

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A MATÉRIA E O GESTO VOCAL NAS CRIAÇÕES DE
RICARDO NEVES-NEVES (TEATRO DO ELÉCTRICO):
OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE NOS PROCESSOS DE *ALICE*,
*BANDA SONORA E SOBERANA***

Relatório de estágio

Mestrado em Teatro

Especialização em Artes Performativas

Rita Carolina Martins da Silva

Maio 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A MATÉRIA E O GESTO VOCAL NAS CRIAÇÕES DE
RICARDO NEVES-NEVES (TEATRO DO ELÉCTRICO):
OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE NOS PROCESSOS DE *ALICE,*
BANDA SONORA E SOBERANA)**

Relatório de estágio

Mestrado em Teatro

Especialização em Artes Performativas

Rita Carolina Martins da Silva

Maio 2021

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica de João Henriques, professor orientador.

“C’est le geste qui produit le son et non pas l’instrument de musique”

Ivanka Stoianova em *“Les voies de la voix”*

Agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas que colaboraram comigo no estágio com o Teatro do Eléctrico, por todas as oportunidades, desafios e ensinamentos, em particular ao João Henriques e ao Ricardo Neves-Neves.

Um agradecimento às pessoas que se cruzaram no meu caminho e me ensinaram sobre este grande amor e mistério que é a voz, em especial à Ana Ferreira.

Um agradecimento especial à minha família e aos meus amigos, que sempre acreditaram em mim e me apoiam incondicionalmente.

Ao Nicolau e à Filipa, por alargarem os horizontes do verbo lutar.

Resumo

Este relatório pretende descrever e reflectir sobre o período de estágio realizado com o Teatro do Eléctrico para obtenção de grau de mestre em Teatro, especialização Artes Performativas. Esta reflexão apoia-se especialmente nas criações *Alice*, *Banda Sonora* e *Soberana*, bem como no meu papel enquanto assistente e intérprete.

Pretende criar pensamento sobre as produções do Teatro do Eléctrico e neste aspecto contextualizar e analisar, numa perspectiva teórica e estética, a relação profunda entre a matéria vocal e música em cena nas criações de Ricardo Neves-Neves como processo de musicalização.

Palavras-chave: Teatro pós-dramático, Teatro-Música, *Matéria vocal*, Musicalização, Teatro do Eléctrico.

Abstract

This report intends to present and reflect on the internship period carried out with Teatro do Eléctrico for a master's degree in Performing Arts. It aims to reflect on the creations *Alice*, *Banda Sonora* and *Soberana* as well as on my role as assistant and interpreter.

It intends to create thought about the productions of Teatro do Eléctrico as well as contextualize and analyze, from a theoretical and aesthetic perspective, the deep intertwining between vocal matter and music on stage in Ricardo Neves-Neves' creations as a process of musicalisation.

Keywords: Post-dramatic theatre, Music theatre, *Vocal matter*, Musicalisation, Teatro do Eléctrico.

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

HTL	Hans-Thies Lehmann
JH	João Henriques
PV	Pieter Verstraete
RNN	Ricardo Neves-Neves
TDE	Teatro do Eléctrico

Índice

AGRADECIMENTOS	3
RESUMO	4
ABSTRACT	5
LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS	6
ÍNDICE	7
INTRODUÇÃO	9
1. PROCESSO PESSOAL E DE INVESTIGAÇÃO: CHEGADA AO TEATRO DO ELÉTRICO	11
2. PROCESSOS EVOLUTIVOS DA MATÉRIA VOCAL NO CONTEXTO DO OBJETO DE ESTUDO	16
3. O TEATRO DO ELÉTRICO E RICARDO NEVES-NEVES: ACOLHIMENTO DE ESTÁGIO	25
4. ALICE, BANDA SONORA E SOBERANA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO	33
4.1. <i>Alice</i>	40
4.2. <i>Banda sonora</i>	45
4.3 <i>Soberana</i>	51
CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS	62
ANEXO	63
ENTREVISTAS	
Ricardo Neves-Neves	62
Joana Campelo	71
Márcia Cardoso	76
Ana Valentim	79
Rita Cruz	82
Sílvia Figueiredo	85
Tânia Alves	92

Introdução

Este relatório visa descrever o processo de estágio com o Teatro do Eléctrico e reflectir sobre as criações de Ricardo Neves-Neves, em particular: *Alice*, *Banda Sonora* e *Soberana* – tendo feito nos primeiros dois assistências a Ricardo Neves-Neves e João Henriques e no último, *Soberana*, assistência e trabalho como intérprete.

Este estágio foi fruto da vontade crescente de finalizar os meus estudos de mestrado na ESTC, aproveitando a possibilidade de o fazer com uma companhia com quem sempre tive interesse em colaborar mais profundamente, o Teatro do Eléctrico (visto que já tinha trabalhado com eles no espectáculo *Menos Emergências*, em 2015, no qual entrei como parte do coro), como abordarei no primeiro capítulo. O meu trabalho estaria dividido em duas frentes: uma de apoio à direcção vocal, musical e assistência e outra de intérprete. Apesar destas duas funções terem normalmente um cariz diverso, gostaria de aproveitar esta experiência bipartida para fazer uma reflexão teórico-prática sobre os seus pontos de contacto e como estes podem beneficiar os meus resultados práticos em ambas as funções. Assim, como refiro no primeiro capítulo, pude emprestar o meu conhecimento do material textual e musical como intérprete na reflexão teórica e prática sobre as minhas funções como assistente vocal - analisando as exigências do material, mapeando as suas dificuldades e definindo estratégias. Este método de trabalho serviu-me enquanto intérprete e igualmente enquanto assistente: criando pontes técnicas entre o trabalho de interpretação, meu e dos meus colegas, e as estratégias do director vocal.

No segundo capítulo irei contextualizar o Teatro do Eléctrico enquadrado no paradigma teatral pós-moderno bem como esclarecer alguns conceitos teórico-práticos que se levantaram ao longo do processo de observação do método de trabalho de Ricardo Neves-Neves e dos seus intérpretes - face aos desafios formais das matérias, ora musicais, ora textuais e mesmo físicos, no contexto mais abrangente do teatro-música. Esta observação e constante questionamento acerca de como chegar a esta frutuosa relação entre o teatro e a música levou-me a entrevistar Ricardo Neves-Neves e as intérpretes de *Banda Sonora* – esta abordagem metodológica foi essencial para o levantamento dos conceitos que surgem no capítulo dois e que tentei discutir em todo o capítulo quatro em relação com as criações de Ricardo Neves-Neves, cuja obra e contexto apresento no capítulo três.

As grandes questões que levantei ao longo do processo do estágio surgiram, no fundo, não só pelo gosto e interesse pelo trabalho deles, que não residia unicamente na forte componente musical do seu trabalho, mas especialmente no modo como pude assistir à sua materialização

cénica - no trabalho textual e vocal - nas sensações que isso me provocava. No que a esta relação diz respeito trato de a esclarecer através do conceito de *musicalização*, que tem vindo a ser desenvolvido e apresentado por teóricos tais como musicólogos, críticos, dramaturgos, entre outros. Tentarei demonstrar a possível existência de uma concepção criativa e plástica da matéria vocal, que vive no gesto único e irrepetível do seu intérprete, que ficaria a partir daí refém de, através da fixação e repetição, agarrar esse momento, essa matéria e gesto numa possível partitura vocal. Esta será a premissa que tentarei demonstrar no capítulo dois.

No último capítulo por sua vez, o meu objectivo será começar por estabelecer as linhas comuns entre os três objectos teatrais e os conceitos do capítulo dois, partindo depois nos subcapítulos para uma descrição sucinta dos espectáculos e suas especificidades. Em seguida descrevendo os elementos dos processos de ensaio/criação e a minha participação nos mesmos, tentando relacionar, sempre que pertinente, os conceitos da discussão no capítulo dois com os objectos teatrais específicos a cada subcapítulo: *Alice* (4.1), *Banda Sonora* (4.2) e *Soberana* (4.3).

1. Processo pessoal e de investigação: Chegada ao Teatro do Eléctrico

No início para mim foi a música. Desde que me recordo foi a minha companheira de sonhos, brincadeiras, solidão... Não teria, tão jovem, e crescida em Aveiro numa família totalmente desprovida de pessoas da área artística, a noção de que a música e o teatro sempre andaram e andarão de mãos dadas, descoberta que fiz mais tarde e paixão que tenho em comum com Ricardo Neves-Neves, identificado daqui em diante por RNN.

A paixão pelo teatro foi uma descoberta que fiz na minha licenciatura em Estudos Artísticos, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e que me catapultou para (depois de frequentar um semestre no Mestrado em Musicologia na FCSH) aprofundar e desenvolver esta paixão e entrosamento, do Teatro e da Música, no Mestrado em Artes Performativas na vertente Teatro – Música na Escola Superior de Teatro e Cinema. Comecei então a experimentar ser não apenas uma intérprete que cantava, mas também que respirava, se movia e falava em cena, num *espaço vazio*¹. Nesta mesma altura concorri e entrei para a Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), na altura ainda Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN), onde me dediquei a finalizar o curso completo em 4 anos. Para meu deleite, aí pude continuar a desenvolver o meu gosto pela representação nas disciplinas de Arte de Representar² (que frequentei durante dois anos) e Atelier de Ópera, no contexto das quais desenvolvi vários projectos de cariz teatral, tendo voltado a interpretar Brecht, que já havia sido um dos projectos do meu primeiro ano de mestrado na ESTC – uma adaptação da Ópera dos Três Vinténs³, com direcção vocal e encenação de Sílvia Filipe. Foi durante estes anos na EAMCN que tive o meu primeiro encontro directo com o Teatro do Eléctrico (identificado daqui em diante por TDE), tendo participado no coro do seu espectáculo *Menos Emergências* que apresentaram em 2015 no Teatro da Trindade. Fiquei desde então maravilhada com o trabalho desta companhia e com aquele grupo enorme de pessoas: actores, músicos, directores artísticos e musicais, que de repente, faziam materializar à minha frente uma relação entre a música e o teatro, o canto e a fala, que me interessava aprofundar e desenvolver.

Continuei nos anos seguintes a desenvolver o meu percurso no canto lírico, sempre com o objectivo de trabalhar a interpretação, desta feita num contexto operático, viajei, durante cerca

¹ “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral” (Brook, 2008, p.7)

² Disciplina leccionada por Rúben Saints, director artístico da companhia A Corda.

³ Obra com texto de Bertolt Brecht e libreto de Kurt Weill que estreou em Berlim em 1928.

de dois anos pela Europa, trabalhei com vários professores e fiz vários cursos tendo passado por Londres, Paris e Viena, maioritariamente.

Depois de um período de reflexão existencial e profissional, foi um convite do Rúben Santos, que havia sido meu professor na EAMCN, que me trouxe de volta a Lisboa. Tinha fundado uma companhia de teatro e queria convidar-me para a peça de estreia⁴, onde todos os intérpretes seriam cantores e actores. Decidi então voltar a Lisboa, e determinada a desenvolver as minhas capacidades e interesses inscrevi-me na Oficina de Teatro dos Primeiros Sintomas no ano de 2018, onde viria mais uma vez a interpretar Brecht.⁵ Não é desconhecida no meio teatral e é aliás muitas vezes referida a importância do trabalho que RNN desenvolveu como actor e estagiário com Bruno Bravo nos Primeiros Sintomas⁶. Coincidência ou não, eu tinha conhecimento do trabalho técnico e criativo da voz no trabalho do Bruno Bravo e pareceu-me que seria um bom local para eu continuar a pesquisar nestas temáticas que me vinham interessando há já tantos anos. Na Oficina tive o prazer de explanar a minha criatividade enquanto cantora e atriz, tendo podido criar uma musicalização para as minhas falas: as da empregada de Galileu que só se dirigia a ele em frases musicais operáticas, matéria com que fui brincando e inventando, até fixar uma partitura que repeti nos espectáculos, conforme “combinado”⁷.

No culminar destes dois processos, da *Epopéia* e de *Galileu* (que curiosamente acabaram por estar em cena na mesma altura) ficou a certeza de que queria continuar este percurso e aprofundar estes interesses e assim surgiu a vontade de finalizar o Mestrado, do qual havia concluído apenas o primeiro ano. A questão sobre qual objecto escolher para a obtenção do grau de mestre nem se chegou a colocar, a minha vontade - apesar de sempre me ter interessado profundamente a reflexão e a pesquisa sobre a matéria do trabalho - era continuar a fazer, a praticar. Deste modo decidi que gostaria de fazer um estágio para concluir este percurso e, com toda a franqueza, a opção de tentar fazê-lo no TDE não foi só automática como foi a primeira. Era, realmente, a minha primeira escolha. Deste modo redigi com todo o cuidado uma candidatura espontânea que enviei e que foi bem acolhida pelo RNN e me traz, passado o estágio e outros desafios na área, ao momento presente.

Depois da minha primeira experiência no coro do *Menos Emergências* fui continuando sempre a seguir o trabalho desenvolvido pelo TDE assistindo a todos os espectáculos que tive oportunidade e lendo textos escritos pelo RNN. O gosto e o interesse pelo seu trabalho não

⁴ A companhia A Corda cujo primeiro espectáculo se chama *Epopéia* e estreou em 2018 nas Caves do Liceu Camões.

⁵ (*Galileu*, encenação Bruno Bravo, no CAL – Primeiros Sintomas, 2018)

⁶ Como referido por RNN em entrevista, em anexo

⁷ Termo várias vezes usado por RNN em entrevista e de especial importância para este relatório, como abordarei mais adiante

residiam apenas na forte componente musical do seu trabalho, mas também na forma como isso se materializava em toda a cena, no trabalho textual e vocal e nas sensações que isso me provocava. Como abordarei mais extensamente no capítulo seguinte, este género de *nonsense*, de *absurdo*, muitas vezes presente nos seus textos (escritos por ele ou por outros dramaturgos), e a sua materialização vocal provocavam efeitos fortes em mim... Não só pelo domínio técnico e estrutural que via nos actores mas pelas próprias temáticas, muitas vezes sombrias, mas que adquiriam naquele tipo de trabalho uma qualidade tão leve, tão cómica. Acredito que isto seja uma das características presentes no texto, mas que também estão relacionadas com uma escolha de vocalidade muito característica no trabalho do RNN, uma energia de tom, uma leveza na interpretação que contribui para essa sensação de conflito que ressoa no espectador e que me leva a uma passagem do livro “O Teatro do Absurdo” de Martin Esslin (1968): “(...) *quão mais misteriosas suas acções e suas naturezas, tão menos humanos tornam-se os personagens, e mais difícil, portanto, torna-se deixarmo-nos levar por suas posições diante do mundo. E os personagens com os quais o público deixa de identificar-se são inevitavelmente cómicos.*” (p.356)

Penso que este elemento de contradição entre as temáticas, a forma e os efeitos que estas provocavam em mim, foi, sem que na altura tivesse plena consciência disso, o primeiro motor para o meu interesse em desenvolver esta pesquisa. É como se existisse algum elemento mágico, alquímico, que eu não compreendia. Como é que a abordagem tão leve a assuntos macabros ou trágicos tem no seu público uma reacção tão (generalizando é certo) cómica? Pareceu-me sempre, e acredito hoje, que isto tem que ver não só com um universo cénico e visual, mas também muito profundamente com uma questão textual e especialmente da ordem da sua vocalização - do tratamento do material textual com a voz como seu médium.

No percurso até chegar lá, no meu trabalho com os *Primeiros Sintomas* e depois na minha tomada de decisão de me candidatar ao estágio no TDE penso que acima de tudo havia uma enorme vontade de aprender, apreender e compreender esta forma de trabalhar. Uma enorme curiosidade também sobre os intérpretes. Lembro-me de desde sempre reparar nas suas vozes, tão estilizadas, mas com tanto corpo e propriedade, num estilo tão específico... Isto intrigava-me imenso e fazia-me ponderar, desde as primeiras vezes a que assisti aos espectáculos da companhia, qual seria o trabalho que eles fariam... Nunca imaginei que toda aquela criação viesse apenas da pessoa do intérprete, do seu trabalho habitual e perguntava-me se existia todo um trabalho técnico, um método teatral como tantos que havia estudado nas cadeiras de História e Estética do Teatro como Grotowsky ou Meyerhold. Portanto, essa era mais uma questão que tinha interesse em ver respondida: haveria um método teatral? Uma escola

técnica vocal do actor que fazia com que se atingissem tais resultados? Depois, e aliado a isto, havia claro um interesse por esta forma de trabalhar o texto, este universo, pouco logocêntrico por vezes, e muito mais orientado timbricamente, ritmicamente... formalmente no fundo e cuja execução técnica exímia fazia perceber que não se tratava minimamente de um trabalho individual ou de causalidade, era uma escolha e materialização estética, artística.

Com a minha presença como assistente, portanto uma presença de observação e análise, fui podendo compreender vários elementos do trabalho que inevitavelmente foram alterando ou desviando as questões a que me tinha proposto e me continuava a propor investigar. Compreendi, por exemplo, que o trabalho era feito muito mais através da matéria técnica presente nos actores escolhidos do que propriamente nos próprios processos de criação e levantamento dos espectáculos. Com isto quero dizer que não há, por motivos muito vinculados com questões orçamentais e de agenda, tal como RNN refere na entrevista que lhe fiz e que pode ser consultada em anexo, disponibilidade para se fazerem longos períodos de ensaio e de trabalho técnico, bem como o próprio não considera fulcral procurar desenvolver essas competências durante os processos. Algo que é muito relevante referir em relação a este assunto, e é do conhecimento geral no grupo de actores com quem trabalha e assumido pelo próprio, é que este é um dos motivos pelos quais contrata muitas vezes os mesmos actores, que já conhecem a tipologia e o ritmo de trabalho, bem como as suas exigências técnicas e o grupo de ferramentas requeridas aos mesmos. Portanto de certa forma, apesar de realmente não existir um “método do actor” ligado à companhia ou o desenvolvimento técnico de certas questões durante o período de ensaios, a verdade é que existe já uma certa tradição no estilo do fazer e nas ferramentas vocais a aplicar. Além disso RNN trabalha sempre com a mesma directora musical, Rita Nunes, que com quem já havia tido o gosto de conhecer ao longo da minha presença na EAMCN e trabalhar durante o processo de Menos Emergências. Ao longo dos últimos anos, RNN tem também colaborado continuamente com João Henriques, orientador deste relatório, que faz o apoio vocal dos seus espectáculos, apoio que o próprio RNN diz ser essencial ter quando se desenvolve este tipo de trabalho de minúcia técnica e por vezes até um certo virtuosismo na combinação da voz cantada e falada, especialmente em períodos de tempo tão reduzidos. Deste modo, esta questão técnica do seu trabalho e dos actores com quem colabora, apesar de me interessar, mesmo do ponto de vista de intérprete, talvez não fosse o ângulo de pesquisa mais relevante ou frutífero no contexto desta investigação.

Já ao longo do processo, assistindo aos ensaios, ouvindo os próprios actores falar entre si e trabalhar, e depois mais tarde ao longo da entrevista com RNN, apercebi-me que, e como no

fundo é óbvio e já era de forma inconsciente no próprio interesse que eu tinha em relação ao trabalho, talvez a música fosse das maiores questões que eu poderia abordar na minha reflexão sobre o seu trabalho. No fundo a música estava realmente sempre lá e muito mais do que eu imaginaria na altura. Obviamente eu tinha interesse em desvendar de que forma, através de que processos e com que indicações é que a música tinha um impacto tão determinante na vocalidade destes intérpretes, destes personagens: no tom, na velocidade, no timbre, na frequência e, de igual importância, na cena. Portanto interessou-me ao longo deste processo de investigação tentar compreender o que estava na origem de quê. É a música que determina a cena ou é a cena que determina a musicalidade ou torna-se música? A adicionar à minha inquietude, numa das respostas à entrevista que lhe fiz, RNN deixa clara a profundidade desta relação da cena com a música:

(...) Ou seja, eu nunca enceno ou escrevo sem ouvir música antes, normalmente a música dá-me os primeiros estímulos da escrita e depois é que a coisa avança... Ou seja, se há uma determinada cena que nasce a partir de uma determinada música quer dizer que aquela cena no palco, na encenação, à partida, a não ser que eu mude de ideias, vai reflectir... E às vezes os actores nem conhecem a música, mas vai ter características daquela música e as características vocais são resultado da característica da música, ou seja, todo o ambiente sonoro seja da voz dos actores, seja de sonoplastia, seja de instrumentos musicais... toda a velocidade, toda a clareza ou não que a música tenha vai estar naquela cena... E isso é feito sobre muitas formas diversas... Pode ser visual, pode ser circulação ou coreografia dos actores (...) Porque se tu falas de música e a seguir falas de coreografia toda a gente pensa que se está... não, eu prefiro falar de música e depois a seguir uma circulação física que existe no palco resultado daquela música. Isso tudo, todas estas questões de ritmo, de tempo, de intensidade... voz aguda, voz mais grave são resultantes do tom da cena que nasce do tom da música... Quando eu digo tom não é a primeira nota que é lançada, mas o tom geral...a ambiência...” (...) ‘E é claro que o actor ao trabalhar uma cena que tem uma determinada música em simultâneo vai instintivamente atrás daquilo que a música lhe dá e se calhar racionalmente atrás daquilo que o texto lhe dá... e isso influencia todo o trabalho vocal...

(Entrevista a RNN, em anexo, pergunta 3)

Às voltas com esta questão ontológica, da génese criadora e criativa da sua obra, deparei-me com alguns conceitos e percebi que me interessava analisar a presença artística e o produto num contexto estético e técnico, do ponto de vista da tradição teatral como por exemplo é o caso do conceito pós-dramático de *musicalização* que me parece espelhar de forma já teorizada a profundidade e os resultados deste processo de criação cénica a partir de uma matéria musical, e é abordado por Lehmann no seu livro “*O teatro pós-dramático*” (2017), que é uma presença e apoio incontornável numa investigação desta tipologia no campo das Artes Performativas, e cuja pertinência irei aprofundar no capítulo seguinte.

2. Processos evolutivos da matéria vocal no contexto do objeto de estudo

Teatro-música

O foco temático deste trabalho transita, de um modo abrangente, universos que envolvem o espectro teatral e musical. Tendo isto em consideração, existe um sem número de conceitos, práticas e tradições que seria importante clarificar em nome da correção e da clareza, mas pelos limites do trabalho e a complexidade histórico-estética do âmbito da praxis destas matérias, isso não será possível. Irei ainda assim tentar esclarecer o contexto histórico e estético dos objectos em estudo e do âmbito em que se inserem as criações do TDE.

Um esclarecimento extremamente pertinente, mas de muito exigente definição, será o do termo teatro - música. Esta dificuldade não se apresenta apenas a mim, vi-a ser referida em todos os documentos que consultei. No entanto, apresento a definição de Eric Salzman (2000), que se refere ao termo com enorme pragmatismo, útil neste contexto de investigação:

Music-theater has two contrary meanings. In one sense, it means any theatrical or performance work in which music plays an extended, primary role. In this definition, opera, operetta, and the musical are just localized forms of a large, general category. But, in English, music-theater is a relatively recent term coined to exclude all those traditional genres in favor of new kinds of music-and-theater mixes: antioperas, nonmusicals, performance art, multimedia, extended-voice extravaganzas, and the like.

(Salzman, 2000, p.9)

A problemática relacionada com a delimitação deste conceito é que tentamos definir um universo que se tem estabelecido e desenvolvido desde o seu surgimento, num contexto de dispersão de barreiras, reflexo também dos seus contextos políticos e formais fragmentários pós modernos. Vários autores têm-se referido também ao desenvolvimento acumulativo deste termo, como verificamos na sugestão de Pieter Verstraete (identificado daqui em diante por PV) ao citar Sheppard:

Attempting to detail exactly what music theater is or what criteria qualify a work for this designation would run counter to the broadly inclusive spirit signaled by the term. It may be wrong even to think of music theater as a genre, since so much twentieth-century art has been concerned with genre-blurring

(Verstraete, 2009, p.6 apud Sheppard, 2001, p.3)

É deste modo sugerido, por ambos os autores, que esta questão de esbatimento de fronteiras é uma das características mais importantes do termo teatro-música, e é precisamente nesta

indefinição e abrangência que floresce a sua riqueza e capacidade de inclusão de matérias artísticas. É possível ir ainda mais longe - parece existir inerente ao conceito, uma necessidade de não se aprisionar dentro de horizontes fechados e poder-se sim definir e apresentar como o objecto que surge precisamente no cruzamento frutífero de correntes artísticas do passado - e que luta de um modo consciente contra a possibilidade de se definir e fixar. Torna-se então útil e esclarecedor posicionar este conceito cronologicamente no seio do teatro pós-dramático, tal como refere PV (2009): “*The development of music theatre comes together with the development of nonlinear, nonverbal forms of performance art such as the earlier mentioned ‘post-dramatic theatre’.*” Podemos concluir, num raciocínio que serve a clareza da compreensão do termo, bem como cria terreno para a discussão que se pretende desenvolver neste relatório, com a perspectiva mais global de Salzman do conceito de teatro-música: “*a loosely applied term for theater works or events that involve some merging of arts, forms, techniques, means, and electronic media, all directed at more than one of the senses and generally involving some kind of total surrounding*” (Verstraete, 2009,p.11 *apud* Salzman, 1974).

O Paradigma Vocal Pós-dramático

O esclarecimento do conceito de teatro-música surge então aqui, não só pelo campo de estudo deste relatório, mas especialmente como rampa de lançamento para uma questão geral de extrema importância no contexto desta pesquisa: a alteração do paradigma do uso vocal nas Artes Performativas à luz da corrente teatral aqui basilar, o *Teatro Pós-Dramático*. Este vai surgindo e sendo instituído no seguimento do *Teatro Dramático*, a tradição teatral europeia da Idade Moderna fundada em torno da posta de acções e discursos em palco, numa representação cujo objectivo primordial seria o da ilustração e declamação, subordinadas ao texto (Lehmann, 2017).

Para certos amadores de teatro, uma peça escrita suscita uma satisfação tão plena e decisiva como a que causaria ao ser representada. Tudo o que diz respeito ao enunciar especial de uma palavra, à vibração que pode provocar no espaço, lhes escapa, e também lhes escapa, por consequência, tudo o que é susceptível de completar o pensamento. A palavra assim concebida pouco mais tem que um valor discursivo, isto é, elucidativo. Não é exagerado afirmar, tendo em conta a sua terminologia bem definida e acabada que a palavra está feita para entrar o pensamento; delimita-o, limitando-o; é apenas um resultado, em suma.

(Artaud, 1989, p. 115)

Esta citação serve de ponto de partida bem como de ponte para a compreensão da praxis do teatro dramático bem como para compreensão do pensamento transformador de Artaud. Na

sua obra *O Teatro e o seu duplo* (1938), Artaud apresenta de forma muito teórica, mas incendiada, as premissas artísticas em que baseava o seu trabalho e que considerava urgente ver emergir na prática teatral. É essencial analisar o seu discurso revolucionário como assente num forte descontentamento com o contexto artístico ocidental em que se inseria, mas que se considera actualmente ter sido de uma influência seminal na prática teatral no século XX e XXI: no que se escreve, se vocaliza e em como se vocaliza o que se escreve. Na perspectiva do que se escreve, é essencial mencionar e relacionar com as correntes do *Simbolismo*, *Expressionismo*, *Absurdo* e *Nonsense*.

Fazer uma contextualização histórica e formal aos olhos da contemporaneidade, é um problema que sem dúvida enfrento. Felizmente, permito-me estabelecer estes diálogos e encaixar os objectos de estudo em certas balizas teatrais, cujas escolhas estéticas e temáticas da companhia permitem muitas vezes definir. Nomeadamente na escolha e utilização de textos que já foram ou são enquadrados numa determinada janela da história e estética teatral do ponto de vista formal, no contexto das obras abordadas neste relatório. Esta relação aplica-se por exemplo em relação à adaptação do clássico de Carroll, *Alice no País das Maravilhas*. Não só é uma obra amplamente conhecida e analisada como há também uma enorme tradição do que é o pôr em cena destes textos. RNN refere na entrevista que se encontra em anexo, que não trabalha em função destas balizas nem reflecte sobre elas no momento de criar, mas também admite que, naturalmente, ao olharmos para um objecto do ponto de vista macroscópico podemos encontrar muitos elementos que não vemos se olharmos com uma proximidade enorme, como ele próprio refere, ao nível do *pixel*. Um aspecto interessante é que as correntes estéticas teatrais, que pela minha pesquisa consegui relacionar com o trabalho de RNN, encontram-se num espectro de viragem da prática teatral, de forma que estes são todos referidos por Hans-Thies Lehmann (2017), identificado daqui em diante por HTL, no seu livro *O Teatro Pós-Dramático* - refiro-me ao *Expressionismo*, *Surrealismo* e *Teatro do Absurdo* - e são referidos como práticas que estiveram na origem ou em momentos de viragem na análise que se faz do surgimento e desenvolvimento do teatro pós-dramático, corrente teatral em que o teatro do TDE, nem que não fosse pelo seu contexto temporal, teria que ser incluído.

Jaquelin Martin aborda esta temática de vertigem do paradigma vocal no seu livro *Voice in Modern Theatre* (1991) no qual se debruça sobre o uso vocal *Simbolista*, exactamente antes de se dedicar ao seu uso na corrente do *Teatro do Absurdo*, estabelecendo uma ponte que me interessa desenvolver, do que foi o percurso de desenvolvimento do uso vocal na prática teatral ao longo do século XX, até ao que se irá posteriormente definir como o *uso vocal no*

teatro pós-dramático. Deste tipo de análise podemos depreender então, naturalmente, que não interessa relacionar de forma estanque as práticas contemporâneas sem ter uma visão global do que esteve na sua base, especialmente na produção actual, que como característica do teatro pós-dramático, é especialmente enfocada numa amálgama fragmentária de práticas e correntes anteriores: *“Vocal delivery was often an experimentation, using singsong voice, exaggerated articulation or characters speaking past each other in overlapping monologues, while the action was located and developed on a wordless, subtextual level”* como refere Martin Esslin (1968) sobre o *Teatro do Absurdo*. De um modo geral, a linha de continuidade entre os escritos de Artaud – teatro do absurdo – pós-modernismo (nas artes performativas nomeado como pós-dramático) assenta na fragmentação: como refere Martin (1991, p.60) e verificamos também nos escritos de Esslin (1968) e HTL (1997, 2017). Nomeadamente o último afirma, referindo-se a motivos teatrais pós-dramáticos que tiveram génese no expressionismo:

...as suas inovações linguísticas, como o estilo telegráfico e a abolição das regras de sintaxe, minam a perspectiva uniforme da lógica da acção humana; mais do que mensagens, o som deve transportar afectos. Pretende ir além do drama, como dramaturgia dos conflitos interpessoais, e além dos motivos que lhe são inerentes, e acentua as formas do monólogo e do coro, e uma sequência de cenas determinadas de modo mais lírico do que dramático (...).

(Lehmann, 2017, p. 92)

Conforme HTL deixa claro acima, passamos a ir além da abordagem dramática do texto, deixando a forma predominar sobre o conteúdo ou a linearidade. É muitas vezes um teatro polifónico e coral, em que o sentido ou o significado deixam de estar em primeiro plano, tal como afirma Martin: *“Perhaps the most significant change has been the advent of the non-verbal as a replacement for the verbal text, where the language of words has been frequently replaced by a language of sounds.”* (Martin, 1991, p. 190).

Texto, Música e a Cena – Musicalização

Aliás, haveria muito a dizer acerca do valor real da entoação no teatro, acerca desta faculdade que as palavras têm de criar uma música, por si, - conforme a maneira como são pronunciadas, independentemente do seu significado concreto, ou mesmo até embatendo neste significado -, de criarem, sob a linguagem, uma corrente subterrânea de impressões, correspondências e analogias.

(Artaud, 1989, p. 39)

O interesse da presença das reflexões e manifestos artísticos de Artaud neste relatório não reside em fazer um paralelismo com a sua criação artística, mas sim em sublinhar a sua

influência na viragem de paradigma no uso da voz no teatro e que acredito ter largamente influenciado a prática vocal no vasto espectro do teatro pós-dramático, em que se insere o trabalho do RNN. Esta reflexão sobre o enquadramento das criações de RNN neste contexto de viragem e novas práticas vocais, ganha, a meu ver, mais valor quando a olhamos segundo o conceito *musicalização*, ao qual HTL dedica um dos subcapítulos do seu livro “Teatro Pós-Dramático”. Este termo foi desenvolvido e apresentado pela musicóloga grega Helene Varopoulou numa conferência, que sublinha não só a musicalidade presente no texto e no seu enunciar, mas também se debruça sobre a influência da música sobre todos os aspectos da cena, influência que a meu ver representa o maior denominador comum entre todas as criações de RNN.

Seguindo esta linha de raciocínio debruçar-me-ei sobre a relação estreita entre o texto, o discurso, a narração e a componente musical - componentes primordiais à humanidade e à nossa necessidade de comunicação e jogo - matérias primárias do objecto teatral. Apresento mais uma vez a análise de HTL (1997) sobre o papel do texto no teatro em relação aos seus primórdios, que serve o propósito de compreender a enunciação do conceito de *musicalização* acima, e defende a sua presença inata no jogo textual teatral:

Whilst the text has been traditionally considered as playing a leading role in the theatre, it is now no longer the case that a theatre based on text is considered either the rule or the standard.

Reading the Poetics shows that even at that time the text was not considered as the exclusive support or vehicle of meaning and sense. For Aristotle it is part of the Melopoeia.⁸ Text in the theater has always been considered in its dimension as sound, music and Voice.

(Lehmann, 1997, p.55)

Na pesquisa de PV (2009) e HTL (1997) começa-se a abordar a teorização da relação que sempre existiu, é certo, mas que se tem vindo a intensificar e a abordar teoricamente, no contexto do teatro-música e do teatro pós-dramático, entre a música e todos os elementos teatrais, como possíveis significantes.⁹

Jean-Jacques Nattiez (1990) claims a relationality of music to other constituents or ‘objects’ that call for a narrative reading, which he argues for at first in most general terms: “An object of any kind takes on meaning for an individual apprehending that object, as soon as that individual places the object in relation to areas of his lived experience – that is, in relation to a collection of other objects that belong to his or her experience of the world”. Nattiez emphasises the role of ‘other objects’ as part of the perceiver’s life experience. This would imply that, for the purpose of music theatre,

⁸ Melopoeia: the part of dramatic art theatre concerned with music (Aristóteles, 2007, p. 53).

⁹ “A expressão *signos teatrais* deve, neste contexto, abarcar todas as dimensões da significação e não apenas os signos que transportem informação, ou seja, não apenas os significantes que denotem ou conotem inequivocamente um significado identificável, mas também, virtualmente, todos os elementos do teatro.” (Lehmann, 2017: 119)

we should look at how the music takes on meaning in correspondence with other elements in the performance.

(Verstraete, 2009, p.139 apud Nattiez,1990)

Esta perspectiva reforça, portanto, a relação entre música e texto numa lógica narrativa e teatral, para além do que havia já sido enunciado por Aristóteles na sua *Poética*. PV (2009) refere que no contexto do teatro-música devemos olhar para a forma como a música ganha significado quando em correspondência com outros elementos da performance mas Helene Varopoulou lançou-nos o desafio a ir mais longe quando referiu o termo *Musicalização* numa conferência em 1998, em que refere “*deste modo, através das diferentes particularidades auditivas, o enunciado do texto torna-se fonte de uma musicalidade autónoma*” (Lehmann, 2017, p. 131 *apud* Varopoulou, 1998), termo que HTL (2017) explorou numa concepção dramaturgica mais globalizante, no contexto do teatro pós-dramático. As perspectivas que ambos descreveram e desenvolveram viriam a ser resumidas e compiladas por PV:

Musicalisation is then defined by a wide-ranging application of and sensibility for music and rhythms in the theatre, which are as much influenced by classical, modern as popular music idioms. Lehmann takes this notion further and regards musicalisation as an integral part of a larger project in contemporary theatre. According to Lehmann, ‘musicalisation’ expands to other elements in the performance, or even to its whole organization. Following Varopoulou’s suggestions, he recognizes in this notion a different way of structuring theatrical communication. It purposefully disconnects the elements and confuses any linear, goal-oriented or ‘teleological’ structure, which would render a traditional definition of narrative on the stage impossible. As such, it can ambiguate the meaning-making processes of the theatre, though due to the musical remainder it produces, musicalisation does not move away from meaning, nor possible narrative meanings.

(Verstraete, 2009, p. 162)

É essencial, no entanto, esclarecer que a musicalização do teatro referida por HTL não tem a ver apenas com uma maior inclusão da música no teatro, mas na absorção dos parâmetros musicais como o ritmo, a textura sonora, o jogo com a musicalidade da fala (com ou sem palavras) dentro da lógica cénica e teatral, tal como já havia sido preconizada por Artaud:

E para mais, todos estes sons se ligam a movimentos, como se fossem a consumação natural de gestos que têm a mesma qualidade musical, e tudo isto, com um tal sentido de analogia musical, que o espírito se encontra, por fim, compelido à confusão, atribuindo à gesticulação articulada dos bailarinos as propriedades sonoras da orquestra e vice-versa. (Artaud,1989, p. 58)

e que podemos observar em muitos espectáculos contemporâneos, mesmo que a exploração vocal não seja o elemento mais central da performance. O pensamento vanguardista de Artaud parece então preconizar não apenas esta questão da *musicalização*, como aponta uma luz para outra questão primordial desta concepção da música como mais um elemento da cena: o

gesto, que abordarei neste relatório como o gesto vocal, no contexto da pesquisa desenvolvida neste processo.

A matéria e gesto vocal – partitura de impulsos e signos

O gesto é aquilo que fica não relevado em cada acção orientada para um fim: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que nomeadamente ultrapassa o olhar apenas ordenador – que se tornou possível porque nenhuma determinação de objectivos e nenhuma reprodutibilidade enfraquece o real do espaço, do tempo e do corpo. O corpo pós-dramático é o corpo do gesto, assim entendido: ‘O gesto é uma potência que não transita para o acto para nele se esgotar, antes como potência permanece no acto, e nele dança.

(Lehmann, 2017, p. 311)

A palavra é um corpo e só quer dizer algo quando uma intenção actual a anima e a faz passar do estado de sonoridade inerte (*Körper*) ao estado de corpo animado (*Leib*). O corpo próprio da palavra só exprime se for animado (*sinnbelebt*) pelo acto de um querer-dizer (*bedeuten*) que o transforma em carne espiritual (*geistige Lieblichkeit*).

(Derrida, 2002, p 88)

De acordo com as citações de HTL (2017) e Derrida (2002) acima, pretendo enunciar uma abordagem que concebe o gesto de uma perspectiva fenomenológica¹⁰, como um motor criador, fruto de um impulso, neste caso musical - da matéria vocal¹¹ - que nos presenteia com o espírito criativo do seu enunciador artístico, seja ele o dramaturgo, o encenador, o intérprete, etc., tal como nos sugere Derrida: “A voz fenomenológica seria esta carne espiritual que continua a falar e a estar presente a si – a ouvir-se na ausência do mundo.” (2004, p.20). Neste contexto pós-dramático a criação e a obra em si começaram, em todo o espectro das artes performativas (e não só), a dar enorme relevância ao espectro conceptual como motor do processo criativo e mesmo como constituinte da obra de arte. É esta perspectiva que abordamos aqui com os conceitos da matéria e o gesto vocal, tal como havia sido enunciado por Maria João Serrão na sua tese – *Constança Capdeville – Entre o teatro e a música*: “A compositora sabia que o corpo, a sua gestualidade e corpo contêm, *a priori*, as intenções da música e da teatralidade, intenções presentes na execução dos gestos que se tornam assim significantes.” (Serrão, 2006, p. 85.)

Neste contexto poderemos então relacionar a matéria e o gesto vocal com o trabalho do intérprete que pretende canalizar estes impulsos em função da interpretação sobre o material

¹⁰ “Nesse caso, deveria acabar-se por dizer da palavra, seja qual for a dignidade ou a originalidade que ainda se lhe conceda, que é apenas uma forma de gesto.” (Bernardo, 2009).

¹¹ Relacionável também com uma citação não identificada de K.F. Weisäcker: “A palavra não é apenas o significante, mas, completamente separada do seu significado, possui um corpo próprio, uma forma sonora, que é ainda outra coisa daquilo que ela significa.” (Serrão,2006, p.109)

textual ou musical a fim de servir a obra. Jerzy Grotowsky (1975) partilhou também amplamente a sua investigação sobre o assunto, fruto do trabalho no Teatro Laboratório (fundado em 1959), com o seu grupo de actores, que serviram como matéria para experimentação dos processos do trabalho do actor. Ao longo de décadas de experimentação com actores Grotowsky reuniu resultados e reflectiu sobre a prática, produzindo discurso sobre o método do actor de uma forma que me parece muito útil enunciar em paralelo a alguns resultados que se verificam no trabalho dos actores de RNN e se prendem com esta ligação entre a matéria e o gesto vocal e o recurso a uma partitura de impulsos/signos - relação que pretendo estabelecer entre o pensamento de Artaud (1989), Grotowsky (1975) e os objectos de estudo presentes neste relatório.

No seguimento da reflexão sobre estes conceitos deparei-me com a enunciação de Grotowsky (1975) sobre o trabalho a partir de uma partitura, onde encontro uma possível ponte com a abordagem musical, que foi inspirada na observação das características formais das criações de RNN, dos estímulos que eram dados aos seus actores e dos resultados que lhes eram pedidos. É a partir desta observação que apresento este seguimento de conceitos que me parecem relacionar a própria matéria do trabalho com a sua metodologia, aqui exposta de uma forma conceptual, que relaciona mais uma vez as teorizações de Artaud com as verificações práticas de Grotowsky:

Por outro lado, esta linguagem cifrada e esta transcrição musical serão preciosos meios de transcrição das vozes.

Uma vez que um dos princípios desta linguagem é proceder a uma utilização especial das entoações, essas entoações devem constituir uma espécie de equilíbrio harmónico, de deformação secundária da palavra, que tem que ser susceptível de reprodução, sempre que se queira.

(Artaud 1989, p. 92)

Que haja um retorno, por mais pequeno que seja, às origens activas, plásticas e respiratórias da linguagem, que as palavras se reúnam de novo aos movimentos físicos que as suscitaram e que o aspecto discursivo e lógico da fala desapareça sob outro aspecto afectivo e físico, isto é, que as palavras sejam ouvidas na sua sonoridade, em vez de serem exclusivamente tomadas pelo seu significado gramatical, que sejam apreendidas como movimentos e que estes movimentos se transformem noutros, simples e directos, como acontece em todas as circunstâncias da vida, mas que não acontece ainda, suficientemente, com os actores no palco (...)

(Artaud, 1989, p. 116)

Como se consegue perceber claramente nestas citações, Artaud e Grotowsky (citado noutras partes do texto), parecem pretender a mesma coisa: a sublimação dos elementos mínimos do actor (seja no âmbito vocal ou físico), dos impulsos que constituem a base vital da comunicação, e que ao serem encontrados pudessem ser tão claros e orgânicos que fossem passíveis de ser notados, criando assim uma partitura de som e movimento, clara e repetível.

Martin no seu *Voice in the Modern Theatre*, reflecte também sobre a pertinência e utilidade de se instrumentalizar a notação musical na abordagem prática aos elementos vocais em cena quando se refere à perspectiva de Artaud: “*Artaud meant that this new language was even to be regarded as a musical cadence – and that perhaps musical transcription would be valuable as a way of transcribing voices. In this way, harmonic balance could be achieved by making particular use of intonations.*” (Martin, 1991, p. 62). É certo que no trabalho de RNN, e na maioria dos casos, esta abordagem de uma partitura não é levada ao seu sentido prático estrito, da notação musical ocidental, mas o que estes pensadores pretendem estabelecer, e o que defendo aqui, é que a mera consideração desta possibilidade – a observação do material vocal e textual com as suas características musicais de frequência, ritmo, duração, intensidade e pausas, permite abordar e reter os tais impulsos vocais do actor de uma forma extremamente útil, prática e benéfica à exigência que a actuação ao vivo e a repetição teatral de uma estrutura fixa cénica representam, como refere Grotowsky: “*Quando se representa um papel a partitura já não é de pormenores, mas de impulsos... de signos. O signo é o impulso nítido, o impulso puro. Para nós, as acções do actor são signos.*” (Grotowsky, 1975, p.183).

O motor para a pesquisa e relacionamento destes conceitos terá surgido durante os processos de ensaio e repetições, em que RNN se referiu ao desejo de chegar a este tipo de matérias e resultados em ensaio e em espectáculo. O interesse em investigar sobre a definição e aplicabilidade do conceito de partitura no contexto teatral adveio precisamente de o ter ouvido a referir-se em período de ensaio a “uma partitura”, tendo isso sido motor para a abordagem metodológica das entrevistas, a RNN e às intérpretes do espectáculo *Banda Sonora*, cujas respostas recolhidas vieram a ser o grande ponto de partida para a linha de pesquisa para este relatório e para a sustentação da discussão destes conceitos no contexto do objecto de estudo, que será apresentada no 4º capítulo.

3. O Teatro do Eléctrico e Ricardo Neves-Neves: acolhimento de estágio

O Teatro do Eléctrico:

O Teatro do Eléctrico é na sua génese, desde 2008, uma estrutura de artes do espectáculo, composta por profissionais das artes do Teatro e da Música. Ao longo dos seus 12 anos de existência já puseram em cena mais de 20 espectáculos entre os quais destaco, pela sua componente vocal e musical: *Mary Poppins, a mulher que salvou o mundo*, texto e encenação de Ricardo Neves-Neves (2012); *Menos Emergências*, de Martin Crimp, encenação de Ricardo Neves-Neves (2014); *A Noite da Dona Luciana*, de Copi, encenação de Ricardo Neves-Neves (2016); *A Freguesia*, dramaturgia e encenação Ricardo Neves-Neves (2017); *Karl Valentin Kabarett*, de Karl Valentin, encenação de Ricardo Neves-Neves (2017); *Banda Sonora* uma criação de Ricardo Neves-Neves e Filipe Raposo (2018); *Alice no País das Maravilhas*, a partir de Lewis Carrol e encenação de Maria João Luís e Ricardo Neves-Neves (2018); *Soberana*, uma criação de Ana Lázaro e Ricardo Neves-Neves (2019); *A Reconquista de Olivenza*, uma criação de Ricardo Neves-Neves e Filipe Raposo (2020).

Contam já também um número significativo de publicações de textos teatrais originais, na sua maioria de autoria de RNN, em diversas editoras que têm feito um trabalho importante para o registo do universo da dramaturgia teatral contemporânea em Portugal, como é o caso da *Artistas Unidos/Cotovia*, com a sua colecção *Livrinhos de Teatro* e o *TNDMII/ Bicho do Mato*. Ambos os textos originais das criações contempladas por este relatório foram publicados ainda no presente ano de 2020: *Banda Sonora*, texto de RNN, foi publicado pelos *Artistas Unidos/Cotovia* e *Soberana*, texto de Ana Lázaro, que foi publicado pela Câmara Municipal de Loulé.

Ao nível do reconhecimento do seu trabalho a companhia tem visto as suas produções frequentemente nomeadas nos novos media (críticas na imprensa, programas de televisão, rádio, etc.) bem como para prémios teatrais, nos quais conta com uma vasta lista de nomeações e atribuições entre as quais destaco no contexto das criações abordadas no presente relatório: *Banda Sonora*, nomeada para os prémios ASEFA em inúmeras categorias, entre as quais destaco: melhor espectáculo, melhor encenador, melhor elenco e melhor direcção musical, tendo ganho na categoria de melhor cenografia (Henrique Ralheta), foi também nomeado para o prémio Guia dos Teatros correspondente ao ano de 2018 nas categorias de melhor musical, melhor musical original (Filipe Raposo) e melhor direcção

musical (Cesário Costa) tendo vencido a categoria de melhor texto original português (Ricardo Neves-Neves). O Teatro do Eléctrico tem também contado com vários apoios, entre os quais destaco República Portuguesa - Direcção Geral das Artes, Cineteatro Louletano/Câmara Municipal de Loulé e pela Câmara Municipal de Lisboa / Polo Cultural Gaivotas | Boavista, e coproduções entre as quais destaco as relativas aos objectos de estudo deste relatório: São Luiz Teatro Municipal, Cine-Teatro Louletano/Câmara Municipal de Loulé, Teatro da Terra, Teatro Nacional D. Maria II e Teatro Nacional São João¹².

Ao longo deste percurso, que já é vasto e, como se depreende da informação que apresentei sobre o percurso e historial de reconhecimento do trabalho da companhia, o seu trabalho foi-se estabelecendo e ganhando os seus recortes estéticos e formais e o trabalho de RNN foi fulcral neste afunilamento. Começou a ser visível no trabalho um universo imagético que pode ser identificável do ponto de vista visual, nos cenários, nos figurinos, nos universos retratados, aqui também ao nível do imaginário musical bem como a nível técnico e formal do ponto de vista da direcção de actores e execução – a direcção da interpretação ao serviço da estética. É o reconhecimento da existência deste universo muito particular e único, assente neste dueto entre a música e o teatro, que me levou a crer que este seria um objecto de trabalho excepcional e válido no contexto académico em que me encontrava como Mestranda de Artes Performativas – Teatro Música na ESTC e despertou o meu interesse em observar, analisar e experimentar o que seria o seu método de trabalho e de que modo eu poderia não só enriquecer a minha prática enquanto intérprete bem como acrescentar conhecimento neste ramo da prática teatral, que não tem ainda muita presença no âmbito da criação e análise de pensamento artístico. Neste aspecto eu considero que, se por um lado a sua história ainda não é muito longa (doze anos passados desde a criação da estrutura), por outro lado a abrangência, constância e especificidade estética do seu trabalho fazem com que haja uma inegável pertinência ao nível do conteúdo formal do seu trabalho para proceder à reflexão da relação destas duas vertentes das artes performativas: o teatro e a música.

O trabalho de Ricardo Neves-Neves:

Ricardo Neves-Neves, nascido no Algarve em 1985, é director artístico e co-fundador do Teatro do Eléctrico desde 2008, onde tem desenvolvido trabalho nas vertentes de representação, encenação e escrita. É licenciado pela Escola Superior de Teatro e Cinema no

¹² Informação consultada em <https://teatrodoelectrico.com/companhia-2/> a 15 de Novembro de 2020.

ramo actores, Especialista em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e participa no *Obrador d'Estiu-Dramaturgia* (Barcelona), orientado por Simon Stephens. Leccionou a disciplina de interpretação na Escola Superior de Teatro e Cinema e na ACT – Escola de Actores. No âmbito do seu trabalho com o Teatro do Eléctrico, a componente relacional entre a música e o teatro que tem desenvolvido é inegável e constitui como já referi uma das grandes curiosidades artísticas e mais-valias do seu trabalho que me interessam investigar e nesse sentido já mencionei acima várias produções que desenvolveu com a companhia em que esta estreita e frutífera relação foi posta em cena.

O seu interesse pelas artes e a sua formação artística começaram ainda em Quarteira, quando tinha 15 anos, precisamente pela música e pelo teatro – a vertente musical na forma de aulas de piano, em casa com o seu pai, e a vertente teatral no Grupo de Teatro Amador de Quarteira, com o qual chegou a trabalhar como actor e encenador (a sua primeira experiência de encenação), ainda durante a licenciatura na Escola Superior de cinema. O próprio RNN menciona esta experiência no teatro amador como basilar e essencial, não só na escolha da sua profissão, mas também na forma como tem desempenhado ao longo da sua carreira as funções de actor e encenador. Como actor desenvolveu o seu percurso maioritariamente em Lisboa, a nível académico e profissional, de onde se sublinha o seu trabalho com os Primeiros Sintomas, o Teatro Esfera, os Artistas Unidos, as Comédias do Minho¹³. É o próprio RNN que menciona, na entrevista que lhe fiz e conduzi no âmbito do meu estágio na companhia, para efeitos de apoio à redacção deste relatório, a importância que a sua formação (tanto a nível amador como profissional) têm na forma como conduz o seu trabalho, e afirma que se não tivesse optado por ser actor e tido esta oportunidade desde cedo no grupo de teatro amador, dificilmente teria optado por ser encenador e que é também o conjunto dos ensinamentos que adquiriu, tanto na ESTC, como nas experiências como actor profissional que teve com encenadores como Jorge Silva Melo, Bruno Bravo, Sandra Faleiro, João Brites, Paula Sousa, entre outros, que moldam a forma como conduz, dirige e encena as suas criações.

Apesar da sua formação base ser como actor e de ter trabalhado durante mais de uma década como intérprete com várias companhias e encenadores ele próprio refere em diversas entrevistas que este percurso foi como que uma catapulta para o trabalho que ele desenvolve no TDE enquanto dramaturgo e encenador, onde o prazer é sublimado na acumulação destas

¹³ Companhias referidas por RNN na entrevista em anexo, como resposta à segunda pergunta.

tarefas criativas, nomeadamente numa entrevista que deu ao jornal regional *A voz do Algarve*¹⁴:

Quanto à escrita, posso dizer que é algo contraditório, porque é a atividade que mais me é solicitada, mas que mais me custa fazer, é um sofrimento do primeiro ao último minuto, porque é aquela parte do trabalho em que não há nada, eu estou totalmente sozinho com uma folha em branco. Eu não posso dizer que tenha prazer na escrita, tenho sim quando trabalho o texto. Encenar sim, é um verdadeiro prazer e é onde me sinto mais empolgado na minha profissão. Há frequentemente várias complicações, a nível artístico, de produção e financiamento e são essas complicações que me levam, normalmente, a uma ou duas semanas da estreia, a dizer que é a última peça que vou encenar (*risos*). Mas apesar de tudo isso, há sempre um grande prazer. Contudo, continua a ser difícil dizer do que gosto mais, porque tudo depende da peça, dos colegas com quem contracenam, se há ou não uma relação pessoal, do encenador, do espaço físico onde atuamos...

(Coelho, 2015)

Ao longo destes anos de trabalho RNN também conta com o reconhecimento de um público numeroso e variado, tendo a maior parte dos seus espectáculos de Norte a Sul do país uma adesão muito grande. Penso que parte das razões da existência deste grupo de seguidores tão diversificado é exactamente a natureza intrinsecamente plural do trabalho da companhia e do seu director artístico. O próprio RNN fala sobre isto durante a entrevista, em que ele próprio vai fazendo uma listagem das várias gavetas estéticas e formais do universo teatral em que já o têm tentado posicionar e as quais segundo ele podem servir de algum modo, mas nunca são mutuamente exclusivas. Menciona universos mais abrangentes como o teatro pós-dramático, o universo estético operático (relacionando este com um elemento de busca de uma certa artificialidade), refere que por vezes descrevem o seu trabalho como teatro musical (etiqueta com a qual diz não conseguir concordar, mediante os espectáculos de teatro musical a que já assistiu em Portugal e noutros países) passando também pelo *Teatro do absurdo*¹⁵ ou *nonsense* e chegando finalmente até ao teatro popular. Apesar de não se identificar com o corpo de trabalho tradicionalmente qualificado segundo esta terminologia diz que talvez se possa considerar o que ele faz como “*novo teatro popular*”:

Se calhar faço um género de novo teatro popular porque eu acho que faço um teatro que é acessível a muita gente e que é acessível às grandes massas e entenda-se que as grandes massas hoje são pessoas alfabetizadas, são pessoas quase todas com acessos a cursos secundários ou superiores ou profissionais...são pessoas que conseguem já enfrentar um certo desafio intelectual e então o que é o novo teatro popular não é aquela coisa tão gratuita como seria há cinco décadas atrás... Se calhar é isso que eu faço.

¹⁴ Explicitar que é ele a falar e colocar a pergunta.

¹⁵ Segundo Esslin, *Teatro do Absurdo* define-se pelo “uso de modos míticos, alegóricos e sonhadores de pensamento, ou seja, projecções concretas de realidades psicológicas. Pois existe uma relação íntima entre o mito e o sonho; os mitos já foram chamados as imagens colectivas de sonho colectivas da humanidade.” (Esslin, 1968, p.298)

Ainda na resposta à primeira pergunta da entrevista¹⁶ RNN refere-se alargadamente à relação do seu trabalho com a corrente do *Teatro do Absurdo* referindo-se à estética, a autores ligados com a corrente cujos textos encenou (dá os exemplos de Martin Crimp ou Lewis Carroll) e um gosto pelo tipo de discurso e a forma de o trabalhar. Curiosamente Martin Esslin (1968) relaciona um pouco esta estética com algo mais próximo ao que talvez RNN se referisse como “*novo teatro popular*” num sentido de maior proximidade com a cultura *pop* contemporânea e a velocidade da comunicação que vemos na actualidade, muito influenciada, além dos novos média, pelos meios de comunicação digitais e refere-se também a *Alice no País das Maravilhas* pelo que me parece relevante citar um excerto do seu livro “*O Teatro do Absurdo*” no contexto deste relatório em que o espectáculo *Alice* é um dos objectos em análise:

É apenas quando vista com olhos prevenidos pela convenção naturalista e narrativa do teatro que o espectador acha uma peça como *A Cantora Careca* chocante ou incompreensível. Basta que o mesmo espectador vá ver um “ato variado” ou um espetáculo de revista para achar a mesma conversa desordenada e sem nexo entre um cômico e seu companheiro, igualmente vazia de enredo ou narrativa, perfeitamente aceitável. Basta que leve os filhos para ver qualquer das inúmeras dramatizações de *Alice no País das Maravilhas* que passará a julgar um exemplo venerado do Teatro do Absurdo tradicional muito agradável e nada obscuro.

(Esslin, 1968, p.277)

O estágio:

No que concerne ao estágio, enquanto trabalho prático, a minha incursão foi repentina, já a meio do processo de pôr em cena (início de Dezembro de 2018), no TNDMII, o espectáculo *Alice*. A comunicação com o TDE já estava a ser feita há algum tempo, após eu ter submetido uma candidatura espontânea a um estágio com a companhia em meados de Setembro de 2018, por meio de uma carta de motivação e um *curriculum vitae* onde expressava o meu interesse e motivações para trabalhar e aprender com a companhia, que foi bem recebida pelo RNN. No entanto, devido a uma carga de trabalhos intensa e à imensa logística que envolve estes processos, bem como a criação de grupos de trabalho muito antecipada que estas produções envolvem, o processo foi-se demorando a concluir e quando finalmente se conseguiu dar este encontro o trabalho já tinha iniciado, culminando com a minha entrada no processo na 6ª semana de trabalho de *Alice* (de 3 a 9 de Dezembro de 2018). Já havia decorrido todo o período de ensaios no Polo Cultural das Gaivotas e Espaço Fórum Dança, tendo eu iniciado o processo de assistência já no TNDMII.

¹⁶ Primeira pergunta da entrevista a RNN em anexo: “Identificas-te com alguma corrente estética do teatro na tua produção teatral? Podes explicar porquê e em que implicações isso se traduz?”

Após uma breve reunião com o Ricardo no dia 6 de Dezembro de 2018, durante a pausa do ensaio, fui posta ao corrente do ponto da situação e ficou assim combinado que eu iria assistir ao resto do processo de criação do espectáculo, especialmente focada no trabalho vocal e musical, a cargo do João Henriques, identificado daqui em diante por JH, director vocal, e da Rita Nunes, directora musical.

Nesta altura ficou fixado o que seria o foco principal do meu trabalho e funções, mediante a agenda de espectáculos da companhia para o resto do ano de 2019, conforme o que se verá de seguida e é retirado de um e-mail enviado pelo Rafael Gomes (actor e assistente de encenação que tem trabalhado continuamente com o TDE):

BANDA SONORA

Ensaios de 7 a 21 de Março 2019
São Luiz -Lisboa 22, 23 e 24 de Março
Cineteatro Loulé - 29 e 30 de Março
Rivoli Porto- 5 e 6 de Abril

MENINA DO MAR

ESPECTÁCULO EM LISBOA

Ensaios - 18 de Março a 2 de Maio de 2019
Espectáculos em Lisboa 3 a 12 Maio 2019

SOBERANA

Ensaios - Meio de Maio a Finais de Junho
Espectáculo - 1 dia em final de Junho em Loulé

De acordo com esta agenda, o que combinei com o Ricardo via e-mail, já anteriormente à nossa reunião a meio do processo de ensaios de Alice no TNDMII, foi que desde Dezembro de 2018 a Junho de 2019 eu fazia assistência à companhia, desempenhando as funções que fossem necessárias, observando, registando e dando apoio ao RNN, ao assistente de encenação responsável por cada produção bem como assistência vocal a JH, prestando o apoio necessário às suas funções. No caso do espectáculo *Soberana*, no Cineteatro Louletano, acumularia a estas funções o papel de intérprete.

A agenda de trabalhos e apresentações a que fiz assistência e que se veio a verificar nos espectáculos contemplados nos subcapítulos 4.1 *Alice*, 4.2 *Banda Sonora* e 4.3 *Soberana* foi a seguinte:

ALICE:

Ensaios – 1 de Novembro a 26 de Dezembro de 2018
- Polo Cultural Gaivotas, Espaço Fórum Dança e Teatro Nacional Dona Maria II (TNDMII)
Espectáculo (estreia) – 27 de Dezembro de 2018 a 6 de Janeiro de 2019: TNDMII

BANDA SONORA:

Ensaios (reposição) – 6 de Março a 21 de Março

- Espaço Fórum Dança e Teatro São Luiz.

Espectáculo (reposição) - 22, 23 e 24 de Março de 2019: Teatro São Luiz.

SOBERANA:

Ensaios: 6 de Maio a 20 de Junho

- Polo Cultural Gaivotas e Cineteatro Louletano.

Espectáculo (estreia): 21, 22 e 23 de Junho – Cineteatro Louletano.

Importa desde já referir que as datas e os números de apresentações podem ser por vezes alvos de alguma flexibilidade, o que se verificou com *Soberana*, que não teve apenas uma apresentação como referido no supracitado e-mail, mas sim três. Fica também aqui contemplado que não só estive inserida no processo de apresentação de *Alice*, *Soberana* e a reposição de *Banda Sonora*, como estive presente também em alguns ensaios da reposição de *Karl Valentin Kabarett*, de Karl Valentin e assisti também ao processo de criação do espectáculo *Menina do Mar*, que por motivos de menor pertinência para a presente investigação decidi deixar de parte em termos de análise e descrição de processo. A iniciativa de estar presente no maior número de ensaios possível foi minha e prendeu-se com o natural interesse em apreender o máximo de conhecimento acerca da companhia, dos seus objectos de trabalho, do modo de trabalho dos seus intérpretes bem como do Ricardo, tanto a nível pessoal e no âmbito da presente investigação.

Em termos práticos do espectro da minha acção enquanto estagiária assistente ficaram combinados na reunião entre mim e o RNN as responsabilidades genericamente associadas ao cargo: assistir a todos os ensaios possíveis (musicais e de cena, tentando sempre dar primazia aos primeiros), tomar notas, auxiliar o assistente de encenação e director vocal na realização das suas tarefas, acompanhar o texto e as marcações, tomando todas as anotações possíveis para poder ajudar os restantes membros da equipa no caso de existirem dúvidas, auxiliar os intérpretes com música (apreensão e memorização), texto (memorização) e marcações e coreografias (correções, olhar externo, memorização).

No aspecto específico e mais relativo ao objecto deste relatório imediatamente foram traçadas por mim algumas estratégias que já me haviam acompanhado no meu percurso enquanto estudante e intérprete, tanto no âmbito musical como teatral para me ajudar a acompanhar e registar os métodos de trabalho do encenador e assistente de encenação bem como dos actores e director vocal: acesso a todos os registos físicos textuais (texto, outros materiais textuais dramaturgicamente relevantes) e ou musicais (partituras, gravações) relacionados com o espectáculo em questão ou criação dos mesmos – o que fiz especialmente sob a forma de clipes sonoros. Isto relevou-se muito útil enquanto metodologia pois ficou assumido que eu

faria essas gravações de uma forma sistemática (cada linha melódica, cada naipe e depois todo o grupo em coro) e seria também eu que partilharia as gravações específicas necessárias a cada intérprete segundo a sua linha vocal, coisa que fiz com enorme facilidade devido ao grande desenvolvimento tecnológico dos dias de hoje ora via *e-mail, whatsapp ou facebook*¹⁷. Em retrospectiva, acredito que poderia ter levado o meu trabalho enquanto olhar externo mais longe e ter sido mais esquemática e activa no meu papel de assistente, tendo realizado por exemplo mais registos videográficos de vários ensaios e números musicais, bem como os aquecimentos vocais do JH. Acredito que isto também se deveu à entrada um pouco abrupta no meio do processo de trabalho bem como a uma vontade ávida de observar e absorver tudo, o que talvez me possa ter deixado numa atitude menos activa do que a que gostaria de ter manifestado, irei desenvolver mais os motivos destas considerações no capítulo seguinte em que irei falar mais concretamente dos processos do estágio e dos espectáculos em geral.

¹⁷ Estes registos são especialmente úteis quando existem, por exemplo, reposições (como seria o caso de *Soberana* em Abril de 2020/2021 no Cineteatro Louletano, ambas canceladas devido à situação pandémica devido à COVID19).

4. Alice, banda sonora e soberana: processos de criação

Este capítulo pretende clarificar a pertinência dos objectos escolhidos, à luz da linha de pensamento desenvolvida no capítulo dois, fazendo um mapeamento do posicionamento destes objectos e dos seus processos de criação à luz dos pensadores, correntes teatrais e metodologia adoptada neste processo de análise e pensamento sobre o trabalho da companhia e do seu director artístico RNN. Deste modo, este capítulo servirá para clarificar os aspectos que no processo de criação de RNN são comuns aos três objectos teatrais presentes neste relatório, sempre em comunicação com a verificação dos elementos teóricos apresentados no segundo capítulo. Irei, portanto, analisar e discutir de que modo estes objectos artísticos do âmbito do Teatro-música no contexto histórico e estético do teatro pós-dramático constituem, na visão do seu criador RNN, um tratamento específico da matéria vocal e gesto vocal, pela lente dos processos de *musicalização*.

Parece-me pertinente iniciar a discussão partindo de um espectro mais alargado, observando os elementos comuns nos processos de criação destes três objectos teatrais em relação com a metodologia utilizada para a chegada aos elementos a discutir neste relatório: a observação e participação nos processos de criação e reposição dos espectáculos e as entrevistas realizadas a RNN e às atrizes de *Banda Sonora*. O motivo que me levou a basear a investigação e discussão nestes dados prende-se também com o facto de todas elas serem atrizes que têm colaborado ao longo dos anos com a companhia e com RNN, estando por isso extremamente familiarizadas com o seu método de trabalho, bem como o interesse e pertinência dos dados que recolhi na transcrição das entrevistas. A descrição e análise mais específica de dados e documentos relacionados com cada um dos espectáculos (texto, música, vídeos, gravações, recortes de imprensa, críticas e artigos em geral sobre as produções) será apresentada nos subcapítulos respectivos: *Alice* (4.1); *Banda Sonora* (4.2) e *Soberana* (4.3).

A matéria vocal e musical: processos de musicalização

Quando falamos do universo de RNN e dos espectáculos em discussão neste relatório, pretendemos situar-nos particularmente do ponto de vista da vertente vocal e musical, tanto a nível de observação e análise bem como a nível prático, cuja matéria de trabalho me propus aqui analisar: a matéria vocal e musical com relação com o tecido teatral, e como isso pode ser percebido, analisado e posto na prática de diversas maneiras, dependendo do prisma e perspectiva de quem assume uma posição: seja o criador, o intérprete, o teórico, o público,

etc. O facto de ao longo do período do meu estágio eu me ter posicionado nestas várias perspectivas ao longo dos diferentes espectáculos constituiu um desafio, mas acredito também que possa constituir um elemento de riqueza e diversidade para as perspectivas e reflexões presentes neste relatório.

Do ponto de vista que mais nos interessa abordar, de quem idealiza e quem concretiza uma certa visão, deparamo-nos rapidamente com questões de índole prática. Na entrevista que fiz a RNN coloquei-lhe várias questões que pretendiam clarificar um pouco o modo como se concretiza uma visão com um grau de exigência técnica tão elevada a nível vocal e musical, questão a que RNN respondeu clarificando de imediato a necessidade de trabalhar com especialistas na área musical ao se auto propor levar a cabo projectos com este tipo de exigência ao nível da performance vocal:

Agora a questão vocal é para mim uma necessidade que os espectáculos têm mas que eu não domino mais do que qualquer actor que tem aquela formação que tu conheces... não domino de todo técnicas muito menos liderar essas técnicas... é uma questão de necessidade e por reconhecer essa necessidade é que tenho tido, nos espectáculos, directores vocais, ou seja... Perceber essa necessidade é um ponto de partida para constituir equipas e identificar métodos de trabalho melhores na altura de avançar com determinados espectáculos.

(Entrevista a RNN em anexo, pergunta 2)

Foi realmente notório ao longo do trabalho com o Teatro do Eléctrico, que esta estratégia está já integrada no método de trabalho e levantamento dos espectáculos por RNN, a sua equipa técnica e os intérpretes com quem trabalha. Existe um texto, uma ideia musical que contamina o universo teatral e a noção clara de que os elementos que irão compor a cena serão levantados, clarificados, memorizados e repetidos até serem fixados conforme o que foi definido. Isto acontece pelo meio de ensaios mesa e leitura (nos quais se trabalha o texto), apresentação de conceitos (fontes de inspiração, imagens, vídeos, musica, etc.), improvisações, repetição, ensaios musicais (nos quais se aprende a música com apoio de materiais como partituras, gravações e acompanhamento musical), e repetição (com integração posterior de todos os elementos que compõem a cena) do que ficou estabelecido e isto é comum a todos os processos a que assisti, e mais em concreto aos três objectos teatrais presentes nos seguintes subcapítulos, que irei de seguida relacionar metodologicamente com alguns conceitos, apresentados no capítulo dois, e seus objectivos.

Outro elemento que é constante no trabalho de RNN, e especialmente reconhecível e comum aos três objectos teatrais abordados neste relatório, é a importância do material musical. Isto é algo que sempre me interessou no trabalho do encenador, e me motivou a assistir aos espectáculos, a querer colaborar com a companhia e compreender esta integração musical, tão

constante, e se esta relação era consciente no seu processo de trabalho e de que forma concreta isto contaminava os processos de criação e levantamento dos objectos teatrais, como se verifica na terceira pergunta da entrevista que lhe fiz: “Acredito ser possível dizer que a música é muito importante no teu trabalho. Que contribuição é que tens visto a música emprestar ao tipo de trabalho vocal que tens desenvolvido na tua produção teatral?”, questão que se revelou fulcral para a investigação e levantamento de conceitos presentes neste relatório, nomeadamente o termo “*musicalização*”. Em resposta a esta questão RNN afirma:

(...) Ou seja, eu nunca enceno ou escrevo sem ouvir música antes, normalmente a música dá-me os primeiros estímulos da escrita e depois é que a coisa avança... Ou seja, se há uma determinada cena que nasce a partir de uma determinada música quer dizer que aquela cena no palco, na encenação, à partida, a não ser que eu mude de ideias, vai reflectir... E às vezes os actores nem conhecem a música, mas vai ter características daquela música e as características vocais são resultado da característica da música, ou seja, todo o ambiente sonoro seja da voz dos actores, seja de sonoplastia, seja de instrumentos musicais... toda a velocidade, toda a clareza ou não que a música tenha vai estar naquela cena... E isso é feito sobre muitas formas diversas... Pode ser visual, pode ser circulação ou coreografia dos actores...

(Entrevista a RNN em anexo, pergunta 3)

De acordo com as respostas de RNN, pude verificar a enorme consciência do papel da música em todo o seu processo teatral e as enormes implicações que tem, não só a nível do tratamento textual e vocal, bem como da circulação em palco, e das ambiências: o universo temporal (tanto diegético como percebido e rítmico) e espacial do espectáculo. Ficou também esclarecido que o material musical, pelos seus próprios formatos estanques e repetíveis, pode emprestar à estrutura teatral algum suporte e estrutura como forma de fixação de conteúdos. Também HTL (1997) sugeriu já este potencial no material teatral, de ser fixado como uma coreografia ou circulação em palco, que acredito então ser extremamente potenciada e facilitada pela presença de elementos musicais: “*Theatre, even as a monodrama, cannot be separated from the chorus and is always something like a choreographic inscription*” (p. 56). Assim estabelece-se a importância do processo de *musicalização*, que não se aplica apenas à camada textual linguística, mas também na camada textual da encenação e da performance, que poderá por vezes deixar ler outras narrativas para além da camada significativa do texto linguístico e da encenação, (Lehmann, 2017).

O mesmo acontece em relação ao texto, um dos maiores exemplos do processo de musicalização no trabalho de RNN. A música é um elemento expectável e facilmente reconhecível nas suas criações, mas não é isoladamente o elemento mais distinguível do seu trabalho, quando em comparação com as restantes produções do meio teatral português. É

sim, no campo do texto, que a musicalização se torna muito determinante, seja previamente na escolha e escrita de material textual, que pela sua identidade se presta muito a um trabalho plástico pela parte dos intérpretes, seja depois na forma como será trabalhado e posto em cena, num trabalho extremamente ligado com a procura, definição e aprofundamento de características que são inerentemente musicais. Como o próprio referiu, ainda em resposta à terceira pergunta:

... Porque se tu falas de música e a seguir falas de coreografia toda a gente pensa que se está... não, eu prefiro falar de música e depois a seguir uma circulação física que existe no palco resultado daquela música. Isso tudo, todas estas questões de ritmo, de tempo, de intensidade... voz aguda, voz mais grave são resultantes do tom da cena que nasce do tom da música... Quando eu digo tom não é a primeira nota que é lançada mas o tom geral...a ambiência...” (...) “E é claro que o actor ao trabalhar uma cena que tem uma determinada música em simultâneo vai instintivamente atrás daquilo que a música lhe dá e se calhar racionalmente atrás daquilo que o texto lhe dá... e isso influencia todo o trabalho vocal...”

(Entrevista a RNN em anexo, pergunta 3.)

Este é então, um exemplo nacional de uma nova abordagem textual fortemente influenciada por um processo de musicalização na linguagem como nos diz HTL “New approaches to text, so it seems, are often detected by a radical musicalization of the language material” (Lehmann, 1997, p, 57)) e é referido também por João Henriques (2009), identificado aqui em diante por JH, como sendo uma influência que se verifica de forma bilateral, visto que o texto também tem uma forte influência no universo musical (como se pode verificar, de formas diversas, nos três objectos teatrais que figurarão em 4.1, 4.2 e 4.3), relação habitualmente presente nos objectos do espectro do teatro música. Isto tem uma influência enorme, não só no manuseamento da matéria vocal, bem como em todos os elementos da cena (*musicalização*) – esta apropriação plástica no dizer do texto e do que é vocalizado pela mão dos elementos musicais e estéticos - pela cena ser fortemente marcada pela presença *a priori* e ao vivo de elementos musicais - acontece pelas linhas formais que regem o trabalho, as referências e pelas escolhas textuais, que também acarretam este tipo de forma ao material vocal.

De uma forma mais ou menos abrangente ou presente em cada produção, sendo que é claramente menos visível em *Soberana*, existe um esbater do polo de significação do texto em detrimento de uma musicalização da voz humana, tal como é sugerido por HTL em *From logos to soundscape* (1997, p. 59) em que cita Gertrude Stein: “*On the whole a fading of the pole of meaning takes place as well as a certain musicalization of the human voice tending towards sound-patterns*”.

A este aspecto da *musicalização*, já apresentado, acrescenta-se também depois mais um factor plasticizante do material vocal, que é o aspecto do gesto. Gesto numa perspectiva fenomenológica como abordado no capítulo dois, em que há uma matéria espiritual que fala através de quem o enuncia, seja esta matéria musical ou textual, o intérprete é o instrumento através do qual estes elementos definidos *a priori* serão lançados para e recebidos pelo mundo. O aspecto físico é também bastante essencial neste lançar, onde o intérprete presente e activo fisicamente, dá corpo de forma integrada a esta voz, este gesto vocal, que lança ao seu público. Este é também o aspecto que torna único este acto e este gesto, pelo cariz da matéria e pela fugacidade do momento da performance teatral. RNN reforça também este enunciado numa das respostas à entrevista em anexo e explica, na sua perspectiva, este possível gesto vocal e como o termo será naturalmente possível de ser associado à voz falada no teatro:

Tu já ouviste estas músicas... Porque é que isto não é exactamente igual? Se calhar existe esse gesto vocal, essa expressão qualquer, esse movimento que cumpre todos os tempos e todas as notas que estão escritas pelo compositor, mas que é diferente... e é qualquer coisa de extra e é expressivo, porque aquilo comunica contigo de outra forma. No teatro nós falamos da voz associada ao texto, se falamos da voz associada ao texto é aquilo que dissemos há bocado... o ritmo, o desenho que se criou, a duração de cada sílaba, com a hesitação entre sílabas ou palavras, pausas, timbre, volume...

(Entrevista a RNN em anexo, pergunta 5)

Matéria e gesto vocal: o “combinado” ou partitura

Esta fugacidade do momento de performance representa aspectos negativos e positivos - por um lado estabelece o seu cariz único e irrepitível e por outro, deixa um objecto que deve ser fixo, à mercê de circunstâncias pessoais variáveis da parte do actor que, por mais vontade de correcção e exactidão, está também ele à mercê de diversos factores mutáveis, que HTL também aborda no seu livro *O teatro pós-dramático* (2017):

Enquanto o texto deixa ao leitor a opção de ler devagar ou mais depressa, de repetir e introduzir pausas, no teatro, o tempo específico da apresentação cénica, com o seu ritmo próprio, a sua dramaturgia própria (velocidade da fala e da actuação, duração, pausas no discurso, etc.) faz parte da “obra” (...) Os espectadores estão nas mãos deste tempo tanto quanto os actores – estes últimos inclusivamente estão dependentes da cadência temporal dos outros actores. Não se trata já do tempo de um sujeito (leitor), mas sim do tempo comum (comummente vivenciado) de muitos sujeitos, de tal modo que se dá um entrelaço inseparável de uma realidade sensorial, corporal, da experiência temporal com uma realidade mental – a “concretização estética” daquilo que pelas palavras de Pavis e Ingarden se designa por “presumido

(Lehmann, 2017, p. 263)

Apresento esta citação de HTL como meio de fazer um paralelismo com uma das respostas de RNN, em que se referiu ao que se apresenta no espectáculo como o “combinado”¹⁸. Esta abordagem é própria do método de RNN e deste modo, é algo comum como metodologia de trabalho em todas as produções da companhia a que eu pude assistir, com especial enfoque nas que são objecto de estudo deste relatório. RNN a dada altura, refere-se na entrevista ao “combinado” e fala na importância destas questões no trabalho dele, desta constância, de modo a que esse tempo comum dos sujeitos possa ser um tempo que foi combinado em ensaio, que foi decifrado e notado detalhadamente em acções e sons, sejam estes intrínsecos ou extrínsecos aos actores, mas de forma a constituírem uma detalhada partitura de som e movimento que possa ser repetida, apesar do material humano, e portanto mutável, que os executa. O tempo comum tenta-se então materializar e notar da forma mais eficaz possível. Pelas suas próprias características de imutabilidade, a música é um excelente suporte formal para tentar levar a bom cabo esta exigente empresa. Dado o seu cariz constante e pré decidido, seja numa gravação (que mantém as suas características temporais constantes e repetíveis – questões de andamento, ritmo, etc.) ou em formato de música ao vivo (que os intérpretes estão a executar a partir de uma partitura, material que contém todos os elementos necessários à sua constância impressos na sua própria linguagem), que é conhecida e previamente analisada, ensaiada e combinada nas suas possíveis flutuações entre todos os intérpretes.

Foi também em relação com a visão de HTL, que considere relevante mencionar no capítulo dois, as abordagens de Artaud (1989) e Grotowski (1975) sobre a fixação de uma *partitura* – no primeiro autor o seu desejo de proceder a uma notação ou cifragem da parte vocal do espectáculo:

Por outro lado, esta linguagem cifrada e esta transcrição musical serão preciosos meios de transcrição das vozes.

Uma vez que um dos princípios desta linguagem é proceder a uma utilização especial das entoações, essas entoações devem constituir uma espécie de equilíbrio harmónico, de deformação secundária da palavra, que tem que ser susceptível de reprodução, sempre que se queira.

(Artaud, 1989, p. 92)

e no caso do segundo, de definir uma partitura mais total e pré-palco, uma “partitura de impulsos”, como referi no segundo capítulo, que permitiria ao actor regressar de forma orgânica ao ensaiado. A relevância desta linha de pensamento sublinha-se à luz da entrevista que fiz a RNN sobre a ideia de *partitura vocal* e à sua própria perspectiva sobre esta questão

¹⁸ Ver resposta à pergunta 4 na entrevista a RNN, em anexo.

do âmbito da interpretação e repetição no trabalho do actor - neste relatório com maior enfoque na perspectiva vocal. Em resposta à pergunta que lhe coloquei¹⁹, RNN diz:

Eu presumo que eu diga isso quase no sentido... quase como eu falava da tal circulação ou da coreografia... Quase como tu consegues criar um padrão visual, seja de circulação no espaço seja de utilização do teu corpo... isto que eu estou a fazer agora com as mãos, toda a inclinação do meu corpo, o balançar da cabeça, direcção do nariz e do olhar... Da mesma forma que eu consigo fazer isso com o meu corpo também consigo fazer com a minha voz... Se calhar aquilo que eu quero dizer com esse termo é que nós estamos a criar uma coreografia vocal, ou seja, um padrão vocal que deve obedecer a uma data de coisas... e isso tem a ver com o que eu acabei de dizer agora na pergunta anterior... Tem a ver com a criação de um ritmo, com a definição de volume, da definição de desenho da frase e da relação entre as várias vozes, portanto, a relação entre várias falas ou várias personagens... (...) É então necessário haver uma partitura decorada daquilo que é o ritmo, daquilo que é o tom, daquilo que é o desenho da cena, do texto... Aqui, por exemplo, se o espectador me ouvisse, eu dei ênfase na palavra desenho: então ele sabe que o importante é o desenho mas se eu tivesse dado ênfase no texto então ele ia achar que o importante era o texto ser dito... o texto que lá está escrito. Mas eu por acaso até prefiro que o desenho da cena corresponda aquilo que foi combinado e se o texto um dia... troca-se uma palavra por outra, para mim não é assim tão importante, desde que o espectador receba o espectáculo que nós combinámos.

(Entrevista a RNN em anexo, pergunta 4)

Este capítulo serve também como introdução ao trabalho de RNN, de uma forma mais ampla e unificadora. Apesar da verificação desta unidade, o trabalho de assistente e intérprete que desenvolvi ao longo daquele período de aproximadamente seis meses, permitiu-me compreender a complexidade e variedade do mesmo, características estimulantes, mas que constituem um grande desafio no contexto da descrição dos processos neste relatório. Posto isto, pareceu-me que seria interessante e essencial reflectir sobre as especificidades de três objectos, em que tive uma participação ora mais observante ora mais participante, e que por razões muito facilmente identificáveis do ponto de vista teatral, são muito diversos entre si, sempre mantendo as características comuns que expus ao longo deste capítulo.

Como já referi anteriormente escolhi *Alice* (4.1), uma adaptação do clássico do *absurdo* e do *nonsense* de Lewis Carroll²⁰, apresentado em 2019 no TNDMII, cuja encenação foi partilhada com Maria João Luís, com um elenco muito vasto de actores/cantores que ora em formato solista ou coral, cantavam acompanhados por uma orquestra ao vivo; *Banda Sonora* (4.2) - neste caso, assisti ao processo da sua reposição no Teatro São Luiz, o que fez com que as questões da assistência ao processo fossem de um cariz muito distinto e relacionado com o método do actor, a repetição e a partitura. Outro elemento distintivo de *Banda Sonora* é ser

¹⁹ A pergunta, que pode ser consultada na entrevista a RNN em anexo, é a seguinte: “Durante o período em que assisti aos ensaios no Teatro do Eléctrico ouvi-te fazer referência ao termo partitura vocal, como definirias esse termo e que importância lhe atribuis no teu trabalho?”

²⁰ *Alice no País das Maravilhas* escrito pelo escritor Lewis Carroll e publicado em 1865.

um espectáculo com texto original de RNN e música original de Filipe Raposo, para ser interpretado por três pares de atrizes cantoras, que desenvolveram o trabalho de interpretação concretamente na lógica do par, com muita incidência na semelhança física e vocal; e *Soberana* (4.3), uma encomenda da Câmara Municipal de Loulé/Cinetatro Louletano, baseada nas festividades religiosas da Mãe Soberana, resultado de uma investigação e dramaturgia de Ana Lázaro e RNN, que também encenou. Neste caso, a música e o texto surgem como matéria de criação num sentido de património imaterial da região do sul de Portugal, frutos de uma investigação, reinterpretação e reconstrução de materiais tradicionais, histórias e repertório ligado à tradição religiosa e popular no Sul, que funcionam aqui não só como matéria artística, mas como matéria emotiva. Ao longo dos próximos subcapítulos irei desenvolver e discutir estes elementos específicos à luz dos conceitos que apresentei no capítulo dois, tendo em conta o meu trabalho como assistente e intérprete. Importa referir que durante os processos de criação, apresentação e *a posteriori* na investigação para a escrita deste relatório, me deparei com muita informação sobre os processos, à qual não tive acesso pessoalmente na altura, por diversos motivos, e que seria muito interessante apresentar, no entanto, isso iria contra a correcção da descrição do que eu vivenciei enquanto estagiária (visto que não estive presente na totalidade de todos os processos, como será o caso de *Alice* (4.1), que se segue). Aos motivos anteriores acrescem questões de limitações e da própria linha teórica do relatório, que me levam a dedicar-me nos próximos subcapítulos a descrever os elementos de maior pertinência, a partir de uma descrição sucinta dos processos a que assisti e a linha teórica apresentada no capítulo dois.

4.1. Alice

O espectáculo *Alice*, que estreou a dia 27 de Dezembro de 2019, e que foi inicialmente intitulado de *Alice no País das Maravilhas*, constituiu o meu primeiro contacto com o que viria a ser o meu trabalho como estagiária na companhia.

O espectáculo, encenado por Maria João Luís e Ricardo Neves-Neves (paralelamente uma coprodução do Teatro do Eléctrico e do Teatro da Terra) contou com uma equipa de 55 pessoas no total: um grupo de 14 atrizes e actores, directores musicais e vocais, uma orquestra ao vivo com 9 instrumentistas, sonoplastia, arte vídeo com manipulação em directo, cenografia, figurinos, técnicos, assistentes e estagiários.

Esta produção foi, depois de *Um conto de Natal* de Charles Dickens, a segunda encenação conjunta dos dois criadores e produção das respectivas companhias, neste caso com outras estruturas associadas em co-produção: o TNDMII (onde o espectáculo estreou), O Cineteatro Louletano e o TNSJ, onde o espectáculo foi apresentado na sua fase de digressão. *Alice* constituiu assim na segunda colaboração dos encenadores, partilhando desta vez um clássico do teatro do absurdo e do *nonsense*, estéticas apresentadas no capítulo dois, e em relação às quais os próprios se referiram em entrevista: “*Há uma coisa de gosto por uma determinada linguagem, ainda que seja ligeiramente diferente, que eu e a Maria João temos, que é uma grande ligação ao surrealismo por parte da Maria João e uma grande ligação ao absurdo e ao nonsense naquilo que procuro e me entusiasma.*”²¹

RNN referiu-se à forte ligação a estas estéticas no seu trabalho também aquando da entrevista que lhe fiz para este relatório, referindo-se também ao processo de *Alice*: “*(...) como depois faço o Martin Crimp que é a frieza inglesa e esse lado é completamente descendente dos Surrealistas e dos Absurdos – do Lewis Carrol por exemplo que vim a encenar mais tarde...*”. Esta estética surreal e absurda era muito visível em toda a abordagem cénica que se fez à questão da ilusão do tempo, que é claramente um ponto fulcral no drama de Carrol, e que foi gerido em palco de formas específicas, ligadas à encenação e dramaturgia, e ao serviço das quais a utilização de *media* também foi posta em cena, por exemplo. Em *Alice* estamos perante uma materialização do universo temporal estilizado de Carrol, posto em cena através da união dos universos temporais *live* e a manipulação dos mesmos. Esta materialização foi ancorada na projecção fílmica, que ganhava uma dimensão real graças à presença do espelho e da sua manipulação, sendo a audiência colocada num universo absurdo, graças a um duplo sentido constante entre a perda da identidade temporal pela adição de camadas temporais de uma realidade individual, materializando deste modo a própria charada temporal transversal a toda a obra *Alice no país das Maravilhas* de Carroll e colocando esta Alice no centro das premissas fragmentárias temporais, como descritas por HTL (2017, p. 280): “*(...)a repetição adquire um significado diferente, aliás oposto: se antes era utilizada para fins de estruturação, de construção de uma forma, agora é precisamente para a desestruturação e desconstrução da fábula, do significado e da totalidade formal.*”.

Numa outra vertente da perspectiva temporal, como referi no final de 4., este foi um dos casos em que não estive presente ao longo de todo o processo de ensaio, o que tem largas

²¹ RNN, 2019, em <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/neste-alice-no-pais-das-maravilhas-o-absurdo-e-falar-122718>

implicações na empresa de descrever tanto o processo como o espectáculo em si. Considerando a vertente musical e vocal do relatório, irei dedicar-me mais alongadamente a descrever os aspectos do espectáculo, com mais incidência nessa questão bem como em descrever o foco prático do meu trabalho no processo de assistência em *Alice* e a JH.

Estive presente em todos os ensaios (musicais e de cena) que a minha agenda me permitiu, e durante algum tempo, limitei-me a pôr-me a par do muito trabalho que já havia sido desenvolvido (dada a entrada tardia no processo de ensaios como mencionei em 3.), visto que o que texto já estava memorizado praticamente na íntegra pelos intérpretes e as cenas começavam já a ser marcadas.

Em termos mais específicos e relevantes para este trabalho, ao longo do desenrolar do trabalho enquanto assistente vocal, houve sempre da minha parte um grande interesse por acompanhar muito proximamente os ensaios musicais e poder ser útil caso fosse necessário. Neste sentido, tive imediatamente acesso às partituras musicais de *Alice*, e ao texto, no qual tomei notas (registo de marcas de encenação, notas, dicas, alterações, desenhos de cena, etc.), fui aprendendo as diversas partes musicais e fazendo os aquecimentos vocais com o JH sempre que possível, de modo a integrar-me no grupo e na dinâmica do trabalho. Esta participação activa foi-se demonstrando útil nos ensaios musicais, quando eu integrava grupos que demonstravam alguma maior dificuldade, cantando em conjunto com eles a sua linha melódica, auxiliando na aprendizagem e segurança do naipe.

Criaram-se então vários momentos musicais, alguns apenas instrumentais, que foram escolhidos por RNN em acordo com Maria João Luís, e que serviam como base criadora da ambiência cénica e implicaram então no ritmo da cena, na circulação, na sonoplastia e na vocalidade dos actores, tal como se comprovou no capítulo quatro, ser metodologia habitual de RNN nos seus processos criativos. Apesar desta tendência habitual, demonstrou-se a preocupação de não querer fazer desta abordagem a *Alice* no país das maravilhas uma versão “musical” do clássico de Carroll, tendo-se optado por integrar apenas três secções musicais com canto:

-Abertura: *Alices e Coelhoos*: “Chasing the Goose”, música original de Karl Jenkins, adaptada e transcrita para a orquestra por Rita Nunes, com texto original de Ricardo Neves-Neves);

-Canção do Chapeleiro: Música original “Le mec dans un train” de Jus Miyake adaptada e transcrita por Rita Nunes com texto original de Ricardo Neves Neves). Neste caso a transcrição foi feita por Rita Nunes sem ter que haver uma adaptação das linhas instrumentais a uma linha vocal, o texto foi assim escrito por RNN para essa linha vocal existente. O trabalho de encaixe do novo texto de RNN na linha melódica foi feito no ensaio musical com o JH;

-**Canção do Rato**: (criação musical baseada numa linha cromática de João Henriques e Joana Campelo baseada no texto e no seu grafismo conforme presente no livro original de Lewis Carol).

Foi a primeira vez que assisti ao trabalho de direcção vocal de JH, mas foi imediatamente clara uma enorme relação entre o trabalho vocal e um ponto de vista interpretativo e cénico, como terá sido o exemplo da criação da “canção do rato” com a actriz Joana Campelo, e deste modo pode-se dizer sem ressalvas que alguém que faça este trabalho de forma tão comunicante e co dependente, está obviamente à partida a fazer direcção musical também. Isto acontece porque todo o trabalho de acentuação, expressividade, dinâmica, ritmo, que é da ordem da interpretação, é um ramo comum tanto à cena como à música, e na amostra de criações de RNN que estamos a analisar, uma não vive sem a outra. Isto também será, obviamente, uma realidade, sempre que o material vocal seja textual, e desta feita também texto dramático. Isto torna-se mais premente ainda quando existe, como em *Alice* existe nas partes musicais, um conceito de desdobramento de personagem, que sublinhava também a linha estética do absurdo como refere o próprio JH (2019, p.9): “*Dentro da estética performativa que pretendiam – na linha do teatro do absurdo, como atrás se referiu – o processo de caracterização de personagem envolveu um desenho muito marcado, quer no trabalho de corpo, quer, especialmente no trabalho de voz e texto.*”

Este fenómeno é identificável logo no primeiro momento musical do espectáculo. Apesar da personagem Alice ser representada no espectáculo pela jovem actriz Beatriz Frazão, no primeiro número musical do espectáculo o público depara-se com 8 *Alices* e 4 *Coelhos* – isto têm inúmeras implicações dramáticas, mas também musicais/vocais. Apesar de haver uma divisão coral das vozes, e neste caso haver naipes, o facto de, no caso da personagem Alice, todas estas 8 actrizes estarem a usar o fato de Alice, fez com que o trabalho vocal e musical fosse no sentido de manter esta ilusão, de todas serem “Alice”. Obviamente isto tem implicações muito fortes no trabalho vocal. Havia um trabalho muito atento, de alinhamento de todos os factores que aumentam a compreensão do texto, pois desta compreensão e clareza também resulta ou não esta ilusão de se ser uma personagem, apesar de claramente ser um grupo. A nível vocal, o trabalho feito vai um pouco na direcção do que se faz num naipe coral, mas aqui a servir um propósito dramático... Ainda assim todo o trabalho de acentuação, dinâmica, afinação e intensidade mantém-se a bem do respeito pelo texto, mas também por toda a expressividade que esse tratamento acarreta, ora vejamos o que afirma o compositor Luigi Nono:

Será possível, para a apreensão e compreensão de uma música com texto, abstrairmos da inteligibilidade do próprio texto, do ponto de vista fonético e semântico? Penso que não, visto que, apesar da musicalidade de um texto, a palavra reveste-se de características e propriedades que fazem dela um elemento particular, estrutural e que participa na criação, características e propriedades que não podem em caso algum ser eliminadas e que contribuem, pelo contrário, de forma significativa para o enriquecimento da estrutura musical, mesmo se tornam complexas as relações no interior desta estrutura

(Nono, 1993, p.171)

Esta citação deixa perceber de forma clara que um trabalho de direcção vocal nunca é unicamente do foro técnico. As exigências do material musical em conjunto com as necessidades da cena e as capacidades vocais dos performers ditam que o trabalho seja muitas vezes de adaptação do material musical – como um organismo vivo, em que todas as partes ditam a forma do todo. Neste sentido pode-se dizer que a criação dos momentos musicais neste contexto se torna responsabilidade colaborativa de um trio: a figura do encenador, a directora musical e o director vocal, como foi o caso em *Alice*.

Um factor que me pareceu ganhar uma importância e presença mais acentuadas, pelos motivos supracitados, é o da *afinação tímbrica*. O timbre é um pouco como uma impressão digital da voz de uma pessoa. O que nos faz poder reconhecer alguém apenas através do sentido da audição. Ora em palco passa-se o mesmo com uma personagem... O intérprete vai criando uma imagem da personagem que interpreta através do texto, das ideias do encenador, dos registos que possa haver dessa personagem...as fontes para o trabalho de criação são numerosas e levam então à composição dessa *imagem* por parte do actor/actriz... Esta personagem terá uma forma de olhar, de se mover, um estar e certamente uma voz única, como qualquer outro ser. Posto isto existiu claramente um desafio a ser resolvido pelo JH: como criar auditivamente a ilusão de que estas 8 actrizes eram *Alice* e aqueles 4 actores o *Coelho*? Diria que foi precisamente através da afinação tímbrica, com um trabalho técnico com especial enfoque nos focos de ressonância, que se conseguiu levar a bom porto este grande desafio.

A parte mais prática do meu trabalho surgiu na fase final da assistência ao processo de *Alice*, quando JH me pediu que o substituísse nos aquecimentos vocais ao elenco antes do espectáculo, em alguns dias em que ele teria que se ausentar. Assim sendo, assisti ao aquecimento e preparação vocal na estreia, para poder passar à substituição de JH neste papel nos dias de espectáculo combinados entre nós. Para desempenhar este papel, além de ter assistido às suas sessões anteriores, fiz também uma gravação áudio para que pudesse

reproduzir com o máximo detalhe o que havia sido feito e trabalhado por ele com os intérpretes antes de subirem a palco para a apresentação. O interesse era substituí-lo na sua função, da forma mais fiel possível ao trabalho que tinha sido feito, permitindo assim estabelecer uma relação de confiança com os actores, junto dos quais o meu objectivo primeiro era auxiliar na máxima liberdade e conforto vocal ao longo do espectáculo. Este viria a ser o meu primeiro grande desafio como assistente vocal num contexto profissional, com um elenco tão numeroso e com exigências técnicas tão desafiantes para a maioria do elenco.

Em 4.2 abordaremos *Banda Sonora*, um espectáculo com um nível de exigência em termos de performance vocal muito elevado para as intérpretes, mas desta feita um processo de reposição ao qual assisti no contexto do estágio com o Teatro do Eléctrico.

4.2. Banda sonora

Observação participante num processo de reposição

Banda Sonora é uma produção do Teatro do Eléctrico, com texto e música original de RNN e Filipe Raposo, que estreou em 2018 no S. Luiz, onde voltou em 2019 para a sua reposição. O elenco original manteve-se e contava com 3 pares de actrizes que, assentes em semelhanças físicas e tímbricas, representavam as “pequenas” de 8 anos (Joana Campelo e Márcia Cardoso), as “médias” de 12 (Ana Valentim e Rita Cruz) e as “grandes” de 16 (Sílvia Figueiredo e Tânia Alves). Toda a música do espectáculo era tocada ao vivo por uma orquestra (situada no fundo de cena) e cantada pelas actrizes, com direcção vocal de JH. Pela criação colectiva deste universo textual musicado, com um cariz quase operático dada a forte relação entre texto e música, trata-se de um universo extremamente ritmado, tímbrico e polifónico, em que o aspecto da musicalidade que se tem vindo a referir ganha uma expressividade reforçada, que era visível em toda a dramaturgia e interpretação.

O espectador era assim recebido num espaço fantasioso, que à primeira vista seria sem dúvida uma floresta, mas que o desenrolar da acção não deixava totalmente confirmar. Rapidamente o espectador percebia que talvez não viesse a saber quem eram aqueles três pares de meninas, de onde vinham ou se existiam realmente: talvez tudo não passasse de um sonho - o próprio texto desmascara o seu próprio mecanismo teatral – o universo narrativo que se vai construindo e desconstruindo à vez (as “pequeninas” diziam sobre as médias: “ela não namora, nunca saímos daqui²²”). Estamos então, mais uma vez, perante um universo

²² Segunda voz de IX : “A Canção do Namorado” de *Banda Sonora*.

profundamente ligado ao *absurdo* e ao *nonsense*, pela indefinição espacial e diegética, pela linguagem visual, musical e interpretativa, apresentado logo na primeira música através do seu texto (as “pequeninas” dizem, por exemplo: “esta manhã em que nasci, há meses”) e das suas repercussões na própria forma e maneira de fazer. No primeiro momento musical com texto, apesar de todas as actrizes estarem a cantar ao mesmo tempo, percebemos logo a estrutura tripartida. Isto torna-se claro graças a uma distribuição espacial, mas também, imediatamente, pela estratificação musical e das vozes, que se entrelaçam, mas ainda deixam perceber as diferentes tessituras e timbres, bem distintos entre cada um dos pares - referentes à caracterização física e psicológica dos pares de meninas.

Assim o espectáculo *Banda Sonora* torna-se o material perfeito para posicionarmos e analisarmos o trabalho de RNN à luz do seu enquadramento estético e temporal, dado que se trata, para além de um trabalho de encenação, de um texto original em que encontramos a forte presença dos elementos do *absurdo* e do teatro pós-dramático que tenho vindo a apresentar desde o segundo capítulo, como a *musicalização*. O texto torna-se assim mais um material artístico, extremamente plástico, que já é escrito a pensar na vida que habitará, no espaço que ocupará, através do corpo das intérpretes.

A primeira imagem, que nos é ofertada após a subida da cortina, fornece logo uma estética de *tableau*, sublinhada pelas linhas verticais compostas pelos troncos de árvores (dos poucos elementos cenográficos em palco) que “emolduram” as actrizes/personagens.

Esta imagem, o texto com um forte cariz *nonsense*, e o acréscimo de fumo de palco no início do espectáculo, apresentam desde logo uma ambiência onírica.

Para além deste enquadramento visual, a fisicalidade específica a cada par e a sua permanência numa zona específica e delimitada do palco funcionam também como recursos estéticos, que pretendem isolar visualmente zonas que possam levar a um grande enquadramento estético e dramaturgico. A própria gestualidade, maioritariamente muito definida, recortada e desenhada em comunicação com um desenho de luz muito definidor de ambiências, tornava-se num elemento discursivo, muito de encontro com o que HTL afirma em “Teatro pós-dramático” sobre o trabalho de Bob Wilson:

A estratégia wilsoniana de multiplicação dos recursos teatrais de emolduramento leva a que cada pormenor ganhe um valor de exposição próprio, seja uma vez mais tocado pela função estética isoladora. O contorno luminoso especial para os corpos, a definição das suas posições no recinto através de campos de luz geométricos, a *precisão escultural* dos gestos, todos, tem um efeito enquadrador, como também o tem

a concentração incrementada dos actores, com o impacto “cerimonial” daí decorrente. Um andar, o erguer da mão, o voltejar de um corpo são assim elevados, enquanto fenómenos, a uma nova visibilidade.

(Lehmann, 2017, p. 243)

É precisamente este tipo de apresentação imagética, de universo (escolho estes termos em detrimento de narrativa propositadamente) e figuras que encontramos no espectáculo *Banda Sonora*: não chegamos necessariamente (por indicações diegéticas habituais presentes no texto de espaço e tempo) a perceber quem são aquelas figuras, de onde vêm ou para onde vão (as actrizes nunca saem de cena, mais uma escolha que ajuda a manter esta ambiguidade). Há pistas fragmentárias no seu discurso (que se pode considerar maioritariamente um discurso interior), que nos vão confundindo ao longo do espectáculo, permitindo ao próprio espectador navegar numa constante indefinição: Serão aquelas vozes a voz do pensamento, um flashback ou um sonho? Como refere, mais uma vez HTL:

Esmorecimento da importância da perspectiva temporal subjectiva, descontinuidade, relatividade, desagregação do tempo e uma forma temporal alógica do inconsciente e do sonho, emaranhando passado, presente e futuro, forçaram – e possibilitaram – novos padrões de representação, que começaram por produzir novas formas de texto dramático

(Lehmann, 2017, p.269)

Uma nova forma de texto dramático poderia ser este cruzamento de monólogos a duas vozes, que por vezes se transmuta para diálogo, mas em outros momentos são apenas blocos de texto e música, que se seguem uns aos outros e vão apresentando estes micro universos comuns a cada par e que contêm em si praticamente toda a informação que temos sobre este universo teatral, ao mesmo tempo não nos dando qualquer informação concreta, o que posso relacionar com a abordagem fenomenológica de Derrida:

No monólogo, não se comunica coisa alguma, representamo-nos (*man stellt sich vor*) a nós próprios como sujeito que fala e comunica. Husserl parece, pois, aplicar aqui à linguagem a distinção fundamental entre realidade e representação. Entre a comunicação (a indicação) efectiva e a comunicação “representada”, haveria uma diferença de essência, uma exterioridade simples. Além disso, para aceder à linguagem do interior (no sentido da comunicação) como pura representação (*Vorstellung*), seria necessário passar pela ficção

(Derrida, 2004, p. 56)

Assim estas meninas existem, para além de todas as indefinições diegéticas que o público possa pressentir. Existem nesta constante representação de si²³, no âmago deste discurso interior e este gesto vocal em parelha - cheias de traços (visuais e auditivos) de realidade e humanidade, tal foi o trabalho exímio dos pares de actrizes, que trazem estas meninas absurdas à vida, através de uma coerência física e vocal virtuosa - baseadas no gesto, na

²³ “O discurso representa-se, é a sua representação. Ou melhor, o discurso é a representação de si.” (Derrida, 2004, p. 64)

energia, na postura, no ritmo, no tom e na fusão timbrica - com o objectivo da verosimilhança. A fisicalidade dos pares é também um elemento constante de coerência dramaturgica: um bom exemplo é a dança barroca após monólogo das médias (todas fazem a mesma coreografia mas a sua fisicalidade está sempre contida no habitual de cada par: pela amplitude dos gestos, pela energia e desenho do movimento, etc.) ou o momento em que perseguem um “animal voador” – à excepção das grandes que nem sequer o perseguem – mais um sinal de constância dramaturgica, visto que elas actuam sempre “por defeito” em relação às outras parselhas, coerente com a sua fisicalidade extremamente estática e vertical ao longo de toda a peça, que se relaciona com um tom de voz mais sóbrio também, mais senhoril (afinal elas são as mais velhas). Um excelente exemplo vocal deste trabalho de coerência dramaturgica dos pares a nível da interpretação era o seu riso, que era de uma forma muito *naif* facilmente relacionável com as duas idades, e foi tão bem conseguido no trabalho das atrizes, que parecia muitas vezes estarmos a ouvir apenas uma voz em vez de duas.

Há, portanto, como habitual no *nonsense* e no teatro pós-dramático, uma alteração do próprio *continuum* linguístico, e isto em *Banda Sonora* não é apenas um procedimento reservado à encenação ou aos recursos técnicos e capacidades artísticas dos intérpretes. O texto que foi escrito (por RNN) foi o texto que foi dito, e continha todos estes meios de transmutação da realidade temporal contempladas em alterações do foro linguístico. A matéria sonora do que é dito torna-se matéria plástica, que se imiscua constantemente em todo o universo sonoro, de tal forma que nos poderíamos aventurar na questão universal da origem do ovo e da galinha, caso não fosse já sabido que o universo imagético capturado no texto e a subsequente música criados por Filipe Raposo e RNN foram o motor para tudo o que foi construído em palco: interpretação, cenografia, figurinos, etc. Esta relação constante entre todos os elementos dramaturgicos e a interpretação, mediante a qual podemos considerar *Banda Sonora* um excelente exemplo de *musicalização*, é muito visível na relação entre a matéria e o gesto, não só vocal como físico, que é uma constante em todos os pares, seja pelo excesso ou quase pela ausência, sendo muito notório em todos os pares quando elas falam em nome de alguém: as pequenas em nome da mãe, as médias em nome da avó e nas grandes quando elas falam do seu pai. Por exemplo, no caso das pequenas, fisicalidade e voz alteram-se significativamente: o tom baixa e a fisicalidade torna-se mais dilatada e enraizada.

(...) a linguagem perde a sua orientação de sentido e temporalidade teleológica imanentes e pode ser equiparada a um *objecto em exposição*, através de repetitivas técnicas de variação, de desacoplamento de conexões semânticas imediatamente

óbvias, do privilegiar de certos arranjos formais segundo princípios sintáticos ou musicais (semelhanças sonoras, aliteraões, analogias rítmicas).

(Lehmann, 2017, p. 221)

A própria matéria textual e musical, contempla estes elementos teóricos, quase como se houvesse uma reflexão sobre os mesmos pela parte dos autores no acto da criação – coisa que já comprovámos em entrevista que não há. As linhas da melodia entrecruzam-se de par em par, bem como o próprio texto se sobrepõe – tal e qual como seria de esperar entre um grupo de meninas e adolescentes, que falam rápido, se interrompem, gritam... O trabalho de ambos os criadores, RNN e Filipe Raposo, inspira assim vida nestas meninas, desde logo no papel. Esta vivência é apresentada em esplendor no momento IX “Canção do namorado”, nos recursos expressivos constantes que foram trabalhados num rigor enorme entre a orquestra e as intérpretes: *staccato*, dinâmicas, alterações tímbricas - como era maravilhosamente audível na última frase da canção em que diziam: “Corto-lhe a cabeça” em que todas as consoantes foram articuladas e marteladas como as fachadas que pretendiam sugerir. Também no monólogo das médias, a relação (mesmo na parte textual não cantada) da voz com a orquestra era muito notória, tendo sido feito um trabalho de uniformização sonora enorme, visível no acompanhamento de volumes e pausas entre a voz e o acompanhamento orquestral. Esta minúcia musical na preparação das actrizes foi evidente nos ensaios musicais em que assisti na reposição, com o JH.

Para além de toda a descrição do espectáculo, e da relação das suas características com a discussão deste relatório, o elemento distintivo deste processo, e o principal motivo para o ter escolhido para figurar neste relatório de estágio, prende-se precisamente com o facto de ter feito assistência a uma reposição e as implicações enormes que isso acarretou no trabalho que presenciei. As questões, de repente, eram muito diferentes e específicas à recuperação e repetição de algo muito concreto que já tinha sido descoberto: uma estrutura, uma partitura, e ao mesmo tempo lidar com o facto de que a repetição ou reposição de algo exactamente igual é algo que não se pode pretender realisticamente num processo teatral, como explica HTL:

Num olhar mais atento, no entanto, verificamos que mesmo no teatro não há uma verdadeira repetição. A própria posição temporal do repetido é diferente da do original. Vemos sempre algo de diferente naquilo que já vimos. O mesmo, repetido, fica inevitavelmente alterado: na e através da repetição, o mesmo é o velho e o lembrado, está esvaziado (já conhecido) ou sobrecarregado (a repetição traz sentido).

(Lehmann, 2017, p.280)

Este tipo de perspectiva face a um processo de reposição, é não só útil como necessário, visto que aquilo que se irá tentar trabalhar, recuperar, será inevitavelmente distinto da experiência

da primeira carreira do espectáculo, isso é uma característica incontornável da performance teatral. Dai ser de extrema importância a existência de pessoas exteriores ao processo – é necessário um olhar exterior, para que a intérpretes não estejam em constante questionamento sobre a correcção da recuperação que estão a invocar. As próprias actrizes se referiam a isto durante o processo, à importância de um olhar exterior.

Este voltar a um sítio que já se descobriu anteriormente, coloca então o foco de trabalho em questões muito distintas e cuja compreensão teórica rapidamente se transformou em algo que me interessava compreender e analisar. O trabalho na sala de ensaio focava-se, repentina e surpreendentemente, muito mais na observação, no trabalho em espelho e na repetição – muita repetição. Foi ao longo deste processo, que me comecei a perguntar sobre várias questões que tenho vindo a desenvolver ao longo deste relatório – sobre a matéria e o gesto vocal, a partitura vocal e a memória muscular – neste caso em relação com a repetição, uma constante necessária de quase qualquer processo teatral, mas aqui levada a um extremo pela necessidade da verosimilhança entre pares. Qualquer pessoa que trabalhe em artes performativas ou música, já ouviu falar nesta questão da memória muscular, da capacidade que temos por vezes sem grande esforço ou raciocínio de nos recordarmos de algo específico: ver as actrizes de banda sonora ensaiar para a reposição e voltar, com uma enorme rapidez a todos os pormenores de gestos, deixou-me ligeiramente perplexa. Como já abordei no segundo capítulo, Grotowsky, que investigou na teoria e na prática sobre este assunto, refere: *“As recordações são sempre reacções físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, os nossos olhos que não esqueceram. O que ouvimos ressoa ainda dentro de nós.”* (Grotowsky, 1975, p. 176).

Sinto que presenciei algo semelhante ao que Grotowsky refere durante os ensaios para a reposição de *Banda Sonora*: que durante o meu trabalho de observação do processo de reposição, em que acompanhei com detalhe os ensaios desde o início, consegui observar o modo como esta precisão escultural dos gestos, que ia sendo recuperada com uma velocidade impressionante, trazia consigo a memória muscular do tecido vocal que acompanhava cada gesto... o tom, as inflexões, as repetições, todos os detalhes do gesto vocal que acompanhavam estas personagens iam sendo recuperados. Importa também referir que este processo foi imediatamente reconhecido por todas as intérpretes aquando da entrevista que

lhes fiz e que está em anexo, especialmente na pergunta número 3²⁴, das quais destaco a resposta da Sílvia Figueiredo:

É, principalmente porque os espectáculos do Ricardo são altamente formalistas e são altamente calculados o que te permite uma rede. Mas dentro daquela rede tu também precisas desses automatismos... Porque nada é naturalista, nada é psicológico, portanto é técnico. A única forma que tens de te distanciar daquilo que estás a dizer é torná-lo técnico e não podes nunca fugir à técnica porque ele não deixa... Aliás, está na forma escrita em que ele edita o texto (...) a única coisa que te resta é a partitura e nessa partitura nunca é desassociada a voz do gesto ou o gesto da voz – é tudo calculado – porque é a única coisa que te resta... Se não tens a resposta psicológica tu tens que ter uma resposta técnica. Aquilo é música... do início ao fim. É música de texto, é música efectiva e tens música de partitura de movimentos. Ou seja, tens partitura de texto, partitura de música, partitura de movimentos... É dança. Tu sabes que naquela nota... um, dois, três levanta... Tu já sabes...

(Entrevista a Sílvia Figueiredo em anexo, pergunta 3)

Este excerto foi talvez dos momentos que mais me marcou em todas as entrevistas, porque me abriu portas em relação ao caminho a percorrer na reflexão sobre estes fenómenos nos processos criativos de RNN, sobre a forma como esta matéria vocal do intérprete se expressa através do seu gesto, e a possibilidade de este poder ser fixado numa partitura vocal, que fala sobre muito mais do que o som em si, exprime todo o universo teatral, como uma testemunha do processo de *musicalização*.

4.3 Soberana

O espectáculo *Soberana* surgiu de um convite por parte da Câmara Municipal de Loulé/Cine-Teatro Louletano e foi fruto de uma investigação e dramaturgia de Ana Lázaro e RNN. *Soberana* trataria então sobre a procissão e os festejos religiosos da Mãe Soberana, a Nossa Senhora da Piedade, que acontecem anualmente em Loulé no dia de Páscoa (“Festa Pequena”) e duas semanas depois (“Festa Grande”). A encenação esteve a cargo de RNN, a direcção musical de Rita Nunes e a direcção vocal de JH com um elenco de 15 intérpretes e 8 músicos. Os ensaios começaram a 6 de Maio e a estreia do espectáculo aconteceu a 21 de Junho de 2019 no Cineteatro Louletano.

Apesar de ser uma festa de contexto religioso (tratando-se do evento religioso com maior expressividade nacional a sul de Fátima), a sua história e vivência têm estado profundamente ligadas não só povo de Loulé, mas também a crentes de outras partes do País e mesmo do Mundo, que se deslocam a Loulé, muitas vezes para além do contexto religioso. A prática do

²⁴ “Sentiste que o teu corpo tinha uma memória vocal do que tinhas feito na primeira temporada de apresentações? Sentes que a partitura de movimentos e acções tão marcada e coreografada ajuda a reencontrar essa vocalidade que tinha sido criada na primeira temporada?”

culto, da festa e do ritual tem, para além da componente religiosa, uma forte componente social e musical que se desejava explorar no espectáculo pelo meio da canção e vocalidade: um dispositivo cénico que permitiria explorar a história e a vivência deste culto à Mãe Soberana e do povo Louletano, de geração em geração.

Em *Soberana* vemos desde logo o espaço cénico que se irá manter ao longo de todo o espectáculo, com a excepção de alguns elementos da cenografia. Um espaço relativamente uno, apesar de uma linha diagonal que percorre o fundo de cena, criando uma esfera destacada do que se passa no palco: é a ladeira que leva à ermida, onde se encontra, na própria cidade de Loulé, o altar da Nossa Senhora da Piedade. Na ladeira, vemos *mulher velha-à-janela*, interpretada por Elsa Galvão (uma mulher madura, com um lenço na cabeça), que aí permanece durante a maioria do espectáculo, no seu papel simultaneamente de personagem que vive no tempo presente da actualidade e de narradora, uma voz omnisciente da história de Loulé e do culto à Mãe. Esta divisão espacial vertical desde logo dá a entender que haverá algum destaque ou distanciamento do que se passa ao nível do solo e o que se passa na “ladeira”. Deste modo, a cenografia de Henrique Ralheta também comportava este micro universo, social, religioso e “das pessoas que vivem a sul do país” (como refere RNN numa entrevista²⁵ que deu à TSF sobre o espectáculo), graças a uma recriação de pequenos espaços marcantes da cidade, misturando assim universos diegéticos diferentes – tentado recriar por exemplo um universo antigo mais artesanal, com a zona das mulheres da empreita, com os seus trajes tradicionais e antigos que cantam enquanto entrançam a folha de palma e rezam à Mãe Soberana, pedindo-lhe que faça chover para as colheitas e os animais. Este momento musical por exemplo viria a servir de motor para a recriação de mais um universo da cidade: o das mulheres às janelas. A descida das janelas acontece em simultâneo com o início da versão instrumental da prece pela chuva e será mais um relacionar do cariz social da encenação com a parte musical, que tem como função também uma quebra da quarta parede, evidente logo em seguida, quando a *menina pequena* (interpretada por Diana Vaz) acena a mão ao público, como já havia feito no final da sua corrida inicial pelo palco, à boca de cena.

Para além da cenografia, o recorte de luz dá muitas vezes o foco para o desenvolvimento da acção principal, no entanto, nunca deixa de haver acção e reacção em paralelo no resto do palco – um sentimento de vivência da esfera pública constante, como se o palco pretendesse mesmo ser uma amostra da cidade, que respira, movimenta-se, fala e canta. Este sempre foi o

²⁵ <https://www.tsf.pt/programa/fila-j/emissao/soberana-mae-soberana-de-loule-no-cine-teatro-louletano-11031384.html>

propósito de RNN, que nos dizia muitas vezes ao longo dos ensaios: “não paramos nunca de respirar, de nos relacionarmos uns com os outros, de viver em conformidade com o que se passa à nossa volta”²⁶ - de certa forma como se faz (e especialmente noutras gerações se fazia) nos jardins, nos parques, nos cafés - assim haveria de se apresentar a circulação em cena de *Soberana* e assim recriar esta vida em palco (havia a zona das mulheres que faziam empreita, a zona do café calcinha e a zona das janelas/ladeira - em que as vizinhas conversavam, por exemplo). A cenografia a trabalhar a favor da encenação que levava à disposição em cena de esferas públicas distintas, não só referentes à geografia da cidade mas também a tempos diegéticos diferentes, em ambientes cénicos que vão existindo em palco como representação da comunidade, mas que também funcionam como montras para várias questões sociais, políticas e culturais que foram acontecendo em torno de todo o culto da Mãe Soberana e nestes pequenos espaços vão sendo relatados pelos diferentes grupos de personagens ou por todos em conjunto, como um grande coro. Os figurinos trabalhavam em paralelo com a cenografia como forma de reforçar esta qualidade de *ensemble* e esfera pública, funcionado em pequenos grupos coerentes entre si, mas com pequenos pormenores distintivos.

De modo análogo à monologia, o coro (desde logo em virtude da sua qualidade como conjunto) pode funcionar cenicamente como espelho e parceiro do público. Um coro observa outro coro, entra em acção o eixo *theatron*. Além disso, o coro oferece a possibilidade de um corpo colectivo, que vai ao encontro de fantasias sociais e desejos de fusão, de manifestar. É óbvio que não são precisos grandes esforços por parte da direcção do espectáculo para levar o público a associar a entrada de um coro em cena com massas humanas reais – classes sociais, povos, grupos. Do ponto de vista formal, o coro nega a concepção do indivíduo desligado do colectivo, deslocando simultaneamente o estatuto da língua: quando os textos são ditos em coro ou por *dramatis personae* que elevam a sua voz não como indivíduos, mas como partes constitutivas de um colectivo coral, a realidade específica da palavra, a sua sonoridade e musicalidade são percebidas de um modo diferente.

(Lehmann, 2017, p.188)

Foi exactamente este fenómeno que se procurou e construiu, simultaneamente com a ajuda da cenografia e espacialização do palco, em *Soberana*. Neste sentido HTL tece algumas considerações sobre a montagem cénica no Teatro Pós-Dramático, que reforçam esta ligação que acabei de estabelecer entre a forte presença coral e a espacialização do espaço: não só diferentes locais do palco correspondiam a tempos e estratos sociais diferentes, como, somado a isso, esta personagem coral, este *ensemble*, que se encontrou muito através da música na procura de um tom, ritmo, cadência e energia que permitisse encontrar esta matéria vocal Louletana, como era desejado que esta voz percorresse a história deste grupo de pessoas do

²⁶ Uma nota tomada por mim num ensaio de *Soberana*.

Sul do país – era essencial tratar a cena como um espaço público. Assim se viu que, por exemplo num momento coral do espectáculo, em que o grupo de “mulheres antigas” cantavam enquanto faziam a empreita²⁷, não teve peso ou leitura que a canção tradicional portuguesa escolhida para um desses momentos fosse de origem Alentejana e não Algarvia, porque a lírica da canção, o seu desenho marcadamente tradicional português e as marcas da cena (os figurinos, as nossas acções) eram tão marcadamente Louletanas que esse pormenor não teve qualquer leitura ou lhe foi atribuída qualquer preocupação quer por parte do encenador ou dos directores musicais. Esta questão prende-se também com uma das vertentes que RNN gosta de trabalhar nas suas criações, que como referi em 3., o próprio referiu como “novo teatro popular”, de cariz textual mais dramático, mas mantendo ainda muitas marcas pós-dramáticas e de *musicalização*.

O texto, que se baseou numa profunda investigação histórica (crónicas, jornais, livros) e pelo meio de entrevistas a variadas pessoas da cidade de Loulé (das quais eu transcrevi uma parte e reconheci abundantemente o discurso dos Louletanos desde o primeiro ensaio de leitura), propõe-se a fazer uma ponte entre a história do culto da Mãe Soberana, da própria cidade e do seu povo fazendo uma retrospectiva histórica do surgimento do próprio culto, dos seus intervenientes sociais e da forma como estes foram evoluindo desde que surgiram intrinsecamente ligados ao desenvolvimento histórico-social da própria cidade e também à dependência do povo às condições naturais para a sua subsistência pelo meio da terra, pelo seu cultivo, e dos animais. Assim surge no texto a figura da Mãe Soberana, alvo das preces humanas para a sobrevivência, fosse a nível das colheitas ou de retorno dos filhos e maridos de Loulé da guerra. Baseado neste funcionamento interligado da cidade e do culto da Mãe Soberana, o texto apresenta-nos nichos de personagens que vão narrando e explorando a evolução do culto bem como da cidade em si. Desta forma vão sendo descritos, através de texto falado ou cantado, vários momentos marcantes da história de Loulé. O contar da história é muitas vezes desenvolvido por personagens que funcionam de forma grupal, como as *mulheres à janela* ou *mulheres antigas*, das quais fiz parte como intérprete. Por exemplo o primeiro diálogo de vizinhas à janela (entre as actrizes Ana Cloe, Joana Campelo e Rita Cruz) é um excelente exemplo da procura dessa matéria vocal comum e simultaneamente, uma zona do espectáculo em que transparece a abordagem vocal típica no trabalho de RNN. A fala decorre por cima de um tecido musical, que contamina o ritmo do discurso e lança

²⁷ A empreita é a tradição de artesanato louletano de criar objectos através de uma técnica de manuseamento da folha da palma. Antes da estreia tivemos um workshop de empreita com a Casa da Empreita, para que a pudéssemos fazer em palco.

imediatamente o tom, eximamente perseguido pelas três atrizes que fazem jogos rítmicos e mesmo melódicos, com um modo de enunciar o texto que por vezes se mistura, menos denunciado e de certa forma com um cariz mais popular, com a forma de falar cantada habitual nas práticas do teatro musical. A procura por esta vocalidade regional é também imediatamente estabelecida pelo tom de mexerico entre vizinhas, mais uma vez uma estratégia de referência ao papel da tradição oral no perpetuar das lendas. As atrizes dizem, quase cantando: “que me contou a minha avó, que lhe contara a sua mãe...” e continuam: “as lendas trazem verdades, escondidas em rimas ligeiras, que passam de boca em boca, como filhas beijoqueiras” que seria deixa para o relato no plano do palco, de uma pequena brincadeira de teatro dentro do teatro, na qual um par de Louletanos, neste caso a Sílvia Figueiredo e o André Magalhães, fazem uma pequena reencenação de uma lenda, enquanto o resto dos habitantes reagem, como se fossem o público, numa circunstância social, como à volta da mesa de um café ou numa festa. Esta circunstância volta a acontecer na cena em torno do mítico Café Calcinha, local de grande tradição na vida dos Louletanos. Apesar de existir texto dramático e texto dialogado, estas intervenções não deixam de ser apenas uma demonstração de um ambiente global da cidade e isto é tornado claro através do *ensemble* e da sua circunscrição a uma zona específica do palco.

Pode-se então dizer que se pretende realmente desenvolver neste processo uma *voz do povo*, que ao mesmo tempo que pretende servir um contexto religioso, uma vocalidade, que serve e que narra a história do culto à Mãe Soberana e de Loulé.

A música ao vivo foi mais uma vez um elemento presente em cena, como nas outras criações de RNN que estão presentes neste relatório. Desta vez foi feita uma investigação de melodias tradicionais e que estivessem relacionadas com a prática musical da região, relacionada com o culto da Mãe Soberana. Geralmente a formação em que a música é interpretada é a da Banda Filarmónica²⁸ sendo a música adaptada também do repertório tradicional do sul, pela Rita Nunes e pelo JH, repertório relacionado com o culto à Mãe Soberana (hino à Senhora da Piedade e hino da Mãe Soberana). Esta adaptação do material musical regional representa mais uma vez a busca pela vocalidade que representa uma comunidade e um culto – fortemente ligados à tradição regional e religiosa de Loulé. Um aspecto interessante da criação foi que parte desta “adaptação” se fez já no Cine Teatro Louletano, por exemplo na música que inclui o texto inicial do espectáculo dito pela Diana Vaz e que alterámos em

²⁸ Vimos inclusive vários vídeos com interpretações do Hino à Senhora da Piedade e do Hino da Mãe Soberana, pela Banda da Sociedade Filarmónica Artistas de Minerva de Loulé.

ensaio musical com JH para servir a métrica da melodia da canção original, conforme se poderá ver abaixo:

Mãe quero transformar-me em flor
Para ser sempre primavera como tu
A morrer e a renascer a cada estação
Com as preces que levas na mão

Esta parte do espectáculo estava a levantar questões e o JH encontrou uma música tradicional alentejana que lhe pareceu boa para encaixar este texto. Experimentámos em ensaio e ele procedeu então a fazer um arranjo a várias vozes, que acabou por ver a letra original substituída, para que pudesse encaixar na métrica da canção do cancionero tradicional alentejano, que ensaiámos e passou a pertencer ao espectáculo com o seguinte texto:

Mãe quero ser uma flor,
Primavera como tu
Nascer a cada estação, ai tão linda,
Nas preces da tua mão.

Uma faceta da tradição oral e da fixação de elementos tradicionais da oralidade desvelou-se também ao longo de todos os espectáculos num acontecimento de interacção com o público, ao qual é possível assistir no final da gravação integral do espectáculo (ensaio geral) na hiperligação em rodapé²⁹. Estava presente um “homem do andor” e assim que acabámos de cantar o Hino da Mãe Soberana, conforme a tradição nas festas, ouviu-se um grito vindo da plateia: “Viva a Mãe Soberana” ao qual todos nós respondemos do palco: “Viva”. Este momento incrível repetiu-se em todas as apresentações, quase como se pertencesse ao espectáculo, como se tivesse sido “combinado” - mas não foi. O que se passou foi realmente a integração espontânea de uma tradição da festividade religiosa, à qual os elementos do público, que são parte desta tradição (neste caso os homens que levam o andor da Mãe), não se abstiveram de responder no momento, como sempre respondem e responderam, ao longo das suas vidas, nas festividades. Foi um momento verdadeiramente emocionante que ficou tão marcado em mim que não consegui deixar de me arrepiar, ao assistir na gravação do espectáculo, àquele grito: “VIVA A MÃE SOBERANA”.

A título pessoal, como intérprete e assistente, este processo foi verdadeiramente desafiante. Enquanto assistente o meu papel foi, em semelhança com os outros processos, ajudar a organizar o trabalho nos ensaios musicais, fazer gravações para enviar aos meus colegas e ajudar os diferentes naipes vocais no ensaio sempre que houvesse alguma dúvida e

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=AoOCyQVMShs>

insegurança, transitando de naipe em naipe. No que toca às questões mais ligadas com a interpretação foi um processo desafiante até ao final. Penso que terá sido o caso pela própria estética do projecto, com o seu tom mais próximo a uma versão de teatro musical popular e a minha inexperiência profissional dentro da mesma. O facto de ser a primeira vez a trabalhar com RNN como intérprete e se tratar também da recta final de uma jornada muito intensa e longa de trabalho terá também contribuído para estas exigências: ao passo que era, na generalidade, muito fácil para os meus colegas reconhecer e encontrar este tom popular desejado, para mim nem sempre foi. Algo que dificultou este processo foi também o desdobramento de personagens e as trocas de figurinos que incluía: eu começava o espectáculo como *mulher antiga*, passava para o ensemble na cena de dança e do terramoto, trocava de figurino para a *mulher andaluza*, trocava novamente de figurino para *homem do andor* e voltava a trocar para o figurino de *ensemble* para fazer uma cena no café calcinha (cena em que perseguia o André Magalhães a correr e em histeria vocal) e o número final em que cantávamos o Hino da Mãe Soberana. Como zonas que levantaram dificuldades posso destacar a procura do tom e da energia da *mulher andaluza* e a cena grupal da batota no café calcinha, que levantou também questões de ritmo e da procura de uma qualidade vocal de grito que mantivesse a inteligibilidade do texto, ao mesmo tempo mantendo uma energia muito alta passível de se destacar no meio de uma cena já com bastantes elementos e zonas. Tratava-se então de uma partitura muito técnica, com um ritmo intenso que alternava estas trocas, os números musicais polifónicos e o texto.

Este último subcapítulo afasta-se, no seu conteúdo e reflexão, dos dois objectos anteriores, no contexto da história e estética teatral em que o trabalho de RNN tem vindo a ser enquadrado ao longo deste relatório, apesar de, pelo seu enquadramento no ano de 2019, poder ser inserido no universo macroscópico do teatro pós-dramático. A verdade é que do ponto de vista do *logos*, este espectáculo posicionar-se-ia mais numa corrente teatral dramática. No entanto, no que toca à utilização de outros elementos teatrais, e mesmo na vertente da *musicalização*, estamos perante vários aspectos considerados pós-dramáticos, como abordei ao longo de todo o subcapítulo.

Conclusão

Este trabalho parte, do ponto de vista pessoal, profissional e académico, de um impulso para realizar um percurso de recollecção e aplicação máxima de todas as matérias - teóricas e

práticas - assimiladas ao longo da primeira etapa curricular do Mestrado e ao longo do meu diverso percurso académico e prático dos últimos anos no cruzamento entre a música e o teatro. Permitiu desbloquear um processo de análise e revisão sobre o trabalho que produzi, sobre o discurso que este trabalho provoca sobre mim como intérprete e a forma como respondi a este processo, em todas as descobertas e dificuldades. Este estágio, que inerentemente contempla uma vertente mais prática e de estabelecimento de relações de trabalho com entidades formadas e com uma organização própria e autónoma, demonstrou também, pela sua vertente de trabalho como assistente, ser uma oportunidade de conhecer e participar de forma mais activa e generalizada no trabalho e desenvolvimento de variadas competências necessárias na criação de um espectáculo de raiz. Esta observação mais generalizada do processo de criação e ensaio também me permitiu, enquanto intérprete e criadora, ter uma noção mais realista e abrangente do meio laboral onde me pretendo inserir, de uma forma consciente e informada, perspectiva que me parece bastante pertinente a quando da realização de um estágio académico com uma companhia profissional de teatro.

Serviu também para a compreensão de lacunas e crescimento enquanto observadora, neste caso assistente. É por vezes difícil relacionarmo-nos de forma activa com um processo de observação, seja por falta de tempo ou por momentaneamente nos imiscuirmos demasiadamente numa certa passividade ao mesmo, não sendo capazes de tomar escolhas activas que nos possam permitir de forma mais produtiva recolectar informação que possamos posteriormente necessitar, como gravações (vídeo ou áudio) do processo – materiais auxiliares de memória, que por exemplo no caso concreto do meu estágio, lamentei não ter criado em maior número e variedade pois percebi durante a escrita deste relatório que poderiam ter sido úteis no meu processo de descrição e mais concretamente para auxiliar a compreensão do mesmo para quem o vier a ler. Penso que é também essencial referir que, por vários motivos, pessoais, mas também ligados ao contexto pandémico em que vivemos, passaram praticamente dois anos desde o fim do meu estágio até ao momento presente, da sua entrega. Isto teve invariavelmente alguma influência nas informações presentes neste relatório, no seu manuseamento e apresentação.

Por outro lado, termino este longo percurso, satisfeita com o trabalho a que assisti, com as questões que me levantou e os caminhos por onde me lançou, que foram sem dúvida frutuosa, mas melhor ainda, surpreendentes. Quando me decidi a estagiar com o Teatro do Eléctrico levava comigo algumas questões muito sedimentadas, e justas certamente, que se prendiam com o meu percurso pessoal enquanto actriz e cantora, mais relativas à parte técnica da preparação do intérprete e os seus possíveis métodos de trabalho. Nunca imaginei que este

processo me levasse a querer percorrer outros caminhos do foro teórico, filosófico e analítico, que conforme abordei no primeiro capítulo, e que curiosamente estiveram mais ligados com a primeira fase da minha formação superior, e que me vi assim a querer resgatar. Esta surpresa não vem no entanto sem a constatação do enorme caminho que ficou por percorrer, pela própria complexidade e abrangência dos vários campos de estudo pelos quais incorri, como a perspectiva fenomenológica da voz de Derrida, a referência a uma partitura de signos e impulsos como referida por Grotowsky, bem como a questão também levantada por ele do funcionamento e utilidade da memória muscular, conceitos que certamente me teriam levado muito tempo a pesquisar, desenvolver e relacionar com a correcção devida, em relação aos objectos presentes neste relatório. Ainda assim concluo esta reflexão mais rica por toda a investigação que fiz nesta busca sobre a forma como esta *matéria vocal* do intérprete se expressa através do seu gesto vocal e a ponderação sobre a sua possível fixação numa partitura vocal, que se expressa sobre muito mais do que o som em si, expressa todo o universo teatral, como uma testemunha do processo de *musicalização*.

Referências bibliográficas

- Aristóteles. (2007). *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Artaud, A. (1989). *O teatro e o seu duplo*. Fenda.
- Bablet, D., & Jaquot, J. (1971). *O expressionismo no Teatro Europeu*. CNSR.
- Bernardo, G. (2009). Fenomenologia. In *E-Dicionário de Termos Literários*. NovaFCSH. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fenomenologia/>
- Carlos Barreto, J. (2019, junho 21). “Soberana, Mãe Soberana de Loulé”, no Cine Teatro Louletano. *Fila J - TSF*. <https://www.tsf.pt/programa/fila-j/emissao/soberana-mae-soberana-de-loule-no-cine-teatro-louletano-11031384.html>
- Coelho, S. (2005, março 9). Entrevista Ricardo Neves-Neves – Encenador natural de Quarteira traz a Loulé a peça «Menos Emergências». *A Voz Do Algarve*. <https://www.avozdoalgarve.pt/detalhe.php?id=10118>
- Derrida, J. (2004). *A voz e o fenómeno*. Edições 70.
- Esslin, M. (1968). *O Teatro do Absurdo*. Zahir Editores.
- Grotowsky, J. (1975). *Para um teatro pobre*. Forja.
- Henriques, J. (2019). *O olhar genético, em modelo de observação participante, no processo de criação musical e vocal do espetáculo Alice no País das Maravilhas* (Manuscrito não publicado).
- Lehmann, H.-T. (1997). From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy. *Performance Research*, 2(1), 55–60.
- Lehmann, H.-T. (2017). *O Teatro Pós-Dramático*. Orfeu Negro.
- NONO, L. (1993). *Ecrits*. Christian Bourgois.
- Martin, J. (1991). *Voice in Modern Theatre*. Routledge.
- Øystein, E. (2017). *Capto Musicae Reflection and Documentation*. Capto Musicae Laboratory. <https://captomusicae.blog/author/elle4all/>
- Redacção (2018, julho 22). 15 momentos memoráveis de Teatro em Lisboa em 2018. *Comunidade Cultura e Arte*. <https://www.comunidadeculturaearte.com/15-momentos-memoraveis-de-teatro-em-lisboa-em-2018/>
- Salzmann, E. (2000). Some Notes on the Origins of New Music-Theater. *Theater*, 30(2), 9–23.

Seabra, A. M. (2018a, março 17). Bem-vindos à NevesNeveslândia. *Ípsilon - Público*.
<https://www.publico.pt/2018/03/17/culturaipsilon/critica/bemvindos-a-nevesneveslandia-1807026>

Seabra, A. M. (2018b, dezembro 21). Teatro: o melhor do ano. *Ípsilon - Público*.
<https://www.publico.pt/2018/12/21/culturaipsilon/noticia/melhores-2018-teatro-1855040>

Serrão, M. J. (2006). – *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*. Edições Colibri.

Vasques, E. (2007). *Expressionismo e Teatro*. Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

Verstraete, P. (2009). *The frequency of imagination: auditory distress and aurality in contemporary music theatre*. Faculty of Humanities of the University of Amsterdam.

Outras obras consultadas

- Barthes, R. (1981). *O grão da voz*. Edições 70.
- Belo, S. (2019). *A voz como impulsionador da criação cénica: A pré-voz como alicerce de um Teatro Vocal*. Universidade de Lisboa.
- Bial, H. (2004). *The performance Studies Reader*. Routledge.
- Brook, P. (1968). *O espaço Vazio*. Orfeu Negro.
- Cavarero, A. (2005). *For More Than One Voice – Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press.
- Damáσιο, A. (2000). *O sentimento de si*. Europa América.
- Dimon Jr., T., & Brown, G. D. (2018). *Anatomy of Voice*. North Atlantic Books.
- Ferreira, D. (2015). *#1 Adeus ao Amor*. Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.
- Gontarski, S. E. (2014). *On Beckett: Essays and Criticism. Volume 1 of Anthem Studies in Theatre and Performance*. Anthem Press.
- Grout, D., & Palisca, C. (2007). *História da Música Ocidental*. Gradiva.
- Linklater, K. (1976). *Freeing the Natural Voice*. Drama book publishers.
- Mâche, F. B., & Poché, C. (2008). *A voz agora e antigamente* (Sebentas – Coleção Teatro/Música (ed.)). Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.
- McCallion, M. (1998). *The Voice Book*. Routledge.
- Michels, U. (2003). *Atlas da Música I/II*. Gradiva.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press.
- Pinho Vargas, A. (2008). *Cinco conferências. Especulações críticas sobre a História da Música do Século XX*. Edição Culturgest.
- Serrão, M. J. (2009). *Metodologia de análise de Obras de Teatro/Música* (Sebentas – Coleção Teatro/Música (ed.)). Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.
- Stephen Smith, W. (2007). *The Naked Voice*. Oxford University Press.
- Vieira de Carvalho, M. (2005). *A Ópera como Teatro*. Ambar.

Anexo

Entrevistas

Entrevista feita a Ricardo Neves – Neves por Rita Carolina Martins da Silva (Lisboa, 2019)

- 1. Rita Carolina Martins da Silva (R.S.): Identificas-te com alguma corrente estética do teatro na tua produção teatral? Podes explicar porquê e em que implicações práticas isso se traduz?**

Ricardo Neves-Neves (RNN): *“Eu acho que seria quase arrogante eu dizer, a traço grosso, que não faço parte da corrente do teatro que se faz agora porque o tipo do teatro que eu faço é resultante do teatro que eu vi, enquanto espectador... ou seja, o tipo de artista ou dramaturgo ou encenador que eu sou é resultado de todo o teatro que eu vi ao longo da minha vida, de todo o tipo de teatro que eu li... portanto claro que aquilo que eu faço é resultado do teatro de outras pessoas e claro que o tipo de teatro que eu faço, se nós pudéssemos viajar ao longo de qualquer corrente, muito provavelmente é mais próximo de qualquer corrente que se faça hoje do que o teatro que se fazia há 500 anos em Espanha... Portanto dentro de um género de macrocosmos... Se nós olharmos uma paisagem ao longe e houver um céu com uma relva, eu sou verde como os outros verdes, mas se nós aproximarmos e formos aos pixéis é que há uns verdes muito escuros que são quase pretos e uns muito claros que são quase brancos, há uns verdes meio azulados, uns que são quase amarelos... mas dentro de um ponto de vista maior eu sou verde, ou seja, pertença ao teatro que se faz hoje... Não me consigo posicionar numa só área porque se nós formos a ver por exemplo... Eu não digo que o tipo de teatro que eu faço seja pós-dramático mas é, de certa, forma... Os actores falam muitas vezes directamente para o público que é uma... é a quebra da quarta parede que se faz outra vez com o pós-dramático e isso está de certeza mais relacionado com o pós-dramático que com o teatro vicentino, está também muito relacionado com a Ópera, toda essa área do artificial que eu também procuro... depois pode estar relacionado também com uma vertente entre o absurdo e o non-sense, final do século XIX para início do século XX... O Absurdo é também uma coisa que, entretanto, saiu de moda para aí na segunda metade do século XX mas que é uma área e um tipo de humor que eu gosto muito... Agora eu não consigo identificar o Teatro do Eléctrico... Há pessoas que dizem que eu faço teatro musical... E eu não consigo identificar os meus espectáculos como teatro musical porque eu vou à Broadway em Londres ou a Nova Iorque ou vou ao Politeama e eu acho que não é o*

mesmo tipo de espectáculos... Depois eu também posso dizer que faço teatro popular mas não me identifico com aquilo a que se chama teatro popular, mas se calhar se falarmos um bocadinho.... Se calhar faço um género de novo teatro popular porque eu acho que faço um teatro que é acessível a muita gente e que é acessível às grandes massas e entenda-se que as grandes massas hoje são pessoas alfabetizadas, são pessoas quase todas com acessos a cursos secundários ou superiores ou profissionais...são pessoas que conseguem já enfrentar um certo desafio intelectual e então o que é o novo teatro popular não é aquela coisa tão gratuita como seria há cinco décadas atrás... Se calhar é isso que eu faço. Não faço teatro de nichos nem... sei lá, por exclusão de partes ou por identificação de zonas eu toco algumas, agora... eu não consigo dizer que faço parte desta ou daquela corrente muito específica porque... Mesmo pela questão da variedade: nós fazemos textos meus que tem uma determinada característica como pegamos em textos com uma temática local como foi o caso da Soberana ou da Freguesia em 2017 como faço textos de outros autores que também são muito diferentes entre si, como faço textos da Sofia de Mello Breyner como tu viste agora na Menina do Mar... que tem uma linguagem muito ligada à poesia, tanto nas palavras escolhidas como nas metáforas usadas, como na síntese do texto que é todo muito rápido, tudo muito condensado... como depois faço Spiro Scimone do início do século XXI ou Martin Crimp... que o Spiro Scimone é muito mais popular e é completamente meridional e mediterrânico, como depois faço o Martin Crimp que é a frieza inglesa e esse lado é completamente descendente dos Surrealistas e dos Absurdos – do Lewis Carrol por exemplo que vim a encenar mais tarde... sei lá, ou seja, tu vais encontrando caminhos que acabam por unir essa gente toda. O Martin Crimp, o Spiro Scimone ou o Karl Valentin, são pessoas completamente diferentes que nos compêndios hão-de estar separadas em sítios totalmente diferentes também, mas que eu consegui encontrar uma certa lógica e por isso fazem parte do nosso repertório porque eu não acho, apesar de tudo, que o nosso repertório pertença assim a zonas tão diferentes e antagónicas... Eu acho que temos um repertório que se identifica... Agora tenho que falar no Christoph Marthaler, que é um encenador Suíço – eu não vi muitas coisas dele, vi umas três ou quatro coisas mas achei muito curioso porque a forma como o definem é muito próxima à forma como me definem e o tipo de trabalho que ele faz é também muito musical, ele trabalha com actores que cantam, trabalha com maestros, directores vocais, etc... e coloca sempre uma vertente musical nos seus espectáculos e os espectáculos que o convidam para encenar fora da companhia dele geralmente são óperas, que é uma coisa que também me tem acontecido... já encenei duas operas e já tenho outra agendada... porque essa coisa de uma ligação com a musica de uma forma talvez intelectualmente mais

desafiante, ou seja, integrando no dito teatro popular que eu estava a dizer, se calhar contemporâneo ou mais actual, faz com que não sejamos assim muitos a trabalhar a música e parece que há poucos encenadores a trabalhar com música então chamam essas pessoas para encenar as óperas... E o Christoph Marthaler faz uma coisa muito engraçada, para além dessa coisa da música também trabalha sobre o Absurdo e o Non-sense e por acaso, e foi mesmo por acaso, tanto que eu primeiro escrevi a Mary Poppins... no mesmo ano que eu escrevi a Mary Poppins e encenei a Mary Poppins com uma vertente musical no texto, ele fez um trabalho muito parecido com o My Fair Lady e obviamente que nós não nos conhecíamos e eu depois fui ver e, não é que aquele espectáculo pudesse ser meu, porque sobretudo eu não teria a capacidade de fazer aquele espectáculo... ele tem muito mais experiencia do que eu e tem condições que eu também não tenho ou seja, ele pode fazer uma encenação por ano, com uma equipa que trabalha de forma mais alargada dentro do calendário e mais completa... e tem setenta anos portanto há de ter 50 anos de carreira... tem uma experiencia que eu não tenho ponto final... Mas é um tipo de teatro que eu como espectador me identifico muito e como encenador também, porque... porque fico com vontade de fazer igual ou parecido. Ou seja: gostava de pegar no trabalho dele no papel e ensaiar aquilo e estrear... Portanto o Christoph Marthaler é uma pessoa que é muito importante na forma como eu vejo teatro e penso no teatro e nos textos e na música... Agora o que é que isso acarreta?! Ou seja, estamos a falar em termos de responsabilidade artística é isso?!”

R.S.: “O que eu queria dizer é... Porque que motivos te identificas e depois, que implicações práticas isso tem... Era, talvez, um pouco dares exemplos... Porque é que me identifico com o Teatro do Absurdo ou...”

RNN: “Mas aí eu digo uma coisa que é... Imagina que agora vem alguém que estudou o Teatro do Absurdo durante 25 anos e diz: ‘Desculpa lá, mas as tuas peças não são Teatro do Absurdo...’ e agora aqui a minha questão é... ‘okay, está bem... se estudaste o Teatro do Absurdo durante 25 anos ou três meses e achas que o que eu faço não é Teatro do Absurdo por mim está tudo bem...’ Mas pode haver criadores que defendem a sua estética e eu não defendo estética nenhuma... ou seja, não é uma coisa que me interesse, poder encaixar o teatro que eu faça numa gavetinha... eu só preciso de tornar isto mais ou menos claro ou identificável, ou seja, colocar o tipo de teatro ou peças que eu faço numa gaveta porque me pedem, nomeadamente, nesta ou noutras entrevistas... Sempre que se pensa teoricamente ou sempre que se verbaliza o tipo de teatro que eu faço uma das coisas que me pedem para fazer é engavetar o tipo de teatro que eu faço, então, é nesta gaveta que eu acho que cabe, mas se não for quero lá saber... nem me interessa... Não sinto que exista essa responsabilidade de

catalogar aquilo que eu faço de maneira absolutamente a identificar ou colocar a etiqueta... não é uma coisa que eu defenda, ou seja, o que eu quero dizer com isto... Isto é mais uma coisa de resultado e de reflexão depois quando ma pedem... porque eu não faço a reflexão se não ma pedirem, porque não sinto essa necessidade... sinto a necessidade de fazer uma reflexão mais prática sobre o trabalho em si... Agora, sobre aquilo que é cada espectáculo ou onde é que ele encaixa... não preciso dessa reflexão para nada, isso é uma coisa que me perguntam nas entrevistas que eu tenho que dar para quando os espectáculos estreiam porque eu quero ter lá publico a ver. Mas eu não me sento numa cadeira e digo assim: 'Agora o que eu queria mesmo fazer era um espectáculo do Absurdo...' Nunca aconteceu e duvido que vá acontecer... Eu escrevo da forma, por um lado, que eu sei ou julgo que sei, e me apetece... Nunca precisei, felizmente, em termos de estética de escrever nada que não me apetecesse... foi sempre segundo aquilo que me apetecia... e algumas pessoas podem identificar isso como umbiguismo, outras como liberdade... agora cada pessoa aplica a palavra que prefere."

2. R.S.: Dirias que no teu processo de criação teatral e no trabalho de actor que costumavas desenvolver se reconhece um método do actor? Quais são as implicações vocais que advém desse trabalho na tua obra?

RNN: *"Eu não trabalho sobre um método reconhecido, ou que se identifique... O meu trabalho como encenador também parte do meu trabalho como actor, da minha experiência, agora não sei identificar um método... Aquilo que eu aprendi com os meus professores, aquilo que eu aprendi com os encenadores com quem trabalhei é uma coisa que aplico e depois há coisas que vamos modificando e que vamos também aprendendo... por isso aplico enquanto encenador. Agora a questão vocal é para mim uma necessidade que os espectáculos têm mas que eu não domino mais do que qualquer actor que tem aquela formação que tu conheces... não domino de todo técnicas muito menos liderar essas técnicas... é uma questão de necessidade e por reconhecer essa necessidade é que tenho tido nos espectáculos directores vocais, ou seja... Perceber essa necessidade é um ponto de partida para constituir equipas e identificar métodos de trabalho melhores na altura de avançar com determinados espectáculos. Mas a minha forma de eu dirigir espectáculos acho que é resultado também do facto de eu ter sido actor... no meu percurso de actor... as pessoas normalmente excluem a experiência do teatro amador mas é absolutamente fundamental a minha experiência, primeiro enquanto actor mas também enquanto encenador, que foi lá que eu comecei a encenar... depois enquanto aluno no Conservatório e por fim ao longo dos 10 anos em que*

trabalhei como actor entre os Primeiros Sintomas, o Teatro Esfera, os Artistas Unidos, as Comédias do Minho... e é resultado de tudo isso que vivi como actor e que vi ser aplicado... Ou seja, eu tenho a certeza absoluta, para já que se eu não tivesse sido actor duvido que quisesse ser encenador... acho eu, acho que se tivesse ido tirar outro curso qualquer não seria encenador... Mas que a forma como eu trabalho tem a ver com o facto de saber, normalmente, quanto tempo é que um actor leva a decorar o texto... saber normalmente aquele pudor terrível dos primeiros dias no palco em que não existe personagem, que ainda não existe espectáculo, ainda não existe nada... sei o que é esse terror. E isso é relacionado com os meus próprios tempos e os meus próprios medos, claro... Apesar de cada pessoa ter o seu tempo é sempre mais imediato lembrares-te daquilo que era a tua forma de trabalhar... ”

3. R.S.: Acredito ser possível dizer que a música é muito importante no teu trabalho. Que contribuição é que tens visto a música emprestar ao tipo de trabalho vocal que tens desenvolvido na tua produção teatral?

RNN: *“É muito difícil dizer qual é o papel da música nos espectáculos em primeiro lugar e depois especialmente no trabalho vocal... Ou seja, eu nunca enceno ou escrevo sem ouvir música antes, normalmente a música dá-me os primeiros estímulos da escrita e depois é que a coisa avança... Ou seja, se há uma determinada cena que nasce a partir de uma determinada música quer dizer que aquela cena no palco, na encenação, à partida, a não ser que eu mude de ideias, vai reflectir... E às vezes os actores nem conhecem a música, mas vai ter características daquela música e as características vocais são resultado da característica da música, ou seja, todo o ambiente sonoro seja da voz dos actores, seja de sonoplastia, seja de instrumentos musicais... toda a velocidade, toda a clareza ou não que a música tenha vai estar naquela cena... E isso é feito sobre muitas formas diversas... Pode ser visual, pode ser circulação ou coreografia dos actores... Eu prefiro dizer circulação do que coreografia porque as pessoas associam mais essa palavra à dança e mesmo que nós tenhamos uma circulação coreografada eu prefiro chamar circulação para se entender que é a movimentação dos actores no palco e não uma dança que eles fazem... Porque se tu falas de música e a seguir falas de coreografia toda a gente pensa que se está... não, eu prefiro falar de música e depois a seguir uma circulação física que existe no palco resultado daquela música. Isso tudo, todas estas questões de ritmo, de tempo, de intensidade... voz aguda, voz mais grave são resultantes do tom da cena que nasce do tom da música... Quando eu digo tom não é a primeira nota que é lançada mas o tom geral...a ambiência... Agora, dizer-te especificamente que a música altera ou não, não te sei dizer, agora... Sei lá, tu tens um*

cientista Açoriano do início do século XX, que já deve estar mais que ultrapassado, mas que é o Gomes Reis, que te diz que a música influencia o teu corpo, o teu batimento cardíaco, todo o sistema de comunicação nervosa do teu corpo e portanto, por te influenciar dessa forma tu vais ter determinados sentimentos ou emoções... E é claro que o actor ao trabalhar uma cena que tem uma determinada música em simultâneo vai instintivamente atrás daquilo que a musica lhe dá e se calhar racionalmente atrás daquilo que o texto lhe dá... e isso influencia todo o trabalho vocal...”

4. R.S.: Durante o período em que assisti aos ensaios no Teatro do Eléctrico ouvi-te fazer referência ao termo partitura vocal, como definirias esse termo e que importância lhe atribuis no teu trabalho?

RNN: “Eu presumo que eu diga isso quase no sentido... quase como eu falava da tal circulação ou da coreografia... Quase como tu consegues criar um padrão visual, seja de circulação no espaço seja de utilização do teu corpo... isto que eu estou a fazer agora com as mãos, toda a inclinação do meu corpo, o balançar da cabeça, direcção do nariz e do olhar... Da mesma forma que eu consigo fazer isso com o meu corpo também consigo fazer com a minha voz... Se calhar aquilo que eu quero dizer com esse termo é que nós estamos a criar uma coreografia vocal, ou seja, um padrão vocal que deve obedecer a uma data de coisas... e isso tem a ver com o que eu acabei de dizer agora na pergunta anterior... Tem a ver com a criação de um ritmo, com a definição de volume, da definição de desenho da frase e da relação entre as várias vozes, portanto, a relação entre várias falas ou várias personagens.... Porque aquilo que eu gostava de procurar num espectáculo, que é uma coisa que muita gente não gosta, mas que eu gosto... É encontrar num espectáculo – da mesma forma que um determinado maestro com aqueles determinados músicos, apesar das ligeiras diferenças, eu vou ver um concerto da Metropolitana – que trabalha muito connosco e nós com eles – de uma determinada Sinfonia dirigida pelo Cesário em Lisboa... No dia seguinte eles estão em Setúbal e eu não consigo reconhecer as diferenças... Mesmo que elas existam, mesmo que os músicos digam: ‘Ontem foi totalmente diferente, ontem foi muito melhor’... Mesmo que os músicos consigam identificar aquilo porque, obviamente, em pormenor, no pixel conhecem aquele trabalho e nós não conhecemos aquele trabalho no pixel... Tem a mesma característica! E é isso que eu procuro no Teatro... Não me interessa trabalhar sobre o agora do actor... não me interessa se o actor comeu pão com bacalhau ou abacate [risos] de manhã e então está com dores de barriga... esteja com dores de barriga, esteja feliz, esteja contente, eufórico... Esteja como estiver... Sobre as várias formas negativas de existir ou

sobre as várias formas positivas de existir, aquilo que eu procuro num espectáculo é que ele tenha sempre a mesma característica. É claro que nós então, que conhecemos os espectáculos no pixel, sabemos que os espectáculos todos os dias são diferentes... mas aquilo que eu gostava, que eu quero quando nós trabalhamos... o Jorge Silva Melo usa uma palavra muito engraçada... aquilo que nós combinamos! Aquilo que nós combinamos é isto... não é outra coisa, é isto! E para que aquilo corra de acordo com o temos que fazer... ou seja, vou-te dar um exemplo que não tem necessariamente a ver com as características do espectáculo mas que influenciou todo o espectáculo daquele momento para a frente. Eu fiz um espectáculo no Teatro Nacional há uns tempos e em que eu entrava na primeira cena e voltava a entrar na terceira sendo que a segunda cena era feita por outro actor. Esse actor nos ensaios fez a cena sempre com um ritmo e no dia da estreia ele acelerou esse ritmo o que significou que para além da cena ter características diferentes não me deu tempo para mudar de roupa... eu entrei em cena a vestir-me... A minha cena foi toda diferente por causa dessa minha atrapalhação, resultado daquele ritmo... Uma coisa é esta coisa muito concreta de eu ter ou não ter tempo de mudar de roupa mas... imagina que este texto que eu te estou a dizer é um texto decorado... eu dizer-te este texto com este ritmo é totalmente diferente de eu te dizer o texto de uma forma mais cadenciada e com a voz mais grave... se eu te disser o texto com uma voz mais cadenciada e mais grave se calhar pareço mais sábio, se eu te disser desta forma pareço só um jovem adulto acelerado e apaixonado pelo seu trabalho por exemplo... se eu te disser com a voz aguda e mais rápido pareço um nervosinho... [risos] Estás a perceber? É claro que nós agora estamos a falar outra vez sobre o ponto de vista do exagero, mas a repercussão que eu vou ter em ti e no espectador varia muito de acordo com o ritmo e o tom de voz... Eu presumo que eu diga isso quase no sentido... quase como eu falava da tal circulação ou da coreografia... Quase como tu consegues criar um padrão visual, seja de circulação no espaço seja de utilização do teu corpo... isto que eu estou a fazer agora com as mãos, toda a inclinação do meu corpo, o balançar da cabeça, direcção do nariz e do olhar... Da mesma forma que eu consigo fazer isso com o meu corpo também consigo fazer com a minha voz... Se calhar aquilo que eu quero dizer com esse termo é que nós estamos a criar uma coreografia vocal, ou seja, um padrão vocal que deve obedecer a uma data de coisas... e isso tem a ver com o que eu acabei de dizer agora na pergunta anterior... Tem a ver com a criação de um ritmo, com a definição de volume, da definição de desenho da frase e da relação entre as várias vozes, portanto, a relação entre várias falas ou várias personagens...”

5. R.S.: Como definirias gesto vocal?

RNN: *“Se eu falar sobre o gesto de uma mão estou a falar de expressão... para falar de gesto vocal eu também só posso ir à expressão... E está outra vez relacionado com o que te falei na pergunta anterior e o gesto vocal tem a ver com uma certa comunicação, ou seja... Nós muitas vezes achamos que a comunicação da cena está no texto mas... imagina... tu tens um determinado texto... até podemos fazer um exercício: tu tens uma frase, tu dizes essa frase dez vezes de maneira exactamente igual mas no final pontuas com um gesto vocal diferente... pode ser um suspiro, pode ser um ai, pode ser um grito, pode ser uma gargalhada... e eu não sei se é isto que tu também entendes como gesto vocal mas se concordarmos que é um gesto de expressão, um movimento expressivo... pode ser uma coisa até extra texto, e até pode ser no canto: aquelas notas estão lá escritas com aquele tempo mas tu vais ver estes vídeos todos agora quando a Jessye Norman morreu e tu vais ver... porque é que aquilo não é exactamente igual? Tu já ouviste estas músicas... Porque é que isto não é exactamente igual? Se calhar existe esse gesto vocal, essa expressão qualquer, esse movimento que cumpre todos os tempos e todas as notas que estão escritas pelo compositor, mas que é diferente... e é qualquer coisa de extra e é expressivo, porque aquilo comunica contigo de outra forma. No teatro nós falamos da voz associada ao texto, se falarmos da voz associada ao texto é aquilo que dissemos há bocado... o ritmo, o desenho que se criou, a duração de cada sílaba, com a hesitação entre sílabas ou palavras, pausas, timbre, volume... mas se não quisermos falar no texto e percebermos que podemos comunicar sem haver palavras é fazer este exercício de dizer dez vezes a mesma frase de forma exactamente igual e no final ter essa reacção ou essa expressão vocal, esse gesto que pode ser completamente diferente... e isto que começa ou isto que termina vai influenciar toda a informação que a frase carrega e modifica-la... Por isso é que existe a ironia, a ironia não é dada na frase a ironia é dada no tom. Porque é que na ópera é muito difícil fazer ironia? Porque é muito difícil escrever música que marque a ironia, que é uma coisa tão... É muito difícil que a ironia esteja escrita numa pauta... É claro que tu podes dar essa ironia através do teu olhar, da forma como tu dizes, como pontuas a seguir... Dizeres, sem ter que explicar, esta frase é irónica... Tu não tens a certeza. Por exemplo: este vinho é mesmo bom [gargalhada]... Eu servi-me de uma gargalhada como gesto vocal para me ajudar na colocação da ironia.”*

Entrevista feita a Joana Campelo por Rita Carolina Martins da Silva (Lisboa, 2019)

1. **R.S.:** Como descreverias o processo de criação do teu par/personagem - pessoalmente e ao longo do período de criação e ensaios? E a criação da sua vocalidade? [Nos ensaios? Na leitura? Mais com o grupo todo ou no par? Houve muitas indicações?]

Joana Campelo (J.C.): *“Eu já sabia que ia fazer a pequenina com a Márcia no processo de criação. Então o processo de criação foi estimulante nesse sentido... tu procuravas mais ou menos características físicas da personagem, o que é que estas pequeninas pensavam, quais eram os desejos delas... acabámos por ir para um sítio mais perverso que também é muito o universo do Ricardo e esse primeiro processo de criação sem ainda nunca chegarmos ao texto identificou logo vocalmente, sem querer, o que é que pode ser, que voz é que pode ser... se calhar não é uma voz tão grave, o que é que pode acontecer, que pequenas inflexões é que a personagem pode ter... mas tu não estás a pensar nisso quando estás no processo de criação, só a pensar em criar imagens, pensamento, os desejos da pequenina, a perversidade dela... Também tinha um caderninho em que escrevia montes de coisas que achava que era o universo das pequeninas, eu e a Márcia... Esta é a primeira coisa. Foi estimulante... vocalmente já tens indicação do que pode ser a personagem a nível vocal, embora ainda não tenhas experimentado. Depois quando o Ricardo veio com o texto... o que eu tento fazer, sempre, mesmo sem a Márcia, individualmente, é eu perceber o que é que o texto diz... em vez de estar já à procura de experimentar vocalmente é o que é que eu tenho no texto, o que é que o texto me diz: procurar interpretar as palavras que lá estão, o que é que pode estar a acontecer, o que vai para além do que está escrito... e só à medida... Eu acho que vocalmente a coisa só começa a entrar no eixo quando comesças a experimentar. E com a Márcia foi, foi um desafio porque sinto que a Márcia a nível vocal não é tão plástica, embora eu ache que ela é mais plástica do que ela pensa que é, e aliás, tu chegas-te a dizer-me isto nos ensaios, que seria mais fácil ser eu a colar-me mais à voz da Márcia do que ela à minha... embora eu achasse que vocalmente o que estava a fazer era mais correto, mas não que eu achasse que o que a Márcia estava a fazer era errado estás a ver? Que eu acho que era espontâneo e inocente... E depois houve coisas que aconteceram, imagina... A Márcia propunha coisas, sons que são da Márcia e nós as duas achávamos aquilo incrível ou era o Ricardo a dizer ou o Rafael... ou nós as duas combinávamos, dentro das nossas inseguranças*

acho que nos apoiávamos vocalmente muito uma na outra: 'Isso é bom, isso é bom! Olha esse som...' E... até houve uma coisa engraçada uma vez convidaram-me para fazer um casting na Matinha e disseram-me: 'Quero que faças a voz da pequenina', só que fora do contexto eu não sei qual é 'a voz da pequenina'... Estás a ver? E é interessante porque provavelmente esta personagem tinha mesmo uma voz muito específica, e eu sei que tinha, mas quando estás fora do contexto a fazer uma audição tu não sabes bem... Porque aquilo não é 'a voz de uma pequenina' que fala assim... não é óbvio! Aquilo é quase como tu pões o figurino, ouves aquela música, estás com a Márcia ao lado e aquilo sai-te assim daquela forma.

Eu lembro-me de o Ricardo nos dizer... Ou eu fazia uma voz demasiado abonecada ou acontece o mesmo à Márcia... Então eu acho que acabou por ser, entre as duas, nós encontrarmos ali um, um nível coerente, que não fosse boneco... e o mais interessante disto é que as pessoas no início achavam que isto era um infantil, mesmo no início, quando nós íamos à Televisão: 'Então isto é uma peça para crianças?' E nós: 'Não!' mas o mais curioso é que nós também não sabíamos muito bem o que é que era a peça... nenhum de nós sabia! Às vezes há coisas que só descobres mesmo no dia da estreia, com pessoas, com público... Então eu acho que foi um trabalho, este trabalho, especialmente vocal... Ah, não posso deixar de referir o João Henriques! É um trabalho, especialmente porque não estás a trabalhar sozinha uma personagem... É um trabalho que vem da Márcia, é meu, é do João Henriques, do Ricardo e do Rafael... Todas as pessoas que estavam de fora e nos ajudaram..."

2. R.S.: Num processo de reposição de um espectáculo tão exigente a nível vocal e musical como é a preparação antes da retoma dos ensaios? [Perceber como se preparam para o regresso, que processos, materiais, nº de horas, técnica? Corpo? Saúde?]

J.C.: *"O que aconteceu comigo na primeira vez que fizemos a peça foi que eu fiquei afónica, porque nós estávamos a trabalhar imensas horas por dia e eu tive que levar uma injeção de cortisona no dia da antestreia... Portanto no processo de reposição eu já fui com esse cuidado e depois já não estava propriamente à procura e sim... preparo-me antes dos ensaios, especialmente para a Banda Sonora... eu que eu faço é pegar no texto, relembrar o texto todo e a coisa acaba por surgir naturalmente. Especialmente comigo e com a Márcia e aliás... o corpo tem memória.*

De todos os modos tenho sempre preocupação com a voz, imagina, é muito raro eu ficar sem voz antes dos ensaios, é raríssimo... Porque tenho cuidado, bebo água, aqueço (especialmente num espectáculo destes), aqueço sempre... o facto de termos o João

Henriques é uma mais valia, não é? Porque temos um director vocal como o João Henriques, e um director vocal... Ter o João Henriques, nós sabemos que é espectacular... E sim, tenho cuidado, aquecer é um dos principais cuidados que eu tenho, e não é só aquecer a voz é aquecer o corpo... Descansar, essencial sim... e é isso... que foi coisa que nós não tivemos muito tempo para fazer da primeira vez.”

3. R.S.: Sentiste que o teu corpo tinha uma memória vocal do que tinhas feito na primeira temporada de apresentações? Sentes que a partitura de movimentos e acções tão marcada e coreografada ajuda a reencontrar essa vocalidade que tinha sido criada na primeira temporada?

J.C.: *“A resposta é sim! Não sei bem como é que se faz porque é um processo... é quase inconsciente... é quase como eu voltar ao Kong Fu, já não vou há meses e há coisas que me surgem que eu aprendi das primeiras vezes... O corpo tem memória, a voz tem memória... claro que há coisas, especialmente algumas ações ou zonas do texto, que se calhar sem querer, me dizem mais ou são mais significativas para mim que me fazem lembrar melhor o que é que era vocalmente esta personagem. Porque há zonas que se calhar até são mais abstractas e eu fico meia confusa vocalmente, ‘o que é que eu fazia aqui?’, mas depois tenho sempre a Márcia ao meu lado, que também é sempre um auxílio. Mesmo que ela às vezes não tenha a certeza eu às vezes até me posso lembrar mais facilmente do que é que ela fazia e o que é que eu fazia em relação a ela e isso também é muito interessante... que é o facto de nós estarmos a trabalhar a mesma personagem, a mesma vocalidade, ou tentar pelo menos... as mesmas acções, os mesmos movimentos... mas teres alguém contigo que faz a mesma coisa e tu lembrares-te do que é que tu pensaste, sentiste naquele determinado momento com a tua colega e isso faz-te lembrar também ou seja, não só individualmente eu tenho esta memória vocal: com acções, com o texto, com ensaios, com a repetição como tenho memória de coisas que acontecem com a minha colega e isso também me ajuda a lembrar. E há coisas que tu queres aperfeiçoar, pensas ‘É pá... aqui se calhar tinha pensado fazer isto, porque não agora experimentar?’ Numa zona em que estás mais insegura, como foi a primeira vez que fizemos este espectáculo, que não sabíamos bem o que é que isto era que estávamos a fazer, tu não querias arriscar... e se calhar com reposições e com mais confiança, arriscas um bocadinho mais vocalmente... vocalmente só. Com a tua ajuda e do João Henriques houve tempo para trabalhar coisas que nós não tivemos tempo para trabalhar da primeira vez e uma delas foi: como é que eu posso aproximar a minha voz, que é mais elástica, à voz da Márcia, para se tornar... Se bem que eu acho que quem se aproximou mais disso foi a Tânia e a Sissi porque*

elas tem registos muito idênticos vocalmente e pronto... isso depois são coisas anatómicas... e às vezes há coisas que me saem de uma forma e a Márcia saem de outra e nós somos muito diferentes, coisa que... não é que a Tânia e a Sissi não sejam mas elas aproximam-se mais mesmo a nível de gosto e de pausas... elas também trabalharam aquilo afincadamente. Portanto sim, o corpo tem memória... [risos].”

4. R.S.: Como descreverias as diferenças em termos técnicos e de trabalho entre o processo na temporada de estreia e na reposição?

J.C.: “Da primeira vez, em relação à reposição, há aquele nível de confiança quando tu percebes que o espectáculo corre bem e nós fizemos um bom trabalho, todas, especialmente falando do nosso caso, meu e da Márcia, foi um grande desafio porque a Márcia estava de facto um bocadinho insegura da primeira vez que fizemos e eu senti que segurei um bocadinho ali os cavalos... mas desta segunda vez, curiosamente, eu senti que a minha confiança me traiu ali um bocadinho... se calhar eu estava com um bocadinho de confiança a mais e fez-me atrapalhar... no texto... e fez-me criar receios que eu nunca tinha tido porque nós estávamos coladas áquilo... mas quando tu tentas aperfeiçoar coisas que já estão bem e tu fazes isso sem querer, pelo menos eu fiz, às vezes não há necessidade... portanto a diferença para a reposição foi, primeiro confiança, depois aperfeiçoar vocalmente... eu tentar colar a minha voz à voz da Márcia, coisa que eu não tive tempo de fazer na primeira vez mas pude fazer na reposição... e segundo, não tive aquela coisa com o texto, que te falhasse o texto, curiosamente falhou-me mais vezes da segunda vez... não tens essa preocupação porque ele já está na ponta da língua... e foi só, basicamente em vez de ser um processo tão mental como foi a primeira vez, foi um processo muito mais pratico... prática, prática, prática... e tentar refazer tudo o que nós fizemos, tentares aproximar-te vocalmente desse sítio, fisicamente desse sítio... Então talvez a diferença tenha sido que da primeira vez não foi um processo só físico mas também muito mental e desta segunda foi um processo muito mais prático, físico e de relembrar... tentar.”

5. R.S.: Como defines técnica vocal?

J.C.: “Técnica vocal para mim é consciência vocal... Que voz é que eu tenho, o que é que eu sei que consigo fazer, de que forma é que eu consigo propor desafios com a voz que tenho... Quais são as minhas dificuldades? O que é que eu sei propor, que técnica é que eu tenho... Basicamente é isto para mim e depois eu acho que a técnica vocal está muito associada à musicalidade e eu acho que qualquer pessoa que trabalha como actor ou intérprete deve ter

técnica vocal porque se tu não souberes o que está a acontecer com a tua voz, se não souberes colocar a voz a falar ou a dar uma entrevista, a falar num teatro, a voz cansa... tu perdes a voz, ficas afónica porque também é uma coisa psicossomática... tu perderes a voz antes de concertos, antes de espectáculos porque é cansativo, porque tens medo, porque stressas... então tudo isso envolve técnica vocal também, que é: de que forma é que eu consigo cuidar a minha voz? Será que sei colocar a minha voz? Se sei, qual é a minha extensão vocal? E a musicalidade para mim é muito interessante porque como tenho um ouvido muito apurado, muitas vezes a minha tendência é repetir musicalmente aquilo que eu faço... e às vezes descuro sem querer aquilo que estou a dizer, estás a perceber? Como resultou.... Só que às vezes há pequenas inflexões do momento... e o teatro tem essa maravilha, que é tu nunca estás a repetir, mas ao mesmo tempo vais de encontro àquele sítio onde já estiveste... e então eu colo-me musicalmente àquilo que faço, mas tenho que fazer um esforço para não descurar a interpretação... Ou seja, eu também acho que fazeres-te valer só de técnica não é suficiente. Por exemplo, chateiam-me um bocadinho aqueles actores que são perfeitos a articular e eu prefiro um actor que não seja tão perfeito... que se perceba, é importante porque nós queremos comunicar, fazermo-nos entender... mas ao mesmo tempo a técnica é uma coisa que é uma base, ajuda-te para aquilo que tu tens que fazer... São ferramentas.”

6. R.S.: Consideras que a técnica vocal é essencial num actor/cantor que trabalhe com um encenador como o Ricardo? Se não, o que consideras essencial para um actor/cantor que trabalhe com o Ricardo?

J.C.: *“O Ricardo precisa... É muito importante para quem trabalha com o Ricardo ter essa técnica vocal e musical. Acho que o Ricardo escolhe pessoas assim... que saibam cantar, que saibam fazer coisas com a voz, que sejam esquisitos... Ao mesmo tempo acho que ele não escolhe só actores nesse sentido... Se não tiveres, o que é importante para trabalhar com o Ricardo é espontaneidade, é não teres medo do ridículo, gostares de coisas diferentes, seres um actor que tenha a noção de ritmo, que tenha noção tempos... Actores pastelões com o Ricardo não funciona, que ele tem aquela coisa sempre a fervilhar, como tu sabes... Portanto sim é importante, mas se não tiver acho que o Ricardo também não escolhe só nesse sentido... E para além da técnica o Ricardo trabalha com pessoas que lhe dão confiança a trabalhar, que ele sabe que se funciona uma vez ele volta a trabalhar... E sabe quais são as capacidades deles.”*

Entrevista feita a Márcia Cardoso por Rita Carolina Martins da Silva (Lisboa, 2019)

- 1. R.S.: Como descreverias o processo de criação do teu par/personagem - pessoalmente e ao longo do período de criação e ensaios? E a criação da sua vocalidade?** [Nos ensaios? Na leitura? Mais com o grupo todo ou no par? Houve muitas indicações?]

Márcia Cardoso (M.C.): *“Foi mais com o par... Nós inventámos a forma como dizemos o texto, chegámos a um acordo e decorámos igual...”*

R.S.: “No vosso caso especialmente eu diria que havia um trabalho vocal muito específico, como chegaram aí?”

M.C.: *“Porque a nossa personagem era muito especifica... era a mais pequenina e se calhar podia ter umas brincadeiras a nível de voz e do próprio arco da personagem... Percebes?! Como era suposto ser uma criança e aquilo é tudo um bocado estranho, se calhar era mais fácil, ou se calhar pareceu que a nossa forma de dizer texto fosse mais... mas também o próprio texto puxava para isso... mas também no nosso caso o que aconteceu foi que nós tivemos de fazer uma diferença entre a nossa personagem em crianças e quando assumíamos o papel de mãe... Portanto aí ficávamos com a nossa voz mais ‘normal’, menos afetada e tudo o resto era mais afetado...”*

R.S.: “E tu dirias que a maneira como vocês diziam o texto contaminou os vossos movimentos ou mais o contrário?”

M.C.: *“Eu acho que há acções que acabam por afetar a maneira como tu dizes o texto... Imagina, se estás a correr a dizer texto é lógico que vai soar de uma maneira diferente... mas é difícil ver o que é que... apesar de serem duas coisas diferentes estão muito interligadas.”*

R.S.: E vocês sentem que começaram a construir isso logo com o texto?

M.C.: *“É imediato... Tens que arranjar uma solução... O meu trabalho com a Joana foi todo à parte, só tudo o que era cenas de conjunto é que nos juntávamos finalmente. Estivemos sempre a trabalhar à parte... Os ensaios eram escalonados, portanto todo o trabalho que eu desenvolvia era com a Joana e com orientação do Ricardo e do Rafael...”*

- 2. R.S.: Num processo de reposição de um espectáculo tão exigente a nível vocal e musical como é a preparação antes da retoma dos ensaios?** [Perceber como se preparam para o regresso, que processos, materiais, nº de horas, técnica? Corpo? Saúde?]

M.C.: *“Não... Peguei no texto. Fui ao vídeo para esclarecer dúvidas... e mesmo nos ensaios íamos ao vídeo para esclarecer dúvidas... Porque não é só por veres o vídeo em casa que vais decorar todos os pequenos pormenores que tens que fazer – e são muitos. Muitas vezes tínhamos que recorrer nos ensaios também! De resto tinha preocupações mentais... Tive cuidados a nível da cabeça para tomar coisas que me ajudassem a manter-me bem porque foi um processo muito exigente... Mas não me preparei fisicamente ou vocalmente...”*

3. R.S.: **Sentiste que o teu corpo tinha uma memória vocal do que tinhas feito na primeira temporada de apresentações? Sentes que a partitura de movimentos e acções tão marcada e coreografada ajuda a reencontrar essa vocalidade que tinha sido criada na primeira temporada?**

M.C.: *“Sim... sim... Porque tu tens a personagem na cabeça, tens a voz... disseste aquilo tantas vezes daquela maneira que naturalmente chegas lá rapidamente... Também se vires o vídeo, não há como errar... já sabes que é aquilo também não irias agora inventar uma coisa diferente... há a memória... é muito fácil chegar lá!”*

4. R.S.: **Como descreverias as diferenças em termos técnicos e de trabalho entre o processo na temporada de estreia e na reposição?**

M.C.: *“É muito diferente estares a repor... Tens outra pressão, já sabes o que tens que fazer... É muito difícil analisar um processo de criação nesses termos porque a minha preocupação era técnica no sentido em que eu tinha que fazer coisas técnicas, se queres considerar movimentos e partituras de voz e o que for, sim... há esse respeito... mas tu estas noutra sítio de tentar simplesmente apreender. A nível de música tive muitas dificuldades da primeira vez e depois na segunda vez foi mais fácil... mas é outro género de pressão... não é comparável... Porque já não estás naquela coisa de estar a criar: nunca soubemos antes e temos que aprender agora... Aqui tu já sabias... Realmente, um terror voltar... No sentido em que tens que voltar ali àquele sítio... e acho que se houver muito tempo de espaçamento, como houve, isso também não facilita... Mas não se pode dizer que tenha sido um terror... A pressão é diferente!”*

R.S.: *“Portanto em termos técnicos o trabalho na reposição é muito diferente porque é um regresso a uma memória? É fácil voltar a aceder a uma memória de trabalho por ser muito técnico e teres uma estrutura que o teu corpo recorda?”*

M.C.: “Sim... há naturalmente uma memória que guardas em ti e depois reavivas... Há coisas que são sempre difíceis e depois tens sempre dificuldade nos mesmos sítios... E isso também é... é o que é... Sim, é um facto que ficamos com uma memória no corpo, na voz...”

R.S.: “Então dirias que também fica uma certa memória das dificuldades?!”

M.C.: “As dificuldades são sempre as mesmas normalmente, sempre nos mesmos sítios... Comigo, é. Tem a ver com o texto em si se calhar... Ou com uma incapacidade que eu tenha qualquer, por exemplo... Sei que naquelas partes em que tenho que correr e dizer texto e gritar e etc... Porque sou mais pesada sei lá... e custa-me mais dizer texto, sei lá... é um exemplo... E mesmo tendo emagrecido não senti... Se calhar para fora pode parecer que eu estou mais ágil e mais enérgica, mas eu não consigo dizer que é por causa de ter emagrecido sabes? Ou que eu não fosse antes assim... Mas as dificuldades a cantar foram sempre nos mesmos sítios.”

R.S.: “E tu achas que tiveste essas mesmas dificuldades porque eram realmente exigentes para ti ou também porque o facto de teres sentido essa dificuldade na primeira temporada deixou marcas e se manifestaram depois na reposição?”

M.C.: “Não, porque eu estava num estado mental na altura que não se compara com o que estava na reposição... Portanto as dificuldades que eu tive eu consegui encará-las de uma outra forma... São mesmo dificuldades de execução porque tu és o que és, pronto... Porque tens pouco folego, porque tens excesso de peso, porque te atrapalhas, porque os teus pés escorregam, porque suas da mão e de repente tens que fazer uma coisa e aquilo escorrega... Coisas que já sabes que são as tuas dificuldades e que tem a ver também com a dificuldade daquilo que se está a fazer, sim. Isso é muito importante.”

5. R.S.: Como defines técnica vocal?

M.C.: “Para já é uma coisa que me falta... [risos]. Uma coisa descurada, é um lado que não recebe tanta atenção como devia... Eu acho que é super benéfico. A técnica vocal não me parece que seja só necessária para espectáculos em que haja música, é uma coisa mais abrangente. É um conjunto de coisas que podes fazer e de recursos aos quais podes e deves recorrer para te defender no teu trabalho de uma forma mais fácil, mais... de forma a dares o melhor rendimento que tens. Acho que é importante e essencial nestes trabalhos. Tenho pena que não haja isto, acompanhamento vocal e de corpo, em todos os trabalhos que faço... gostava mesmo! Mesmo que aparentemente não sejam tão importantes como num trabalho tão específico como este... Mas depois também depende dos dias... há dias em que não me apetece e estou a passar a maior seca e estou a achar aquilo tudo uma estupidez, uma

estopada surreal que não me está a ajudar em nada... Tenho este sítio também, mas isto é uma coisa do momento, não quer dizer que eu não saiba que aquilo é importante. É inegável... tu quando vais para cena com a voz aquecida é diferente pronto... Só que nós não o fazemos normalmente em teatro... A verdade é esta, são raras as vezes que fazemos... ”

6. R.S.: Consideras que a técnica vocal é essencial num actor/cantor que trabalhe com um encenador como o Ricardo? Se não, o que consideras essencial para um actor/cantor que trabalhe com o Ricardo?

M.C.: *“Acho essencial. Porque se não, não é possível fazer algo como a Banda Sonora. É impossível sem acompanhamento...”*

Entrevista feita a Ana Valentim por Rita Carolina Martins da Silva (Lisboa, 2019)

1. R.S.: Como descreverias o processo de criação do teu par/personagem - pessoalmente e ao longo do período de criação e ensaios? E a criação da sua vocalidade? [Nos ensaios? Na leitura? Mais com o grupo todo ou no par? Houve muitas indicações?]

Ana Valentim (A.V.): *“Eu e a Rita temos uma forma de dizer as coisas... Ou seja, eu peguei-me muito à forma como a Rita estava a fazer as coisas inicialmente porque é algo que ao meu ouvido é fácil... O nosso ritmo é muito parecido, portanto em questões corais não foi muito complicado de encaixar, mas tivemos, mesmo assim, de fazer um trabalho muito minucioso com o texto à frente e de ir dizendo as coisas... Trabalhar o texto de forma a que fosse compreensível ao público porque às vezes havia a tendência de acelerar muito, apesar de estarmos a dizer em coro... Porque lá está, temos esse ritmo já, que é uma coisa que o Teatro do Eléctrico te dá, teres isso no teu corpo... Mas trabalhámos mais com o papel à frente, pausadamente, tentar perceber o timbre, o que seria... A Rita é mais aguda do que eu, mas com muito aquecimento eu conseguia ir àquele tom... Mesmo depois na música isso acabava por se encaixar... Mas relativamente a trabalhar em pares com ela, foi mesmo simples... Trabalho de mesa...”*

2. R.S.: Num processo de reposição de um espectáculo tão exigente a nível vocal e musical como é a preparação antes da retoma dos ensaios? [Perceber como se preparam para o regresso, que processos, materiais, nº de horas, técnica? Corpo? Saúde?]

A.V.: *“Então... Na reposição eu senti que o corpo tinha memória, portanto o trabalho não foi tão exigente como na primeira vez que o fizemos. Na primeira vez foi muito trabalhoso porque eu e a Rita temos vozes diferentes e era tentar encaixar as duas num tom específico. Estamos a falar de uma personagem de 12 anos, portanto o nosso trabalho foi voz aguda, voz de cabeça – trabalhar agudos para dar essa sensação de pessoa de 12 anos e para isso houve muito trabalho! E lá está, a preparação para a segunda vez foi quase só um: ouvimos a nota inicial do espectáculo, pusemo-nos na posição e foi automático... Não houve muito trabalho de preparação exactamente por isso, claro que peguei no texto e vi algumas coisas, mas foi muito automático a partir do primeiro ensaio.”*

R.S.: *“E tiveste cuidados especiais?”*

A.V.: *“Sim, tenho sempre, mas especialmente num trabalho deste género... O trabalho na temporada de estreia tinha sido exaustivo e apanhou-nos no inverno... Combinação que fez com que a certa altura estivéssemos quase todas doentes e com a voz muito fragilizada. Portanto tenta-se descansar ao máximo, dentro do possível, coisa que na primeira temporada não foi muito fácil... e bebo muito chá e tento fumar o menos possível.”*

3. R.S.: **Sentiste que o teu corpo tinha uma memória vocal do que tinhas feito na primeira temporada de apresentações? Sentes que a partitura de movimentos e acções tão marcada e coreografada ajuda a reencontrar essa vocalidade que tinha sido criada na primeira temporada?**

A.V.: *“Sem dúvida alguma. Alias devo dizer que, claro que aconteceu nesta reposição em específico, mas quando eu tenho um texto na minha cabeça ‘quase viciado’ se há um dia de espectáculo que eu tento fazer alguma alteração numa palavra ou entoação, automaricame perco-me...”*

R.S.: *“Sentes que a partitura de movimentos e acções tão marcada e coreografada ajuda a reencontrar essa vocalidade que tinha sido criada na primeira temporada?”*

A.V.: *“Sim, para mim voz é corpo. Portanto algo como um gesto ligado a uma palavra ajuda a que isso aconteça... Tanto que quando estamos a fazer um ensaio... Por exemplo, primeiro ensaio da Banda Sonora passado um ano, comesas... A mão vai para ali, a voz vai automaticamente e por causa disso o texto flui... Portanto, sim!”*

4. R.S.: **Como descreverias as diferenças em termos técnicos e de trabalho entre o processo na temporada de estreia e na reposição?**

A.V.: *“Muito mais leve... A primeira temporada foi muito cansativa porque tudo era uma novidade. Trabalhar a par, trabalhar em uníssono com o par... Cantar, que também é uma coisa que não... Trabalho com o Ricardo isso mas nunca tanto como daquela vez... E todo esse processo foram dois meses em que tivemos mesmo que aprender o que é trabalhar em equipa, mesmo... Consideração, foco sempre... O cada um por si não serve porque o trabalho era essencialmente ter um texto à frente e tentar dizê-lo de forma igual, ter uma partitura à frente e tentar cantar de forma igual... e isso demorou tempo e foi cansativo. Teve de ser quase 24 sobre 24 horas, quase sem folgas porque, lá está, a exigência era muito grande... e às vezes até íamos para o espelho... Foi muito cansativo e aliás isso sentiu-se na estreia. A segunda semana seguinte foi muito diferente, não sei se por terem existido dois, três, dias de pausa... Isso foi bastante importante porque realmente, nós podemos beber os chás que quisermos, podemos fumar menos cigarros, mas... se estás constantemente a trabalhar... é preciso mas foi realmente muito cansativo. E na reposição foi tudo muito mais leve porque foi realmente entrar, repetir e voltar.”*

5. R.S.: Como defines técnica vocal?

A.V.: *“Técnica vocal é algo que eu exijo a mim mesma... Porque sei que tenho dificuldades em algumas coisas, mas para mim é algo essencial e devia ser quase que obrigatório um actor saber nem que seja as bases porque, por exemplo, se eu for ver um espectáculo e não perceber o que está a ser dito desligo automaticamente... mas lá está, sou eu, Ana Valentim. Mas acho que por exemplo, uma Escola Superior não te dar isso e ter colegas com dificuldades e que não sabem por exemplo, como aquecer a voz antes de um espectáculo... para mim é preocupante porque acho mesmo essencial: saber usar a voz, saber falar, respirar, dicção... para mim está no topo daquilo que um actor tem ou deve ter.”*

6. R.S.: Consideras que a técnica vocal é essencial num actor/cantor que trabalhe com um encenador como o Ricardo? Se não, o que consideras essencial para um actor/cantor que trabalhe com o Ricardo?

A.V.: *“Como o Ricardo ou não. Para o Ricardo sem dúvida... ele trabalha à base de um ritmo muito específico, uma musicalidade muito específica e para trabalhar com o Ricardo é preciso foco, saber estar, fazer as coisas... Mas lá está, não é só com o Ricardo. Se estás a fazer um trabalho e não sabes o que estás a dizer ou como dizer... não há ninguém que te diga: ‘Calma, tenta fazer exercício x ou y’ – acho preocupante. Portanto acho essencial, e*

com o Ricardo ainda mais... Precisamente pelo que já disse: espetáculos exigentes, o resultado tem que estar na perfeição, muitas horas... e pronto.”

Entrevista feita a Rita Cruz por Rita Carolina Martins da Silva (Lisboa, 2019)

- 1. R.S.: Como descreverias o processo de criação do teu par/personagem - pessoalmente e ao longo do período de criação e ensaios? E a criação da sua vocalidade?** [Nos ensaios? Na leitura? Mais com o grupo todo ou no par? Houve muitas indicações?]

RITA CRUZ (R.C.): *“Foi encontrar... No fundo encontrámos um timbre, um volume, uma cadência... uma cadência parecida, de modo a uniformizar e parecer uma só voz... No fundo foi isso, uniformizar as vozes através de um timbre, uma forma também de dividir o texto. Que vem no decorrer... após termos decorado o texto íamos fazendo frente a frente, uma com a outra e a repetição levou-nos ao encontro dessa uniformidade.”*

R.S.: *“Portanto trabalharam essa vocalidade indo de encontro ao sentido do texto, à identidade da menina...”*

R.C.: *“Sim, como nós éramos a menina do meio foi tentar encontrar uma voz que não fosse infantilizada, ao mesmo tempo que também não fosse muito adulta... e foi trabalhar uma zona mais de agudos e foi uma coisa muito instintiva e foi muito pela repetição... Na repetição é que fomos percebendo essa mesma voz, esse encontro... O Ricardo disse-nos que nós éramos umas pré-adolescentes e a partir daí fomos à procura de uma voz, de um sítio comum entre as duas.”*

- 2. R.S.: Num processo de reposição de um espectáculo tão exigente a nível vocal e musical como é a preparação antes da retoma dos ensaios?** [Perceber como se preparam para o regresso, que processos, materiais, nº de horas, técnica? Corpo? Saúde?]

R.C.: *“Este trabalho como foi tão repetitivo, porque isto só mesmo pela repetição é que se podia chegar à excelência... Isto é, para não haver o erro. Porque estamos sempre, estamos sempre.... Há sempre o erro, a possibilidade de que isso aconteça. Mas numa reposição... O que fizemos foi: ter o texto já sabido, antes de chegar aos ensaios. E como ficou uma memória, uma memória física, tímbrica... em zonas do corpo que nos permitiram voltar ao que tinha sido encontrado na primeira fase e foi até... achávamos que ia ser mais difícil do que foi. Na reposição nós depois percebemos que conseguimos facilmente chegar lá... E o*

que foi bom na reposição foi termos conseguido aprimorar mais as coisas, tanto movimentos como a própria voz.”

R.S.: “Eu tinha aqui um parêntesis em relação à segunda pergunta, que não cheguei a ler e gostava de aprofundar no sentido em perceber como foi a tua preparação para o regresso? Processos, materiais...”

R.C.: “*Apesar de parecer muito complexo para o espectador o trabalho foi mais simples do que isso, o trabalho foi a repetição exaustiva... Foi mesmo a repetição exaustiva. Não houve uma grande ciência, pronto, a ciência foi a repetição.*”

R.S.: “E em termos de cuidados técnicos, de saúde? De corpo e de voz?”

R.C.: “*Tudo o que seja um trabalho vocal, seja um musical... Eu também estava numa fase assim um bocadinho... Com um bebé. Portanto não te posso dizer que descansei, mas... neste tipo de trabalho o que é requerido, por causa da voz, é... o que eu costumo fazer é muito descanso e uma boa alimentação. Mas... neste caso eu também estava num pós-parto, portanto não estava lá muito descansada, mas é isto. Fazer, fazer, fazer até ter segurança.*”

3. R.S.: Sentiste que o teu corpo tinha uma memória vocal do que tinhas feito na primeira temporada de apresentações? Sentes que a partitura de movimentos e acções tão marcada e coreografada ajuda a reencontrar essa vocalidade que tinha sido criada na primeira temporada?

R.C.: “*Sem dúvida. Estava com receio que isso não acontecesse, mas deu para perceber que o trabalho tinha sido mesmo muito profundo porque foi muito rápido o clique, o corpo deu logo sinal das partituras necessárias... A partitura de movimentos ajuda porque ajuda na duração das palavras, das sílabas... Por vezes o movimento ajudava na divisão de uma sílaba ou de uma frase... Portanto sim, a partitura de movimentos estava incluída na partitura vocal, era uma partitura conjunta. A nota era composta por um movimento com a mão para o lado direito, por exemplo, e esse movimento acompanhava uma voz...*”

4. R.S.: Como descreverias as diferenças em termos técnicos e de trabalho entre o processo na temporada de estreia e na reposição?

R.C.: “*A diferença a nível técnico foi primeiro encontrar a técnica... Primeiro a técnica para trabalhar em par... Eu acho que nunca tinha feito... ah, tinha feito, mas uma coisa muito pequena no Coppi... Mas a técnica é completamente diferente: o procurar de uma personagem e o reencontrar! Claro que a nível técnico foi muito mais exigente e extenuante na estreia porque foi a procura dessa partitura e depois no fundo foi rever. É como quando*

temos um concerto. Primeiro temos que saber a música e depois quando vamos para digressão já sabemos como é que aquilo corre... Mas até lá, o processo de ensaio é sempre muito mais moroso e muito mais de detalhe. A nível de stress e de tempo é muito diferente... nós em pouco tempo criámos este personagem e esta técnica, só aí é muito diferente.”

5. R.S.: Como defines técnica vocal?

R.C.: “Como defino técnica vocal?! Bem, na verdade lembrei-me logo do João Henriques... Então... Procurar sítios, sítios no corpo, na própria anatomia do aparelho vocal que nos permitam explorar. Explorar uma voz e conseqüentemente uma personagem, ou a personagem e a sua voz... E implica um aquecimento, um conhecimento... o saber colocar aqui ou ali o que é necessário a nível de extensão, de extensão da palavra, de volume, de cor... Técnica vocal é uma coisa muito extensa, e não envolve só o aparelho vocal, mas também a parte emocional do actor, a parte corporal... portanto é um conceito muito vasto.”

6. R.S.: Consideras que a técnica vocal é essencial num actor/cantor que trabalhe com um encenador como o Ricardo? Se não, o que consideras essencial para um actor/cantor que trabalhe com o Ricardo?

R.C.: “Sem dúvida. Com o Ricardo ou com qualquer encenador. Obviamente que isto é um trabalho muito mais específico... A voz é um elemento essencial no trabalho de criação de personagem. Eu por exemplo encontrei, não aqui... Encontrei noutra espectáculo porque ter encontrado uma voz. Foi essa voz que descobriu um corpo, uma cadência da própria fala, os movimentos da própria personagem. Portanto a técnica vocal e a voz são extremamente importantes no processo do actor. E não tem só a ver com este tipo de trabalho, que obviamente que sim, que é musical, mas em qualquer personagem.

Nós tivemos o privilégio de trabalhar com o João Henriques que é um entendedor da voz e que nos ajudou bastante, nos ajudou a fazer com que as personagens crescessem. Agora em maior parte dos trabalhos há tão pouco tempo que por vezes é mesmo as coisas que tu vais adquirindo ao longo dos trabalhos que vão aparecendo... já trabalhei com algumas pessoas de voz aqui e ali, direcção e técnica vocal, e tu vais fazendo esse trabalho. Uma coisa é tu teres dentro do horário de trabalho aquele momento em que fazes esse trabalho, outra coisa é teres que o fazer em casa... claro que a orientação não é a mesma e não chegas se calhar tão longe, mas tens uma percepção. Mas claro que é muito valioso ter esse apoio.”

Entrevista feita a Sílvia Figueiredo Rita Carolina Martins da Silva (Lisboa, 2019)

1. **R.S.:** Como descreverias o processo de criação do teu par/personagem - pessoalmente e ao longo do período de criação e ensaios? E a criação da sua **vocalidade**? [Nos ensaios? Na leitura? Mais com o grupo todo ou no par? Houve muitas indicações?]

Sílvia Figueiredo (S.F.): *“Então, eu descreveria como um processo nunca possível de ser feito sozinho, na medida em que tu tens a única e somente responsabilidade inicial de decorar o texto o máximo possível... *ipsis verbis*, virgulas, tudo... e conta muito principalmente com a tua opinião e a da pessoa com quem tu vais fazer aquilo simultaneamente, porque têm de estar de acordo com o porque é que ali se respira, com se a intenção acaba ali e depois fazes, obviamente, as brincadeirinhas... sobes ali, fazes uma gracinha de final, levantas uma sílaba final... e eu e a Tânia temos a vantagem de termos um timbre vocal muito parecido, não é dissonante... é harmónico, mas é quase dissonante, mas é harmónico... não sei... isso depois vocês é que são os técnicos...”*

R.S.: “Certo, mas uma pergunta nesse sentido: Tu leste o texto antes de começar os ensaios?”

S.F.: *“Não, claro que não... O texto foi feito ao longo do processo, aliás, eu acho que nós só tivemos o texto completo uma semana e meia antes da estreia.... Ou seja, isto com cenas por ordem... Final, ou seja, porque eu e a Tânia também recebemos cerca de uma página e meia a meio... e depois tu própria vais propondo cortar coisas... Porque imagina... Tens um ritmo do discurso de forma que ali há coisas que atrapalham... Podes troca-las, porque o importante é o ritmo natural de uma frase e depois em cima tu metes, naturalmente, a entoação ou... e depois é brincar... E depois com a ajuda do João, que vem de fora... Porque depois eu ou a Tânia, ou qualquer uma de nós... Eu vou falar de mim e da Tânia, não é?! ... Errrr... Eu e a Tânia... Tu fechas-te a fazer aquilo, o máximo possível, ou seja... Tu tens de fazer aquilo de tal forma que o texto não seja nunca um problema... mas há-de ser até ao fim... Até ao fim vais duvidar de tudo o que tens para dizer porque tu estás a dizê-lo simultaneamente com uma pessoa e não queres nunca errar... Então a dúvida está sempre... Não é?! Só que de tal ordem é mútuo que nos enganamos muitas das vezes nos mesmos sítios... fazemos as mesmas pausas... err...”*

R.S.: “Isso depois também se traduz no fechar do texto?!”

S.F.: *“O texto às tantas é indiferente à energia cénica... Ou seja, tu tens, como é óbvio, de saber o texto de tal ordem... só que ali tu não tens marcações, ou seja, tu estás tão estática e*

é tudo tão focado naquele momento... Na tua boca... Isto é Becketiano não é?!... Eu e a Tânia praticamente só mexemos a boca... A diminuição dos problemas não vai tornar o único problema que sobra fácil... E, portanto, tens é tudo na boca... E se a tua cabeça começa a divagar... É impossível... Mas às vezes acontece magia!... Às vezes estás ali no momento mesmo! É pá... a formalidade dos espectáculos do Ricardo não te deixa nunca relaxar... A verdade é esta... Pronto e se calhar isso é bom!”

R.S.: “Diz-me, no encontrar dessa vossa cor, desse timbre, dessa vocalidade que vocês construíram as duas... Tu sentes que isso foi uma coisa que surgiu muito em conjunto com a Tânia nos ensaios? ... Sentes que tiveste muitas indicações? Ou do Ricardo ou ...”

S.F.: “Não... Absolutamente nada...Eu pelo menos com a Tânia... tivemos a total liberdade de fazer aquilo que quiséssemos... E dada a escassez de tempo para ensaiar ... foi um bocadinho pelo mútuo acordo...”

2. R.S.:Num processo de reposição de um espectáculo tão exigente a nível vocal e musical como é a preparação antes da retoma dos ensaios? [Perceber como se preparam para o regresso, que processos, materiais, nº de horas, técnica? Corpo? Saúde?]

S.F.: “Ah... já sabes perfeitamente o que é que vai ser... Ou seja, já é totalmente diferente! Primeiro já não estás com os nervos de teres um bebé acabadinho de parir... já conheces o bebé, estás a ver?! Se ele cair, já o consegues levantar... Começa... É outra coisa! Aí já te permites um bocadinho a gozar um bocadinho mais, já podes até brincar mais com a voz... já podes... (bem, é a única coisa que te resta também, não é?! [Risos]. Portanto, pronto... podes brincar mais e lá está, a tua mente não te prejudica tanto... não te atrapalha tanto...”

R.S.: “Claro, mas imagina... No processo de x tempo antes de retomares... Em relação à Banda Sonora neste caso, sentiste que houve algum tipo de preparação específica? Viste algum tipo de materiais? ... Pegaste só no texto?!”

S.F.: “Peguei só no texto... Fiz recurso a vídeo para as pequenas marcações de ... principalmente as marcações que implicam as outras gémeas... Porque em ensaios eu e a Tânia... mas é logico que o facto de haver um registo de vídeo ajuda substancialmente. Tanto porque... não eu por acaso tinha o meu texto, eu guardei o meu texto ainda com as anotações... portanto havia coisas anotadas. Mas, eu acho que tu já vais com medo do que já sabes que te espera...”

R.S.: “Mas por exemplo, em termos mais técnicos, em termos de voz... de corpo, de saúde... Sentes algum tipo de preocupação? Algo como: Agora vou retomar isto e, portanto, vou ter cuidados x, y, z? Ou...”

S.F.: “*[risos]* ... Não isso... Sabes que é a Síssi não é? A minha preocupação é não morrer... *[risos]*. Não... Tens... Tens! Neste espectáculo vitaminas é imprescindível... Porque isto mói muito a cabeça... é de pica miolo...”

R.S.: “Portanto... Vitaminas, descanso...”

S.F.: “*Sim, se possível, se bem que tu tens que lá estar seis horas antes de começar o espectáculo não é? Portanto isso também é importante... Isso lixa-te a voz toda porque tu quando chegas ao espectáculo ... Ou passas o dia inteiro calada ou quando chegas... é pá, tu passas o dia inteiro a falar ou seja... já estás desgastada... São muitas horas ali... O cansaço se calhar é bom, também mói-te um bocado a cabeça e tu já só fazes e pronto... Se calhar já entras ali num automático...*”

R.S.: “Portanto tens alguns cuidados, algumas preocupações em termos de descanso, vitaminas... de horas de sono...”

S.F.: “*O máximo possível... O máximo possível, mas é muito complicado porque tu saís dali relativamente tarde, esquece lá em pensar em oito horas concretas de sono, não é? Portanto porque tu saís dali com uma energia tão grande que alguma vez vais dormir?! Não vais... É pá e depois no dia seguinte tens que ir para lá já muito cedo também porque tens que te caracterizar...*”

R.S.: “Se calhar acabas por te preparar um bocadinho mais antes porque já sabes que na altura dos espectáculos não vais conseguir descansar assim tanto e vai ser desgastante e, portanto, acabas por...”

S.F.: “*Eu não me lembro como é que foram os horários de ensaio, mas acho que também foram oito horas, não é? Já não me lembro... Mas... Para a Banda Sonora é muito difícil descansares de um dia para o outro... Basicamente é isto... E depois também é difícil descansares enquanto estás em ensaio porque... Primeiro porque tens que jogar com horários e aquilo é tão específico que tu tens que estar tão concentrada a fazer aquilo... Porque se não, não vale a pena, estás a perceber?... Não tens movimento, pouco ou nada fazes para te mexer... é indispensável é mesmo foco no texto... foco no texto, é a única coisa que te vale... O texto enrola o resto... O tempo de espectáculo é imprescindível porque tu estás com a atenção de quem não pode falhar... Os ensaios nisso são muito falaciosos... Eu sou total apologista de ensaios assistidos, para que tu tenhas realmente que fazer para alguém que não uma parede ou novamente o encenador ou... Porque tu própria podes*

descansar ou permites-te... e é certo... é nos ensaios que isso tem que acontecer, estás a perceber? Mas neste momento tu tens uma outra pessoa ao teu lado, a dizer exactamente a mesma coisa que tu, estás a ver? Tu não podes estar a fazer: ‘Errrrr ...E... hmmm...’. Não. Quer dizer, se for ao mesmo tempo ... [risos].”

3. R.S.: Sentiste que o teu corpo tinha uma memória vocal do que tinhas feito na primeira temporada de apresentações? Sentes que a partitura de movimentos e acções tão marcada e coreografada ajuda a reencontrar essa vocalidade que tinha sido criada na primeira temporada?

S.F.: “Sim, sem dúvida. Uma coisa é consequência da outra, ou seja, os movimentos também foram criados a partir da necessidade que tínhamos de mexer a boca, de respirar, de... e de não sujar a cena como é óbvio, não é?! Cantar a fumar não é... não é agradável... Especialmente quando... É muito desagradável... E sim, a tua memória vocal vai... Vai porque tu depois também compensas, estás a ver? Porque como tens outra pessoa a fazer exactamente o mesmo que tu... Eu e a Tânia vamo-nos compensando. Nós mantemos a nota – se uma precisa de respirar a outra aguenta mais um bocado – a outra respira e a outra continua... E isto em texto falado também. Tu recuperas. Tens alguém a dar-te a estrutura, se precisas de parar, paras. O engraçado é quando instintivamente param as duas na mesma altura.”

R.S.: “Sim... Eu estou a perguntar isto porque foi uma coisa que me marcou muito, visto que eu tinha assistido ao espectáculo na vossa primeira temporada e depois estive a fazer assistência nos ensaios de reposição e pareceu-me muito evidente, e é uma coisa que me interessa muito explorar no meu trabalho do relatório... Pareceu-me muito evidente esse quase automático retorno a uma coisa tão específica e tão trabalhada que era a vossa vocalidade. Talvez no vosso par não seja assim tão óbvio, porque eu sei que vocês estão numa zona mais ou menos orgânica... Mas noutros pares estavam numa zona menos orgânica e esse regresso a essa vocalidade tão específica, que para algumas delas não era nada natural, pareceu-me bastante automático!”

S.F.: “É, principalmente porque os espectáculos do Ricardo são altamente formalistas e são altamente calculados o que te permite uma rede. Mas dentro daquela rede tu também precisas desses automatismos... Porque nada é naturalista, nada é psicológico, portanto é técnico. A única forma que tens de te distanciar daquilo que estás a dizer é torná-lo técnico e não podes nunca fugir à técnica porque ele não deixa... Aliás, está na forma escrita em que

ele edita o texto. A primeira coisa que eu faço é editar eu o meu texto... Isso é meu. Porque só a mancha gráfica já... Não é o meu esquema por exemplo. Mas ele é formal a esse ponto.”

R.S.: “E, portanto, sentiste que essa formalidade e essa criação tão técnica depois te permitiram na reposição voltares a uma coisa que de repente não está assim tão longe e à qual é fácil aceder novamente?!”

S.F.: “Claro, porque a partir do momento em que tu não estás a fazer algo naturalista tu não estás a responder naturalmente à circunstância, ou seja, a única coisa que te resta é a partitura e nessa partitura nunca é desassociada a voz do gesto ou o gesto da voz – é tudo calculado – porque é a única coisa que te resta... Se não tens a resposta psicológica tu tens que ter uma resposta técnica. Aquilo é música... do início ao fim. É música de texto, é música efectiva e tens música de partitura de movimentos. Ou seja, tens partitura de texto, partitura de música, partitura de movimentos... É dança. Tu sabes que naquela nota... um, dois, três levanta... Tu já sabes... E o trabalho que tu fazes é perceber porque é que aquilo é uma catapulta para aquilo e porque é que aquilo catapulta para ali e porque é que tu terminas em cima ou ali porque é que tu terminas em baixo, portanto... É, a única coisa que tu tens que te lembrar no fundo é porque é que desenhaste aquele esquema. Está na intenção do texto como é óbvio, nada é desassociado. Ali tudo nasce do texto... A estética em si nasceu... Eu e a Tânia nascemos de uma fotografia da Diane Arbus, duas carecas... mongolóides. E portanto... ainda que parta disso tens sempre a necessidade do texto... E o texto não pode nascer do vazio. Tu tens que te por numa circunstância qualquer porque a enunciação vai ter que sair de acordo com uma circunstância em que te puseram... No entanto se te estiverem a doer as costas e os pés... Tu sabes exactamente de onde é que vem aquilo... Não interessa se te dói a cabeça ou... Não interessa, já está feito... É técnico, é técnico... Não é emotivo, tu não chegas lá por uma catarse qualquer ascendente... É calculado. É frio e é calculado.”

4. R.S.: Como descreverias as diferenças em termos técnicos e de trabalho entre o processo na temporada de estreia e na reposição?

S.F.: “Completamente diferente... É totalmente diferente. A Banda Sonora é um espectáculo que deveria ter sido trabalhado pelo menos em seis meses e tu tens que encurtar todo um processo criativo que parte do nada, do zero... em dois meses. Em que o recipiente final é o público, mas antes disso ainda há os actores... Nós eramos as últimas a receber informações, como é óbvio. Portanto, estás constantemente em actualização, actualização, actualização... Isto no primeiro, ou seja, tu no segundo, tu lembras-te do que foi chegar lá, mas já não

chegas lá da mesma maneira como é óbvio, já... já passou tempo e lá está, a distanciação é maior e é técnico... é muito menos emocional. Foi muito menos emocional.”

R.S.: “E tu dirias que isso teve repercussões no teu estado físico, vocal, de saúde...”

S.F.: “*Claro que sim... Emagreci para aí oito quilos.... Eu não conseguia comer.”*

R.S.: “E sentiste que a nível técnico ou vocal isso teve consequências?”

S.F.: “*A partir do momento em que eu tenha que cantar estou tramada... Portanto foi só mais uma experiência mágica no mundo do canto [risos].”*

R.S.: “Mas sentes que tentaste assumir algum tipo de estratégias para te salvaguardar nesse aspecto na primeira temporada?”

S.F.: “*Sim... vais-te tratando... Chás com fartura... Porque lá está, tu estás... é um culminar de um processo... enquanto que uma reposição... tu já estás a interpretar uma memória... e na primeira fase tu estás a criá-la e então é tudo novo e tens setenta mil e quatrocentas coisas que não te podes esquecer. Então é o fruto de toda uma grande bola de stress...”*

R.S.: “E achas por exemplo que isso interferiu na tua saúde vocal? E então tentavas compensar com outras coisas?! Dirias com quê?”

S.F.: “*As vitaminas são imprescindíveis, chá de gengibre e limão e mel...”*

R.S.: “Tentavas dormir mais?”

S.F.: “*.... Eu saía de um ensaio de catorze horas e ia no metro a dizer texto... Ou seja, é obsessivo. É... só pode ser.... Lá está, é um processo obsessivo em que depois tu tens que conciliar toda a tua vida, não é? Ou seja... seria óptimo que a tua vida fosse só aquilo, mas infelizmente tens roupa para lavar e almoços para fazer e... que fazes enquanto dizes texto.”*

R.S.: “Alguma vez tiveste algum cuidado específico com a alimentação? Por exemplo durante essa fase?”

S.F.: “*Sim por exemplo, lacticínios não... se tens que cantar ou falar não vais estar a comer lacticínios. Mas eu fumo... tinha mais cuidado... Porque aí o teu nível de responsabilidade é tão grande que só depende de ti se errares, não dá para culpar outras coisas de modo que nem dás essa oportunidade... E para não falar de um teatro cheio de correntes de ar, a chover torrencialmente, um frio horrível... e tu... Todas doentes, portanto, com mais doenças em cima com fartura... Tudo o que nasce de um cansaço extremo, ficas muito vulnerável... uma fragilidade física tenebrosa basicamente porque não descansas. Quem te dera a ti dormir oito horas, não é?!”*

R.S.: “Dirias que dormias por volta de quantas horas?”

S.F.: “*Eu, cinco horas... Entre chegar a casa. Desligar a cabeça... Tentas distanciar-te o máximo possível mas... E depois eu levanto-me às 6 da manhã, o que significava que tinha*

de me deitar ali por volta da uma... Se não tens que ajustar tudo e se eu conseguir dormir até às sete vá... Uma média de quatro, cinco, horas de sono... Porque depois tens que te levantar, fazer toda uma lida e alimentações e afins, porque depois não podes sair do teatro para ir almoçar, não é?! Ou para ir jantar ou o que seja... E tens que pensar no que vais comer porque tens que aguentar muitas horas... Eu subsisti... Não sei, por ordem divina... Foram as minhas reservas naturais no fundo [risos].”

5. R.S.: Como defines técnica vocal?

S.F.: *“Total conhecimento do teu instrumento para ires à deixa quando te pedem qualquer coisa... Conheceres-te o suficiente e saberes o que estás a fazer e depois saber aplicar isso dentro de cada circunstância que te é pedida. Sem te magoares, como é óbvio... À medida que vais crescendo vais aprendendo a salvaguardar –te um bocadinho... E depois tens essa parte não é? Como é que te salvas sendo honesto, não é? Porque o lado catártico pode vir à tona muito facilmente... Só que aí tens que responder à estética. E, portanto, a técnica e a estética também... para determinada estética tu precisas de determinadas técnicas.”*

6. R.S.: Consideras que a técnica vocal é essencial num actor/cantor que trabalhe com um encenador como o Ricardo? Se não, o que consideras essencial para um actor/cantor que trabalhe com o Ricardo?

S.F.: *“Antes de mais nada, ele precisa de actores. Portanto, ele precisa de pessoas cuja explicação de tudo não seja necessária... Para ele isso é perder tempo, portanto, o que ele queria era que todos conseguíssemos entrar dentro da cabeça dele [risos] ... Ele já nos faz a papinha toda ao nos dar um texto editado por ele... Portanto o ideal seria isso. Depois, se soubermos cantar melhor ainda, como é óbvio. E cantar para teatro, não é só saber cantar... Cantar tecnicamente para teatro...”*

R.S.: *“Portanto dirias que é essencial?”*

S.F.: *“Eu diria que como para qualquer outro encenador, não pode ser um problema... Isso não pode ser uma questão. Tu é que sabes até onde é que tu podes ir e o que precisas para cumprir com o que te é pedido...”*

R.S.: *“Portanto dirias que até pode não ser técnico, mas tem é que ser eficiente?”*

S.F.: *“Claro... Ele não se importa de onde sai, desde que cumpra o que ele pretende... Tu é que tens que saber salvaguardar-te como é óbvio... Porque depois tens tu os teus limites... ‘Há coisas que eu não consigo fazer...’. E tens tu próprio que assumir isso, e não tens que ficar triste ou desiludido contigo próprio: ‘Olá eu sou a Sissi, há coisas que eu não consigo*

fazer!’ – não há problema absolutamente nenhum. Tens limitações... a técnica permite-te não te magoares dentro das tuas limitações, mesmo que para isso seja preciso dizer: Eu não consigo atingir esta nota... Porque para atingir essa nota eu já não vou conseguir falar o resto do espectáculo... E depois tens o João para te ajudar nisso... Tens pessoas tecnicamente treinadas para isso. E graças a deus!... E ainda assim nós temos sorte! Nós com a GDA temos acesso a médicos gratuitos de voz, e bons... O que é óptimo.”

R.S.: “Então dirias que é uma mais-valia ter uma pessoa tecnicamente preparada para ser um ouvido exterior e vos ajudar em problemas técnicos que possam surgir?”

S.F.: “*Tu precisas sempre de um triângulo das bermudas: tu tens que ter o encenador e os actores e um terceiro elemento: um maestro, um técnico, um assistente ... Qualquer coisa que te diga: ‘É pá, vocês estão fora, calem-se... Vocês já estão a delirar...’.* Porque infelizmente é um trabalho demasiado pessoal e então rapidamente entras num loop descendente. Os processos de trabalho são isso mesmo... Uma gestão constante entre um lado emocional, onde pode entrar ou não um egozinho pelo meio, e depois as questões práticas... Estamos todos a trabalhar para aquilo... Aquilo tem que ser feito portanto temos que ser práticos mas estás constantemente a ter que gerir e a relativizar. Acho que o mais importante era todos aprendermos a relativizar... [risos].”

Entrevista feita a Tânia Alves por Rita Carolina Martins da Silva (Lisboa, 2019)

1. R.S. Como descreverias o processo de criação do teu par/personagem - pessoalmente e ao longo do período de criação e ensaios? E a criação da sua vocalidade? [Nos ensaios? Na leitura? Mais com o grupo todo ou no par? Houve muitas indicações?]

Tânia Alves (T.A.): “*Então, foi um processo que foi... Nós não conseguimos no início perceber qual é que era a melhor maneira de fazer aquilo, porque era a primeira vez que o fazíamos realmente. Porque nunca tinha... Uma coisa é fazeres uma ou outra frase em uníssono, como acontece nos espectáculos do Ricardo... Outra coisa é assumires o teu papel inteiro em uníssono com outra pessoal... Portanto na verdade aquilo que eu acho que foi mais determinante para o nosso par, e aí individualmente concordámos, que foi, nós tínhamos que definir dramaturgicamente o que é que aquele texto era e decidir cada intenção, e aí muito próximas do trabalho do Ricardo. E para onde queríamos que o som, vocalidade, melodia da frase fosse... e queríamos ir em conjunto... Mas isso não foi uma*

coisa pedida. Tanto que em outros pares elas optaram por encontrarem-se no som de ambas, mas não finalizavam as frases no mesmo sítio ou não davam entoações iguais, portanto foi uma opção do nosso par. E quer dizer... Foi um encontro muito imediato porque como actrizes e como amigas estamos muito próximas, portanto não foi nada problemático, foi só exaustivo... Na verdade, foi tudo mais sem o Ricardo, que estava mais a trabalhar no texto e com o Filipe Raposo e não tinha muito tempo... No pouco tempo que tinha ele dizia algumas coisas, mas nós tínhamos a sensação que para sentirmos que o acompanhamento era constante ele tinha que estar diariamente connosco e é logico que ele dividiu... Nós dividimo-nos por pares, tínhamos o ensaio em conjunto, mas depois cada um se encontrava. Eu e a Sissi normalmente encontrávamo-nos três horas antes para trabalhar sozinhas e depois entravamos no ensaio de grupo e depois no ensaio de música. Portanto foi tudo muito mais individual... O Ricardo deu algumas noções dramaturgicas no todo, disse algumas zonas... 'Sei lá eu acho que para aqui o texto é uma coisa mais cómica, aqui elas estão com alguma relutância em falar do pai, da figura que o pai tinha e estão a tentar disfarçar um pouco...'. Ele dava assim estas noções básicas dramaturgicas... Só depois quando nós começámos a decorar, porque tudo isto foi demorando... Quando começámos a decorar e a dizê-lo é que ele foi dando algumas indicações a nível da sonoridade... Se achava que nós estávamos num tom muito baixo, muito alto ou demasiado metálico ou ... Pronto, isso foi uma coisa que foi acontecendo aos poucos... E eu e a Sissi temos efectivamente um timbre de voz semelhante, mas... ao mesmo tempo ela é mais metálica e eu às vezes sou mais grave. Mas na verdade o Ricardo diz que se complementavam muito bem para não nos estarmos a preocupar com isso... Lembro-me que uma das coisas mais difíceis no trabalhar desse texto foi que o Ricardo nos deu um monólogo, que não sei o que se chama aqui porque não é monólogo... mas dá graça porque assim de imediato é o que parece que é... e era não sei quantas páginas e depois de nós o trabalharmos todo dramaturgicamente ele deu-nos o que faltava, que nós não sabíamos que faltava... que esse foi o primeiro susto: 'Mas isto não era isto? Ainda há?'... Só que o que faltava era o início do monólogo e não o fim. E de repente tu pensas... Para já em termos de tempo de trabalho era horrível, porque tu consideras assim... isto já esta, o que vier para a frente vamos dar o possível, mas pronto, se não tivermos tempo ou não ficar tão bem pronto, corta-se... Mas não era, era o início... Portanto, era como se ainda tivesses que ter mais bem trabalhado a parte que chegou em último do que a outra... Porque era a que arrancava. Pronto então aí tivemos que voltar a fazer o trabalho todo de início e tentar encaixar no todo que tínhamos escolhido para a frente, não é? Portanto como começar

uma coisa que nós já tínhamos começado e acabado?! Essa parte foi difícil até porque já estávamos contra relógio...”

R.S.: “Mas se calhar sentiram que a parte do trabalho que já tinham feito contaminou esse início?”

T.A.: “*Sim, claro. E contaminou obrigatoriamente... Enquanto o outro foi mais livre não é? Porque estávamos a pegar de início, e fizemos mais ou menos o que achávamos, depois para trás tivemos que pensar: ‘Então, mas porque é que elas dizem isto... Como é que elas diriam isto tendo em conta que nós estamos a dizer isto assim?’ Se aqui estamos a ser irónicas com algo o que é que para trás está apontado e como é que nós vamos justificar aquilo que já fizemos para a frente?’*”

R.S.: “Tu falaste que vocês definiram intenções, entoações... ou seja, o desenho das frases... Que método é que vocês utilizaram para a memorização? Usaram só métodos escritos, fizeram gravações...?”

T.A.: “*Não, não fizemos gravações... Quer dizer... Houve uma certa altura que fizemos sim... Quando começávamos a chegar a zonas... Por exemplo imagina, nós decidíamos... e estamos a falar frase a frase, bocadinho a bocadinho de frase... (Porque depois eramos metódicas e queríamos ir...), de repente se nós estamos a dizer... se eu digo ‘porque o pai’ e ela dizia ‘porque o paai’ (Tânia exemplifica entoações diferentes para a mesma frase) ... então qual é que dizíamos? Então aí dizíamos: ‘Espera aí, vamos gravar!’ ... Só que às vezes isso tornava-se infrutífero na verdade... Porque de repente nós começámos a criar uma dinâmica tão em conjunto, que tal como quando tu trabalhas um texto individualmente, que é imagina... tu estás a trabalhar com o teu encenador e ele diz assim: ‘Aqui podias acabar para cima’ e tu no dia a seguir acabas para cima mas já não faz sentido porque o todo que tu fizeste para chegar ali não foi igual... e ontem parecia que fazia sentido tu abrires e naquele dia parecia que já não fazia sentido... e às vezes é um bate testa que tu não sabes o que está a acontecer. E muitas das vezes é só isso... o todo até àquele bocadinho que tu marcaste. Então nós começámos a perceber... Fazíamos e de repente: ‘Ah mas não fizemos como ontem! Ó pá mas fizemos as duas então é porque isto é orgânico é porque faz sentido... Então ok, vamos ficar com esta...’ E foi assim continuamente. E repetir e repetir e repetir... Então a questão é mais o que é que não valia a pena fazer... que é tudo aquilo que tu fazes no teu trabalho normal... Quase não valia a pena trabalhar em casa porque tu começavas a trabalhar em casa, a entrar no teu sítio e de repente íamos as duas e de repente aos pouquinhos começávamos a ir para sítios diferentes... E isso claro que foi super produtivo porque eventualmente tudo aquilo que eu achava como certo ela questionava e nós*”

questionávamos... ou o contrário, portanto é um trabalho de acordo mútuo constante, que nunca existe entre um actor e um encenador quando tu estás a trabalhar sozinho, nunca vai tão longe como este. O encenador aqui esteve praticamente de fora, também porque ele estava de fora efectivamente, porque ele não tinha esse tempo... mas porque acho que foi algo que nós decidimos as duas que queríamos fazer... porque ele com os outros pares não exigiu essa... esse foi o nosso princípio e tivemos que batalhar até levar aquilo aonde nós queríamos.”

R.S.: “Portanto neste caso eu diria que ao processo ajudou muito haver essa cumplicidade e esse encontro... E depois nessa decisão mútua e nessas semelhanças trabalhar na repetição?!”

T.A.: “*O facto... Como é que eu hei-de explicar... Isto não é tão acaso mas pode perfeitamente acontecer tu estares metida num processo destes e teres uma pessoa que tu não conheces... Mas a verdade é que não foi assim que aconteceu e em qualquer um dos pares todas nós nos conhecíamos, mas... não há dúvida que eu e a Sissi somos a dupla mais amiga há mais tempo e podíamos ser amigas e não sermos tão ‘dupla’... Mas nós tivemos outra coisa também que é o facto de, inicialmente, a nossa proposta de figurino, que apareceu muito cedo... e a nossa proposta de figurino compreendia um fato muito, muito, muito grande à nossa volta e, portanto, aquilo que o Ricardo nos disse foi ‘não pensem em movimentos porque o vosso fato é suficientemente grande, não faz sentido’... tanto como a primeira dupla, tantas brincadeiras e ele dizia: ‘É uma coisa de braços... Vocês têm a cena do fumar...’”.*

R.S.: “Sim, é curioso falarmos nisto porque eu fui ver a Banda Sonora na primeira temporada e para mim tornou-se logo muito notório que havia uma certa verticalidade na vossa parelha, que também se fazia sentir no figurino... E eu não sei se isto vos inspirou de alguma forma, mas acho que havia um encontro muito grande entre o vosso texto, a vossa vocalidade, presença e uma certa verticalidade do figurino que dava uma austeridade diferente, aliada ao facto de vocês serem as mais velhas...”

T.A.: “*Essa foi a questão do Ricardo... só que a questão é que o nosso figurino dois dias antes foi vetado, o nosso figurino era assim (com as mãos mostra uma figura enorme) e depois ele disse: ‘É muito. Vamos tirar o dracalon que está lá dentro...’ Então nós ficámos ‘normais’, ficámos as duas assim... portanto sem nada que fosse aquela coisa que nós achávamos que a nossa personagem ia ter que era ‘as velhas’... não... nós ficámos só... E nós quando vimos o vestido também pensámos ‘realmente é demais’... e estávamos a dois dias não havia cá... Foi tirar o dracalon e o vestido... onde o dracalon entrava ele caiu, pronto... De certa maneira nós tivemos muito mais trabalho e focámos o nosso trabalho mais*

no texto e na dramaturgia porque nós não tínhamos qualquer outro tipo de preocupação... a outra dupla tinha movimentos: 'Vocês não podem estar paradas, são as mais novas, as mais eléctricas... tem que constantemente haver coisas'... portanto elas também foram para uma partitura física ao mesmo tempo e portanto não levaram a partitura vocal as duas... porque elas tinham a física para cumprir à regra. Nós fazíamos três ou quatro movimentos: fumávamos, cruzávamos braços, vomitávamos, fazíamos uma perninha... não fazíamos mais nada. Portanto era mesmo o texto que estava ali como primeira preocupação."

2. R.S.: Num processo de reposição de um espectáculo tão exigente a nível vocal e musical como é a preparação antes da retoma dos ensaios? [Perceber como se preparam para o regresso, que processos, materiais, nº de horas, técnica? Corpo? Saúde?]

T.A.: *"Eu lembro-me que o facto de irmos repor já era um peso para todas... Ninguém foi para aquela reposição de ânimo leve e bem-disposto. Era do género: 'Não acredito que vamos fazer isto outra vez...' E levámos a carga toda do que não correu bem... porque a parte do espectáculo ter corrido incrivelmente bem para nós não teve lugar... Aquilo não ecoou em nós. Eu lembro-me de termos acabado a estreia e termos pensado assim: 'Que bom'. Porque a estreia foi realmente um milagre... Porque até à estreia houve sempre enganços e não era um nem dois nem dez... E de repente tu chegas à estreia e os pequenos erros, ninguém percebeu... As pessoas notavam que havia ali uma coisita, mas não se entendia... E aquilo foi um milagre tão grande, tão grande que nós quando acabámos o primeiro espectáculo pensámos: 'Que bom que era se fosse isto e acabou'... Do género fizemos isto tudo, agora aconteceu e aconteceu bem, pronto... Acho que no último espectáculo conseguimos relaxar. Portanto quando voltámos foi tipo 'Ó meu deus'. Agora, o que é que começámos a fazer... Começámos a voltar aos nossos guiões, e eu e a Sissi organizámos o nosso guião... Uma coisa foi o guião que o Ricardo nos entregou e depois nós começámos (já fizemos isso nas gatas também) ... que era, nós fizemos uma espécie de guião... que graficamente ia ao encontro da nossa dramaturgia. Portanto, se nós interrompíamos aqui... é um bocado como queres dizer um poema sem ele ter um tom de poema e de repente torná-lo gráfico em termos de prosa... Nós acabámos por fazer isso com o texto da Banda Sonora. Que era: se nós levamos estas seis linhas em frente... Para que de repente, para quando estávamos a decorar ou a estudar em casa, irmos já com a ideia daquilo que tínhamos decidido dramaturgicamente. Ir ao encontro desse grafismo foi uma*

boa forma de recuperar aquilo, que é uma coisa que para mim é muito importante: o meu texto. Quando começam aquelas revisões dos textos e a entregar textos novos eu tenho sempre muita dificuldade em abandonar os iniciais, que é onde começas a pôr as coisas básicas e não sei quê... Depois às vezes transcrevo, se tiver que ser, porque mudam páginas e depois é uma complicação... Mas aqui como era o nosso texto e era o nosso, nunca mais o lemos, nunca mais... Essa foi uma das coisas que ao recuperarmos o grafismo começámos a lembrar: 'Ah, pois era, pois era'. E depois começámos a fazer e foi muito imediato, muito imediato... Aquilo, no fundo passou um ano, que nós esquecemos aquilo... mas aquilo foi tão intenso, que depois quando recuperámos aquilo parecia fácil, estava lá tudo... estava mesmo lá tudo."

R.S.: "E a título mais pessoal, de saúde, de corpo, de voz, alteração de rotinas... preparação tua individual? Podes falar um pouco dos teus processos de preparação?"

T.A.: "*É engraçado estares a falar nisso porque eu estou desde Outubro, que eu tive uma consciência... Quer dizer, tu fazes essas coisas naturalmente... tu sabes que vais ter um espectáculo, ainda para mais muito exigente vocalmente... sabes que tens que fumar enquanto cantas, que era uma particularidade desse espectáculo... e, portanto, tens aqueles cuidados básicos de saúde, mais física, que é o beber água, o teres atenção para não fumar tanto... Aquelas coisas que tu sabes, mas nem sempre as fazes. Mas na parte... o que eu tenho descoberto, e se calhar naquela altura fi-lo por estratégia de sobrevivência... Eu penso que na maior parte das vezes o que eu tenho que fazer para que fisicamente eu esteja pronta, é a minha força anímica e mental, que é: identificar o que é que tu tens que fazer na tua vida, e como é que tens que encarar uma coisa que ou é problemática ou foi (como aqui)... Portanto o regresso era... Aquilo vinha carregado do peso. E como é que tu vais dar a volta? Isso é um trabalho muito individual... Porque depois tu chegas aos sítios e percebes logo quem é que está a fazer o mesmo trabalho que tu ou quem não e às vezes esse trabalho acontece inconscientemente. Para mim tornou-se consciente porque eu estava em Outubro passado num processo muito, muito, muito exigente, de muitas horas e ao mesmo tempo a minha avó começou a ficar doente e portanto... eu pensava... Por mais que eu queira que as pessoas se ponham na minha posição e que me entendam... Eu não posso pedir mais do que aquilo que eu posso pedir a mim própria. Portanto começou por tentar baixar as tuas guardas todas, que são por exemplo: Não te preocupares com coisas que não estão ao teu alcance, que não podes controlar... Como por exemplo agora com o Olivenza: 'Ah, vamos para Loulé como é que vai ser?' Amigos... é pega nesse problema e guarda numa gaveta... Porque ele só vai acontecer no dia em que chegares a Loulé. Não vale a pena... Calma, vamos ter que ter*

calma. E a verdade é que chegámos lá e foi tudo muito mais fácil para todos... E tu pensas, vai valendo a pena! Às vezes é difícil, porque muitas das coisas que tens que recuar e tens que deixar de comentar são coisas que são mesmo importantes e que estão em falha, por outras responsabilidades que não são tuas, mas que tu és a principal agente dessa irresponsabilidade... Tu tens que ir ao encontro dessa irresponsabilidade e colmatá-la quando não és tu que... É como dizeres que estás atrasada e não estás. Não estás efectivamente atrasada... tens que relaxar. Há é pouco tempo, o que é o contrário de estares atrasada... Portanto aí lembro-me que foi essa coisa de... vamos regressar a isto não é? Portanto principal coisa a fazer: irmos relaxadas e pensar... isto vai lá estar... nós vamos visitar este espectáculo, este espectáculo não vai ser igual... vai ser igual, mas não vai, como qualquer reposição... e não vai ser igual precisamente porque não temos o processo. Tudo aquilo que foi problemático para nós foi o: 'Toma é isto que vamos fazer'. Porque depois tu olhas para aquilo e pensas: 'Isto com tempo, não era assim tão difícil... era só exigente, não era difícil, que é bem diferente.' E, portanto, quando chegámos à reposição eu pensei, e claro que como é um elenco bem coeso e muito unido nós pensámos em conjunto... Porque se fosse um elenco mais disperso, tu pensas isso para ti: 'Pá eu agora não me vou preocupar, se alguém começar com cenas eu vou fingir que não ouço...' Só que aqui não dá... Somos muito, muito amigas... 'Olá pessoal, vai começar amanhã, como é que é...'. E nós fomos todas com esse refrear que é: não vamos com o stress todo, nem com tudo o que correu mal para aqui. E foi um grande resultado principalmente porque o bom dessa nossa proposta individual foi que quando chegámos lá o Ricardo estava na mesma... Portanto, foram marcadas imagina... no primeiro, seis horas de ensaio ou sete... E nós íamos com a febre toda, fazíamos uma passagem que com as interrupções demoravam duas horas e o Ricardo dizia: 'Está bom, podem ir embora.' E nós: 'Hã? Podemos ir embora?'... 'Sim, podem ir embora, parece-me bem por hoje.' E nós, só nós, riamos... 'A sério? Vamos embora?'. Já estávamos nós a pensar: 'Olha que eu acho que isto depois pode ser pouco tempo... vamos aproveitar...'. Foi muito mais descontraído... Ele já tinha visto o resultado final e sabia que nós íamos fazê-lo e nós realmente começámos a pensar: Sim, isto está feito... Portanto escusamos de estar aqui sete horas, como estivemos... quinze da última vez. E isso pronto... foi assim a principal coisa para este processo. Foi esqueceres-te da dificuldade e focares-te só na exigência. É exigente? É. Mas já não é difícil. Porque nós já sabemos o que é... Portanto é só fazer. Antigamente é que não sabias o que era, portanto, estavas cheia de medo."

R.S.: "E em termos de materiais? Usaste vídeo...?"

T.A.: *“Nós usámos vídeo essencialmente para movimentações em grupo, esse tipo de coisa... alguma vez algum tipo de dúvida: ‘Nós fazemos aquele olhar para o lado aonde?’ Em vez de estarmos ali a moer a cabeça, íamos ver... Mas foi mais para partitura física e de grupo... A partitura vocal não foi necessário, foi muito imediata.”*

3. R.S.: **Sentiste que o teu corpo tinha uma memória vocal do que tinhas feito na primeira temporada de apresentações? Sentes que a partitura de movimentos e acções tão marcada e coreografada ajuda a reencontrar essa vocalidade que tinha sido criada na primeira temporada?**

T.A.: *“Sim... Sim, mas reconheço que a nossa dupla estava... A elas, era tudo o que era movimento que trazia a memória, e para nós o que trazia a memória era o estatismo... Até que numa certa altura, eu lembro-me que tu na reposição até nos ajudaste aí (porque na primeira vez nós não conseguimos chegar aí), que era... ‘Para onde é que nós estamos a olhar? Para onde é que tu estás a olhar?’ - Essa era a grande parte da nossa partitura física, que no meio do processo inicial não tivemos tempo de chegar. De repente, era um bocado antes de entrar: ‘Desculpa lá, tu quando fazes aquele bloco todo estás a olhar para onde?’ ‘É pá, estou a olhar para a frente...’. Só que olhar para a frente nunca era igual, ainda por cima porque a Sissi tem um olhar muito diferente do meu, porque é muito grande e muito... E de repente estávamos a querer ir ao encontro uma da outra porque pensávamos, também passámos por essa zona, que na reposição já não foi tão traumática, que era... Nós queríamos ser iguais, iguais o tempo inteiro... Porque essa era a proposta vocal... E então tu querias ser igual, igual. E de repente tu pensas... Então nós estamos aqui a apresentar esta simetria toda e de repente eu olho para um lado e tu para outro? Vai parecer erro... Não é? E só na segunda vez é que nós compreendemos... Não é erro. E durante o primeiro processo as pessoas que viam iam dizendo coisas como: ‘Vocês têm que se despreocupar com a cena da simetria’... É lógico que isso é muito fácil de falar... Em termos físicos se tu estás o tempo todo a fazer em simétrico e de repente uma faz para cima e a outra faz para baixo, o teu radar diz logo: ali... E esse era um pavor que nós tínhamos. Que é: nós não queremos que as pessoas estejam a dizer ‘Hm... não chegaram lá’. E esse foi o medo de estrear... Mas de repente começámos a perceber que as pessoas diziam, mais sobre as outras duplas, até porque fisicamente não são tão parecidas, talvez a Rita e a Ana Valentim ainda sejam, mas a Márcia e a Joana são muito diferentes... E as pessoas diziam, é muito engraçado ver como é que os corpos cumprem a partitura, mas ao mesmo tempo são individuais... E tu pensas: ‘Ah claro...’, essa é a parte que nós não chegámos a relaxar e então para a reposição isso*

também foi um encontro para nós. Agora, foi isso... recuperar aquela verticalidade e lembrarmo-nos desse sítio e focarmo-nos mais por exemplo nos olhares... Fomos muito mais detalhadas: 'Ali estás a olhar para onde?' e combinávamos sítios. Que na primeira vez não aconteceu. Esse foi um sítio que nos ajudou a ir mais longe no nosso trabalho individual, não sei se para fora isso é visível... porque até perceber para onde é que eu estou a olhar, em termos de público, depende muito se estás na segunda fila ou na décima quinta..."

R.S.: "Claro... Mas é curioso estares a falar nisso porque eu lembro-me de estar no fórum dança e no vosso caso não tinha propriamente a ver com o sítio para onde estavam a olhar necessariamente, mas com uma qualidade do olhar que é muito diferente... Porque tu tens uma qualidade muito doce, muito misturada com aquela vocalidade e a Sissi tem outra coisa, que na verdade tem a ver com a qualidade vocal dela também..."

T.A.: "*Claro, porque ela é muito mais sharp... Ela está a olhar para 'ali', está a olhar para 'ali'... e eu às vezes parece que estou a olhar para ali... [demora-se na vogal final da palavra como que a dar a entender um olhar que paira e vagueia].*"

R.S.: "Sim, mas é engraçado que isso foi-se esbatendo e eu lembro-me de estar a ver os espectáculos e isso realmente acontecer, mas é curioso que na vossa vocalidade isso misturava-se muito... E haver ali uma coisa que foi pairando e foi ficando, que no vosso caso é muito curioso. Esta pergunta perde um bocadinho de efeito, mas parece que se calhar a vossa vocalidade é que até contaminava mais o resto... mais o estar e essa tal energia..."

T.A.: "*É... Nós no trabalho que começámos a fazer, portanto no início... Enquanto que elas trabalhavam o texto e a corporalidade ao mesmo tempo, nós não saímos disto... nós só praticamente quando concluímos um bloco é que começámos a fazer... Tentávamos ir folha a folha porque víamos que não tínhamos tempo, não podia ser aquela loucura... íamos aos bocadinhos, todos os dias fazíamos tipo o bocadinho que tínhamos feito no dia anterior e depois arrancávamos... Mas elas trabalharam ao mesmo tempo vocalidade e partitura de física... Começaram logo a dizer: E se eu aqui fizesse assim? Portanto as memórias delas vinham do mesmo modo 'ah não, porque eu aqui levantava a mão'... Nós não tínhamos nada... Portanto era muito mais o texto e, portanto, na reposição foi basicamente igual."*

R.S.: "Mas agora aqui uma curiosidade... Vocês já sabiam que iam estar estáticas, não é? E vocês estiveram a trabalhar sentadas... Mas tu sentiste que, de repente, quando se puseram em cena e cruzaram os braços... Achas que isso infectou o tom de alguma forma? Achas que o tom que vocês adoptaram e escolheram que se alterou ou moldou àquele estar? Àquele gravidade?"

T.A.: *“Eu não tenho dúvidas que sim... Que tenha acontecido. Até porque depois houve ali uma questão que era... quando tu estavas, nós então eramos as últimas... Portanto nós tínhamos um estatismo gigante até falar... E de repente, era algo que durante o processo não conseguiste trabalhar, porque tu nunca fazias o teu texto com o todo até lá... isto aconteceu no São Luiz, basicamente e, portanto, aí o Ricardo também dizia: ‘atenção que vocês são as últimas e vocês são mais...’ Portanto, enquanto as outras eram... cada par no seu discurso, mas eram mais... viajavam mais... O primeiro era aquela coisa toda ‘a mãe disse’, e havia personagens pelo meio e falavam em nome de... Nós não. Nós eramos simplesmente aquelas que vem contar, contar a nossa história. E eram muito seguras e tinham uma história para contar, portanto eram mais a direito... E essa verticalidade ajuda imenso porque nós não eramos propriamente fofinhas nem andávamos... Nós chegávamos e: ‘A minha mãe morreu durante o parto.’ Era a primeira frase e, portanto, era logo aquela coisa ‘nós não estamos aqui para brincar, não somos essas tontinhas que estão aí...’ Portanto, o facto de nós estarmos sempre paradas, que foi uma indicação por figurino... acabou por se revelar... ‘Não, assim é que é’. Quer dizer... isso dizemos nós agora que sabemos o resultado final porque durante... nós pedimos-lhe montes de vezes: ‘Porque é que nós não nos podemos mexer durante os textos das outras? Porque é que temos que estar estáticas tipo cenário...’ Depois ele lá nos explicou que em termos dramaturgicos para ele aquilo era uma espécie de récita no orfanato. Portanto nós seríamos... nós estaríamos numa espécie de orfanato e aquilo seria uma espécie de récita e, portanto, ele gostava dessa postura de récita. Porque nós dizíamos... Porque é que eu e a Sissi não vamos fumar shisha lá para trás?! Porque é que nós não vamos olhar para as árvores?! E ele: ‘Não... Eu não quero distrair, eu não quero não sei quê...’ Pronto, até tu te convenceres que aquilo era assim. Aquilo podia ter sido de mil e uma maneiras, não é? Mas pronto, aquilo foi muito certo e com tão pouco tempo tínhamos que acreditar, não é?!”*

4. R.S.: Como descreverias as diferenças em termos técnicos e de trabalho entre o processo na temporada de estreia e na reposição?

T.A.: *“É... Eu acho que a grande diferença é precisamente tu saberes o que vais fazer e na primeira vez não sabias... E como é uma coisa que realmente nunca nenhuma de nós tinha feito... E com pouca direcção do Ricardo, pouco apoio do Ricardo, cada uma teve que se valer daquilo que achava que aquilo era, das ferramentas técnicas e vocais que tem para fazer aquilo e apoiar-se no seu colega, principalmente na sua dupla... Porque depois nós falávamos umas com as outras, mas pouco tempo tivemos para ouvir o outro e para dizer*

alguma coisa... Na reposição foi muito diferente. Nós já conseguimos dizer tudo aquilo que ouvíamos a outras dizer porque já conseguíamos ouvir, literalmente, as outras a fazer... Enquanto que da primeira vez tu estavas só a ver se ninguém se enganava... O medo era que alguém se enganasse e se atrapalhasse no texto... quando não era esse o interesse, não é? O interesse era estares realmente a ouvir como é que nós conseguimos fazer aquilo... E na reposição isso já foi um trabalho muito mais em grupo, nos ouvíamos o que as nossas colegas diziam... 'Tu ali podias fazer não sei o quê porque vocês as duas... Tu estás a ir para um lado e para o outro e era muito mais interessante... mais efectivo, mais eficaz, se...' E já conseguimos fazer isso. Portanto em termos técnicos o que toda a gente tinha mais era muito mais disponibilidade e confiança para fazer valer as suas valências, que da primeira vez era tudo uma grande dúvida e o problema, que pode ser um problema numa dupla, e nós dissemos ao Ricardo... Se tu tivesses actrizes que não fossem parselhas fora do teatro, tu poderias ter muitos problemas... Que é muito difícil trabalhar numa dupla em que tu tens que estar sempre a agir sobre o outro, tens que dar uma opinião e tens que decidir: fica a tua ou fica a minha? E aquelas que tu achas que deveria ser a tua, como tu trabalhas o teu texto individualmente, tens que abdicar e ir ao encontro daquilo e continuar... E depois vais para cena... E a pessoa, alguém, vai e diz a tirada toda e engana-se, mas seguiu... A outra fez correcto. Quem é que fica com o ar de quem se enganou? Aquela que seguiu. Mas na verdade... Isto para pessoas que não se dão bem ou que não conseguem ter uma dupla efectiva é mesmo problemático, não é?! Porque tu ficas a enganada e dá vontade de vir àquilo que prejudica qualquer actor que é às justificações: 'Ah porque não fui eu que me enganei... porque...' Não vale a pena amor, é passar para a frente... Portanto só mesmo com uma equipa muito coesa é que é possível fazer e aquilo ter acontecido realmente... E depende muito do tipo de pessoa que és e do momento em que estás na tua vida... É um projecto que te põe muito em cheque. Mas como também põe muito em cheque a outra pessoa, se tu tiveres uma pessoa muito, muito, muito segura e a outra pessoa muito, muito, muito fraca... É problemático. Portanto ali tínhamos mesmo que tentar andar todas ao mesmo tempo e nunca deixar perder nenhuma... Por isso é que durante o processo foi um bocado o Ricardo de um lado e nós as seis do outro a 'bora lá'... Felizmente quando entrámos na reposição já fomos todos no mesmo barco porque... pronto, porque já tinha passado a parte problemática para todos... Porque no início também foi problemático para o Ricardo só que pronto ele não dizia para não interferir, nós não dizíamos para não interferir e pronto... foi mais complicado por isso. Mas..."

5. R.S.: Como defines técnica vocal?

T.A.: *“Pois... como defino técnica vocal... Bom, eu tive uma professora de voz, que foi a Natália de Matos lá na escola, que me faz ter uma grande percepção, não que é que eu saiba explicar bem o que ela é, do que é uma técnica vocal. Porque ela deu-me ferramentas para eu descobrir a minha voz e entendê-la e saber usá-la... E eu entendi, porque isso não é comum a todos os alunos, eu entendi o que ela me ensinou. Eu entendi porque é que eu tinha de fazer isto e para quê. Uma coisa que com o João (João Henriques) é um bocado óbvia, porque ele está-te constantemente a explicar o que está a fazer... A Natália não fazia isso e acho que não fazia por duas razões: primeiro porque acho que não era o tipo de forma dela e segundo porque é muito diferente estar a trabalhar com uns alunos de escola do primeiro ano ou com um projecto em que o João entra, onde estão actores profissionais, portanto tu queres ir sharp, tens dois meses... Não estás num ano... Portanto o que a Natália fazia era explicar-te e deixar-te entrar sem perceberes muito bem. Porquê? Porque o que é bom é quando tu utilizas a técnica vocal sem que ela esteja à vista... E há muitas vezes que tu vês algumas representações, alguns tipos de representar, que tu vês incrivelmente a grande técnica... Mas depois parece que estás a ver a técnica... Sei lá, as pessoas que fazem as retenções de ar para acabar uma frase, as suspensões... Tu às vezes vês aquilo tão claramente que dizes ‘grande técnica’ – mas eu estou a vê-la... E o que eu considero técnica vocal é: o que tu consegues fazer, parecendo natural, mas estando a usar algo para ser eficaz... Portanto, é um conjunto de ensinamentos que a bom porto é tu esqueceres-te deles enquanto estás a fazer... E de repente perceberes ‘Ah, claro... Se eu respirei aqui...’. Um bocado aquela coisa do ‘se eu respirei aqui é porque preciso’... Então deixa-me lá perceber porque é que eu respirei aqui. Em vez de eu querer respirar ali e estar a empancar, se calhar técnica vocal também é perceber: ‘Não, então se calhar não é aqui, se calhar o meu corpo esta a pedir que seja aqui por alguma razão em concreto’. Pronto, e técnica vocal misturada, que é uma coisa que para a Natália é básica e para o João também, que é, perceberes que o teu corpo e a tua voz não estão separados e que nunca dá para tu estares a pensar na tua técnica vocal sem pensares como é que o teu corpo está naquilo que tu estás a fazer... Portanto é um bocado uma mistura, é saberes-te avaliar naquilo que estás a fazer, com confiança claro, mas perceberes coisas que, sei lá... Quando alguém diz: ‘Essa frase não está com energia’ ou ‘Não está com tom’... Nem toda a gente consegue perceber exactamente o que é que isso quer dizer, porque também é vago... Porque energia não é tom, tom não é volume... E de repente essa é a parte que tecnicamente tu podes aprender... Se calhar é uma vida até perceberes, não é? Porque nem sempre é tão óbvio... Mas tem a ver com isso. É entenderes também os*

nomes e saberes dar nome àquilo que está a acontecer. E às vezes parece que nos não sabemos dizer o que é que está a acontecer. E técnica muitas vezes, até para os espectáculos do Ricardo, às vezes são mesmo pontos para dirigires alguém... Porque às vezes estás em pontos dramaturgicos... 'Eu aqui gostava que tu fosses mais tranquila, queria-te mais tranquila aqui...' e tu encaras isso como uma indicação para a tua intenção e às vezes não é por aí... Se for dar uma dica em termos de técnica vocal... 'Sei lá olha, fala dando atenção mais às vogais e menos às consoantes'... Se deres mais atenção às vogais vai ficar mais prolongado, vai ficar mais tranquilo. Se deres mais atenção às consoantes fica mais entrecortado, não vai ter tanto... E isso são coisas que ou alguém te dá ou tu podes passar e nem dar conta... Portanto técnica vocal é também isso... E muitas vezes há encenadores que conseguem ir aí e há outros que nem tanto... E aí se calhar é a parte em que nós quanto mais aprendermos em técnica vocal melhor... para irmos ao encontro disso."

6. R.S.: Consideras que a técnica vocal é essencial num actor/cantor que trabalhe com um encenador como o Ricardo? Se não, o que consideras essencial para um actor/cantor que trabalhe com o Ricardo?

T.A.: *"Eu diria que essencial não posso dizer... Quer dizer, posso... Mas acho que não vou dizer. Talvez não seja essencial, mas se tiveres um bom domínio da tua técnica vocal é muito mais fácil porque tu consegues ir ao encontro das indicações dele sem esperar que as indicações dele venham com respostas... Tu consegues ter muito mais respostas, nomeadamente com isto que acabei de dizer... Ele diz, coisas que ele às vezes diz: 'Eu aqui queria que tu... É como se tu...' e ele faz movimentos, como o João constantemente... e ele às vezes diz assim: 'Eu aqui queria que esta frase furasse o espaço...' Pá e isto às vezes é vago demais para se tu não entenderes o que isso quer dizer conseguires fazer."*

R.S.: *"Ou seja, o que é que tu podes fazer em termos de processo vocal para obter esse resultado estético..."*

T.A.: *"Exactamente... Coisas como o João está constantemente a dizer: 'Porque aqui o palato sobe, estão a sentir o palato a subir? Tão a mandar a voz para aqui?' Se não houver esse tipo de indicação é mais difícil, alguém da uma indicação vaga e tu andas ali... 'Eu não estou a descobrir a minha personagem...' ... O que quer que isso queira dizer, personagem... 'Não estou a descobrir como hei-de dizer isto'. E se calhar tu pensas, porque estás a pensar só em termos da intenção da... Como é que vai estar o teu corpo neste sítio? Não sabes ainda? Escolhe. Porque se tu disseres assim, não vai sair igual a se disseres assim (gesticula)"*

e então em coisas como o Ricardo que há muito a questão de uma figura meio boneco, que tu queres que seja realista... ”

R.S.: *“Sim, da voz daquele movimento, daquele corpo...”*

T.A.: *“É aquilo... Um bocado agora na ‘Reconquista de Olivenza’, a Márcia e o Bubu... ‘Mas o que é que é esta voz do Bubu? Porque eu tenho que fazer a voz assim...’. Filha, é não antecipares o problema, e eu disse-lhe isso e montes de gente lhe disse isso... Porque a voz só vai aparecer quando te começares a mexer... Não podes escolher a voz do Bubu agora nem ele te pode dizer que voz é que quer porque ele... o que é que ele vai fazer? Porque mesmo que ele te diga: ‘Eu quero esta voz’... É a voz dele, isto é ridículo... Tu nunca vais perceber. Ou percebes o mecanismo e pá... O mecanismo vai ser: Estás a falar em andamento? Estás a falar a correr? Estás a falar parada? Estás a falar estática? Só vai ser aí. Portanto se tu tiveres um bom domínio da técnica vocal aquilo é constantemente uma exigência e uma diversão, tu estares à procura. Se não tiveres tanta noção podem acontecer duas coisas: ou tu tens a técnica muito dentro de ti e não a sabes dizer e aquilo sai e tu pensas, como há tantos actores que tu dizes assim “caramba meu, incrível, aquilo sai-lhe à primeira” e se tu lhe fores perguntar ele diz ‘ó pá, não sei...’... espectacular. Por isso é que eu digo, não é essencial. Agora, se tiveres é bom porque em momentos em que tudo não está bem e tu estás stressada, cansada... É fixe saber o que fazer. É fixe pensar ‘eu normalmente, tenho agudos e faço assim, mas agora não tenho agudos... E agora como é que eu safo isto?’. Se tu tiveres técnica vocal provavelmente vais conseguir... ‘baixo um bocado mais isto, abro um bocado mais aqui e vai passar. Não é igual ao de ontem, mas quem vem ver hoje não veio ver ontem portanto não sabe...’. Essa é uma parte importante, é essencial mais no teu percurso todo do que com o Ricardo ou não, mas como os espectáculos do Ricardo são mesmo muito exigentes... Eu lembro-me que no Menos Emergências a minha personagem tinha uma coisa mesmo muito aguda e houve uma altura que estive mesmo muito mal e eu chegava e fazia 20 minutos de aquecimento e saía e a minha voz estava melhor... Eu ligava à Natália e dizia: ‘Natália. Olá, beijinhos, está tudo bem? Era só para lhe dizer que é mesmo importante...’ Porque você disse coisas, que eu vou a fazer agora e vejo resultados. Portanto, eu entendi o que me pediu, consigo fazer tal como me disse e, portanto, consigo fazer... Logo, isto é, técnica. Isto é saber o que fazer com a minha voz... Não sei tanto como ela e vou aprendendo cada vez mais, agora com o João vou aprendendo imenso também... Mas tens que ter essa disponibilidade para isso. A Sissi, por exemplo, houve imensas coisas que o João lhe diz e que na altura acontecem e o João diz-lhe: ‘Estás a ver? Estás-te sempre a queixar e acontece?’ E nem sempre durante o processo ela consegue pensar naquilo que ele lhe deu...”*

Mas pronto, acho que para o Ricardo em específico é isto, acho que é importante tu teres porque os textos dele e o trabalho com ele está carregado de vocalidade... E ele foca-se muito mais no que ele quer ouvir e está-se um bocado a borrijar para o que tu estás a fazer com o teu corpo, tirando a Banda Sonora que era específico... 'Filha não sei se tu estás a correr, a saltar... Pensa o que quiseres, mas esta frase para mim é assim'. Portanto tu depois tens que conseguir pegar naquilo e ver como o teu corpo vai ali...”