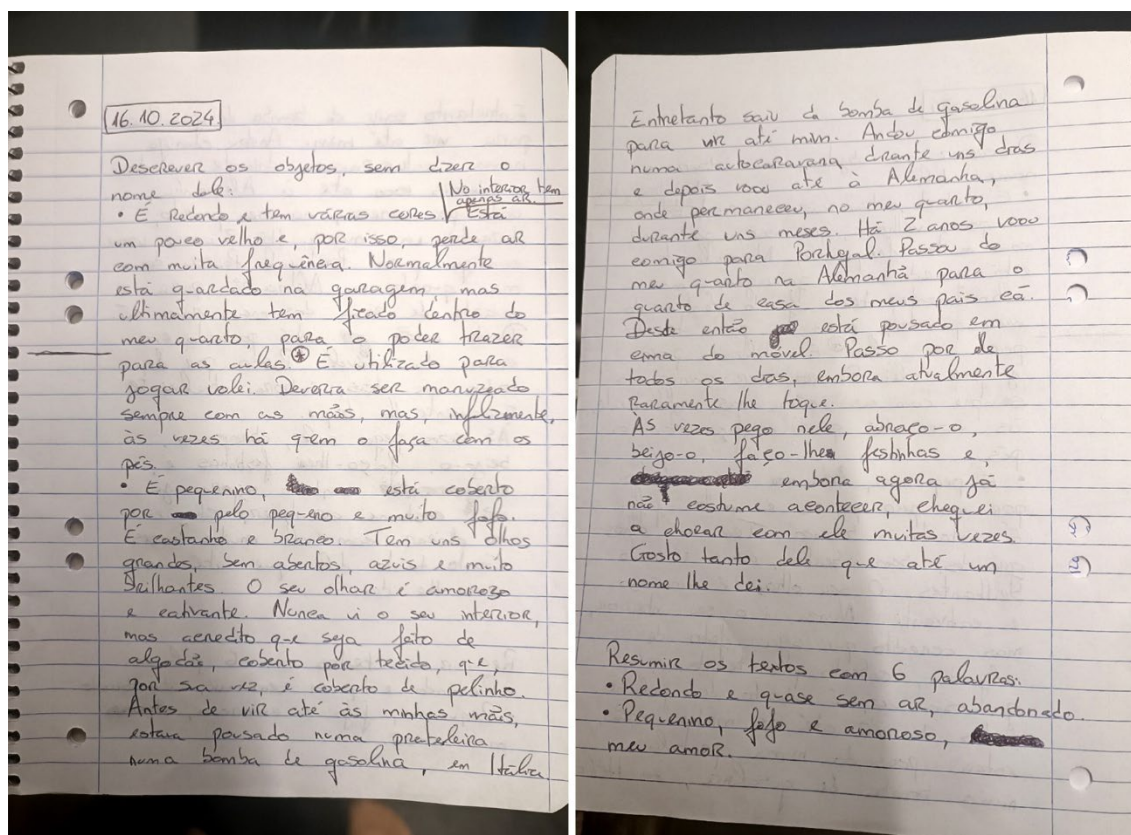


Figura 4 : Registos de exercícios em sala de ensaio por Raquel Rafael.

Cláudia França discute numa das suas pesquisas, com base em autores como Foucault, Barthes e Hall, a dissolução da ideia de um autor uno e coerente, abrindo espaço para uma autoria plural, fluida e, muitas vezes, performática. Essa conceção ecoa no meu projeto final, em que os intérpretes representam-se enquanto figuras fragmentadas, marcados por contradições entre repressão e desejo, razão e delírio.

Cláudia França, aponta a pluralidade identitária como condição contemporânea (Hall), na peça, essa pluralidade materializa-se na subjetividade escondida da personagem, revelando-se pelos seus monólogos, visões e vozes que a habitam. Assim como Sophie Calle incorpora a alteridade na sua performance autobiográfica, em “Senhora séria não tem ouvidos” constroem-se personagens que dialogam com fantasmas internos e externos, deslocando a noção tradicional de autoria para algo mais performativo e coletivo.

A análise de Cláudia França sobre o uso de objetos por artistas como Calle — em que objetos banais ganham valor identitário e confessional — pode ser posta em diálogo com o universo simbólico da peça. Tais objetos — como o balde de Calle ou o mictório de Duchamp — deslocam o íntimo para o espaço público (o palco/museu), convertendo o ordinário em vestígio poético e identitário.

Essas confissões são atravessadas por vozes e silêncios, sugerindo uma multiplicidade de Eus — tal como na análise de Foucault da função do autor. A investigação a que me propus mobiliza o absurdo e a ironia na sua dramaturgia para subverter convenções morais, sociais e estéticas. A ironia em “Senhora séria não tem ouvidos” atua como crítica ao discurso normativo, realizando um gesto autoral que é, ao mesmo tempo, exposição e negação do sujeito.

Tanto o ensaio de Cláudia França quanto a minha peça final, abordam a crise do sujeito moderno e a reconstrução da autoria em tempos de identidades fragmentadas. Se a arte contemporânea se serve de objetos e confissões para recompor uma ideia de si, existe uma procura no meu projeto em dramatizar essa tentativa por meio de uma linguagem cênica visceral, que torna o corpo e a fala da personagem verdadeiros “objetos autorrepresentacionais”.

Outros agentes que sabem brincar fora e dentro para polir a cena, são o elenco com o qual trabalhei. Aristóteles reconhece que a amizade é baseada em certos termos: prazer, utilidade ou virtude, enquanto outros acreditam que a amizade só sobrevive se houver uma recompensa, e por isso, termina quando deixa de ser útil / agradável para

os “participantes”. Ora, estes intérpretes que dão corpo às personagens são indispensáveis para provar a existência da verdadeira amizade. Ao fazer isso, prepara-se um clímax e uma catarse reforçada.

Estes intérpretes têm a licença para criticar a sociedade enquanto funcionam dentro dela. O palco é visto como o local para a transição, as personagens levam-no com elas e restauram uma nova ordem, estão agora disponíveis a reinventar papéis que não estavam disponíveis para elas na sociedade.

Articulando a minha peça final com excertos da obra “Art Objects” (1995), de Jeanette Winterson. O foco incide sobre os modos como a peça propõe um tipo de criação autobiográfica que desafia as convenções de gosto, aceleração e espetacularização da arte contemporânea. A partir dos conceitos de atenção estética, tempo, escuta e resistência ética, argumenta-se que a peça constitui um gesto performativo que devolve à arte o seu potencial transformador, resgatando a sua dimensão de experiência vivida e não de consumo imediato.

Em “Art Objects”, Jeanette Winterson afirma que o problema do espectador contemporâneo não é a arte em si, mas a sua indisponibilidade para escutá-la: Esta crítica à pressa e à distração no consumo artístico encontra eco profundo na peça que desafia o espectador a desacelerar, a escutar e a estar presente diante de narrativas reais, corpos vulneráveis e objetos carregados de memória.

*Tens ideia da última vez que paramos?*

*É que eu não te consigo dizer, passamos muitos ventos de leste, parei de contar.*

*Mas podíamos parar agora, não achas?*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p.14).

Face a uma atitude de consumo rápido e julgamento instantâneo é precisamente aquela que “Senhora séria não tem ouvidos” procura desestabilizar. A peça constrói-se como um campo de resistência ao gosto imediato. Não oferece um enredo convencional, nem uma estética espetacular. Em vez disso, propõe um ritual de escuta e exposição, onde os intérpretes partilham fragmentos biográficos e objetos afetivos. O espectador, por sua vez, é convidado a suspender o juízo e a mergulhar no processo de reconhecimento — não no sentido da identificação fácil, mas da partilha empática da vulnerabilidade.

Winterson escreve que “We have to recognise that the language of art, all art, is not our mother-tongue” (p.4). Sugere que a arte exige aprendizagem, escuta e tradução — não se dá imediatamente, nem pode ser reduzida a slogans. Esta imagem encontra uma ressonância direta na peça, onde os intérpretes falam de si, mas numa linguagem que resiste à dramatização convencional: hesitam, falham, tropeçam. A sua presença em cena é, muitas vezes, um corpo em processo, e não um papel desempenhado.

Assim como aprender uma nova língua exige esforço, escutar esta peça exige acolher formas de fala e de gesto que não estão normalizadas no campo artístico tradicional. A arte aqui não é fluente — é uma tentativa partilhada de comunicação, mediada por objetos que funcionam como tradutores do subtexto e do sentimento.

Um dos princípios fundamentais de Winterson é a ideia de que a arte transforma, mas essa transformação não é passiva: “True art, when it happens to us challenges the 'I that we are.'”(p.15).

“Senhora séria não tem ouvidos” é exemplar nesse sentido: ao apresentar-se como uma criação autobiográfica coletiva, exige que o público participe ativamente da experiência, não como mero observador, mas como presença ética.

O “trabalho” do público é aceitar o convite para olhar para o outro não como personagem, mas como pessoa, para ver no palco não uma ficção, mas uma tentativa sincera de partilha e reinscrição simbólica da vida vivida. É nesse trabalho que reside o poder da peça — naquilo que Fischer-Lichte (2008), como já mencionei, chama de “acontecimento performativo”: um espaço partilhado onde o performer e o espectador se transformam mutuamente.

Ver esta peça é aceitar um pacto de convivência temporária, onde se aceita suspender a pressa, o preconceito, o consumo simbólico rápido — e entrar num tempo outro, onde o que se partilha é presença, escuta e transformação possível.

A peça é, pois, menos um espetáculo e mais um espaço de comunhão, onde o teatro recupera a sua função original: lugar de partilha simbólica daquilo que somos e daquilo que podemos ser.

Tanto “Art Objects” como “Senhora séria não tem ouvidos” reclamam um espaço de resistência à indiferença e ao automatismo sensível. Em tempos de saturação estética

e esgotamento emocional, ambas as obras propõem a arte como prática do cuidado: cuidar do olhar, do outro, da escuta, da memória.

É nesse gesto ético e sensível que reside a sua força: não em oferecer respostas ou conclusões, mas em ampliar a nossa capacidade de estar com o outro no que ele tem de mais frágil — e, por isso mesmo, é profundamente humano.

### **6.3. O OBJETO-GATILHO - PERFORMATIVIDADE E DISPOSITIVO INVESTIGATIVO**

No seu influente ensaio “Art and Objecthood”, Michael Fried afirma que a arte minimalista (literalist art) falha precisamente porque é teatral. Esta teatralidade, longe de referir-se a qualquer estética dramatúrgica, é definida como a condição de dependência da obra em relação à presença do espectador para se constituir plenamente.

Neste modelo, a obra de arte deixa de ser uma entidade fechada, autossuficiente, e passa a existir num “presente contínuo”, prolongado e indefinido — que Fried interpreta como perda de autonomia estética e de intensidade formal.

Ora, no meu projeto, a teatralidade não é sinal de falência, mas condição produtiva da escuta, da relação e da vulnerabilidade performativa. Os corpos em cena não se impõem como objetos escultóricos, mas como presenças biográficas em desenvolvimento.

Cada *performer* apresenta fragmentos de si — histórias, objetos, posturas — que não estão “fechados em forma”, mas abertos à relação com o público. Em termos “friedianos”, poder-se-ia dizer que a peça aceita essa teatralidade, mas transforma-a em aliança ética com o espectador, e não em colapso formal.

Fried opõe o “objecthood” (a condição de objeto) àquilo que considera a arte autêntica, isto é, o “presentness” — a presença plena, “instantânea”, intensa e sem mediações. No entanto, a peça final que propus parece idealizar outro caminho: uma dramaturgia da presença imperfeita, partilhada, construída com os outros. A sua estrutura é processual, fragmentária, recusando a clausura do objeto e admitindo o inacabado como formato.

Neste sentido, “Senhora séria não tem ouvidos” não é minimalista no sentido formal, mas partilha com a crítica de Fried a consciência da teatralidade como dimensão

estética da relação. Porém, longe de rejeitar essa condição, a peça abraça-a como território de resistência e de verdade partilhada.

Fried afirma que a arte literalista constrói a “entire situation”, isto é, uma experiência que envolve não só o objeto, mas o espaço, o tempo e o corpo do espectador:

É exatamente essa ideia que encontramos ampliada na peça, onde o palco é um lugar partilhado, e cada elemento (objeto, luz, corpo, som) constrói uma situação viva.

Mas ao contrário da crítica “friediana”, aqui não se trata de perda da forma, mas de transformação da forma em experiência. O objeto (a mala, a fotografia, a boneca) não é escultórico, mas relacional. Ganha sentido pelo contexto, pela voz, pela emoção que transporta.

Contra o diagnóstico de Fried, que vê na teatralidade um sintoma de esvaziamento estético, “Senhora séria não tem ouvidos” mostra como a teatralidade pode ser um gesto ético e transformador. A obra não se fecha no objeto, mas abre-se à presença, à escuta e ao risco do encontro. Não é um colapso da forma, mas uma reinscrição da forma como processo de partilha.

Se para Fried a presença é graça (“presentness is grace”), então esta peça pode ser vista como um exercício radical de graça: não a graça da obra autossuficiente, mas a da obra que permanece aberta à humanidade do outro.

*Quero-te guardar no bolso que não está roto,  
Quero-te na minha roupa,  
Quero-te na minha epiderme,  
Quero-te na minha derme,  
Quero-te na minha hipoderme,  
Assim quando o bolso ficar roto do uso, sei que estarás a salvo.*

(“Senhora séria não tem ouvidos”, p.19).

Aproximando a minha criação dos pensamentos de Fiódor Dostoiévski e Arthur Schopenhauer. A exposição da dor, da memória e da condição humana em cena é aqui analisada como dispositivo de verdade, a tensão entre a vontade de existir (Schopenhauer) e o desejo de redenção (Dostoiévski), convertendo o palco num espaço de revelação ética e de resistência à superficialidade moderna.

Partindo de fragmentos autobiográficos dos intérpretes e de objetos afetivos, constitui-se uma revelação, do corpo vulnerável e da voz fraturada, aproxima-se da interioridade radical que marca as obras de Dostoiévski e Schopenhauer: a dor não é negada — é atravessada.

Para Schopenhauer, a vida é movida por uma força cega e incessante — a Vontade — que nunca se satisfaz. Daí a sua concepção trágica da existência: viver é desejar e, por isso mesmo, sofrer.

O gesto de expor essas camadas — num palco sem ornamentos falseados e com recursos simples — parece materializar a ideia schopenhaueriana de que só através da arte (e, sobretudo, da compaixão) é possível suspender temporariamente o sofrimento da Vontade. A performance torna-se, assim, um espaço onde a dor pode ser partilhada sem se transformar em espetáculo, e onde a estética serve à verdade e não à ilusão.

A dramaturgia da peça remete igualmente para a literatura confessional de Dostoiévski, onde a condição humana se revela na sua máxima tensão entre abjeção e redenção. Nos seus romances, como “Os Irmãos Karamázov” ou “Memórias do Subsolo”, as personagens vivem à beira do colapso, mas é nesse colapso que revelam a verdade da alma.

Em “Senhora séria não tem ouvidos”, os intérpretes surgem igualmente como figuras que não representam papéis, mas entregam-se à confissão. Tal como em Dostoiévski, o sofrimento é um lugar de passagem, onde se experimenta a finitude, mas também a possibilidade de transcendência. A cena torna-se uma espécie de “cela” simbólica onde cada corpo, ao partilhar a sua verdade, reconcilia-se consigo e com o outro.

A noção de compaixão ativa, presente em Dostoiévski, manifesta-se no espetáculo pela escuta mútua entre os intérpretes e pelo convite ao espectador para não julgar, mas presenciar.

A recusa da espetacularização na peça (que se afasta de dramatizações) aproxima-se da denúncia feita por ambos os autores — da superficialidade moderna. Se para Schopenhauer a vida social é um disfarce da vontade irracional, e para Dostoiévski a modernidade conduz ao niilismo e ao egoísmo, então a peça, ao romper com essas lógicas de ocultação e competição simbólica, propõe-se como um exercício radical de sinceridade.

Sugiro que o meu projeto final partilha com estas figuras a ambição de olhar para dentro, mesmo que isso implique reconhecer a dor, a falha e a condição trágica do existir. Mas também aqui o reconhecimento da fragilidade é o primeiro passo para a possibilidade da redenção.

A peça "Senhora séria não tem ouvidos", ao propor uma aproximação performativa que resiste à clausura estética e à indiferenciação sensível, oferece-se como um terreno fértil para articulações com os debates estéticos e ontológicos desenvolvidos na obra "Arte y objetos" de Graham Harman. Neste livro, Harman defende uma Ontologia Orientada aos Objetos (OOO), onde a arte, em vez de comunicar em termos literais, opera por meio de alusão, indireção e reticência — tal como o espetáculo, que recusa explicações evidentes ou uma narrativa fechada.

A peça encarna esse mesmo princípio ao assumir uma dramaturgia não-linear, na qual os corpos em cena não são presenças biográficas, ressonâncias subjetivas e materiais. A teatralidade, longe de ser um erro, torna-se condição de possibilidade de uma estética onde o objeto (a cena) se oferece sem se esgotar, e onde o espectador é chamado a co-habitar — e não apenas a consumir — a obra.

Harman sugere que a obra de arte não se reduz ao binómio objeto-observador, mas produz um "terceiro objeto superior", uma zona de sentido emergente. Essa mediação é evidente na peça, onde a significação não reside num conteúdo evidente, mas nas fraturas, nos silêncios e nos gestos e entrelinhas. O espectador é como uma instância ativa, que constrói sentido a partir de uma presença intensiva e situada, ecoando a proposta da OOO de uma ontologia estética relacional.

A peça resiste, ainda, ao modelo formalista kantiano, que procura fundar o juízo estético na autonomia do objeto artístico e na sua completude formal. Como nos recorda Harman, o formalismo clássico (Greenberg, Fried) marginaliza a teatralidade, o afeto, o corpo e o erro, em favor da pureza formal. "Senhora séria não tem ouvidos" inverte esta equação: a cena vive da incompletude, da exposição do erro, da falha e da matéria como superfície que pulsa (e não se resolve). A obra não se fecha num produto acabado, mas abre-se como processo.

"Senhora séria não tem ouvidos" pode ser lida, à luz de Harman e da Ontologia Orientada ao Objeto, como uma peça que assume a arte não como representação, mas como relação.

Fried, como já mencionei, denuncia a teatralidade como o principal defeito da arte minimalista, acusando-a de dissolver a autonomia da obra de arte ao colocá-la num presente contínuo, dependente da presença do espectador. Para Fried, a boa arte (modernista) deve ser auto-suficiente, imediatamente plena, dispensando qualquer interação ou contextualização exterior. A teatralidade, por seu turno, subordina a obra a um cenário relacional, onde a experiência estética se dilui na experiência do espaço e da presença. Considera, portanto, que esta dependência da recepção destrói o que chama presença autêntica da obra.

Harman, pelo contrário, desafia este paradigma. A sua Ontologia Orientada ao Objeto (OOO) propõe que os objetos — artísticos ou não — nunca se revelam completamente; toda experiência de um objeto é sempre mediada, oblíqua, parcial. A arte, nesta perspectiva, não é um sistema fechado, mas uma abertura ontológica. O espectador não compromete a obra: ele faz parte da sua constituição.

A arte não comunica por enunciado explícito, mas pela sua capacidade de sugerir, vibrar, resistir à clausura. A teatralidade, neste modelo, não é sinal de fraqueza, mas condição estética produtiva.

“Senhora séria não tem ouvidos” alinha-se claramente com a perspectiva harmaniana, propondo um teatro poroso, onde a cena é feita da escuta, da falha, do intervalo e da espera. A “não escuta” do título já aponta para essa dimensão ética de suspensão e atenção — não há resposta, apenas presença.

Neste contexto, a crítica friediana seria impotente: a teatralidade aqui não é o que corrompe a obra, mas aquilo que a constitui como campo relacional. O espetáculo não se fecha sobre si; abre-se ao espectador, não para ser completado, mas para se manter incompleto — como deseja Harman — e resistir ao consumo rápido e à legibilidade imediata.

Fried defende a pureza da pintura; Harman prefere a ambiguidade da instalação.

Fried quer o fim da relação; Harman exige a presença do outro.

Fried denuncia o teatro como falência estética; Harman celebra-o como gesto ontológico.

Na peça, esta tensão encarna-se na própria materialidade da cena: objetos que não representam, mas afetam; corpos que não ilustram, mas exalam presença; ações que não conduzem, mas suspensam o sentido.

A oposição entre Fried e Harman é, em última análise, uma divergência sobre a natureza da arte: ou ela se basta a si mesma (Fried), ou exige o outro (Harman). A peça “Senhora séria não tem ouvidos” é um caso exemplar desta segunda via. Nela, a obra não se fecha, expõe-se. E o espectador não é um observador passivo, mas parte ativa do acontecimento sensível que, tal como Harman sugere, cria um “terceiro objeto” — nem a obra, nem o seu intérprete, mas a relação entre ambos.

A imagem apresentada no final do livro de Harman, pertence a Joseph Beuys, “I Like America and America Likes Me” (1974), é um dos mais icónicos gestos da arte performativa do século XX. Nesta ação — também referida como “El Coyote” — Beuys passou três dias encerrado com um coioote numa galeria em Nova Iorque, sem outro contacto humano. Este gesto serve como manifestação visual ao livro *Arte y objetos*, e o seu simbolismo é profundamente ressonante com as teses ontológicas defendidas pelo autor e, em especial, com a proposta dramatúrgica da peça “Senhora séria não tem ouvidos”.

Beuys não domina o espaço, não ilustra um conceito. Ele coabita com o outro — o coioote — num regime de tensão e cuidado. Este gesto aproxima-se da estética harmaniana: a arte como objeto que escapa à totalidade da apreensão, que exige tempo, escuta, risco e abertura.

A teatralidade no meu projeto de investigação não se funda na comunicação de um conteúdo, mas numa presença que expõe a fragilidade do encontro.

Assim como Beuys se apresenta ao coioote sem mediações, também os intérpretes da peça se apresentam ao espectador não como completas personagens, mas como presenças biográficas em desenvolvimento.

Para Harman, a arte que importa é aquela que resiste à interpretação rápida, que recusa o esgotamento simbólico. O mesmo se aplica à performance de Beuys e à peça: ambas desafiam a pressa do olhar moderno e impõem uma experiência lenta e partilhada. Neste sentido, o teatro não é apenas um meio: é um modo de pensar e de estar com o outro — humano, animal, objeto, memória.

“Senhora séria não tem ouvidos” tenta devolver à cena a sua força de enigma, a sua teatralidade como campo de cuidado. Tal como Beuys se recusa a dominar o coiote, a peça recusa o domínio do texto sobre o corpo, do símbolo sobre a experiência, e do espectador sobre a obra.

Palavras partilhadas para e pelo grupo da criação como “comunicação com calma”, “consentimento”, “espírito de equipa”, “saber pedir ajuda” ou “ter voz” apontam para um ambiente dramatúrgico em que o corpo e a voz de cada intérprete são tratados como núcleos. A presença do outro — tanto intérprete como espectador — não é um falhanço, mas sim uma força estruturante. Como Harman argumenta, o objeto nunca é acessível na sua totalidade, e o humano também não: logo, qualquer interação é já incompleta e infinita — o que legitima o “ensaio contínuo” como prática estética e ética.

Estas palavras não seguem uma lógica de composição clássica; não são “temas dramáticos” no sentido tradicional, mas antes vetores de vivência partilhada, quase como fragmentos que apontam para objetos em colisão, em ocultação ou em fuga.

Se Fried insiste numa oposição entre arte e teatro, autonomia e presença, a peça aqui descrita dissolve essas fronteiras: a presença, a teatralidade e o outro são centrais. Se Greenberg prefere uma pureza formal, este processo valoriza a impureza, o ruído, o fragmento. Com Harman, poderíamos dizer que a peça é feita de objetos — linguagens, regras, dúvidas, carinhos — que se tocam apenas parcialmente, mas que geram, nesse toque imperfeito, uma constelação de sentidos.

“Senhora séria não tem ouvidos” pode ser lido, num primeiro nível, como uma frase sentenciosa, quase proverbial, que sugere uma figura de autoridade, austeridade ou indiferença. Esta “senhora séria” é uma máscara do poder ou do distanciamento. Desde os primeiros minutos, percebe-se que a “senhora séria” não é uma personagem, mas uma ideia a ser desconstruída coletivamente.

Ao recusarem o silêncio ou a obediência ao modelo “sério” e normativo, os intérpretes ativam uma prática de desidentificação performativa, em que as vozes atravessam-se, os papéis misturam-se e a escuta transforma-se em motor dramatúrgico.

Essa senhora que representa o coletivo da peça é, ironicamente, desmascarada: ela tem ouvidos — e muitos —, mas escuta de modos imprevistos. A frase inicial converte-se assim num jogo de máscara e antífrase, onde dizer é também desfazer, e nomear é reencenar.

Ao nomear a exclusão, desmonta-se a exclusão; ao nomear o silêncio, desafia-se o poder de quem silencia.

O espetáculo assume então o gesto lúdico como gesto subversivo, recusando ou antes questionando o seu título como as estruturas que este representa. “Senhora séria não tem ouvidos” converte-se em ato performativo de dissenso: o riso, o erro, o improvisado, a escuta coletiva e o testemunho biográfico tornam-se formas de resistência.

Como num teatro de máscaras, o nome inicial é desmentido pelo próprio ato de estar em cena, onde a seriedade cede à leveza e o silêncio à polifonia. O título, portanto, não se cumpre — e é nesse desvio que reside a sua força.

Um dos conceitos fundamentais em Judith Butler é o da paródia subversiva: ao repetir um gesto ou uma norma de forma deslocada, irônica ou falhada, é possível expor o seu caráter artificial e normativo. A personagem-título é evocada apenas para ser recortada, descentrada, multiplicada em vozes e gestos contraditórios, num jogo em que a seriedade se dissolve em escuta e a autoridade é contaminada pela fragilidade.

Butler lembra-nos que o poder que constrói o sujeito também pode ser o mesmo que o torna vulnerável a transformações inesperadas. Este processo está presente na cena: não se trata de atacar diretamente a “senhora séria”, mas de encenar o seu “colapso”.

A peça, ao recusar a rigidez da “senhora séria”, não procura substituir uma figura de autoridade por outra, mas sim questionar a própria lógica da autoridade identitária. O que emerge é um espaço partilhado, múltiplo, onde o corpo e a escuta tornam-se formas de relação mais do que identidades fixas. Esta recusa pode ser lida à luz da proposta de Butler de que a desidentificação não é uma falência da identidade, mas a sua abertura ética ao outro.

Neste teatro, ser “séria” não é uma qualidade ou defeito, mas um papel performativo que se pode abandonar, atravessar ou reaprender. O que está em jogo não é a consistência da personagem, mas a possibilidade de criar relações através da escuta e da presença — mesmo quando estas se dão por falhas, hesitações ou quebras.

O título funciona como uma máscara que se coloca em cena para melhor ser retirada. Tal como Butler propõe, a força da performance está precisamente em revelar a construção da norma ao repeti-la de forma deslocada. Ao recusarem o lugar da

autoridade fechada e abrirem espaço à vulnerabilidade da escuta, os intérpretes propõem uma ética do cuidado e da atenção como forma de estar em cena.

Aquilo que começa como ironia, transforma-se, performativamente, num lugar de verdade relacional — onde ter ouvidos é, finalmente, uma escolha partilhada.

Touché.



*Figura 5 : Fotografia de divulgação por Ricardo Du Toit.*

## 7. BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2006). *Dialectic of enlightenment* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1944)
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de la rêverie*. PUF.
- Barnett, D. (2016). *Heiner Muller's The Hamletmachine*. Taylor & Francis Ltd.
- Barthes, R. (1987). *A morte do autor*. Lisboa: Edições 70.
- Battcock, G. (Ed.). (1995). *Minimal art: A critical anthology*. University of California Press.
- BBC (1959), *Joan Littlewood's Theatre Workshop | Monitor | Classic Interviews*. BBC Archive. <https://www.youtube.com/watch?v=HuzHmh5ugQ8>
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Benjamin, W. (2007). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (M. Lima, Trans.). Antígona.
- Beuys, J. (2010). *Cada Homem um Artista*. 7 nós.
- Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes Me* [Performance]. René Block Gallery, New York.
- Boal, A. (1974). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Civilização Brasileira.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: Critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1987). *Choses dites*. Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1990). *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Éditions du Seuil. Boydell & Brewer Ltd.
- Cardoso, M.E. (2024), *Como Escrever*. Bertrand.
- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cavarero, A. (2000). *Relating narratives: Storytelling and selfhood* (P. A. Kottman, Trans.). Routledge.

- Celan, P. (2022). *Os Poemas*. Assírio e Alvim.
- Colombo, F. (1991). *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva.
- Collini-Sartor, G. (n.d.). *Persona* – Gustavo Collini Sartor. Alternativa Teatral.  
Recuperado de <https://www.alternativateatral.com/persona13867-gustavo-collini-sartor>
- Crawford, K., & Sweeney, B. (2022). *Roy Hart*. Routledge. BBC Archive (setembro 2023). 1959
- Cuesta, Jairo & Slowiak, James. (2021). *The Routledge Companion To Performance Practitioners*. (1.ª ed.). New York: Routledge.
- Dostoiévski, F. (2002). *Memórias do subsolo* (A. L. Moita, Trad.). Relógio D'Água.
- Dostoiévski, F. (2001). *Os irmãos Karamázov* (M. J. Constâncio, Trad.). Relógio D'Água.
- Duchamp, M. (1975). *O ato criador*.
- Eagleton, T. (1991). *Ideology: An introduction*. Verso.
- Elger, D. (2005). *Dadaísmo*. Köln: Taschen.
- Fosse, J. (2021). *Trilogia*. Cavalo de Ferro.
- Foucault, M. (1992). *O que é um autor?* Lisboa: Vega.
- Fraleigh, S. (2010). *Butoh Metamorphic Dance And Global Alchemy*. University of Illinois Press.
- Fried, M. (1995). *Art and Objecthood*. In G. Battcock (Ed.), *Minimal art: A critical anthology* (pp. 116–147). University of California Press.
- Föllmi, Olivier. (2008). *Devociones: 365 Pensamientos de Maestro Orientales*. Lunwerg Editores.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (S. I. Jain, Trans.). Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge.

- Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. LTC.
- Grotowski, J. (1992). *Em busca de um teatro pobre*. (4.<sup>a</sup> ed.). Brasil: Editora Civilização Brasileira S.A.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. Enclave de Libros.
- Heinich, N. (2005). *Sociologia da arte* (G. Ramos, Trans.). Edições 70.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Butler, J. (2005). *Giving an Account of Oneself*. Fordham University Press.
- Lawrence, D. H. (1967). Manifesto. Em V. de S. Pinto & F. W. Roberts (Eds.), *The complete poems of D. H. Lawrence* (Vol. I, p. 265). Viking.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren.
- Lehmann, H.-T. (2007). *Teatro pós-dramático* (P. Cacais, Trans.). Cosac Naify.
- Marx, K. (1996). *O capital: Crítica da economia política* (Vol. 1, 2.<sup>a</sup> ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marx, K., & Engels, F. (2007). *A ideologia alemã* (P. Neves, Trans.). Boitempo.
- Motta Lima, T. (2012). *Palavras praticadas: o percurso de Jerzy Grotowski: 1959-1974* (1.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Moore, A. (1988). *V for Vendetta* (D. Lloyd, il.) [Graphic novel]. DC Comics.
- Pink, S. (2007). *Doing visual ethnography*. Sage.
- Richards, T. (2003). *At work with Grotowski: On physical Actions*. (4.<sup>a</sup> ed.). New York: Routledge.
- Ruby, J. (2000). *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*. University of Chicago Press.

Santos, B. de S. (2007, novembro). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes (Novos Estudos CEBRAP, 79, pp. 71–94). Centro Brasileiro de Análise e Planejamento. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>

Sartor, G. C. (2008). *Ciudad Off*. Danza Multimedia. <https://www.alternativateatral.com/video4755-butoh-espectaculo-ciudad-off-congustavo-collini--danza-multimedia>

Schopenhauer, A. (2005). *O mundo como vontade e representação* (M. S. Lapa, Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Távora, F. (2008). *Da Organização do Espaço* (8.<sup>a</sup> ed.). FAUP – Faculdade de Arquitetura da Universidade Porto.

Weber, M. (1992). *Economia e sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva* (Vols. 1–2). Universidade de Brasília.

Weber, M. (2004). *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (L. S. Rocha, Trans.). Presença. (Original work published 1905)

Williams, R. (1981). *Culture*. Fontana Press.

Winterson, J. (1995). *Art objects: Essays on ecstasy and effrontery*. London: Jonathan Cape.

Wood, M. (2017). *Heiner Müller's Democratic Theater: The Politics Of Making The Audience Work*. Boydell & Brewer, Camden House.

## **8. ANEXOS**

### **8.1. GUIÃO DA PEÇA**

## 8.2. FOTOGRAFIAS DE CENA E DE BASTIDORES – TEATRO HELENA SÁ E COSTA



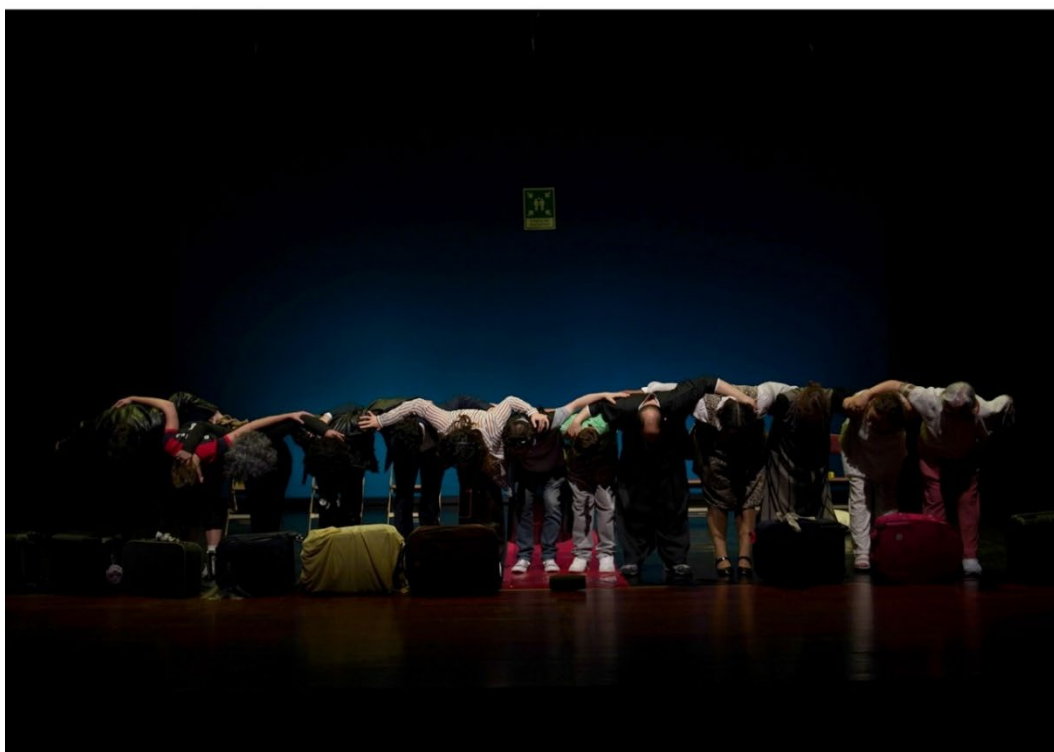
















### 8.3. FOTOGRAFIAS DE CENA E DE BASTIDORES – CASA DO POVO DE VERMOIM

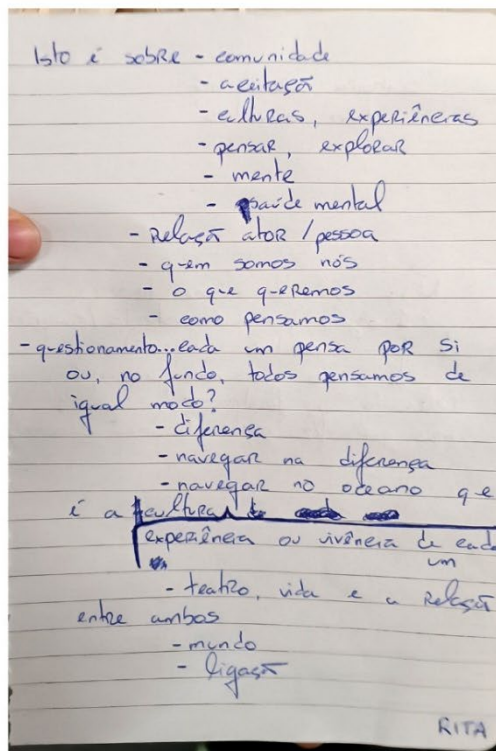
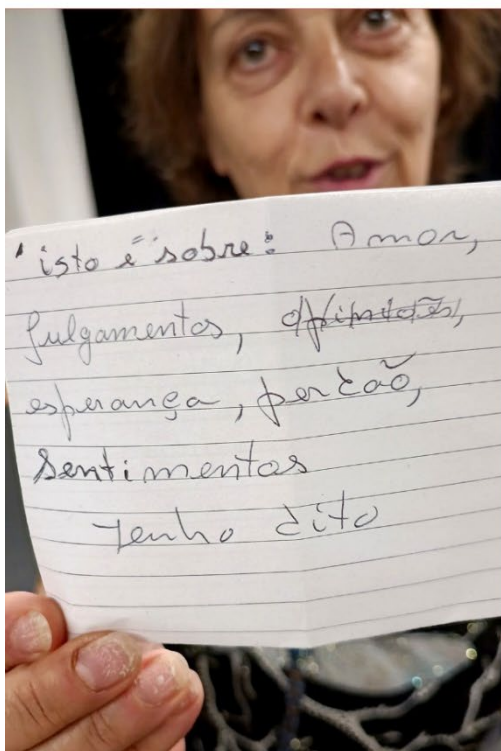
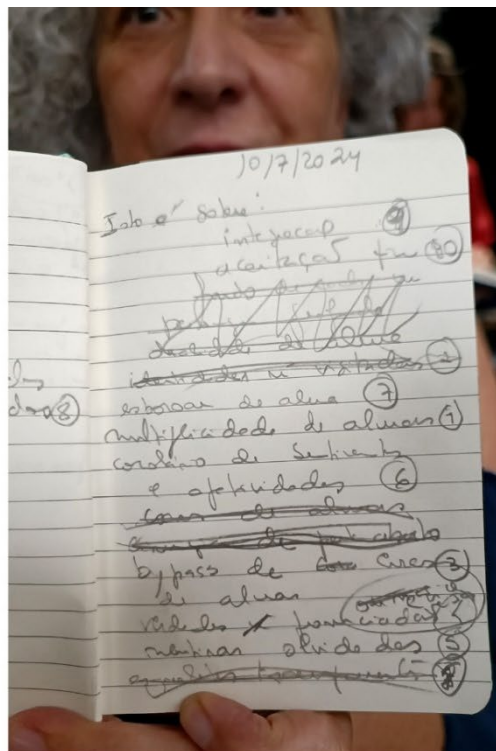
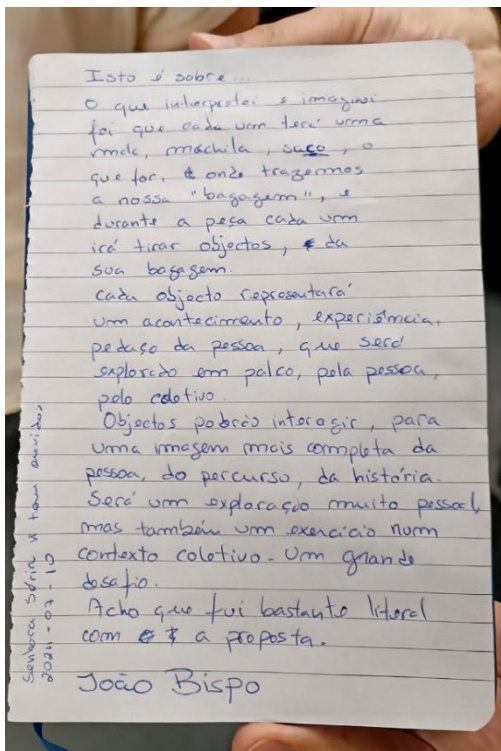


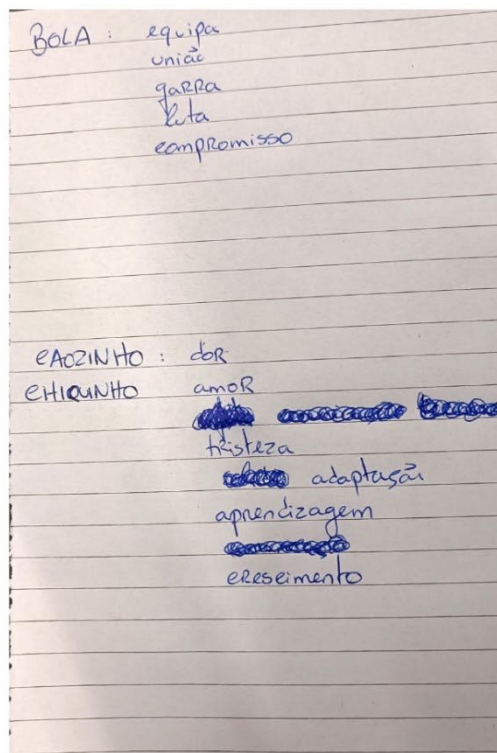
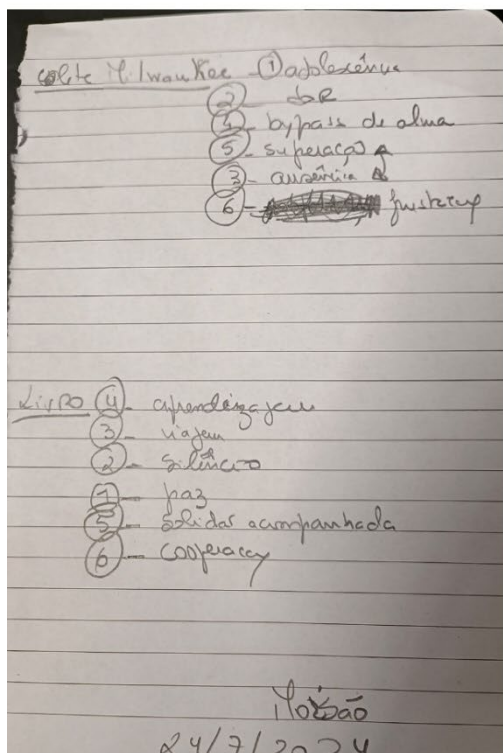
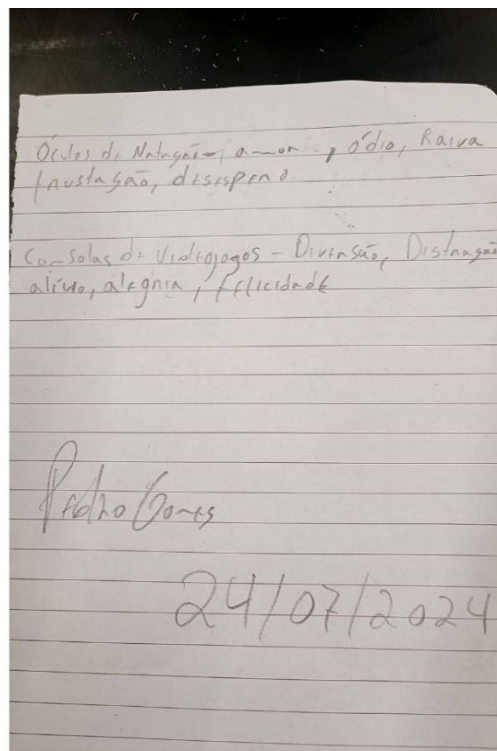
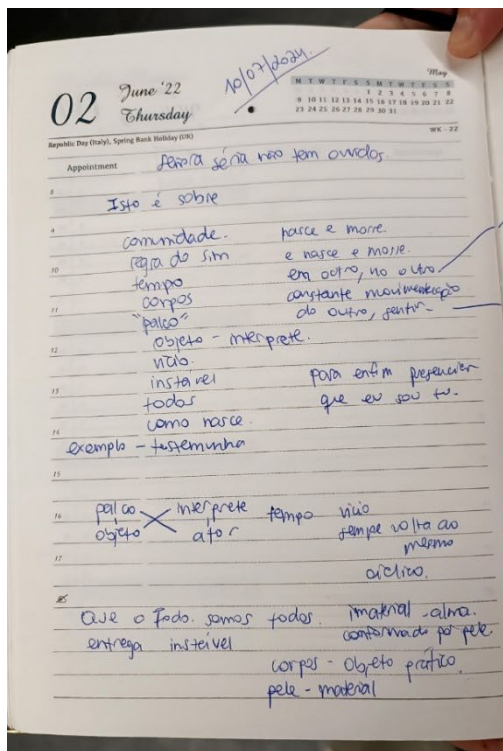




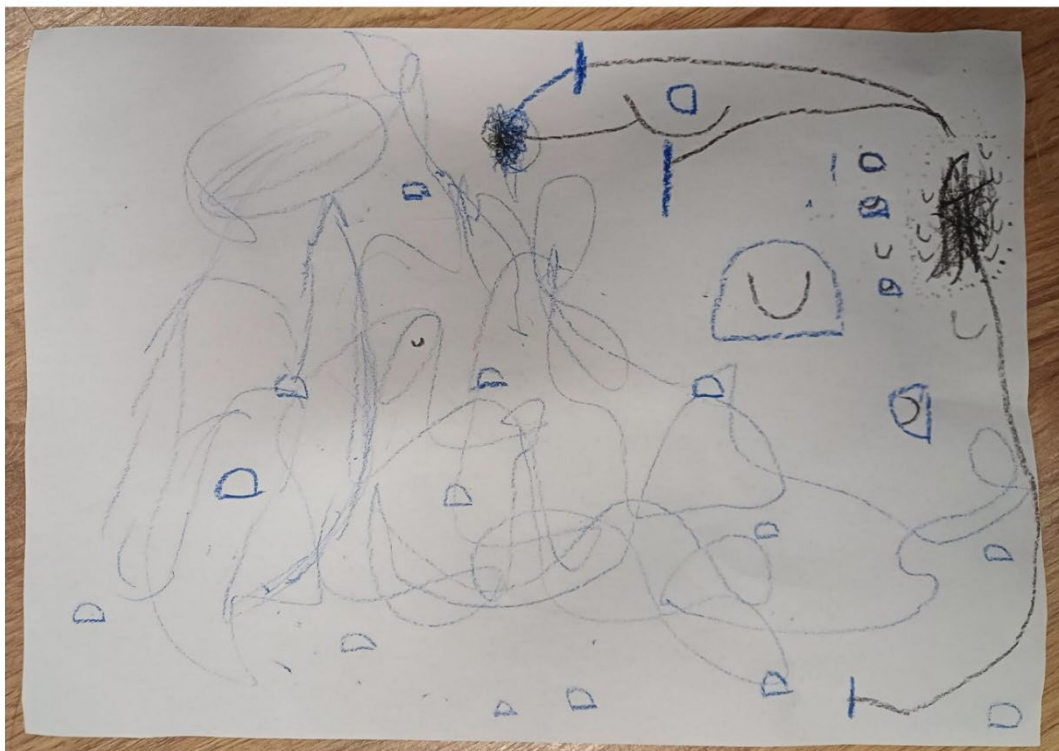
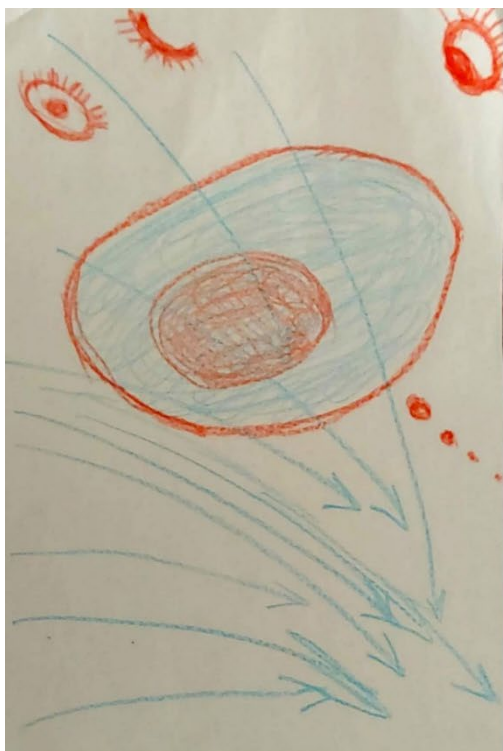


### 8.4. TESTEMUNHOS, PARTES DE EXERCÍCIOS E ENTREVISTAS









## 8.5. CARTAZ E FOLHA DE SALA DA PEÇA

The poster features a central circular emblem. Inside the circle is a black silhouette of a woman's head in profile, facing right, with her hair styled in a bun. The text 'SENHORA SÉRIA NÃO TEM OUVIDOS' is written in a serif font, curving around the top and sides of the circle. Below the circle, the year '2025' is centered. The text 'ALQUÍMIA CÊNICA ENTRE A MATÉRIA INANIMADA E O INTÉRPRETE' is written in a smaller font, curving around the bottom of the circle. Below the emblem, the date and time '9 MAIO | 21H' are displayed in a large, bold, serif font, followed by the theater name 'TEATRO HELENA SÁ E COSTA' in a similar font. At the bottom, there are logos for 'APOIO ESMAE ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPETÁCULO', 'THSC TEATRO HELENA SÁ E COSTA', and 'P.PORTO'. The bottom line of text reads 'ENTRADA | RUA DA ALEGRIA N.º 503, PORTO • INFORMAÇÕES | RAQUEL.RAFAEL.ATRIZ@GMAIL.COM'.

Cartaz da peça apresentada no Teatro Helena Sá e Costa



*Frente da folha de sala da peça apresentada no Teatro Helena Sá e Costa*

*Para a Sofia, a gata siamesa que me deu mundo para escrever.*

## SINOPSE

Uma peça baseada num grupo de alunos de teatro, de diversos contextos, idades e histórias, uma comunidade escolhida por ser a corporalização da regra do sim. O guião partirá deles e dos objetos que trazem nos organismos das suas malas – o arquivo e ressonâncias do tempo de cada um. Vocês serão testemunhas de uma manipulação humana e objetual... Vamos desfazer a mala juntos, da bagagem literal e emocional sairão materiais aparentemente inanimados, cheios de memória, de balizas temporais de seguranças e valentias, de temores e desamores. O próprio palco estará a construir a identidade e a “ressignificar” traumas. Em cena estará visível uma dramaturgia afetiva que produza um sentido de identidade num lugar instável e sempre efêmero como o teatro, procurando estabelecer uma relação entre intérprete e objeto – os percursos que ambos acarretam, entre Composição, Exposição e Decomposição.

## ORIENTAÇÃO

Nuno Meireles e Regina Castro

## EQUIPA CRIATIVA E ARTÍSTICA

### Dramaturgia e Encenação

Raquel Rafael

### Cenografia

Raquel Rafael

### Interpretação

Ana Paula Carneiro

Marco Sousa

Ana Tasca

Maria Moisão

Dauno Medeiros

Paulo Jorge

Francisco Coelho

Pedro Gomes

João Bispo

Rita Bandeira

Larissa Valente

Rosa Gomes

### Luz e Som

Diogo Teixeira

### Técnica Shibari

Paulo Jorge

### Desenho Gráfico

Pedro Brás

### Fotografia e Vídeo

Beatriz Silva

Igor Tolchin

Pedro Brás

Ricardo Du Toit

APOIO

**ESMAE** ESCOLA SUPERIOR  
DE MÚSICA E ARTES  
DO ESPETÁCULO

**THSC** TEATRO  
HELENA SÁ  
E COSTA

**P.PORTO**



AJUDA-NOS A  
CRESCER... TEMOS  
UMA SUPRESA  
PARA TI MESMO  
AQUI AO LADO!

Verso da folha de sala da peça apresentada no Teatro Helena Sá e Costa

## **8.6. MATERIAL DE VÍDEO NO TEATRO HELENA SÁ E COSTA**

*Teaser 1 da peça:*

<https://www.youtube.com/shorts/Egvlao-ZyAc>

*Teaser 2 da peça:*

<https://www.youtube.com/shorts/ogWCLTxyZc>

## **8.7. CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS**

Fotografias de cena e bastidores no Teatro Helena Sá e Costa por Igor Tolchin.

Fotografias de cena e bastidores na Casa do Povo de Vermoim por Débora Araújo e Bruna Nogueira.

Fotografias de sala de ensaios por Raquel Rafael.

Vídeos da estreia no Teatro Helena Sá e Costa por Beatriz Silva.

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
CRIAÇÃO TEATRAL

Senhora séria não tem ouvidos:  
Uma alquimia cénica entre a matéria inanimada  
e o intérprete

Raquel Gomes de Magalhães Rafael

