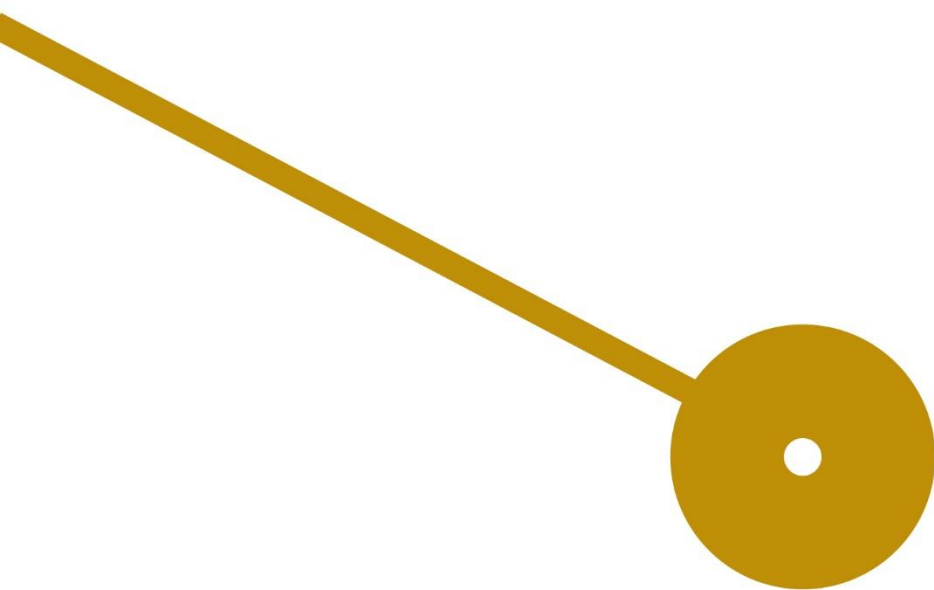


Alexandrina, um lugar comum:  
Monólogo visitado enquanto percurso performativo entre  
devir artístico e vida profissional

Anabela Salgueiro Narciso Ribeiro

09/2019



M

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

# Alexandrina, um lugar comum: Monólogo visitado enquanto percurso performativo entre devir artístico e vida profissional

Anabela Salgueiro Narciso Ribeiro

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

Professora Orientadora  
Sónia Passos

Professora Coorientadora  
Claire Binyon

09/2019

Em primeiro lugar dedico este trabalho à minha família, que me apoia sempre, em todas estas minhas deambulações pelo mundo do Teatro. Dedico-o também a todas as Alexandrinas que viveram e vivem situações de exclusão na sociedade e dentro da sua própria casa, e para as quais educação e independência poderiam ter feito toda a diferença nas suas vidas. E ainda podem.

## Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à ESMAE, por me ter sido dada esta oportunidade de frequência do curso de Mestrado em Artes Cénicas e da Pós Graduação em Práticas Artísticas e Comunidades (bem como a todos os seus docentes) e pelo muito que aprendi durante este período. Tinha um sonho que se tornou realidade: juntar a minha vida profissional à minha vida no Teatro, em estudos, ideias, reflexões e projetos.

Agradeço o apoio da minha orientadora Sónia Passos, pela qualidade, assertividade e permanente estímulo para fazer sempre melhor, que caracteriza a sua orientação. É imenso o que aprendi com ela e com ela foi muito bom voltar a ser aluna.

Agradeço também à minha co-orientadora Claire Binyon pelos comentários sempre certos e orientados para o sentido e a razão dos trabalhos.

Agradeço à minha família o apoio incondicional e alegria por me verem feliz, a fazer algo de que eu gosto, apesar das minhas ausências. Agradeço aos meus amigos pelo apoio e pelos abraços no dia da estreia.

Agradeço a uma lista infindável de pessoas que fazem parte do meu percurso no Teatro e sem as quais a inspiração para realizar este trabalho não teria sido possível. Gostava de as listar aqui, mas são tantas que tenho medo de me esquecer de alguma.

Agradeço à Musa e à Efémero o apoio na produção do espetáculo, assim como ao Vitor Correia, ao Ricardo Correia, ao Diogo Santos, à Lara Teang, ao Pedro Nuno Figueira, à Teresa Nogueira, ao Primeiro Balcão e ao Luís Ribeiro.

## **Resumo**

Este trabalho resulta de um Projeto em Artes Cénicas, especialidade de Interpretação e Direção Artística. Teve como objetivo criar arte em contexto, com a criação de uma peça de teatro em formato monólogo, com uma personagem da vida quotidiana de uma cidade. Esta personagem inclui a reflexão sobre as interações entre o devir artístico (teatro) e a vida profissional (mobilidade sustentável) e constituiu-se como elemento que, referindo essa reflexão e essas interações de forma indireta, tornou-se um objeto dado a novas interpretações e reflexões. Considera em termos de enquadramento os campos de investigação referentes à performatividade do arquivo, à autobiografia e à autoetnografia.

Este processo incluiu a criação de uma dramaturgia, em que a personagem é interpretada num espetáculo de teatro levado à cena em setembro de 2019.

As reflexões sobre o enquadramento, o processo, a dramaturgia e o espetáculo são apresentadas neste documento, provando-se que foi possível estabelecer as interações referidas, através de um objeto artístico original.

## **Palavras-chave**

Arquivo, Autobiografia, Autoetnografia, Performance, Cidades Sustentáveis, Mobilidade e Acessibilidade, Criação de Personagem

**Abstract**

This work results from a Project in Performing Arts, specialty of Interpretation and Artistic Direction. Its aim was to create art in context, with the creation of a monologue play with a character from the daily life of a city. This character included the reflection on the interactions between the artistic becoming (theater) and the professional life (sustainable mobility) and was constituted as an element that, referring to this reflection and these interactions indirectly, became an object given to new interpretations. and reflections. It considers, in terms of framing, the fields of research related to archive performativity, autobiography and self-ethnography.

This process included the creation of a dramaturgy, in which the character is interpreted in a theater performance that took place in September 2019.

The reflections on the framing, the process, the dramaturgy and the spectacle are presented in this document, proving that it was possible to establish the mentioned interactions through an innovative artistic object.

**Keywords**

Archive, Autobiography, Autoethnography, Performance, Sustainable Cities, Mobility and Accessibility, Character Creation

## Índice de Figuras

Figura 1- Síntese da comunicação entre cronologias, profissional e artística, apresentada em novembro de 2018, ESMAE. ....	3
Figura 2 – Desenvolvimento esquemático do processo até ao objeto final, partindo da motivação7	
Figura 3 – Cartaz do filme ‘Kitchen Stories’ .....	12
Figura 4 – Exemplo de um dos trabalhos de Richard Long .....	14
Figura 5 – O caminho até à Alexandrina.....	28
Figura 6 – A preparação do monólogo e do espetáculo a partir da personagem.....	29
Figura 7 – No <i>Pecha Kucha</i> em Aveiro – 29 de maio de 2019.....	34
Figura 8 – Foto da peça – cena 1.....	35
Figura 9 – Foto da peça – cena 1.....	37
Figura 10 – Fotos da peça – cena 2 .....	37
Figura 11 – Foto da peça – cena 2.....	38
Figura 12 – Foto da peça – cena 2.....	39
Figura 13 – Foto da peça – cena 3.....	40
Figura 14 – Foto da peça – cena 3.....	41
Figura 15 – Foto da peça – cena 3.....	41
Figura 16 – Fotos da peça – cena 3 .....	42
Figura 17 – Foto da peça – cena 4.....	43
Figura 18 – Fotos da peça – cena 4 .....	43
Figura 19 – Foto da peça – cena 5.....	44
Figura 20 – Fotos da peça – cena 5 .....	45
Figura 21 – Foto da peça – cena 5.....	46
Figura 22 – Foto da peça – cena 6.....	46
Figura 23 – Foto da peça – cena 6.....	47
Figura 24 – Foto da peça – cena 6.....	47
Figura 25 – Foto da peça – cena 6.....	47
Figura 26 - Cartaz.....	48

Figura 27 – Eu e o Diogo Santos.....	49
Figura 28 – Folha de sala .....	50
Figura 29 – Caderno de referências e inspirações, para o público .....	51
Figura 30 – Apresentação do projeto no EIRPAC2019 .....	51
Figura 31 – Reações à peça da Alexandrina.....	53



## Índice

Dedicatória

Agradecimentos

Resumo

Abstract

Índice de Figuras

1	Introdução.....	2
2	Arquivo, Autobiografia, Autoetnografia e uma perspectiva social do Teatro.....	12
2.1	Inspirações iniciais.....	12
2.2	Arquivo pessoal como método de exploração de possibilidades criativas .....	15
2.3	Autoetnografia e Autobiografia como aliados metodológicos e criativos.....	17
2.4	Teatro e Sociedade: função social do Teatro .....	21
3	Criação do monólogo a partir do arquivo – preparação da dramaturgia .....	28
3.1	O caminho até à Alexandrina – o arquivo, os diários e outros trabalhos.....	28
3.2	Teatro: Atriz e Encenadora e ... aluna.....	30
3.3	Transversalidades e contaminações .....	32
3.4	Alexandrina em embrião.....	34
4	Alexandrina, um Lugar Comum – a Dramaturgia.....	35
4.1	A Personagem em síntese .....	35
4.2	O guião dramático – o discurso da Alexandrina e os momentos do arquivo... ..	36
5	Produção e apresentação pública .....	48
6	Alexandrinas deste mundo.....	54
7	Referências Bibliográficas.....	56

ANEXO I - Cronologias e Arquivo

ANEXO II - Realizações de percurso

ANEXO III - Texto da peça

ANEXO IV - Material de Música

ANEXO V - Material de divulgação

ANEXO VI - Fotos e vídeos do espetáculo

# 1 Introdução

A motivação central para este trabalho, sob o título “*Alexandrina, um lugar comum: Um monólogo visitado enquanto percurso performativo entre o devir artístico e a vida profissional e pessoal do sujeito*”, resulta da constatação do facto de o meu percurso profissional na área das cidades sustentáveis e inclusivas ter vindo a ser realizado a par com um percurso artístico na área do teatro. Este último, embora não enquadrado num contexto profissional, foi e continua a ser desenvolvido de forma empenhada, nomeadamente através da lecionação de aulas de teatro numa escola de ensino artístico, e tem vindo a revelar as preocupações no campo profissional e pessoal quanto aos temas tratados.

Constatou-se, a determinada altura deste processo de segundo ano de mestrado, e já antes, na Pós-Graduação de Práticas Artísticas e Comunidades da ESMAE realizada no ano anterior, que, ao refletir de forma mais aprofundada sobre as relações entre os dois percursos, algumas questões sociais começaram a ser transversais e comuns a ambos, dada a necessidade de promover a sustentabilidade das nossas cidades a vários níveis (económico, ambiental e social). Quando o tratamento deste tipo de assuntos se intensificou no percurso profissional, o percurso artístico começou também a refletir os mesmos assuntos, sobretudo no que diz respeito à vertente social da sustentabilidade. Por sua vez, o facto de este tema ter sido tratado por mim no teatro, através de peças de teatro escritas e encenadas, implicou que, dessa forma também, se reafirmasse o desejo de continuar a trabalhar nesta área em termos profissionais.

Ao realizar esta reflexão surgiram outras questões, nomeadamente as associadas ao arquivo de referências teatrais participadas por mim (sobretudo enquanto atriz) em momentos mais recuados no tempo, das quais foi emergindo outro tipo de reflexão: até que ponto esse percurso no teatro (desde que o mesmo se iniciou, na universidade, em 1986) e as peças e temas tratados, influenciaram a minha vida futura, sobretudo o meu posicionamento perante a sociedade?

Destas reflexões iniciais não surgiu de imediato a forma que o trabalho poderia tomar, mas somente a certeza de que existia um caminho a percorrer e que, como ponto de partida ‘técnico’, seria importante compor duas cronologias, uma para cada um dos percursos, e realizar os arquivos respetivos. O processo dessa elaboração seria um elemento fundamental na construção que se pretendia.

Este aspeto foi considerado logo desde a apresentação do projeto, em novembro de 2018, em que se apresentou esta motivação de forma esquemática, falando destas duas cronologias de arquivo (Figura 1).

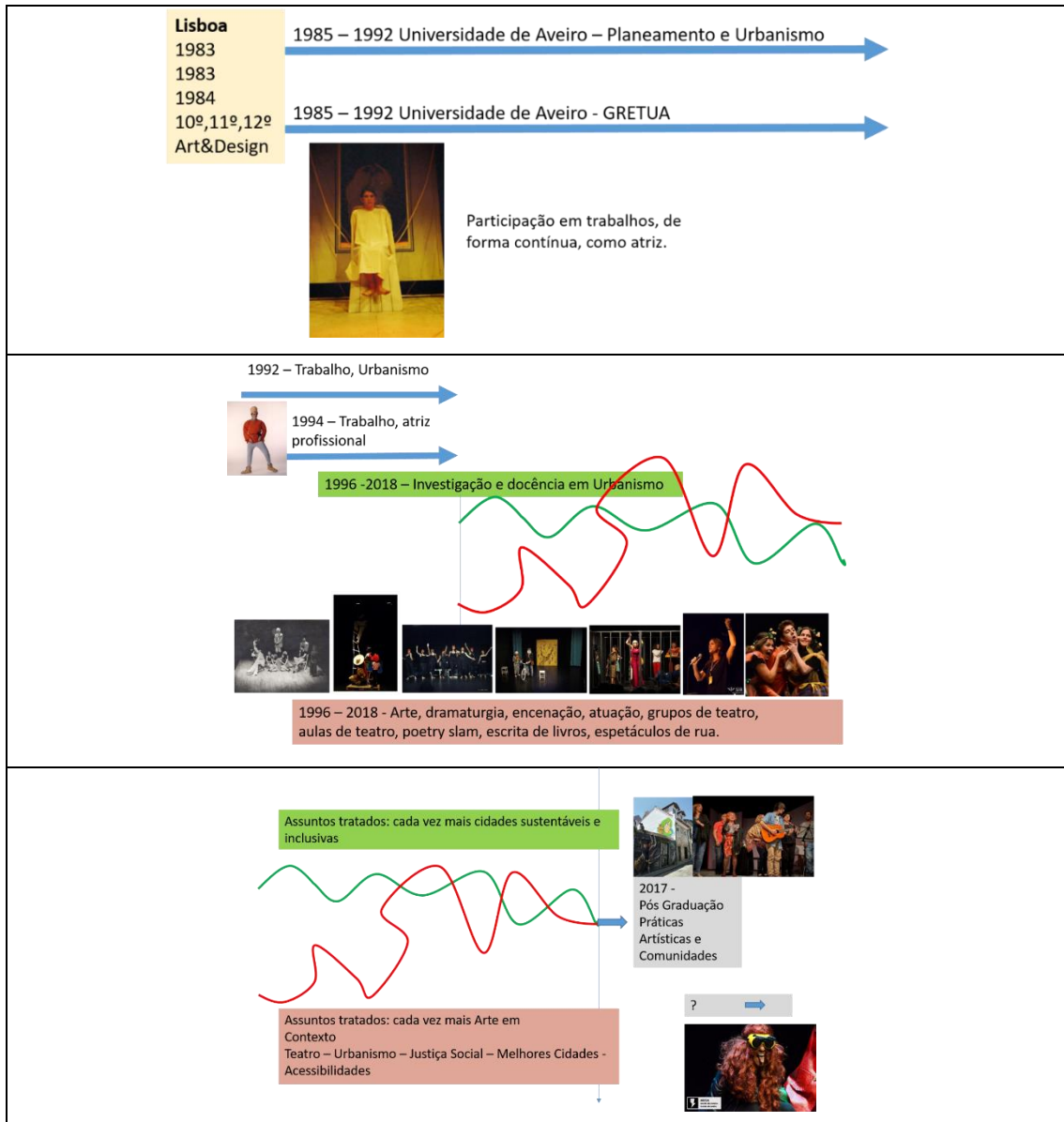


Figura 1- Síntese da comunicação entre cronologias, profissional e artística, apresentada em novembro de 2018, ESMÁE.

O interesse na análise destas relações e, sobretudo das que se referem ao arquivo de teatro, não surge como interesse exclusivo do sujeito ou com foco apenas num processo de ‘autocontemplação’, mas apela a um descentrar do sujeito, em direção à sociedade e às questões sociais que o preocupam, tal como o discute extensivamente Leonor Arfuch no seu livro ‘O espaço biográfico’ (2010).

O significado desta urgência relaciona-se com a minha vontade de dar sentido e significado à vida, trabalhando com os meus arquivos para esse descentramento.

Apesar desta aparente contradição, sempre acreditei que um objeto artístico na área do teatro pode ter muito poder para abrir discussões e reflexões nas mais diversas matérias. Assim, o desafio deste trabalho, desde o início do processo, esteve assente não tanto no relato - que seria demasiado fácil de elaborar com base na justaposição das duas cronologias, e de significado importante apenas para mim - mas na criação de um objeto artístico que tivesse um alcance mais amplo sem deixar de representar as minhas memórias e reflexões. Esperava-se por isso inovar e criar algo original.

Esta vontade artística de ‘relatar o devir de um sujeito que se descentra de si próprio’, na medida em que se assume como um reflexo e um amplexo de relações complexas que se estabelecem nos meandros do quotidiano, entre eu e os outros, fez com que o processo fosse em si bastante complexo, mas motivador. Esta vontade manteve presente o retorno permanente a uma razão dialógica entre os mundos do urbanismo e do teatro, com grande enfoque nas preocupações sociais que se foram enfatizando num e noutro mundos. Assim, apesar da racionalidade necessária para estruturar um trabalho deste tipo, tornou-se importante dar palco à emoção descentrada do sujeito e que caminha na direção do outro.

É precisamente esta dimensão social que se tornou a fonte lógica e desejada de inspiração para contribuir com um novo objeto artístico que fosse, ele também, em todas as vertentes e visto de todos os prismas, um ‘objeto social’, ou seja, algo que podia ser olhado por um público e através desse olhar permitir a reflexão sobre algumas questões sociais.

Foram estas interações e consequentes reflexões que, ao longo do tempo e até este momento, criaram a dimensão social que imprimi nas reflexões e nos projetos participados e/ou desenvolvidos até à data, quer do lado do urbanismo quer do lado do teatro.

Numa primeira fase, reconhece-se que este processo foi conduzido pelo apelo da criação do arquivo teatral. Vê-lo organizado fez emergir novas recordações, não arquiváveis na mesma forma física do arquivo, mas que ocupam um lugar importante na minha memória. O resultado deste processo inicial foi um conjunto de ideias dispersas e imersas nos gostos pessoais a partir do que o arquivo me inspirava ou lembrava (os diários de bordo desse processo estão presentes no ANEXO II e são referidos no Capítulo 3).

Foi trabalho com este arquivo que inspirou a fase seguinte. Apesar de o objeto artístico que se pretendia criar se ter desviado de um relato apaixonado dos momentos do arquivo que mais me marcaram de forma mais direta, este processo fez emergir uma forma de falar deste percurso que se revelou simples na estrutura, mas capaz de carregar esta complexidade de forma sintética e passível de múltiplos desdobramentos.

Começou a desenhar-se uma hipótese de espetáculo a partir dessa imersão no arquivo, em diários ainda desnivelados com esta intenção - agora já consolidada - de criação de um 'objeto artístico social'. Esta designação 'objeto artístico social' surgiu na medida em que era necessário materializar a síntese desta relação entre os dois arquivos e das questões sociais transversais que essa relação suscita.

E se fosse outra pessoa a falar que não o sujeito, ou melhor, uma *persona*? Como falar desta interação entre as duas cronologias sem falar desse relato na primeira pessoa? Foi esta pergunta que automaticamente suscitou a resposta: sim, seria uma personagem a falar disto, corporizando (sentindo na pele) alguns dos problemas da sociedade sustentável e inclusiva de que queria falar, ao mesmo tempo que os momentos de teatro poderiam entrar quando a propósito, se fizesse sentido.

Embora numa fase inicial não se tivesse consciência disto, na verdade, acabou por surgir algo que não esperava inicialmente: uma personagem que falaria de problemas que sente na área da mobilidade sustentável e que incorporaria uma ligação com o teatro.

Esta personagem estabelece comigo inúmeras relações, a maioria das quais por algum distanciamento no que toca às minhas características pessoais, exceto no género. Partilha, dentro das suas características, as minhas preocupações – num contexto de quotidiano - e as minhas memórias - num contexto de sonho.

Esta criação de uma personagem foi um processo que, assim que surgiu na criação enquanto ideia, permitiu, de forma quase imediata, trabalhar de forma natural e orgânica, para o objetivo de elaborar a síntese das relações entre os arquivos que se pretendia.

Surgiu assim Alexandrina.

A construção desta personagem, assim como das características que não lhe tinham sido associadas antes e que surgem no decorrer deste processo, será explicado no Capítulo 3. Para além do processo com os diários de bordo, houve um momento importante que foi a

apresentação da personagem num evento de *PechaKucha*, em Aveiro em maio de 2019, em descrevi a personagem, as suas ideias sobre a vida e o que observava numa viagem de comboio. O texto e outros dados deste evento são apresentados no ANEXO II e no Capítulo 3. A partir deste evento, a personagem evoluiu.

De uma forma resumida, dir-se-á nesta introdução que Alexandrina começou a frequentar sessões de teatro e de expressão dramática ‘para todos’ na sua terra, por incentivo de uma vizinha. Tem 64 anos, é uma senhora sem estudos, que mal sabe ler e escrever e que não tirou carta de condução. “Andar no teatro” começou a estimulá-la de diversas formas, voltou a praticar a escrita e a leitura, e a sua imaginação tornou-se “fervilhante”, nas suas palavras. Os seus horizontes expandiram-se a ponto de aceitar falar sobre si e sobre as suas preocupações, no âmbito de um espetáculo.

Embora reconheça que um processo de transformação de uma pessoa no quotidiano possa não acontecer com esta rapidez e intensidade, quis acreditar que sim, e essa é a utopia deste trabalho.

O espetáculo criado representa um ensaio de um suposto espetáculo onde Alexandrina deverá atuar no final do ano. Este texto é apresentado no ANEXO III e a discussão dramaturgica no Capítulo 4. Este trabalho foi objeto de duas representações, cujas imagens e ligações para os vídeos são apresentados no ANEXO VI e cujo relato final é apresentado no Capítulo 4.

Assim, explora-se a existência de um arquivo na área artística do teatro, que foi desenvolvido em paralelo com a minha uma vida profissional na área das cidades sustentáveis e inclusivas, e, pelas suas justaposições e relações, é utilizado como método para realizar uma análise da vida quotidiana na qual confluem as minhas preocupações sociais que estão na origem deste percurso. O desenvolvimento metodológico propõe que este objetivo seja atingido através das falas de uma personagem que se encontra dentro e fora de mim e que por isso me obriga a ‘descentra-me’ e a pesquisar, para além dos ‘arquivos’, outros assuntos, dentro do escopo das preocupações sociais. A criação desta personagem a partir do arquivo evoluiu para outras preocupações sociais que são geradas pelas características da própria personagem, tais como a condição da mulher, pois inicialmente não se pretendia ‘falar’ da sociedade portuguesa patriarcal, da submissão da mulher ao marido, do abandono da mulher no casamento ou da violência doméstica, mas essas questões acabaram por surgir, juntamente com a personagem.

Outra certeza foi a de que as questões estéticas, tão fundamentais ao teatro para que determinada mensagem passe de forma mais veemente, não deveriam ser deixadas de lado e fariam parte da conceção, desenvolvimento e apresentação deste objeto, primando, em todo o caso, por uma proposta minimalista e incisiva no detalhe.

Para além da preparação dos arquivos e do desenvolvimento de um processo para a construção de um espetáculo, deveria acontecer também alguma investigação em teatro para sustentar o processo criativo. Essa possibilidade de busca de conhecimento tornou-se mais um aspeto importante desta motivação. O esquema seguinte procura demonstrar sumariamente o desencadear e o desenvolvimento deste processo, com as suas principais interdependências.



Figura 2 – Desenvolvimento esquemático do processo até ao objeto final, partindo da motivação

Estas reflexões foram permitindo precisar as **perguntas de investigação** destinadas a desencadear o processo e a procurar o resultado, e que de seguida se enunciam.

1. O que pode ser um corpo-memória enquanto ‘monólogo visitado’?
2. Como trabalhar o arquivo pessoal e artístico enquanto método na criação de um monólogo, visitado por quem (e pelo que) dele faz parte, com foco no processo?
3. Como selecionar os aspetos e os momentos essenciais?

4. Como transformar o arquivo artístico de um percurso de vida individual, artístico e profissional, em material de espetáculo capaz de convocar história e histórias do passado e do futuro com foco no resultado?

Muitas dúvidas surgiram e o trabalho com o arquivo passou por diversas fases, mas esta última pergunta de investigação criou novas, depois de ter surgido a ideia da personagem:

1. Como pode uma personagem absorver as suas perguntas de investigação?
2. Que tipo de ligações podem surgir, dentro dessa personagem, que reflitam as interações complexas entre as questões da vida profissional e os momentos do arquivo de teatro?

As dúvidas que estas perguntas suscitaram permitiram definir com maior precisão os objetivos e foram sendo resolvidas ao longo do processo.

Assim, o **objetivo principal** deste trabalho é criar arte em contexto, com a criação de um objeto artístico, neste caso, uma peça de teatro em formato monólogo, de uma personagem distante do sujeito, que possa incluir a reflexão sobre as interações entre o devir artístico e a vida profissional e que se constitua como elemento que, referindo essa reflexão e essas interações de forma indireta, seja um objeto dado a novas interpretações e reflexões.

Como **objetivos específicos**, poder-se-ão enunciar os seguintes:

- a) **A elaboração de cronologias e arquivo** dos dois percursos com ênfase no arquivo artístico e no modo como se relaciona com o percurso profissional com recurso à autoetnografia e à autobiografia, enquanto metodologia de expressão escrita e performativa;
- b) **A utilização do arquivo como método** utilizando referências materiais (pessoas ou objetos tais como peças de teatro), que colaboram na recriação ou na reflexão sobre momentos selecionados a partir do arquivo;
- c) **A criação de uma personagem** capaz de absorver as suas questões de uma forma indireta – objetivo definido no processo;
- d) **A afirmação do modo como a arte influencia** as pessoas e as comunidades com que interage;
- e) **A criação de uma dramaturgia** em forma de monólogo, com momentos selecionados a partir do arquivo e que para além do arquivo coloque essa



personagem a ‘falar’ com o público, referindo as suas questões e preocupações de vida quotidiana, mas também os seus sonhos;

- f) **A representação dessa personagem pelo sujeito** que desenvolve em si uma dialética permanente entre o seu arquivo artístico e o quotidiano da personagem, quotidiano com problemas do tipo dos que o sujeito trabalha no seu percurso profissional;
- g) **A elaboração de um registo escrito e documentado**, refletindo sobre como e o que se conseguiu atingir destes objetivos, e o que se criou de novo.

A **metodologia** constitui-se como processo de investigação-criação, recorrendo de forma sistemática (sequencial, mas com o desenvolvimento paralelo de algumas ações) a:

1. **Revisão bibliográfica e videográfica**, centrada nas temáticas globais de arte em contexto e performances sobre o arquivo, que enquadram os resultados relativos ao processo de construção de um espetáculo de inspiração autoetnográfica e autobiográfica. Leitura de vários documentos e trabalhos que enquadram os objetivos do trabalho na sua atualidade e oportunidade, e exemplos de outros trabalhos. Dentro desta revisão, algumas matérias foram analisadas:
  - a. A dimensão autobiográfica e autoficcional em propostas artísticas;
  - b. O arquivo como objeto e como método na criação artística;
  - c. O arquivo e a performance;
  - d. As dimensões autoetnográficas e autobiográficas como expressão de narrativas;
  - e. Processos criativos de um monólogo.
2. **Preparação do arquivo**, paralelamente à ação anterior, sobretudo do arquivo artístico (que existia antes, mas menos estruturado do que o profissional).
3. **Reflexão sobre as relações que se estabelecem a partir do arquivo - Escrita de um diário de bordo**. Elaboração de um diário com reflexões sobre esse arquivo, nomeadamente no que diz respeito às relações que se foram estabelecendo entre este e a vida profissional ao longo do tempo. Esse diário foi sendo discutido passo a passo na procura de identificar a melhor forma para falar sobre os objetivos pretendidos.
4. **Descoberta e preparação de uma personagem**. Início da preparação do objeto artístico final, com a construção da personagem. Esta preparação incluiu a apresentação da personagem a diferentes públicos, procurando precisar, através desses públicos, que tipo de personagem era essa. A personagem foi exposta na

terceira pessoa e por isso nessa fase o sujeito falava de uma senhora (ainda sem nome) e das suas sensações numa viagem de comboio. Experimentação de várias técnicas audiovisuais que se pretendiam utilizar no espetáculo final (projeções).

5. **Dramaturgia - Escrita de um monólogo.** Sedimentada a personagem, quem era e a sua história de vida, iniciou-se a escrita do monólogo, colocando a personagem a falar na primeira pessoa. Este foco no processo considera o monólogo como suporte de uma estrutura de um documento científico sobre um processo artístico, tal como será descrito no Capítulo 4. No processo de escrita do monólogo, foi sendo feito o cruzamento entre percurso profissional e percurso artístico, mantendo a personagem no centro e selecionando por isso os momentos que deveriam integrar o espetáculo com a sua ajuda. Inicialmente pretendia-se recorrer a momentos de teatro selecionados do meu percurso artístico como os que mais marcam e como os que mais interações entre os dois percursos (urbanismo e teatro) - dentro do escopo das preocupações sociais - estabelecem. Poderiam ser excertos de peças, novamente encenados ou apenas ditos, com identificação de músicas e imagens que fazem parte desse percurso, inspirados quer no percurso profissional quer no percurso artístico. Acabou por ser a personagem a 'selecionar' esses momentos, os quais surgiram através de si.

6. **Construção do espetáculo.** A par com a escrita dramaturgica, foi necessário proceder à identificação das características do espetáculo, incluindo os audiovisuais (projeções) a utilizar para ilustrar os momentos de teatro e as questões profissionais. Este foco no resultado considera o monólogo como guião dramático para uma proposta de espetáculo, tal como será explicado no Capítulo 5. A partir de determinada altura desta construção, a questão do apoio musical seguiu uma linha diferente do inicialmente previsto, ou seja, em substituição de músicas para cada cena selecionadas, optei por convidar outro artista para criar música original, depois do texto do monólogo quase pronto e tocada ao vivo durante o espetáculo. Até às últimas semanas de ensaio, mantinha-se a ideia de que se poderia utilizar projeções. Essa ideia foi abandonada na última semana, numa perspetiva de depuração e simplificação do espetáculo. Contou-se com luminotecnia produzida no local do espetáculo e o apoio da Efémere-Companhia de Teatro de Aveiro, na cedência do espaço e na construção do espetáculo. Assim e resumindo, o processo foi sendo executado de acordo com a seguinte **cronologia**:

1. Trabalho de recolha bibliográfica e recolha para o arquivo até final de janeiro de 2019;

2. Escrita das reflexões sobre o artigo iniciada em janeiro de 2019;
3. Continuação deste processo ao longo do segundo semestre com grande interação com as orientadoras. No início de abril de 2019, descoberta de que se pretendia falar do arquivo através de uma personagem;
4. Experimentações com a personagem em maio de 2019;
5. Escrita de um texto para o monólogo da personagem que funcionou simultaneamente como guião do espetáculo e como texto reflexivo para integrar esta monografia até final de agosto de 2019;
6. Apresentação de um espetáculo em setembro de 2019, com base no monólogo terminado em agosto de 2019;
7. Resumo metodológico final, com relato dos resultados da apresentação do espetáculo, até final de setembro de 2019.

## 2 Arquivo, Autobiografia, Autoetnografia e uma perspectiva social do Teatro

### 2.1 Inspirações iniciais

Algumas leituras e perspectivas que desenvolvi no período que antecede o início deste trabalho, nomeadamente ao longo da Pós-Graduação em Práticas Artísticas e Comunidades (PGPAC) da ESMAE, foram determinantes na escolha de partir do arquivo. Existiam outras hipóteses, talvez mais simples em termos de projeto, nomeadamente aprofundar o trabalho de construção de peças de teatro com duas turmas de teatro (jovens e adultos) ao longo de 2019, na escola artística onde leciono teatro. No entanto senti que este projeto de mestrado era uma oportunidade para aprofundar o trabalho da PGPAC (Pós-Graduação em Práticas Artísticas e Comunidades, da ESMAE, que realizei no ano letivo de 2017-2018), mas de uma outra forma que também me levasse a refletir sobre todos os anos em que tenho estado ligada ao teatro. Alguns exemplos foram fundamentais nomeadamente a visualização do filme ‘*Kitchen Stories*’, sobretudo pelo modo como uma história pode ‘esconder’ tantas outras histórias e mensagens e como devemos fazer investigação na área social entrando no mundo do objeto de estudo e não apenas olhando de fora.

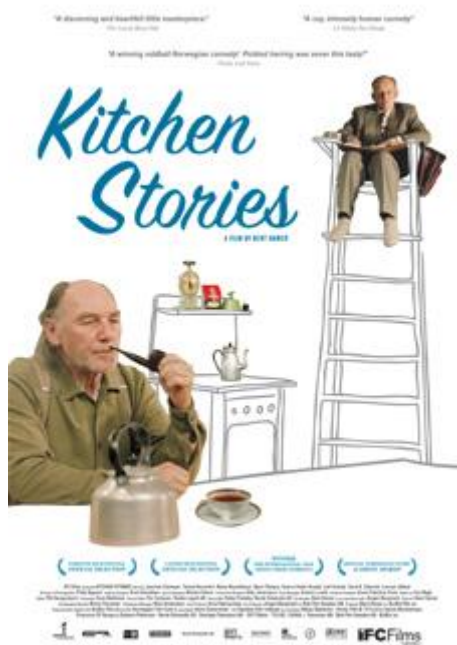


Figura 3 – Cartaz do filme ‘Kitchen Stories’

Claro que, neste caso, o objetivo era mostrar que para trabalharmos com uma comunidade teremos de estar dentro, teremos de nos posicionar de igual para igual e não com

distanciamento. Mas a beleza deste filme, assim como de muitos outros exemplos visualizados ao longo da PGPAC, despertou em mim um forte desejo de me dedicar às artes de uma forma que ainda não tinha feito. Este desejo veio acompanhado de uma grande angústia. Seria capaz?

A leitura do livro de António Damásio ‘A Estranha Ordem das Coisas’, leitura também recomendada no âmbito da PGPAC, ajudou a pacificar essa angústia. Nesse livro ele refere que os sentimentos (de dor, sofrimento ou prazer antecipado) são as forças motrizes do empreendimento cultural. Ou seja, e segundo as suas palavras, “os sentimentos são motivos para reagirmos a um problema, e monitorizam o êxito na resposta ou a falta dele” (Damásio, 2017, p.31) ou na página seguinte, “o sofrimento e o florescimento, os lados opostos do espectro terão sido os principais motivadores da inteligência criativa, que produziu culturas” (Damásio, 2017, p.32). Esta leitura enquadrou, numa fase inicial, esse desejo de ter um caminho a percorrer, que sabia ser difícil, mas que intuitivamente sabia que queria percorrer, para chegar não sabia ainda onde. E que precisava desse desejo (de querer trabalhar com o arquivo) e dessa angústia (de não saber como), em permanência, para avançar.

Foi também na PGPAC que tomei contacto com vários exemplos de cruzamento entre cidade e teatro ou entre teatro e território, enquanto espaço onde os artistas desenvolvem ações e reflexões, em trabalhos artísticos da mais diversa natureza. Alguns referidos e estudados neste âmbito, desenvolveram trabalhos experimentais em torno dessas ações e reflexões. Um desses exemplos é Richard Long, tema tratado numa tese de 2018, de Gil Crisóstomo Bartolomeu (2017), que a propósito do autor refere:

O artista inglês Richard Long utiliza a caminhada como meio de realizar a ideia, deixando a sua “camada” por onde passa, passo a passo. É através da ação de caminhar que é criada uma experiência artística que assume o papel de obra de arte. Deixa “Marcas” como esculturas, textos, fotografias ou mapas, que são diferentes meios que partilham o mesmo objetivo, a saber, o de traduzir uma experiência de uma maneira intuitivamente apropriada (Bartolomeu, 2017, resumo).

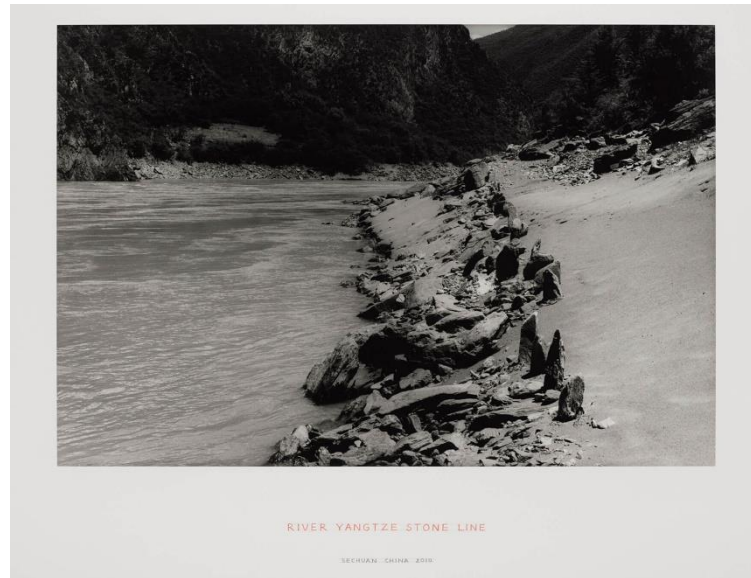


Figura 4 – Exemplo de um dos trabalhos de Richard Long

Também interessante neste processo de descoberta de um caminho foi Valie Export, que desenvolveu encenações fotografadas da relação do seu corpo com o espaço, numa crítica feminista à sociedade patriarcal. Utilizando assim a exposição do seu corpo para passar a imagem de rebelião do feminino que queria passar. Outro exemplo da utilização dos espaços da cidade para performances é o trabalho de Sophie Calle, um trabalho conceptual em que se inclui, por exemplo, seguir estranhos e fotografá-los, ou fazer-se passar por criada de hotel e fotografar o estado em que ficam os quartos quando os vai limpar.

Como me relaciono com estes artistas e referências? Em primeiro lugar, a ideia de colocar o corpo na relação com o espaço do teatro ou da cidade, era algo que queria experimentar e trazer para o trabalho, não sabendo ainda com que formato. A identificação que fui sentido com estes artistas, talvez não de um modo direto, em termos de assunto ou de tipo de objeto, mas na forma conceptual como estes artistas utilizam o seu próprio corpo e experiência pessoal na relação com o que os rodeia e afeta, para criar performance. E, sobretudo, fazer com que essa performance tenha o poder de levar o observador a refletir através dos objetos ou dos conceitos artísticos oferecidos, muitas vezes sobre situações que relatam pessoas em situações de fragilidade, ou questões de desigualdade presentes na sociedade e sobre as quais o artista sente urgência em ‘falar’.

Estes artistas provocaram-me uma forte impressão e uma vontade de desenvolver uma proposta experimental. Partindo muitas vezes de um registo autobiográfico, existe uma

exposição de si e dos conceitos que querem apresentar, que nunca deixa de ser socialmente interventiva.

Senti que poderia desenvolver algum tipo de processo artístico utilizando para o efeito o meu arquivo de teatro - e as relações deste com a minha vida profissional e pessoal, em que o espaço da cidade desempenha também um papel importante - como método para falar de questões que me preocupam, como de seguida se explica.

## **2.2 Arquivo pessoal como método de exploração de possibilidades criativas**

A seleção do arquivo como método neste trabalho está relacionada com o facto de este ser a materialização de alguns aspetos dos percursos profissional e artístico e ser, portanto, material que poderia ser fonte de inspiração e/ou de criação artística. Relaciona-se com esta monografia porque é a partir da ideia inicial de usar o arquivo que nasce a personagem, como veículo para falar sobre o arquivo de forma indireta, uma vez que as questões salientes seriam a relação entre arquivo e questões sociais. O arquivo representa uma peça fundamental na construção da personagem.

Considero o arquivo como conceito, método e objeto. Como conceito, arquivo é o registar de documentos e materiais que demonstram acontecimentos ou factos passados. Como método, arquivo é um processo de organização de materiais guardados que permite refletir sobre os mesmos de uma forma mais estruturada, cronologicamente ou seguindo outro critério. Como objeto, arquivo é um conjunto de elementos que tendo sido guardados de uma forma estruturada podem ser reutilizados enquanto material sujeito a novas reinterpretações e organizações, como é o caso da performance.

Assim toda a informação sobre o percurso teatral foi organizada de forma cronológica, conjugando textos, imagens e outros documentos, de cada período, tal como será apresentado no ANEXO I.

A utilização do arquivo enquanto método está atualmente divulgado em ambiente de produção artística. Cita-se por exemplo o artigo da Tate Gallery de Sue Breakell, intitulado: 'Perspectives: Negotiating the Archive' (Breakell, 2008), que discute o papel do arquivo, não só na recuperação de memórias, mas também na recuperação de material a reutilizar para outros contextos e finalidades artísticas:

Much has been written by historians about the experience of using archives and the impulse to rescue and rehabilitate not just the lives and actions documented in the archive but the very material itself – the stuff of history – while several recent novels feature archivists prominently (the summary of one describes an archivist as ‘proud gatekeeper to countless objects of desire’) (Breakell, 2008, p.1)

Estas perspetivas relacionam-se com este trabalho na medida em que a recuperação do arquivo pessoal na área do teatro, estando preenchido com memórias, incluindo peças de teatro representadas, encenadas ou escritas por mim, poderia permitir a reutilização dos objetos de desejo que contém, mas num outro contexto, neste caso no da personagem Alexandrina.

Relativamente a arquivos de imagens e ao seu poder de suscitar performance, cita-se também o ensaio de 2015 de Jane Birkin: ‘Art, Work, and Archives: Performativity and the Techniques of Production’(2015), relativamente ao arquivo fotográfico e às questões performativas que se podem gerar a partir do mesmo, sendo o processo de constituição de um determinado arquivo, com as suas metodologias próprias de catalogação, uma forma eficiente de construção de um objeto artístico, nomeadamente de carácter performativo:

It is also important to note that these works make space for complex and abstract thinking around images and image sets, and around language itself, whilst still maintaining the structural discourse of the archive at some level. (...) The examples here, including my own, traverse material culture, cultural theory, performativity, and media archaeology—a thematic that is, after all, as pertinent to archives as it is to art. (Birkin, 2015, linhas 16 a 21)

As composições que se podem fazer com um arquivo dependem também da forma como os materiais estão arquivados. No artigo ‘História do Teatro e da Performance – a Insurreição do Arquivo como Método’ de Isabel Pinto (2015) explora-se a questão do campo virtual e dos meios multimédia do arquivo, considerando que existem duas conceções de identidade através dele: uma de aparato psíquico e somático, baseada na memória, outra de aparato artificial, baseada em documentação, ou seja, há memórias e ideias que surgem através do arquivo e que não estão registadas no arquivo. O arquivo traz uma promessa de tempo futuro com registo e preservação do passado, com uma ordem encenada para o arquivo. A performance surge assim como metodologia para interpretar e depois divulgar informação com desejo de transformar o individual em



coletivo, e expande e transforma a repetição que o arquivo encerra. Como não se pode repetir de forma igual, a performance alimenta a vida tensional do arquivo. Para além disso, a performance resiste à ordem económica da produção e é indetetável para as ideologias do capitalismo. Podem assim existir e coexistir performances do arquivo, em que surgem várias interações com o objeto (manuscritas ou de outros tipos) (Pinto, 2015).

Existe assim um novo tipo de interação com as fontes e é essa característica de corporização e vivência específica das artes cénicas que se materializam na performance (Pinto, 2015).

### **2.3 Autoetnografia e Autobiografia como aliados metodológicos e criativos**

#### *O corpo memória e a autobiografia*

Sendo o arquivo de teatro o meu ponto de partida (e as suas relações com a vida profissional), um primeiro aspeto mais orgânico e saliente no processo foi a memória do corpo implicado no arquivo, porque foi esse corpo-memória que forneceu uma das partes da matéria primordial desta construção: os momentos de teatro selecionados numa fase inicial.

Neste trabalho coexiste de forma transversal a evocação do corpo memória que se pretende desenvolver no processo de construção do monólogo desta personagem, e que apela a autores e publicações essenciais como Jerzy Grotowsky. Nesta matéria, dou também destaque a uma experiência de trabalho de preparação do ator que vivi durante um ano, num laboratório de trabalho diário (das 19:00 às 11:00 todos os dias) com o método de Grotowsky (entre 1995 e 1996). Este foi um trabalho que marcou o meu percurso artístico e que tenho vindo a aplicar nas aulas de teatro que leciono, sobretudo através dos conceitos e métodos expressos no seu trabalho ‘Para um Teatro Pobre’. A propósito deste livro, considero também como referência a revisão da obra realizada por Lidia Olinto (Olinto, 2013), na qual a autora se refere, no último parágrafo, ao trabalho do ator tal como Grotowsky o entendia, porque não há receitas, mas sim pesquisas:

Por isso, frequentemente se autocriticava e advertia seus ouvintes/leitores sobre o perigo existente no estabelecimento de regras e modelos rígidos para o processo artístico. Nesse sentido, a opção pela palavra ‘para’ parece equivocadamente indicar que o livro é uma

espécie de receituário de como fazer para alcançar um teatro pobre, e não o relato de um caminho ‘em busca de’ algo. (Olinto, 2013, p. 7).

A este mesmo propósito, Peter Brook refere no prefácio do mesmo livro (Grotowsky, 1975): “A dedicação a representar não torna a representação um fim em si. Pelo contrário. Para Grotowsky a representação é um veículo” (p.10). Mais adiante, nas palavras do próprio Grotowsky (p. 19):

Porque nos interessa tanto a arte? Para vencermos as nossas fronteiras, para ultrapassarmos os nossos limites, para enchermos o nosso vazio – para nos realizarmos. Não é uma condição, mas um processo no decurso do qual o que em nós é obscuro, lentamente transparece. Nesta luta pela verdade de nós próprios, neste esforço para arrancar a máscara quotidiana, o teatro, com a sua percepção carnal, sempre me pareceu uma espécie de provocação.

Para além destas questões identificadas nestes autores, relacionadas com a reutilização da memória (também do corpo) na identificação da forma que o objeto artístico ia tomando, foi necessária também uma reflexão auxiliar sobre as questões relacionadas com autoetnografia.

#### *Auto etnografia e performance*

Autoetnografia pode ser definida como uma forma de pesquisa que utiliza a experiência pessoal para entender a cultura, numa perspetiva de realizações artísticas socialmente conscientes ou que buscam a justiça social. Nas palavras de Ellis et al (2011):

Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze personal experience in order to understand cultural experience. This approach challenges canonical ways of doing research and representing others and treats research as a political, socially-just and socially-conscious act. A researcher uses tenets of autobiography and ethnography to do and write autoethnography. Thus, as a method, autoethnography is both process and product (2011, abstract).

Numa primeira abordagem ao tema da autoetnografia, é também fundamental o trabalho de Tamy Spry. No seu artigo ‘Bodies of/as Evidence in Autoethnography’, de 2009, Tamy refere, na citação seguinte (Spry, 2009):

Performative autoethnography resides in the intersections of knowledge construction and art, in the aesthetic articulation of the performative body, in a personally political reflection whose evidence is an epistemic/aesthetic praxis. I utilize autoethnographic

writing on loss and hope to operationalize the epistemic/aesthetic praxis as an ethical imperative for performative autoethnography (p. 603).

A autora acredita e defende que a performance de um só indivíduo pode colocar em evidência uma reflexão política pessoal que pode ser útil a mais pessoas. Uma performance com o nível de reflexão que propõe Tamy tem validação do ponto de vista científico e acrescenta valor às discussões e às conversas sobre os assuntos e sobre os sentimentos abordados. Um registo sob o título ‘Dad’ ilustra o que se acaba de referir:

And then, my two fingers, foolishly--as only the body can be--believed they had submerged into the very flesh of his dear heart, and once there, believed they spoke to him in a way that only bodies can (p. 609).

Noutro dos seus textos: ‘Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis’, mais uma descrição que reflete de que forma o corpo pode contribuir para esta síntese de complexidade (Spry, 2001):

In autoethnographic performance, the body is like a cultural billboard for people to read and interpret in the context of their own experience. Performing autoethnography provides a space for the emancipation of the voice and body in academic discourse through breaking the boundaries of stylistic form, and by reintroducing the body to the mind in the process of living research. (2001, p.719-720).

Existe assim uma emancipação do corpo enquanto veículo no processo performativo, para transmitir mensagens num processo de pesquisa viva. No caso deste projeto acredita-se que o facto de a performance ser realizada com a criação de uma personagem é duplamente emancipador, porque retira muito da pulsão narcisística do sujeito e torna a performance mais livre para interpretações por parte de quem a realiza e por parte de quem a vê.

Outra forma de emancipação vista através dos olhos de Tamy Spry tem a ver com a importância do que a junção de um corpo e de uma mente, recusando as separações dualísticas entre os dois, pode ter para mostrar a importância do vivido para além do que é apenas descritivo. O corpo que se manifesta em performance autobiográfica continua a ser um campo aberto e em permanente exploração. Segundo Tamy Spry:

For me, this emancipation is manifested in two ways. First, performing autoethnography can emancipate the scholarly voice from the monostylistic confines of academic discourse. The opening up of stylistic form in academic writing provides the opportunity

for a diversity of content. Second, performing autoethnography provides space for the living, experiencing, and researching body to be seen and felt. It is not that our bodies haven't been in our work, rather, they have been shrouded in our research by dualistic separations of Mind and Body. (2001, p.720)

Não se pretendeu que esta personagem tivesse uma abordagem individualista e centrada em mim, mas antes que tivesse um discurso pessoal centrado em determinados assuntos onde as interações com outros e com diversos assuntos constroem uma narrativa que sendo do indivíduo, pode ser universal e transmissível, com utilidade e prazer para quem ouve e vê. E que simultaneamente contribuísse para criar pulsões de desassossego e dúvida, geradoras de algo novo e positivo.

Considerando a dimensão autobiográfica, também utilizada neste projeto, Nelson Guerreiro, no texto 'Estás onde? reflexões sobre autobiografia e autoficção nas práticas artísticas contemporâneas', demonstra:

(...) como a dedicação e a utilização de material ligado à vida, aqui entendida de modo plural, providencia e despoleta o trabalho de inúmeros criadores no campo das práticas artísticas contemporâneas (...) (Guerreiro, 2011, p1).

Para além disso, ele refere, na conclusão do artigo, que autobiografia está muitas vezes mais próxima da ficção porque é assim que a lembramos e não como ela foi realmente:

(...) muitos artistas contemporâneos produzem a sua arte com base num trabalho em torno das suas personalidades resultantes das suas histórias de vida. Deste modo, a arte que resulta desse *modus operandi*, para lá de nos colocar perante algo que nos interpela, porque nos faz pensar nas nossas próprias vidas, demonstra-nos o carácter processual das práticas artísticas contemporâneas. (2011, p.136).

O trabalho de Deirdre Heddon sobre Autobiografia e Performance, nomeadamente o seu livro 'Autobiography and Performance' (2007), oferece tanto uma história quanto uma avaliação do significado de uma categoria de performance contemporânea. O trabalho de performance autobiográfica não sendo apenas confessional ou um solo, é, segundo ela explica, uma forma de explorar (questionar, revelar) a relação entre o pessoal e o político, envolvendo-se e teorizando a construção discursiva do *self* e da experiência. O 'pessoal' tem uma aquisição política quando o seu lugar na história e na cultura é examinado, quando a sua ontologia é dissecada, em vez de tomada como dada. Ela está sobretudo interessada na forma como essas autobiografias podem fornecer narrativas alternativas e, portanto, formas alternativas de ver, pensar e agir (Heddon, 2007).

A questão do espaço biográfico é também aprofundada no trabalho de Leonor Arfuch, ‘O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea’ (2010), de uma forma que acaba por ser a sustentação principal do enquadramento da solução encontrada no meu trabalho. Alguns aspetos que tenho vindo a referir são analisados neste livro, nomeadamente o facto de o sujeito deixar de ser autónomo, autocentrado e transparente para ser um sujeito descentrado ou construído em torno de um vazio. Um vazio no sentido em que, utilizando o seu material autobiográfico ou de arquivo, pode partir para criar algo de novo, que está fora de si e nas suas relações com os outros, utilizando um espaço onde ainda não aconteceu nada.

Existe assim uma referenciação estável que liga depois este indivíduo descentrado ao seu verdadeiro centro. O indivíduo deve ser pensado a partir da sua ‘outridade’, no contexto de diálogo com o outro que dá sentido ao seu discurso. Subverte as distinções clássicas entre público e privado. Mencionando Kant, esta autora refere que ‘se ganha muito se uma pluralidade de temas puder sintetizada por uma problemática unificada’ (Arfuch, 2010, p.12).

De uma forma global este trabalho traça uma reflexão aprofundada sobre o devir da biografia, como forma que nos permite acreditar que é possível fugir à massificação da sociedade e do que é comumente aceitável, para acreditar que existe um eu singular que acrescenta uma diferença a esta massa.

O processo de autoetnografia e autobiografia com base nos arquivos, acabou por encontrar no processo metodológico uma forma corporizada de expressão: a criação de uma personagem com grande parte das suas características pessoais distintas das do indivíduo, mas através da qual, sinteticamente, muito do indivíduo e dos seus arquivos, acabará por falar.

Falando não do indivíduo, mas das suas questões, esta personagem chama a si a dimensão de como as ‘visões’ de um indivíduo podem ser importantes para o conjunto da sociedade em que se insere.

## **2.4 Teatro e Sociedade: função social do Teatro**

Depois da ideia de criação de uma personagem, o enquadramento passa pela necessidade de falar da função social do teatro.

No campo específico da abordagem cultural e artística que enquadra o teatro nas suas variadas formas considera-se o trabalho de diversos autores de teatro tais como Peter Brook, cuja primeira frase do seu livro ‘O Espaço Vazio’ serve para enunciar bem este enquadramento (1968, p.7): “Posso chegar a um espaço vazio e fazer dele espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais necessário para que ocorra uma ação teatral.”

Esta ideia e imagem simples sempre esteve presente na realização deste trabalho, ou seja, de que modo o teatro poderia servir para ilustrar as relações entre as temáticas que se pretendiam relacionar com um mínimo de esforço explicativo. Imaginar um palco onde se poderia desenrolar uma ficção, seguindo uma linha simples, mas cuja realidade a retratar ilustrasse essas relações de forma quase mágica. O teatro teria de reunir, com recurso às suas formas mais simples e essenciais, a complexidade que se pretendia trabalhar e ‘mostrar’.

Que formas serão essas? Ocorreu-me que personagens como Hamlet, ou de uma forma geral, várias personagens de Shakespeare (considerado por Brook como aquele que todos tentaram imitar, incluindo Brecht e Becket) evidenciam, apenas através dos seus monólogos ou diálogos, muitas vezes discorridos sobre coisas banais, a complexidade do humano e das relações humanas.

Depois desta reflexão tornou-se mais evidente que este é um dos aspetos de síntese mais caros ao teatro, enquanto arte reflexo da sociedade. Não que o teatro pretenda ser um reflexo da realidade, mas pode, através das ficções que cria, expor as questões da sociedade, quer o faça de forma mais direta ou indireta, abrindo-as à discussão e à reflexão. Mais do que o assunto tratado, os perfis psicológicos e físicos das personagens determinam as relações que se estabelecem, as quais originam os discursos, os quais, por sua vez, demonstram as sínteses pretendidas com um mínimo de esforço explicativo ou demonstrativo da importância de determinado assunto ou questão. É representada uma realidade, mas uma realidade muitas vezes ficcionada, o que amplifica o seu significado.

Essa função ‘social do teatro’ presente no trabalho e na reflexão de Peter Brook é considerado neste contexto como literatura essencial, pela forma como conduz o leitor através de uma história do teatro até à verdadeira função do mesmo. A sua importância no contexto social e a forma como o teatro possibilita não tanto a resolução de problemas, mas um campo de discussão de questões fundamentais (Brook, 1968, p.119): “Quando o

teatro consegue refletir uma verdade social, acaba por refletir mais o desejo de mudança do que a convicção de que essa mudança seja, de algum modo, possível”.

Neste contexto, surge a liberdade do criador de utilizar tudo o que vem de si ou de outros para construir um espetáculo aberto à discussão, mas que surge, antes de mais nada, da sua intuição-motivação primordial.

Peter Brook refere a determinada altura o processo de um criador:

(...) desde o início ele deve ter o que chamo de “pressentimento sem forma”, isto é, uma espécie de intuição indistinta, mas poderosa apontando para uma forma básica’ (...) é essa capacidade de escutar que o deixará constantemente insatisfeito, ora aceitando ora recusando soluções, até que de repente seu ouvido escuta o som secreto que estava aguardando e seu olho vê a forma oculta que tanto esperava. Questões de visibilidade, andamento, clareza, articulação, energia, musicalidade, variedade, ritmo – tudo isso deve ser observado (1968, p.102).

Foi neste processo que se acreditou desde o início, pois embora não fosse claro qual o resultado, havia a intuição de que uma forma (teatral) surgiria para poder falar do modo como os dois arquivos (de teatro e de urbanismo) se cruzavam. Neste cruzamento está a importância que têm para mim algumas questões sociais fundamentais e que estão para além das estéticas da vida mundana e em personagens extraordinários. Poderiam por isso centrar-se num homem ou numa mulher ordinário que enfrenta dificuldades no seu posicionamento social. Apesar desta ordem simples, os seus problemas são transversais a toda a sociedade, de diversas formas. E esta simplicidade, que pode relatar complexidade surge, através da sensibilidade, quer no sujeito criador que impulsiona o trabalho, quer na personagem que cria.

Do que falaria esta personagem, como se relacionaria com o arquivo ou com a minha vida profissional? Essa personagem falaria sobre questões associadas à cidade e existiriam elementos do arquivo presentes. Foi por isso importante refletir através de referências que falassem de como o teatro tem vindo a falar da ‘cidade’.

Existe um corpo de literatura que se dedica ao assunto tal como está ilustrado no livro ‘Theatre and the City’, de Jean Harvie (2009) que explora a compreensão do modo como o papel do teatro na cidade nos pode ajudar a entender a experiência social urbana, e explora o modo como as relações entre teatro, performance e cidade afetam a dinâmica do poder social e contribuem para a formação e recomposição de diversas ideologias. Nesta matéria, estão abertas à discussão várias questões fundamentais: Qual o resultado

destas interações, nomeadamente no âmbito do teatro comunitário? Que dinâmicas criam e que efeitos produzem na sociedade?

Em primeiro lugar e independentemente do resultado, as dinâmicas dos processos convocam recomposições e maneiras de ver a cidade (e de opinar sobre ela) que alteram a forma como os envolvidos percecionam as realidades e se preocupam com as necessidades de transformação. O poder social vai-se criando e auto sustentando. Os objetos resultantes, imbuídos desse poder social, podem não ter poder político efetivo de transformação imediata, mas produzem resultados na construção de novos paradigmas. De facto, através da arte e das metáforas que cria, os indivíduos e os grupos tendem a expressar de forma artística opiniões que podem contribuir para essa mudança de paradigmas (nomeadamente para a necessidade de maior intervenção social nas decisões sobre a cidade – participação pública).

No capítulo de introdução do livro, Jean Harvie, refere que

(...) exploring and understanding theatre in relation to the city can help us understand both better. Understanding the city, first, is immediately important because the world becomes predominantly urbanized (...). Theatre can help us understand how we live in cities (2008, p.4). (...). Hugely different conditions of wealth and opportunity (2009, p.6).

Como pode o teatro falar disto? A mesma autora refere:

(...) we might see theatre and performance as exceptional cultural practices through which to understand urban experience (...) they both bring people together in live, shared encounters and offer people opportunities performatively to influence urban life (2009, p.7)

A forma como as cidades se organizam e como os seus elementos físicos e humanos se relacionam, economicamente e socialmente, cria diversos problemas de sustentabilidade. E como falar destes problemas, nomeadamente o da mobilidade sustentável através do teatro? Qual seria o enredo ou as situações vividas por essa personagem que permitiriam falar disto? E foi através da personagem, inspirada por algumas das questões que têm vindo a ser tratadas na vida profissional que surgiu a noção de que estes problemas seriam falados dentro da temática do quotidiano de muitos e da força quase épica que esse quotidiano pode ter. Problemas e dificuldades que muitos enfrentam, mas que não fazem capa, nem sequer notícia de interior de jornal, a não ser quando as pessoas morrem.



Neste enquadramento foi importante ler dois artigos um de Federico Baeza (2009) e outro de Maria Fernanda Pinta (2009), sobre as relações entre teatro autobiográfico e vida quotidiana e, naturalmente, o seu valor social.

No primeiro caso, o autor Federico Baeza, menciona as questões referentes a como relatar o quotidiano através das artes, assentes nas práticas quotidianas. As soluções apresentadas estão centradas na utilização da experiência pessoal com um mínimo de ficção. Baeza defende que o relato do próprio processo retira subjetividade. No projeto "Alexandrina", no entanto, pretende-se que seja a própria personagem a relatar este processo ou seja, 'ficcione-se' esta experiência pessoal que Baeza refere.

Alexandrina, que será apresentada no capítulo seguinte, é assim uma forma de objetivar esse processo criativo juntando-lhe a dimensão de que o normal é poético e reativá-lo é poético também.

O espaço teatral pode e deve também ser íntimo, próximo do espetador. A forma de o conseguir, também sugerida por este autor, pode ser a repetição de ideias, a noção de ser olhado, um texto que pode ser um pouco fora do discurso natural. E a reflexão constante sobre o que é dito, assumida pela personagem, o que também faz parte do texto proposto. A narração sobre origens familiares é também considerada uma estratégia por Baeza, porque essa narração constrói uma máscara e deixa pequenas evidências do arquivo (parag. 25) e, portanto, de algo que está para além da aparência do texto. No caso de Alexandrina dizer que o marido não lhe batia, mas deixar isso subentendido, e repeti-lo, deixa liberdade à personagem para criar uma nova personagem apenas com aquilo que ela quer mostrar. E dessa forma criar um texto poético com o quotidiano, com o que é ordinário, através da repetição desse ordinário.

Maria Fernanda Pinta (2009) refere-se a estas transfigurações do lugar comum, como sendo algo que relata a vida quotidiana, transfigurando-a. A autora refere o percurso do teatro, do teatro-mundo dos gregos à sociedade do espetáculo e defende a necessidade de um certo retorno aos primeiros, mas com recurso aos novos meios de comunicação. Defende a autora que uma

(...) autobiografia deve situar-se longe das sociedades de controle (antigas e futuras) e que o que se pretende com a exposição do eu é que ele seja mais dúctil, menos 'sujeito a identidades mais fixas e mais alter dirigidas à exterioridade do julgamento exterior. Entre as formas fixas e uma forma dúctil, surgem muitas transformações dos corpos, do ser e

do estar no mundo. A representação autobiográfica continua a ser uma forma de refletir sobre as transformações da sociedade, sobre a subjetividade da sociedade contemporânea. (Pinta, 2009, Parag.2 e 3)

Este tipo de perspectivas constitui por isso um estímulo ao que se pretende realizar com este trabalho: um *zoom out* através de uma personagem, em 3 níveis:

- a) O *zoom out* do sujeito expressando as suas opiniões através de uma personagem;
- b) O nascimento desta personagem que evoca outras formas de falar e dá voz a um conjunto de pessoas da sociedade que não fala porque não quer, não sabe ou tem medo e
- c) A personagem que está a perder o medo que tinha de falar e que se sente estimulada através da uma nova experiência artística.

Segundo esta autora é preciso manter presente que esta procura de autenticidade será sempre posta em causa pelos meios massivos. Assim é importante investir na relação entre teatro e vida quotidiana, pois a arte contemporânea não opera auto referencialmente, mas problematiza a atividade de referência. Temos assim um teatro que ‘tematiza’ o seu vínculo com a realidade (formas de fazer, ser, e habitar o mundo do homem ordinário no seu quotidiano). Está também apto a quebrar o estigma da quarta parede, passando pela desarticulação de formas tradicionais de ficção.

Alexandrina está ainda a ‘ensaiar’ e dialoga com os técnicos que acompanham o ensaio.

Assim ambiciona-se levar à cena a vida verosímil de qualquer pessoa, famosa ou desconhecida, apresentada pelo próprio ou por atores. E poderá ser uma personagem real ou ficcionada. Trata-se por isso de algo a que a autora questiona: será que os feitos de cada pessoa, individuais, singulares e privados constroem uma história ou estão aptos para isso? (Pinta, 2009)

O desenvolvimento destas leituras foi feito ao mesmo tempo que se procurou (re)encontrar a personagem criada da Alexandrina, dando-lhe corpo e sentido para além de mim. E foi um certo carácter de intervenção política que deu novo ‘corpo’ à Alexandrina e que inclusivamente me fez olhar para o arquivo - que tinha ficado um pouco mais atrás - de uma outra forma, fazendo com que a seleção dos momentos estivesse agora relacionada com as ideias da Alexandrina sobre a sociedade e sobre a sua própria vida – e não com os momentos que mais me marcavam. Assim, esta personagem pode ocupar um lugar político, porque é difícil, do meu ponto de vista, que a arte se

consiga verdadeiramente desligar das suas ligações não políticas, mas politizadas, no sentido em que expressa sempre uma opinião ou um sentimento referencial à posição do homem no mundo e na sociedade, quer seja um homem comum ou um homem extraordinário. Este é um aspeto fundamental do pacto com uma leitura autobiográfica.

O teatro autobiográfico põe no centro da cena (teatral e cultural) a configuração intersubjetiva do eu como interseção de múltiplas subjetividades. Apontar o eu relativamente a uma estética relacional. Desta forma o político surge como cruzamento de subjetividades. Assim os lugares comuns são como experiências compartilhadas por todos. Assim podemos produzir e assistir a uma certa transfiguração do lugar comum. Como voltar ao paradigma do teatro e do mundo fugindo de estereótipos de produção e consumo de massas? Há atualmente uma reapropriação de lugar comum: o eu e um outro subjacente a mim e a imaginação é o segredo desta competência. Finalmente, a vida quotidiana assoma ao campo artístico contemporâneo como utopia que reconfigura práticas e discursos estéticos (Pinta, 2009).

Como falar dos problemas que me preocupam no campo profissional e pessoal, através do teatro e de um retrato de um quotidiano que não seja o meu, amplificando a importância que as minhas preocupações - enquanto indivíduo que expõe os seus arquivos - podem ter na sociedade?

A procura de respostas a este conjunto de reflexões conduziu ao processo que de seguida se refere. A construção de *Alexandrina, um lugar comum*.

### 3 Criação do monólogo a partir do arquivo – preparação da dramaturgia

#### 3.1 O caminho até à Alexandrina – o arquivo, os diários e outros trabalhos

A partir dos objetivos iniciais, dos arquivos produzidos e das reflexões de percurso com base na literatura, foi sendo dado ‘corpo’ e ‘alma’, à Alexandrina. Os arquivos produzidos e utilizados são essencialmente de três tipos. Dois ancorados numa perspetiva artística: o meu arquivo de teatro e um arquivo de imagens associadas à personagem - que mais tarde deram origem a um arquivo que inferiu mais diretamente no espetáculo, selecionado a partir destes dois arquivos e de acordo com o que o discurso da personagem solicitava. E um arquivo de percurso profissional na área do urbanismo e da mobilidade sustentável que se foi vertendo, a partir de determinada altura, nos objetos artísticos que fazem parte do arquivo de teatro. As sínteses realizadas com o arquivo levaram à elaboração de diários, que constituíram uma fase preparatória para o monólogo, a ser posteriormente escrito para ser representado por mim, onde falaria sobre esse arquivo.

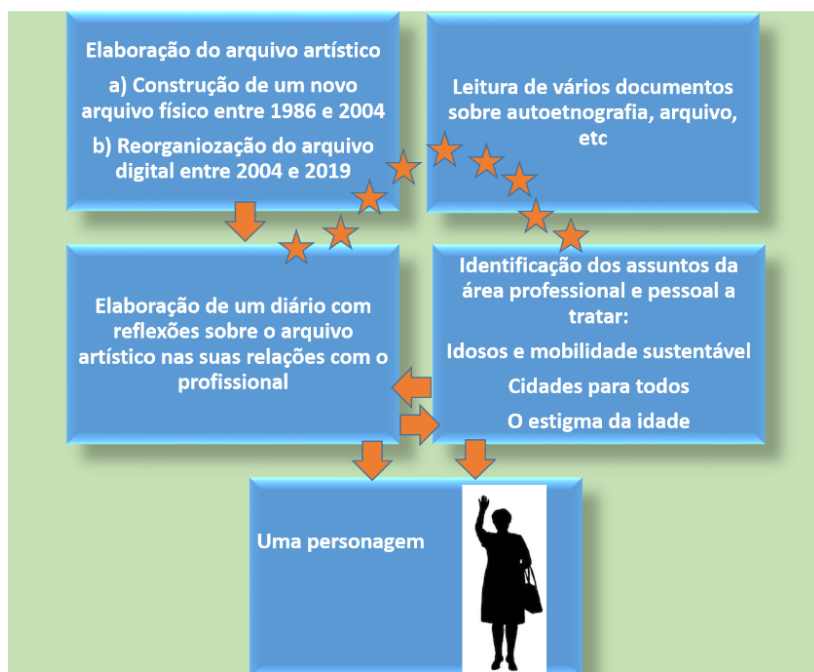


Figura 5 – O caminho até à Alexandrina

Ao realizar os diários sobre o trabalho de arquivo e ao cruzar o arquivo com o meu percurso profissional ao longo desse processo, não sabia ainda como organizar as falas

do monólogo que pretendia escrever. Depois apareceu a ideia de criar uma personagem. Comecei a pensar a composição da personagem, não sem antes passar por muitas indefinições e algumas experiências. À medida que o processo se foi desenrolando o monólogo começou a ser escrito e o espetáculo começou a ser pensado.

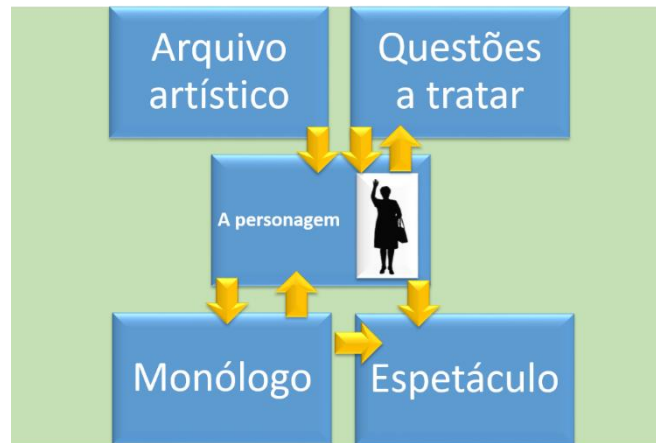


Figura 6 – A preparação do monólogo e do espetáculo a partir da personagem.

Os diários que foram determinantes para perceber o discurso que surge por entre o/s arquivo/s. As impressões que ficaram, a forma como registei os momentos artísticos vividos. E sobretudo a forma como me apropriei deles para os reinterpretar numa espécie de ficção. Este processo e o seu resultado final não foram possíveis sem que existisse uma reflexão dentro de cada um dos arquivos e dos seus aspetos mais influentes. Estes diários estão apresentados sem alterações, tal como foram escritos, no ANEXO II.

A meio deste processo surgiu o convite para preparar uma rapsódia teatral comemorativa dos 60 anos de um grupo de teatro, onde desenvolvi vários trabalhos, o CETA. Esse trabalho foi importante como documento de reflexão sobre uma parte importante do percurso artístico, neste caso o que se liga ao CETA. A tónica que foi dada à rapsódia apresentada esteve relacionada com o carácter do grupo, que é o de um teatro com uma voz não necessariamente partidarizada, mas sobretudo política, de protesto e luta por valores como igualdade social e económica. A síntese de momentos de espetáculos que realizei (escrevi, encenei e/ou interpretei) a partir desta natureza do grupo, ilustrou que assuntos considerei importantes tratar nas peças que criei para o grupo, nomeadamente relacionados com cidades sustentáveis e inclusivas. Daí resultou um guião que está também disponível no ANEXO II e que foi representado por elementos da atual direção do grupo em março de 2019.

O arquivo, que na altura já tinha sido realizado, foi importante para esta síntese e por sua vez esta síntese foi importante para identificar os assuntos que, sobretudo nos últimos anos, mais ligaram a minha vida profissional ao teatro.

Este exercício foi importante pois conduziu o discurso da Alexandrina para um certo tom de reivindicação, sobre o que a afeta no seu quotidiano e creio que foi nesta altura que a ideia da personagem da Alexandrina surgiu.

As possíveis reivindicações da Alexandrina teriam de estar relacionadas com os assuntos que trato na minha vida profissional e que queria relacionar com o arquivo teatral.

Profissionalmente, enquanto docente e investigadora em Urbanismo e Transportes na Universidade de Coimbra, Departamento de Engenharia Civil, centro-me nos assuntos relativos à promoção de uma cidade mais sustentável em termos económicos, ambientais e sociais (e por isso necessariamente inclusiva), nomeadamente no que diz respeito à mobilidade e à acessibilidade. No ANEXO I é possível encontrar as ligações ao meu CV na Universidade de Coimbra.

Recentemente, no âmbito dessas minhas funções, surgiu o projeto MOBI-AGE, projeto financiado pela FCT-MIT de que sou investigadora responsável, relacionado com a promoção da mobilidade sustentável em populações envelhecidas (<https://mobiage.dec.uc.pt/pt-pt/>). Este trabalho, ao longo do último ano, também implicou que a caracterização do idoso levasse a novas reflexões sobre o que é ser mais velho na nossa sociedade. Várias entrevistas com os idosos envolvidos no trabalho acabaram por ser também fonte de inspiração para a personagem e para o espetáculo.

Para além dos conceitos transversais ao meu trabalho, sobre mobilidade sustentável, foi também este trabalho desenvolvido últimos meses, que ajudou a encontrar a Alexandrina.

Pode ser uma das senhoras que entrevistei, mas acaba por ser mais do que isso.

### **3.2 Teatro: Atriz e Encenadora e ... aluna**

Quando cheguei à Alexandrina como personagem que falaria sobre as questões do meu arquivo profissional, foi necessário fazer uma ‘realimentação’ desta fase do processo, com o que eram os momentos do meu arquivo artístico com os quais ela se poderia relacionar.

No ANEXO I é apresentada uma cronologia dos dois arquivos colocados de forma paralela, na tentativa de identificar os pontos de contacto. No entanto, não é fácil precisar em que pontos precisos as relações entre os dois arquivos deram origem a determinados detalhes do espetáculo.

Em primeiro lugar, existem os momentos enquanto atriz, sobretudo entre 1986 e 1996, no Gretua e depois na Efémero. Alguns desses momentos, agora arquivados (ver ANEXO I), tornaram-se material para os ‘sonhos de teatro’ da Alexandrina, sobretudo os que dizem respeito às suas reflexões sobre a sua condição de mulher subjugada a um marido e sobre as suas dificuldades em termos de oportunidades de vida (características que surgiram com a personagem) pois essas reflexões encontram facilmente muitas das temáticas das peças em que participei.

Em segundo lugar, o meu percurso artístico está relacionado com a minha vida profissional sobretudo nos últimos anos em que encenei, entre 1997 e 2019 (ver ANEXO I) e o trabalho com os ‘60 anos do CETA’ ajudou-me a entender melhor essas ligações. As questões associadas à mobilidade sustentável já tinham sido apresentadas por mim no teatro e a Alexandrina foi buscar alguns destes momentos, sobretudo os que se relacionaram mais diretamente com o seu quotidiano.

Assim, foi a composição da personagem que me deu os processos e as formas de relacionar os dois arquivos. E para esta composição foi importante a minha experiência no teatro, porque a cada passo visualizava o que dizia, como dizia e como poderiam ser as soluções de encenação.

Para além do que tenho no arquivo de teatro, foram determinantes as reflexões que desenvolvi com dois espetáculos de teatro que encenei este ano com as turmas de jovens e de adultos na Musa (Escola de Música e Artes de Aveiro) e que foram apresentados na Efémero respetivamente nos dias 28 e 29 de junho e 5 e 6 de julho de 2019 na Efémero. Com os jovens ‘Alice do Outro Lado do Espelho’ de Lewis Carroll e com os adultos ‘Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny’ de Bertold Brecht. A reflexão com o trabalho dos jovens foi fundamental para imaginar algumas das incursões da Alexandrina num mundo de sonho e a reflexão com o trabalho à volta de Brecht, que foi mais aprofundada, levou-me à constatação de Brecht põe-nos a refletir sobre questões como ‘que cidades resultam desta centralidade no lucro fácil e na acumulação de riqueza centralizada apenas em alguns, mais oportunistas do que a maioria?’, ‘Que pessoas

formam, que problemas originam?’, ‘De que forma chegámos às cidades de hoje por causa disto?’. Um conjunto de questões onde as questões de uma Alexandrina se inserem facilmente.

Também representei a Alice no Gretua em 1992 e esse é um dos pedaços do meu arquivo que mais se salienta na minha memória. A propósito deste espetáculo do Gretua, um episódio recente, curioso e bonito acabou por fazer parte do espetáculo: uma contadora de histórias que trabalha na biblioteca de Aveiro quis dar-me o avental que usei quando representei na peça Alice no País das Maravilhas no Gretua, em 1992 e que por um acaso estava consigo. Eu não aceitei, porque é essa a vida dos objetos, terem significado quando passam pela nossa vida e este já tinha passado da minha para a dela. Poderia voltar é certo, mas achei que deveria permanecer com ela e apenas fazer-se presente durante este espetáculo, tal como veio a acontecer. Convidei por isso a Teresa para estar disponível: algures no espetáculo, não sabia ainda como, ela entraria em cena e dar-me-ia o avental, quando eu estivesse numa cena (que ainda não sabia como seria) relacionada com a Alice. E assim foi.

Para além destes momentos, muitos outros foram fundamentais nesta construção, nomeadamente o que diz respeito ao trabalho Cagaréus, enquanto aluna da Pós-Graduação em Práticas Artísticas e Comunidades da ESMAE, em 2018. O grupo de pessoas com que trabalhei na altura, muitas delas que nunca tinham feito teatro, entraram também na composição da Alexandrina. Porque, tal como ela, experimentaram e querem continuar. E dizem-me que se sentem ‘transformadas’. Aprendi muito com a PGPAC. A Alexandrina havia de ter ido para o teatro e isso havia de estar a transformá-la, pensei eu. E assim foi.

Por isso a Alexandrina encontraria a solução.

### **3.3 Transversalidades e contaminações**

Há um desenvolvimento orgânico que nasce com a personagem: é a personagem que alimenta, a partir do seu centro, estas relações, de forma intuitiva, através do seu discurso próprio e das suas questões.

E a solução foi imaginar que o monólogo referiria vários aspetos do percurso profissional de forma indireta (nas reivindicações da Alexandrina), mas utilizaria como fio condutor



o percurso artístico, usando diretamente alguns pedaços do arquivo de teatro, como acontecimentos ‘de sonho’, em cena.

Estes pedaços de Teatro vindos do arquivo aconteceriam através de ligações indiretas à ação principal que ocorreria em cena - e por isso fariam sentido no momento em que aparecem - mas teriam um sentido implícito que só é visível para mim (ou para quem por acaso no público tenha partilhado aqueles momentos comigo). O público não sabe porque surge aquela cena e interpreta-a à sua maneira. A personagem também a reinterpreta à sua maneira, no enquadramento das suas questões e os seus sonhos.

Colocando-se a hipótese de ser outra pessoa a interpretar a personagem, acabei por sentir que faria sentido ser eu, por várias razões. Em primeiro lugar pela vontade de voltar ao palco (é preciso dizê-lo). Depois porque através da Alexandrina eu também queria reivindicar uma melhor cidade para ela e para mim. E finalmente, porque os momentos de sonho da Alexandrina (de teatro) tinham sido interpretados (ou escritos) por mim. Queria fazê-lo.

Surgiram questões que não tinham sido ainda referidas ou pensadas, tais como a condição da mulher numa sociedade patriarcal (e por vezes violenta), a importância da educação, a importância da arte na educação, e finalmente a sobrecarga de trabalho que sofre uma mulher que trabalha fora de casa e ainda tem a casa para tratar: as cansaças da vida, a família e o trabalho. A ida desta mulher para um grupo de teatro acaba por lhe dar novo ânimo. E, juntamente com a sua sina diária, a de fazer o trajeto casa-trabalho sem usar o carro, dá-lhe ainda mais força para expor alguns dos seus sonhos, desejos e memórias de desejos. Não se conforma com a sua idade, acreditando que algumas das limitações físicas que chegam inevitavelmente podem ser trabalhadas e ultrapassadas em parte, e sobretudo acredita que a vida que ainda lhe resta poderá dar para fazer ainda muita coisa. Este conceito está também associado à personagem e procura retirá-la do estereótipo da senhora de idade e com poucos estudos que nada mais pode percorrer do que o sítio onde está.

A interação entre os arquivos não foi por isso ‘mecânica’, nem foi possível delimitar previamente, e identificar, onde estariam as ligações entre os assuntos tratados nos dois. Foi a Alexandrina que convocou os assuntos e abraçou as ligações, criando novas.

### 3.4 Alexandrina em embrião

A personagem foi apresentada ao público durante uma sessão de ‘*Pecha Kucha*’ (onde se pode apresentar um projeto ou uma ideia em 20 slides de 20 segundos cada) em Aveiro (<https://www.pechakucha.com/cities/aveiro/presentations/lugar-comum>), em maio de 2019, na terceira pessoa. Chamei-lhe ‘Lugar Comum’. Esta experiência, performativa em essência, permitiu sentir a personagem de outra forma, para melhor perceber que a sua força estaria mais presente num discurso na primeira pessoa. Os elementos associados a este evento estão também disponíveis no ANEXO II.



Figura 7 – No *Pecha Kucha* em Aveiro – 29 de maio de 2019

Nesta apresentação foi também importante o uso de uma série de imagens de mulheres, que se pretendia usar no espetáculo final, em projeções, mas que acabaram por ficar apenas como fonte de inspiração e de ilustração dos materiais de divulgação. Algumas dessas imagens estão também no ANEXO IV.

A partir daqui, ‘sentei-me’ para escrever o monólogo.

## 4 Alexandrina, um Lugar Comum – a Dramaturgia

### 4.1 A Personagem em síntese

Em função das inúmeras facetas possíveis foi necessário existir concentração apenas em algumas delas e que foram: o teatro e a sua importância na experiência de arte e na voz de uma comunidade; os transportes e a mobilidade sustentável; os idosos e as suas necessidades de se deslocar na cidade.



Figura 8 – Foto da peça – cena 1

Assim, Alexandrina é uma mulher que todos os dias vai de sua casa (numa aldeia) para uma cidade relativamente perto, trabalhar como governanta. De casa à paragem vai de bicicleta. Apanha o autocarro e vai até à cidade e vai a pé até à casa da patroa. Todos os dias, durante os últimos 40 anos. Enfrenta vários problemas na utilização destes modos de transporte, do andar a pé até aos transportes públicos, passando pela bicicleta. Tem 64 anos. Começou a andar num grupo de teatro expressão dramática para todos. E desde então sente-se estimulada a pensar, ler e escrever. Vai até um ensaio e começa a falar sobre o que gostaria de fazer no espetáculo. No ensaio do texto que a professora lhe pediu para preparar, fala sobre os assuntos que a preocupam. Não tem ainda o texto do monólogo. Mas o seu discurso é efetivamente o monólogo. Ao falar de certos assuntos que a tocam, surgem os momentos de ‘sonho’ ou ‘teatrais’ (os momentos do meu arquivo de teatro). Para além do tema da mobilidade sustentável e do tema do teatro, surgem no seu discurso outras questões sociais que nasceram com ela, enquanto personagem: a condição da mulher; a importância da educação; a importância da arte na educação; a visão do sistema de transportes de quem efetivamente o utiliza; o andar a pé; as cansaças da vida, a família e o trabalho, a escravidão moderna.

O seu discurso ao longo do monólogo, as suas questões, medos e desejos são apresentados através do guião, no subcapítulo seguinte.

## **4.2 O guião dramático – o discurso da Alexandrina e os momentos do arquivo**

A escrita dramaturgica foi elaborada de forma paralela à conceção do espetáculo, à semelhança do que acontece num processo de criação de um espetáculo com base num texto, não sem muitos avanços e recuos, em que dramaturgia e soluções de palco dialogaram e foram alteradas até três dias antes da estreia.

Assim, fazem parte enquanto personagens o músico e o luminotécnico. No entanto, em termos de dramaturgia, apenas o músico foi incluído, com alguma falas esporádicas em que ‘dialoga’ com a Dona Alexandrina, uma vez que está ‘em palco’, supostamente a ensaiar a música. O luminotécnico permanece presente, mas apenas em algumas falas da Dona Alexandrina, quando ela fala para ele. Poderemos dizer que é um ‘semi-monólogo’ pois ela vai falando ‘para’ o pianista, ele vai respondendo com algumas frases de tempos em tempos, e nos momentos de sonho e de teatro ela assume mais o registo de monólogo e já não está a falar para o pianista. O texto final está disponível no ANEXO III. As reflexões sobre o arquivo de teatro estão no ANEXO I.

Assim passarei a uma breve descrição das cenas e do seu significado.

### **Cena 1 – Apresentação**

Alexandrina entra e está nervosa, vem para um ensaio, tem pouca experiência. Aproveita e fala sobre a sua ida para o teatro e sobre os seus filhos. Fala também sobre a professora e sobre a igualdade entre classes de que a professora fala (a partir de frases da peça **de Eduard Albee, ‘Zoo Story’**, Gretua, 1986, quando entrei para o grupo, peça sobre como são por vezes as classes mais altas a cometer as maiores atrocidades) e que por isso mesmo se sentiu encorajada em ir para o teatro, agora que o marido morreu.



Figura 9 – Foto da peça – cena 1

Fala do marido e de essa outra desigualdade a que foi sujeita toda a vida, embora de forma discreta. Vai falando disto recorrentemente, ao longo da peça. Deixa também claro que um dos filhos está a ajudá-la a escrever o texto. Já tem um bocadinho de texto, onde diz que ‘carregava a vida como um fardo, mas ele agora anda mais leve’ (porque anda no teatro).

### **Cena 2 – Apresentação da sua história de família e do seu marido**

Fala um pouco mais desta questão. Do seu abandono dentro do casamento e da sensação de que o seu marido, caixeiro viajante (alusão à peça **Crash – baseada na Morte de um Caixeiro Viajante** de **Arthur Miller**. Gretua, 1993. Peça em que entrei como atriz), deveria ter muitas amantes. Há aqui uma primeira cena de sonho em que ela imagina o marido com essas amantes (a partir de frases da peça o **Café, de Fassbinder**, a partir do **Café** de Goldoni, em que havia uma prostituta interpretada por mim).

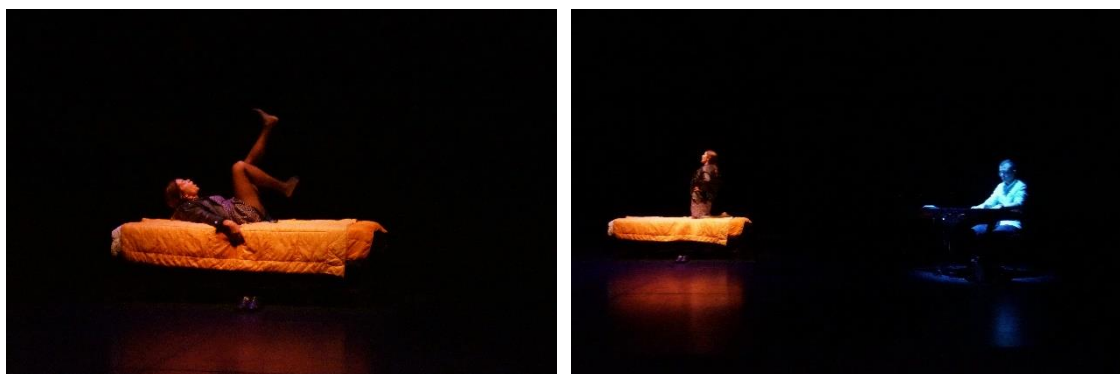


Figura 10 – Fotos da peça – cena 2

Fala também da condição subserviente de muitas mulheres, encapotada por uma certa sociedade dominada pelo homem e vive aqui outro momento de sonho (a partir de frases

da peça a **Fera, de Marovich** a partir de a Fera Amansada de Shakespeare. Gretua, 1989. Peça em que entrei como atriz, na qual era a irmã da ‘Fera Amansada’).



Figura 11 – Foto da peça – cena 2

Conta também a sua história de vida, transitando da aldeia para próximo da cidade. De algum modo a desertificação do nosso interior e das zonas rurais está nesta sua história, assim como a concentração urbana e os seus problemas (de onde também surgem os problemas de mobilidade). A esse propósito fala também dos migrantes de uma forma geral e das suas partidas e chegadas, referindo que as terras precisam de gente. Nesse enquadramento utilizei também como referência (embora não tenha resultado num momento de teatro), a peça em que me profissionalizei no Porto, no grupo Pé de Vento, com texto a **Alma Atlântica, de João Luís** (Grupo Pé de Vento, Porto; trabalho de profissionalização para ingressar na Efémoro, 1996. Peça em que entrei como atriz, sobre a diáspora). Como uns vão e outros chegam, talvez se equilibre, diz a Alexandrina.



Figura 12 – Foto da peça – cena 2

Devido à procura por uma melhor vida o marido também quis emigrar, mas não chegou a fazê-lo. Ficou e tornou-se caixeiro-viajante e nos primeiros tempos ainda vendeu bolacha americana (aqui evoco a peça '**O Incrível Sonho do Rapaz Bicicleta**' uma peça que escrevi e encenei para o CETA, 2014, sobre a emigração e a partida em busca de melhores condições).

Alexandrina sempre viveu estas questões, quer através de si quer através dos seus familiares. Somos um país de emigrantes e imigrantes, e de muita gente de baixos recursos, que vai sobrevivendo. Mas Alexandrina está conformada porque tem um quadrado de terreno 'para plantar os seus pimentos e os seus tomates', assim como era lá na sua aldeia. Somos um povo conformado?

### **3 – A vida diária e os transportes**

Alexandrina conta o seu dia a dia e a sua relação com os transportes. Na minha vida profissional é neste campo que me movimento: a promoção de uma mobilidade mais sustentável. E que inclui modos ativos (andar de bicicleta e a pé) e transportes públicos. E Alexandrina depende destes modos de transporte porque não conduz, o marido já morreu e os filhos provavelmente não terão tempo para a transportarem. Vai de bicicleta até à paragem de autocarro, espera pelo autocarro para ir até à cidade.



Figura 13 – Foto da peça – cena 3

E depois vai a pé até casa da patroa onde trabalha há 40 anos. Tem muitos protestos a fazer. Sobretudo porque agora é muito mais complicado fazer estas ligações do que quando começou esta vida. Diz que agora é complicado andar de bicicleta porque existem muitos carros. Fala com nostalgia dos tempos em que era pequena e andava muito de bicicleta, diz que sempre adorou bicicletas e que sempre quis ser mecânica de bicicletas. Aqui eu quis quebrar um pouco o estigma de uma mulher que é mulher não liga a esse tipo de coisas, porque não? Não sabemos, mas ela diz que o pai que trabalhava numa estação de comboios quando ela era pequena, talvez fosse mecânico de comboios e lhe tivesse passado esse gosto. Há mulheres que foram muito marias-rapaz quando eram crianças...

Fala também do tempo que tem de esperar pelo autocarro, que é muito, porque há poucos autocarros. Isto é verdade sobretudo nos arredores das cidades, implicando que as pessoas dependam muito do carro (as que podem). Entretanto, para aligeirar este protesto relativamente aos transportes coloco a Alexandrina a roer uma maçã enquanto espera pelo autocarro e canta uma canção (do **Rapaz Bicicleta**, outra peça que escrevi e encenei no CETA, 2013, para crianças, que fala do modo como um rapaz constrói uma bicicleta peça por peça), dizendo mais tarde que gostaria de ser mecânica de bicicletas, desmontar uma bicicleta para voltar a montá-la, peça por peça.





Figura 14 – Foto da peça – cena 3

E a Alexandrina gostava também de vender essas peças numa feira como havia antigamente, (esta é uma referência a uma performance que fiz no dia da **Cidade Sem Carros em Aveiro em 2001**, vestida de rapaz dos anos 20, onde dava peças de bicicleta velhas às pessoas que passavam e falava com elas).



Figura 15 – Foto da peça – cena 3

A nossa vida é feita de peças, assim como o trajeto diário da Alexandrina está dependente de uma articulação entre peças que não estão bem ligadas. Até os seus ossos andam a sentir isso, embora andar de bicicleta não a incomode nada, gosta dessa independência. É possível observar muitas mulheres que andam de bicicleta nos arredores da cidade, a caminho dos seus trabalhos no campo ou das paragens de autocarro.

Alexandrina já tem poucas ilusões. Vê que os políticos têm muitas promessas, mas poucas realizações. Têm sobretudo sede de poder, eles e as suas mulheres (como ilustração

Alexandrina representa um pedaço de uma cena da peça **Falar Verdade a Mentir, de Almeida Garrett, 1999**, que encenei no grupo de Teatro de Eixo, em que o candidato a político refere que essa é a posição mais vantajosa, pois anda-se muito em pouco tempo, com bons rendimentos e pouco esforço). Depois transforma-se na mulher do político para lhe dizer que o guiará até ao trono (cena do Rei Ubu, representada por mim enquanto Senhora Frank na Peça **‘Mas Afinal Quem é o Frank’ de Carlos Fragateiro, na Efémero**).



Figura 16 – Fotos da peça – cena 3

Nesta cena Alexandrina ainda diz que gostaria de ter emigrado, numa espécie de revolta com as limitações da sua vida, por exemplo para Inglaterra (porque foi para lá que emigrou uma tia dela que foi uma mulher independente no seu tempo, quando isso não era vulgar e por isso admirava muito essa tia) e gostaria de trabalhar na área dos transportes. Se assim fosse trataria de arranjar condições para melhores autocarros e comboios, e melhores ruas e melhores passeios. Alexandrina acha que esta é uma boa ideia para apontar no seu livrinho e vai escrever, com algumas dificuldades.

#### **Cena 4 – A viagem de comboio**

Continuando com a temática dos transportes, Alexandrina conta que foi visitar uma amiga de comboio, levou o seu livrinho de apontamentos e foi registando o que observava. Fala de uma rapariga que levava a bicicleta no comboio e que não tirava os olhos do telemóvel (e que sou eu, em muitas das minhas viagens para Coimbra). Disse que se pudesse daria a volta ao mundo em bicicleta à procura da Felicidade (alusão a duas peças o **Rapaz**

**Bicicleta e Agustina e a Felicidade**, ambas peças de teatro para a Infância que escrevi e encenei para o CETA e também à peça Peer Gynt que encenei na Musa em 2017).



Figura 17 – Foto da peça – cena 4

Mas Alexandrina também acha que no seu quintal também é feliz, pois basta ter imaginação para viajar. A professora diz que é importante ler, pois a ler também se viaja e Alexandrina lamenta-se por não ter estudado mais, pois agora poderia ler e compreender qualquer coisa. Refere que é a educação que nos salva, fala um pouco sobre isso. E finalmente que até nos querem roubar a imaginação! (Como ilustração Alexandrina representa o homem que vem dizer ao Mestre Agulhas (o político ou o banqueiro) que o povo já descobriu que foi ele que requisitou todas as águas e depois um pirata (cena da peça **Roubaram a Lua de Jean Paul Alegre**, que encenei no CETA, 1997 e o pirata **Torniquete Malagueta**, que quer roubar o mar peça que escrevi para o CETA, 1998). As personagens que representa têm um duplo sentido: querem roubar qualquer coisa, mas fazem parte da tal imaginação que não nos podem roubar.



Figura 18 – Fotos da peça – cena 4

Alexandrina sabe que é importante ver coisas, ler coisas e sentir coisas para ter imaginação, ela sabe isso e tem pena de não ter estudado e viajado. Por exemplo teria feito toda a diferença fazer um *Interrail* pela Europa, sozinha, e ir ao Louvre, nas suas palavras (como eu fiz, com 22 anos, visitando todos os museus e galerias de arte que consegui visitar). Tal como eu fui, a Alexandrina também teria ido à Holanda ver as bicicletas. E gostava de ter ido de bicicleta e de comboio, fotografando mulheres à janela de comboios.

### **Cena 5 – A imaginação a fervilhar**

A Alexandrina só teria medo se passasse por países em guerra, esse bicho que enche o mundo de medo. Volta a falar dos emigrantes de que falou no início e da relação da sua fuga com a guerra. E deixa subentendido que é o dinheiro que ‘dá cabo de tudo’ (por isso mesmo representa um pedaço de uma cena de ‘**Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny**’, que encenei na Musa, 2019 e foi apresentada na Efémero, e onde a personagem principal, Paul, se enforca, porque já não tem dinheiro para pagar mais uma bebida).



Figura 19 – Foto da peça – cena 5

Sai desta cena mais triste e pesada, para lembrar que a professora lhe deu o Livro da **Alice no País das Maravilhas de Lewis Carroll** (peça onde fiz o papel de Alice, nos tempos de Gretua, 1991) e que por isso sente a tal imaginação a ‘fervilhar’. Admira-se com o mundo ao contrário da Alice e com o gato que fala e é louco, assim ‘como somos todos nós aqui, representando dois momentos da peça. Fá-lo com o avental que a Teresa lhe vem dar, que

é um avental para a peça onde a Alexandrina vai entrar (história que referi no subcapítulo 4.2.).

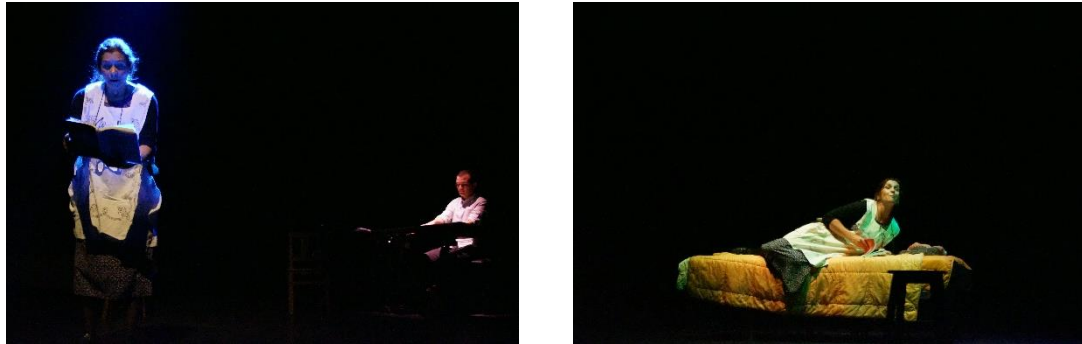


Figura 20 – Fotos da peça – cena 5

Alexandrina continua mais um bocado com a Alice, falando dos dois anões da **Alice do outro Lado do Espelho de Lewis Carroll** (que encenei na Musa e foi representada na Efémero, 2019).

A propósito dos anões da Alice, Alexandrina lembra os anões de louça do jardim da vizinha, vítima de violência doméstica. E se pudesse dava cabo dos homens que fazem isso (quase esquecendo que, tal como a seguir vai deixar subentendido, ela também foi vítima de violência doméstica). Mas também fala do amor e de achar que teria jeito para escrever histórias de amor. Este seu devaneio lembra-lhe os anos de maus tratos, que não refere, mas que deixa ficar no ar. Não sabemos se o marido lhe batia ou não, mas o abandono dentro do casamento poderia ser uma violência para ela! (Alexandrina representa um pedaço de **Dias Felizes de Samuel Beckett**, que representei na peça **Mulheres** que encenei para o CETA, mostrando que há muitos tipos de violência doméstica).



Figura 21 – Foto da peça – cena 5

Volta a falar do marido e dos seus silêncios, e do tempo que se foi (faz novamente uma referência à peça **Crash, a partir de a Morte de um Caixeiro Viajante de Arthur Miller** que representei no Gretua, 1992. Aliás é esta referência que orienta parte da história de vida da Alexandrina).

### Cena 6 – E se?

Alexandrina sai desta amarga ironia com a nostalgia de quem já perdeu muito tempo, a não viver por si e para si, mas apenas para servir, marido, patroa. Por isso atira para o ar o sonho de que gostaria de ter sido atriz de cinema. Volta a referir que todos os sonhos ficaram interrompidos quando os filhos vieram e que mesmo assim demoraram a vir (a esse respeito refere a peça **Em Busca do Filho Perdido de José Geraldo**, que representei na Efémero, 1996).



Figura 22 – Foto da peça – cena 6

Finalmente transforma-se na ‘atriz que canta’ que sonhava ser. Mesmo não sendo um rouxinol, guarda para si esse sonho, dentro do teatro (qui ela e eu somos só uma, pois canto uma canção que cantei numa apresentação das aulas de canto em que andei há dois anos).



Figura 23 – Foto da peça – cena 6

Alexandrina ainda tem fôlego para falar do andar a pé, que não podia ficar esquecido, e do facto de haver muitos carros e muitos parques de estacionamento e poucos espaços para os peões. Aqui desespera e refere que qualquer dia ficará tudo queimado, terão de vir os extraterrestres para nos salvar (e assume o papel de um cientista extraterrestre, vindo diretamente da peça uma **Tricana no Espaço**, 2004 que escrevi e encenei para o CETA, lendo uma mensagem ‘do passado’ sobre como era esse passado, simbolizando a cidade que foi roubada às pessoas. Por várias razões, incluindo para a encher de carros).

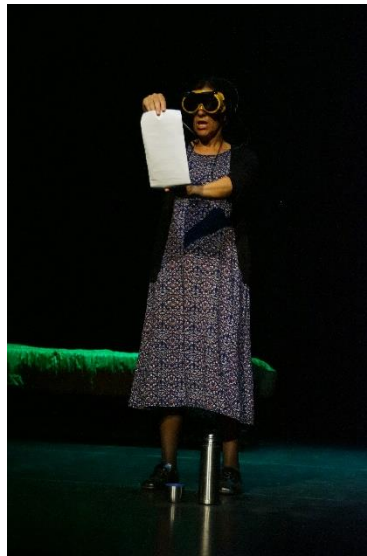


Figura 24 – Foto da peça – cena 6

Finalmente Alexandrina sai, na sua bicicleta, porque tem de regar as suas hortaliças. Mas regressará amanhã, para novo ensaio.

Alexandrina é esta utopia, mas que pode acontecer, se...



Figura 25 – Foto da peça – cena 6

## 5 Produção e apresentação pública

A produção deste espetáculo foi realizada durante um mês, entre meados de agosto de 2019 e as datas do espetáculo, 13 e 14 de setembro de 2019. O espaço já estava reservado desde junho de 2019. Conteí com o apoio do responsável pelo espaço, o **Vitor Correia**, que fez a luminotecnia de todos os espetáculos em que entrei como atriz, no Gretua e na Efémero. Tê-lo a fazer a luz e a dar apoio a este espetáculo, foi fundamental e simbólico. Combinei com ele que, em termos práticos, sendo esta uma estrutura pesada em termos de gastos energéticos, e à semelhança do que ele faz com outros espetáculos, não deixaríamos de ter uma bilheteira com um valor único de cinco (5) euros entre o que é comum (4 para estudantes e 6 para o público em geral). Essa receita foi distribuída da seguinte forma: 60% para a Efémero e 40% para o músico (o **Diogo Santos**), uma vez que ele é profissional e, para além do trabalho que não cobrou, disponibilizou bastante tempo para esta realização, em termos de ensaios e espetáculos.

Na primeira fase (início de agosto) foi feito o contacto com a designer (a **Lara Teang**) que trataria da imagem, e foi produzido um poster para divulgação na internet, que se apresenta na imagem seguinte (este e o restante trabalho gráfico estará também disponível no ANEXO V).



Figura 26 - Cartaz



Em meados de agosto iniciaram-se os contactos com o músico, disponibilizando um texto provisório que ele disse ter gostado muito. Em finais de agosto disse-me que já tinha feito a música.

Esta **colaboração artística com um músico profissional** foi fundamental, pois criou música original para a peça (o que simplificou a questão da escolha musical e de direitos de autor) e aceitou a participar na mesma enquanto personagem, sendo o músico que acompanha o ensaio - pois supostamente estará ainda a fazer a música original para a peça do grupo de teatro da Alexandrina. Tinha apenas algumas falas durante o espetáculo. Para que seja mais claro como ele se integrou com este trabalho, transcrevo o que ele me enviou sobre a sua participação, remetendo para o ANEXO IV uma cópia do seu trabalho musical, em formato de melodrama, assim como da descrição de como imaginou estrutura do trabalho, a conexão com o texto e a experiência em palco.

Numa fase inicial, o músico sugeriu a utilização de diferentes zonas do palco, para se sentir mais confortável como pertencendo a uma das zonas. Foi uma sugestão importante para a encenação e depois ajudou a definir a cenografia.



Figura 27 – Eu e o Diogo Santos

Em termos de encenação, e em traço gerais, a Alexandrina estaria à conversa com o músico, a falar sobre as suas angústias de quotidiano e de memórias, e viveria pelo meio ‘momentos de sonho e teatro’. Movimentar-se-ia pelo palco enquanto falava com o músico, de forma aparentemente aleatória, mas escolhendo sentar-se quando queria contar uma história mais longa, indo para a frente de palco quando se sentia mais arrebatada pelos seus desejos e indo mais para a zona de fundo de palco quando duvidava deles. Escolheria pontos específicos do palco para as cenas de sonho, marcados pela frente

de palco ao centro, pela cama e por uma cadeira ou banco que colocaria no centro de palco como objeto que usaria para se ‘elear’.

A cenografia foi a mínima necessária em função do texto e das opções de encenação: uma bicicleta, uma paragem de autocarro, um piano, uma cama, um banco, uma cadeira, e um bengaleiro com roupas (apenas algumas eram utilizada nas mudanças de cena).

O trabalho de luz foi fundamental, à semelhança do musical, pois com o apoio do luminotécnico pudemos definir melhor o espaço e o que se passava em cada altura e em cada ponto do palco. Através do trabalho de luz, definiu-se que nas cenas de sonho ela deveria estar mais ‘voltada’ para o público e com luz específica, e passados esses momentos voltaria a estar a conversar com o pianista, com luz mais geral, de ensaio.

Os figurinos foram elaborados e pensados por mim, utilizando um vestido plausível de ser usado pela Alexandrina no quotidiano e uns sapatos velhos, e tendo por baixo um vestido diferente, mais sensual, que seria usado numa das cenas de sonho com uns sapatos altos.

Outra colaboração artística importante foi ao nível do material de divulgação, tal como já referido. Para além do cartaz, foram produzidos a folha de sala e o libreto com as imagens que inspiraram o trabalho (todos disponibilizados no Anexo V).



Figura 28 – Folha de sala

Quanto aos cadernos com referências e inspirações, devo dizer que eu disponibilizei as fotos, disponíveis no Anexo V, e a designer usou-as como entendeu, sem a minha interferência.



Figura 29 – Caderno de referências e inspirações, para o público

A designer fez também o Poster (também disponível no ANEXO V) que apresentei no EIRPAC 2019 (encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias), no Porto, no dia 17 de setembro de 2019 e que retrata o processo desenvolvido nesta tese, já com fotos do espetáculo.



Figura 30 – Apresentação do projeto no EIRPAC2019

A colaboração da **Musa – Escola de Música e Artes de Aveiro**, onde leciono aulas de teatro, e do **Luís Ribeiro**, foi fundamental, ajudando a encontrar alguns objetos essenciais tais como a bicicleta (queria uma ‘pasteleira de senhora’ que as mulheres como a Alexandrina normalmente usam, tal como é facilmente observável nas terras em torno de Aveiro e encontrei-a) e a paragem do autocarro. Conte também com o apoio de um dos seus professores de canto, **Pedro Nuno Figueira**, na encenação e no trabalho vocal.

O público era composto por alguns amigos e outras pessoas que me conhecem e que viram a publicidade na *Internet*. Algumas pessoas pensam que não é um espetáculo aberto por ser inserido num projeto final de mestrado e por isso não aparecem (disseram-me mais tarde). As que eu convidei por mensagem vieram. Seja como for estava um público considerável para um espaço como a Efémero.

Contei também com o apoio do **Pedro Sottomayor**, fotógrafo de profissão, para fotografar o espetáculo de estreia. Algumas fotos estão visíveis ao longo deste documento e o conjunto que retrata o espetáculo está disponível no Anexo VI.

Os dois espetáculos foram filmados pelo **Luis Ribeiro** e a ligação para aceder ao espetáculo de estreia é a seguinte:

Espetáculo de dia 13\_09\_2019: <https://www.youtube.com/watch?v=qsGwonYt7TY>

Creio que o público reagiu bem ao espetáculo. Ouvi-os a rir em muitas cenas e em silêncio noutras, exatamente como eu sentia o espetáculo. Isso foi muito bom. No final deram-me os parabéns e a sugestão de que deveria fazer aquele espetáculo mais vezes. Recebi algumas mensagens particulares depois, com emoção, dizendo que tinham gostado muito. Coloco aqui o depoimento da Lara Teang que fez o trabalho gráfico:

Quando a Ana me deu a honra de criar as peças de comunicação para a sua Alexandrina pedi-lhe que me enquadrasse, por palavras, esta personagem. Na resposta, visualizei imediatamente a Alexandrina e gostei muito dela! A imagem teria de resultar numa composição muito feminina, uma mulher simples e pequenina, num meio urbano onde, de cabeça erguida, pedala sozinha na sua pasteleira até à paragem de autocarro. O argumento, que parece uma bem articulada biografia, o minimalismo quente do cenário, pensado ao pormenor, o enquadramento do músico, que em tanto contribuiu para o impacto de cada cena, a iluminação... Gostei de tudo e quero ver mais! Para a divulgação, a Ana lembrou-se de tudo! Cartaz, *templates* para a comunicação digital, *booklet* e folha de sala. Estas foram as peças que cuidadosamente preparei para que nada faltasse. A expectativa era alta! E foi surpreendente assistir ao resultado!... Eu já sabia que a Ana era muito boa produtora, mas nunca a tinha visto em palco... Foi incrível descobrir que ela é um "camaleão". A forma como tornou intenso cada momento da Alexandrina e como me fez sentir uma enorme empatia pela personagem! Quero ver mais!

As redes sociais valem o que valem, mas gostei também que as pessoas estivessem sensíveis a uma publicação que fiz com emoção logo depois do espetáculo. Sobretudo porque senti que a minha mensagem passou e chegou a quem viu o espetáculo. Esse efeito, de importância relativa, pode ser apreciado na foto seguinte:



Figura 31 – Reações à peça da Alexandrina

## 6 Alexandrinas deste mundo...

O que sinto depois de todo este processo é muito. Um trabalho que me deu algum cansaço, pelo esforço e ambição que coloquei no mesmo, mas muita felicidade, e sobretudo que me deu muitas ideias.

Em primeiro lugar criar esta Alexandrina, pô-la a falar, encená-la e interpretá-la foi uma experiência incrível e inesquecível. Uma excitação permanente e absoluta que foi necessário gerir a par com as outras responsabilidades que tenho. Sobretudo aprendi imenso. Aprendi também a nunca desistir dos meus sonhos. Sonhei isto e tentei alcançá-lo com tudo o que podia reunir para o efeito.

Gostava de ter tido tempo para analisar mais documentos de enquadramento. Acredito que o que fiz foi o suficiente para este trabalho, mas tinha vontade para mais.

Considero que na globalidade atingi os objetivos a que me propus no meu projeto de tese. Ter encontrado esta personagem para a resolução de alguns impasses do percurso foi quase mágico!

Nem sempre foi fácil o distanciamento necessário para conseguir estar completamente dentro das especificidades de cada fase, e por vezes existiu alguma sobreposição que tirou algum discernimento.

Ou seja, se tivesse tido mais tempo e após cada fase consolidada, teria deixado passar algum tempo para trabalhar e maturar bem a fase seguinte, nomeadamente o estudo sobre como interpretar a Alexandrina.

No entanto acredito que dentro do tempo disponível o processo seguiu com alguma fluidez e o resultado acabou por me deixar feliz e satisfeita. Foi bom, tal como eu imaginava, falar de assuntos como a mobilidade sustentável na pele de quem é mais afetado/a pela falta de infraestruturas e de serviços necessários. Também foi bom poder falar pelas Alexandrinas deste mundo e, sobretudo, foi bom atribuir características a esta personagem relacionadas com o seu despertar para o mundo da arte e para o que isso está a contribuir para a transformar.

Quanto à representação das outras personagens que a Alexandrina assume, foi interessante selecionar e representar momentos que me marcaram na minha vida de teatro, mas, curiosamente, não foi essa memória que senti em cima do palco. Senti sempre a emoção da Alexandrina a transformar-se e a brincar com os seus sonhos. Emocionei-me em alguns momentos, enquanto Alexandrina. Na verdade, no momento da representação senti a Alexandrina como ainda não a tinha sentido. Como se ela estivesse a abrir caminho através de mim, a querer aparecer e a fazer a sua história.

Olhando para todo o processo, do sonho à emoção da representação, sinto que fiz o caminho possível, com toda a dedicação que consegui, dentro do tempo que tinha disponível.

Com este processo chegou a vontade de continuar a investigar e a fazer trabalhos desta natureza onde possa, por exemplo, continuar a revisão bibliográfica e o estudo de outros projetos.

E em termos de espetáculo de teatro, quero continuar a pensar sobre como conceber, produzir, encenar e interpretar trabalhos que falem sobre as Cidades Sustentáveis e Inclusivas.

Espectáculos que reúnam pessoas à sua volta, da conceção à realização e que sejam capazes de demonstrar como o Teatro pode ser um espaço e um sistema de referências e de conceitos a permitir os mais variados tipos de reflexões. Reflexões que interessa fazer, para que os envolvidos no processo e o público que os vê, saiam sensibilizados para as questões que se julgam essenciais.

No meu caso, para a necessidade de construirmos um melhor futuro nas cidades, onde grande parte de nós vive e onde todos queremos ser felizes.

Em particular, e no que diz respeito a este trabalho, foi e é importante trabalhar para as Alexandrinas deste mundo, excluídas socialmente e economicamente das mais variadas formas, das nossas cidades.

## 7 Referências Bibliográficas

- Arfuch, L. (2010). *O espaço Biográfico – Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Editora da universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Baeza, F. (2009). Documentar lo cotidiano. La teatralidad en Archivos. *Figuraciones*, nº6.
- Bartolomeu, G. C. (2017). *Richard Long Arte como experiência e acontecimento*. Tese de Dissertação de Mestrado em Escultura, especialização em Estudos de Escultura. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.
- Birkin, J. (2015). Art, work, and archives: performativity and the techniques of production. *Archive Journal*, 5, part Archives Remixed, Autumn Issue, 1-14.
- Breakell, S. (2008). Perspectives: negotiating the archive. *Tate Papers*, (9), 1–7.
- Brook, P. (1968). *O Espaço Vazio*. Editora Orfeu Negro (2008).
- Damásio, A. (2017). A Estranha Ordem das Coisas. Círculo de Leitores.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). An Overview of Autoethnography. *Forum: Qualitative Social Research*, (2010), 345–357. <https://doi.org/Article>
- Guerreiro, N. (2011). Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e auto-ficção nas práticas artísticas contemporâneas. *Cadernos PAR* n.º 4 (Mar. 2011), p. 125-138.
- Grotowsky, J (1975). *Para um teatro Pobre*. Editora Forja, Lisboa.
- Harvie, J. (2009). *Theatre & the City*. MacMillan International.
- Heddon, D. (2007) *Autobiography and Performance*. Palgrave Macmillan, New York.
- Olinto, L. (2013). Teatro Pobre: meta ou caminho? *Revista Brasileira de Estudos Da Presença*, 3(1), 333–340. <https://doi.org/10.1590/2237-266036412>
- Pinta, M. F. (2016). Las transfiguraciones del lugar común: teatro autobiográfico y vida cotidiana, *Figuraciones*, nº 6 1–15.
- Pinto, I. (2015). História do Teatro e Performance: a insurreição do arquivo como método. *Revista Brasileira de Estudos Da Presença*, 5(3), 507–532. <https://doi.org/10.1590/2237-266052244>
- Spry, T. (2009). Bodies of / as Evidence in Autoethnography. *International Review of Qualitative Research*, Volume 1(4), 603–610.
- Spry, T. (2001). Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, 7(6), 706–732. <https://doi.org/10.1177/107780040100700605>



ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Alexandrina, um lugar comum: Monólogo  
visitado  
enquanto percurso performativo entre devir  
artístico e  
vida profissional  
Anabela Salgueiro Narciso Ribeiro

