

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



CIDADE SOLITÁRIA

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

Jéssica Lopes

Lisboa, Setembro 2022

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

TRABALHO DE PROJETO

Jéssica Lopes

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica de Alexandre Pieroni Calado, Professor Adjunto Convidado.

Lisboa, Abril 2022

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

AGRADECIMENTOS

À minha equipa maravilha, sem a qual nada disto era possível. Um agradecimento profundo pelo vosso esforço, paciência, investimento. Foi um acto de amor a confiança que depositaram em mim:

Alice Braziele

Aliu Baio

Artur Moraes

Bruna Teixeira

Filipe Pinto d'Oliveira

Gonçalo Monteiro

Inês Sousa Vieira

Inês Fernandes

Irina de Falco

Luís Dias.

À **Escola Superior de Teatro e Cinema – IPL,**

ao **júri**

ao orientador **Alexandre Pieroni Calado**, pelas conversas, pelos conselhos, pela paciência e pelo apoio,

à minha querida arguente **Ana Palma**,

ao presidente do júri **Armando Nascimento Rosa**,

ao **Carlos J. Pessoa**, pela confiança, por todos os conselhos e toda a disponibilidade que teve quando o procurei aflita e ansiosa,

à **Rute Reis**, pelos abraços, pelas conversas, pelos cigarros, pela ajuda,

ao **Jorge**, ex-porteiro da ESTC, pela simpatia, pela disponibilidade e pelos sorrisos,

à **Paula Pinto** diretora artística da associação *sentidoilimitados*, por todo o apoio, toda a contribuição monetária, pela paciência, pelos conselhos que levarei para a vida e por toda a confiança,

ao **Rodrigo Delgado**, pela confiança, por ceder o seu material sem pedir nada em troca, pelo apoio e pela amizade,

à **Associação Bairro Jardim | G-Teatro**, pelo apoio e carinho,

à **Joana Craveiro e Alaíde Costa do Teatro do Vestido**, por todo o apoio, cedência de cenário e confiança,

à **Tânia Gomes**, ao **Telmo Félix e Inês Félix**, por todo o apoio, toda a contribuição tanto monetária como a nível de construção de adereços, assim como todo o amor,

ao **David Gorjão**, pelo apoio, pelas ideias, pelas sugestões e por todo o carinho e amizade que até aqui construímos,

ao **Albino Félix e Emília Félix, Berta e João Lopes, Luciana Martins, Luísa Ângelo e Miguel A. Lopes**, por todo o amor, apoio, conselhos e ajuda,

e à **Leonor Cabral** por me apresentar o livro que deu o mote para a criação.

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

RESUMO

Neste relatório pode encontrar-se uma reflexão sobre o processo criativo, as várias fases do projeto, os anseios de uma jovem artista e as peripécias envolvidas na construção do espetáculo Cidade Solitária (Teatro Taborda, 2022). No campo de estudos deste relatório, procura-se refletir sobre o que é encenar e ser encenador, sobre práticas de *devised theatre*. Procura pensar-se sobre o que é um processo artístico e as fases de construção de um espetáculo. Trata-se de um projeto de carácter autobiográfico, que, todavia, não quer ficar apenas no campo pessoal e sim abranger o coletivo, e que toma como ponto de partida o livro *Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone* (2016), Olivia Laing. É, portanto, um texto de viagem, no qual a solidão é mesmo a condição para o encontro.

ABSTRACT

In this report the reader can find a reflection on the creative process, the various phases of the project, the longings of a young artist and the adventures involved in the construction of the play *Cidade Solitária* (Teatro Taborda, 2022). In the field of studies of this report, it seeks to reflect on what it is to stage and be a stage director, on devised theatre practices. It seeks to think about what an artistic process and the construction phases of a play is. This is a project of an autobiographical nature, which, however, does not want to remain only in the personal field but rather embrace the collective, and which takes as its starting point the book *Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone* (2016), Olivia Laing. It is, therefore, a travel text, in which solitude is the very condition for the encounter.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	6
ABSTRACT	8
1 INTRODUÇÃO OU COMO REPRESENTAR O QUE É VIVER COM MELANCOLIA EM PALCO SEM RECORRER À IMOBILIDADE	11
2 COORDERNADAS	15
2.1 MUDANÇA DE RUMO, NO COMBOIO AMADORA-SINTRA	16
2.2 CONCEITOS: ENCENAÇÃO, <i>DEVISING</i>	17
2.3 <i>LONELY CITY: ADVENTURES IN THE ART OF BEING ALONE</i> (2016), UM LIVRO	21
2.4. REFUNDANDO A CIDADE SOLITÁRIA	24
2.4 UMA IMAGEM POR ANTECIPAÇÃO	25
3 EM VIAGEM	27
3.1 RETRATO DE ALGUNS HABITANTES DE <i>LONELY CITY</i>	30
3.2. EXPERIÊNCIAS DE ESCRITA CÊNICA COMPARTILHADA	41
3.3. DRAMATURGIA SOLITÁRIA	51
3.4. MÚSICA PARA UMA CIDADE	55
3.5. OLHARES INDISCRETOS OU SOBRE O USO DO VÍDEO	57
3.6. ENSAIOS, TESTES E OUTROS EXAMES	58
3.7. COMUNICAR E PRODUZIR UM ESPETÁCULO	63
4 POSTAIS E RECORDAÇÕES	66
4.1. LEMBRO-ME (2X)	68
4.2. RÉCITAS	71
5 REFLEXÃO EM JEITO DE FINAL	72
REFERÊNCIAS	77
ANEXOS	79

ANEXO 1

DVD 01

[vídeos]

Anexo A – *Cidade Solitária* _ Mestrado em Encenação ESTC.mp4

Encenação Jéssica Lopes

Local: Teatro Taborda – Data: 30 de julho de 2022. Duração: 55:49”.

Ficha Técnica e Artística

Encenação: **Jéssica Lopes** Música **Aliú Baio, Artur Morais, Luís Dias** Cenografia e figurinos, **Irina de Falco** Interpretação, **Aliu Baió (bateria), Artur Morais (contrabaixo), Bruna Teixeira, Filipe Pinto d’Oliveira, Inês Fernandes, Jéssica Lopes, Luís Dias(saxofone)** Banda sonora original: **Aliu Baió, Artur Morais, Luís Dias** Direção técnica e operação de som e vídeo: **Leonardo Rio** Operação de vídeo: **Inês Sousa Vieira** Produção executiva e comunicação: **Jéssica Lopes, Inês Sousa Vieira**

ANEXO B – Filmagens pré-gravadas

DVD 02

[dados]

ANEXO C – Material de Apoio

Guião final_CidadeSolitária_PDF

Manifesto_JL_2020

Esboços de antevisão de cenário

Imagens recolhidas

ANEXO D – Produção e Comunicação

01_Cartaz_vários formatos

02_Formulários e Declarações

02_Cartaz para loja online

04_Press Release

01_FOTOGRAFIAS [© Inês Sousa Vieira | Local – ESTC | Data – 17/06/2022]

02_PEÇAS GRÁFICAS_Cartaz

CS_1080x1350_2_Online.png

CS_1080x1350_3_Online.png

CS_1080x1350_press.png

CS_CARTAZ OFICIAL_1080x1350_1_Online.png

CS_Press Release.docx.pdf

05_Redes Sociais_material de divulgação

06_Formato cartaz para impressão

Cartaz_casting.png

cronogramaI.jpg

CronogramII

Dossier_JéssicaLopes_PSDCS.pdf

Folha de Sala_Cidade Solitária.pdf

Orçamento de despesas_cidadeSolitária.pdf

ANEXO E – Fotografias

01_Fotos

01_Sessão Rua

[© Fotos Inês Sousa Vieira | Local – Avenida da Liberdade, Lisboa]

02_Ensaio_17.06 (EDIT)

[© Fotos Inês Sousa Vieira | Local – ESTC | Data 17/06/2022]

04_Ensaio_09.07+13.07

[© Fotos Inês Sousa Vieira | Local – ESTC | Data 09/06 e 13/06 2022]

05_Ensaio 26.07

[© Fotos Inês Sousa Vieira | Local – ESTC | Data 26/07/2022]

06_Fotos Vitorino Coragem

[© Fotos Vitorino Coragem | Local – Teatro Taborda | Data 27/07/2022]

**1| INTRODUÇÃO OU COMO REPRESENTAR O QUE É
VIVER COM MELANCOLIA EM PALCO SEM
RECORRER À IMOBILIDADE**

Nas linhas que se seguem procura-se refletir sobre os meses de trabalho do processo criativo do espetáculo *Cidade Solitária* criado como objeto final do Mestrado em Teatro, Especialização em Encenação.

O *Cidade Solitária* parte do livro *Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone* de Olivia Laing, um ensaio autobiográfico que engloba e combina uma coleção de biografias artísticas com uma reflexão filosófica sobre a solidão. Partindo do livro e adaptando métodos de *devised theater*, construiu-se um espetáculo que propõe uma reflexão sobre o que é ser-se solitário numa cidade, apoiando-se na História da Arte do século XX. *Cidade Solitária* faz um paralelismo entre Nova Iorque e Lisboa, apoiando-se em Álvaro de Campos, por este ser o mais solitário e cidadão dos heterónimos de Fernando Pessoa.

Este espetáculo inspira-se essencialmente nas Artes Plásticas, na Música e no Cinema, de modo a abordar todas estas áreas artísticas, reuniu-se uma equipa multidisciplinar e multifacetada, potencializando a troca de conhecimentos e referências, beneficiando o processo de criação no seu todo.

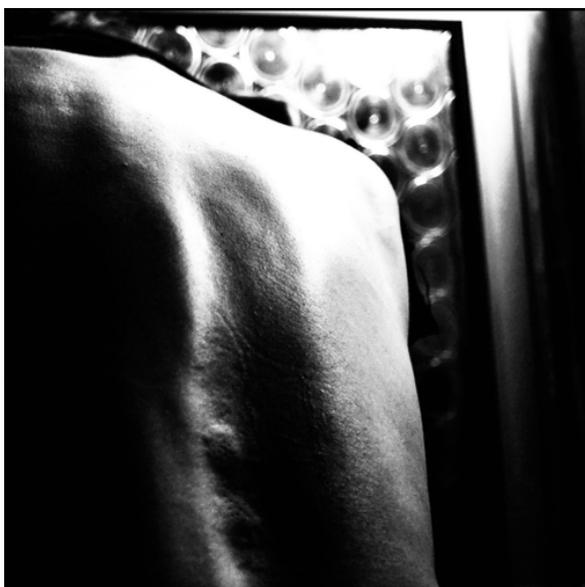
Neste relatório pode encontrar-se uma reflexão sobre o processo criativo, as várias fases do projeto, os anseios de uma jovem artista e as peripécias que a construção de um espetáculo pode trazer. Aqui é também possível encontrar as referências nas quais esta criação se inspirou, navegando entre pintores, artistas plásticos, escritores e cineastas do século XX e XXI. No campo de estudos deste relatório, procura-se refletir sobre o que é encenar e ser encenador, sobre práticas de *devised theater*. Procura pensar-se sobre o que é um processo artístico e as fases de construção de um espetáculo. Sendo o processo de criação de *Cidade Solitária*, um processo colaborativo aqui encontra-se a descrição das várias fases do mesmo, tais como o uso do livro como material de pesquisa, a construção dramatúrgica, videográfica e musical.

Não me lembro em que dia, em que hora, começou. Se foi quando era pequena? Não sei, talvez... tomei consciência de que algo não estava bem dentro de mim, quando um dia me irritei profundamente e fui partir pratos e gritar para um descampado. Notei que algo não estava bem quando dava por mim a acelerar o carro pela cidade para descarregar a minha raiva, ou quando me sentia feia, ou sentia que não pertencia a lado nenhum, que não gostava de mim e que talvez não gostasse de ninguém que estivesse à minha volta, apesar disso não ser verdade. Comecei a perceber que algo não estava bem quando me apercebi que chorava todos os dias, que me sentia triste todos os dias. Cheguei a tentar escrever

sobre isso, mas acabava por ser uma lamentação constante, assim como a autora do livro o descreve a certa altura:

“If I could have put what I was feeling into words, the words would have been an infant’s wail: *I don’t want to be alone. I want someone to want me. I’m lonely. I’m scared. I need to be loved, to be touched, to be held.*” (Laing, 2016, p. 14)

Em 2019, criei um projeto que se chamava Mistela Ortográfica, que pouco tempo depois abandonei. Tratava-se de um conjunto de fotografias acompanhadas de textos que eram tendenciosamente lamentosos. Escrevi na altura cartas a Francesca Woodman, que se suicidou com 21 anos, a pedir-lhe ajuda. É de notar que a Olivia Laing fala maioritariamente sobre solidão, sobre melancolia, efeitos secundários de quem sofre de uma depressão. Eu escrevia à Francesca porque não queria desistir da vida, mas na altura parecia-me a única maneira de acabar com o sofrimento. Viver num 8º andar com uma depressão é assustador. Por vezes enquanto fumava um cigarro, olhava para baixo e tinha uma vontade tremenda de me atirar. Passei por muitos estados, decidi registá-los fotograficamente. O meu corpo dava sinais claros de que algo não estava bem.



“Fiz estes auto-retratos na altura a pensar em ti
Quando me foste apresentada fiquei logo rendida
Depois soube que te tinhas lançado ao vazio e que já cá não estavas
Que sofrias de depressão
Naquela altura decidi que a minha depressão não ia acabar assim
Decidi que eu queria ficar neste mundo e criar
Decidi que queria viver

Figura 1. ©Jéssica Lopes - *As marcas da tristeza na pele* (2019)

Hoje

Hoje é diferente

Hoje penso que estou a viver num sítio alto e que podia como tu me lançar ao vazio porque estou farta de estar aqui

Estou farta de ser artista, mas eu continuo a criar, continuo a escrever sobre esta doença que te levou à morte

Pergunto-me muitas vezes o que pensaste quando olhavas para baixo antes de te lançares
Pergunto-me o que pensaste quando ias a cair
Pergunto-me se te arrependeste
Pergunto-me se morreste logo.
Eu não tenho coragem
E não quero ter coragem
Mas penso
E penso muitas vezes.”

M iST ela O r to grá FiC A (2019)

Fazer este espetáculo veio deste passado que ainda me assombra. Recordá-lo é embaraçoso, e, talvez demasiado pessoal. Todavia, Olivia Laing fez-me ver que não estamos sozinhos. Ler aquele livro no comboio, nesta cidade, recordou-me aqueles tempos. Passava horas com uns binóculos a observar as pessoas nas suas casas, a fazer as suas tarefas diárias, nas suas vidas. Nos prédios que me pareciam armários de gavetas e em cada gaveta havia uma história, ou várias histórias. Quando ouvi pela primeira vez o parágrafo “The Lonely City”, lembrei-me instantaneamente desses meses em que vivi num 8º andar, em Benfica. Depois, ao mergulhar no livro cheio de referências, deslumbrei-me com a vida real de cada artista e da própria Olivia.

Se representasse o que é ser depressiva tal e qual o é, ou baseado na minha experiência, seria algo como uma performance duracional, onde simplesmente existia. Talvez o cenário e adereços fossem algo como um sofá, uma televisão, um telemóvel, e uma cozinha. Seria algo monótono, quase imóvel. Talvez com uma banda sonora que pudesse ser semelhante ao meu cérebro: pensamentos sobrepostos, tédio, uma música, uma frase que alguém um dia me disse e me marcou pela negativa, julgamentos, autossabotagem. Talvez um dia faça algo desse género – e agora parece-me até uma boa ideia -, mas na altura era tornar tudo mais difícil e mergulhar na minha própria mágoa. Queria que este projeto fosse uma pretexto para criar ligações, para me sentir menos sozinha.

2| COORDERNADAS

2.1| Mudança de rumo, no comboio Amadora-Sintra

De Setembro de 2021, a Janeiro de 2022, estive a estagiar na estrutura do *teatromosca*, acompanhando como assistente de encenação o processo do espetáculo *Maridos* – inspirado no filme homónimo de John Cassavetes, *Husbands* –, de Pedro Alves e com estreia em Novembro de 2021.

Maridos também se inspira no processo criativo do próprio Cassavetes, isto é: parte do improvisado estruturado com o objetivo de focalizar-se na gestualidade e na corporalidade dos atores – neste caso, atrizes.

Pedro Alves, claramente procurava fazer um paralelismo do teatro com o cinema, recorrendo assim a técnicas cinematográficas como *close-ups*, *raccord*, ou campo e contracampo. Ao construir um cenário composto por uma grande projeção, permitia não apenas multiplicar camadas de espaço e tempo cénico, como promover o encontro das atrizes com uma composição mais pormenorizada da sua performance. Isto tudo conseguido graças à presença em palco de câmaras de filmar, projetores de vídeo e monitores, possibilitando exercer não só diferentes modos de controlo sobre o discurso proposto pela obra, como também ampliá-lo.

Acompanhar a construção deste espetáculo, ter contato com a equipa do *teatromosca* e com as atrizes que integraram esta criação, contribuiu numa fase primordial para a criação de *Cidade Solitária*. Foi a primeira vez que acompanhei um processo e, apesar de entrar a meio do mesmo, tive a oportunidade de observar a evolução das atrizes, assim como toda articulação de tarefas entre o encenador e diretor artístico, Pedro Alves, e a sua equipa. Esta companhia é bastante metódica a trabalhar, cada um tem a sua função muito clarificada e existe um espírito de entreajuda significativo.

Todos os dias fazia uma viagem de comboio até Aqualva-Cacém, acompanhada de livros e música. Aquela hora até chegar ao AMAS – Auditório Municipal António Silva –, era muito introspetiva e importante, chegava a pensar que não me importaria de estar horas e horas num comboio. Sabia-me bem estar sozinha, mas rodeada de pessoas. Estar parada, em movimento. Durante aqueles momentos de introspeção, apercebi-me que, apesar de estar a gostar do processo, havia uma vontade maior: a de aproveitar o facto de estar a terminar uma especialização para criar um espetáculo da minha autoria. Não sabia o que queria construir, sabia apenas que queria abordar uma condição psicológica que me acompanha há já vários anos. Queria transpor para palco o que é viver com uma

depressão. Estava envolvida numa companhia, mas sentia-me sozinha, as inseguranças eram muitas e afastavam-me das pessoas. Decidi, depois de muito ponderar, que assim que estreássemos o *Maridos* iria sair do estágio para focar-me então na realização de um projeto.

Ainda durante o processo de construção do *Maridos*, a certo momento, o Pedro Alves pediu à Leonor Cabral, atriz convidada, que escolhesse um parágrafo de um livro para ler em cena e é neste momento que surge o livro *Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*, de Olivia Laing, que será o mote para toda a conceção de *Cidade Solitária*.

Poucos dias depois, já tinha o livro na minha posse e era agora o meu companheiro de viagens. Apercebi-me a certa altura que se tratava de um livro sobre artistas solitários. Uma compilação de pequenas biografias focadas na solidão de cada artista, onde a autora os “usa” como um escudo para falar da sua própria experiência.

Dei por terminada a minha aventura no *teatromosca* em novembro de 2021, e avancei para o trabalho de projeto. Depois de alguma ponderação e discussão com o orientador, Alexandre Pieroni Calado (APC), decidi que iria criar um espetáculo através de um processo colaborativo com os elementos da equipa, partindo do livro *Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*.

2.2 | Conceitos: Encenação, *Devising*

O que é encenação?

É interessante refletir sobre o que significa a palavra encenação, assim como pensar o que é encenar. Decidi recorrer ao caderno que me acompanhou no primeiro semestre do mestrado em Teatro, na unidade curricular de Encenação I. Nas primeiras aulas fizemos um exercício em que “atirávamos ao ar” o que significava para nós encenar. Alguns dos exemplos ditos em sala de aula foram: *contar histórias; errar; deitar ideias para o lixo; ter uma visão; guiar, projetar; mudar de ideias; poder ser livre; perspetivar; definir; criar algo; questionar; observar o outro, entrevistar pessoas; ir à feira à procura de fotografias; visitar o passado; pensar na parte técnica.*

Parafraseando Bernard Dort, citado por Patrice Pavis no livro *Contemporary Mise en scène* (2013): foi apenas por volta de 1820 que se começou a falar de *mise en scène*, ou seja encenação, pelo menos na utilização atual do termo. Anteriormente, encenar (*mettre*

en scène) significava adaptar um texto literário com vista a uma representação teatral: a *mise en scène* de um romance, por exemplo, era a adaptação para palco desse romance.

No livro *A Linguagem da Encenação Teatral de Jean-Jacques Roubine* diz que passou a considerar-se Antoine do Théâtre-Libre “como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo facto de que o nome de Antoine constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registou (da mesma forma como se diz que Monet ou Cézanne assinam os seus quadros).” (ROUBINE, 1998: p.23). No entanto, Pavis diz-nos que precisamos considerar que o termo *mise en scène* e particularmente o de encenador (*metteur en scène*) para práticas cénicas a partir da década de 1880, pois os encenadores não surgiram apenas com Zola e Antoine. Anteriormente, era encarregado pela composição do espetáculo num modelo existente, o ensaiador ou, por vezes o ator principal. Podemos considerar que a encenação se assemelha ao que era a técnica rudimentar de marcação dos atores em cena. Nós, encenadores nos dias de hoje, ainda somos ensaiadores e também encarregues pela marcação dos atores em cena. Todavia, evoluímos, e por vezes são os próprios intérpretes a propor essas marcações num ambiente de experimentação, o que é aliás desejado. Atualmente, um encenador não é apenas o responsável pelas marcações de cena, ‘o encenador é também o que entrevista, o que procura, o que investiga, o que propõe, o que dirige, o que escreve, o que motiva, o que critica’¹. O encenador é ainda o que lê e quem, maioritariamente, tem a ideia, a motivação para fazer acontecer uma criação.

Nos dias que correm, é talvez difícil categorizar a encenação, não podemos dizer que existe um movimento ou movimentos artísticos, existe talvez um cruzamento de muitas correntes artísticas. Conseguimos inclusive, perceber que nenhuma criação segue só uma teoria ou metodologia. Um encenador não dirige os atores apenas com base em Stanislavsky, Brecht ou Artaud.

Refletindo especificamente sobre o *Cidade Solitária*, no à interpretação diz respeito, não segui, talvez, nenhum destes autores, trabalhando apenas com base na experiência que todos tínhamos enquanto atores e artistas, que estudaram estes autores e construíram uma metodologia própria.

¹ Ver ‘Anexo C – Materiais de Apoio | Manifesto_JL_2020, p.X [DVD02]

Relativamente à encenação, há autores/artistas que foram referências, mas poucos foram os encenadores, excepto Tim Etchells/Forced Entertainment (FE), onde me inspirei para construir exercícios, ou os ensinamentos de professores e colegas que tive ao longo do meu percurso artístico, tais como Alexandre Pieroni Calado, Joana Craveiro, Pedro Alves. Todos estes encenadores muito distintos no que toca à criação artística, mas todos serviram de exemplo ou inspiração. Posso apontar alguns exemplos, como o aquecimento tendo por base exercícios de Joana Craveiro ou ainda, exercícios de pesquisa inspirados em práticas das companhias anglo-saxónicas FE e Third Angel. Com o APC, orientador deste projeto, muitos foram os exercícios discutidos e pensados. Já Pedro Alves, inspirou esta criação no que toca ao cruzamento do cinema com o teatro, a valorização e o uso de artifícios ao serviço da palavra.

Apesar da influência de todos estes encenadores, o *Cidade Solitária*, buscou essencialmente a sua inspiração nas Artes Plásticas, na Música e no Cinema.

O que é Devised Theater?

Várias são as definições que se encontram de *Devised Theater* e todas têm no seu cerne a ideia de colaboração e, de certo modo, a ideia de comunidade.

Primeiro, é importante sublinhar que não existe propriamente uma tradução deste termo para português, uma vez que “parte do verbo *to devise* aqui aplicado num sentido muito específico de conceção e invenção de um projeto performativo” (Kelly, 2004: p1).

Alexander Kelly², num ensaio escrito após o curso de encenação e de *devising* para jovens profissionais no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, no ano de 2004, faz a seguinte descrição de *devised theater*:

“Em caso de dúvida, é ir procurar: o meu dicionário define *to devise* como um verbo que significa planear ou inventar.

E apresenta os seguintes sinónimos: conceber, criar, desenhar, desenvolver, engendrar, esboçar, esquematizar, formular, idear, imaginar, inventar, magicar, planear, projectar.

É um bom começo: em *devising*, pode-se esperar fazer todas estas coisas.

Cada *devised project* é feito de maneira diferente, e essa é uma das características do *devising*: trata-se de uma forma reactiva de trabalhar, que acolhe os contributos de toda a equipa criativa. E também acolhe a sorte: o acidente, o acaso, o inesperado ou o imprevisível. Quando se faz *devising* em grupo, o objectivo é criar algo que não teria podido surgir do trabalho individual de cada um. Quando se faz *devising* a solo, o objectivo é desenvolver uma peça única e original, ao invés de se formular uma interpretação do guião de outra pessoa.

No teatro tradicional, o texto dramático é o ponto de partida, e o processo de ensaios consiste em passar para o palco uma interpretação desse texto. No *devised theatre*, qualquer outro

² Alexander Kelly é um dos directores artísticos do colectivo Third Angel.

elemento pode ser o ponto de partida: um tema, uma imagem do palco, uma ideia sobre como envolver o público, uma tarefa que se propõe aos performers. O trabalho de *devising* possibilita – na verdade, exige – dos performers uma contribuição criativa para o projecto como um todo, permitindo-lhes um investimento maior no trabalho.” (Kelly, 2004: p1)

Creio que esta é das descrições mais claras sobre *devising* e com uma vantagem que considero interessante: estar traduzida para português. Seguindo uma tentativa de descrever esta corrente artística ou forma de criar, Patrice Pavis³ descreve *devised theater* de forma muito simples:

“Devised theatre is a form of theatre that consists less in collective creation than in collaboration. Dramaturges do not (at least in theory) have a position any different from that of their peers: all the functions of stage creation are open to each and everyone, especially, and strategically, dramaturgical intervention.” (Pavis, 2016: 2016)

Como podemos observar através desta descrição, *devised theater* rejeita a hierarquização do coletivo e, como Alison Oddey diz no livro *Devising Theater: a practical and theoretical handbook*⁴, é uma “alternativa à tradição teatral literal dominante, que é a forma convencional de teatro dominada pela relação frequentemente patriarcal e hierárquica do dramaturgo e encenador”⁵ (tradução livre). No fundo, numa criação ou companhia de *devised theater*, todos são importantes e todos contribuem para a criação, produção e edição da obra artística. Comparando com teatro convencional, onde existe a hierarquização do encenador perante o ator, aqui, no *devised theater*, há espaço para este último ser criador. Atualmente, isso já acontece e até se procura em muitas criações que não são consideradas *devising*, o ator-criador, ou seja, o intérprete criar e propõe.

Questiono-me se no *devised theater*, a ideia de ausência de hierarquia não será uma utopia, no que há operacionalização do processo criativo, diz respeito.

Uma criação de *devised theater* nasce, portanto, do processo, da discussão e da criação em conjunto e em laboratório. Nasce também da pesquisa e da experimentação para depois os temas serem dissecados, selecionados e editados. Pode assim partir de “qualquer coisa”: um conceito, uma lista de compras, uma regra, um movimento, uma rotina, um material específico, uma receita, um objeto, um som.

³ Patrice Pavis, professor e teórico contemporâneo do teatro, a sua pesquisa está essencialmente ligada à semiótica. É responsável pela escrita de alguns livros essenciais para a pesquisa e teorização do teatro.

⁴ Oddey, Alison. *Devising Theater: a practical and theoretical handbook*. London and New York: Routledge, 1994.

⁵ “Devised theatre is an alternative to the dominant literary theatre tradition, which is the conventionally accepted form of theatre dominated by the often patriarchal, hierarchical relationship of playwright and director.” (Oddey, 1994: p. 4)

Tim Etchells⁶ escreveu a propósito do processo no livro *Certain Fragments*⁷ o seguinte:

“A starting-point could be anything—a record, a second-hand suit of a particular kind, a list of different kinds of silence, two imaginary scenes from a soap opera, a blackboard, the gesture of someone they had seen in the street, a hasty construction of a space in which to work—any of these things could be a major clue, alone, or in some unexpected combination.”(Etchells, 1999: p.52)

Assim, e considerando este facto descrito como uma característica de *devising*, nenhum processo é igual ao outro e por isso a “regra” não é sempre a mesma.

Posto isto, o ponto de partida para o espetáculo *Cidade Solitária* foi como já antes mencionado, o livro *Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone* de Olivia Laing. Tendo em conta os conceitos e metodologias até aqui abordados, esta criação contém em si a sua própria prática incutida. Isto é, ao contrário dos artistas/companhias abordadas, que muitas vezes partiram de livros para as suas criações, adaptando-os para palco, aqui foi apenas utilizado como material de pesquisa. O processo não se restringiu apenas à adaptação do livro/texto para palco, mas sim como alavanca, inspiração e matéria de estudo para a construção da dramaturgia do espetáculo.

2.3 | *Lonely City: Adventures in The Art of Being Alone* (2016), um livro

“IMAGINE STANDING BY A WINDOW at night, on the sixth or seventeenth or forty-third floor of a building. The city reveals itself as a set of cells, a hundred thousand windows, some darkened and some flooded with green or white or golden light. Inside, strangers swim to and fro, attending to the business of their private hours. You can see them, but you can't reach them, and so this commonplace urban phenomenon, available in any city of the world on any night, conveys to even the most social a tremor of loneliness, its uneasy combination of separation and exposure.” (LAING, 2016: p.12)

Em 2016, Olivia Laing publica o livro que deu, cinco anos mais tarde, mote para a criação de *Cidade Solitária*.

Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone, está classificado como uma biografia, todavia pode considerar-se um ensaio autobiográfico que combina uma coleção de biografias artísticas, com a reflexão filosófica em torno da solidão. O foco está nas

⁶Tim Etchells escritor, encenador e artista mais conhecido por ser director artístico do colectivo Forced Entertainment. – Descrição feita com base na nota biográfica no livro *Certain Fragments*.

⁷ Etchells, Tim. *Certain Fragments*. London: Routledge, 1999.

interações entre Solidão e Arte, tendo Nova-Iorque como cenário, levando o leitor a ser absorvido pelo desejo de poder mapear-se nesta cidade acompanhado do livro.

Um estudo sobre a solidão aprofundado na vida de artistas como Edward Hopper, Andy Warhol, Henry Darger e David Wojnarowics, assim como algumas curiosidades sobre Greta Garbo, Nan Golding, Valerie Solanas, Zoe Leonard, Klaus Nomi, Josh Harris, entre outros.

Ao longo deste ensaio sobre Arte e Solidão, Olivia vai falando do que é ser-se solitário e dos vários estágios desta condição. Ao longo dos oito capítulos que constituem o livro, a autora relata-nos momentos da vida destes artistas, como também a forma com estes abordaram a solidão, através da sua arte.



Figura 2. Imagem do livro "Adventures in the Arte of Being Alone" de Olivia Laing. Disponível em <http://charlieporter.net/stories/17712>

A obra está organizada da seguinte forma: a autora, Olivia Laing explica a razão pela qual começou a escrever o livro, rastejando através dos dias de solidão, dias intermináveis. Cada capítulo é sobre um artista, uma alma que influenciará os seus pensamentos: Edward Hopper (*Walls of Glass*), Andy Warhol (*My heart opens to your voice*), David

Worjnarowicz (*In loving him*), Henry Darger (*The Realms of the Unreal*), Klaus Nomi (*At the beginning of the end of the world*), Josh Harris (*Render Ghosts*), Zoe Leonard (*Strange Fruit*). Mas cada artista traz consigo uma comunidade de amigos, colaboradores, amantes, etc – por isso o livro tece semelhanças com uma festa no Lower East Side. Ou seja, é uma encarnação quase perfeita da cidade de Nova Iorque, ou de qualquer outra cidade cheia de vida, abundante, estimulante, deslumbrante, fragmentada, excessiva, criativa.



Figura 3. Notas de Austin Kleon. Disponível em <https://austinkleon.com/2021/01/09/olivia-laings-the-lonely-city/>

Creio que o que mais me seduziu neste livro foi esta escrita em forma de festa, como uma câmara oculta que vai captando cada pessoa e os seu encontros, os cruzamentos. O cruzamento de histórias, de artistas, é talvez das coisas que mais me fascina como também descobrir que alguns dos artistas que me inspiraram têm uma história semelhante à minha. Talvez tenha encontrado assim, algum conforto enquanto artista, ao descobrir

que muitos outros já experienciaram a solidão, a depressão, entre outros estados psicológicos pelos quais ao longo do percurso, vou atravessando.

2.4. Refundando a Cidade Solitária

Após decidir que não queria fazer um solo e aproveitar esta oportunidade para trabalhar com outras pessoas, abri um casting e fiz um cartaz⁸. Inicialmente procurava fazer um projeto apenas com mulheres, tendo reunido uma equipa inicial para esse efeito. Contudo, o propósito académico e as limitações financeiras associadas, levaram a que as interpretres escolhidas ao fim de dois meses, reconsiderassem a sua participação, levando-as à desistência. Ainda antes de chegar aos intérpretes finais, fez parte do processo uma outra atriz que também desistiu, mas foi importante para o processo. Após todos estes contratemplos, encontrei finalmente os atores que deram corpo a este projeto – Bruna Teixeira, Filipe Pinto d’Oliveira e Inês Fernandes.

A certo momento, percebi que seria interessante incluir um corpo masculino em cena, visto que a autora do livro se identificava como não binária, apesar de usar o pronome *She*. À partida, já desde a abertura do casting, tinha considerado o Filipe e assim que senti que queria um corpo masculino em cena, voltei a contactá-lo. A Inês foi também uma das escolhidas logo à partida, no entanto, quando a contatei a primeira vez, esta ia fazer um estágio fora e por isso não podia fazer parte. Alguns meses depois, a Inês ligou-me com intenções de voltar e, visto que estava novamente em mudança de equipa, fiquei contente por integrá-la no processo. A Bruna foi selecionada na segunda vez que reformulei a equipa e foi a pessoa que nunca me deixou desistir, toda esta viagem não teria sido possível sem ela.

A chegada até à equipa final foi uma aventura e uma agradável surpresa. Uma equipa composta por doze pessoas: Jéssica Lopes, responsável pela encenação e representação juntamente com Bruna Teixeira, Filipe Pinto d’Oliveira e Inês Fernandes; Artur Morais, Aliu Baió e Luís Dias, responsáveis pela banda sonora; Inês Sousa Vieira, responsável pela produção e comunicação; Irina de Falco, responsável pela cenografia; Leonardo Rio, responsável pela direcção técnica e operação de som; Alice Braziele e Gonçalo Monteiro, responsáveis pelo desenho e operação de luz.

Como qualquer projeto académico, não houve qualquer apoio financeiro, todavia existiu uma tentativa. Em Maio de 2022, concorremos à Bolsa de Jovens Criadores 2022 do

⁸ Ver ‘Anexo D – Produção e comunicação | Cartaz_casting [DVD02]

Centro Nacional de Cultura que, infelizmente, não ganhámos. Pudemos, no entanto, contar com o apoio da Associação Cultural *sentidosilimitados*, Teatro do Vestido e Algures no Planisfério Lda, que nos emprestaram, figurinos, cenografia e material cinematográfico, respetivamente. Abrimos também em Julho, já perto da estreia, uma angariação de fundos online na plataforma *GoFoundMe*, de modo a cobrir custos de produção, que nos valeu 295,00€⁹. Este valor angariado foi investido em figurinos, adereços, pagamento de licenças e outros custos relacionados com a produção.

Apesar de todas as dificuldades e da angústia que me acompanhavam relativamente a como retribuir financeiramente à minha equipa apenas com as receitas de bilheteira, acabei por conseguir dar-lhes um valor simbólico e pagar-lhes um jantar.

2.4 | Uma imagem por antecipação

Inicialmente a vontade era criar uma palestra-performance, onde abordar-se-ia o livro capítulo a capítulo. O objetivo era construir uma apresentação formal do livro e da pesquisa que surgisse do mesmo, acompanhada por momentos performáticos marcados, refletindo paralelamente o que é viver com depressão.

Queria também explorar a relação com a imagem em movimento, a intermedialidade (vídeo como cenário; vídeo como representação do mundo imaginário/ficcional; vídeo em tempo real/grande plano, etc.). Esta ideia de cruzar teatro com o mundo audiovisual e cinematográfico, surgia como uma urgência. Já antes de ter o privilégio de acompanhar o processo do *Maridos no teatromosca*, a intenção de explorar este cruzamento estava presente. Conclui que “agora”, neste projeto, era o momento de iniciar a minha pesquisa, experiência e exploração deste cruzamento – Teatro/Cinema. Aproveitar o facto de estar na Escola para experimentar, descobrir e errar. Parecia-me também a forma mais exequível de transpor o livro para palco. Ponderei algumas vezes fazer a leitura quase integral do livro, contudo o tempo que tinha não era suficiente e não tinha certezas se era esse o caminho que queria seguir, avançando assim com a ideia de palestra-performance. Para além disso, este formato é para mim um lugar de conforto. Um lugar onde eu, Jéssica, enquanto encenadora e atriz/performer me sinto protegida.

Durante os meses de Janeiro e Fevereiro de 2022, estive a trabalhar com duas atrizes que não deram continuidade ao projeto por motivos pessoais e em Fevereiro recomecei novamente o projeto já com a Bruna Teixeira, atriz que me acompanhou até ao fim na

⁹ Ver ‘Anexo D – Produção e comunicação | Orçamento [DVD02]

conceção deste espetáculo. De Fevereiro a Maio, dei início à pesquisa através da prática com a Bruna e no dia 17 de Maio de 2022, apresentámos um *Show&tell*, ou seja, uma apresentação do material dramaturgico e cénico até ali desenvolvido, com o objetivo de mostrar aos novos elementos da equipa e ao orientador as ideias até ali pensadas. Havia também uma urgência de perceber como as coisas se interligavam entre si e qual era o resultado de uma colagem de todos os elementos dramaturgicos.



Figura 4. Fotografia de esquema feito em papel de parede desenvolvido em ensaios

Esquematizamos todas as ideias e construímos um guião para o *Show&tell*, composto da seguinte maneira: breve descrição de como surge a ideia para a criação; leitura de alguns parágrafos do primeiro capítulo do livro intercalada com comentários pessoais como sobre o que me levava a querer trabalhar aquele livro como centro de irradiação; apresentação de hipóteses como o vídeo poderia ser incorporado e como seria o cenário; cenas dramaturgicas até ali construídas – voz *off* de rompimento de uma gravação; composição coreográfica de quadros de Edward Hopper acompanhados de textos escritos em ensaios; adaptação para palco da cena de Miss Lonelyhearts do filme *Janela Indiscreta* de Alfred Hitchcock; leitura de poema de Álvaro de Campos; interpretação de Andy Warhol e Valerie Solanas – leitura de *Scum Manifesto* e tiro a Andy Warhol usando um *gag*, substituindo uma arma por uma banana fazendo assim alusão ao álbum *The Velvet Underground&Nico*; cena dramaturgica alusiva ao quarto capítulo do livro.

O *Show&tell* foi importante para perceber que afinal o universo que estava a ser construído não era propriamente o de uma palestra-performance, mas sim de um conjunto de quadros que se transformavam organicamente, compostos por várias mudanças de roupa e utilizando diversos adereços e elementos técnicos como música, projeção e vídeo em direto.

3| EM VIAGEM

Por estar tão submersa no projeto, não só enquanto encenadora, mas também como atriz, existem poucos registos, apontamentos e fotografias. Para além disto, a correria a que somos sujeitos quando somos trabalhadores-estudantes faz com que nos esqueçamos que escrever sobre o projeto e criar um arquivo do mesmo. Apesar de possuir apontamentos até uma certa altura, não me foi possível manter o registo que gostaria, mais pormenorizado e frequente. Alguns apontamentos e planificação de ensaios foram escritos em papel da máquina registadora do meu trabalho, alguns deles foram também perdidos ou deitados ao lixo. Restam apenas três desses papéis que escrevi no trabalho, dois deles, uma tentativa de decorar texto através da escrita do mesmo e outro um lembrete para me focar na interpretação.

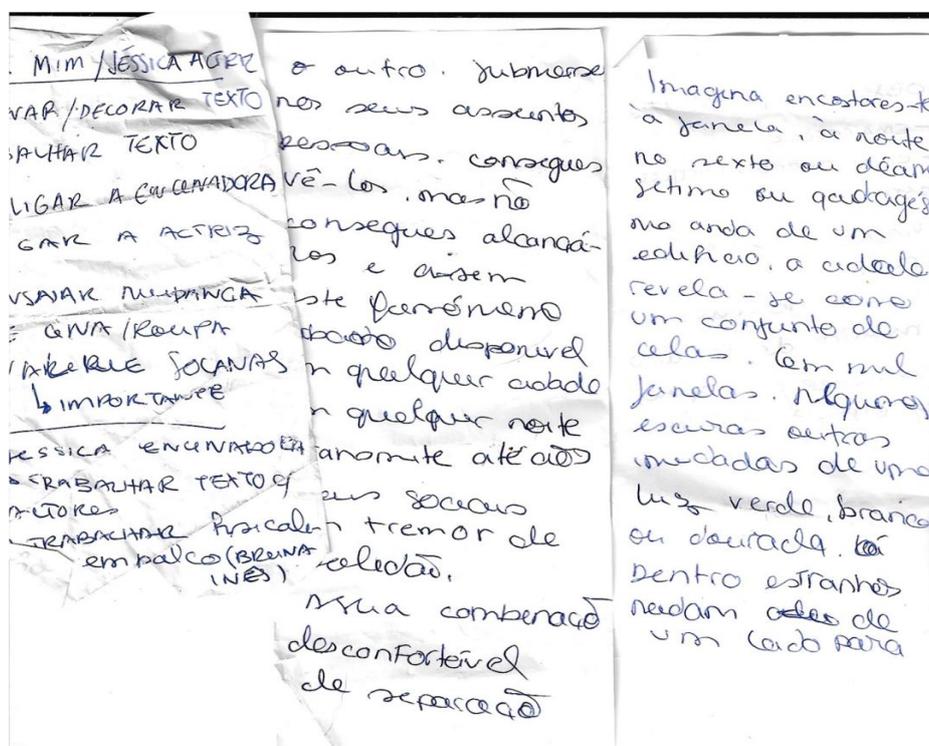


Figura 5. Digitalização de notas pessoais relativas ao projeto

Apesar desta falha, os poucos documentos que existem relacionam-se essencialmente com a produção, nomeadamente a calendarização elaborada no início do processo. Tendo em conta que sofremos várias alterações de equipa até chegar à final, foi feito em Janeiro de 2022 o primeiro cronograma¹⁰ que sofreu alterações em Março do mesmo ano¹¹ até chegarmos ao que realmente foi implementado. O cronograma aplicado foi o mesmo que

¹⁰ 'Anexo D – Produção e comunicação | CronogramaI [DVD02]

¹¹ 'Anexo D – Produção e comunicação | CronogramaII [DVD02]

enviámos para a candidatura da Bolsa Jovens Criadores 2022 do Centro Nacional de Cultura.

Calendarização <i>Pelos subúrbios da Cidade Solitária</i> Espectáculo final para obtenção de grau de mestre em Encenação			
DATA	DESCRIÇÃO DE ACTIVIDADES	ENTIDADES ENVOLVIDAS	OBSERVAÇÕES
1 de Abril a 31 Maio	<u>Pesquisa*</u> - Leitura das obras por capítulos; Recolha e visualização de material em plenário (leituras, visionamento de filmes, entrevistas, escrita); Construção - exploratória (escrever, imagem cénica, improviso estruturado)	Equipa artística e técnico de som	Escola Superior de Teatro e Cinema (facilitação de espaço de trabalho) *esta etapa já teve o seu início em Fevereiro de 2022
1 Junho a 25 de Julho	<u>Criação teatral</u> - dramaturgia/ edição (olhar exterior, plenário, escrever, organizar); Filmagens, edição de vídeo; Ensaios (por partes/cenas; Apuro «cena a a cena/técnica/coreografia/figurinos»; a parar, gerais, abertos); Apresentações internas ao professor orientador Alexandre Pieroni Calado	Equipa artística e técnica, <i>Algures no planisfério Lda</i>	Escola Superior de Teatro e Cinema (facilitação de espaço de trabalho)
26 e 27 de Julho	<u>Montagens e ensaios no espaço de apresentação do espectáculo</u>	Teatro da Garagem; Equipa artística e técnica, parceiros	Acolhimento
28, 29 e 30 de Julho	<u>Apresentação pública do espectáculo</u>	Teatro da Garagem; Equipa artística e técnica, parceiros	Acolhimento

Figura 6. Calendarização final

Com todas as alterações de equipa, só conseguimos começar a pesquisa efetiva no dia 1 de Abril, fechando esta etapa a 31 de Maio. Terminámos o guião a meio de Junho e a partir daí iniciámos o apuramento das cenas, articulado já com a música, o som e o vídeo. Demos por concluído o roteiro do espetáculo no dia 23 de Julho, mais tarde do que o planeado, pois decidimos fazer algumas alterações na articulação das secções e no final, baseados num dos retornos do professor Alexandre Pieroni Calado. Os imprevistos fazem parte do processo criativo e defendo que um projeto tem até ao último dia para sofrer alterações. Criar não é um processo estanque, o artista é um ser criativo que tem ideias a cada milésimo de segundo.

3.1 | Retrato de alguns habitantes de *Lonely City*

Edward Hopper

Para ler o *Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*, talvez queiramos estar próximos de acesso à internet, como li no artigo de Austin Kleon¹², de forma a podermos pesquisar as referências que a autora dá e descobrir outras. Quando li sobre Edward Hopper e a relação dúbia que tinha com a sua mulher, sobre o facto dele não a deixar pintar, de lhe bater, confesso que desconhecia e a minha visão sobre as obras dele tornou-se ainda mais estranha, mais profunda.

Apesar de tudo isto, conta-nos Olivia, Josephine dedicou-se a cuidar da obra de Edward Hopper, ficando assim responsável pela correspondência dele, questões financeiras e ainda motivando-o a pintar. Foi também a modelo dele¹³. ‘Modelo sim, rival não’¹⁴. Por isso, podemos dizer que em cada quadro de Hopper, existe uma versão de Josephine.

Olhar para os seus quadros, para aquelas mulheres reféns de uma posição, de um cenário, de uma atmosfera melancólica e solitária. Mulheres tristes, solitárias e sozinhas. Era como se ele pintasse a sua mulher com diferentes cores de cabelo em diferentes cenários. Olivia conta-nos que Josephine Nivison, mulher de Hopper, era uma mulher falante, sociável, tempestuosa e imagino-a ao longo dos anos a perder a sua força interior, triste por não poder pintar como o seu marido.

“Edward left everything to his wife, asking that she bequeath his art to the Whitney, the institution with which he’d had the closest ties. After his death, she donated both his and the majority of her own artistic estates to the museum, even though she’d felt from the moment of her marriage that she’d been the victim of a boycott by the curators there. Her disquiet was not unwarranted. After her death, the Whitney discarded all her paintings, perhaps because of their calibre and perhaps because of the systematic undervaluing of women’s art against which she’d railed so bitterly in her own life.” (LAING, 2016: p.38)

¹² <https://austinkleon.com/2021/01/09/olivia-laings-the-lonely-city/>

¹³ “In part this was because Jo poured her considerable energies into tending and nurturing her husband’s work: dealing with his correspondence, handling loan requests and needling him into painting. At her insistence, she also posed for all the women in his canvases. From 1923 on, every office worker and city girl was modelled for by Jo, sometimes dressed up and sometimes stripped down, sometimes recognizable and sometimes entirely rebuilt. The tall blonde usherette in 1939’s *New York Movie*, leaning pensively against a wall: that was based on her, as was the leggy red-haired burlesque dancer in 1941’s *Girlie Show*, for which Jo modelled ‘without a stitch on in front of the stove – nothing but high heels in a lottery dance pose’.” (LAING, 2016: p.37)

¹⁴ “A model, yes; a rival, no.” (LAING, 2016: p.37)

Poucas são as obras de Josephine que sobreviveram ao tempo. Jo, como era conhecida ficou responsável pelas obras de Hopper quando este morreu e doou-as ao Whitney Museum juntamente com as suas. Após a morte de Jo, o Whitney descartou as obras dela.



Figura 7. Josephine Nivison Hopper, "Self Portrait". Disponível em <https://news.artnet.com/art-world/jo-nivison-hopper-2086277>

Infelizmente, o ato cruel que o Whitney na época teve com as obras de Josephine Nivison Hopper, retrata bem a maneira como o papel da mulher foi, ao longo da história, esquecido. Como Jo, existiram muitas outras mulheres artistas escondidas atrás dos seus maridos e por vezes estes aproveitaram-se e assumiram a autoria das suas obras, como por exemplo: Lee Krasner (Jackson Pollock), Margaret Keane (Walter Keane), Zelda Sayre (Scott Fitzgerald), Simone de Beauvoir (Jean Paul-Sartre), Camille Claudel (Auguste Rodin), Françoise Gilot (Pablo Picasso), Elaine de Kooning (Willem de Kooning), Lee Miller (Man Ray), Ana Mendieta (Carl Andre), Georgia O'Keeffe (Alfred Stieglitz), Dorothea Tanning (Max Ernst), Yoko Ono (John Lennon), Frida Khalo (Diego Rivera).¹⁵

Ainda sobre Edward Hopper, as suas obras e Josephine Hopper, escorreguei no filme *Shirley: visions of Reality* (2014) de Gustav Deutsch. Um filme que dá vida a 13 quadros de Edward Hopper, uma longa-metragem composta por *tableaux vivants* quase estáticos e acompanhados de uma voz feminina que atravessa todos os quadros. A voz pertence à

¹⁵ Estes exemplos foram retirados do livro *Pequeno Guia de Incríveis Artistas Mulheres* de Beatriz Calil.

personagem Shirley, que ao que parece, era como a família de Hopper apelidava a mulher do quadro *Office at Night* (1940). Este filme trata a história de uma atriz ruiva de Nova Iorque que conduz o espectador através das guerras e da história social da América de 1931-63.

Pensando na importância da referência deste filme para o processo criativo, associo talvez a forma melancólica e quase apática com que a atriz interpreta a personagem Shirley. Um belo retrato de como eu imaginava as mulheres dos quadros de Hopper. Uma dubiedade entre apatia, uma sensação de conformidade e aborrecimento. Coisas que nós transportamos mais tarde, talvez inconsciente para palco, para os textos escritos a partir das pinturas de Hopper.

No seguimento da ideia de *tableaux vivan*, queria logo desde muito prematuramente trazer para palco a ideia de quadro vivo, tendo em conta que o livro refere-se sobretudo a artistas visuais. Então escolhi *à priori* três obras de Hopper que queria recriar, não por serem as minhas preferidas, mas sim por serem as com que a Olivia se relacionou no livro, expondo que por vezes se observava como uma mulher de um quadro de Hopper.

‘Eu sabia qual era a minha aparência. Eu parecia uma mulher de uma pintura de Hopper’ ‘I knew what I looked like. I looked like a woman in a Hopper painting.’

(LAING, 2016:p.15)

As obras escolhidas foram: *Automat* (1927)¹⁶, *Morning Sun* (1954)¹⁷ e *Nighthawks* (1942)¹⁸. Depois de observar bem as obras que Olivia referia no livro, não fugi à regra e trabalhei à volta das mesmas.

A certa altura no capítulo de Edward Hopper, Olivia faz referência ao filme *Rear Window* de Alfred Hitchcock, em português *Janela Indiscreta*, um clássico delicioso que tive o prazer de ver pela primeira vez, em DVD. Como no livro, Olivia fazia referência à Miss Lonelyhearts, a mulher solitária que prepara um jantar romântico imaginário. Uma cena que retrata a solidão na sua essência. Ao ver o filme automaticamente soube que queria recriar essa cena no espetáculo e aproximar-me o mais possível do original. Deixo abaixo duas fotografias, uma do espetáculo e outra do filme, respetivamente.

¹⁶ Ver ‘Anexo C – Material de Apoio | Imagens recolhidas | automat.jpeg | [DVD02]’

¹⁷ Ver ‘Anexo C – Material de Apoio | Imagens recolhidas | hopper1954.031morning-sun_custom-e574394d8af6452f729e491ec4d8e49622690-s1600-c85-1024x710.jpg | [DVD02]’

¹⁸ Ver ‘Anexo C – Material de Apoio | Imagens recolhidas | nighthawks.jpeg | [DVD02]’

O resultado foi muito bonito e próximo ao filme. Nas fotografias podemos ver as semelhanças da cena ao filme.



Figura 9. © Inês Sousa Vieira.



Figura 8. Captura de ecrã do filme "Rear Window" de Alfred Hitchcock

Andy Warhol

No dia 9 de Março de 2022, estreou na plataforma da Netflix a mini série inspirada no livro *The Andy Warhol Diaries* (1989) de Patt Hackett, que adoptou a mesma denominação. Patt Hackett escreveu este livro a partir da transcrição de telefonemas que teve com Andy Warhol. A série da Netflix tem uma particularidade muito interessante e que tira partido da evolução tecnológica, ao assistirmos temos a sensação de que é o próprio Andy Warhol a falar, é impressionante. A sua voz é recriada a partir de um programa de inteligência artificial e intercalada com comentários de pessoas que foram próximas a Warhol, assim como por uma imensidade de arquivos, fotografias, vídeos, escritos, as suas perucas devidamente conservadas.

Antes de ver esta série já tinha lido algumas passagens do livro, tanto da versão em inglês como em português do Brasil e, é fascinante de ler, pois mostra-nos, apesar continuar a manter algum secretismo de Andy, outras facetas deste artista que será para sempre icónico. O mundo de quando a quando regressa a ele¹⁹. Neste “diário” podemos encontrar confissões amorosas, relatos de solidão, da sua visão do mundo, do seu sofrimento, do impacto da fama e da sua relação com a Arte. Também no livro de Olivia encontramos algumas passagens do livro de Patt Hackett, passagens essas, algumas, que foram usadas mais tarde no espetáculo.

No livro de Olivia, ela faz referência a duas entrevistas na televisão a Andy Warhol, que estão disponíveis no Youtube. Numa delas, como descreve a autora, Andy está sentado e à frente da sua obra *Elvis I and II* e a certa altura o entrevistador pergunta-lhe se ele alguma vez se sentiu incomodado pelas interpretações do seu trabalho, ao qual ele responde “can I just answer alalalala?”²⁰. Infelizmente até aos dias de hoje não consegui encontrar a entrevista, sem estar com essa parte cortada, o que é uma pena. E, por esta razão não usámos mais tarde a referência de Olivia a esta entrevista, ao contrário do que aconteceu com a outra entrevista à qual ela se refere. Uma entrevista muito divertida e

¹⁹Hoje, dia 8 de Setembro de 2022, a rainha D.Isabel II de Inglaterra faleceu e corre pelas redes sociais o retrato que Andy Warhol fez da mesma. Ver ‘Anexo C – Material de Apoio | Imagens recolhidas | im-675674.jpeg | [DVD02]’

²⁰ Retirado do seguinte excerto:

“In the second interview, recorded two years later, he sits rigid against a backdrop of his own *Elvis I and II*. Asked if he ever bothers reading interpretations of his work, he gives a campy little wobble of the head. ‘Uhhhh,’ he says, ‘can I just answer alalalala?’ The camera zooms in, revealing he’s by no means as disengaged as the affectless, narcotic voice suggests. He looks almost sick with nerves, his make-up not quite concealing the red nose that was the bane of his existence and which he tried repeatedly to improve with cosmetic surgery. He blinks, swallows, licks his lips; a deer in headlights, at once graceful and terrified.” (LAING, 2016: p.66)

provocatória para a época no *Merv Griffin Show* em 1965, com a sua amiga Eddie Sedgwick. Ao ver esta entrevista lembrei-me do processo do espetáculo *Maridos do teatromosca*, onde era muitas vezes invocada a memória de uma entrevista de John Cassavetes, Peter Falk e Ben Gazzara no programa *The Dick Cavett Show* em 1970, onde os três protagonistas de *Husbands* ‘pareciam estar altamente embriagados e, durante 35 minutos, fumaram, rebolaram no chão, dançaram de modo absurdo, beijaram o apresentador, gritaram, ininterruptamente uns com os outros e com o público e, basicamente, atormentaram Cavett, cujas perguntas planeavam ignorar, levando-o mesmo a abandonar o décor.’²¹ Eddie Segwick e Andy Warhol entram ao som de uma música muito caricata, que mais tarde a banda que acompanhou o espetáculo reproduziu. Eddie, com um sorriso tímido, mas provocatório, e atraindo as atenções para ela, referindo que não está habituada a aparições públicas. Logo de seguida, avisa que Andy Warhol não irá falar. Andy recusa-se a falar, sussurrando apenas as suas respostas a Eddie, mantendo-se maioritariamente calado dentro do seu casaco preto, a mascar uma chiclete. A certa altura Griffin – o apresentador – pergunta a Andy se ele possui as suas próprias cópias, aqui Andy mostra-se intrigado, abana a cabeça e acaba por dizer em voz alta que sim e é aplaudido por ter falado.

As entrevistas de Andy retratam bem a dificuldade com que ele parecia lutar contra a necessidade de falar. Warhol tinha dificuldades com a língua inglesa e além disso era uma pessoa que, após alguma pesquisa, a leitura do livro de Olivia e a visualização de algumas das suas entrevistas, queria manter um certo secretismo e mistério sobre a sua pessoa.

Warhol deixou de ser-me tão estranho após a leitura do livro de Olivia, todavia continua a irritar-me por causa do vedetismo, da ânsia pela fama, de apesar de ter vários irmãos parece possuir uma coisa que na gíria denomina-se ‘síndrome de filho único’. De qualquer das formas admiro a sua paixão pelas máquinas. *A, a novel*, apesar do título, não é de todo um romance, não é ficcional, não tem guião, não é produto de uma ideia, é apenas um discurso gravado de Ondine²² sobre o efeito de metanfetaminas, acompanhado de uma linguagem impercetível e ociosa. Andy pretendia segui-lo durante vinte e quatro horas seguidas, mas ao fim de doze Ondine recusou-se a continuar. As gravações foram transcritas por quatro jovens mulheres dactilografadas, uma delas viria a ser baixista dos

²¹ Palavras de Pedro Alves disponíveis em <https://teatromosca.weebly.com/maridos.html>

²² Robert Olivo, mais conhecido como *Ondine* foi um ator conhecido por aparecer numa série de filmes realizados por Warhol.

The Velvet Underground, Maureen Tucker. Olivia conta-nos que a transcrição foi difícil e era muitas vezes imperceptível o que Ondine dizia, além deste também utilizar uma linguagem obscena.

Da linguagem obscena de Ondine cruzamo-nos com Valerie Solanas, a mulher que viria a dar um tiro em Andy Warhol em 1968. Autora de *Scum Manifesto*, uma obra que na sua capa possui a seguinte descrição: *Articulate, angry and funny*²³. Esta obra de Solanas é realmente engraçada, todavia propõe-nos a destruição do sexo masculino. Há quem a considere uma impulsionadora do feminismo, porém ela é no seu cerne claramente femista, homofóbica e transfóbica. Uma pessoa frustrada, vítima de um sistema repressivo que a levou a ficar às margens da sociedade.

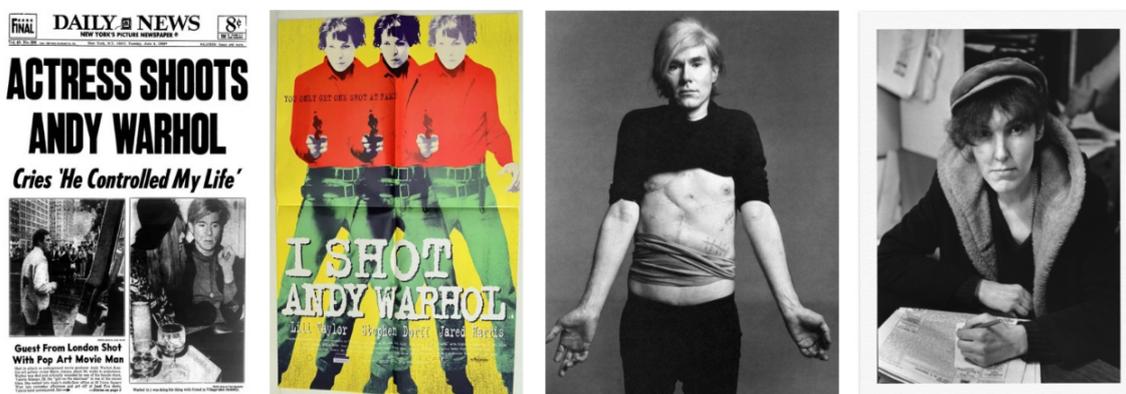


Figura 10. Montagem de fotografias encontradas durante a pesquisa

Ao ler o *Scum Manifesto*, comecei até uma tradução para português²⁴, pois inicialmente tinha pensado colocar os atores a declamar parte desta obra, e igualmente por sentir necessidade de existir uma versão que faça jus à original. Contudo, existe uma versão em português do Brasil cruzada com espanhol – que pode ser encontrada na internet –, que tem algumas passagens muito divertidas e justas à original, como por exemplo: “(...)o SCUM realizará Sessões de Merda, nas quais todos os machos presentes farão um discurso que começa com a frase: "Sou um cocô, um humilde cocô abjeto" e depois enumerarão todos os sentidos em que são um cocô.”²⁵ (SOLANAS, heréticas edições Lesbo feministas independentes: p.39). Em seguida vi o filme *I shot Andy Warhol* (1996) de Mary Harron com Lily Taylor como Valerie Solanas, consegui através da interpretação

²³ Referência – ‘Articulado, furioso e engraçado’

²⁴ Infelizmente perdida numa limpeza realizada ao computador, peripécias da modernidade tecnológica

²⁵ No original: “SCUM will conduct Turd Sessions, at which every male present will give a speech beginning with the sentence: “I am a turd, a lowly abject turd,” then proceed to list all the ways in which he is.” (SOLANAS, 2015: p.80)

de Taylor compreender a personagem que foi Valerie, compreender também a sua relação com Warhol, as expectativas que este lhe deu e o quanto ela ficou paranoica a achar que este lhe queria roubar os direitos quando na realidade ele não queria saber e, de certo modo, desprezava as suas suas palavras, talvez por serem muito obscenas e até certo ponto homofóbicas.

Todas estas referências relacionadas com Andy Warhol e Valerie Solanas foram revisitadas e utilizadas na montagem da dramaturgia à exceção de *A, a novel*.

David Wojnarowicz



Figura 11. David Wojnarowicz (1954–1992), Arthur Rimbaud in New York, 1978–79

Conhecer o trabalho de David Wojnarowicz foi uma feliz descoberta: uma criança que se tornou um homem marginalizado pela sociedade. Artista multidisciplinar, performer, pintor, escritor, fotógrafo, realizador e ativista dos direitos humanos relativos a pessoas com o vírus HIV, incluído ele próprio.

“The Rimbaud images are often mistaken for self-portraits, but in fact Wojnarowicz stayed behind the camera, using multiple friends and lovers to play the part of mask-wearer. Nonetheless, the work is deeply personal, albeit in a complicated way. The figure of Rimbaud served as a kind of stand-in or proxy for the artist, inserted into places that mattered to David, places where he’d been or which still exerted a power over him. In an interview carried out much later, he talked about the project and its origins, saying: ‘I’ve periodically found myself in situations that felt desperate and, in those moments, I’d feel that I needed to make certain things . . . I had Rimbaud come through a vague biographical outline of what my past had been – the places I had hung out in as a kid, the places I starved in or haunted on some level.’

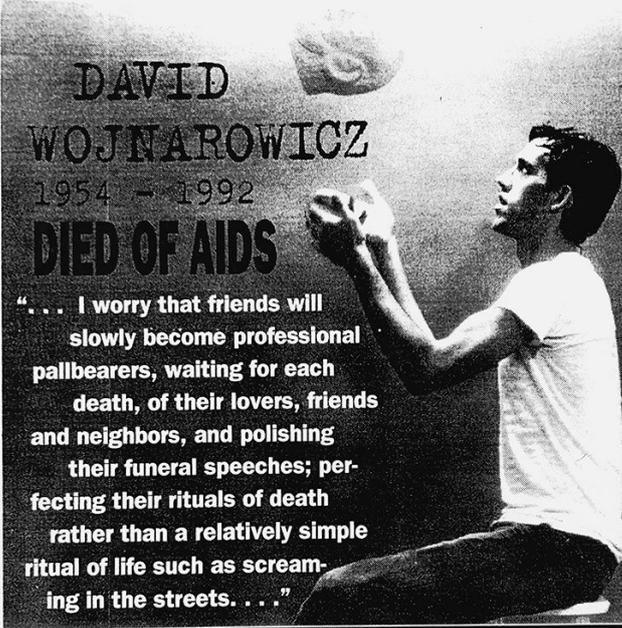
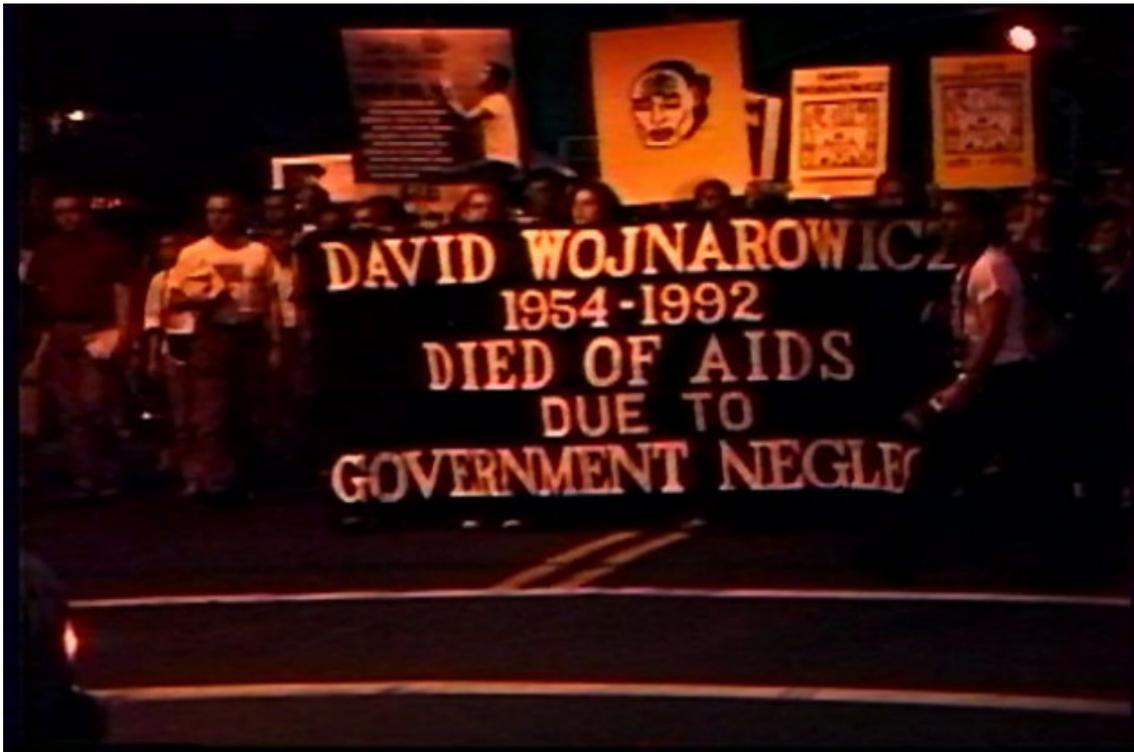
He wasn't kidding about the desperate situations. Violence ran through his childhood like a fire, gutting and hollowing, leaving its mark. The story of Wojnarowicz's life is emphatically a story about masks: why you might need them, why you might mistrust them, why they might be necessary for survival; also toxic[...]”(LAING, 2016: p.99)

A partir deste excerto de Laing podemos perceber um pouco da história deste artista, marcada pela violência e pela necessidade de se esconder atrás de máscaras. No capítulo de Wojnarowicz, Olivia começa a introduzir algumas comparações com o tempo em que vivemos, capitalizado pela internet, pelas aparências, pelo facto de estarmos escondidos atrás de ecrãs, assim como Wojnarowicz esconde os seus amigos atrás de uma máscara de Rimbaud.

Muitas foram as horas em que estive no computador ou no telemóvel a ver as suas imagens, a ler algum dos seus textos. Percebi que Wojnarowicz era um homem que só queria ser amado, mas que, no entanto, deambulava entre relações menos saudáveis, pois essa era também a única forma de ‘amor’ que conhecia. As fotografias da coleção *Arthur Rimbaud in New York*, com a sua cara apática, escondem o sofrimento do artista. Lia Laing e pensava que queria ser amiga de David, confortá-lo e amá-lo, como faço com os meus amigos. Não é com todos os artistas que se sente esta afinidade. Havia qualquer coisa nele que me fascinava e indagava. Seria a humildade e vulnerabilidade que mostrava enquanto artista e pessoa? Ou talvez o que o levou a ser artista, refugiando-se na Arte para se expressar?

Wojnarowicz morreu prematuramente, aos 38 anos, ‘vítima de SIDA por negligência do Estado’. O funeral deste artista foi uma manifestação em silêncio até à Casa Branca – onde foram espalhadas as suas cinzas – com vários cartazes e uma faixa que dizia ‘DAVID WOJNAROWICZ 1954–1992 DIED OF AIDS DUE TO GOVERNMENT NEGLECT’²⁶. Apesar de triste é histórico e revolucionário fazer-se de um funeral, um protesto.

²⁶ A Síndrome Imunodeficiência Adquirida, ou SIDA, à época nos EUA também conhecida como GRID, Gay-Related Immune Deficiency [Deficiência Imunológica Relacionada a Gays]. Cancro Gay, dizia a maioria das pessoas, ou, ainda, praga gay, embora fosse observada em outras populações também. Até 1986 não existiu tratamento. No início, quando ainda não se sabia como era transmitido este vírus, muitas pessoas usavam luvas ou máscaras como forma de se protegerem e devido às campanhas, que apontavam este como um vírus apenas associado à comunidade LGBTQIA+, aumentou assim a discriminação sobre esta minoria.

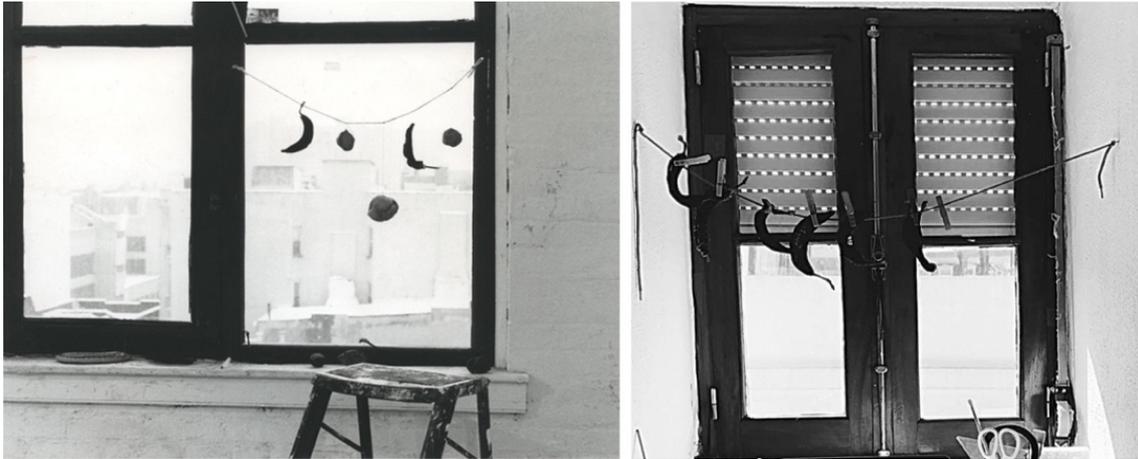


**DAVID
WOJNAROWICZ**
1954 - 1992
DIED OF AIDS

“... I worry that friends will slowly become professional pallbearers, waiting for each death, of their lovers, friends and neighbors, and polishing their funeral speeches; perfecting their rituals of death rather than a relatively simple ritual of life such as screaming in the streets. . . .”

Join us: MEMORIAL PROCESSION
Wednesday, July 29, 1992 @ 8 p.m.
12th Street & 2nd Avenue.

Após a sua morte, Zoe Leonard, artista, ativista e amiga de David Wojnarowicz, começou a costurar cascas de frutas, como laranjas, bananas e abacates, colocando-as depois ao sol. Sem se aperceber, estava a criar uma obra de arte que dura até aos dias de hoje. Leonard explora temas relacionados com a perda e mortalidade, bem como as mudanças físicas e sociais das paisagens ao longo do tempo. *Strange Fruit (for David)* (1997) é uma paisagem de frutas como se fossem corpos abandonados.



Há coincidências que me arrepiam...pouco tempo antes de começar a ler o livro *Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*, atravessava uma fase em que ouvia repetidamente o álbum *Strange Fruit – the essential Billie Holiday(Extended Edition)* (2021) quando ia no comboio para Sintra. A voz de Billie Holiday preenchia e acompanhava a minha solidão. Quando percebi que ela estava relacionada intencionalmente, fiquei impressionada. Através da conceção de duas obras abordam-se duas comunidades à margem e prejudicadas ao longo da história – a comunidade LGBTQIA+ e a comunidade negra. Desde muito cedo sabia que a música *Strange Fruit* tinha de fazer parte do que iria construir, assim como a referência à obra de Zoe Leonard. A instalação de Zoe é arrepiante. De forma a perceber o processo de criação das frutas assisti à palestra disponível na página de Youtube do Whitney Museum: *Zoe Leonard: Strange Fruit – Whitney Museum*²⁷. Nesta apresentação, percebi profundamente o que Zoe Leonard queria representar através destas frutas e decidi então começar a costurar frutas, tendo no pensamento as suas palavras e as suas intenções, fazendo-o para pessoas importantes que também já perdi. A certa altura da palestra é lida uma carta de Zoe que diz o seguinte:

“Broken lives, broken people. It’s about saving the skin after de fruit is gone. Decorating death, how we need to eulogize, we need to see the body after the essence is gone: photographs, clothes, graves, frames, memories. That they’re something pathetic and something beautiful that we need to preserve. That is silly and affective but it’s a human thing.”

²⁷ (<https://www.youtube.com/watch?v=sfD8iWicHB4>)

3.2. Experiências de escrita cénica compartilhada

Matéria-prima: dissecação do livro

As ideias estavam dispersas, o livro de Olivia é um mar de referências que não é fácil de organizar e transpor para palco. Como principiante que sou, queria colocar tudo em palco, falar de todos os artistas, construir e criar para cada um. Tinha muitas ideias, mas pouco tempo, e após uma conversa com o meu orientador percebi que tinha de instalar um método de trabalho que não deixasse, na altura, as minhas primeiras atrizes perdidas. Decidimos que iríamos trabalhar por capítulos, dedicando uma semana a cada, debatendo ideias e lendo em conjunto. Cada encontro seria num ponto diferente da cidade de Lisboa. Tinha esclarecido para mim que seria um trabalho em colaboração onde todas estávamos equiparadas, preparava os encontros com antecedência e com os pontos e passagens que queria abordar. Isto durou mais ou menos um mês e apercebi-me que não estávamos a avançar. Começámos a ter algumas dificuldades de conciliação de horários e dei-me conta que estava a transmitir as minhas inseguranças para aquelas duas pessoas que acabaram por abandonar o projeto na mesma altura. Quando recomecei os ensaios com a nova equipa – ainda não a final –, iniciei logo os ensaios em sala, mantendo a abordagem capítulo a capítulo, mas, desta vez, com objetivos e tarefas pré-definidas.

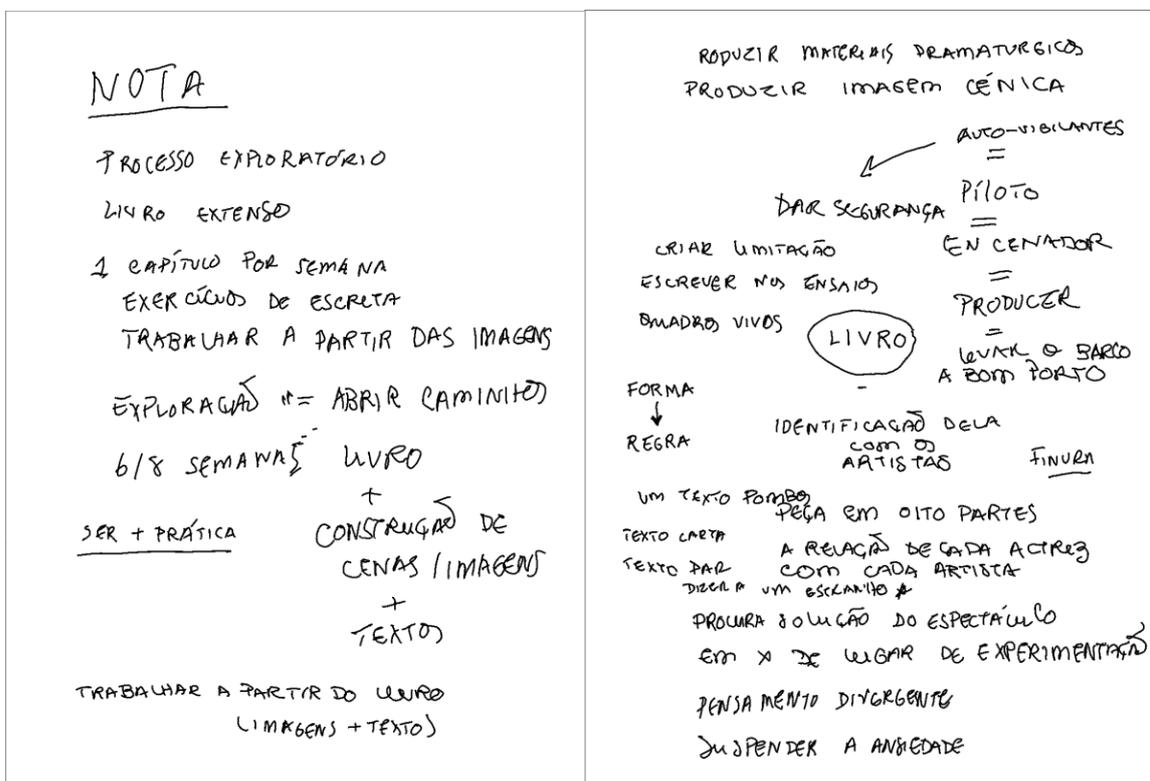


Figura 12. Notas do Caderno de encenação

Processo de escrita e exploração cénica

Paralelamente à dissecação do livro, dei início aos exercícios de escrita automática cronometrada a partir das situações apresentadas nas pinturas *Morning sun*, *Nighthawks* e *Automat*. Cinco minutos para escrever um solilóquio para cada mulher representada nos quadros. Deixo abaixo os textos que resultaram deste exercício, divididos por três imagens:



Morning Sun

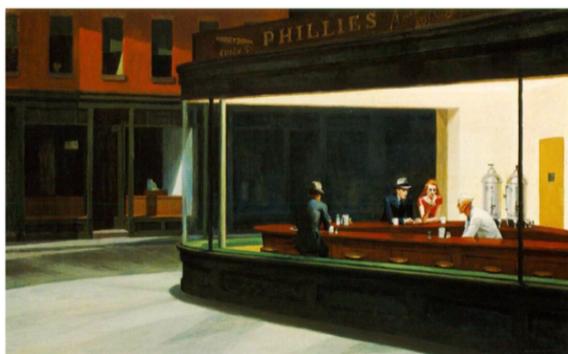
Sol de domingo em Fevereiro. É possível que me constipe. Aqui estou eu Josephine Hopper, a pousar para ele, para ser mais uma mulher dos quadros dele, claramente exposta, tanto ao sol como ao mundo.

As gaivotas sobrevoam o rio e eu só queria poder ser uma. Sobrevoar o mundo em vez de estar aqui parada, ao sol, nesta cama.

Gosto de olhar para a janela. Perco-me nos prédios altos e taciturnos, nos letreiros néon e no barulho dos aviões que sobrevoam o céu. Mas se me quiser perder realmente, basta-me escutar os vizinhos do lado a discutir ou os putos a correr pela escada de incêndio às gargalhadas. É nesses momentos em que me lembro da minha juventude.

Agora, vejo apenas um reflexo numa janela de alguém que já não se reconhece.

Se há algo mais agradável que este sol? Que entra por aqui dentro e invade de certa forma todo o meu espaço que era escuro, frio e solitário? Não há! Acho que se o sol tivesse um sexo, com certeza era feminino porque os homens jamais invadem de forma agradável, subtil como este sol, que primeiro vem quentinho e com o passar do tempo só vai ficando mais quente e mais agradável ao ponto de não queres sair daqui, ficar aqui o dia todo.



Nighthawks

Tanta luz branca na minha cara e ...

Ele estar aqui ou não é a mesma coisa. Não sei porque ainda bebo café à noite. Mais uma noite que vou passar em branco, no escuro, enquanto ele ronca. Tenho saudades de dançar, tenho saudades de dançar, tenho saudades que ele dance comigo. Já nem sei porque gosto dele ou não, tornámo-nos tão distantes apesar de partilharmos a mesma cama.

O Phillies é um dos poucos sítios que fica aberto até tão tarde a esta hora da noite. Venho sobretudo pela conversa. O emprego fala sem parar. Todas as noites repete o mesmo monólogo interminável, e todas as noites eu aceno com a cabeça como quem diz "Estou-te a ouvir". Mas não oiço. Fumo apenas o meu cigarro e espero. Hoje não esperei muito. Um homem meteu-se comigo. Até nem é feio. Melhor assim. Hoje não durmo tão sozinha.

**EDWARD
HOPPER**

Automat

**Solilóquios de
mulheres do
Hopper - 4
minutos para
cada pintura**



Há uma altura em que o barulho se torna reconfortante. Deixas de ouvir os teus pensamentos, para fazeres parte dos pensamentos de toda a gente. É confortável, porque ninguém te está realmente a ouvir. Simplesmente existes. Registas esta sensação bem dentro de ti, e não desejas mais nada. Procuras ser invisível numa cidade tão cheia. Hoje quebrei o conforto. Saí do meu apartamento e vim para aqui. Só cá venho de dia, de noite não vem cá ninguém, é demasiado calmo. Sentei-me e pedi um café. E fiquei à espera, sem saber ao certo muito bem pelo que esperava.

Será que nas borras deste café consigo saber o meu destino?

A noite é escura e eu estou escura por dentro, gelada, ao contrário do café que bebi na tentativa de me aquecer.

Estou cansada de ser uma mulher num mundo de homens, vida monótona.

A cidade à noite torna-se um vazio.

Não percebo porque? O porquê de estar aqui, sentada sozinha mais um dia, menos um dia. As minhas pernas com pele de galinha pois podiam estar enroscadas em outras mas não, estão só aqui cruzadas ao pé de um esquentador velho com ferrugem que nem tão pouco aquece-me.

E este café queria eu agarrá-lo com as mãos em concha como quando alguém agarra numa chávena quando está num ambiente reconfortante, mas não, agarro com as pontas dos dedos como quando agarra algo com nojo.

No mesmo ensaio escrevemos também uma autoentrevista como se fôssemos uma mulher artista, casada com um artista, tendo como base a história da relação afetiva de Edward Hopper com Josephine Nivison Hopper, com tempo limite de 10 minutos.

Como se sente enquanto mulher artista de um artista?

Sou feliz? Não, não sou e agora que estamos aqui sozinhas, não sou. Maldito dia em que me apaixonei por ele. Antes dele pintava, era mulher..., agora sou o quê? Agora sou a mulher de Edward Hopper. Já nem nome tenho.

Como se chama?

Josephine Hopper.

Qual era o seu apelido antes de se casar com Edward Hopper?

Já foi há tanto tempo que nem recordada estou. Acabou aqui a linhagem da minha família. Eu só sou a mulher dele, a mulher de Hopper.

Há quanto tempo não pinta?

Pintar? Eu pinto? Como é que sabe isso?

Não se esqueça que eu sou você!

Já não sei pintar, só ele. Já nem no ateliêr posso entrar. Pintar? Eu nunca pintei, eu nunca fui capaz de estar ao nível dele.

O que vai fazer amanhã?

O mesmo de hoje, ser mulher do grande, tímido, de poucas palavras Edward Hopper.

-O que sentes quando ele escolhe somente pintar-te?

Um sentimento de pertence, sei que estou ali a olhar para ele quando enquanto ele pinta-me, não sei o que se passa na cabeça dele, mas sinto-me protegida como quando acabas de ter uma relação íntima com alguém e deitas-te no peito da pessoa, ela escolhe estar ali num contacto profundo, porém há sempre um sentimento de que quero passar a minha arte e estar do outro lado também não somente isto, aliás sou pintora não modelo ou meramente a mulher de Hopper a mulher que possa.

-Como descreves a curva da tua arte?

Neste momento tenho tanto para poder passar para um quadro e ser de certa forma forma bruta, deixar toda a minha arte com esse sentimento de raiva pois sou esposa de um artista, vivo intensamente momentos de conflito com ele, eu pinto aquilo que transpiro e muitas vezes o que tenho para deitar para fora é isto, mas não quero, não queria que assim fosse, não quero ser essa artista e nem quero pintar aquilo que o meu relacionamento me propõe a ser. Porém não é fácil eu querer pintar algo tão positivo quando acabei de discutir e ser agredida sei lá por exemplo porque quis usar o ateliê e ele não me permitiu.

Sentes que a tua arte é influenciada pelo teu marido?

Em parte sim, em parte não. Somos sempre influenciados por aqueles que estimamos e admiramos, mas temos sempre o nosso cunho pessoal no que fazemos. Sinto que dou muito de mim nos meus quadros. Eu tento distanciar-me do meu marido, mas talvez o que vocês vêm na minha obra que me liga a ele, é a forma como ele me trata enquanto mulher.

Em algum instante, sentiste que a tua obra foi descredibilizada por estares casada com um artista mais influente?

A minha obra é constantemente denegrida. Aliás, parte do meu trabalho é dar exposição a esse sentimento de exclusão. Enquanto mulher, procuro representar aqueles que têm menos oportunidades de se vingarem. É por isso que pinto sobretudo mulheres. Irónico não é?

**ENTREVISTA A
UMA MULHER
ARTISTA DE
UM ARTISTA.
10min**

A escrita automática é um processo que me ajuda a desbloquear e, por isso, logo desde muito cedo, era um método que queria usar no processo com os atores de forma a criar material escrito que mais tarde contribuísse para a dramaturgia. Lembrei-me que tinha uma vaga ideia de que a escrita criativa tinha a sua origem no surrealismo e também no dadaísmo. André Breton chamava-lhe ‘pensamento falado’. É uma escrita que resulta do momento, que tem por objetivo escrever sem pensar e deixar simplesmente as palavras fluírem sem qualquer constrangimento.

Tendo em conta que queria fazer *tableaux vivans*, após o primeiro ensaio fizemos um exercício de recriação de imagens cénicas a partir das pinturas para as quais tínhamos escrito. Assumimos a posição do corpo da mulher de cada quadro à vez, ficando sempre de fora duas pessoas a observar. Durante este exercício, experimentámos várias formas:

1. Sem qualquer tipo de texto, só a posição – estudando a partir da observação do quadro no computador;
2. Na posição, a ler o texto que escrevemos;
3. Na posição, a ler o texto que escrevemos acompanhado de um som de chuva e jazz (*Automat*), ou barulho de café, (*Nighthawks*) ou gaiivotas a sobrevoar o rio, (*Morning Sun*);
4. Uma pessoa em posição e outra pessoa fora a ler um dos textos;
5. Uma pessoa em posição, com som de fundo e outra pessoa fora a ler um dos textos.

Durante a exploração foi usada uma mesa, uma cadeira e uma rolha de um termo para fazer de chávena de café. Experimentámos ainda replicar as posições dos quadros, estando as três simultaneamente em cena, explorando uma variação da multiplicação da personagem presente nos quadros.

Estes dois exercícios referidos deram origem à primeira parte do espetáculo, complementado com aquilo que resultou de um exercício de trabalho de casa: a escrita de um telefonema de término de namoro, no masculino. Este exercício do telefonema teve como base de inspiração o livro de Sophie Calle, *Exquisite Pain* (2003) e a visualização do espetáculo criado pelos *Forced Entertainment*, em 2004, com o mesmo título. *Exquisite Pain* é a documentação de uma viagem Calle fez e que marcou a contagem decrescente até ao fim do seu namoro.

Ainda no âmbito da produção de textos usando práticas de escrita criativa, desenvolvemos trechos com perguntas aleatórias num regime *nonsense*, relacionadas com o capítulo de Andy Warhol no livro de Olivia Laing. O objetivo era transparecer e representar a hesitação de Andy. Deixo abaixo o excerto do guião correspondente a esta parte do processo:

Desconstrução de entrevista para textos de hesitação

(pergunta projetada)

Já que o Andy transformou latas de sopa Campbell 's em Arte, queria perguntar-vos se costumam consumir esse tipo de alimentos processados, ou melhor, enlatados?

Todos ao mesmo tempo

B.*(hesitação)*

Não, não comeria sopa enlatada, nada contra as sopas enlatadas. É só uma pergunta, ninguém me vai bater por dizer que comia ou não a merda da sopa enlatada.

J.*(hesitação)*

É assim, ah não sei... Não tenho nada contra, mas prefiro uma sopa caseira... Mas atenção, as de compra também são muito boas. Mas também não quero ofender quem faz boas sopas caseiras. Ah, mas por um lado, já pensaste na quantidade de pessoas que trabalham na indústria dos enlatados? Sopa nem é das minhas coisas favoritas...

Desculpa, não respondi à pergunta, pois não?

Aaa...Sopa enlatada...enlatados...

F.*(hesitação)*

Não costumo não. Não acho apelativo. Há coisas que me fazem sentido virem enlatadas, como atum, feijão, grão, etc... Mas agora sopa? É que sopa não custa nada a fazer. O dia que comer sopa enlatada é o dia que paro de fazer a cama. Ainda por cima de todas as coisas que podia comer de forma instantânea e rápida, tenho a certeza que sopa seria a minha última opção. Mas pronto, se tivesse de escolher uma sopa de lata, acho que seria de cogumelos.

I. *(hesitação)*

Processados ou melhor enlatados? ados... ados .. ados... hmmm preferia de não ados. Acho eu... uma coisa que divide e o tempo. Gosto mais de caseira, mas gosto de ter o tempo nas mãos..., mas se comer dos ados, acabo por perder também tempo por ser cancerígeno... acho que talvez dê jeito enlatar o tempo por vezes, mas por outras podemos querer guardar para depois e assim cozinhamos o tempo.

(segunda pergunta projetada)

Porquê perucas?

Todos ao mesmo tempo

F.(*hesitação*)

Peruas? (*onomatopeia de peru*). O género feminino do Peru? Nunca comi. Acho que não deve ser muito diferente de Peru na verdade. Quer dizer, se calhar já comi. Nunca me questioneei sobre o género da carne que consumo. Ahhh Perucas. Não gosto. Acabo por pô-las sempre do avesso. Fico com a franja na nuca e a nuca na testa. Das poucas vezes que experimentei perucas foram sempre aquelas rascas de Carnaval, com cores super foleiras e berrantes. Opá não tenho nada contra pessoas que usam, acho que fazem bem na verdade. Mas agora aquelas pessoas que usam capachinhos! Isso é que acho absolutamente ridículo!

I. (*hesitação*) -

Porquê perucas? E porque não perucas? Porque não haveria de perucar eu? Porque perucas? Porque perucas tu? Porquê perucas? Porque haveria de nao perucar? porque não perucas. Tu não perucas. Ou perucas?

J.(*hesitação*)

Peruca. Pe-ru-ca. Por acaso nunca procurei o significado de peruca no dicionário. Às vezes gosto de

procurar os significados das coisas no dicionário. (*procura o significado num caderninho pequeno*).

Peruca. Conjunto de cabelos postiços. Peruca. Constrói uma imagem. Um acessório dos meus dias. Não

sei se gosto da palavra. Em inglês soa melhor. Wig.

Wig. Wig. Wig. Wig. Wig. Wig. Wig. Wig. Wig.

B.(*hesitação*)

Perucas, gosto, até a palavra, é gostável. PE-RU-CA, existem tantas tão diferentes umas das outras, mas porquê? Não gostas de perucas? Mudam tanto o meu aspecto sei lá vejo-me de maneira diferente. Vários eu 's.

Ah desculpa não sei se posso. Posso só dizer lalalalalala? Desculpem, desculpem

lá. Olha, não sei porra. Gosto de perucas e então? Acho que não preciso de ir mais longe, de dar mais explicações... posso ter problemas... podemos passar à frente? Já agora, tenho a peruca torta não tenho. Foda-se, que vergonha. Olha, e se ficássemos por aqui? hã?

(*pergunta projetada*)

Considera-se uma pessoa solitária?

Ninguém responde. Silêncio longo (1 min)²⁸

²⁸ Ver 'Anexo C – Material de Apoio | GuiãoFinal_CidadeSolitária, p.15-17 [DVD02]'

Recorri ainda à metodologia de escrita criativa/colaborativa para abordar a relação tempestuosa entre Valerie Solanas e Andy Warhol, que acabou com a primeira a alvejar o segundo. Inicialmente foi escrita uma carta ameaçadora a um homem, no entanto, não senti que esta abordagem fosse a mais interessante e representativa do momento em que Solanas dispara contra Warhol – pormenor que sabia desde o início querer incluir no espetáculo.

Depois da primeira tentativa falhada, sugeri que cada uma de nós trouxesse uma proposta *performativa*. Como estávamos apenas duas de nós no ensaio que se seguiu, acabámos por unir as nossas propostas e no fim do ensaio a ideia que ficou foi a seguinte:

Música: *Velvet Underground – Run Run Run*

Situação: *[Em camera lenta?], Valerie vai ao encontro de Andy. [Andy está ao telemóvel], caminha até ele, e fica a olhar. Ouve-se:*

- Hi Valerie.

- Hi Andy.

Valerie tira uma arma dum saco de papel e dá um tiro a Andy. Aproxima-se ele, e dá mais dois tiros. Andy está no chão. Valerie vira costas e vai-se embora. Vemos um segundo Andy, durante toda a ação a dançar de forma estranha, enquanto Valerie vai embora, enquanto Andy no1 está no chão a morrer.

Esta ideia manteve-se até ao fim alterando apenas o facto de só existir um Andy.

Uso simbólico dos adereços e a sua importância em cena

Os adereços surgem em cena consoante uma lógica que se interliga com as fases do espetáculo, colocando-os o máximo possível ao serviço do texto.

Podemos dividir o espetáculo em quatro atos:

- 1º. “Sozinha na cidade” – contexto da autora do livro;
- 2º. “As mulheres de Hopper” – referente ao capítulo *Walls of Glass* (Laing, 2016: p.11);
- 3º. “(Des)encontros: Warhol e Solanas” – referente ao capítulo *My heart opens to your voice* (Laing, 2016: p.47);
- 4º. “A despedida” - referente aos capítulos *In loving him* (Laing, 2016: p.95) e *Strange Fruit* (Laing, 2016: p.255).

No primeiro ato, o adereço que se destaca é um atendedor de chamadas, que tem por objetivo simbolizar o fim de um relacionamento, com base no seguinte parágrafo de Laing:

“Miracolo d’Amore. I was in the city because I’d fallen in love, headlong and too precipitously, and had tumbled and found myself unexpectedly unhinged. During the false spring of desire, the man and I had cooked up a hare-brained plan in which I would leave England and join him permanently in New York. When he changed his mind, very suddenly, expressing increasingly grave reservations into a series of hotel phones, I found myself adrift, stunned by the swift arrival and even swifter departure of everything I thought I lacked.” (Laing, 2016: p.12)



Figura 13. *Atendedor de chamadas*

Os adereços e figurinos do segundo ato são inspirados nos quadros de Hopper que selecionámos para reproduzir, assim como na cena retirada do filme *Rear Window*, de Hitchcock.

Os casacos, a mesa, as chávenas de café e os vestidos alusivos ao quadro *Automat* (1927). Por sua vez, as camisas de noite, usadas por dois dos atores, são referentes ao quadro *Morning Sun* (1954). Para o último quadro de Hopper, *Nighthawks* (1942), foram utilizados o cigarro, a nota e novamente as chávenas. De seguida, compuseram a cena da Miss Lonelyheart, um vestido verde semelhante ao usado pela atriz no filme de Hitchcock, velas, candelabros, dois copos de vinho, dois pratos, fósforos e talheres, de modo a recriar o mais próximo possível a cena do filme. Ainda neste ato foi importante ter a mesa, a toalha branca e as cadeiras, de modo a tornar tudo mais realista.



Figura 14. ©Inês Sousa Vieira * 26.07.2022.

Já no terceiro ato, são usados um telefone cor de laranja, um vestido de noiva e um gravador, elementos estes que se associam a Andy Warhol. Ainda neste ato, e para relembrar a ideia de tentativa de homicídio por parte de Solanas contra Andy, surge a certa altura uma banana. Esta surge no lugar da arma, uma referência não apenas à capa do álbum *The Velvet Underground & Nico* dos *The Velvet Underground* – “o álbum da banana”, desenhado por Andy Warhol –, mas também à obra de Basky, que junta *Pulp Fiction*, de Tarantino, e a banana serigrafada. A ideia de não colocar uma arma, mas sim um outro objeto constitui para o público um fator surpresa.



Figura 15. ©Inês Sousa Vieira *17.06.2022

À semelhança da banana, outros adereços foram surgindo de forma orgânica, como é o caso da peruca branca²⁹ e do chapéu tigrasa usados para interpretar Andy Warhol e Valerie Solas, respetivamente.



Figura 16. ©Inês Sousa Vieira * 17.06.2022



Figura 17. Captura de ecrã de filmagem do espetáculo

²⁹ Peruca foi gentilmente oferecida pela Rute Reis, amiga e a responsável pelo departamento de produção de teatro da ESTC, uma pessoa indispensável e importante para o meu percurso académico nesta instituição

A última parte espetáculo era dedicada a Wojnarowicz e todos os adereços foram uma apropriação tanto das máscaras da obra *Arthur Rimbaud in New York*, como a bandeira utilizada no funeral do mesmo, e ainda a recriação da obra de Zoe Leonard, as cascas de fruta costuradas.



Figura 19. © Inês Sousa Vieira * 26.07.2022

Na sala de ensaios: considerações sobre o processo

Todo o espetáculo incluía um vasto conjunto de objetos de cena, mudança de figurinos e um cuidado especial na forma como estes elementos eram manuseados. Ao longo do meu percurso artístico, aprendi a dar tempo e atenção aos objetos de cena, que são cruciais para a criação. É necessário tempo para nos habituarmos e compreender como trabalhamos cada um deles, assim como reparar no nosso corpo em cena.

Alguns destes objetos – máscaras, bandeira e frutas costuradas – chegaram já muito próximo da estreia e como nos eram estranhos necessitavam de cuidado e atenção para o seu manuseamento. Por isso, foi necessário reservarmos algum tempo nos ensaios para apropriá-los. Porém, não foi tempo suficiente. Com a exigência pessoal de querer ter tudo conforme – música, técnica, interpretação e vídeo –, a pormenorização foi ficando para trás e, a certa altura, o importante para mim era já ver e ter o todo. Algo que certamente não se repetirá numa próxima, tendo em conta esta experiência.

Uma vez que neste espetáculo acumulei funções como encenadora e atriz, em alguns momentos-chave, tive convidados a assistir aos ensaios para me focar particularmente na interpretação.

No dia 13 de Julho de 2022, tivemos a presença de Paula Pinto³⁰ – coreografa, bailarina e diretora artística da associação *sentidosilimitados*–, que foi crucial para clarificarmos movimentações, tais como, entradas e saídas, e ainda ajustar tempos entre atores e banda. Pessoalmente, este ensaio permitiu que me focasse especificamente na interpretação, particularmente no que diz respeito à energia com que desempenhava o papel de Valerie Solanas. Neste dia, conseguimos fechar movimentações que estavam “suja”, como por exemplo: uma cena de beijos para o ato “A despedida”, que acabou por ser descartada.

Neste ensaio surgiu-nos uma dúvida que persistiu até ao fim. Porquê manter a luta da banana? A cena estava “suja” e realço que assim se manteve até ao fim por opção. Não havia, não há e não existirá uma razão para aquela cena estar no espetáculo, está apenas. Tomámos esta decisão por este ser um momento de diversão. Surge de uma brincadeira e serve de ponte para a cena a seguir.

3.3. Dramaturgia solitária

Articulando entre ensaios e momentos a solo, fui construindo o guião. Como já referido, desejava uma conceção em colaboração, o que não foi possível na integra. A organização e colagem dos textos foi um trabalho solitário, tendo como base os exercícios e momentos que aconteceram em contexto de ensaio e/ou discussão de ideias. Os excertos retirados do livro foram escolhidos por mim, com base essencialmente em notas e sublinhados, tendo em conta as várias narrativas que estavam a ser construídas em contexto de ensaio. A seleção dos fragmentos escolhidos do livro foram traduzidos³¹ com a ajuda da produtora, Inês Sousa Vieira. As partes seleccionadas e utilizadas são maioritariamente relacionadas com a autobiografia da autora:

J.

“Comecei a perceber que a solidão era um lugar povoado: uma cidade em si mesma.”

B.

“Eu estava na cidade porque me tinha apaixonado, impetuosa e precipitadamente; tropecei e vi-me desnorтеada.

³⁰ A Paula Pinto, foi uma pessoa muito importante para todo este projeto, apoiou-nos desde muito cedo, esteve sempre próxima e disponível para nos aconselhar. Ficará por isso para sempre ligada a este espetáculo, mantendo-se viva nele e através das nossas memórias.

Durante a falsa primavera do desejo, o homem e eu cozinhámos um plano absurdo, no qual eu deixaria a cidade onde vivia e me juntaria a ele em Nova Iorque.”

F.

“Quando, de repente, ele mudou de ideias, expressando reservas cada vez mais sérias numa série de telefones de hotéis; eu vi-me à deriva, atordoada com a súbita chegada e ainda mais súbita partida, de tudo o que eu pensava que me faltava.”

I.

“Na ausência de amor, dei por mim a agarrar-me desesperadamente à própria cidade: à miscelânea constante de videntes e tabernas, aos estrondos e chiores do trânsito, às lagostas vivas na esquina da Nona Avenida, ao vapor que emana por debaixo das ruas.”

Eu já tinha estado solitária, mas nunca assim.

F.

“Passei a morar sozinha com os meus 25 anos mais ou menos, muitas vezes estava num relacionamento, mas às vezes não.”

B.

“Em geral, eu gostava de estar sozinha ou, quando não gostava, tinha a certeza de que mais cedo ou mais tarde entraria noutra relação.”

Eu pessoalmente gosto muito de estar sozinha.

J.

“A revelação da solidão, o sentimento omnipresente e incontestável de que eu estava num estado de falta, de que eu não tinha o que se esperava que as pessoas tivessem.

I.

e que isso se devia a uma falha grave e, sem dúvida, tudo isso havia acelerado ultimamente – a consequência indesejada de ser tão sumariamente dispensada.

F.

Não acho que isso estivesse relacionado também ao fato de que eu estava a aproximar-me dos 35 anos, uma idade em que, para as mulheres, estar sozinha já não é algo reprovado socialmente,

J.

mas carrega consigo um cheirinho persistente de estranheza, anormalidade e fracasso.”³²

Traduzido do seguinte excerto:

“(…) I was in the city because I’d fallen in love, headlong and too precipitously, and had tumbled and found myself unexpectedly unhinged. During the false spring of desire, the man and I had cooked up a hare-brained plan in which I would leave England and join him permanently in New York. When he changed his mind, very suddenly, expressing increasingly grave reservations into a series of hotel phones, I found myself adrift, stunned by the swift arrival and even swifter departure of everything I thought I lacked.

In the absence of love, I found myself clinging hopelessly to the city itself: the repeating tapestry of psychics and bodegas, the bump and grind of traffic, the live lobsters on the corner of Ninth Avenue, the steam drifting up from beneath the streets. (...)” (Laing, 2016: p.12)

Além da parte autobiográfica de Laing, retirei ainda algumas informações biográficas dos artistas dos quais ela fala. Nomeadamente, a referência à relação cúmplice, mas conturbada, de Edward e Josephine Hopper, ou ainda como Valerie Solanas foi

³² Ver ‘Anexo C – Material de Apoio | GuiãoFinal_CidadeSolitária, p.3-4 [DVD02]’

encontrada morta. Realço que tudo o que acontece na peça está representado no livro e poucas são as referências exteriores a este.

Ainda longe de começar sequer o guião, já tinha o fim idealizado, sendo este uma projeção de imagens filmadas em direto das frutas costuradas, acompanhada da música *Strange fruit* de Billie Holliday – na íntegra – e ainda do último parágrafo do livro:

“Loneliness is personal, and it is also political. Loneliness is collective; it is a city. As to how to inhabit it, there are no rules and nor is there any need to feel shame, only to remember that the pursuit of individual happiness does not trump or excuse our obligations to each another. We are in this together, this accumulation of scars, this world of objects, this physical and temporary heaven that so often takes on the countenance of hell. What matters is kindness; what matters is solidarity.”³³ (Laing, 2016: p.333)

Percebi também muito cedo que os atores seriam todos a mesma personagem – a autora do livro, Olivia Laing –, mostrando assim várias nuances e ilustrando uma versão diferente da mesma. Contudo, e não obstante esta ideia, interpretaríamos ainda diferentes personagens alusivas aos artistas apresentados no livro.

Confesso que tudo parecia muito claro na minha cabeça, mas à medida que o tempo avançava, sentia-me cada vez mais perdida. Encontrei na escrita e colagem dos textos o maior desafio, porém o resultado ficou completamente diferente da ideia inicial.

Comecei, então, por fazer uma lista dos momentos que queria recriar, tendo em conta a leitura do livro, os exercícios e os momentos cénicos até então desenvolvidos:

É Nova Iorque
É Lisboa
Passa-se em vários sítios
Passa-se em sítio nenhum
Edward Hopper
Josephine Nivison
Miss Lonelyhearts
Ode Triunfal
Andy Warhol
Valerie Solanas
David Wojnarowicz
Strange fruit (for David) | ‘Strange Fruit’ Billie Holiday

³³ “A solidão é pessoal e é também política. A solidão é coletiva; é uma cidade. Quanto a como habitá-la, não há regras nem nenhuma necessidade de sentir vergonha, apenas de lembrar que a busca da felicidade individual não supera nem desculpa nossas obrigações uns com os outros. Estamos juntos nisso, nessa acumulação de cicatrizes, nesse mundo de objetos, nesse paraíso físico e temporário que com tanta frequência assume a feição de inferno.” (tradução livre)

Aparece nesta lista pela primeira vez Álvaro de Campos, com a *Ode Triunfal*. Atravessava em mim a necessidade de ligar este livro a Lisboa. Isto poderia acontecer recorrendo a memórias pessoais, todavia, ambicionava distanciar-me do que já tinha feito até aqui. Pensei em Álvaro de Campos, pois, na minha perspetiva, este é talvez o mais urbano-depressivo de todos os heterónimos de Fernando Pessoa. Para além disso, acredito que se Pessoa tivesse passado por Nova Iorque, teria certamente sido objeto de pesquisa para Olivia. Decidi *à priori* que utilizaria poemas do mesmo para demarcar passagens e/ou mudanças de cena. Acabei por colocar apenas parte da *Ode Triunfal* na mudança para o ato “(Des)encontros: Warhol e Solanas”, por ser um poema que associa a Warhol e à sua conexão com as máquinas. Após introduzir este elemento no guião, a interpretação do mesmo teve como inspiração a banda portuguesa Mão Morta, que tem como vocalista Adolfo Luxúria Canibal, uma voz singular que encara as palavras de um jeito poético, duro e muito teatral. O álbum de inspiração foi o *Mutantes S.21*(1992), um álbum onde cada música representa uma cidade.



Figura 20. Inês Sousa Vieira * 26.07.2022



Figura 21. Captura de ecrã de filmagem do espetáculo

A pouco mais de uma semana da estreia, o professor-orientador (APC) veio assistir a um ensaio e chamou-nos a atenção para certa falta de unidade no espetáculo, este simulava um eterno recomeço composto de muita fragmentação. Idealmente, queria ter feito um espetáculo mais demorado e introduzir muito mais texto. Todavia, os atores estavam ansiosos para fechar o guião e com muito medo de que o texto ficasse frágil para a estreia. Por isso, quando cheguei ao último ato, optei por criar mais imagens, o que do meu ponto de vista tornava o fim frágil e encriptado para o público. A forma que me pareceu mais correta para contornar este facto e contextualizar o público foi utilizar títulos projetados.

Outro elemento que surgiu organicamente durante a construção do guião foram as mudanças de roupa³⁴. No entanto, também em conjunto com o professor Alexandre, deparámo-nos que, numa hora de espetáculo, tínhamos dez mudanças de roupa, algo que contribuía novamente para a sensação de fragmentação apontada por APC. Por isso, e para fortificar a ideia de unidade junto do público, simplificámos esse processo³⁵.

3.4. Música para uma cidade

A componente sonora e musical é uma característica à qual dedico uma grande atenção, por vezes até inconscientemente. Definir a ambiência sonora ajuda-me a visualizar a cena, enquanto escrevo o guião. Para além disso, acredito que colocar músicas e atmosferas sonoras durante os ensaios permite aos atores situarem-se no presente, ajudando-os a sentirem-se mais à vontade e por vezes a acreditar na cena.

Cheguei a pensar que ter uma banda ao vivo era interessante e acrescentaria outras camadas ao espetáculo, mas nunca pensei ser possível. Principalmente por não ter qualquer apoio monetário. Quando partilhei esta ideia com a Inês Sousa Vieira, esta partilhou que conhecia quem estivesse interessado em participar em regime pró-bono.

Uns dias depois combinámos beber umas cervejas no café da Cinemateca e a Inês trouxe consigo o Artur Morais, contrabaixista. Entre cervejas e conversas paralelas, a minha vontade de ter em palco uma banda era cada vez maior e mais entusiasmante. O Artur mostrou-se disponível e descansou-me que podia contar com ele. Nessa altura tudo parecia estar a compor-se e estava feliz e muito entusiasmada com este projeto que, no início, sofreu tantas mudanças que à primeira vista pareciam negativas e que iam contra o tempo.

Depois de alguns telefonemas e ajustes, combinámos o primeiro ensaio com os músicos. Foi um encontro especial, estávamos todos muito entusiasmados, percebemos ali que uma nova etapa do processo se iniciava e que a nossa ‘equipa maravilha’ estava a crescer.

³⁴ Desde as camisas de noite, referentes à pintura *Morning Sun*; os sobretudos e os chapéus alusivos à pintura *Automat*; o vestido verde da Miss Lonelyhearts; a peruca do Andy Warhol; a roupa de Edie Segwick, o mais aproximado possível da entrevista no “Merv Griffin show”; o chapéu e a roupa da Valerie Solanas; o vestido de noiva; a roupa interior que a certa altura se tornou um elemento importante, pois fazia parte de uma mudança de cena; as máscaras que desciam com uns vestidos pretos de gala; as gangas relacionadas com David Wojnarowicz e ainda uns vestidos neutros para a cena final.

³⁵ No início retiramos mudanças de roupa, optando por duas pessoas com camisa de noite e outras duas de casaco e vestido. No fim desistimos dos vestidos a descer com as máscaras, deixando apenas as máscaras e de seguida descartamos as gangas, optando por colocar as atrizes de vestido e o ator só com umas calças de bombazine.

Os músicos são três pessoas maravilhosas e especiais que o universo me deu a conhecer. Artur Moraes, no contrabaixo, Luís Dias, no Saxofone e Aliu Baió, na bateria. Impossível deixar de mencionar facto de Aliu Baió ser cego. Até à data nunca tinha estabelecido uma relação tão próxima com uma pessoa cega. O Aliu é um ser-humano muito especial, não pela sua condição, mas pelo seu coração e talento. Fez-nos ver o mundo como nós nunca o tínhamos imaginado, partilhou a sua visão e experiência com a solidão.



Figura 22. © Inês Sousa Vieira * 26.07.2022. Da esquerda para a direita, Artur Moraes, Aliu Baió e Luís Dias, respetivamente

Em junho iniciámos os ensaios com músicos. O primeiro ensaio intensivo foi no dia 19 desse mês, já com a primeira versão do guião fechado. Um domingo de experiências e partilha que culminou numa apresentação da exploração até ali feita à Irina de Falco, a nossa cenógrafa e figurinista.

PLANO DE ENSAIOS | DIA 19/06/2022

11h00 – 11h40: Aquecimento

11h40 – 12h40: Construção de dramaturgia e cénica do capítulo 4 (David Wojnarowicz)

12h50 – 13h30: Corrido até onde tivermos

13h30 – 14h30: Almoço

14h30 – 17h40: Ensaio por partes; Ensaio a parar c/música; corrido

17h40 – 18h00: Pausa

18h00: Ensaio corrido para mostrar a Irina

O plano não correu tal e qual como estava foi previsto, mas foi extremamente produtivo e importante para se começar a estabelecer relações. Importante destacar que a relação entre todos foi muito orgânica, assim como a relação texto/música. Foram poucas as direções que dei aos músicos e foi-lhes dada completa e total liberdade de criação em toda a construção musical do espetáculo. Poucas foram as vezes que discordámos, ou que quis algo diferente do que eles propuseram. As entradas e saídas de música já tinham sido pensadas previamente, enquanto escrevia o guião, e, portanto, o processo de composição foi apenas uma questão de ajustes.

No que toca à direção técnica dos músicos, essa parte foi assegurada e delegada pelo diretor técnico deste projeto, Leonardo Rio. O Leonardo é um elemento fundamental desta criação, como em todas as outras em que colaborámos juntos, um elemento muito presente e importante, com quem discuto ativamente as minhas ideias, que ele acaba por tornar realidade através dos recursos técnicos. Orientou os músicos conforme as minhas indicações e estabeleceu métodos de comunicação com os mesmos.

Encontrámos alguns desafios no que tocava à harmonização das vozes com os instrumentos, um fantasma que nos assombrou até ao último minuto. Tivemos de optar por microfonar os atores, pois a voz competia com contrabaixo, bateria e saxofone, e vice-versa. Devido a isto, por vezes tínhamos a sensação de que estávamos a projetar bem a voz quando na realidade se verificava o oposto, perdendo-se. Batalhámos muito neste aspeto e mesmo assim tivemos falhas ao “mudarmo-nos” para o Teatro. As frequências dos microfones por vezes interferiam umas com as outras e ficávamos sem som nos microfones dos atores, o que complicou duas das três récitas.

Todavia, fizemos o melhor que sabíamos e podíamos. Apesar do sucedido, ficámos felizes com o resultado e adquirimos esta experiência como um ensinamento para o futuro. Para melhorarmos, teríamos de ter tempo numa sala de ensaios e ajustar também melhor os tempos entre voz e música, sendo estas são questões que alteraria e observaria com outros olhos se fizesse ou retomasse hoje esta criação.

3.5. Olhares indiscretos ou sobre o uso do vídeo

O vídeo pré-gravado surge com o objetivo de complementar a narrativa do próprio espetáculo, enquanto o vídeo ao vivo surge como uma ampliação detalhada para o espectador em relação ao que se passa em palco. A componente videográfica que foi idealizada para este espetáculo correspondeu quase ao resultado final, tirando o facto de que queríamos ter mais vídeo pré-gravado.

Foram feitas algumas gravações que não entraram no espetáculo por uma questão de opção, assim como a falta de tempo para explorar esses materiais. Optámos apenas por usar um vídeo pré-gravado no início, aperfeiçoando o vídeo em direto. Uma das grandes referências à qual recorreremos várias vezes de forma a inspirar-nos e a percebermos como poderíamos fazer as coisas, foram os vídeos disponíveis no Youtube de espetáculos de Katie Mitchell e também de Christiane Jatahy. Estas duas artistas exploram essencialmente o cruzamento entre Teatro e Cinema, recriando clássicos como *As três irmãs* ou *A gaivota* de Tchékhov.

Já o vídeo ao vivo foi uma opção que esteve presente desde muito cedo, mas um elemento ao qual deveria sem dúvida ter dado mais atenção. Gostaria de ter tido mais planos detalhados e como estava em cena não consegui dar a atenção devida. Coube assim a Leonardo Rio esta função, tendo sido ele essencialmente a decidir as marcações da Inês Sousa Vieira em palco. O Leonardo conseguiu-nos ainda um contacto de uma produtora de cinema (Algures no Planisfério Lda./Rodrigo Delgado), que nos emprestou a câmara que utilizámos ao longo de seis meses de trabalho.

Até à data a Inês nunca tinha feito nenhum trabalho deste género. A operação da câmara pede que, quem a pratica, respire com os atores. É um elemento externo, que acaba por ser também um ator. Quis sempre deixar a Inês à vontade e livre para explorar possíveis planos e posições no espaço. Felizmente, no que toca à operação e problemas técnicos relacionados com o vídeo, estes foram quase inexistentes. À medida que as ideias mudavam e a estreia se aproximava, fomos também aperfeiçoando as entradas e saídas da Inês.

3.6. Ensaios, testes e outros exames

Idealmente teríamos ensaios para cada especialidade que constituía este espetáculo, contudo acabou por ser um pouco orgânico. De qualquer forma, neste ponto tentarei fazer uma divisão por elementos.

Video

A incorporação do vídeo ao vivo foi orgânica e sem problemas técnicos, como já referido anteriormente. Assim que iniciámos os ensaios, com toda a equipa em junho, o guião já estava praticamente escrito e, por isso, já existia uma antevisão dos enquadramentos cinematográficos a fazer. Os atos – “As mulheres de Hopper” e “A despedida” –, eram mais exigentes a nível videográfico, pelos seguintes motivos:

- “As mulheres de Hopper” – articulação das movimentações entre os atores e a operadora de câmara. Foram definidos movimentos específicos para ambas as partes, assim como um equilíbrio entre planos filmados de atores e objetos.
- “A despedida” – o detalhe pormenorizado relativamente à duração da filmagem de cada fruta costurada, assim como novamente a articulação das movimentações entre os atores e a operadora de câmara.

Relativamente ao vídeo pré-gravado, nomeadamente as filmagens que foram utilizadas no espetáculo, surgiram de uma viagem de carro pela cidade até à margem sul. Inicialmente queria que estas fossem filmadas de comboio ou barco, todavia, não existiu a possibilidade de o conseguirmos. As filmagens pré-gravadas que ficaram de fora do espetáculo eram alusivas à epidemia do vírus da SIDA, na década de 80³⁶. Os planos foram gravados com uma *handycam* e consistiam em relatos de Andy Warhol, traduzidos do livro *The Andy Warhol Diaries* (2009), e imagens que recriavam as fotografias que Wojnarowicz tirou a Peter Hujar quando este morreu, infetado pelo vírus.

Música

Assim que fechámos o guião, no fim de maio, e iniciámos os ensaios com os músicos, as propostas por parte dos mesmos correspondiam à minha expectativa. As entradas e saídas das músicas foram previamente pensadas e ajustadas à cena, com a ajuda da orientação de Leonardo Rio, que comunicava com os músicos através de *in ears*.

Durante o último mês até à estreia, deparámo-nos com incompatibilidades de horários, o que nos causou alguma ansiedade, pois ainda estávamos a definir e construir a narrativa que, sem os músicos, ficava vazia. Nesse mês, fui marcando alguns encontros com o Artur, que estava responsável pela construção musical.

Toda a relação com os músicos foi muito tranquila e sem controvérsias, pautada pela comunicação eficiente e discussões saudáveis relativamente à criação.

Quando começámos a habitar o palco do Teatro da Garagem, apercebemo-nos que a canção interpretada pelo Filipe não estava a resultar, essencialmente devido à constipação com que este se encontrava. Experimentámos então, que fosse a Inês Fernandes a interpretá-la e essa foi talvez a descoberta mais interessante que fizemos nesta fase do processo, pois a tonalidade da sua voz era mais apropriada para aquele momento cénico.

³⁶ Este vídeo tinha como objetivo ligar o terceiro ao quarto ato.

Outro momento de descoberta interessante foi quando experimentámos fazer o tiro usando a tarola da bateria. Este momento foi um desafio para o baterista e para nós, uma vez que sendo o Aliu cego, tivemos que combinar um momento específico na música que fosse o sinal para este bater na tarola. O Aliu estava a favor da música e nós a favor do Aliu.

Figurinos

Todo o processo de construir os figurinos foi complicado, principalmente devido à incompatibilidade de horários com a Irina. Porém, a ajuda desta foi muito importante para dar vida às minhas ideias e também para dar uma segunda opinião aos figurinos que ia trazendo ou comprando para a cena. Foi complicado encontrar certos figurinos como idealizávamos, pois, estávamos a recorrer aos figurinos da escola, que no fim do segundo semestre estão sempre mais requisitados e escolhidos, devido à quantidade de exercícios desenvolvidos nessa altura.

Tivemos ao todo três provas de figurinos, contudo íamos experimentando novos quase em todos os ensaios, chegando ao resultado final apenas dois ensaios antes da estreia.

Importante referir que tivemos também o apoio da Paula Pinto, que nos apoiou com alguns figurinos e apoio monetário.

Cenografia e adereços

Importante referir que a cenografia teve algumas antevisões que ajudaram a chegar ao resultado final, resultado esse que não corresponde totalmente à antevisão, já que fomos adaptando o cenário às nossas necessidades e também ao próprio espaço³⁷.

No dia em que apresentamos o *Show&tell*, o Alexandre Pieroni Calado partilhou connosco que seria interessante termos uma janela, e nessa janela realizarem-se as mudanças de roupa, tornando assim o espectador num *voyeur*, enfatizando a referência ao filme de Hitchcock, *Rear Window*.

Apostámos então em construir uma janela grande com janelas verdadeiras, um perigo que só percebemos ser um perigo no dia das montagens, já no Teatro. Poucos dias depois de partilhar esta ideia com a Irina, encontrámos no lixo à frente da escola quatro janelas grandes. A Irina construiu uma estrutura que tornou as quatro janelas, numa só.

³⁷ Ver 'Anexo C – Material de Apoio | EsboçosCenário [DVD02]'



Figura 23. Captura de ecrã de filmagem do espetáculo

Na fotografia acima conseguimos observar a janela construída.

Parte do resto do cenário foi-nos cedido pelo Teatro do Vestido – quatro cadeiras, duas mesas, e um sofá. O Teatro do Vestido foi uma bolha de oxigénio, pois não tínhamos orçamento para investir em cenário. A Joana Craveiro e a Alaíde Costa foram muito generosas ao confiarem em nós.

O transporte do cenário trouxe-nos algumas dificuldades, pois não possuíamos uma carrinha e infelizmente não tínhamos ninguém a quem pedir emprestado. Recorremos aos dois carros que temos. O transporte mais complicado foi da escola até ao Teatro da Garagem, pois estávamos apenas duas pessoas a carregar dois carros, o que atrasou a montagem, levando-nos a não conseguir fazer um ensaio completo em palco, no único dia que tínhamos antes da estreia.

Todos os outros adereços que compunham a cena, foram objetos recolhidos do enxoval da minha avó materna, ou comprados conforme a necessidade, à exceção das máscaras iguais às que David Wojnarowicz usa na obra *Arthur Rimbaud in New York* e da bandeira, que foram construídos pela Irina.

Interpretação

Este talvez tenha sido o elemento mais complicado, por muitas das vezes não conseguir corresponder à expectativa dos atores ou por não conseguir gerir os elementos num todo. Desde o momento em que começou a haver guião que, em todos os ensaios, fazíamos um corrido do que tínhamos até ali. O objetivo era treinar o que tínhamos, esclarecer movimentações e discutir ideias sobre o que poderia vir a seguir. A certa altura tornou-se complicado fazer corridos porque ainda existiam movimentações por definir e questões técnicas que nos consumiam tempo. Paralelamente, a única altura que tinha para resolver questões de produção era no tempo dos ensaios. Confesso que por vezes a direção de atores ficou entregue ao Filipe Pinto d'Oliveira, pois este conclui a licenciatura no ramo de atores durante os meses de ensaios, e para além de mim era o único intérprete com formação na área.

A falta de experiência causava-nos ansiedade e chegou a causar algumas discussões. Queríamos ter tudo pronto, estar descansados e focados, única e exclusivamente, em fazer corridos, mas todos os dias apareciam novas coisas que necessitavam da nossa atenção. Nesta fase, a presença de APC e Paula Pinto ajudou-nos a relaxar e também a relativizar certos assuntos. Especificamente, o Alexandre ajudou-nos a fechar o fim do espetáculo, que estava confuso e fragmentado, enquanto a Paula, com a sua perspetiva externa, ajudou a que me focasse na interpretação, como já antes referido.

Já no Teatro, a Inês Sousa Vieira convidou dois colegas para darem feedback sobre o espetáculo, o Bernardo Carreiras e o Ricardo Gonçalves, que eram completamente externos ao projeto e foram muito importantes para nos fazer ver coisas que pudemos melhorar no futuro, como por exemplo, a harmonia entre os atores e música.

Luz e som

O desenho de luz foi feito pela Paula e executado por Alice Braziele e Gonçalo Monteiro. Os únicos ensaios de luz aconteceram já no Teatro e devido a isso não tivemos oportunidade de afinar tempos de movimentações com a luz. Os responsáveis pela mesma, foram aperfeiçoando e experimentando a cada ensaio e récita que fizemos no palco do Teatro da Garagem.

Esta foi a primeira vez que estive à frente de uma produção teatral, todavia, já tinha acompanhado processos de trabalho e notei que existiu por parte de um dos técnicos do Teatro uma certa desconsideração pelo nosso trabalho³⁸.

Relativamente aos ensaios de som, a maior dificuldade, como já antes explicada, foi essencialmente a equalização entre voz e instrumentos. Outros problemas que surgiram neste campo foram por vezes a incompatibilidade de horários com o técnico de som.

3.7. Comunicar e produzir um espetáculo

Aspetos burocráticos

A produção é talvez a função mais stressante no meio de uma criação, e a que mais responsabilidades acarreta. Ter a Inês Sousa Vieira comigo foi um balão de oxigénio, pois além da amizade que daqui floriu, o trabalho sempre foi muito orgânico e harmonioso. A Inês não tinha qualquer experiência em produção, no entanto as suas valências de comunicação facilitaram todo o processo assim, como a sua proatividade e entusiasmo.

Para embarcar numa aventura destas é necessária coragem e também muita fé no trabalho dos outros. A confiança que a Inês colocou no meu trabalho foi inspiradora assim como a sua dedicação, é de notar que além de responsável pela produção era também responsável pela comunicação e operação de vídeo.

No início de Maio de 2022, concorri com este espetáculo à Bolsa de Jovens Criadores 2022³⁹ do Centro Nacional de Cultura, que infelizmente não ganhei. Para essa candidatura contei essencialmente com a ajuda da Paula Pinto que me explicou todos os passos essenciais para uma candidatura. Este era o único apoio ao qual poderíamos concorrer, visto que se tratava de uma criação profissional com teor académico.

Depois de sabermos o resultado da candidatura e repararmos que não iríamos ter dinheiro para suportar os custos de produção, avançámos com uma campanha de angariação de fundos. Dessa, conseguimos obter 295€⁴⁰ permitindo-nos cobrir os custos de licenças, comida, gasóleo e parte dos figurinos.

³⁸ O técnico em questão não permitiu que afinássemos as luzes com andaime, obrigando-nos a afiná-las junto ao chão, ou seja, com as varas da teia descidas. Isto levou a que a luz não ficasse afinada corretamente no primeiro dia, consumindo-nos parte do ensaio do dia de estreia e causando-nos imensa ansiedade.

³⁹ Ver 'Anexo D – Produção e comunicação | DossierCandidaturaB]C_JL [DVD02]'

⁴⁰ Ver 'Anexo D – Produção e comunicação | Orçamento [DVD02]'

Desde muito cedo que decidimos falar com a autora do livro como forma de obter a sua permissão para usar os direitos relacionados com o livro *Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*. As negociações com a editora do livro não foram fáceis, pois apesar de deixarmos claro que não tínhamos quaisquer ajudas de custo de produção, a mesma não foi compreensiva e chegou a exigirmos 100€ por performance, o que não era de todo exequível para nós. Após muitas trocas de emails, chegámos a um acordo onde 6% da bilheteira reverteria para a autora.

Aspetos de comunicação

No dia 23 de Junho de 2022, eu e a Inês juntámo-nos em minha casa com o objetivo de construir o cartaz. Queríamos que este fosse feito à mão, com colagens, relacionando-o com as Artes Plásticas, de forma a transmitir a essência dos artistas abordados no espetáculo.



Figura 24. Registo caótico dessa noite de construção do cartaz.

Desta noite resultaram três hipóteses de cartaz. Por não conseguirmos escolher só um, acabámos por usar todos.



De seguida a Inês acrescentou as informações em computador e as versões finais, foram as seguintes:



Estas versões foram impressas e espalhadas pela cidade como forma de promoção. Utilizamos ainda a plataforma do Instagram para fazer a comunicação utilizando várias fotografias e textos. Apostámos essencialmente nesta rede social por esta ser a plataforma de comunicação que mais imediata nos dias de hoje.

Tentámos ainda ter alguma comunicação presente em jornais e outras plataformas, todavia só conseguimos que fosse divulgado na Agenda Cultural de Lisboa. O *press release*⁴¹ foi feito pela Inês e enviado aos seguintes contactos: Observador, Coffepaste, Gerador, Sábado, Público/P3, Agenda Cultura Lisboa, Time Out, Revista Variações.

⁴¹ Ver 'Anexo D – Produção e comunicação | PressRelease [DVD02]'

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

4| POSTAIS E RECORDAÇÕES

O resultado final foi algo que nunca esperava que ficasse assim, fomos de uma *lecture-performance* para algo que não sei como definir. É um espetáculo de *devised theater* que parte de um livro e cruza as histórias dos artistas com as dos atores, intermedial e exploratório. Este é um espetáculo que reflete sobre ser-se solitário sem ser objetivo, apenas expondo histórias de artistas solitários, é também um espetáculo flash, digamos assim, pois são apresentadas muitas histórias, muitos momentos, num curto espaço de tempo. Agora distanciando é algo que reflete a minha geração, a geração da internet, junta uma data de estímulos numa só cena. Posso afirmar que esta criação poderia ser o início de pelo menos mais três espetáculos, um sobre as mulheres de Edward Hopper, outro sobre Andy Warhol e outro sobre David Wojnarowicz e perda.

A intermedialidade e o cruzamento de várias artes – Cinema, Teatro e Música – trazem a este espetáculo várias possibilidades, poderia ser um filme, uma peça de teatro ou um álbum. Tem muitas camadas e pode ainda vir a ser muitas coisas. É também a construção de um universo irreal inspirado em histórias reais e que aborda temas atuais como o papel da mulher e do artista na sociedade, a abundância de informação nos dias de hoje e a solidão que é comum a qualquer mortal.

4.1. Lembro-me (2x)

Para este subcapítulo, como forma de reflexão, tomei por decisão fazer um exercício que recorreu à memória. Consistiu na gravação do meu testemunho, lembrando duas partes específicas do espetáculo, que seguem abaixo transcritas. O objetivo é proporcionar ao presente leitor uma viagem ao passado no presente.

O início.

Ela está sentada no parapeito da varanda do palco do Teatro da Garagem, espera que o público entre, é desconfortável estar naquela posição, as nádegas doem-lhe o parapeito é fininho e magoa. A primeira frase é dela, aliás a primeira fala é dela. Ela tem medo de não conseguir acender o fósforo para depois acender o cigarro. Espera nervosa, não pode olhar para trás para os seus colegas. Vê ligeiramente, pela sua visão periférica a Bruna sentada, nervosa também possivelmente, sabe que atrás dela está o Filipe sentado no sofá e a Inês atrás da janela. O sofá está posicionado na central alta, ao fundo de cena. A Janela, que é de vidro, pesada está posicionada na direita alta. Na esquerda alta estão os músicos: o Artur no contrabaixo, o Luís no saxofone e o Aliu na bateria. Ela observa as pessoas a sentarem-se, estamos no segundo dia de espectáculo, o melhor, o dia em que não existiram

quaisquer problemas técnicos, mas ela ainda não sabia disso. Ela está com medo que as coisas corram mal, que corressem como no primeiro dia de espetáculo, na estreia. Observa parte da sua família a entrar, não olha para eles propositadamente, de forma a não ter qualquer reação e manter-se em personagem. Está quieta! Os músicos vão tocando, reparamos que...ela repara que o público, a plateia está vazia ou com poucas, com menos pessoas do que era esperado, está descomposta. Ela sabia que aquele dia era um dia com a plateia praticamente completa, cheia e faltava muitas cadeiras por preencher. As portas fecham e ela sabe que é a sua vez de falar. As luzes baixam, as luzes do público e acende-se um foco de luz vindo do lado esquerdo que está apontada para ela, ela sabe que é o momento de começar.

“Imagina encostares-te à janela, à noite, no sexto ou décimo sétimo ou quadragésimo terceiro andar de um edifício. A cidade revela-se como um conjunto de celas, cem mil janelas, algumas escurecidas e outras inundadas de uma luz verde, branca ou dourada. No interior, estranhos nadam de um lado para o outro, submersos nos seus assuntos pessoais. Consegues vê-los, mas não consegues alcançá-los, e assim este fenómeno urbano, disponível em qualquer cidade do mundo em qualquer noite, transmite, até mesmo aos mais sociais, um tremor de solidão; a sua combinação desconfortável de separação e exposição.”

Ela acende o cigarro nervosa e com medo que fósforo não acenda. Ela acende o cigarro, o fósforo acendeu. Dá um bafo no cigarro e continua. Agora, neste presente que recorda aquele, ela repara que se esqueceu de referir que, antes da sua primeira fala, há um atendedor de chamadas onde ecoa a voz de um homem que decide findar um relacionamento. A memória é traiçoeira.

Lonelyheart até Valerie Solanas

Estamos mais ou menos a vinte minutos de espetáculo. Ela está do lado direito do palco, na lateral. É o momento de reinterpretação da cena da Miss Lonelyheart do filme *Rear Window* de Hitchcock. Quem interpreta esta cena é a Bruna. Ela (Jéssica) coloca a mesa nas marcas do chão desta cena com a ajuda da Inês(atriz), a seguir vai buscar os pratos, as velas, os talheres, o vinho, não...o vinho não entra já, a toalha, não, os talheres, os pratos, as velas e fósforos em cima da mesa. E desloca-se até à lateral direita do palco, onde não é vista pelo público, com ela está a Inês (produtora e operadora de câmara deste espetáculo). A Bruna está atrás da janela, a vestir o seu vestido verde, igual ao da atriz

que interpreta a Miss Lonelyheart. O vestido não é exatamente igual, mas é verde. Ela idealizou e quis que o vestido fosse verde, porque ela acredita que aquele vestido no filme representa esperança. Ela não consegue ver a Bruna a entrar em palco, tem as ‘pernas’ a tapar a sua visão. A Inês (atriz) começa a cantar a música de Bing Crosby *To see you is to love you*, acompanhada pelo piano tocado pelo Artur. Ela consegue ver o Artur que olhando para a Inês de forma a poder acompanhá-la, para poderem respirar juntos aquela canção. A Bruna aproxima-se da mesa, depois dirige-se ao lado esquerdo do palco, finge que se arranja em frente a um espelho imaginário, e dirige-se ao lado direito onde ela está. Ela (Jéssica) passa-lhe para as mãos uma garrafa de vinho aberta com a rolha. A Bruna dirige-se à mesa, coloca a garrafa de vinho na mesa, de seguida dirige-se ao lado esquerdo novamente, onde estava o espelho imaginário que agora é uma porta imaginária, antes de abrir a porta respira fundo, nervosa, tal e qual como no filme. Finge que abre a porta e recebe uma pessoa, um homem para ter um *date* – como denominamos hoje em dia um encontro amoroso – ela (bruna) finge que a pessoa que ela está a receber tira o casaco e faz um movimento como se atirasse o casaco para cima, talvez, de um sofá. Aponta para o homem se sentar, ajeita-lhe a cadeira e senta-se do lado direito da mesa. Antes disso ela acendeu as velas, antes do homem chegar ela acendeu as velas e agora está sentada com ‘ele’ e faz um brinde e acaba por brindar com a garrafa de vinho, apercebendo-se que está triste e que está sozinha, e começa a baixar a cabeça. É neste momento que ela (Jéssica), volta a entrar em palco, retirando aos poucos os elementos que estão em cima da mesa. A sua entrada é coordenada com a entrada da Inês (atriz), que sai detrás da janela que se dirige também à mesa para retirar os elementos que foram antes colocados pelas mesmas. Ela (Jéssica), dirige-se novamente ao lado direito, ao ‘backstage’ e dá à Inês (produtora e operadora de câmara deste espetáculo), os elementos que vai retirando gradualmente. A certa altura, neste vai e vem, já quando não há quase elementos na mesa, coloca a sua mão sobre o ombro da Bruna, que começa a levantar a cabeça e ela acha sempre impressionante a Bruna estar a chorar. É para ela (Jéssica) um momento emocionante e bonito de observar de dentro do espetáculo. Um momento em que ela percebe que aquela atriz está a sentir o momento. Levanta os pratos, aliás, já levantou, puxa a cadeira do lado esquerdo para trás, a seguir espera que a Inês (atriz) chegue, de forma a pegarem as duas na mesa e colocarem-na a meio do palco, aliás não...isso foi feito antes desta cena. Ela espera que a Inês (atriz) chegue, ela não espera que a Inês chegue...Já foi retirada a toalha, ela dobra a mesa, que é redonda e se dobra ficando assim meia mesa, e ela coloca-a onde será interpretada a próxima cena, na direita alta. Ela sai pelo lado direito, atravessa a

lateral, entra novamente em cena, agora atrás da janela. Muda de roupa, veste umas calças pretas, uma camisa preta e um chapéu padrão tigre e uns mocassins, é agora Valerie Solanas.

4.2. Récitas

Foram três dias, três récitas todas muito diferentes a nível de energia e problemas técnicos. A melhor récita foi a segunda, onde não tivemos muito público, pois muitas pessoas atrasaram-se e chegaram ao teatro depois das portas fecharem. Nesse dia não tivemos quase nenhum problema técnico e estávamos todos muito concentrados. O primeiro e o último dia, infelizmente, foram caracterizados pelos problemas técnicos com os microfones, onde as frequências faziam com que falhassem. Interessante que no último dia o público bateu palmas aos músicos que estavam a tocar enquanto o público entrava.

Fica sempre a sensação que podia ser melhor e que se tivéssemos pelo menos uma semana de ensaios naquele espaço, as récitas seriam perfeitas pois teríamos tempo de nos apercebermos de todos os problemas técnicos que poderiam surgir.

Todavia saímos satisfeitos com o resultado e com a sensação de dever cumprido, com muitas saudades e vontade de não deixar o projeto morrer aqui.

Esta aventura foi muito importante, extremamente revitalizante e uma aprendizagem que levo para a vida. Apesar de todos os problemas, conseguimos superá-los e compreender como funcionam os acolhimentos de companhias nas estruturas culturais.

Nunca antes tinha tido uma experiência parecida com esta, foi a primeira vez que fui acolhida por um teatro, a primeira vez que fui responsável por uma equipa grande, e percebi que me falta muita experiência, mas que só a fazer é que se aprende. Ter esta oportunidade durante a realização do mestrado foi extremamente essencial para me preparar para a vida profissional, a escola serve para errar e aprender com os erros.

Esta página foi intencionalmente deixada em branco

5| REFLEXÃO EM JEITO DE FINAL

Cidade Solitária esteve em cena no Teatro da Garagem nos dias 28, 29 e 30 de julho de 2022. Até estas datas antecederam-se aproximadamente seis meses de criação que partiu da obra *The Lonely City: Adventures in The Art Of Being Alone* de Olivia Laing. Este ensaio autobiográfico combina uma coleção de biografias artísticas, refletindo de forma profunda sobre a Solidão e a Cidade, a Arte e o Artista. Através das palavras de Laing somos apresentados a Edward Hopper, Andy Warhol, Valerie Solana, David Wojnarowicz, Zoe Leonard, entre outros, que na Cidade ‘que nunca dorme’, uma Nova Iorque cheia de vida, estimulante, deslumbrante e criativa, viveram o que é ser-se solitário, nos vários estágios desta condição. O cruzamento das histórias destes artistas com as minhas experiências, motivaram-me a utilizar esta obra como material de pesquisa para a construção do espetáculo em questão.

O que estava inicialmente pensado como uma palestra-performance, evoluiu para algo muito mais assente numa narrativa ficcionada da realidade, transformando-se num conjunto de *tableux vivans*.

A construção da dramaturgia de *Cidade Solitária* procurou inspiração nas Artes Plásticas, no Cinema e na Música, num processo de adaptação de texto para palco, que seguiu uma metodologia assente nas práticas de *devised theater*.

Partindo desta ideia de criação em colaboração, a construção de uma equipa foi fundamental para que o processo de criação se pudesse desenvolver a partir da pesquisa, discussão e experimentação conjunta.

Numa primeira fase do processo, dissecou-se o livro e investigaram-se as referências artísticas às quais quis dar mais destaque, nomeadamente, Edward Hopper, Andy Warhol e David Wojnarowicz. Todos eles indissociáveis de uma figura feminina, introduzindo assim ao público estas mulheres também elas artistas, devolvendo-lhes a visibilidade que, na sua maioria, lhes foi retirada. Posteriormente iniciou-se o processo de escrita e exploração cénica, com recurso a exercícios de escrita automática cronometrada e recriação de imagens cénicas a partir de pinturas, fotografias, entrevistas e eventos vividos pelos artistas em questão. Assim se foi construindo o guião e consequentemente a dramaturgia deste, recorrendo-se à colagem de textos originais desenvolvidos em contexto de ensaio e a excertos do livro em questão. Foi nesta altura do processo que percebi que os atores seriam todos a mesma personagem – a autora do livro –, para além de interpretarem as diferentes personagens alusivas aos artistas destacados.

Desde o início que tive a intenção cruzar teatro com o mundo audiovisual com o objetivo de explorar a relação da imagem em movimento e a intermedialidade. A componente sonora e musical foi uma característica à qual dediquei grande atenção, por criar atmosfera que ajuda à cena. Ter uma banda ao vivo foi importante para cumprir esse propósito e consequentemente remeter ao frenesim nova-iorquino. Também a componente videográfica ajudou a dar mais densidade à cena, quer através do vídeo pré-gravado – que complementou a narrativa do espetáculo –, quer através do vídeo ao vivo, que surge como uma ampliação detalhada para o espectador do que se passa em palco. Esta duas componentes – música e vídeo – apesar de serem artifícios, estiveram sempre ao serviço do texto, levando o espectador a viajar entre o real e a ficção.

Era da minha intenção que todos os artifícios usados na cena estivessem ao serviço do texto, com isto em mente, parte dos adereços foram construídos de raiz, como por exemplo, as frutas costuradas que eram a recriação de uma obra já existente. A construção destas foi um trabalho desenvolvido essencialmente pela minha mãe, que nos apoiou incondicionalmente na produção desta criação. Foram meses em que ela costurou cerca de uma centena de frutas. Pedir a uma mãe que nos costure frutas, é sem dúvida um pedido estranho, mas que ela aceitou sem questionar, e que se tornou para ela, assim como era para Zoe Leonard, um ato terapêutico. Tendo eu também experienciado o ato de costurar uma fruta, é um momento que exige concentração, foco e cuidado, por isso implica que estejamos presentes no momento. Fomos descobrindo que era mais fácil costurar a casca de uma banana se ela estivesse verde e que mesmo assim com o calor das nossas mãos ia ficando mole, por isso exigia muito cuidado para não rasgar a sua ‘pele’. A casca da laranja era especialmente difícil de manusear e necessário usar um dedal.



Figura 25. Fotografia tirada por Tânia Gomes * registo de uma banana acabada de costura * 09.04.2022



Figura 26. Fotografia tirada por Tânia Gomes * registo da caixa onde as frutas eram deixadas a secar * 09.04.2022

Este trabalho de cumplicidade, comprometimento, apropriação de uma obra e partilhado com a minha mãe fez todo o sentido, foram muitas as vezes em que conversámos sobre o sentido e propósito desta obra de arte de Zoe Leonard, revisitando as memórias com os meus bisavós maternos já falecidos e na necessidade que eu senti em ambos os funerais de os destapar e observar e tocar uma última vez nas suas mãos.

Falar da conceção criativa de *Cidade Solitária* é também refletir sobre a sua produção. Foi para a equipa, particularmente para mim e para a Inês Sousa Vieira, bastante desafiante produzir esta criação dado estarmos condicionados por fatores externos, como por exemplo, a dificuldade em negociar a cedência de direitos de autor por parte da autora do livro. Já a comunicação deu-se de forma mais fluída, tendo em conta que nos dias de hoje, com o acesso a múltiplas plataformas digitais, a divulgação e promoção dos eventos torna-se mais simples. Partilhar este processo com a Inês foi muito importante, ter ao meu lado alguém com vontade de fazer acontecer é motivador. Nos dias que correm é difícil encontrar pessoas com vontade e motivação para criar sem estar à espera de retorno. Estarmos rodeados de pessoas com vontade é meio caminho andado para o sucesso, e para no futuro colhermos frutos.

Ser-se encenador nos dias que correm é particularmente desafiante. Nenhuma criação segue apenas uma teoria ou metodologia. Com *Cidade Solitária*, tive oportunidade de testar limites e diferentes possibilidades agregando várias teorias e metodologias.

Refletindo sobre todo o percurso feito até aqui, como encenadora agora ao olhar para trás vejo este espetáculo como uma introdução a outros três espetáculos, visto que o mesmo está dividido por três blocos: Edward Hopper, Andy Warhol e David Wojnarowicz. Talvez um dia construa um espetáculo de cada parte.

REFERÊNCIAS

- Etchells, Tim. *Certain Fragments*. Routledge, 1999
- Gieseckam, *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theater*. Palgrave Macmillan, 2007
- Kelly, Alexander. *Ensinando encenando devising em Sinais de Cena*, 2, 2004. Pp. 69-71[online em <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12369>, data de consulta: 21/10/2020]
- Klein, Melanie. *Amor Culpa e Reparação e outros escritos*. Imago Editora, 1996
- Kleon, Austin. *Olivia Laing's The Lonely City*. 09/01/2021[online em <https://austinkleon.com/2021/01/09/olivia-laings-the-lonely-city/>, data de consulta: 21/10/2021]
- Laing, *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*. Canongate Books Ltd, 2016
- Mitchell, Katie, *Director's Craft: A Handbook for the Theater*. Routledge, 2009
- Oddey, Alison. *Devising Theater: a practical and theoretical handbook*. Routledge, 1994
- Pavis, Patrice. *Contemporary Mise en Scène: Staging theater today*. Tradução de JoelAnderson. Routledge, 2013
- Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. Perspectiva, 2007.
- Pavis, Patrice. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Tradução de Andrew Brown. Routledge, 2016
- Pickering, Kenneth. *Key Concepts in Drama and Performance*. Palgrave Macmillan, 2005
- Rancière, Jaques. *A Partilha do sensível*. Editora 34, 2005
- Roubine, Jean-jaques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Jorge Zahar, 1998.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Tradução de André Telles. Cosac Naify, 2013
- Solanas, Valerie. *SCUM Manifesto*. Verso, 2001

Warhol, Andy, *a, a novel*. Virgin, 2005

Warhol, Andy. *The Andy Warhol Diaries, edited by Pat Hackett*. Hachette Book Group, 2009

Whitney Museum of American Art. *Zoe Leonard: Strange Fruit*. 24/03/2018. [online em <https://www.youtube.com/watch?v=sfD8iWicHB4>, data de consulta: 14/04/2022]

Wojnarowicz, David. *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*. Open Road Integrated Media, Inc., 2014

ANEXOS

Anexo 1

DVD01

Anexo 2

DVD02

