



UNIVERSIDADE D  
**COIMBRA**

Sara Jobard Costa e Silva

**MEMÓRIAS ENCENADAS**  
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM TEATRO DEPOIMENTO

VOLUME 2

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, Artes/Estudos Teatrais e Performativos, orientada pelo Professor Doutor Fernando Matos Oliveira e apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2020



UNIVERSIDADE D  
**COIMBRA**

**Sara Jobard Costa e Silva**

**MEMÓRIAS ENCENADAS**  
**PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM TEATRO DEPOIMENTO**

**VOLUME 2 - ANEXOS**

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, Artes/Estudos Teatrais e Performativos, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

**Orientação científica**

Professor Doutor Fernando Matos Oliveira

**Coimbra**

**2020**

# **ANEXOS**

# 1. Entrevistas realizadas sobre processos de criação a partir de memórias

## 1.1 Entrevista ao encenador Ricardo Correia sobre O meu país é o que o mar não quer #Exílio(s) 61/74 (2017)

*Como surgiu a ideia do espetáculo Exílios?*

Eu acho que este espetáculo, para mim, ficou muito devedor daquele primeiro que nós fizemos, “*O meu país é o que o mar não quer*”, porque nesse espetáculo que também era um espetáculo documental, uma das pessoas, que foi minha professora de teatro, Eugénia Vasques... (Durante o espetáculo eu chamava pessoas para serem entrevistadas) E ela veio, em Lisboa, no teatro Meridional, e contou uma história de quando ela foi a salto...

Eu perguntava quem era que tinha emigrado, havia sempre malta da minha geração, mas havia também malta nos anos 60, 70... e ela contou essa história de ir a salto, na altura da ditadura, de ir com o namorado, a fugir, porque o namorado estava prestes a ser preso. Portanto, ela contou essa história e, nós tínhamos nesse espetáculo por volta de oito minutos, e de repente foi praí 20 minutos que ela contou aquilo.

E ficou ali, acho eu, um embrião, ou seja, a ideia vem daí. Parece que um espetáculo gerou outro, parece aquelas bonecas russas, que tu abres e comesas sempre a tirar, não é? Eu acho que tem muito a ver com a construção da identidade portuguesa, que é uma construção baseada não só naquilo que construímos aqui, mas também com nossa relação com o exterior. Muitas pessoas foram obrigadas a sair do país ou porque sentiram que não tinham lugar cá e tiveram que sair ou porque foram mesmo obrigadas e, no caso dos anos 60, tinha esse lado político, ideológico, de luta contra o regime fascista. Pra mim, acho que foi isso.

Depois, pronto, eu tinha assim alguma curiosidade de tocar nisso. Depois da curiosidade, acho que foram as circunstâncias. O João Maria André, que tem uma cooperativa e concorreu a uns apoios pontuais para fazer um festival de teatro documental, convidou-me. Como não podia ser “O meu país” porque já tinha sido apoiado, eu disse “eh pá! Acho que tenho uma ideia ali, dos anos 60, que eu queria investigar e não sei quê...”. Ele ganhou e isso obrigou-me a avançar. Portanto, acho que foi isso. Mas acho que é mesmo curiosidade de querer saber mais.

Aquilo que eu passei, que era um bocadinho imediatista no “O meu país”, que era: eu tenho que fazer uma escolha, fico cá em Coimbra ou não fico, não tenho muito trabalho, vou sair. Tive uma bolsa e saí pra Londres. De repente, percebo que estão lá os

meus amigos todos. E tu vais percebendo que é uma coisa recorrente e que tem lastro na sociedade portuguesa. Mesmo antes, tinha muita malta que tinha essa coisa do “El Dourado” no Brasil. Ou seja, Portugal teve sempre... Há um filósofo português, o Eduardo Lourenço que dizia “O nosso futuro foi sempre lá fora, que nunca foi aqui.” Então, acho que temos sempre essa coisa de estarmos virados para o mar, com a Espanha às costas e imaginar um futuro que nunca é cá. Ele dizia isso nos momentos de Portugal, da expo 98, nas pontas de lança da Europa, está tudo a correr bem, há dinheiro, muita construção. E ele dizia isso que é muito engraçado. Quase como se fosse a antever, um oráculo a antever o futuro. Aí era o auge. Toda gente dizia Portugal está a reconstruir, o crescimento económico aumenta. E ele disse: “Temos que nos reinventar aqui. Como é que a gente faz isso?” Eu acho que é um problema nosso, português. Se calhar, lamentamos mais. Temos essa coisa da saudade, não sei o quê.

Acho que foi essa coisa da curiosidade que eu tenho, porque o teatro também esse lado de que quando investigas uma coisa, parece que está em detetive, a querer descobrir mais, a escavar, a escavar. Acho que foi isso. O embrião foi essa entrevista. As circunstâncias foi esse festival. E tudo isso estava pra trás, às vezes meio escondido, envergonhado.

*Então, na verdade, o documento, a entrevista surgiu antes da ideia. Ou seja, o material surgiu inesperadamente antes da ideia do espetáculo?*

Exatamente. Engraçado porque a Eugénia Vasques, quando eu me propus a fazer isto, a primeira coisa que eu fiz foi voltar a entrevistá-la e ela dizia uma coisa bonita que é... (já nem sei se a gente usou no espetáculo) que era esta. Pelo menos falamos dela, que era: “Ainda bem que a tua geração está a pegar nisto, porque nós estamos a morrer e esta memória vai se perder. Temos que fazer perdurar isto.” E essa ideia consistente de tentar trabalhar com a transmissão de memória hoje, foi uma ideia que ela também foi quase que descobrindo aos bocadinhos, como uma menina que está a escavar, que diz vai por aqui. Acho que ela alimentou também isto de “Nós estamos a acabar, ninguém está a pegar nisto, está escondido.” Eu acho que está escondido porque tem essa ideia de fuga, não é? Ainda hoje. A gente entrevistou muitas pessoas, não é? E diziam isso. Essa coisa de fugir. O direito de fuga. Fugir do país é visto como um ato covarde e não como um ato de resistência. E então ela eu acho que foi me provocando, com a entrevista dela, foi me provocando e lançando algumas possibilidades para rasgar mais caminho.

*Os materiais que você colheu, eu sei que boa parte foi indicação da Eugenia, de documentos e entrevistas, mas como você organizou a recolha dos materiais e como foram surgindo as pessoas?*

Tem uma coisa que me angustia sempre no trabalho e que, ao mesmo tempo, é bom, que é “Eu nunca sei o caminho que isto vai seguir, ou seja, eu sigo um bocadinho, estou a navegar, faço um bocadinho uma navegação à vista sem saber... Ou seja, a preparação que eu faço, existe uma preparação, mas não é a mesma coisa de quando usamos um texto dramático ou quando és mediador de um espetáculo e consegues preparar quase essa rede de trapézio, porque é um trapézio, mas tem uma rede de segurança muito grande. Podes ver os ângulos todos do texto, perceber como é que tu usas, como é que vês o mundo através dele hoje... pronto! Para mim, é muito mais seguro e até muito menos arriscado do que fazer uma criação original. Portanto, quando nós vamos, levamos um bocadinho assim à vista, porque sabemos que há muito material que precisamos excluir para incluir aquele que vai fazer parte do espetáculo. Portanto, para mim, há sempre uma coisa aqui que não é científica, que é intuição. Isso para a malta das ciências sociais deve ser um bocado chato.

Quando fizemos o outro espetáculo, “O meu país”, uma colega minha socióloga entrevistou-me sobre o processo e ela perguntou “Como é que foram as entrevistas? Que tipo de metodologia aplicaste?” E eu disse: nenhuma! Era uma garrafa de vinho e era uma conversa. Sim, li. Mas não apliquei nenhuma metodologia. Eu acho que, portanto, as entrevistas foram surgindo um bocadinho com aquilo que nós fomos lendo, o material que os atores iam também gerando e organizando. Os entrevistados falaram sempre três ou quatro horas seguidas. Mas sim, acho que fiz assim alguma sinalização de coisas que eram precisas, não é? Obviamente que a Eugenia foi importante nisso e no trabalho que ela fez. Por exemplo, ela indicou-me para o Helder Costa. Disse-me: “Tens que falar com este e depois tem mais duas pessoas que estiveram e não sei quê”. Depois, percebi que havia uma associação de exilados e, portanto, fui atrás disso e, a partir daí, também se reconstituiu uma série de entrevistas e documentos que eles tinham e já estava estudado. Depois, falaram-me aqui de pessoas, que estão aqui como o Miguel Cardina, que faz muito bem esse trabalho da história oral. Ele também esteve conosco a mostrar todo o trabalho que ele já tinha feito e levantado no arquivo militar etc. E depois fomos ao CES. Portanto, acho que cada coisa vai levando e, no nosso caso, nós tínhamos pouco tempo

também... O que foi bom, acho eu. Acho que ajuda. Acho que pouco tempo e a pressão ajudou-nos. A gente teve que eliminar muita coisa ou não aprofundou mais. Ainda assim, acho que a gente conseguiu ter vários pontos de vista sobre essa questão do salto e do exílio. Fomos focando mais, escolhendo o objeto de que estávamos a tratar. Mas as entrevistas surgiram um bocadinho intuitivamente e uma pessoa levava para outra. Depois íamos buscar alguém que já tinha estudado isso. Acho que no meio disto, há muitos buracos vazios, mas aí é o trabalho dos historiadores de preencher, não é o nosso. O nosso acho que é outro.

*Qual é a maior dificuldade no momento de escolha? Quais são as prioridades na seleção dos materiais?*

Quando eu comecei este trabalho, não o Exílios, mas O meu país, eu li muita coisa sobre teatro documental. Tudo que eu tinha disponível, eu tinha lido. Tinha esse problema de achar que o saber ainda está nos livros. Havia uma série de criadores ingleses que havia usado isso e havia o Robin Soans que dizia “cuidado, porque é sempre a vida de alguém”. Há sempre uma questão ética, não é? E depois, mais à frente, também dizia, em termos do espetáculo, se eu escolho ou se conduzo a coisa para um sítio? Não. Deixo a coisa andar. Também procuro algo que tenha a ver com a escolha, que eu sei que esteticamente posso ... ou possa ter outro resultado. Eu acho que fundo interessava-me ter assim uma pluralidade de vozes, de pontos de vista sobre o tema, de experiências de vida também. Não queria que fosse só uma coisa conceptual, sem emoção. Acho que eu tinha esse ponto. Depois, acho que tínhamos uma segunda coisa que era pensar como é que a equipa, os atores e atrizes, como é que pegava nisto e como é que se apropriava do material. Foi assim uma coisa também importante foi perceber como é que a gente conseguia, cada um, se fosse identificando... Até como contraponto a “O meu país”, que era eu que relatava na primeira pessoa, porque a experiência tinha sido minha em contato com o outro. Ali, eu não queria que fosse isso. Era importante. As entrevistas começaram a ser... No início começou só eu com a Eugénia, mas depois começou a ser em grupo. Ou seja, no fundo, era tentar criar uma experiência comum para todos. Isso nos levou a umas questões metodológicas simples, porque tínhamos também a questão do tempo. Então, cada um vai transcrever e se apropriar de uma pessoa, das suas ideias, da sua experiência de vida, transcrever, selecionar, perceber que pontos comuns é que havia. No fundo havia assim pequeninos temas que eu fui pondo no meu caderno. Estou agora a lembrar de

coisas como essa ideia do trajeto, que foi uma coisa que deixamos um bocadinho para o fim. A ida desde casa até a salto, o que os levou a saltar, o contexto histórico, as motivações, as relações entre eles... E depois, houve coisas que nós deixamos pra trás, que eu acho que foi um bocadinho uma escolha que tinha a ver com a concepção do espetáculo e a duração que tínhamos para o fazer. Por exemplo, não trabalhamos muito lá fora o fato deles estarem lá fora até chegar o 25 de abril. Isso aí não trabalhamos. Se calhar, temos que fazer outro um dia. Acho que foi isso. Acho eu.

*Você falou dos atores se apropriarem do material. O espetáculo tem momentos mais realistas, digamos assim, em que os atores interpretam personagens, e outros momentos em que contam a história e essa mistura de técnicas, no caso do trabalho do ator é proposital ou foram surgindo à medida que os atores foram expondo, propondo durante os ensaios ou já era pensado?*

Eu acho que muitas das coisas surgiram. Há muitas coisas que tenho algumas ideias e quero testar. Faço assim: escrevo as ideias e depois vou lá e faço um check. Ok, essa testei, funciona ou não, pronto. Tenho assim algumas ideias que quero testar. E eu diria que o espetáculo todo surgiu daquilo que foi transcrito e da seleção de cada um dos atores e depois nossa. Obviamente, depois fiz uma edição grande sobre aquilo. E depois, cenicamente, tinha muito a ver com as propostas que eles iam trazendo. No teu caso, tinha a ver com o material que tu foste escolhendo para trabalhar esse lado de documentação e de contraponto daquilo que estava a acontecer, que dava o contexto. Surgiu muito do que cada um trouxe. Agora, eu acho que não queria que fosse uma coisa isenta de emoção. Essa coisa que é a teatralidade. Acho que nós vivemos uma coisa que é assim: há uma desconfiança em relação ao teatro. A gente vai ver uma coisa e já não acredita. Parece aquela coisa de “A gaivota”. Precisamos de novas formas, a construção do real parece que já não funciona. Se calhar até é bom sair daquilo que a gente recebe, do cotidiano. Todos os dias imerso nessa coisa realista, telenovelas, não sei o quê, parece que não funciona. Parece que há ali alguma coisa que não funciona.

Depois, gosta sempre dessa coisa, que é muito brechtiana de estar a contar e a mostrar e poder fazer essa ponte. E, na verdade, gosto dessa coisa meio ambígua de misturar ator e personagem, sem que seja muito claro e que se torne cada vez mais real e concreta a experiência de estar a fazer um espetáculo, com pessoas a ver, que possam participar e que torne isso muito mais... Não sei. Como é que se torna concreto? Se calhar

não é preciso trazer pessoas reais, que não sejam atores, mas tornar essa experiência concreta. Não sei se tem a ver com credibilidade, acho que tem a ver com uma questão de presença e até sensorial. O espetáculo depois vai por outros caminhos. O nosso espetáculo tinha essa coisa: ao mesmo tempo, muita coisa acontecer sonoramente, visualmente. Tinha muita coisa. O fantástico é que tem esse sítio de estar à procura de alguma coisa que esteja a acontecer nesse momento. Tem a ver com a presença e que as pessoas consigam estar lá conosco.

*De onde surgiu a ideia de colocar um coro?*

(Pausa). Não sei muito bem como é que surgiu.

*A ideia de usar microfones veio antes ou depois da ideia do coro?*

Acho que veio antes. Havia algures uma ideia de haver um conjunto de pessoas, organizadas, ou não organizadas, que estavam a lutar por alguma coisa. Portanto, eu tinha essa ideia de coralidade, de vozes, de polifonia, que eu queria trabalhar. Portanto, no processo tinham algumas imagens que eu tinha visto, agora nem consigo precisar, mas uma imagem de alguém que ganhou um prêmio, um artista plástico, acho eu. Tinha uma série de microfones e a pessoa podia ir lá falar. Já não te consigo precisar agora, mas, na altura, essa ideia de coralidade, de diferentes narrativas que começam a ser unas, depois divergem, está tudo a acontecer ao mesmo tempo, apetecia-me brincar com isso. Portanto, quando apresentei essa proposta aos criativos, o Emanuel, do som, propôs aqueles microfones, que tinham esse lado desse tempo, da rádio, etc. Eu sabia que havia ali um espaço que tinha que ser preenchido. Mas acho que tinha a ver com isso, com essa ideia de polifonia de narrativas de vida que se cruzavam e que podiam ser contadas de diversas formas, ao mesmo tempo ou com diferentes pontos de vista, que eu acho que tinha no coro. Por exemplo, aqueles dois caminhos que encontramos, de duas pessoas que tinham passado pela tropa e que tinha passado por coisas comuns e, às vezes, contavam a mesma coisa e em outros momentos, lugares diferentes e tempos diferentes, que passaram por experiências, mas que se cruzavam. Eu acho que custa sempre mais a explicar o que é, acho eu. Acho que tem a ver também com opções de transposição e de criação. Às vezes, não sou muito claro. Algures, faz aqui sentido, outras não faz sentido nenhum. E há coisas que resultam, outras que não. A gente deita fora. Há de um dia resultar melhor.

Nós temos esse problema que é: quando se faz um espetáculo, nós estamos focados na coisa, mas depois, vendo com alguma perspectiva, é engraçado. Começamos a perceber algumas intenções, que se calhar no início... Há sempre uma intenção, mas há coisas que não são concretizáveis e coisas que surgem no processo.

Um parenteses: eu quando trabalhava como ator, trabalhava com grupos de teatro amador, escolares etc. Encenava muitas peças, então escolhia o texto ou então criávamos juntos, mas eu ia muito bem preparado e sabia tudo, isto é isto, etc. Houve um espetáculo que eu fiz aqui no TEUC, em 2007, que foi sobre a obra e a biografia de Heiner Muller. Experimentei deixar ir por outros caminhos. Essa coisa de trabalhar mais com os atores, de dar-lhes algumas missões ou tarefas e deles irem testando, recolhendo material. Era assim um processo muito... Eu lembro que um dos professores aqui do Teatro e Educação, o Antônio Mercado, que também é brasileiro, viu o espetáculo, depois ligou-me, que tinha gostado muito e não sei o quê. Depois, estava a contar a um amigo comum, o Jorge Loureiro, ele me perguntou “que métodos usaste?” E eu disse: “Não sei”. A gente está sempre a procura de uma coisa que funcione melhor e que teste, que tire desta segurança, que diga “isso vai dar certo”. E este espetáculo, quando a gente foi, eu não tinha certeza. Esse e os últimos que tenho feito, nunca tenho certeza se vai dar certo ou não. Ou se vai acontecer. Já houve espetáculos que eu desisti. Achei que não dava certo e desisti, sei lá. Lembro-me no TEUC de fazer um espetáculo e dizer “isto não está a funcionar, esqueçam, não dá.”

*Eu também acho que é muito arriscado esse tipo de trabalho que a gente tem feito, de teatro documental e autoral, a partir de um material que você nem sabe ainda o que vai coletar, é muito complicado.*

É. Eu tenho essa experiência de risco. Obviamente, é difícil porque está a trabalhar na indústria cultural. De repente, o espetáculo já está vendido pra ser apresentado com esta data, esta, esta e aquela. Esse objeto cênico sabes que o tem que ter pronto para ser apresentado e isso também cria alguma pressão para a coisa funcionar. Mas eu acho que a gente arriscou. Não usamos nenhuma fórmula porque tem que dar certo. Acho que a gente arriscou o que tinha que arriscar e depois, quando foi tempo de ganhar velocidade e seguir, levantar voo, eu acho que levantou.

*Questões de simbologia, elementos de cena, imagens, digo, cenário, figurino, coreografias e outras coisas simbólicas que foram aparecendo, a maioria tinha prévia ou foi a equipe em criação, em processo? Ou seja, a simbologia surgia durante os ensaios ou no momento de edição do texto já vinha com ideias do que trazer para a cena?*

Eu acho que era um misto dos dois, acho que era. Acho que, no início, os atores não sabiam bem o caminho que estavam a pisar, tinham o terreno virgem para eles. Então, eles criavam muitas cenas e tinham dificuldade na exposição apenas. Eu acho que isso obrigou-me também, em termo de direção com eles e dramaturgia, de procurar alguns dispositivos que fizesse esse lado que eles tinham mais de diálogo, de composição de uma cena fechada em si própria. Ou seja, criei alguns dispositivos em que eles fossem obrigados a abrir. Um foi isso. E depois, deixei-me contaminar por isso e deixei, em termos de criação de cena, que começassem a nascer umas coisas que eu, se calhar, não estava a espera. Por exemplo, no início, a Marta narrava a história da Eugênia e depois fomos criando pequeninas cenas, que eles iam fazendo, entravam, comentavam. Fomos testando um bocadinho e acho que abrimos um caminho, que eu deixei ir, porque acho que os atores estavam a dar isso. Depois, houve coisas que foram nascendo. Algumas coisas foram cúmplices de um outro espetáculo que eu estava a fazer com as minhas alunas da ESEC. Lembro-me, com elas, de estar a experimentar uma coisa com vários pais. Havia vários pais e eu queria representá-los em tempos diferentes e pegava em figurinos e dizia “usa este, este, este.” E depois, aquilo eu “ah! Vou testar isso no ensaio dos Exílios”. Essa coisa simbólica da tourada nasceu disto. Essa coisa do PIDE que está a procura deles, de procurar a partir desta música, que é icônica e também tem uma carga emotiva muito grande, experimentamos a tourada. Acho que há muitas coisas que nasceram assim de estar a ver e outras de tentar criar dispositivos que levassem para uma possibilidade ou criasse alguma delimitação até eles.

Depois, houve coisas engraçadas que eu acho que a Filipa também fez que foi a catalogação, que tu foste fazendo também, dos figurinos, tudo era catalogado, tinha uma data, um espaço. Portanto, estava tudo catalogado. E eles iam usando como se tudo tivesse um tempo definido, como uma espécie de arquivo. Parece que está tudo lá fundo dos arquivos e a gente vai buscar e trabalha com eles. Havia muitas imagens, sobretudo fotografias, o que estava documentado sobre o salto. Nós fomos falando do solto dos portugueses em termos económicos, fotografias disso, das malas, de chegar em França, dos comboios. Estava a lembrar dessa coisa que estavas a falar em termos imagéticos.

Vou usar o fumo porque me faz lembrar o comboio, no abraço da chegada, a libertação. E esse fumo que é liberdade, é ao mesmo tempo opressão na cena a seguir. Assim, uma serie de coisas nós fomos testando de acordo com a plasticidade de cada material. Fomos testando. Mas eu acho que é sempre mútuo. Tenho sempre assim algumas ideias, e outras eu fico assim meio... hmmm... o que é que está a acontecer?

No início, acho que aconteceu isso: os atores estavam a tentar descobrir o que é que estava a acontecer e eu estava a tentar descobrir como é que os conseguia levá-los a apropriar daquilo e a fazer, abrir-lhes possibilidades e a barrar noutras, criar obstáculos noutras, para não ser de uma forma que eles estavam habituados. Usavam as mesmas fórmulas, que eu já tinha visto em trabalhos anteriores, sabe? Material de coisas que eu já tinha visto e eu dizia assim: não! Não é isso. É o material que a gente traz para resolver. Então houve coisas que criávamos... Acho que a Filipa também tem essa coisa no espaço cênico: cria obstáculos, delimita a ação dos atores e obriga-os a criar outros caminhos que não está a espera. Por exemplo, os microfones, colocá-los só num sítio e obriga-los a lidar com isso, acho que cria outras possibilidades, que se calhar eles não estavam à espera.

*Eu senti que os atores se sentiram mais à vontade depois de ter um texto. Talvez por estarem habituados a trabalhar com texto. Senti que o momento de criação foi um pouco pisando em ovos e que quando tiveram o texto: “agora já sei o que vou fazer!”. E aí a coisa andou, se entregaram ao processo.*

Eu nunca imprimi tantas versões. Todos os dias levávamos uma, não é? Uma para fixar e uma com o que vinha a seguir. Fui tentando fixar sempre isso. Tentei compilar ao máximo, mas ia mudando, não é? Mas percebo que para eles foi importante...

*Ter um ponto de apoio.*

É isto! Também é difícil estar a experimentar com tão pouco tempo. É difícil pegar num material que é de outrem e podes até trabalhar com imagens etc, mas depois quase que te impede de usar ação... a palavra fica refém daquilo, da informação dos testemunhos. Portanto, editar isso acho que os libertou muito.

*Você acha mais fácil estar em cena e falar da sua própria experiência, junto com outros depoimentos ou ter só depoimentos de outros para trabalhar, sem estar envolvido como no primeiro espetáculo?*

Eu acho que primeiro, é assim: uma coisa meio cega. Cega no sentido da razão. Vou fazer porque acho que era importante falar disso, havia pessoas na sociologia a fazer trabalho sobre isso, um livro, uma malta que estava a estudar sobre isso. Eu queria falar da experiência concreta. A única dificuldade que eu tive nesse processo foi estar dentro e estar um mês e tal sozinho a trabalhar. Estava a experimentar e depois ia para a mesa. Tinha uma mesa para escrever e uma câmara para gravar o que eu fazia. Experimentava e editava. Tive a fazer e estive um mês nisto. Como se fosse trabalhar. Para um outro sítio qualquer. Entrava às duas, saía às oito, nove. E andei angustiado, não deprimido, mas angustiado esse tempo todo. Até que os meus caros colegas vieram de férias, o Johnny e a Malva, e depois a coisa começou a ser mais fácil, mediada pelos três. Comecei a sentir-me mais seguro, havia já muita coisa que eu já havia testado em Londres, um ano antes. Aqui, eu tinha certeza, neste espetáculo... Por isso, me apetecia trabalhar com mais pessoas, um elenco maior, uma equipa maior. Tinha essa certeza, de sair dessa angústia que é tá sozinho, uma chatice. Eu também acho que é isso: muitas das vezes eu me dou muito bem com essa coisa de estar só. Mas isso importa por que? Realmente, o teatro para mim é um espaço de partilha, até social. Não sou propriamente a pessoa que sai para beber um copo com os amigos e não sei quê, e tá bem... sim, faço isso, mas não tenho essa experiência de ter um grupo grande de amigos e acho que o teatro para mim tem isso. Tem um grupo de amigos, que nos vamos conhecendo... É trabalho sim, mas são pessoas que estou ali. E algumas delas até saio para beber um copo ou assim. Ali temos um sítio comum e amplo de criação, que me faz falta. Portanto, eu acho que foi mesmo isso. E depois achei que se estivesse de fora, seria mais fácil para gerir essas questões que já tinha vindo desde 2008 ou assim, em outros processos em que percebi que tinha que estar de fora, para olhar para eles, para lhes dar atenção. Já estive em alguns processos assim, de estar dentro, como ator. Precisava dessa distancia para lhes dar segurança e porque acreditava que conseguia gerar melhor material se estivesse de fora com eles e editar com eles. Acho que era mais fácil do que estar lá dentro.

*Você acha que Exílios é um espetáculo de esquerda ou ele tem pontos de vista diversos?*

Sim, acho que é. Os espetáculos que a gente faz tem sempre um ponto de vista nosso. Acho que não tenho uma tese a defender, mas tenho um ponto de vista. Ou seja,

não faço espetáculo para dizer assim: “Estão a ver a tese que eu defendo?” Acho que não tem isso, mas acho que é um espetáculo de esquerda porque, obviamente, as pessoas que saíram foram pessoas que estavam na oposição, eram pessoas de esquerda, que estavam, obviamente, distantes do regime fascista, que estavam a lutar por muitos meios, de forma clandestina. Eram quase as esquerdas todas do país. Engraçado porque isso é algo que nós falamos. Lembro da Filipa Malva fazer assim “e qual é o período de tempo que a gente fala?” Isso também foi uma coisa que estivemos a jogar e percebemos mais do trabalho do Miguel Cardina e da guerra colonial, de 61 a 74. Então ela disse “podíamos falar da malta de direita que saiu, que sentiu problemas aqui depois em 74 e 75, que teve que sair, ou teve que fugir, não é? Havia outro sítio. Acho que não era o nosso focal point. Mas acho que sim. Acho que a ver com a nossa... uma crença de um mundo mais justo, que eu acredito e que as pessoas com quem eu trabalho também acreditam nisso. Acho que as pessoas que a gente entrevistou, na altura também acreditavam nisso. Há uns testemunhos que diziam isso: “Não sei qual foi o dia em que deixei de acreditar nisso”. Essa coisa dessa anestesia geral que nós temos, esse apagamento e um viver meio anestesiado que nós temos. Deixamos de ter uma utopia ou a crença de ter um mundo melhor, uma relação melhor. Isso é engraçado, perceber que eles também evoluíram, não é? O espetáculo também tinha essa coisa deles falarem no passado, mas também estavam a vê-lo com os olhos de hoje. Isso também era engraçado. Esse olhar deles todos para aquilo que foi o passado. Sim... acho que tem essa conotação. Por isso é que vamos à Festa do Avante.

Acho que o espetáculo tem esse lado, tem experiências muito diferentes, das pessoas que foram ver ou que falaram. Tem muita informação também. Quase que aquilo precisava de um glossário, às vezes, porque é muita informação diferente, não é? De movimentos católicos, do PCP, das outras esquerdas todas maoístas, de pessoas que estavam ali no meio e foram simplesmente apaixonadas, foram pelo amor atrás do namorado. Se calhar, não tinham ainda consciência de classe, ou isso, estavam noutro ponto. Acho que tinha uma série assim de pontos de vista diferentes, mas acho que dava esse mundo. Na receção de quem viu , com algumas pessoas que nós falamos, há pessoas que tinham passado por aquilo... Nós falávamos algumas coisas da Guerra Colonial, não é? Muita daquela gente fez essa fuga, esse exílio, contra a Guerra Colonial. Não foram lá, desistiram, saíram. Um forma de renúncia. O meu pai teve na Guerra Colonial e o ponto de vista dele ao ver aquilo foi diferente e, ao mesmo tempo, dizia que “Havia muita coisa que eu não sabia. Esses livros que vocês falavam que liam, eu não lia.” Malta que

foi ver e também tinha ido a salto e, de repente, começam a puxar essas histórias e começam a recordá-las. Acho que isso foi importante. De perceber como é que resultava também. E também para a malta nova, onde é que batia. A malta nova ficou assim... algumas pessoas disseram “eu, se calhar, tenho que ir ver outra vez”. Porque havia muita informação. Há muita coisa que eu desconhecia. O que eles vêm de representação simbólica, conseguem captar mais, porque já ouviram falar ou já tinha visto aquelas imagens, ou palavras, ou músicas. Portanto, umas conseguiam relacionar-se e outras ficavam um bocadinho... ficava esse bicho de querer conhecer mais, escavar mais. Alguns foram ver outra vez, quiseram ver outra vez. Tem muita coisa. Acho que foi uma escolha nossa. Nós fomos para um sítio que estava escondido. Se calhar, estava a espera. Obviamente, havia coisas sobre isso documentadas, fotografias, músicas etc. Estava assim um bocadinho ostracizado. Isso também nos deu vontade de perceber melhor, acho eu.

## 1.2 Auto-entrevista sobre o processo de criação e interpretação de *Inside* (2018)

*Como surgiu a ideia do espetáculo Inside?*

A violência contra a mulher já era um tema que vinha me acompanhando, apesar de eu não ter me dado conta disso. No mestrado, a minha prática foi um espetáculo autoral chamado *Véu Carmim* (2011), que contava a história de uma jovem dançarina que havia sido violentada por um familiar. A peça discutia o preconceito com a dança oriental, o trauma causado por uma violência sexual, a capacidade de reconstrução ou destruição após um acontecimento como esse. Criamos uma história ficcional sobre o tema, mas fizemos uma pesquisa documental extensa para compreender o terreno em que estávamos entrando. Meu foco de investigação ainda não era voltado para o Teatro Documental, mas foi provavelmente esse trabalho de coleta de relatos que influenciou minhas escolhas posteriores. Já em Portugal, envolvida com a investigação do doutoramento, eu soube de uma história de um relacionamento abusivo de uma pessoa muito próxima e fiquei chocada com o fato de eu nunca ter percebido que a relação deles tinha esse caráter, mesmo convivendo com o casal durante anos. Comecei a observar melhor as relações das pessoas próximas a mim e aos poucos fui identificando ações abusivas aqui e ali. Nem sempre se tratava de violência física. A violência psicológica era muito mais fácil de esconder. Comecei a pesquisar sobre o assunto e, ao falar sobre isso com amigas, colegas e familiares, fui descobrindo muitas formas de abuso e violência na relação conjugal. Já vinha estudando feminismo e esses assuntos continuavam na minha cabeça. Percebi que eu queria fazer uma peça sobre isso, com mulheres em cena.

*Como você organizou a recolha dos materiais e como foram surgindo as pessoas entrevistadas?*

A pesquisa do doutoramento sobre teatro documental foi fundamental para direcionar os caminhos de investigação e criação dessa peça. Mais de um ano antes da estreia, eu comecei fazendo uma chamada pública em grupos de apoio femininos para quem quisesse falar sobre sua relação abusiva. Recebi muitos relatos escritos e poucas pessoas quiseram dar uma entrevista de fato. As entrevistas realizadas nesse período foram todas feitas por Skype. Eu achava que tinha pouco material até aquele momento. Felizmente, falando do processo de coleta e do meu novo projeto de criação com as

peças foram surgindo nomes e indicações de amigos. Surgiram várias mulheres que queriam me contar suas histórias, que precisavam ser ouvidas. Havia gente de diversos lugares e meios, com as mais absurdas histórias. Eu tive certeza que fazia sentido continuar. Quando percebi, eu já tinha uma quantidade enorme de material e comecei a selecionar. Obviamente, as histórias das entrevistas foram mais impactantes do que os relatos escritos e por isso, ganharam destaque na montagem. Era mais prazeroso criar a partir da repetição das vozes que escutávamos, com suas cadências e pausas, do que criar cenas para histórias escritas que resumiam demasiadamente os fatos. Os relatos também foram importantes porque nos fizeram identificar pontos comuns em quase todas as histórias. Tínhamos uma amostragem de muitas pessoas ali. As entrevistas, ao contrário, foram apenas onze, mas cada uma nos dava muito material para trabalhar. Houve entrevista que durou mais de 3h de gravação, num café que se estendeu até o após almoço. A gravação foi interrompida e a conversa continuou. Então, podemos dizer que a coleta foi um processo natural, de pessoas que foram surgindo à medida que íamos tocando o projeto. Chegou determinado momento do processo que foi necessário interromper as entrevistas e parar a coleta, senão não acabaria nunca. Engraçado é que, depois da estreia, surgiram várias outras histórias de pessoas que viram a peça e queriam partilhar também. Fiz novas entrevistas. Talvez sejam incluídas numa remontagem ou em um novo espetáculo.

*Qual é a maior dificuldade no momento de escolha? Quais são as prioridades na seleção dos materiais?*

A principal dificuldade na escolha dos materiais é, no meu ponto de vista, jogar algumas coisas fora. É muita informação para condensar. No nosso caso, o tema é denso e eu não queria criar uma peça que se alongasse mais que noventa minutos. O ideal, na minha cabeça, era que conseguíssemos explorar tudo em 75 minutos. *Inside* acabou ficando com 70 minutos. Achei ótimo. A pior parte em um processo de criação documental é escolher, antes de tudo, o que fica de fora. A gente não quer deixar nenhuma entrevistada fora do resultado final, mas tem histórias que são muito parecidas com outras e a forma de contar não é interessante cenicamente. Algumas cenas foram escritas e testadas nos ensaios, mas não permaneceu no resultado final. A gente acha que a pessoa que nos deu a entrevista vai ficar chateada porque a gente não usou exatamente suas palavras e fica insistindo em coisas que, às vezes, não harmonizam com o resto da

montagem. É preciso saber desapegar de cenas que não acrescentam. No caso de *Inside*, as frases se repetiam tantas vezes, que ouvimos algumas entrevistadas dizer que se identificaram não apenas nas suas próprias histórias, mas em várias outras. Depois de eliminar o que não é relevante, a gente ainda fica com um material gigantesco de coisas que a gente gostaria muito de ver no palco. No processo de criação de *Inside*, fiz um guião maior, com tudo que a gente queria e, aos poucos, fomos eliminando o que não funcionava na cena ou que parecia repetitivo.

A primeira etapa da seleção desses materiais aconteceu da seguinte maneira: eu e Beatriz escutávamos juntas, nos ensaios, os áudios das entrevistas e íamos anotando coisas que achávamos relevantes, interessantes ou impactantes. Depois, a gente conversava sobre o que a gente tinha anotado, discutia os pontos comuns, falava ideias sobre como colocar essas partes em cena. Com essa pré-seleção organizada, eu sozinha em casa pegava nas transcrições das entrevistas e ia separando as partes que citamos e organizava dramaturgicamente. De tarde, no ensaio, a gente testava aquela organização textual proposta. Algumas vezes, a proposta funcionava bem e já ficava estabelecida como cena. Outras vezes, não funcionava como vinha e a gente mudava a ordem ou dividia personagens, até ficar em um formato que nos agradasse. Essas escolhas obviamente estavam relacionadas não apenas com nosso gosto particular, mas com a ideia do que seria interessante compartilhar com o público.

*Sobre o trabalho das atrizes, há uma mistura de técnicas, entre interpretação e performatização. Elas interpretam personagens e contam a história sob seu próprio ponto de vista. É proposital?*

Sim. Desde o início, eu sabia que faríamos assim. A estrutura do teatro documental é baseada nessa alternância entre a voz dos atores e a voz dos entrevistados. Eu queria que fosse estabelecido com o público, logo nas primeiras cenas, um acordo de veracidade, que deveria ser proposto pelas atrizes na cena, falando com suas próprias vozes. A cena de apresentação do espetáculo, por exemplo, foi uma transcrição da cena que fizemos improvisando no ensaio – com os devidos cortes, é claro. As frases ditas por mim e por Beatriz na cena foram realmente ditas por nós no ensaio, sem planejamento. A ideia foi fazer uma cena para explicar ao público do que se tratava a peça e deixar claro que contaríamos histórias de vida. Fizemos algumas vezes, gravamos, transcrevemos e depois escolhemos o que devia ficar. Exatamente como havíamos feito com as entrevistas.

A proposta que eu quis testar, de Teatro Depoimento, onde a essência da encenação eram as memórias e a verdade de cada uma das entrevistadas, era preciso conter também a verdade das atrizes. Por isso, faço questão de dizer que a criação foi elaborada por nós duas, embora eu tenha direcionado caminhos e finalizado o texto. O que Beatriz pensava e sugeria no processo era muito importante para mim. Era essencial que a peça tivesse as vozes das duas atrizes em cena. Foi diferente de *Exílios* e *Termotebe*, por exemplo, que o momento de cena direta com o público foi escrito por Ricardo Correia e os atores apenas interpretaram aquelas frases. Inclusive, a minha frase preferida em *Termotebe* era dizer “Essa frase não é minha. É do Ricardo.” Para mim, era esse o momento-chave do acordo de veracidade. Era com essa frase que deixávamos claro para o espectador que íamos reproduzir frases de outras pessoas. Em *Inside*, os comentários eram realmente nossos, meu e de Beatriz. O objetivo era expor nossa posição em relação a tudo aquilo, inclusive dizendo que era difícil dizer determinado texto, por exemplo.

*De onde surgiu a ideia de associar as histórias a sapatos?*

A gente testou muita coisa antes de chegar nos sapatos. Nos primeiros ensaios, a gente trazia bolsas com objetos variados que eram associados às histórias. Ia tirando os objetos da bolsa e falando sobre eles. Depois, quando chegaram as caixas do cenário, fomos mudando os objetos para as caixas. Começamos testando cada objeto em um caixa, depois cada caixa já tinha vários objetos que se relacionavam com aquela história. As caixas representavam a mudança, né? Porque a maioria das entrevistadas precisou sair de casa para se livrar da relação abusiva ou violenta. A manipulação das caixas estava complexa cenicamente. Tínhamos pensado em usar uma roupa base neutra e ir colocando elementos a cada nova história. Isso acabou permanecendo, de certa forma, mas não como tínhamos imaginado. A roupa base colada com um sapato de cor neutra de salto como tínhamos pensado, definitivamente não funcionou e fomos transformando a ideia. Alguns figurinos foram mantidos, mas a velocidade em que trocávamos de história da última cena não permitia tantos elementos. Surgiu então a ideia de só trocarmos os sapatos. Acho que foi o Ricardo quem sugeriu e nós adotamos a ideia. O Celso foi incrível de ir adaptando figurino e cenografia às nossas novas demandas durante o processo. Os sapatos funcionavam bem. Colocamos nomes em cada par e reorganizamos as cenas para incluir os sapatos em todas elas.

*Não é arriscado esse tipo de trabalho documental e autoral, a partir de um material que você nem sabe ainda o que vai ser?*

Muito arriscado e complexo. Os caminhos não estão definidos. Por mais que a gente organize direitinho o cronograma, tem muitas coisas que fogem do controle. A gente mudou o texto de *Inside*, por exemplo, porque uma das entrevistadas saiu da casa do agressor durante nosso processo. E depois, mudamos novamente, três dias antes da estreia, porque ela voltou. O nosso processo, em particular, usava algumas histórias de pessoas muito próximas a mim e a Beatriz. Algumas cenas demoraram mais do que o planejado para serem levantadas porque nós estávamos emocionalmente envolvidas. Quando temos uma data de estreia definida, precisamos cumprir e isso demanda uma dedicação intensa ao trabalho. É sempre arriscado. Talvez a estreia não seja exatamente o resultado final perfeito.

*Questões de simbologia, elementos de cena, imagens, cenário, figurino, coreografias e outras coisas simbólicas que foram aparecendo, a maioria tinha prévia ou foi a equipe em criação, em processo? Ou seja, a simbologia surgia durante os ensaios ou no momento de edição do texto já vinha com ideias do que trazer para a cena?*

Eu não me lembro de trazer nenhuma simbologia prévia, antes de começarmos os ensaios, nem na composição do texto. Estava muito aberta ao que surgiria no grupo. A gente debateu muito o tema na sala de ensaio. As imagens das coisas que foram usadas e tantas outras que não usamos no resultado final, surgiam em *brainstorm* com a equipe. Lembro que tivemos um ensaio com Celso que passamos a noite falando de imagens e objetos possíveis que estavam associados às histórias, para compor as ideias de cenário e figurino. Um dos elementos foi a teia de aranha, que simbolizava a dificuldade de sair da relação de abuso. Os fios dessa teia acabaram se transformando num varal, que seria usado simultaneamente para aprisionar as atrizes e representar a casa, o qual usamos por um bom tempo nos ensaios e acabou não ficando no resultado final. Depois, veio a imagem das caixas de mudança, porque fazia uma relação direta com a necessidade de sair dali que estávamos trabalhando e ao mesmo tempo dava para guardar os elementos cênicos. A imagem mais forte foi a da casa destruída. Pensamos em várias formas de destruir uma casa e optamos, por fim, por reconstruir. Juntamos com ideia anterior e

acabamos por construir uma casa com as caixas, que estão amontoadas na cena 1 e terminam formando sofá, mesa, cadeira, penteadeira, estante, na cena final. Em cada cena vamos montando um cômodo. Tem vários outros elementos que entram em cena e são simbólicos: espelho, maquiagem, lenço, comida, microfone, vaso de flores etc.

*Em Exílios, os atores se sentiram mais à vontade depois de ter um texto, porque precisavam de um ponto de apoio. Você sentiu a mesma coisa em Inside?*

Não. Acho que o fato de estarmos as duas criando juntas e debatendo tudo que entrava em cena foi importante. Isso permitiu que não estivéssemos ansiosas durante o processo de criação. A gente sabia que não havia nada definido e fomos experimentando todas as ideias que tivemos sem compromisso de mantê-las no espetáculo. Muitas coisas que fizemos nesses momentos de experimentação e que não permaneceram serviram para fundamentar a criação de uma cena posterior. Quando o texto chega nos ensaios, ainda temporário, ele é ajustado com facilidade ao que achávamos que servia. É obvio que a chegada do texto nos dá um direcionamento, uma separação de cenas, uma ideia de início, meio e fim, que é essencial para o nosso trabalho. No entanto, a ausência dele não nos deixa inseguras. O texto definitivo chega para nos fazer fixar as coisas e interromper os experimentos.

*Você acha mais fácil estar em cena e falar da sua própria experiência, junto com outros depoimentos ou ter só depoimentos de outros para trabalhar, sem estar envolvido como no primeiro espetáculo?*

Eu acho que são trabalhos diferentes, embora tenham muitas coisas em comum. Durante a pesquisa do doutoramento, eu tive a oportunidade de fazer espetáculos documentais com pontos de vista distintos. Por exemplo: enquanto *Exílios* tratava de depoimentos externos à equipe e referentes a histórias de quarenta anos atrás, *Termotebe* trazia depoimentos que eram antigos também, mas que tinham muita proximidade com o criador e encenador, o Ricardo Correia. As histórias de *Termotebe* eram muito familiares para ele, faziam referência a coisas da sua infância, histórias que viu na sua casa, com seus pais e familiares. A peça contém, inclusive, diários do próprio refletindo sobre o processo de criação. Por outro lado, essas histórias estavam distantes dos atores, que repetiam aquelas palavras sem estarem afetivamente afetados por elas. No caso de *Inside*,

temos duas diferenças principais: a primeira é que as histórias eram recentes, a maioria tinha acontecido um ano ou dois antes da entrevista; a segunda é que a maioria das histórias foram contadas por pessoas próximas a mim ou a Beatriz, ou seja, nós fazíamos parte de algumas histórias. Passivamente, claro! Convivemos com o casal no momento em que a relação abusiva e violenta existia. Então, as palavras repetidas por nós naquele espetáculo tinham um impacto afetivo muito maior na nossa criação. O fato de retratarmos histórias recentes, algumas ainda acontecendo, inclusive, nos colocava em outra dimensão de propósito. Enquanto *Exílios* e *Termotebe* se propunham a contar a história de Portugal, refletindo sobre a luta do povo português e as questões que formaram sua identidade, *Inside* denuncia uma violência que está acontecendo agora, pede para o espectador olhar para o lado, olhar para si, fazer alguma coisa. Há uma perspectiva de mudança. Há urgência.

Sobre a interpretação nesses diferentes processos, não sei dizer se há um caminho mais fácil do que outro. Usar palavras de desconhecidos sobre um passado distante se aproxima muito do trabalho de interpretação de um texto clássico qualquer. Ter uma referência vocal ajuda a criação da cena, mas não a define, porque depende das orientações do encenador. Usar palavras de conhecidos que te afetem afetivamente pode atrapalhar o processo racional de composição de cena e memorização de texto. Eu tive muita dificuldade de memorizar a cena de Maria B., por exemplo, que é uma amiga próxima. Ouvi a gravação tantas vezes que já podia ouvir mentalmente a voz dela na minha cabeça toda vez eu dizia o texto. Mesmo assim, eu sempre pulava um parágrafo ou outro nos ensaios. Em compensação, a empatia com aquela história pode fortalecer a cena. Beatriz fazia a cena de Maria L. de uma maneira tão potente, que imagino que aquela força vinha do fato de ela ter acompanhado a história de perto. Ela sabia muito mais sobre aquilo do que tínhamos na entrevista. Era lindo! Portanto, acho que cada processo é único e haverá facilidades e dificuldades em cada um.

### 1.3 Entrevista ao ator Hugo Inácio sobre os processos de criação em “O meu país é o que o mar não quer #Exílio(s) 61/74” (2017) e “Eu uso Termotebe e o meu pai também” (2018).

*Você já tinha feito algum trabalho antes de Exílios com Teatro Documental?*

Não. Foi mesmo o primeiro. Nunca tinha feito nada.

*E o que você achou da experiência da primeira etapa do espetáculo ser um processo de investigação histórica e entrevistas?*

Sinceramente, foi aborrecido. A primeira parte, para mim, foi mais aborrecida, que era mesmo essa de buscar os depoimentos e transcrever. Assim, é interessante, não é? Tu não conheces bem aquela realidade e tem as pessoas ali. Há entrevistas mais interessantes que outras. Aquela quando a gente foi à sede do PCP, lá em Lisboa, foi fixe. Eu gostei bué dessa entrevista. Mesmo. Mas houve outras assim muito mais chatas. Eu nem me lembro de todas elas. Já misturo um bocado as duas peças, já não consigo separar.

*A gente fez entrevistas com quatro horas de duração.*

Oh pá... é aborrecido. Achei um bocado aborrecido. Algumas. Outras achei muito interessante. Achei interessante, porque a gente conhece um bocado pela superfície e, às vezes, não aprofunda muito. Conhecer pessoas que estiveram exiladas ou viveram de perto essa época é fixe.

*Você acha que se fosse um tema que tivesse sido escolhido por você, do seu agrado, seria mais interessante, ou também poderia ter coisas aborrecidas?*

Eu nunca faria Teatro Documental. Eu escolher fazer, não faria. Mas não é por nada, é só pelo simples fato de fazer a dramaturgia da coisa, não sei quê. Era um bocado arriscado da minha parte. É muito arriscado fazer a dramaturgia da coisa e tal. Há muitos textos que podem servir para isso também, acho eu.

*Quando a gente começou o processo de criação, quais foram as suas primeiras impressões sobre o processo e o que você acha que o fato de ter uma investigação e de ter conhecido as pessoas interfere no seu processo de criação de ator?*

Eu achei fixe, porque isso é o que se faz ou o que se deve fazer em qualquer tipo de processo. Quando pegas num texto qualquer que não seja documental, que já estava feito – qualquer um, Brecht, qualquer coisa – também tem que ter um bocado de investigação em cima da coisa. Até um certo ponto, acho eu. Pronto, achei normal ter de fazer investigação da coisa e tal. E eu gosto dessa fase também, acho fixe. Por isso, foi tranquilo. É normal.

*E quanto a criar um personagem quando você tem a voz real de uma pessoa como referência, que normalmente a gente não tem?*

Isso facilita. Facilita tudo, porque tu, ao veres as pessoas, tem que estar atenta, não é? Mas ao veres as pessoas consegues absorver uma ou duas coisas. E não digo só coisas físicas, não é? Mais ou menos a maneira dela se mexer, de se mexer dentro daquela cabeça. Facilita muito. Mas como nós tivemos de transcrever as entrevistas e tal... Eu não achei um trabalho assim tão diferente dos outros, em que o texto já está feito. Porque no fundo, é a mesma coisa. Tens uma vantagem de ter estado com essa pessoa e de fazer a voz ou a situação daquela pessoa. Tu entrevistas, transcreves e depois tem que fazer aquele texto teu. A gente não imitava vozes, eu não fazia as vozes deles. A gente fazia aquele texto nosso. Só que, como tínhamos estado lá, era muito mais fácil chegar a este sítio.

*Então você acha que o processo de criação de ator é muito semelhante, com a diferença que você tem uma referência?*

Acho. Exatamente. Acho muito semelhante. As palavras não são tuas na mesma. As palavras não são tuas de todo.

*Quando você diz palavras como se fossem suas, não sendo suas, como no caso de Termotebe e Exílios, quando vocês falam diretamente com o público como se fosse o ator falando, mas na verdade é texto do encenador, como se dá esse momento na criação?*

Pois. Aí que eu acho que é parecido. Primeiro, analisas o texto. Eu nunca tomei aquilo como se fosse o Ricardo, ou não sei o quê. Para mim, não interessava pra nada. Estava lá o texto. Era o texto que eu tinha que dizer, sendo o Ricardo, o Stanislavski, o Tchécov, não sei o quê. O Tchécov poderia ter escrito aquilo, não é? Podia ser outra pessoa qualquer. Analisas o texto, por ideias e tal, não sei quê... pelo que tu achas que é. E depois tens de colar aquilo a ti. Aquilo tem que tocar de alguma maneira em ti. Pronto. E havia coisas no texto que me diziam coisas também. Não me lembro agora. Já não sei de cor. Mas havia coisas no texto que me diziam alguma coisa também.

*Você acha que mesmo passando pelo filtro do encenador e de quem escreve (sendo a mesma pessoa ou não), e o filtro do ator, que também vai dar a sua interpretação daquilo, o que cola a ele, como você falou, ainda é verdade o que a gente diz em cena ou é só mais um texto dramatúrgico inspirado em fatos reais?*

Sim, não tem ali muita ficção, não é? Não tem nenhuma. Mas as pessoas não sabem. Quer dizer, sabem, sabem.

*As modificações que a gente faz desses materiais na hora de criar a cena não transformaria esse texto em mais uma ficção? E a diferença estaria, então, não no processo de criação, mas no impacto que esse texto causa no público, ao saber que aquilo é real, que vem de entrevistas e não foi escrito como uma ficção? Mas para criar, seria um igual ao outro? E estou pensando sobre isso agora, por causa do que você disse. Ou fato de você saber que a história é real te afeta de alguma forma?*

Não. É um texto igual a outro. Para mim, é um texto igual a outro. Eu acho que não podia, por exemplo, chegar ao pé do Ricardo e dizer “como é que tu dirias isso?”, para eu dizer como ele. E aí seria igual ao que a gente achava que era real, mas o que é que é essa verdade? Ele vai dizer de uma maneira, mas não quer dizer que seja mais verdade do que se eu disser de outra maneira. Tem que ser verdade para mim, que estou a dizer. Sou eu que lá estou, não é ele. O texto é dele, mas sou eu que lá estou.

*Ele dizia diferente de você, quando ele entrou em cena e fez na temporada seguinte.*

Completamente. Eu acredito. Aliás, eu vi.

*Sim, você estava conosco. No palco. Não foi?*

Claro. Eu tinha a imagem dele a fazer, mas não estava muito claro. Eu estava “eu vi?”. Vi. Vi. Completamente diferente. Se tu fosses fazer, também fazia completamente diferente. Acho que isso é a cena fixe de cada um dá a sua interpretação. No fundo, é o que a gente lá está a fazer. Agora, ele também me ia dizendo coisas. Mas foi também inteligente da parte dele. Ele nunca me fechou numa maneira de fazer a coisa. Ele sempre me deixou a vontade. Ia dando um toque aqui outro ali, para onde ele achava que devia dirigir o texto.

*Você acha que algumas cenas do Exílios, que foram feitas de forma mais cômicas, que descolam bastante do real, você acha que o uso dessa comicidade ao tratar de um assunto sério é uma escolha estética válida ou envolve questões éticas de transformar o conteúdo?*

Nunca me fez confusão isso. Eu sei que, na altura, houve essa polémica. Lembro da Filipa dizer que aquilo a gozar, ela não achava muita piada àquilo, que o que se estava ali a dizer deveria ser tratado daquela maneira. Eu percebo, mas também percebo o outro lado. Acho que não é preciso ser uma cena. Acredito que para o PCP aquilo tivesse muito, muito a dizer e que se sentisse mal com aquilo. Não sei. É uma maneira de distanciar o texto do que se está a fazer. Eu percebo a opção dele, para também não carregar muito na farinha. Não achei de todo a gozar com o texto.

*Eu também acho que faz parte da estética dele trazer leveza, mesmo quando as coisas são duras.*

Sim. É para distanciar. É uma maneira de por aquilo num ponto mais crítico do que catártico, da malta ficar “ah! É verdade!”. Simplesmente, tentar perceber o que é que está a ser dito e analisar aquilo mais friamente do que se emocionar com aquilo, acho eu. Estava a tentar achar um exemplo e não encontrei.

(...)

*Acho bom você dizer que o processo de criação também pode ser exatamente igual a qualquer outro espetáculo.*

No fundo, em qualquer espetáculo, tu tens que o defender, o melhor que tu consegues. Não estou a dizer que a gente analisa aquilo friamente. Vais investigar e tudo mais, tentas perceber – Isso é uma das vantagens que tens – quando estás a entrevistar as pessoas, o que é toca mais, em que sítio é que naquela pessoa toca mais, está a ver? Porque quando vais fazer esse texto é aí que dar o *bolt* da coisa, acho que é uma coisa muito mais analítica do que emocional. Depois, quando lá estás, pode acontecer de emocionaste com aquilo, mas numa primeira fase, há uma coisa muita mais de observação de como é que aquela pessoa faria ou o que é que aquela pessoa deve estar a sentir naquele momento. Mas acredito que num trabalho mais próximo seja mais difícil distanciar.

*Quais eram os elementos que você observava nessas pessoas? Você fazia uma observação consciente anterior – já nas entrevistas – ou na hora do processo de criação você lembrava das pessoas?*

Não. Aí entra um bocado a cena. Acho que para qualquer pessoa que trabalha na área, em teatro, quer seja em interpretação ou encenação, cenografia ou o quê, acho que a capacidade de observação tem que estar sempre ativa, então não é uma coisa de tu dizer “a gente observa bué e eu decifro aquele gajo que está ali com aquela mala a espera do pai, porque vai passar o fim de semana.” Não é isso. Tu, normalmente, quando trabalhas em teatro, estás habituado a tratar sobre pessoas, sobre seres humanos. Então, lês o texto e tentas perceber. Esse gajo... de onde é que ele veio? Pra onde é que ele vai? Tentas decifrar como a pessoa, então acabas por levar isso para a sua vida, sem fazer isso conscientemente. Há coisas que ficam gravadas mais facilmente do que, se calhar, outra pessoa, que não está habituada. Então, na altura de entrevistar, não havia essa coisa “vou começar a observar essa pessoa com outros olhos”. Era natural, ver a pessoa e apanhar-lhe os jeitos e não sei quê. Como é natural a qualquer um de nós fazer isto. Mas depois, ao ouvir, comesas a ver o gajo a falar. Essa coisa com os fones, a fazer o gajo a falar... Consegues... Porque, lá está, é a vantagem de ter entrevistado o gajo. Ao ouvir, já te invoca uma pessoa.

*Você teve dificuldades em alguma coisa durante o processo?*

Não sei. Eu não achei assim diferente. Não. Porque a coisa era feita com calma, quer dizer, foi à pressa, mas era feita com calma.

*E os textos? Que foram sendo criados durante os ensaios?*

Oh pá... Isso sim. E as cenas em coro! E aí, não havia outra hipótese. Era fechar-se em casa e decorar aquele texto. Não gosto muito dessa parte. De decorar em casa. Não gosto muito de me fechar em casa e decorar. Gosto mais de fazer e ir decorando ao fazer. É mais fácil. Até porque acho mais fácil de decorar do que está quieto em casa, a andar de um lado para o outro, para decorar a coisa. Isso foi terrível. E os coros... Tu, por exemplo, tu tens um texto e é grande, como, por exemplo, no *Termotebe*, e mesmo no *Exílios*, cada um de nós tinha assim um bife grande. Se houvesse uma palavra ou outra que tu trocasses, ninguém dava por isso. Mas, no coro, ainda por cima com um microfone à frente da boca, se tu trocasses uma palavra, ouvia-se tudo, percebia-se tudo. Isso era complicado, mas era um grande exercício. Estar em sintonia uns com os outros. Era jogar com muitas bolas ao mesmo tempo.

*Eu lembro que a gente trabalhou muito isso.*

Oh pá... no carro e não sei quê.

*Tenho no meu relatório sobre um ensaio que passamos quatro horas só fazendo isso.*

Era muito difícil. Mas acho que correu bem. Uns dias, melhor, outros pior. Mas acho que correu bem.

*Você acha que, durante as entrevistas, já havia um ou outro que você se identificava de primeira e queria fazer este?*

Sim! Havia uns muitos engraçados que eu achava piada. Sim. O Helder, o Helder, que eu fazia, por acaso. Foi sorte! Eu gostei da entrevista. Não o vi. Esse eu só ouvi, mas gostava muito. Estava a perceber mais ou menos a onda dele. E o José Dias também. Há uns que gostas mais, que te identificas mais. Acho que é por causa das referências que tu tens. O Helder era-me familiar. Eu ouvia aquele homem a falar e já tinha ouvido outra pessoa

qualquer a falar assim. O meu pai é um bocado assim também, fala um bocado assim. Então, tirava-lhe uma pela outra. O José Dias também conheço um senhor assim daquela idade que também tem uma cena parecida. Então, esses, apetece mais do que outros.

*Ele ficou chateado porque eu estava séria e não ria de nenhuma piada.*

Lá está, isso já é um dado do personagem. Se alguém fizesse esse personagem, por exemplo, fizesse mesmo, em situação cênica, tinha que ser um gajo que estivesse constantemente a chamar a atenção de toda a gente, ou ter a certeza que toda a gente estava a olhar para ele. Não é? E se não tiver, ele para, até ele olhar. Quando ele olha, retoma.

*Outra coisa: esses saltos de interpretação. Fiz um personagem, saltei, estou falando com o público, saltei, estou no personagem, estou na contracena, saltei, estou mudando o cenário, estou de novo falando com o público. Como se dá esse processo? É tudo racional? Não há um mergulho emocional porque está tudo ali cronometrado? É fácil saltar?*

Não sei. Acho que é mais simples. Mas que cena você está a falar?

*Eu estou a perguntar isso porque eu li muitas descrições de processos de como entrar no personagem, no emocional de alguém que já existe etc. Eu, particularmente, sou super racional em cena, entre uma coisa e outra...*

Eu acho que a base do trabalho – é como eu acho que se faz. Há várias maneiras de se fazer a coisa, mas eu acho que se faz dessa maneira e só sei fazer assim – é a partir da ação, que está delineada por ti. Então, é racional nesse sentido, em que tu delineias uma ação que vais fazer. Por exemplo, essa cena do pai do Ricardo: “então, chamaram!” A primeira coisa a fazer, é entrar na situação do pai quando ele estava a ver os guardas. Depois paro e relato o resto. Depois, sabia que tinha que dar dois passos atrás e quando tocasse numa pessoa, olhava para o lado. Depois, olhava para a frente e dizer o resto. Depois, sabia que eles iam embora e eu tinha que fugir pelas escadas. Era simplesmente jogar com as situações, aqui e agora, às nove horas e tal a dizer aquilo às pessoas, e o trás, o gajo apanhado pela polícia. Era só jogar com essas situações. O presente e a história. Como qualquer outra coisa narrativa. “Eu tava a beber o café, um dia, e entornei.” E faço

a cena. E entorno o café. Uma coisa e a outra. É juntar as duas coisas. É brincar. É jogar. Mas, sim, claro! Se tudo estiver bem delineado, se as ações estiverem todas bem delineadas, e forem ininterruptas, não houver ali nenhum corte que tu não está a perceber bem, qualquer coisa estranha, está mais aberto para que a emoção possa aparecer, como às vezes acontecia. Por exemplo, com a cena da Bia. Eu ia me despedir da Bia, ela ia se despedir de mim, aí às vezes acontecia. Acho que era a cena onde eu mais... Não. A última também. Quer dizer, tu estás sempre a sentir, senão estavas morta, não é? Mas às vezes identificavas-te com aquela situação mais do que outros dias, porque estava tudo a fluir.

*A cena de despedida que você diz é a cena do pai ainda?*

Sim, quando eu digo “Vai ter com seus colegas. Ela estava com medo e eu disse vai ter com eles”. É essa a cena. Eu acho super forte essa, essa, esse... imagina lá: essa cena entre essas duas pessoas. Tudo a batatada e o homem diz “vai ter com seus colegas que eu já lá vou ter”. Ela não sabe o que é que vai acontecer a ele e ele não sabe o que é que vai acontecer a ela, a partir do momento em que viram de costas. Pronto. E se estiver tudo bem delineado em termos de ações, isso acontece. Essas coisas podem acontecer, mas nunca é a base do trabalho. Acho que nunca é por emoção da cena. Acho eu.

*O processo de criação de ator eu acho que é sempre muito particular, cada um vai desenvolver o seu processo. Por mais que a gente tenha estudado coisas semelhantes, depois cada um tem o seu processo. Você acha que colocar o fone em cena interfere no que você está fazendo, o fato de estar ouvindo na hora?*

Nunca usei aquilo. Eu não usei nunca. Nem nos ensaios.

*Se tornou então um dispositivo simbólico, um figurino, um signo?*

E era! E o Ricardo, a certa altura, percebeu que eu não usava. Não usei, não usei nunca aquilo. Então, aquilo falhava e não sei quê. Eu não podia estar dependente daquilo. Ao contrário, aquilo é que tinha que estar ao meu serviço. E não estava. Por isso, estou a dizer que não usei. Houve problemas com o mp3 e não sei o quê. Não pode. Não pode ser. Devia ter sido feito ao contrário. Só que a gente foi percebendo isso...

*Você acha que se você tivesse ouvido interferia na forma que você criou ou você já tinha ouvido demasiadas vezes e não fazia diferença ouvir na hora da cena?*

Não sei.

*Talvez o fato de Bia estar ouvindo, ela conduzia muito o ritmo da cena.*

Sim. Ela ouvia. Mas acho que ela não ouvia sempre. Não sei se alterava, era capaz de alterar se eu estivesse a ouvir. Porque, a certa altura, aquilo começou a ser uma mistura do discurso dele com o meu e já estava, a certa altura, se eu ouvisse aquilo... já estava completamente diferente. É normal. Houve vezes que fiz sem mp3, porque ele caiu, ou assim. Estás a ver? Se eu estivesse dependente daquilo, tinha que ir a procura do mp3 para fazer a cena. É um dispositivo tecnológico. Mesmo que não queiras, a certa altura já sabes. Com duas pessoas, é super difícil. Carregar exatamente no mesmo segundo, à mesma hora. Tinha que ser a mesma fonte para os dois. Mas acho que era um código só.

*Você acha que o fato de ter documentos em cena, mesmo que vocês não manipulassem os documentos...*

A única coisa que tínhamos que fazer que era dar-te umas luvas, também não fazíamos. Eram luvas? Não.

*Passaportes.*

Passaportes! Também nunca dávamos. Não era?

*Davam, davam. Nos ensaios, esqueceram várias vezes, mas funcionou bem nos espetáculos. Além deste intercalar entre relatar e vivenciar, tem o manipular os objetos (demonstrar). No nosso caso, eram tarefas distintas. Você acha que ter aqueles documentos em cena, muitas vezes projetados nos corpos de vocês, interferia alguma coisa no processo de criação ou era muito distante para sequer ser notado?*

O vídeo eu notava a luz a entrar. Pronto, está ali qualquer coisa a dar. Mas interferia, tipo o quê? Se nos atrapalhava?

*Notava-se o que estava a passar ou era como uma composição de cenário, qualquer coisa externa que não tinha interferência nenhuma...*

Isso era bem mais útil para o público do que pra nós. Embora a gente soubesse que havia certas imagens atrás de nós, é diferente de, no Exílios, aquela coisa da música, do hino distorcido. Porque no *Termotebe*, era uma coisa que potenciava o que a gente estava a fazer, mas de maneira alguma ia nos potenciar, a nós, no que estávamos a fazer. Portanto, ver aquilo ou não era um bocado igual. Mas no Exílios não... No Exílios, nessa música, por exemplo, que era pra nós mesmos também, aí a gente tinha que se servir daquilo para a cena a seguir. Podíamos trazer aquilo para a próxima cena.

*Nos Exílios, as coisas eram projetadas em cima de vocês, não é? Em cima dos móveis, em cima de vocês.*

Eu só me lembro dessa que a gente parava mesmo para assistir a cena. Só lembro desse vídeo, não sei se havia mais algum.

*Então o fato de ter documentos em cena, não fazia diferença? Como vocês não precisavam manipular aquilo...*

Não fazia diferença não. Fazia mais para ti, porque tu é que tinha que jogar com os nossos tempos. Esse trabalho foi mais contigo do que conosco. E fazias isso muito bem, porque se fosse eu, tinha deixado cair um monte de merdas. Mãos delicadas fazem muita diferença. Mas sim, era um elemento muito externo. Eu aí estou um bocado fora. Por que é que tinha que estar uma pessoa a mostrar os documentos?

*Não tem. São escolhas de encenação. Podia ser uma pessoa, podiam ser todos. Podia não ter aquilo. Mas é uma coisa recorrente, colocar as provas documentais no palco, para as pessoas verem que aquilo é real. Pronto, acho que é isso.*

## 1.4 Entrevista com a atriz Beatriz Wellenkamp Carretas sobre os processos de *Eu uso Termotebe e meu pai também* (2018) e *Inside* (2018)

*Sob o ponto de vista do trabalho de atriz, o seu processo de criação em um processo documental é diferente do processo em um texto clássico, por exemplo?*

O *Inside* foi, para mim, uma espécie de continuação do trabalho que já tinha feito no *Termotebe*. O *Termotebe* foi mais baque, porque eu nunca tinha trabalhado daquela maneira. Então, ao início, foi mais bloqueador. Eu não percebia bem a maneira como o Ricardo queria encenar aquilo. Aí depois também tens várias formas de explorar. Mas o que me fascinou e depois, no *Inside*, trabalhei mais, foi que não pode haver pudor nenhum. E que no fundo, aquelas pessoas, apesar de serem pessoas reais, são personagens também. Então apesar de tudo, tás a criar uma ficção. Mas aí muito diferente do cinema documental. O teatro documental depois ganha outra camada além daquilo.

E depois tem a ver com a maneira como tu propões a tratar o material. Há um lado que é completamente verdade e há um lado em que tu alteras essa verdade para servir ao propósito da cena. Ao fazer isso, tens toda a liberdade de manipular aqueles documentos. Os documentos são como outros documentos e facilmente manipuláveis. Como tens um Hamlet que tu podes tirar frase e fazer de maneira x e maneira y, descontextualizá-lo completamente e tirar-lhe ou pôr-lhe conteúdos também. A certa altura, o que percebi foi que o mesmo acontecia com aquelas personagens. Sendo que há umas que te tocam mais que outras.

No *Inside*, além dessa camada, havia toda uma cada emocional de falar com pessoas que eram muito próximas. Sem trazer também o psicologismo à coisa. Conseguir ser distante e, ao mesmo tempo, ver aquilo quase como uma experiência social ou científica. Eu acho que o trabalho do ator vai depender muito de como o encenador ou criador se propõe a trabalhar aqueles documentos. Mas acho que podes fazer com eles qualquer coisa que poderia fazer com um texto. E é a mesma coisa. Se sentires confianças na pessoa que está a trabalhar aqueles documentos contigo, ou seja, a minha responsabilidade... Não sou eu que tenho que contextualizar aquelas pessoas no sentido de trabalho de ator. A dignidade é dada pela encenação toda, não é só pelo trabalho que estou a fazer. A até posso alterar coisas que a dignidade não vai ser perdida. É preciso ter

essa confiança com as pessoas com quem estás a trabalhar. E se a tiveres, podes alterar completamente aquilo.

É engraçadíssimo, por exemplo, ter um input áudio. No caso da mãe do Ricardo, para mim foi muito fácil. Só podia ser daquela maneira. Teve a ver com o processo, sobretudo de voz, porque depois o corpo eu estava completamente bloqueada. Não sabia o que é que ia fazer com aquela cena. Eu não conhecia ninguém no *Termotebe*, a exceção da Carronda. Não conhecia de facto ninguém. No *Termotebe*, ao início, estava muito bloqueada porque não sabia qual era a proposta daquilo. Depois, fui desbloqueando, fui percebendo como é que o Ricardo... qual era a intenção dele, de que maneira ele manipulava aqueles documentos, qual era a estética que ele estava mais ou menos à procura. Uma pessoa nunca sabe exatamente... Nunca houve grandes conversas a nível de que estética ele pretendia. As coisas foram surgindo ensaio após ensaio.

Tu trabalhas sempre, em qualquer espetáculo, entre aquilo que a pessoa quer e o que tu queres também, ou o que tu achas que é justo para a cena. Da mesma maneira aí.

*Você acha que sua percepção sobre os documentos e o texto foi diferente em “Inside” pelo fato de você participar também da investigação?*

Foi. *Inside* foi muito diferente. Primeiro, porque senti um peso muito maior como criadora. Senti um espaço enorme para criar que no *Termotebe* não senti. Fui cagada ali, já estava tudo mais ou menos feito. Eu não estava desde o início a batalhar e a fazer. Eu senti que *Inside* é um projeto mais meu. E foi muito mais fácil propor coisas, por exemplo.

*Você acha que o seu trabalho de atriz e processo de criação foi diferente entre Termotebe, que você não conheceu as pessoas entrevistadas e “Inside”, que você conhecia e, sobretudo, tinha uma relação próxima com algumas delas?*

Sim. Sobretudo porque havia uma responsabilidade. Senti uma responsabilidade muito maior, de ser justa para com aquelas pessoas. E, ao mesmo tempo, um sentido de proteção muito maior. Por exemplo, Maria M. quando foi ver o espetáculo disse-me que se sentiu muito exposta. Ela achava que ia haver outra manipulação do texto. Ela achava que se ia criar uma ficção a partir daquilo e não que iam ser as palavras dela. Eu acho que houve um lado dela ficou meio triste de se perceber tanto que era ela. Eu com a Maria L.

senti outra coisa, que foi quase as dores do outro. De maneira estranha, sabes? A certa altura senti que ganhei a frustração dela, ou seja, ali pra mim, foi mesmo colocar-me no lugar do outro. Mais do que métodos stanislavskianos e não sei o quê. Mas consegui aproximar-me sentimentalmente e psicologicamente de uma personagem. Foi o processo, aí nesta cena, o menos racional que alguma vez tive em qualquer espetáculo. Quando a concentração estava bem e havia aquele momento de estar lá em cima, tocava-me mesmo, a mim. E a certa altura tive pena, porque era uma coisa para se ter trabalhado mais, a nível de cenário, o que fazíamos com o vídeo. No *Termotebe*, a certa altura também... as pessoas eram muito mais distantes, por isso também, por um lado, é mais fácil... que é o lado do avacalhar é mais fácil e de não ter pudor.

*Você acha que o tema trabalhado tem interferência no modo com se envolveu nos dois espetáculos?*

O tema não sei. Eu acho que tem interferência a maneira como o criador está a trabalhá-lo. O tema das relações abusivas é muito mais sensível e muito mais difícil de se trabalhar, por um lado. Por outro, tem muito menos chavões e tu podes tratar de que maneira for. As questões dos operários, as questões todas de política de esquerda, referências literárias, a questão do direito à preguiça, a Mãe, do Gorki, as questões de Brecht, que ele puxava... Também do teatro épico. São lugares comuns que aquele tipo de trabalho tem e é mais difícil fugir a eles. Nesse sentido, tratar de relações abusivas, nós se quiséssemos podíamos ter extrapolado muito mais porque é um universo que ainda não tem muitos lugares comuns. Tem alguns, não tem tantos. Nesse sentido, o *Termotebe* é mais difícil de fugir aos lugares comuns. Isso também não muito a ver com trabalho de ator, tem a ver com o trabalho de criação. Com o trabalho de ator, acho que é a mesma coisa, nesse sentido é a mesma coisa.

O tema ser mais próximo de mim ou não... Há muita coisa nas relações dos operários que me identifico, mas tem a ver com umas coisas muito mais distantes, mais pequena burguesa, apesar de tudo, com alguma consciência social... enquanto que as relações abusivas é um tema que me toca muito mais, faz parte da minha psicologia do dia a dia. Daquilo que eu não quero para minha vida. A certa altura: “como é que eu identifico?” Nessa altura, eu andava meio paranoica. O que é já foi, o que já não foi? Como é que eu não me deixo manipular? Ai não... estão aqui muitos alertas vermelhos. Nesse sentido. Pronto.

*Em relação ao seu trabalho atriz, tanto em um trabalho quanto em outro, havia transição entre apresentar o processo diretamente para o público e fazer os personagens. Você acha que essa transição interfere no seu trabalho de criação e imersão no personagem?*

Acho que não interfere. Faz parte. O processo de criação já tem isso assente e sabes que tens de saltar de uma coisa para outra e eu sou uma pessoa que, digo isto, eu ainda sou um bocado nova, não tenho propriamente o meu método, mas sou uma pessoa muito mais dada ao tipo de trabalho brechtiano do que o Método. Eu não nada do Método. Stella Adler, Stanislavskianos... Não. Sou uma gaja estupidamente racional. E acho que tenho graves problemas por isso, que são depois também entraves, isto é,

Por isso que a certa altura eu só consigo criar personagens efetivamente quando é claro para mim o que é que eu estou a fazer, qual é o entrar e sair, qual é o esquema da coisa. Preciso racionalizar primeiro, fazer um esquema mental do que estar a passar, pra depois fazer. No *Inside* para mim foi muito mais fácil. Já tinha acontecido o *Termotebe*, ou seja, eu já sabia como é que ia ser o esquema. Apesar de tudo, com diferenças. Mais ou menos. Eu acho que o *Inside* teve mais momentos de candura, mais opinião das pessoas envolvidas que o *Termotebe*. Mas lá está! Eram mais pessoas. O *Termotebe* também tinha piada porque a certa altura manipulava as opiniões, porque aquilo era tudo a opinião do Ricardo, mas “é a opinião do ator”. O que é que é o quê? Isso, por exemplo, quando eu percebi isso que era uma coisa que se podia trabalhar, gostei muito. Porque tu estás a trabalhar não só a entrar e a sair desses personagens que tu estás a ouvir, como tás a manipular uma coisa que as pessoas têm por adquirida que é a personagem intermédia, que a princípio és tu e é a tua opinião, mas não, é a opinião do Ricardo. É uma meta personagem, digamos assim. Eu achei isso muito interessante. Sendo que acharia mais interessante se, efetivamente, a certa altura, EU aparecesse no *Termotebe*. Ou seja, quando digo eu, digo tu, o Hugo... Ou seja, quando nós opinávamos, não éramos nós a opinar. Aquela cena inicial... essas frases todas, não é? A certa altura o que era giro era haver frases nossas mesmo.

*Como a gente fez no Inside depois.*

Exatamente. É. Imagina. No *Termotebe*, aparecia frases do Ricardo como se fossem nossas. Há um lado aí, que busco explorar do que fiz em teatro documental, uma coisa que quero explorar mais, uma coisa que eu gostei, que tem a ver com essa capacidade de manipulação da verdade. Não é um fato científico. Isso acontece com os documentários de história. Há documentários de história que se contradizem uns aos outros. Isso é pra ter cuidado. Mas eu gosto dessa possibilidade de manipulação da verdade porque quando tu ouves a palavra documentário... “Ai, não! Isto é verdade! Isto são pessoas reais. Isto aconteceu!” Sabes? Os espectadores parece que ganham uma espécie de aproximação logo imediata porque não é uma ficção. Uma empatia extra. E tu podes manipular isso completamente e isso é uma coisa que a mim, me fascina. Por isso, gosto desse lado. São as várias camadas. Mas depende da sintonia com tu crias com a equipa. Se a equipa está em sintonia, funciona muito melhor. A certa altura, em *Termotebe*, foi uma coisa que não aconteceu.

Eu acho que em *Inside*, apesar de sermos as duas só em cena e das dissonâncias externas, acho que a gente pensava mais ou menos a mesma coisa sobre o que a gente queria fazer com aquilo. A certa altura, isso ficou claro. E o cuidado que íamos ter. A maneira como víamos as coisas também, acho que desde as primeiras conversas que tivemos, a coisa ficou muito bem alinhada. Para mim, a única questão do *Inside*... Quer dizer, enquanto espetáculo todo, tive várias! Acho que ainda tínhamos que trabalhar, o cenário não podia ser aquele, os figurinos não podiam ser aqueles. Coisas como o vídeo no cartão funcionaram muito melhor do que eu imaginava. Visto de fora, as fotografias, pra mim, os figurinos tinham que ser outros, completamente. Quando penso no espetáculo e como gostava de o trabalhar, aquela ideia que tínhamos de coisa base, eu por mim tirava. Eu entrava assumidamente com a nossa roupa. Somos nós. Criar coisas como a ideia dos sapatos e só. Só sapatos, sem mais nada. E depois até podíamos brincar com a nossa própria roupa. Aquela ideia, por exemplo, na Maria L., de veste isto, poe aquilo, não sei quê, fazia todo sentido. Depois, era brincar com isso. Tirar a roupa e explicar porque vais tirando e acrescentar camadas da tua personagem e o que aquilo significa em relação ao sapato que calçou. A certa altura, apeteceu-me, por exemplo, a medida que fosses calçando os sapatos dos outros, fosses tu ficando com menos roupa. Com a ideia, não de ficarmos nuas no fim, nem nada que pareça, mas com a ideia de que vai descobrindo camadas, a medida que vai descobrindo a tragédia dos outros, por exemplo. Haver um percurso de ascensão e outro de declínio.

Acho que aquela ideia de cenário, de coisa que se transforma noutra, para mim, tinha de ser. Tinha, mas não em cartão. Com um material, apesar de tudo, menos comum. Uma estética mais fria, se calhar, mais brancos e não tanto cremes. Ou mais cinzentos, tipo ferro. Acho que pede uma coisa fria. Tenho uns apontamentos depois. Acho que as toalhas não podiam ser aquelas, as plantas não podiam ser aquelas. Mas acho que podia ser um espetáculo mesmo incrível. Está tudo super lá. Acho que não teve mesmo por uma questão de dinheiro e tempo de trabalho. A certa altura, nós achávamos que ia ser outra coisa.

Ah! Devo informar que já sei saltar muito melhor à corda. Desde aí e há coisa de dois meses tenho saltado à corda quase todos os dias. Já estou a treinar para conseguir saltar à boxer, com um pé e o outro. Ainda não consigo, é um bocado deficiente. Volta e meia aquilo pára. Só para dizer que se quiseses, estou prontíssima para fazer essa cena bem!

Acho que faltou entrar o caso lésbico. A certa altura aquilo se tornou muito heteronormativo. Eu percebo, porque a maior parte dos casos são. E também fazer um trabalho para entender se de facto, mesmo dentro da relação amorosa homossexual, se definem-se papel masculino e feminino dentro de uma relação de pessoas do mesmo gênero. É absurdo o que dizem sempre: “É o homem da relação”. Eu não gosto desse conceito. Acho que a gente pode dizer que se estabelece uma diferença de poder na relação, não necessariamente feminino ou masculino. Eu tava a coibir-me de dizer isso. A achar absurdo, mas já estava a dizer. O dominante vai sempre abusar do dominado, mas de que maneira isso acontece? Da mesma maneira que nas relações heterossexuais? Ou acontece de outra maneira? Percebes? No caso da Maria R., por exemplo, seguia o mesmo padrão emocional. Ela nunca chegou a ser agressiva com a outra, era agressiva com ela própria, mas abusando emocionalmente da outra, não é?

*Voltando à parte de criação... Você acha que ouvir as vozes e trabalhar as cadências te ajudou a criar as cenas dessas personagens? Você por exemplo, entrou muito na cadência e sotaque da mãe do Ricardo. Depois, em Inside, você fez vozes brasileira, embora a gente tenha optado por respeitar as cadências, mas não mudar nossa fonética.*

Tu apanhaste, por exemplo, muito bem, os tempos da Maria S. E aí, foi um caso para mim, muito interessante de ver, porque era a mesma pessoa com sotaques diferentes.

E era claro que era! A proximidade... e não sei foi por algum tipo de identificação até de pessoas, não sei. Vocês não têm nada a ver uma com a outra, mas eu não sei. Aproximou-se muito. Eu via a minha entrevistada ali, apesar de que não havia uma aproximação muito grande de timbre.

Para mim, a mãe do Ricardo foi super fácil, foi quase automático. Também ela tinha uma musicalidade e uns tempos... e que serviam à cena! Ela ditou o tempo da cena. A cena era cômica por causa daquela dinâmica. E pra mim foi muito fácil. Eu não estava na entrevista, só ouvi, mas aquilo era muito giro, não é? E depois foi giro também porque eu e o Hugo encaixávamos estupidamente bem naquelas personagens. Ainda hoje, a falar, parecemos um bocado aquilo, volta e meia. A minha relação com o Hugo criou-se a partir dessa dinâmica. Pode ser que tenha sido assim. Hoje em dia eu falo, falo, ele tenta falar e eu interrompo. E ele me interrompe e eu interrompo. Isso é giro.

A patroa já foi muito mais complicado pra mim. A patroa teve uma grande complicação, porque eu tinha um ódio mortal do que aquela mulher dizia. E, pra mim, foi muito complicado, por um lado, porque senti, a certa altura, que aquele tratamento que se deu ao espetáculo não foi o mais justo com ela. Porque, apesar de tudo, fizeram uma caricatura dela. Eu não sei se o Ricardo optou por isso porque percebeu que eu não conseguia aproximar-me dela, então resolveu fazer a cena assim. Ou não. A certa altura, por exemplo, quando eu comecei a ouvir, comecei a fazer o mesmo trabalho que fiz com a mãe do Ricardo. Depois, aquilo foi pra outro sítio, completamente diferente, que não tinha nada a ver com o ritmo sequer dela. Eu não podia ter o ritmo dela para aquela cena, da maneira como ela estava marcada. Eu, ao início, não concordava com ela, mas esatava a fazer o maior esforço de não julga-la ao fazê-la. Achava que era pra fazer como ela disse, fazer como ela vê. Tentar ver com os olhos a partir daquilo. E tentava perceber o que é que a leva a fazer e dizer aquilo. Mas aquilo foi tratado... Aquela cena, então aí sim, a Patrícia, era uma personagem como outra qualquer. E foi marcada como qualquer outro espetáculo que eu tivesse tido feito.

*Você perdeu a referência durante o processo?*

Lá está, o *Termotebe* teve vários problemas também. Coisas, por exemplo, que eram para escutar e não eram. A Joana e o Celso, depois, não ouviam nada ali. Nada! A Joana e eu éramos as únicas que estávamos a fazer um esforço para ouvir efetivamente. O Celso e o Hugo cagaram. Aquilo não servia à cena, portanto...

*Ouvi dizer que atrapalhava, inclusive! A Joana me disse que quando colocava os fones de ouvido, não ouvia o que o Celso dizia.*

Exatamente. Eu, por exemplo, acho que ali, na cena com o Hugo, na primeira cena com o Hugo, nós arranjamos um equilíbrio muito bom. E eu estava de facto a ouvir. Não posso falar pelo Hugo. Aquela cena foi tão marcada e as marcações eram tão fáceis e nós chegamos tanto eu quanto o Hugo rapidamente ao ritmo daquelas personagens, que não havia problema. Aquela cena, para mim, não tinha problema nenhum. E eu gostava imenso de fazê-la e divertia-me imenso.

*Eu acho que entra uma questão aí sobre a técnica. No verbatim é muito comum colocar um fone aparente, visível em cena. Não é uma coisa pequena que você escuta bem o seu colega, mas uma coisa grande, que te corta do barulho exterior, mas é majoritariamente feito sem contracena. Eu escuto e falo para o público o que eu ouvi. Não estou contracenando com outra pessoa, que também está na entrevista. A gente não considerou – e eu me incluo nisso, porque não imaginava a dificuldade que era até experimentar – que com o fone não dá pra escutar mais nada. Ou você ignora o colega e segue o áudio, mas se entrarem no tempo errado, vão fazer a cena toda atravessada, ou você precisa de algum outro suporte para conduzir a cena. A cena de vocês era muito marcada, fluía. A cena de Joana e Celso não funcionou, tanto que mudamos na segunda temporada e já não se usava o áudio quase hora nenhuma, só no comecinho da cena. E ficou muito melhor, quando refizemos.*

Pois, aquilo depois, já na nossa altura, acabou por ser só uma referência de marcação. Perdi-me. Isto para concluir que o áudio ajuda na criação, mas no espetáculo, não sei se ajuda. E depende da intenção do encenador. Porque o caso da Patrícia, ouvir ou não ouvir teria sido o mesmo. No caso da mãe do Ricardo, não funcionava de outra maneira se não fosse a ouvir. Não tinha chegado àquilo sem ouvir. No caso da Carronda, também era completamente cagativo se aquilo tivesse som ou não. Não era a Carronda que eu estava a fazer. De todo.

*Então, na verdade, em um mesmo espetáculo você consegue estar completamente alinhada ao áudio de um personagem e outro, nem tanto?*

Porque o tratamento que se deu, apesar do jogo cênico e das marcações não serem as das entrevistas – que no fundo eram uma transposição para a partitura física do que foi a entrevista, uma brincadeira – mas era um tratamento genuíno e cuidado daquelas personagens. Os outros dois casos... Por exemplo, no caso da Maria S., no *Inside*, ela foi um bocado caricaturada, apesar de tu estares super bem. Os elementos cênicos que foram postos além de ti, naquela cena, caricaturaram a Maria S. No entanto, a sua interpretação não era caricaturada. Não te foi pedido isto, nem tu fizeste isto. Percebes? Por isso, eu acho que depende. Depende. O tipo de tratamento que tu dás à personagem que tás a criar, depende daquilo que te é pedido pela encenação ou pela criação. Isso vai afetar. Ou seja, eram os filtros que tu estavas a falar. Não é só os documentos que tu tens. É o filtro da criação, o filtro da encenação e depois da tua criação, como é que eles se adaptam todos.

Eu tive aquele documento, se eu fizesse de maneira fiel, não ia servir ao propósito da cena que o Ricardo criou, por isso não podia ser feito daquela maneira. Ou seja, a escolha da encenação interferiu diretamente com o meu tipo de criação. E dentro do mesmo projeto pode ter vários tipos. Lá está, eu acho que tem ser uma coisa muito mais racional. Embora, para mim, no caso da mãe do Ricardo e no caso, em *Inside*, da Maria L., por exemplo, era emocionalmente... tu chegavas a um sítio. Não era um trabalho só racional, de sair e entrar. Era emocionalmente tratado. Da minha parte, ou seja, nesse caso, eram verdadeiras personagens e sendas que eu chegava mais proximamente a elas. Personagens, lá está, no sentido metódico stanislavskiano da coisa. Por exemplo, se for para uma coisa de teatro brechtiano, a Joana também era uma personagem. Aí sim.... Estou confusa. Tenho que pensar no que estou a dizer, porque já não sei, me contradisse vinte vezes durante essa conversa, porque estou a falar e a pensar ao mesmo tempo. Estou a chegar a conclusões e nunca tinha pensado nisso.

*Eu acho que é muito desafiador o trabalho de ator, porque em um mesmo processo você pode fazer uma cena e estar envolvida afetivamente com a pessoa entrevistada e fazer uma criação muito aproximada do áudio que tem à disposição e outra cena, logo a seguir, que pode fazer uma construção completamente deslocada, como se fosse um texto qualquer de teatro, ficcional, uma criação mais racional.*

É isso.

2. Materiais do processo de criação do espetáculo o  
*meu país é o que o mar não quer exílios # 61/74*  
(2017)

## 2.1 Imagens

### 2.1.1 Cartaz

**criação de ricardo correia**

**o meu país é o que o mar não quer**

**EXÍLIOS**  
**61-74**

**13 MAIO**  
**Arganil**  
ANTIGA CERÂMICA  
ARGANILENSE  
21:30

**20 MAIO**  
**Miranda do Corvo**  
CASA DAS ARTES  
21:30

**25 MAIO**  
**Coimbra**  
TEATRO ACADÉMICO  
DE GIL VICENTE  
21:30

**10 JUNHO**  
**Tábua**  
CENTRO CULTURAL  
DE TÁBUA  
21:30

PREMIÇÃO **E3** melhor espetáculo

CO-PRODUÇÃO **TA GAV** TEATRO ARGANILENSE

ACÇÃO DA COIMBRA É UMA ESTRUTURA FINANCIADA E APOIADA POR **PORTUGAL** **ARTES** **COIMBRA**

ACÇÃO DA COIMBRA FAZ PARTE DO PROJECTO LINHAS COMO CRIADOR DE ARTES PLÁSTICAS E JAZZ. **LINHAS**

APOIO DE DIVULGAÇÃO **R. Diário de Coimbra**

### 2.1.2 Fotografias do espetáculo por Carlos Gomes



**Marta Nogueira e Hugo Inácio**



**Sara Jobard**



**Celso Pedro**



**Hugo Inácio**



**Miguel Lança e Celso Pedro**



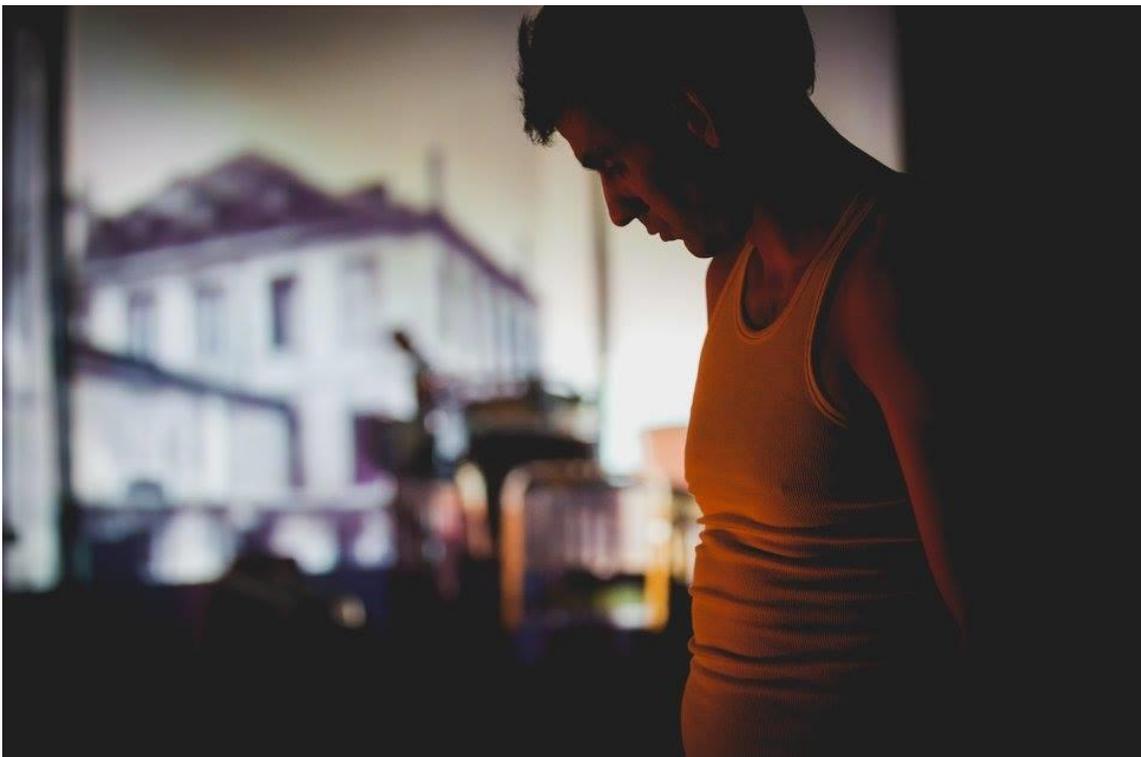
**Celso Pedro**



**Miguel Lança**



**Miguel Lança, Hugo Inácio e Celso Pedro**

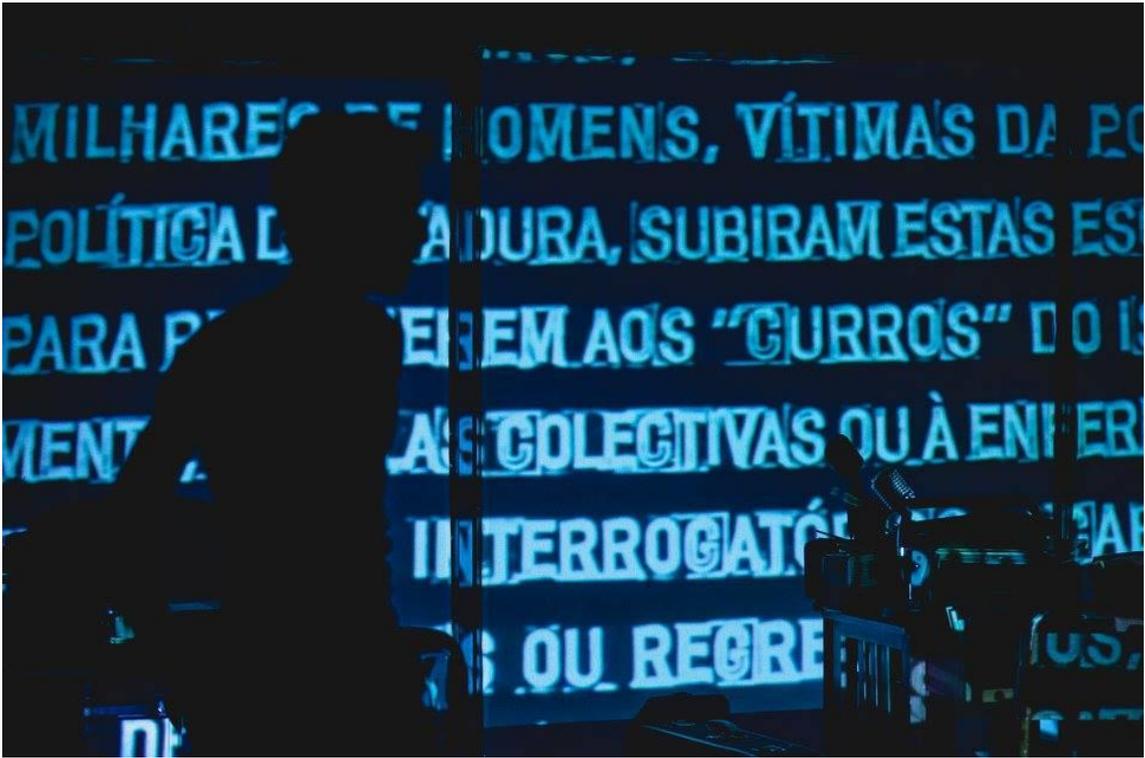


**Miguel Lança**



**Hugo Inácio**





**Miguel Lança e Hugo Inácio**



**Celso Pedro**



**Marta Nogueira e Hugo Inácio**



**Hugo Inácio e Celso Pedro**



**Miguel Lança, Hugo Inácio e Sara Jobard**



**Miguel Lança, Hugo Inácio, Marta Nogueira e Celso Pedro**



**Hugo Inácio**

### 2.1.3 Ensaio e investigação



Centro de Documentação 25 de Abril



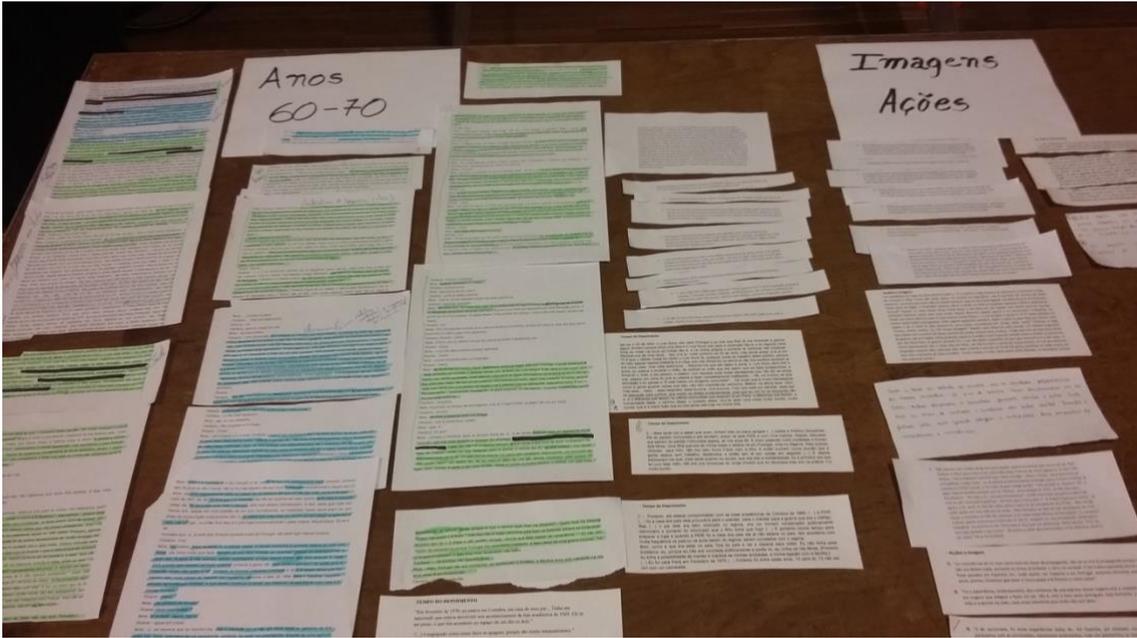
**Centro de Documentação 25 de Abril**



Centro de Documentação 25 de Abril



**Centro de Documentação 25 de Abril**



**Seleção de materiais em ensaio**



**Ensaio do coro**



**Ensaio com elementos cênicos no ESEC**



**Montagem**



**Orientações de Felipa Malva para elenco**



**Charriot de figurinos**



**Figurino base dos atores**

## 2.2 Guião

### O MEU PAÍS É O QUE O MAR NÃO QUER # EXÍLIO(S) 61-74 1ª Parte

Texto de Ricardo Correia

a partir da colagem de testemunhos de exilados, refratários e desertores portugueses entre 1961 a 1974, incluindo fragmentos de obras do Teatro Operário de Paris e um discurso de Kaúlza de Arriaga.

25 de Abril de 2017

O MEU PAÍS É O QUE O MAR NÃO QUER # EXÍLIO(S) 61-74 - 1ª Parte estreou em Arganil na Cerâmica Argalinense dia 13 de Maio de 2017 e fez digressão no âmbito do festival Outras vozes outras gentes da cooperativa Hermes por Casa das Artes de Miranda do Corvo dia 20 de Maio, centro cultural de Tábua a 10 de Junho e foi apresentado a 25 de Maio em coprodução com o TAGV em Coimbra numa produção da CASA DA ESQUINA . Um projeto financiado pelo Ministério da Cultura/Dgates e Câmara Municipal de Coimbra - apoios Tripartidos 2015-2017

### **FICHA ARTÍSTICA**

**Texto e Encenação** Ricardo Correia | **Assistência de encenação** Sara Jobard | **Interpretação** Hugo Inácio, Celso Pedro, Marta Nogueira, Miguel Lança e Sara Jobard | **Investigação, Dramaturgia e documentação** Sara Jobard, Joana Brites, Hugo Inácio, Celso Pedro, Marta Nogueira, Miguel Lança, Filipa Malva, Emanuel Botelho, Rui Gaspar, Filipa Malva e Ricardo Correia | **Espaço Cénico, Figurinos e Adereços** Filipa Malva | **Direção técnica e desenho de luz** Jonathan de Azevedo | **Desenho de som** Emanuel Botelho | **Vídeo** Rui Gaspar | **Operação técnica** João Palhares | **Apoio de Voz** Cristina Faria | **Responsável de Produção** Cláudia Morais | **Fotografia** Carlos Gomes | **Design** Joana Corker | **Produção** Casa da Esquina - Associação Cultural | **Coprodução** TAGV | **Estreia** 13 Maio (Arganil), inserido no festival *Outras vozes outras gentes* da COOPERATIVA HERMES. Este projeto está inserido no plano de apoio Tripartido da DGArtes/Ministério da Cultura à CASA DA ESQUINA em 2017.

**Agradecimentos** | AEP61-74, Centro de Documentação 25 de Abril, Natércia Coimbra, Rui Bebian, Rui Mota, José Torres, Hélder Costa, Eugénia Vasques, Fernando Cardeira, Miguel Cardina, Fernando Cardoso, Adelino Silva, Tila Cascais, José Dias, Graça dos Santos, José Vieira, Partido Comunista Português, CES -Centro de Estudos Sociais, Tipografia Damasceno, ESEC, Ilídio Design / Carlos Gago.

## CENA 1 Pode alguém ser quem não é?

*A arquivista coloca as Luvas brancas e dispõe na mesa os documentos. Escolhe-os. Ordena-os. Prepara-os. Carimba os passaportes.*

A	B	C	D
			Eu sou o Fernando Eu sou a Teresa Eu sou o José Eu sou o Ulisses
	Eu sou a Marta	Eu sou o José.	
		Não discutimos a Família Não discutimos a Pátria Eu sou o Salazar	Eu sou o Brecht
	Eu sou a Hannah	Eu sou o Hélder	
O Hugo sou eu		O Hugo sou eu	Eu sou o Hugo
	Eu sou a Eugénia Mas a minha cabeça Já apaga muito		Eu sou o Ricardo

### CORO

O que querem / gravar / Olhe que já não me lembro dos nomes / Explique-se / é que de tão clandestinos a memória apagou-os / Olhe que cada um tem a sua história / O assunto é sério / Exílio/ Exilados / Exílio Político / Refratários / Desertores / Perseguição política/ Estado novo/ Qual é o corte / Que business é esta merda.

		Eu sou o Hugo Traduzi as peças do Osvaldo Dragún Feitas pelo Teatro Operário em Paris Nos anos 70 Não fui refratário Não fui desertor Sou ator. Não criei o comité de desertores Mas transcrevi a entrevista do Hélder	
eu do Fernando e do Adelino	eu da Eugénia		eu a do Rui
	da Tila		
e do José			e do Fernando e do José

Isso tem piada  
porque eu estive exilado

em França 7 anos não é.  
Mas odeio a palavra  
*exílio*.  
Acho uma injustiça enorme.  
Uma série de políticos  
portugueses  
que viveram em França,  
passam a vida  
*exílio e tal*.  
Exílio. Aaaa.  
Em França. Porra.  
Tudo, liberdade total,  
Tudo. E mais  
a grande vantagem  
de se viver  
sem fascismo  
é só vantagens.

E pode-se perdoar  
alguém que não nos deixa viver  
no nosso País.

Ele disse-me  
eu não estive exilado  
eu obedeci ao programa  
Erasmus Salazar.  
Olha e a tua geração  
Foi no programa Erasmus Passos

Eu sou o Fernando  
E sou desertor.  
E digo-o  
com todo  
o gosto.  
O soldado olhou  
Para mim  
E disse

Meu capitão  
Está aqui  
Um desertor

Foi uma bomba  
Naquele quartel  
Para eles um  
desertor devia  
ser um tipo

com cauda bífida  
língua de fogo  
e ficaram a olhar  
para ele como  
se fosse  
um bicho

um bicho

eu sou a Teresa  
e sou a Tila  
e assistimos  
ao Maio de 68  
da minha janela  
em Paris

Eu sou o Sachetti

Inspetor da PIDE

Eu conheço-o  
Doutor

disse-me

Ainda vai ser  
Presidente da  
Associação  
Académica

Eu sou o Ulisses e  
cheguei a Ítaca

Se eu te responder  
a tudo o que me  
perguntas este espetáculo  
só vai acabar à meia-noite  
disse ela sorrindo  
para o público

Eu queria fazer um  
espetáculo que  
durasse o tempo  
necessário para  
ouvir a história do

Meu exílio

E do meu

E do teu

Sim. E de todos os  
outros que decidi  
testemunhar e que  
passei a viver.  
Esta frase não é  
minha é do ricardo.  
Muitas destas  
frases não são

nossas

nossas

nossas

São de quem ousou  
fazer um gesto de  
protesto ao sair de  
Portugal no tempo do  
fascismo entre 61 a  
74.

*Vão buscar os passaportes.*

Pode alguém ser  
quem não é.

Pode alguém

Ser quem não é.

Pode alguém

Ser quem não é.

Esta frase que acabei de  
dizer também não é minha.

Nós somos fiéis  
depositários  
destas memórias.

Nós gravámos estes  
testemunhos e são essas  
palavras que hoje vamos  
testemunhar. Como se fosse  
preciso repicar todas

estas memórias para saber  
quem somos e como chegámos  
até aqui.

## CENA 2 Fiéis Depositários

Para nós  
Tudo começou  
Com a fuga da  
Eugénia  
Para Paris

Depois seguimos  
o rasto do Hélder

depois a história  
do Rui

e todos os outros

Começo eu.

Estamos em fevereiro  
de 1970.

Aquele dia amanheceu com sol.  
Esta frase fui eu  
Que te disse  
quando me pus  
A recordar esse dia

Tinha um namorado que estava  
envolvido na luta académica  
de 1969.  
Ele ia ser preso,  
no espaço de um dia ou dois.  
Ele iria ser compulsivamente  
enviado para guerra colonial.

**B**

Então, às escondidas  
ele perguntou-me

para a França  
sim  
estou-me a rir agora  
O que iria acontecer  
quando o meu pai  
e a minha madrasta descobrissem.  
Sim que esta história  
Tem direito a uma madrasta  
a sério como nos contos de fada.  
Lembro-me que arranjei uma  
saca de ombro, e despedi-me  
olhos nos olhos das pessoas  
sem elas desconfiarem de nada.  
Fui para a baixa de Coimbra para  
Não me recordo bem.  
Sei que estava na baixa  
ao pé da estação de caminhos de ferro

**C**

queres vir comigo

e vi o meu pai passar no carro  
e tive que me abaixar dentro do carro  
onde estava.  
Lembro-me desse pormenor.  
E depois, não lembro muito bem  
é engraçado como esses factos se apagam  
porque são muito traumatizantes.  
Lembro-me que quem ajudou nesta fuga foi  
contra todas as expectativas

O meu pai. Um homem da  
Assembleia Nacional - um  
reacionário.

mas enfim, o filho era o filho  
e nós criamos uma rede de  
amigos para desaguar  
em Paris.

Havia um passador

e fomos com eles de carro.  
Atravessámos a fronteira  
em Vilar Formoso  
Eles deixaram-nos  
num determinado sítio

*O som da natureza invade o espaço.*

Era de noite  
Atravessávamos uma floresta  
Seguíamos até à fronteira  
Íamos acompanhados de passadores

Fomos separados

Porque o leva o outro passador  
tão depressa à nossa frente.  
O que se passa.  
Eu tossia para ver se ele me ouvia.  
Era de noite.

Só tinhas 20 anos

Uma menina  
de Coimbra  
uma saloinha  
Seguíamos no escuro  
Não se via um palmo à frente  
Não sabia de ti  
Sentia-a o coração a bater  
Cada vez mais depressa  
Cada vez mais depressa  
O homem disse-me

olha a gente vai fazer  
assim.

#### **Coro dos passadores**

Se vier a guarda faz de conta que a gente vai foder.

A gente está a rir-se  
Isso de noite  
naquela circunstância  
vos garanto que as minhas pernas  
batiam castanholas  
para mim tudo aquilo estava  
a acontecer em tempo real

só depois percebi que tudo  
era encenado. Combinado.  
Entramos num carro  
ao pé do adro de uma igreja em Espanha  
e depois seguimos viagem com muitos emigrantes  
gente do povo num comboio até Paris.

Quando chegámos a França  
Cantámos e dançámos de  
emoção

Só me lembro de passar  
3 dias numa cama estranha  
a arder de febre.  
Ganhei anginas graças à neve  
que cobria a cidade

### CENA 3 DO MEDO

*A arquivista analisa documentos sobre as prisões no Aljube e PIDE/DGS.*

A	B	C	D
Aquele gajo é jardineiro			
está a olhar oh pá está a olhar para mim.	ou polícia		
	Xiu! Fala baixinho.	O medo Qualquer um pode ser inimigo.	
	Comporta-te Vá tira daí a mão	Uma desconfiança até dentro da própria família.	
Eu era do PC			e eu também
		pai e filho na mesma casa mas nenhum fazia ideia que ambos eram do PC	
	está quieto.		Quando desertei não disse nada à minha mãe. Ela podia contar à minha tia Que depois ia dizer ao vizinho Que quem sabe

Eu sou o sachetti

Me denuncia à  
P.I.D.E

Só 15 dias  
depois  
telefonei à  
minha mãe

Ou eu

O sachetti sou eu

Sim senhor Doutor

Aqui há merda pensei.

uma

duas

três horas de interrogatório

Taco a taco  
as armadilhas

O senhor vai para penamacor  
Uma companhia disciplinar  
só com bandidos, ladrões  
desertores

Uma companhia disciplinar  
só com bandidos, ladrões,

e depois políticos.  
Uma desgraça.

Ah tem que ir

O que é que eu fiz.

Para o ano vai ser presidente  
Do CITAC

Não sei de nada  
E já se diz que o Doutor  
vai ser dirigente  
da associação académica

E já se diz que o Doutor  
vai ser dirigente  
da associação académica

foda-se. Aqui há merda pensei.

foda-se.  
AH não diz nada

Aqui há mesmo merda. Isto está tudo  
feito.

Esteve naquela coisa da crise em  
61 62

Estive naquela coisa da crise em  
61 62

Violentas

violentas

A PIDE fez uma razia

A PIDE fez uma razia

30 estudante para Peniche

Vá se lá embora

Vá se lá embora

Disse me ele

SAI VÍDEO EM TEMPO REAL

Desde 62 a 67 que  
meti lá fora 200 gajos  
com passaportes falsos.  
Ele fazia parte  
dos gajos que queria deitar  
tudo a baixo.  
Sem conversas de utopia.  
Coisa reais.  
Em 67 um gajo é preso  
e eu não vou revelar  
o nome dele.  
Pá coitado... esse gajo  
era nosso advogado  
Muito vigiado.

Tinha medo que se o apanhassem chegassem até mim e os meus camaradas. Combinei ligar-lhe todos os dias às 7 da tarde. Ele levantava o auscultador e pousava não havia conversa. Sempre isto. E funcionou até que.

C

Eh pá se calhar estou enganado, já não me lembro do nome dela, Maria ou assim.

Tem voz de homem.  
Mas é primo dela.

É o caralho que ta foda seu filho da puta, meu P.I.D.E de merda não percebeste que me estás a dar um gozo do caralho. Vai pá puta que te pariu. Nem és P.I.D.E nem és nada. De maneira que andei escondido dois meses. Mas fui para a praia. Gozei um bocado. Era Julho, Agosto. Fato branco, bigode casino Estoril. Uns filmes pá. Um gajo habitua-se a um certo estilo. Até que me avisaram que foram lá a casa. Puta que pariu. Já não pode um gajo estar na praia. E saí a 15 de Agosto. Feriado. Tudo a rezar. E há mais uma série de peripécias até chegar a Paris.

*A arquivista dispõe na mesa do vídeo os seguintes objetos: Um Livro de Mao Tse Tung, uma caixa a dizer não mexer e lá dentro um caralho das Caldas. Coloca o fato branco num saco plástico.*

algumas figuras

Tudo se dizia  
a meias palavras

D

Faz favor quem é que fala  
Quer falar com quem. Quem fala

Mas quem é que fala

Mas quem é você

Os encontros  
clandestinos eram  
feitos longe da  
vista Num pinhal à  
noite

as pontas de cigarro  
a brilhar

de cada lado

Dizia-se o que se  
queria dizer  
por outras palavras.

Como quando eu  
Fui a Caxias  
Visitar o meu marido  
E informei-o sobre um  
Camarada nosso  
o João foi  
Para as Termas  
quando queria dizer  
que tinha sido preso

Medo do desconhecido

O medo servia  
para não fugir a guerra

Uma pessoa ir embora  
era nunca mais voltar.  
Nós os portugueses

não viajávamos

não viajávamos

não viajávamos

o bairro e a cidade

o bairro e a cidade

conhecíamos

o bairro e a cidade

era uma coisa

era uma coisa

e o resto

era uma coisa

era censurada

era censurada

que se via  
a preto e branco  
A televisão

era censurada

eram censurados

eram censurados

Os jornais

eram censurados

eram censurados

eram censurados

Os filmes

eram censurados

### Coro

A guerra colonial era uma catástrofe grega/ Porte-se bem ou denuncio-o/ Olhe que o seu cabelo é muito comprido/ isso é pecado/ Não cruze as pernas / Baixe a cabeça/ não olhe nos olhos/ Peça licença / Não respire / O que leva aí/ Não respire / Não respire / NÃO RESPIRE.

## CENA 4 CONFESSIONÁRIOS|ESPAÇOS DE RESITÊNCIA

### CORO

Vamos então ao *focal point*/ Estado Novo. / O que é que se passa entre 26 e 74 Um regime protofacista. / O regime tem duas pernas /A perna direita é a igreja católica. /dá a ideologia ao regime. /Na esquerda as forças armadas a aguentar o regime. /Um império colonial. /A partir de 1958 começa o treme treme/um tsunami político /as pernas começam a tremer/as esquerdas/quais astros alinham-se /milagre de Fátima /General Humberto Delgado candidata-se as eleições /E não é que ganha pá./O Estado Novo não perdoou /Em 58, começa a prendê-lo /Ele

exila-se e matam-no. /olha, olha, olha /no interior na Igreja católica, /já  
fervilhava umas correntes humanistas, /a JOC, /a LOC /olha, olha, olha! /os  
camaradas comunistas /a serem presos / 58... 59... 60... 61  
/O medo é da porta pra fora pá /Lá fora não se pode falar /a PIDE, os  
informadores. /Estão à espreita /Mas, dentro de casa /os confessorários abrem-  
se.

A PIDE anda À Cata. Apanha um deles e interroga-o. Coloca-o em Estátua.

## B

A rádio Portugal livre  
Emissora portuguesa ao serviço do povo  
Da democracia e da independência nacional  
Iniciou a sua transmissão a 12 março de 1962  
Ao longo de 12 anos  
foi uma voz de combate  
Com entrevistas e emissões diárias  
Emitindo da República Socialista da Roménia,  
Bucareste,  
Dedicamo-nos à luta do povo português  
contra a ditadura,  
pela liberdade e pela democracia.  
Conta-se que esta e outras rádios entravam  
pela casa dos portugueses

## CORO

Coimbra é uma efervescência magnânima. / Uma Associação Académica  
/ numa praça central, / um mix de ideologias. / As residências  
universitárias são os centros de contrapoder. / Olha olha olha /O  
direito à informação / Mas o que é isto /Afinal há mortes / tortura  
/ O que é que se passa em África / A contrainformação começa a  
aparecer/ Coimbra resiste/ em 69 a crise académica /dá me licença  
senhor presidente/ dá me a palavra / um herói para uns/ para  
outros um menino do sistema /a batalha era na rua / manifestações  
/ tudo a fugir da polícia de choque / foge foge / onde está o meu  
sapato / cinderelas da revolução à procura do par perdido na fuga.

*O PIDE apanha um deles. Tenta perceber de quem é o sapato.*

Lembro-me de ir  
ao cinema  
ver o Antonionni  
e não percebíamos nada  
ou o *courouçado de Pothenkim*  
às escondidas na tua casa  
e alguém a traduzir em simultâneo

Discussões à porta do cinema  
no estúdio 444  
sobre o *deserto vermelho*  
do Antonioni

Mas que merda  
pá  
O que é que o  
gajo quer  
dizer.  
Brutamontes.

Com interpretações estapafúrdias  
de cada um de nós.  
O filme não era aquele  
a narrativa era censurada  
e só o vimos completo  
depois do 25 de abril.  
Uma sociedade do paradoxo.  
Horrível. Horrível.  
Era uma sociedade cinzenta.  
De uma tristeza incomensurável.

Depois da canção *De Coração e raça*  
Passamos de seguida para *Independência*  
De Sérgio godinho  
Gravado em Vancouver Canadá

O José lembra-se  
de ouvir a rádio  
Às escondidas  
de ouvir o Manuel alegre  
Na rádio Argel  
comprei o livro  
*A praça da canção.*  
eu não compreendo  
porque comprei esse livro..  
Que foi proibido logo de seguida.  
Aqui em Coimbra  
tínhamos contacto com  
essa realidade da oposição.  
Vivíamos isso.

*Montam uma assembleia Magna em semi-círculo. Tentam voltar aos microfones sem serem apanhados pelo PIDE.*

CORO

A batalha da contracultura/ o teatro / maoistas versus trotkistas/  
Eu sou o Mao Tse-Tung / SOMOS PARTIDÁRIOS DA ELIMINAÇÃO DA GUERRA  
/ NÃO DESEJAMOS A GUERRA. MAS SÓ MEDIANTE A GUERRA SE PODE ELIMINAR  
A GUERRA. PARA ACABAR COM OS FUZIS É NECESSÁRIO EMPUNHAR O FUZIL  
/ A rotativa da associação académica a funcionar 24 horas / Stop  
/ Arrebentou / partiu / todos cagados /a dormir em saco de cama  
pelo chão / porque a associação académica funciona 24 horas sobre  
24. / Quando vinha o jornal / íamos para o meio dos penedos da  
foz / com a lanterna lermos aquilo. /Eu não me tinha apercebido  
da dimensão das coisas / mas a partir dessa altura já andava para  
aí metida em casa / escondida / a fazer o jornal/ Foge/ fuge

## CENA 5 TOURADA

*Tourada. O PIDE tenta apanhar um deles. Tenta perceber de quem é o sapato. Apanha o dono do sapato. Interrogatório.*

Lembro-me de  
comprar livros.  
Era trabalhador  
estudante.  
Ia a livraria  
Barata.  
uma vez fui comprar  
dois tomos sobre o  
marxismo e o senhor  
Barata

o velho Barata disse

A gente não tem isso.

Mas com um ar.

Eu era puto.  
E eu: mas disseram-  
me que tinha aqui.

Vai te embora.  
Vem cá amanhã pá.

Fui no outro dia.  
Ele vendeu-me os  
livros debaixo do  
balcão.

Tinha claro que tinha.

Levei os livros num  
saquinho de papel.  
Na avenida de Roma  
uma zona fina da  
cidade de lisboa.

Ó senhor barata  
era possível arranjar  
o.

O.

O.

O.

O.

Ah.Você está maluco.  
Venha daqui  
a uma semana.

O Barata era assim-  
nunca tinha nada.

Sabe-se lá  
quem estava ao lado  
a comprar livros.

Não há nada.  
Volte amanhã

## CORO

64 65 66 / Caxias encheu-se com malta estudantil / a abarrotar / já sem  
espaço ouviam e mandavam embora /a 68 Salazar cai da cadeira / o mundo  
de 68 a 70 em Coimbra é de / Pixagens na rua / Da história da pistola

/ um carro para com os travões às 4 rodas / chiadeira / um fulano com uma pistola / acreditem ou não era polícia / quem são vocês/ identifiquem-se / uns filhos da puta agora mesmo pintaram o muro da minha casa / ABAIXO A GUERRA COLONIAL / se os apanho / dou-lhes uns tiros nos cornos /eh pá nos estivemos naquele bar / ah sim lembro-me de vocês / vou continuar À procura desses filhos da puta / ufa / não se lembrou de nos pedir mostrei-me as vossas mãos/ Olha olha olha / ABAIXO A GUERRA COLONIAL.

### CENA 6 Pesadelo da Guerra colonial

C

Bravos Soldados Portugueses;  
É com emoção que vos acolho  
para o cumprimento de mais  
uma missão de soberania.  
A Guerra é dura,  
*mais dura é a razão que a sustém,*  
mas terão a suprema felicidade  
de criar verdadeiros e sólidos laços  
de camaradagem uns com os outros.  
A verdadeira amizade  
é a que se faz em luta.  
Em defesa dos nobres ideias da nossa pátria.  
Em defesa da nossa civilização  
que se quer livre  
contra a opressão  
e o terror do comunismo.  
A espontânea manifestação  
da população africana  
é a melhor prova do amor deste povo.  
Coragem e dignidade.  
Viva Portugal!\*

**SAI VIDEO E SOM** \*Este excerto pertence ao quadro I da peça *O soldado de Helder Costa do Teatro Operário de Paris.*

### CENA 7 Deserção a duas vozes.

*Os soldados aprumam-se. Um despenteia-se. Desabotoa a camisa. Desalinha o cabelo.*

D

Cada um tem a sua história  
Eu era militar de carreira

1961

Não era por vocação  
Apenas uma maneira de sair  
Da província

A

Cada um tem a sua história  
Eu era  
das operações e informações  
A PIDE do exército.

1968

Ao fim de 3, 4 anos  
Comecei a não gostar muito  
Vi o desenvolvimento da guerra  
Todos os testemunhos  
Oficiais que tinham feito guerra contavam  
Os seus testemunhos  
O que tinham feito  
Era uma coisa impressionante  
Todas aquelas aldeias queimadas  
Massacres  
Torturas  
Contavam como se fosse a coisa mais natural  
Lembrei-me de um tipo que  
é de Coimbra  
Um Robles alferes  
Condecorado por Salazar  
O das cabeças  
Aparece ao lado do Salazar

Numa manifestação  
O Salazar fala  
E ele diz umas palavras  
Esse tipo foi meu contemporâneo

Na academia militar  
Um notório assassino  
do povo angolano

Bla bla bla bla  
A minha ligação à tropa é profunda  
Muitos anos de tropa  
Muitas amizades  
Mas havia uma fricção ideológica  
E estava sempre a ser castigado

Mas quem foi que fez isto

Ninguém se acusa  
Soldados não volto a perguntar

Duas semanas de castigo

O serviço militar era  
obrigatório. Tratava-se de ir. E  
fui.

Lembrei-me de um tipo que  
é de Coimbra  
Um Robles alferes  
Condecorado por Salazar  
O das cabeças  
Aparece ao lado do Salazar

Numa manifestação  
O Salazar fala  
E ele diz umas palavras  
esse tipo foi meu capitão  
em Tavira

Um notório assassino  
do povo angolano  
Quando estava na parada  
afirmava  
Que na primeira comissão  
tinha uma cabeça de negro  
em cada lado do jipe  
afirmava isto  
na parada  
Bla bla bla bla

Mas havia uma fricção ideológica

Tínhamos um núcleo de agitação e  
propaganda  
Lá havia a Rádio unidade  
Num almoço  
Pusemos um disco do Zeca Afonso  
Trancámos a rádio e fomos almoçar  
Foi uma bronca de todo o tamanho  
Dois fins-de-semana no quartel  
O Robles andava desesperado  
Mas quem foi que fez isto  
Duas horas em sentido na parada

Ninguém abriu o bico  
Ele andava desesperado.

Muita gente que teve consciência  
Que estava a ir a entrar  
Numa guerra injusta

E estava sempre a ser castigado  
Tinha a barba crescida  
Não apertava o colarinho da camisa  
Não tinha as botas engraxadas  
Quem fez a tropa  
Sabe o que isso é  
Desvinculei-me da carreira  
Passei a miliciano  
Não faço a guerra  
Dizia  
Não tenham a mais pequena  
Dúvida  
Mas não era fácil

Eramos assim uns 25  
Até que organizamos a deserção

Isto para dizer que a minha  
história  
Começou assim  
É uma história igual a outras

Não é especial  
Muita gente que teve consciência  
Que estava a ir a entrar  
Numa guerra injusta.

Tem a barba crescida  
Não apertou o colarinho da camisa  
Não tem as botas engraxadas  
Quem faz a tropa  
Sabe o que isso é

Não faço a guerra  
Dizia  
Não tenham a mais pequena  
Dúvida

Não era

## CENA 8 CORO DAS VONTADES

Olha olha olha / O partido precisou dela / Queres entrar para o  
partido Comunista / Sim senhor / para aquela malta estudantil /  
ser-se do partido era qualquer coisa / que a malta queria muito /  
entro em 61 62 / A situação política não era favorável ao regime  
/ O assalto ao Santa Maria / o assalto ao Quartel de Beja / a luta  
pelas 8h de trabalho no Alentejo /a fuga do Álvaro / a retoma de  
Goa /Damão e Diu pela Índia / campanha contra a Guerra Colonial a  
partir do estrangeiro / Olha olha olha / a informação a circular/  
BAC: boletim anticolonial. / um boletim sobre a guerra colonial.  
/ Número de mortos dos batalhões / a face negra do colonialismo.  
/ E sai o primeiro número e não é apanhado / e sai o segundo /  
terceiro, quarto, quinto, sexto, sétimo, oitavo, nono / E os  
boletins seguem-se pá / Dá-me aí caralho. Dá me uma cópia disso /  
3 exemplares atingirão à mão Guimarães no seu setor mais avançado  
dentro do movimento estudantil /era uma rede / 6 exemplares  
atingirão à mão os setores mais avançados dos trabalhadores /

Nota: se por acaso sobrar algum guardar-se-ão para a sessão dos democratas no 31 de janeiro. / Já são milhares / toda a gente quer ajudar para deitarmos o regime abaixo. / Em 72 isso era sufocante. / Sufocante / Isso tem que se resolver e a malta toda quer colaborar / 71 1º festival de vilar de Mouros / 14 boleias para chegar lá acima / quem vê as imagens aquilo parece woodstock / uma libertação impensável / era a loucura controlada / Festival de Jazz de Cascais / com Charlie Hedden / e uma música dedicada aos movimentos de libertação / posto na rua / fora do país / o regime a estiolar / ouvem-se as rádios clandestinas / a Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos Olha olha olha / a entrar vias ondas hertzianas pela casa a dentro. / A informação / Olha a informação a vir / Porque estamos aqui em Portugal / Ela vem de Moçambique / vem por ali / são pipelines de informação / Uma vez por semana nos aviões da TAP / Olha os boletins anticoloniais / E a PIDE fodida / Então é assim camaradas/ a PIDE continua a prender / A nossa gente foge daqui / o partido comunista manda para fora / os ML`s mandam para fora / os trotskistas mandam para fora / os do não sei quê mandam para fora / Vão criar pólos / comités de desertores / E a PIDE fodida/ à cata à cata.

#### CENA 9 CARTOGRAFIA DA DESERÇÃO

A

B

C

D

Quem estava bem dentro das questões da fronteira era o. O.  
 Era eu pá e poucos mais não é?  
 E portanto neste momento só sobre sou sou eu o único elemento que eu me lembre daquela altura

Como eu milhares de outros homens. Homens e mulheres fizeram esses trilhos. Grande parte da população.

Precisamos de refazer os caminhos.  
Há coisas que se esqueceram.

Havia três coisas  
que tínhamos como  
regra.  
Primeiro memorizar  
tudo. não escrever  
nada.  
segundo nada de  
fotografias.  
terceiro nada de  
perguntar nomes  
quem são os  
passadores e por aí  
fora.

Eu saí de Coimbra  
e chegamos a chaves  
e depois fomos a pé.  
Na zona fronteira.  
Feços de Abaixo.  
O passador pediu-me  
cinco mil escudos.

nós pagamos  
quase sete contos  
e quinhentos.

Preparei o meu sacco  
comprado  
uns dias antes  
para me apresentar  
no quartel onde deveria  
de assentar praça

Nós pagamos um conto  
e quinhentos para nos  
porem em Paris  
com viagem paga e tudo.

Fomos enganados.

A primeira vez que  
eu sai foi para ir  
ter com dois  
camaradas do  
partido comunista  
espanhol  
Ourense. Através  
de Chaves-Verin e  
Ourense.  
Não houve grandes  
dificuldades.  
A única coisa a ter  
em conta era uma  
roupa simples, não  
é.

Eles tinham-me dado  
uma boina à  
Espanhola.  
aquilo não era de  
borla  
Nós ainda estávamos  
a montar algumas  
coisas  
mas já tínhamos  
começado a fazer  
documentação falsa,  
nomeadamente  
passaportes  
bilhetes de  
identidade cartas  
de condução.

Eu saí pelo Guadiana a nado.  
Com um saquinho de plástico  
com o meu fatinho.  
Se fosse apanhado dizia que  
ia visitar namorada a Badajoz.  
Foi a 15 de Agosto. Feriado.  
Tudo a rezar fechado em casa.  
Deixei-lhes um presente.  
Quando chego a Paris  
encontro o Zé Mário.  
Fui viver para a casa dele.

De Chaves a Espanha  
era uma hora de marcha.  
A aldeia estava deserta.  
Só os cães ladravam  
à nossa passagem.  
O sítio era uma loja  
de eletrodomésticos  
e pertencia a um  
polícia espanhol  
que nos recebeu.

Eu saí atravessamos  
a fronteira de Vilar Formoso.  
Eles deixaram-nos num determinado sítio  
era de noite  
Atravessamos uma floresta  
até à fronteira.

Eu a 2º vez que  
passei já foi em  
direção a Fontes de  
Onor ia a caminho de  
Moscou

Eu saí de comboio  
até à Inglaterra  
com uma licença militar  
de 3 meses. Mas antes  
já tinha estado na Holanda.  
Foi uma descoberta.

Os livros, ruas.  
As primeiras experiências sexuais.

Eu saí do soajo  
Noite de lua cheia  
O passador era ágil  
Contrabandista de produtos  
alimentares  
hesitei antes de  
saltar o rio Vez  
o passador já me tinha  
apelidado de lento  
fraco  
é um político de merda  
se não saltar  
preferia desertores  
e gente do povo a salto  
eram mais bem preparados  
consegui  
in extremis

Os pontos de apoio,  
eram essencialmente para pernoita  
ou para alimentação  
ou ainda para estabelecer  
algumas ideias  
no caso de haver algum problema.  
íamos ao favor da da organização

**Vídeo em tempo real** desenho dos mapas/ percursos usados para passar  
clandestinamente.

Éramos 7

Mostram o b.i  
e fica tudo bem

Quem não tem passaporte sai

Eu tenho passaporte  
Mas havia uns cepos  
Que não tinham passaporte

Um de nós foi ao  
gabinete da polícia

Eramos assim uns 25  
Até que organizamos  
A deserção  
Éramos 7  
Ao entrar em França  
O passador disse

A polícia entrou no  
autocarro

Agora parece fácil  
É como contar um filme  
Então o que fazemos?  
Eu tenho passaporte  
Mas havia uns cepos  
Que não tinham passaporte  
Então vamos todos  
Ou não passa ninguém

Costumo dizer  
Era o gajo menos indicado  
para enfrentar o  
desconhecido

1  
2  
3  
10

18

30

1 minuto

Até que passam 5 minutos  
Parecia uma eternidade  
Saí branco como a cal  
Epá não nos deixam entrar

O que vamos fazer

Nós tínhamos 27, 28 anos

Epá digam que vão trabalhar  
Não se ponham a falar francês  
Mostra-me essas mãos

Não tem aspeto de trabalhador  
Oh pá digam qualquer coisa  
*Travailler*  
*Trabajar*  
Qualquer coisa  
Qualquer coisa

### Vídeo.

Está na fotografia.

Não me lembro

Não sei nada disso  
Ele não queria falar  
O medo ainda subsiste nas  
Pessoas.

3 minutos

Parecia uma eternidade  
Sai branco como a cal

Fizemos um concílio  
O que vamos fazer  
Os outros tipos que  
entraram  
Antes de nós  
Não tiveram problemas

Epá eu vou la falar com  
eles

Mostrei as mãos

Eu estive em 1978 no Gerês  
Como turista  
Depois do 25 de Abril  
Fui a uma pensão.  
Baltasar.  
Que era a do pai do meu amigo  
Que organizou a fuga.  
Desertámos à luz do dia.  
O passador veio de Ourense.  
Dirigi-me a um tipo que estava lá  
na pensão  
Eu ainda me lembrava da cara  
dele.  
Está na fotografia.  
Mas ele não queria falar comigo.

Eu não queria falar  
O medo ainda subsiste nas  
pessoas.  
O mais importante para nós  
Foi quando chegamos à  
Suécia  
Demos a cara.  
Uma semana depois Numa  
conferência de imprensa  
Estocolmo. Nós demos a  
cara.  
Sem Medo.

Eu sou desertor.  
E digo-o com todo o gosto.

Eu sou desertor.  
E digo-o com todo o gosto.

### **CENA 10 Je ne regrette rien**

O que é que obriga que as pessoas tenham que a falar /O que obriga é que não se via a puta da luz no fim do túnel / Os principais líderes do país estão fora. /Das esquerdas, não tem ninguém cá dentro, /não há lideranças. / Tudo pra Paris / Amsterdão / Argel /As putas das internacionais punham aqui uma divisão /e depois vinham os católicos pedir a palavra /oh lá vem os padrecas. / *mediateurs*. / Mas o regime do Estado do Novo comete um erro /Pega nos líderes /nos nossos líderes / mete-os num comboio, /e dá-lhes formação militar, /de comer e de beber. /Põe-nos a oficiais do quadro /manda-os combater gente./ Manda-os chefiar a tropa lá pra fora / O que aconteceu /O chip estava contaminadinho, / estavam cheios de marxismo / e contributos essenciais do leninismo, /caralho / Quando desertares, tenta de todas as formas expropriar armas / explosivos / fardas /mapas / entrega o material a um amigo revolucionário / Se não enterra o material/ esconde-o num sítio seguro / quando a revolução necessitar / as armas estarão lá prontas a servir / Mas não se via a puta da luz no fim do túnel / 61 62 63 a malta foge-nos. /primos tios tudo pr`a França /Para reerguer a quarta e a quinta República francesa. /Foi mão de obra portuguesa pá /Hoje / brain drain / ontem / hand drain /olha olha olha /A puta da Guerra colonial / 61 62 / 69 /a crise académica / 70 71 / Eu perco os amigos todos. /As namoradas a chorar copiosamente /Os padres a lançarem/ água benta /*pater noster / quid est in cielis / santificeti / nomen tuum / 72 73 74* já sabíamos que esses amigos estão a matar gente, pá /Isso é um cu do caralho pá / Estamos a chegar de comboio / a pé / vamos pra Paris Paris Paris/ Vamos mudar o mundo / Exilados / Desertores / refratários /olha olha olha / a pé / de barco / comboio /para França /Suécia/ Holanda./ Paris. / Quase sempre Paris. / Esta voz já não e minha/ Esta voz é do Miguel / do José / da Marta / do Brecht / Ulisses /Celso / Helder / Hugo/ Eugénia/ Fernando / Rui / José / Cardoso / Carneira / Mota / Tila / Adelino./ Deixámos tudo para trás / mas lutámos / lutamos sempre / Sem parar / Olha olha olha /Por vezes não nos lembrámos de tudo / Por vezes esquecemo-nos do sítio / onde semeámos essas armas / Por vezes esquecemo-nos / que ainda as temos guardadas / Por vezes esquecemo-nos desse dia / daquele instante / em que deixamos de dizer / Eu dava a vida por isto. / Eu dava a vida por isto caralho!

Fim da 1ª parte

### 3. Materiais do processo de criação do espetáculo *Inside* (2018)

## 3.1 Imagens

### 3.1.1 Cartaz

T A

maio

16 — 17

TEATRO

QUA E QUI - 21H30  
Duração: 1H15  
7€ ou 5€ (C/DESC.)

Inside

Direção de Ricardo Correia  
Com Sara Jobard, Beatriz Wellenkamp Carretas

tagv.pt

G V

UNIVERSIDADE D COIMBRA

REPÚBLICA PORTUGUESA

dgARTES

### 3.1.2 Fotografias do espetáculo por Cláudia Morais



**Sara Jobard (cena 1)**



**Beatriz Wellenkamp Carretas e Sara Jobard (cena 1)**



Sapatos que representam as entrevistadas (cena 2)



**Beatriz Wellenkamp Carretas (Cena 3)**



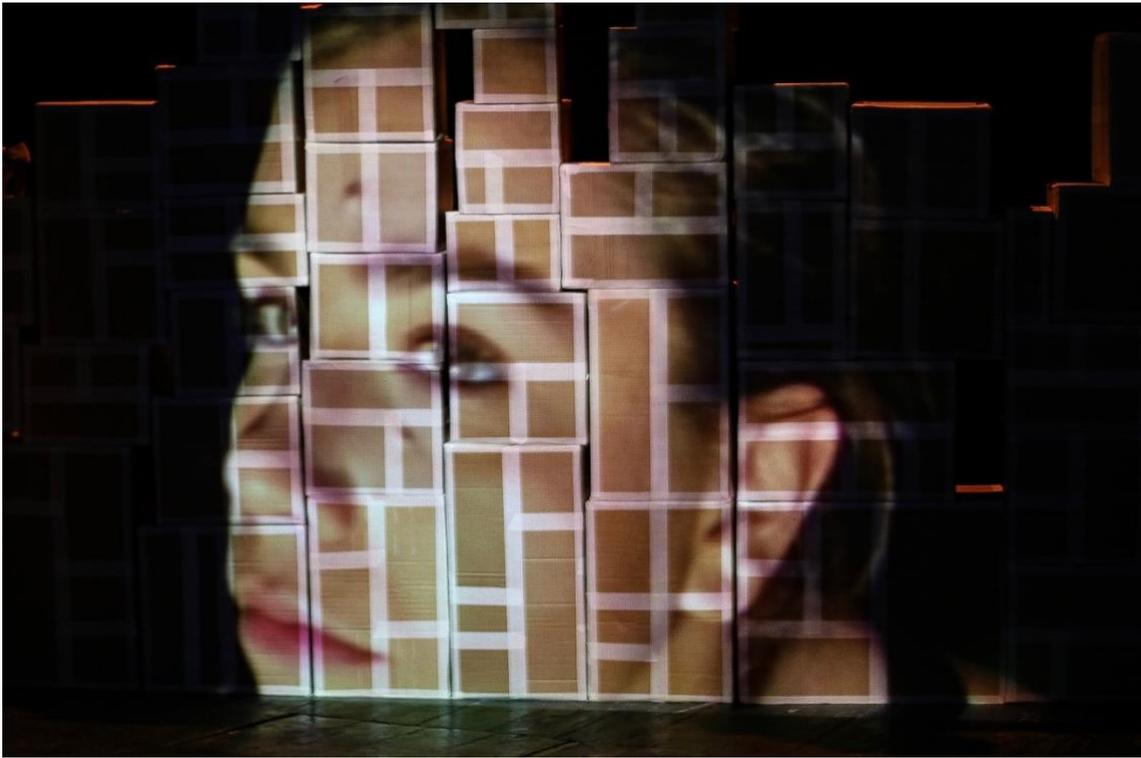
**Sara Jobard (cena 4)**



**Sara Jobard e Beatriz Wellenkamp Carretas (cena 5)**



**Beatriz Wellenkamp Carretas (em projeção) e Sara Jobard (cena 6)**



**Beatriz Wellenkamp Carretas (em projeção no cenário) – (cena 6)**



**Beatriz Wellenkamp Carretas (cena 7)**

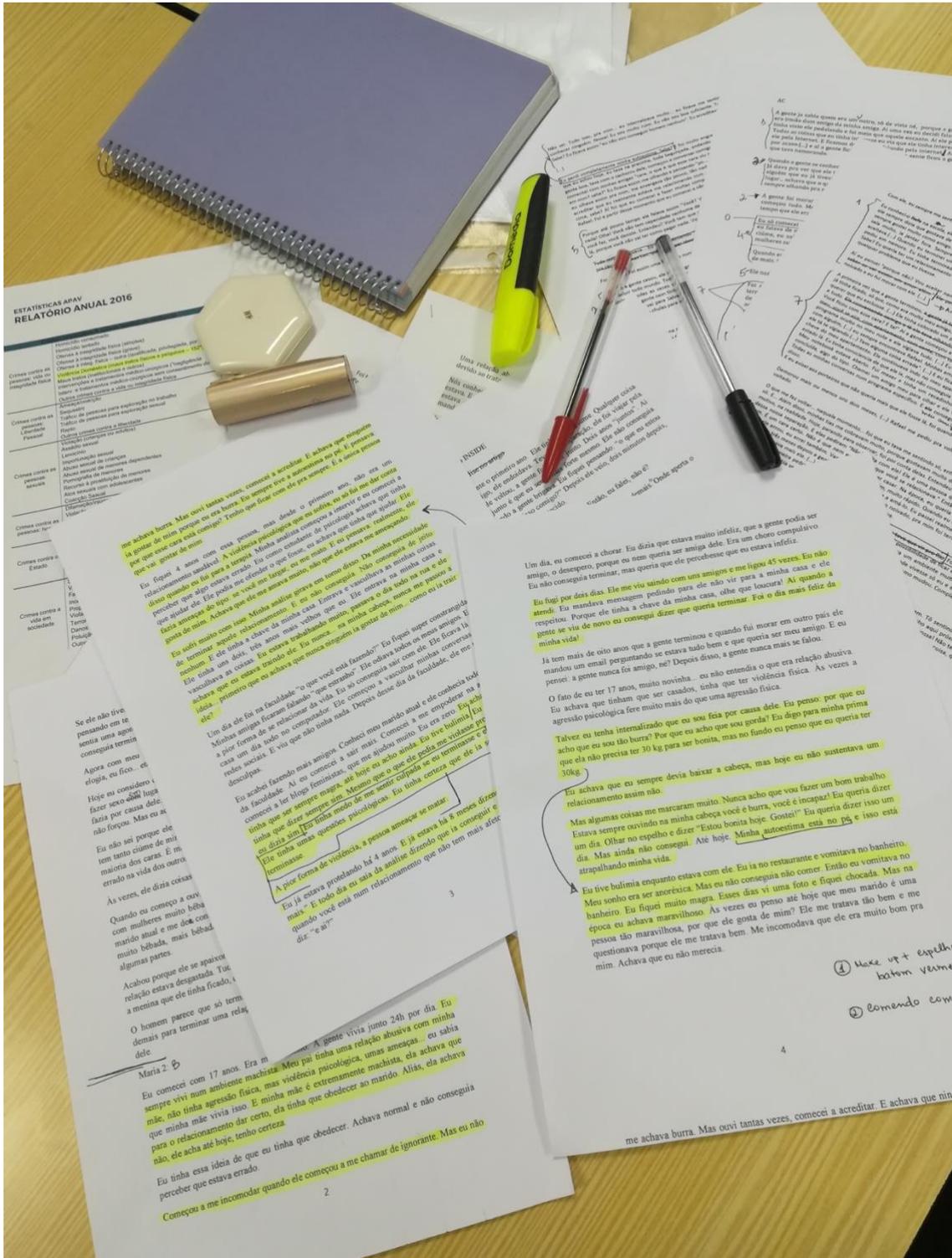


**Sara Jobard (cena 7)**



**Beatriz Wellenkamp Carretas (cena 7)**

### 3.1.3 Processo de criação



Seleção de materiais



**Ensaio: experimentando elementos cênicos**



**Ensaio: organização das entrevistas e seleção de materiais**



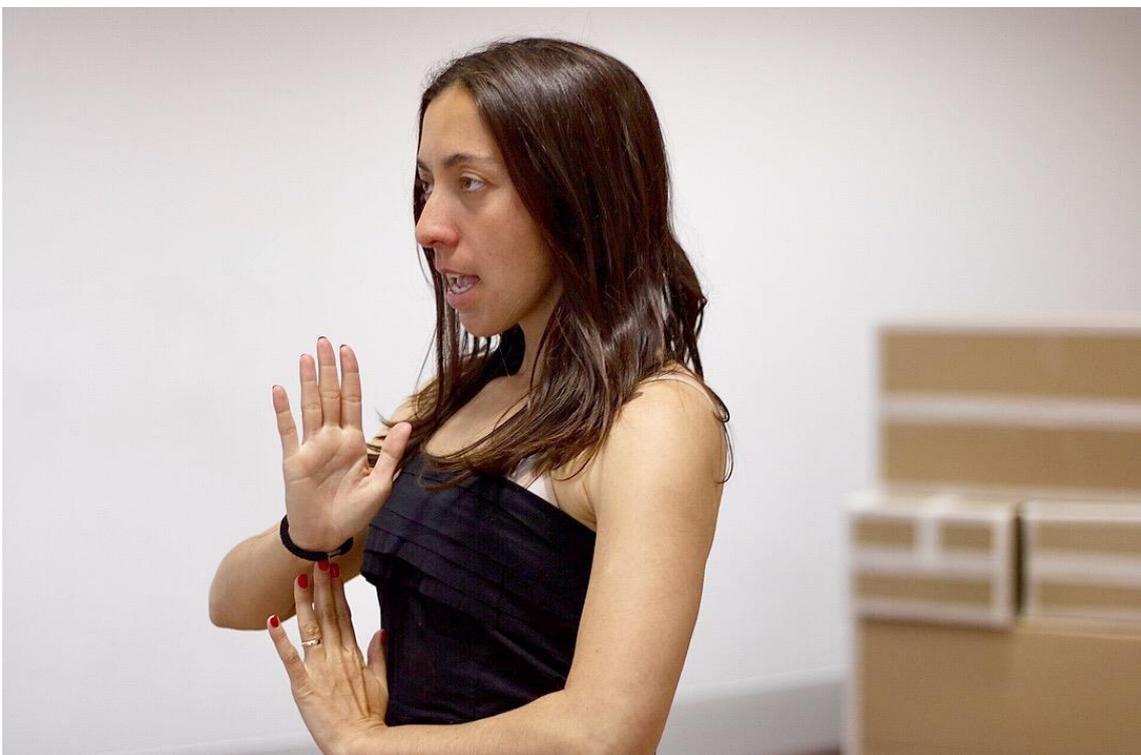
**Ensaio: associação dos sapatos às histórias contadas**



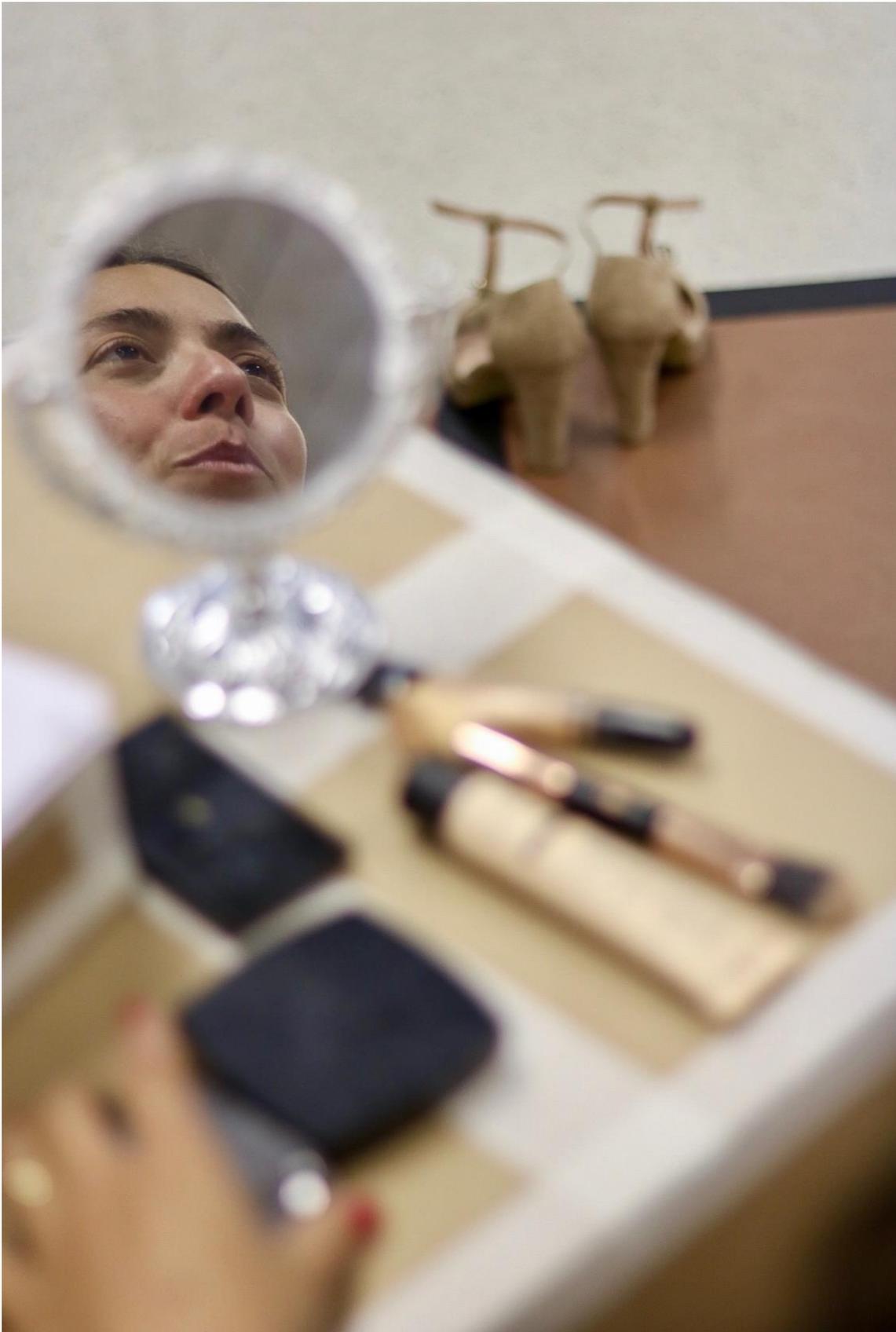
**Ensaio - LIPA**



**Ensaio - LIPA**



**Ensaio - LIPA**



**Ensaio – inclusão de objetos cênicos**



**Ensaio - LIPA**



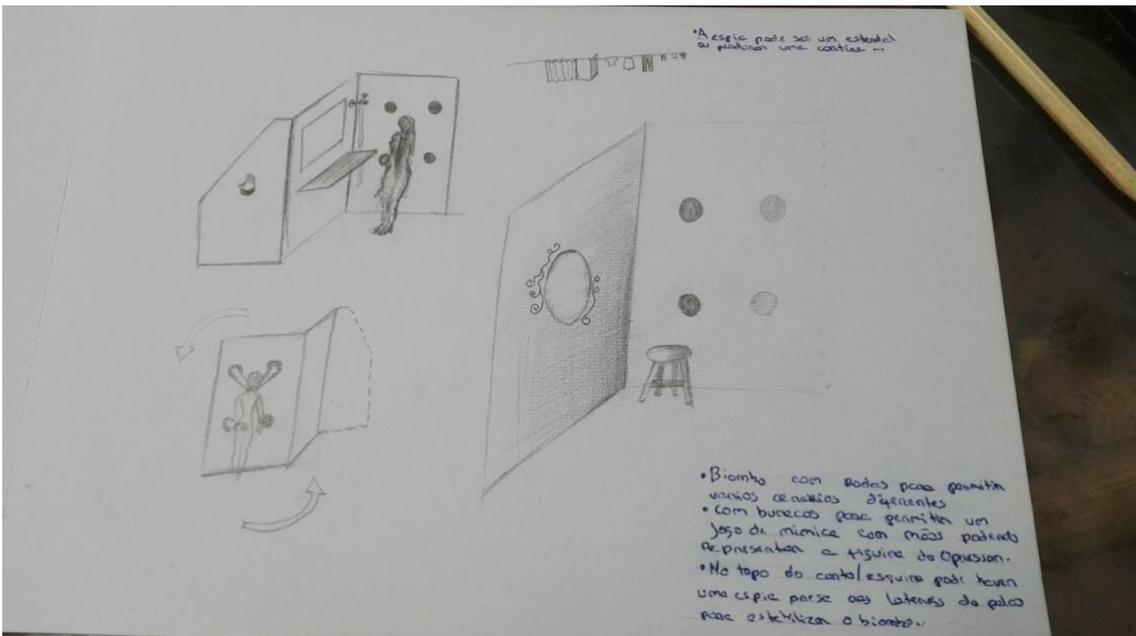
**Ensaio - LIPA**



**Fotos de divulgação – Por Cláudia Morais**



Desenhos de cenário – Por Celso Pedro



Desenhos de cenário – Por Celso Pedro



**Cenário montado no palco do TAGV**

### 3.1.4 Clipping

INÍCIO / LUSA

## Peça com testemunhos sobre violência doméstica estreia-se em Coimbra

A peça "Inside", de Sara Jobard, que parte de testemunhos de mulheres vítimas de violência doméstica é apresentada nos dias 16 e 17, no Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV), Coimbra.

Lusa  
07 Maio 2018 — 09:34

TÓPICOS

º nacional

**D**irigido por Ricardo Correia, o espetáculo procura refletir sobre a forma "como a sociedade se estrutura, de maneira a que essas coisas se repitam", e sobre como os papéis de género podem influenciar ações de agressão e de submissão, em que "o homem acha que está autorizado a repetir padrões de violência e de controlo", contou à agência Lusa a atriz Sara Jobard.

A peça resulta do projeto de doutoramento que Sara Jobard está a fazer na Universidade de Coimbra, sobre teatro documental, e parte de cerca de 40 testemunhos de violência doméstica que recolheu, 11 dos quais com entrevista gravada em áudio.

Surgiu depois um trabalho de colagem das diferentes frases desses relatos dados por mulheres brasileiras e portuguesas, centrando-se em monólogos a partir dos testemunhos recolhidos, explicou.

"Há muitas frases que se repetem e muitas histórias que são cíclicas", constatou Sara Jobard, sublinhando que é normal encontrar-se repetido o ciclo de "romance, ciúmes, depois ameaças, insultos, violência psicológica e agressão física e depois volta-se ao romance e tudo se repete de novo".

No palco, Sara Jobard e Beatriz Wellenkamp Carretas vão procurar repetir as cadências e formas de falar de cada uma das mulheres retratadas, num espetáculo que vive dentro de "quatro paredes", por ser num contexto de intimidade que tudo acontece.

"Vamos ao lugar onde não se pode entrar - à casa de cada uma. E o nosso cenário são caixas de mudanças, de cartão, que se vão transformando em móveis de casa, para construir a ideia de uma casa que está sempre em mudança - construída e reconstruída -, porque as mulheres também saem e depois voltam e há sempre essa história de mudança", notou Sara Jobard.

A entrada para a estreia do espetáculo no TAGV custa entre cinco a sete euros.

Depois da apresentação em Coimbra, Sara Jobard pretende levar o espetáculo a outros lugares, nomeadamente a associações que trabalham com mulheres vítimas de violência doméstica.

<https://www.dn.pt/lusa/interior/peca-com-testemunhos-sobre-violencia-domestica-estrela-se-em-coimbra-9315302.html>

# Testemunhos de violência doméstica em palco

**Teatro** "Inside", que estreia dia 16 no Teatro Gil Vicente, resulta do projecto de doutoramento que Sara Jobard está a fazer na Universidade de Coimbra

CLAUDIA-MORAIS

A peça "Inside", de Sara Jobard, que parte de testemunhos de mulheres vítimas de violência doméstica, é apresentada nos próximos dias 16 e 17, às 21h30, no Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV), em Coimbra.

Dirigido por Ricardo Correia, o espectáculo procura reflectir sobre a forma «como a sociedade se estrutura, de maneira a que essas coisas se repitam», e sobre como os papéis de género podem influenciar acções de agressão e de submissão, em que o homem acha que está autorizado a repetir padrões de violência e de controlo», adiançou a actriz Sara Jobard.

A peça resulta do projecto de doutoramento que Sara Jobard está a fazer na Universidade de Coimbra, sobre teatro documental, e parte de cerca de 40 testemunhos de violência doméstica que recolheu, 11 dos quais com entrevista gravada em áudio. Surgiu depois um trabalho de colagem das diferentes frases desses relatos dados por mulheres brasileiras e portuguesas, centrando-se em monólogos a partir dos testemunhos recolhidos, explicou.



"Inside" tem interpretação de Beatriz Wellenkamp Carretas e Sara Jobard

«Há muitas frases que se repetem e muitas histórias que são cíclicas», constatou Sara Jobard, sublinhando que é normal encontrar-se repetido o ciclo de «romance, ciúmes, depois ameaças, insultos, violência psicológica e agressão física e depois volta-se ao romance e tudo se repete de novo».

No palco, Sara Jobard e Beatriz Wellenkamp Carretas vão procurar repetir as cadências e formas de falar de cada uma das

mulheres retratadas, num espectáculo que vive dentro de «quatro paredes», por ser num contexto de intimidade que tudo acontece.

«Vamos ao lugar onde não se pode entrar - à casa de cada uma. E o nosso cenário são caixas de mudanças, de cartão, que se vão transformando em móveis de casa, para construir a ideia de uma casa que está sempre em mudança - construída e reconstruída -, porque

as mulheres também saem depois voltam e há sempre essa história de mudança», disse Sara Jobard.

A produção do espectáculo do TAGV e o bilhete para a estreia custa entre cinco a sete euros. Depois da apresentação em Coimbra, Sara Jobard pretende levar "Inside" a outros lugares, nomeadamente a associações que trabalham com mulheres vítimas de violência doméstica.

## Notícias UC

UNIVERSO UC ACADEMIA CULTURA E DESPORTO ENSINO INVESTIGAÇÃO MÉRITO PATRIMÓNIO I

### INSIDE: A história de diversas mulheres que já foram passarinhos em gaiolas

Ma 8, 2018

A nova produção do Teatro Académico de Gil Vicente estreia nos dias 16 e 17 de maio

Partilhe  0  0  0 



Fotografia: © TADV | Cláudia Morais

#### REDES SOCIAIS

A peça, com direção de Ricardo Correia, texto de Sara Jobard, e interpretação de Sara Jobard e Beatriz Wellenkamp Carretas, conta "a história de diversas mulheres que já foram passarinhos em gaiolas". A partir de entrevistas e relatos de mulheres portuguesas e brasileiras que viveram relações abusivas, Sara Jobard e Beatriz Wellenkamp Carretas reproduzem as palavras que leram e ouviram em dois sotaques distintos para lembrar que a violência acontece em qualquer parte do mundo.

Sara Jobard conta que a ideia em estudar o tema surgiu por ter contactado e testemunhado vários relacionamentos abusivos. Desta forma, as duas protagonistas procuraram revelar "coisas da esfera privada do casal, que permanecem entre as quatro paredes" e expor "acontecimentos e pequenos detalhes da violência psicológica", que muitas vezes é negligenciada e inferiorizada relativamente à violência física, afirma Sara Jobard.



🏠 TAGV ⌚ 21h30

## Testemunhos de violência doméstica em palco

A peça "Inside", de Sara Jobard, que parte de testemunhos de mulheres vítimas de violência doméstica, é apresentada hoje e amanhã, às 21h30, no Teatro Académico de Gil Vicente. Dirigido por Ricardo Correia, o espectáculo procura reflectir sobre a forma «como a sociedade se estrutura, de maneira a que essas coisas se repitam», e sobre como os papéis de género po-

dem influenciar acções de agressão e de submissão, em que o homem acha que está autorizado a repetir padrões de violência e de controlo», adiantou a actriz Sara Jobard. «Há muitas frases que se repetem e muitas histórias que são cíclicas», constatou Sara Jobard, que partilha o palco com Beatriz Wellenkamp Carretas. O bilhete para a estreia custa entre cinco a sete euros.

## Peça Inside discute relações abusivas no palco do TAGV

A peça *Inside* estreou ontem no palco do Teatro Académico de Gil Vicente. O teatro centra-se numa reflexão sobre estereótipos de estruturas familiares e papéis de género. Em entrevista à RUC, Sara Jobard, uma das atrizes da peça, contou como foi escolhido o tema da peça.

Audio clip: Adobe Flash Player (version 9 or above) is required to play this audio clip. Download the latest version [here](#). You also need to have JavaScript enabled in your browser.

A direcção é de Ricardo Correia. As atrizes que revivem histórias de abuso são Sara Jobard e Beatriz Wellencamp Carretas. Sara Jobard contou o porquê de serem contadas estas histórias.

Audio clip: Adobe Flash Player (version 9 or above) is required to play this audio clip. Download the latest version [here](#). You also need to have JavaScript enabled in your browser.

O texto da peça foi feito a partir de entrevistas e relatos de mulheres que viveram em relações abusivas. A actriz contou como foram recolhidos os testemunhos.

Audio clip: Adobe Flash Player (version 9 or above) is required to play this audio clip. Download the latest version [here](#). You also need to have JavaScript enabled in your browser.

Com uma forte componente social o teatro tem o objectivo de consciencializar para os problemas da desigualdade de género.

Audio clip: Adobe Flash Player (version 9 or above) is required to play this audio clip. Download the latest version [here](#). You also need to have JavaScript enabled in your browser.

Sara Jobard afirma que por vezes as pessoas não se apercebem que estão numa relação abusiva. Considera que com a sua atuação está a fazer a sua parte para ajudar as pessoas que se encontram nesta situação. O espetáculo tem início pelas 21h30m.

**Inês Baptista**

-7

[seguinte >](#)  
[< anterior](#)

# RÁDIO UNIVERSIDADE DE COIMBRA

© 2018 RUC. All images are copyrighted by their respective authors. developed by [bolos quentes > PTLab > with wordpress](#)

Este site usa cookies para melhorar a sua experiência. Ao navegar está a aceitar a sua utilização.  OK Para saber mais sobre cookies clique [aqui](#)



## INSIDE: O DRAMA DA VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NO TAGV

14 Maio, 2018 acabra

**Sara Jobard e Beatriz Wellenkamp Carretas retratam drama vivido por mulheres que sofreram de relacionamentos abusivos. Para a autora, "a realidade em Portugal e no Brasil é igual, mesmo com um oceano a dividir os dois países". Por Eduarda Mendes**

INSIDE, peça de teatro dirigida por Ricardo Correia e escrita por Sara Jobard, chega ao Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) nos dias 16 e 17 de maio. Este espetáculo baseia-se "em entrevistas a mulheres portuguesas e brasileiras que viveram relações violentas", refere Sara Jobard, escritora e atriz da peça.

A nova criação coproduzida pelo TAGV é o resultado prático da tese de investigação de Doutoramento em Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra de Sara Jobard, cujo tema era o teatro documental. "A peça é uma forma de expor as situações privadas do casal que não são compartilhadas", declara a autora.

Sara Jobard, brasileira, para além de ter escrito a peça, vai ainda subir ao palco com a atriz portuguesa Beatriz Wellenkamp Carretas. O facto de o espetáculo ser compartilhado entre uma brasileira e uma portuguesa é, segundo a autora, "a forma de demonstrar que a violência acontece no mundo todo". A peça pretende demonstrar que "a realidade da violência em Portugal e no Brasil é igual, mesmo com um oceano a dividir os dois países".

A escritora optou por partilhar as histórias de violência "de um ponto de vista

feminista". Sara Jobard começou por entrevistar "pessoas conhecidas que viveram relacionamentos abusivos com violência física e psicológica", como a própria menciona. Só depois decidiu convidar Beatriz Wellenkamp Carretas para partilhar esta aventura.

"Fazer as pessoas ver que as situações de violência nos relacionamentos existem e que muitas das coisas consideradas normais numa relação não o são" é, segundo a escritora, o objetivo da peça. Por um lado, pretende-se que as "mulheres que estão numa situação de violência ganhem coragem para sair dela", refere Sara Jobard. Por outro, pretende-se também que sejam os homens a perceber "que há determinados pontos que, quando ultrapassados, fazem com que a relação deixe de ser saudável", acrescenta.

O espetáculo não tem um público alvo. "Todas as pessoas a partir dos 12 anos são bem-vindas", menciona Sara Jobard. A escritora espera alcançar "o maior número de espectadores possível". O seu objetivo é que as "pessoas saiam esclarecidas" quanto ao assunto da violência doméstica.

#### **Fotografia: Valentina Caetano**

- 9

CATEGORIAS [cultura](#)

ETIQUETAS

[II LIGA] ACADÉMICA VS COVA DA  
PIEDADE – OS ESTUDANTES, UM A  
UM

REITOR DA UC ASSUME POSIÇÃO  
CONTRA REGIME FUNDACIONAL



ESCRITO POR: [ACABRA](#)

## 3.2 Relatório dos ensaios

### 3.2.1 Cronograma

ATIVIDADE	DATAS	LOCAL
Coleta de entrevistas, relatos e material documental	Fevereiro de 2017 a Março de 2018	Brasília, Salvador, Aracajú, Rio, São Paulo (Brasil - via skype) e Coimbra, Lisboa e Porto, Portugal
Seleção de material e confecção do texto	Fevereiro e março de 2018	Coimbra Sala B
Processo de criação cênica	12 de março a 15 de maio	Sala B TAGV
Montagem	15 de maio	Palco TAGV
Apresentações do espetáculo	16 e 17 de maio	TAGV

Compromissos da equipe artística com *Termotebe* e *Exílios*: 22 e 23 de março (Aveiro), 19 e 20 de abril (Guimarães), 23 e 24 de abril (Bragança)

Indisponibilidades de Ricardo Correia durante os ensaios: 14 e 16 de março, 26 de março a 10 de abril, 11 a 13 de maio.

#### CRONOGRAMA INSIDE

Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado
12	13	14	15	16	
19	20	21	22	23	
26	27	28	29	30	
2	3	4	5	6	
9	10	11	12	13	
16	17	18	19	20	
23	24	25	26	27	28
30	1	2	3	4	5
7	8	9	10	11	12
14 GERAL	15 montagem	16 ESTREIA	17 DIA 2	18 desmontagem	

#### Legenda

sem Ricardo

sem Bia

Termotebe

Exílios

Ensaio 14h - 24h

### 3.2.2 Diário de bordo

#### DIÁRIO DE MONTAGEM DE *INSIDE* - 2018

Por Sara Jobard

#### 12 de março

Reunião da equipe artística na LIPA – Sala B do TAGV.

- Apresentação do projeto
- Discussão sobre o tema (Relações abusivas e violência doméstica)
- Leitura de relatos escritos

Primeiras impressões

Compartilhamento do grupo das imagens que vieram:

- Teia de aranha (fios que se entrelaçam)
- Espelho
- Lençóis de cama
- Utensílios de cozinha

Assistimos em conjunto:

- Without the lights
- Depoimentos isolados no Youtube
- Documentário sobre Relacionamentos Abusivos
- Documentário sobre a implementação da lei Maria da Penha

#### 13 de março

Sessão em conjunto

VÍDEO: O silêncio das Inocentes

Discussão sobre o tema, as histórias relatadas e formas de encenar

*Amor só não basta. Amor é suficiente para você?*

19h – Pausa no ensaio para Entrevista com Maria F.

IDEIAS: criar um guia de “Como descobrir se tem (ou ter) um relacionamento abusivo”

Inspirações em sites de autoajuda

VISÃO FEMININA

Maria da Penha – a dificuldade de denunciar

## **14 de março**

Análise dos relatos escritos e separação de fatos recorrentes

Organização de temas ou subdivisões possíveis:

- Silenciamento (fazer calar) / Mansplanning
- Isolamento / Exclusão social
- Ciúmes (mulher como propriedade / sexo como obrigação)
- Insultos (destruição da autoestima)
- Controle (redes sociais)
- Violência física
- Gaslighting (louca)
- Impotência / Apatia / Anulação

Uso de objetos, figurinos e artifícios que possam oprimir:

- Espartilho
- Vestido tubinho (que possa mudar de comprimento)

- Estendal
- Espelho
- Biombo

## **15 de março**

Conversa sobre as entrevistas já ouvidas e organização das escolhas feitas

Apresentação e leitura da CENA 1

Análise e seleção de trechos da entrevista de Maria B.:

- Culpa
- Expressão da sexualidade
- Autoestima no pé
- Invasão de privacidade

Escuta em conjunto da entrevista de Maria E. e anotação de trechos marcantes:

- estudar demais não ajudava
- eu não sabia me virar sozinha
- a minha mãe não conseguia enxergar o que acontecia comigo
- ele viva com o fantasma da traição
- ele tinha ciúmes de Paulo Freire
- eu alimentei o monstro dele
- eu me sentia culpada
- ele me levou até a janela para me jogar da janela
- minha boca entortou e me tornei diabética
- eu precisava me defender, eu queria sobreviver
- eu não me lembro de muita coisa, me lembro que foi horrível
- eu deixei tudo para trás, me agarrava ao que poderia ser

- tinha 200 chamadas do meu pai
- hoje ele vai te matar
- eu descobri o que era medo
- a culpa era minha por ter estudado tanto
- eu carregava a culpa da não maternidade
- eu senti falta dele
- hoje eu consigo falar disso e só chorar

Debate sobre as entrevistas e propostas de colocar em cena

## **16 de março**

Transcrição de entrevistas e escolha de trechos

Maria A.:

- como se conheceram
- quando começou
- quando foram morar juntos
- sexo sem vontade
- estupro de vulnerável (sexo alcoolizada – não lembra)

## **REDES SOCIAIS**

- Controle recorrente das redes
- Imagem de um perfil que vai se apagando
- Revisita a mensagens antigas de facebook

Debate sobre relações nas redes, controle e invasão de privacidade

Ideias sobre formas de explorar redes em tela na cena

VIDEO:

Debate sobre o vídeo e brainstorm sobre possibilidades de encenação, intercalando comentários irônicos sobre o machismo e as entrevistas

# Perguntas a fazer (IRONIA)

- Vai me deixar aqui teso?
- Vai sair com essa roupa?
- Vai sair com esse batom?
- Vai me deixar com dor de ovo?
- Eu não ganho nenhum beijinho?
- Você não fez isso com fulano?

# Coisas que nos oprimem:

- Mandar calar
- Interromper a fala ou falar por cima
- Corrigir ou direcionar as ações
- Menosprezar / Diminuir
- Cantadas na rua / mandar piropos

**19 de março**

Debate sobre culpa, análise nas entrevistas, separação de tipos e escolha de trechos

CULPA:

1. De confiar (enviar nudes x restaurante)
2. Da tristeza do outro
3. Da fraqueza
4. Da própria queda
5. Do ferimento causado pelo outro

Para incluir como figurino:

- Cinto
- Cinta
- Salto
- Tubinho
- Gargantilha

OUTROS ELEMENTOS CÊNICOS:

- Cordas de varal que possam criar uma teia
- Criança / estereótipo / infantilização
- Lençóis brancos
- Lenços amarrados (simbologia de fuga)

Músicas trazidas como referência e trabalhadas nos experimentos corporais:

1. Ciúmes – Ultraje a Rigor
2. Triste, louca ou má – Francisco, el hombre
3. Loka – Simone e Simaria
4. Perfume de mulher – Ágata
5. Sozinha – Ágata

Experimento cênico talk-show: COMO DEFINIR UMA PUTA?

Resultado cênico empolgante.

Sexo sujo x sexo limpo

- Mil e uma noites

- Piropos e o medo de andar na rua sozinha

**20 de março**

Debate sobre Teste de Bechdel e análise de algumas obras

Discussão sobre o que foi trabalhado e exposição para o diretor de cena

Leitura de Vulcão, de Abel Neves.

#### # EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA:

1. Dança da cadeira: piadas sobre relacionamentos abusivos (o que é uma mulher?)

Não achei piada fazer piada do assunto.

2. Duas mesas, bolsas e objetos. Cada objeto remete a uma história. No experimento, misturamos histórias ficcionais improvisadas com as histórias reais das entrevistas.

#### ELEMENTOS CITADOS:

- Cor de rosa (teorias)
- Quebrar pratos
- Várias facas
- Uma banana

Tarefa: reler as histórias e selecionar objetos relacionados

Objetos:

- Teste de gravidez
- Espelho
- Pratos e garfo
- Almofada com batom
- Declaração de amor em guardanapo
- Máscara de carnaval
- preservativo
- Luvas de lavar louça

- Pijama (só a parte de cima)

## **21 de março**

Aquecimento corporal em conjunto orientado por mim:

Preparatórios Bartenieff:

- irradiação central
- alongamento contralateral
- lateral
- corpo em C
- Cabeça/cauda
- Escápula/mãos

#Experimentações cênicas:

1. Jogo de estátua
2. Fisicalidade concreta (ações de ginásio)
3. Jogo de domingo

Reflexão sobre nosso ponto de vista sobre isso

**TAREFA:**

1. Reconstruir a entrevista de Maria F. em dois personagens (A/B)
2. Contar a história fisicamente, sem palavras
3. Escolher uma lição para a história
4. Analisar pontos de congruência
5. Brincar com vários pontos de vista
6. Usar objetos para contar a história
7. Testar exercícios dos tapas e beijos

Experimento / Jogar em conjunto:

- Ritmos (1 a 10)
- Ações repetidas
- Sombra

Itens relevantes que apareceram nos improvisos:

- Pratos a partir
- Ações de limite (de limpar a atirar objetos)
- Espera longa e entediante
- Esconder-se

Experimentar esses elementos com técnicas de viewpoints nos próximos ensaios

### **22 de março**

Aquecimento corporal com Bartenieff, seguindo um sequencia similiar ao ensaio anterior, acrescentando aquecimento vocal

Preparação e realização de fotografias para a divulgação do espetáculo

Estudos de estados emocionais (Fátima Toledo)

### **23 de março**

Não houve ensaio. Apresentação de *Termotebe* em Aveiro.

### **24 de março**

Não houve ensaio.

Exposição e conversa sobre violência doméstica na Casa da Esquina no projeto AGIR CONTRA.

### **26 de março**

Realização das entrevistas de Maria S., Maria L. e Maria J.

## **27 de março**

Conversa sobre a exposição e as novas entrevistas. Transcrição e seleção de material.

Experimento prático com a música “mil perdões”.

Improviso corporal da entrevista de Maria L., sem palavras, ouvindo o audio da entrevista.

Experimento com cordas. Cordas como varal, como mordança, como forma de aprisionamento e amarrações nos corpos das atrizes.

## **28 de março**

Escuta das entrevistas de Maria S. e Maria J. e anotações dos pontos de interesse.

Debate sobre as escolhas e seleção de trechos relevantes.

Noite: Aquecimento corporal e vocal

Testes de movimentos corporais sobre a mesa com músicas relacionadas com o tema

Improviso sobre os temas, expondo-os numa espécie de varal

Filmagem dos improvisos e análise de vídeo ao fim do ensaio.

## **29 de março**

Discussão e experimentação de **limites**

- Qual é o seu limite?
- Você já chegou no seu limite?
- É suposto chegar?
- Qual o seu limite de dor, de raiva, de amor, de ciúmes, de medo??

## # Experimento de estados emocionais

1. Respiração curta e rápida
2. Respiração rápida e profunda
3. Jogar repetidamente e violentamente objetos com uma força física em contraponto

Escuta da entrevista de Maria M. e anotações de frases relevantes:

- eu era uma passarinho na gaiola dele
- ele não me deixava trabalhar
- ele dizia que eu era inútil e nunca ia arranjar ninguém
- ele nunca elogiava
- eu dopada, ele entrava e vasculhava minha casa
- ele gritava e eu tinha vergonha dos vizinhos
- ele nunca me bateu, mas me empurrou várias vezes
- eu era tão pouco
- lista de quem transei para excluir do face
- palavras chulas para me ofender
- ele se mostrava completamente diferente para meus amigos
- ele ia quebrar minhas coisas
- eu tinha o sonho de casar
- depois o inferno começou
- agora não tenho mais medo de voltar pra casa

### **30 de março**

Improviso com técnicas de viewpoints e uso de algumas frases sobre isso

- Minha autoestima estava no pé
- Eu era um passarinho na gaiola dele
- Ele era completamente diferente com os outros
- Nos primeiros meses, foi muito bom

- Depois, começou o inferno
- Ele nunca me bateu, ele me empurrava
- Ele nunca me elogiava
- Ele dizia que eu abria as pernas a toda gente
- Ele dizia que eu era louca
- Eu acreditava no que ele dizia sobre mim

Marcamos 10 pontos no espaço cada uma a partir da improvisação. As frases estavam associadas a movimentos que fomos experimentando. Escolhemos um movimento para cada frase. Cada parada que tínhamos, dizíamos a frase. Algumas eram ditas em conjunto, outras em solo, outras em sombra, repetindo. Criamos uma partitura corporal e espacial. Filmamos o resultado para análise. Foi bom. Achei um pouco parecido com a cena da deserção de Exílios, embora não tivesse nada a ver. Teve os mesmos princípios de criação.

Ensaio da Entrevista de Maria F. já separada em A/B

Organização e pareamento das entrevistas de Maria M. e Maria A. (também em A/B)

Testes vocais e cênicos

## **02 de abril**

Leitura e finalização da Cena 1 – a história da macaca de um olho só

Transcrição, análise e seleção de materiais de Maria T. e Maria R.

Desmembramento da cena 2 em três personagens – inclusão de um participante do público na cena

## **03 de abril**

Experimentações cênicas com as músicas sugeridas pelas entrevistadas, que remetem às suas relações:

- Para você dar o nome – 5 a seco
- Pagu – Rita Lee
- Mil perdões – Chico Buarque
- Triste, louca ou má – Francisco, el hombre
- Ciúmes – Ultraje a rigor
- Tears dry on their own – Amy Winehouse
- Back to black – Amy Winehouse
- E agora? – Joana Alegre e Mikkel Solnado

Proposta inicial de ordem das entrevistas no guião

1. Maria F.
2. Maria A x Maria D.
3. Maria L.
4. Maria B.
5. Maria S.
6. Maria M.
7. Maria E.

Ainda não definimos Maria N., Maria R. Maria T. e Maria J.

Experimentação de cena com público, mostrando o facebook na tela, excluindo as pessoas de relacionamentos anteriores.

Não funcionou.

# Experimentos com comidas:

- objetos que contam histórias (ansiedade, gordura)
- duas pessoas a jantar
- alguém a comer escondido

ENTREATOS:

- História da macaca
- O facebook
- Lições
- O que é uma puta?
- Mito ocidental
- Participação do público (Como colocar mulheres em cena sem expor?)

## **04 de abril**

Aquecimento corporal e vocal. Alongamento com exercícios de yoga.

Experimentos para a cena 1: narração x clown

Leitura e Finalização do texto da cena 4: contraponto Maria A. x Maria D.

Entrelaçamento das histórias de vida

## **05 de abril**

Finalização da seleção dos materiais referentes à entrevista de Maria M.

Organização e experimento da cena 3

Trabalhos imagéticos usando diferentes formas de linha como LIMITE

Uso de músicas novas. Testando nas cenas e entreatos.

- Now I'm a fool – Eagles of death metal
- Quando o dia entardecer – Márcia e JP Simões
- Bloody mother fucking asshole – Martha Wainwright

# Experimentações com a simbologia do sair de casa

MUDANÇA = empacotar x desempacotar

1. Alguém esconde-se em roupas ou caixas de mudanças
2. Comentários a intervir nas ações físicas
3. Jogar objetos para atingir a outra

Discussão sobre o improviso, destacando cenas que funcionaram e podem servir ao espetáculo.

### **06 de abril**

Testes com a cena de Maria B.:

- contar a história enquanto faz uma maquiagem (testamos com as duas atrizes)

Problemas: usar o espelho sem se esconder do público, falar enquanto está com as mãos na frente do rosto.

Improviso sobre áudio: cena de Maria L.

Coisas a guardar: colocar um monte de papéis na boca da outra até que não fale e mal possa respirar

### **8 de abril**

Temos feito sempre entre 40 e 50 minutos de aquecimento, que varia entre trabalho de consciência corporal e vocal, dança, exploração espacial etc.

Celso levou para nós cordas de estendal, pregadores e algumas roupas. experimentamos em alguns momentos.

1. Fizemos uma improvisação sobre o que tínhamos definido como subtemas. Acabamos por pendurar no varal os títulos e contar histórias de cada um dos temas. Achamos que

ficou muito no formato de palestra performativa, mas que podia ser interessante entre uma cena e outra.

2. Improvisamos a cena de Maria F., com ações físicas e desmembramento em personagem. A cena já está escrita como fizemos.

3. Trabalhamos as entrevistas de Maria M. e Maria A., intercalando pontos de congruência e divergências. Improvisamos as duas na mesa a comer, cada uma fazendo uma das personas.

4. Improvisamos a história da Macaca de um olho só, uma narrando e a outra fazendo. Revezamos. Ainda não sabemos como funciona melhor.

5. Fizemos um improviso de apresentação do espetáculo e gravamos o áudio porque queríamos aproveitar para fazer o texto a partir disso. Devo ter essa cena pronta até quarta.

6. Ficamos um dia a improvisar em cima dos textos transcritos e gostamos muito de fazer a entrevista de Maria B. com espelho e maquiagem e a entrevista de Maria J. arrumando malas e encaixando coisas de casa.

7. A entrevista de Maria L. achamos interessante o trabalho proposto com moldar, resistir etc. E falamos que trocar de figurino poderia ser interessante nessa cena, por causa do que ela diz. Pensamos em algum figurino sufocante, como um espartilho ou similar.

8. Improvisamos também com viewpoints, escolhemos alguns gestos e frases que se repetem nas entrevistas. Criamos uma partitura corporal e vocal a partir disso. Filmamos o resultado.

## **09 de abril**

Ensaio das cenas já estabelecidas:

CENA 1: A história da macaca (uma narra e a outra encena)

CENA 2: Ponto de vista de amiga.

Tentativas com os dois possíveis cenários: café e ginásio.

CENA 3: Entrevistas simultâneas (coincidências textuais)

Conversa durante uma refeição x casas separadas

CENA 4: Destruição de autoestima

Contar a história fazendo uma maquiagem

CENA 5: Mudanças recorrentes

Arrumar malas, encaixotar a casa

CENA 6: Perdi tudo

Tentativa de arrumar uma casa vazia. Fuga.

CENA 7: Ele me transformou em algo que eu não era

Moldar/resistir, trocar de figurino, impor ações, colocar papel na boca.

IDEIAS:

- fixação de insultos algures no cenário

Ainda falta:

1. Maria S.: focar o improviso em volta da mesa
2. Maria N. : procurar algo que dê a sensação de movimento do carro

ENTRECENAS:

- Partitura do viewpoints com frases
- Contar história sem palavras, com uma música ao fundo. (explosão física)

CENA 8 : apresentar o trabalho

## **10 de abril**

Leitura da primeira versão do texto

Escuta da entrevista de Maria R. e seleção de trechos relevantes

Discussão sobre um ponto de vista diferente sobre o abuso. Relação homoafetiva.

Frases e elementos que se repetem:

- provas de amor
- ciúmes descontrolado
- ataque de raiva
- ameaça de se matar
- insultos frequentes
- aviso dos amigos sobre a toxidade da relação
- não batia, mas apertava com força
- controle das redes sociais
- sentimento de culpa

## **11 a 15 de abril**

Análise dos materiais, seleção e finalização do texto

## **16 de abril**

Experimento de cenas de destruição e reconstrução de uma casa nas cenas já escritas

Uso das caixas como arquivos de memórias, de onde saem os elementos cênicos de casa história

Definição da tracklist do espetáculo

Confecção e aprovação dos vídeos usados nas cenas de karaoke e propagandas machistas da década de 60

Teste de vídeo para a cena de Maria B.

### **17 de abril**

Debate sobre modos de falar com o público. Necessidade de trazer para a cena uma referência masculina.

Teste com a música CHAPEL OF LOVE. Funciona bem com a citação do casamento da entrevista de Maria E.

Definição de uma sequência de eventos que se repetem em quase todas as entrevistas:

1. Romance
2. Casamento
3. Brigas
4. Agressão psicológica
5. Agressão física
6. Ameaça de morte

Público faz a referência masculina na cena 3, de Maria F.

### **18 de abril**

Aquecimento corporal e vocal.

Leitura da cena 2. Confirmação de cortes.

CENA 3 – MARIA D. x MARIA A.

Teste de projeção do primeiro parágrafo como em um diário. (não funciona)

Criação de 2 ambientes e mesma partitura corporal.

Ensaio de sincronicidade das vozes.

### **19 a 21 de abril**

Não houve ensaio. Equipe em digressão. *Termotebe* em Guimarães.

### **23 de abril**

Ensaio com elementos de cenografia. Colocação das caixas e ensaio das cenas com os novos materiais.

Discussão sobre a curva dramática do texto e toró de ideias sobre possibilidades diferentes de destruição e reconstrução da casa.

Teste de figurino. Uso dos elementos nos ensaios das cenas.

### **24 de abril**

Ensaio das cenas já estabelecidas e compras de figurino

Primeiro ensaio com macacões e sapatos

Trabalho de texto. Memorização e repetição de leitura em dupla.

Elaboração de proposta completa para as cenas 1, 2 e 3.

## **25 de abril**

Confirmação e edição final dos textos das cenas 1 a 4

Montagem definitiva da Cena 1: ABERTURA

Reorganização da ordem das cenas

Criação de títulos para cada cena, podendo entrar no texto ou não posteriormente

Ensaio de texto (cenas 1 a 3) – reforço das marcações

## **26 de abril**

Análise das cenas já trabalhadas:

CENA 1:

- falta conflito ou contraste na cena de abertura
- a história da macaca pode entrar em uma narração fantasiosa, deslocada do resto do espetáculo
- questionar ao público qual é o limite?

CENA 2:

- mudar o texto que cita “é pelo filho” para ser dito em primeira pessoa

CENA 3:

Organizar e ensaiar melhor a partitura corporal da cena

## **30 de abril**

Aquecimento corporal e vocal das atrizes

Revisão da cena 3: partitura e texto

Construção da partitura corporal definitiva da cena 4, incluindo:

- mesas
- cadeiras
- cigarro
- vinho/cerveja

## **02 de maio**

Montagem da cena 7: usar a partitura em viewpoints

- descobrir corporalidades das cenas (imagens associadas)
- contar na situação ( interioridade e corpo)
- proteger, fugir, enfrentar
- observar reações físicas ao texto

Soluções para cenário:

TRANSFORMAR os elementos cênicos em casa. Caixas se transformam em móveis.

Construção das cenas 5, 6 e 7 a partir da experimentação de ações.

CASA DE PAPEL: como ela pode se compor em cada cena.

Definição dos cômodos que podem ser construídos em cada cena e adequação das ações.

Elemento surpresa

Trazer roupas para a cena 6. Transformação da cena de maquiagem em uma cena de closet

– trocas de roupas. Relação com o espelho.

## **03 a 14 de maio**

Ensaio de repetição das cenas já criadas. Momento de alterações finais de figurino, pequenos trechos de textos e composições cênicas. Repetição intensa na última semana. Ensaio com as músicas do espetáculo.

### **15 de maio**

Montagem de cenário e luz no TAGV

### **16 de maio**

### **ESTREIA**

### 3.3 Guião

# **INSIDE**

**Sara Jobard**

Coimbra, 2018

## CENA 1

Certo dia uma macaca de um olho só chegou à floresta.

Sob uma árvore, ela viu uma mulher que meditava fervorosamente.

A macaca reconheceu a mulher, uma Sekhri.

Era a esposa de um famoso Brâmane.

Para observar melhor a macaca subiu na árvore.

Então, com um estrondo, os céus se abriram.

E o deus Indra saltou para a clareira.

Indra viu a mulher. Uma Sekhri. Ah-ha!

A mulher não prestou atenção nele.

Então Indra, sentindo-se atraído, jogou-a no chão e a violou.

E depois, desapareceu.

E o marido da mulher, o brâmane, apareceu.

Ele entendeu imediatamente o que havia acontecido.

Ele então rogou aos deuses superiores por justiça.

Então, o deus Vishnu surgiu e perguntou:

“Há alguma testemunha?”

“Somente a macaca de um olho só!” Disse o brâmane.

E a macaca de um olho só realmente queria justiça para a mulher Sekhri, por isso contou exatamente o que havia acontecido.

Vishnu deu seu veredito:

“O deus Indra cometeu um pecado e cometeu um pecado contra... um Brâmane.

Que ele seja convocado para pagar pelos seus erros.”

E Indra apareceu e fez o sacrifício do cavalo.

E assim se fez, um cavalo foi sacrificado.

Um deus se livrou dos seus pecados.

O ego de um brâmane foi apaziguado.

Uma mulher... ficou arruinada.

E uma macaca de um olho só ficou...

Muito confusa com o que os homens chamam de justiça.

## SARA

Essa estória foi contada numa palestra por uma ativista e dançarina indiana chamada Mallika Sarabhai. Ela disse que na Índia, há uma violação a cada três minutos, apenas vinte e cinco por cento chegam às delegacias de polícia. E desses apenas quatro por cento são condenados. Conclusão: São muitas mulheres que não obtém justiça.

## BEATRIZ

No Brasil, dados apontam 135 violações e 12 assassinatos de mulheres por dia. Em Portugal, 86,6% das vítimas atendidas na APAV são mulheres. Mais de 75% dos casos são de violência doméstica. No último relatório anual, foram 16. 741 denúncias.

## SARA

Mas isso são apenas números. Vamos imaginar então que, nessa estória, o deus Indra nunca tivesse ido à floresta. Naquele dia, foi o brâmane que se sentiu muito atraído pela própria esposa. Mas ela, naquele momento, queria continuar a meditar. Então ele a violou. A macaca de um olho só que lá estava, clama por justiça, chama o deus Vishnu e conta exatamente o que se passou. Vishnu pergunta a macaca: “Mas o que ela estava a fazer para que o marido a desejasse ardentemente no meio da floresta?” A macaca de um olho só explica que ela não fazia nada, estava a meditar. Então Vishnu dá seu veredito: “Não há pecado no amor entre marido e mulher”.

## BEATRIZ

E assim, senhoras e senhores, caminha a humanidade até o século XXI. A macaca, com um só olho, conseguia ver que não se tratava de justiça, que não se tratava de amor.

## CENA 2

SARA

Esse espetáculo nós fizemos a partir de entrevistas de mulheres que viveram uma relação abusiva e que foram aparecendo durante nosso período investigação. Entre elas: colegas, amigas...

BEATRIZ

Familiares.

SARA

Algumas falaram à vontade e se sentiram muito bem em falar. E até disseram que gostaram de falar sobre aquilo, pensar sobre o assunto e ter com quem falar.

BEATRIZ

Outras, entretanto, se sentiram um bocado acanhadas e apesar das nossas perguntas, tinham dificuldade em falar. Não falaram tudo. Esconderam algumas coisas.

SARA

Há muitas frases que se repetem.

BEATRIZ

Há umas relações que são muito mais...

SARA

Intensas

BEATRIZ

Intensas que outras.

SARA

Também depende muito da duração, né? As que duraram mais tempo tem um potencial de violência e de agressividade maior. Porque é quase sempre num crescente. E as que duraram menos tempo, acabam por interromper esse ciclo.

BEATRIZ

Mas temos casos também da Maria S, por exemplo, que para ela, as relações mais curtas foram mais violentas, não é? Sempre em sítios exóticos.

SARA

O que a gente queria com esse espetáculo era mostrar essas situações do espaço privado do casal, que é muito pessoal e que não é compartilhado, às vezes, nem com as melhores amigas, nem com a mãe, nem com filha, com ninguém...

BEATRIZ

É encapotado pela vergonha e pelo medo, talvez. Tem muitas coisas que levam uma pessoa a não falar. Há um condicionamento muito grande, até que a pessoa fica sem voz. Perde o pé. Isso em quase todos os casos mesmo.

SARA

Nós queríamos pensar de que forma a nossa sociedade está estruturada de uma maneira que autoriza que esse padrão se repita.

BEATRIZ

O que me interessa neste projeto é, de certa maneira, conseguir entrar dentro do privado. Alertar as pessoas que o ditado do “entre marido e mulher não se mete a colher” é uma coisa absurda.

SARA

Que está associado a “o que acontece entre quatro paredes, fica entre quatro paredes”. E até que ponto o que acontece entre quatro paredes tem que ficar entre quatro paredes? Qual é o limite? Qual o limite de cada uma para aceitar aquelas coisas? O limite é ser traída? É cair escadas abaixo?

BEATRIZ

É ter levado porrada? É ele ter dito que ia mudar, ter levado porrada outra vez? Ter ficado sem nada?

SARA

Ouvindo-as parece, pra nós, que já passou do nosso limite há muito tempo.

Nossas entrevistadas preferiram manter o anonimato. Portanto, vamos chamá-las todas de Maria.

BEATRIZ

Umaz portuguesaz, outras brasileiras.

SARA

Todos os outros nomes que dissermos aqui também serão nomes fictícios. Assim como estes sapatos, que não lhes pertencem, mas representam cada uma delas.

Sejam bem-vindos e sintam-se em casa.

### CENA 3

SARA

É muito difícil esconder certas coisas

Sapatilhas coloridas n. 36. Maria F.

BEATRIZ

Sapatilhas brancas n. 38. Maria J.

AMIGA

Como é que vou... ?

Eu desde o início nunca gostei dele.

Por ser mais velho e pela postura que tinha... pela postura que ele tinha com ela.

Eles conheceram-se no ginásio.

E ele já tinha um bocado a fama de andar sempre a olhar para outras, pras raparigas...

e de ser assim um senhor todo... esnobe.

Nariz empinado. shhh é... que não tem nada a ver com a postura dela.

Aquela pessoa toda assim... não me chegues, não me toques... diferente.

É uma pessoa especial.

Ela tem 30 ou 31, e ele tem quarenta e tais, quase cinquenta.

Estando ele trabalhando no estrangeiro, de vez em quando vai uns meses pra fora, ela mesmo assim não consegue combinar comigo, nem com ninguém.

MARIA F.

Não consigo.

AMIGA

"Então, qual é problema de beber um café comigo? É comigo. Ele sabe quem é." Mas depois tem pessoas à volta. Ou seja, não é por ser comigo. Ele sabe que ela vai comigo. Mas pra já deve saber que eu influencio. Ela diz assim:

MARIA F.

Estão lá sempre pessoas à volta.

AMIGA

“O que é que interessa? Tu tás comigo?” Olha... tem sempre pessoas à volta, num é? E pior, eu já cheguei a dizer assim “Oh pá... (quando ele cá não está) vamos beber um café? vamos combinar já que ele não está?” Ele nem precisa de saber. Ele tá lá fora, precisa saber que ela bebe um café comigo?

MARIA F.

Tenho uma coisa combinada porque lá vai um senhor à casa arranjar não sei o quê...

Vou ter que mandar umas coisas pelo correio...

Vou conversar com ele pelo whatsapp.

Combinei com ele uma vídeo-chamada.

AMIGA

Tem sempre... Não consegue. Não há espaço.

Mesmo quando ele cá não está... pra fazer qualquer coisa.

Ele tá lhe sempre a ligar. Sempre. Sempre. Sempre.

Ela começou a fazer, pouco tempo depois, a fazer planos de ter filhos.

Pronto, ela tomava o ferro, fazia as coisas para tentar engravidar... ele sabia!

E no dia que ela disse:

MARIA F

Estou grávida!

AMIGA

Eles separaram-se.

Porque ele aceitava, mas num ... tsc... ele dizia...

chegava até a dizer que queria, mas depois quando foi verdade, quando ela disse que estava grávida, aí já num...

Ela saiu de casa. Ele ligava para o telemóvel dela, ela não atendia, ele ligava para o serviço, ligava para lá para saber se ela lá estava, chegou a ir lá ter para ir ver.

Isso foi pouco tempo... praí uma semana, uns dias, que eles tiveram assim separados.

A pressão que ele fez. Assim uma coisa...

Depois, ele traiu-a. Ela soube. Perdeu a cabeça, não é?

Mas ainda assim não consegui sair de casa.

Continuou lá. Na altura, disse que sim, que ia sair. Mas é pelo filho. Ela diz

MARIA F.

É pelo filho. É pelo filho. Não é desculpa. O dinheiro não chega. Não consigo ter um sítio com um quarto igual tenho na casa com ele, para o menino. Na casa dos meus pais também não tem um quarto para o menino. Tudo é um problema.

Como é que vou fazer com os turnos?

Depois, tenho que deixar ele com alguém. Como é que vou trabalhar à noite?

Eu sei que as coisas estão bem hoje e amanhã já não estão.

Mas para sair de casa tem que ser numa discussão bruta. Não consigo planear.

Já fiz a mala duas vezes e não consegui sair.

Tem que ser ele fazer mal ao menino, aí sim, eu saio de casa.

Se for comigo, não faz mal.

Uma vez, ele ralhou com o menino. Bateu.

O menino caiu. E ele ainda lhe voltou a bater.

AMIGA

Ela aí disse que sentiu. Foi isso que ela me contou.

Isso é a versão dela, não é? Na realidade não sei se foi bem assim ou se foi mais.

MARIA F.

Se ele voltar a fazer isso ao menino, eu saio de casa.

AMIGA

Ela é lindíssima. Em tudo. Uma dona de casa exageradamente dedicada.

Porque também deve sentir essa pressão.

E não dá valor a ela. É uma mulher espetacular. Está sempre triste, cabisbaixa, sempre...

Eu conhecia-a antes e conheço agora. Esquece. Não tem nada a ver.

São essas pequenas coisas que se notam que não é normal.

Ela não dá a entender tudo a certo, mas num é...

A mim conta-me uma coisa, a ti conta outra... nós vamos juntando.

Eu falo contigo, começo a ficar preocupada, falo contigo... e tu diz "ela também disse-me assim e assim" e começamos a ver que afinal...

Agora ela já sabe que vai acabar, mas continua... a deixar andar.  
Mas está a perder anos de vida. Acho que tá a perder anos de vida.  
Não é fácil. Mas pronto.  
Muito difícil.

SARA

Maria F., duas semanas depois dessa entrevista, saiu de casa.

## CENA 4

BEATRIZ

As histórias repetem-se em casas distintas

Sapato nude com salto, aberto, n. 38

SARA

Sapato nude com salto, fechado, n. 37

*PROJEÇÃO*

MARIA D.

Eu conheci-o na escola, ele era 4 anos mais velho que eu.

Ai uma vez eu decidi falar com ele pela internet. A gente se comunicava muito pela internet.

MARIA A.

Eu só comecei a perceber mais depois que terminou.

A gente já sabia quem era um e outro, só de vista, né? Porque a gente tinha amigos em comum. Ele era irmão dum amigo da minha amiga.

Ai uma vez eu decidi falar com ele pela internet. A gente se comunicava muito pela internet.

Porque eu tinha visto ele pedalando e foi meio que aquele encanto. Ai, ele pedala! Ele é vegano! Não sei o quê... Todas as coisas que eu tinha interesse eu via que ele tinha interesse, pelo orkut. Aí, eu fui falar com ele pela Internet.

MARIA D.

E aí, a gente ficou. Aí depois que a gente ficou, a gente começou a ficar sempre. Até que tava namorando.

Ele sempre dizia que gostava de mim, que queria namorar e tal. Mas eu nunca gostei dele assim como homem, sempre gostei muito como amigo. Quando eu terminei um relacionamento, eu tinha 22, 23 anos, ele me pediu em namoro. Eu tinha terminado, estava super fragilizada e repensando algumas coisas em minha vida. Sabe? Eu queria ter um relacionamento sério. Ele era meu amigo. Me entendia. Estava ali comigo o tempo todo...

Aí eu pensei "porque não? Vou aceitar namorar e vamos ver."

MARIA D.

E durante um tempo, durante alguns meses, foi muito bom.

MARIA A.

E ficamos dois meses falando pela internet. Aí, se encontrou na rua duas vezes por acaso.

E aí, a gente ficou. Aí depois que a gente ficou, a gente começou a ficar sempre. Até que tava namorando.

MARIA A.

Quando a gente se conheceu era tudo ótimo durante o primeiro ano, só, eu acho.

E durante um tempo, durante alguns meses, foi muito bom.

Já dava pra ver que ele tinha muito ciúme, que qualquer coisa que eu fizesse na rua, se houvesse alguém que eu já tivesse ficado ou fosse meu amigo, ele endoidava e não queria estar mais no lugar... achava que o que eu tava fazendo o outro ia ficar atraído ou sei lá o que.

Quando a gente casou, ele me obrigou a fazer uma lista de todos os caras com quem eu tinha transado. E ele me fez excluir todo mundo. Todo mundo. Até as pessoas assim... amigos que ele desconfiava, ele me fez excluir todo mundo.

E todas as vezes que a gente brigava, ele me passava isso na cara: "ah! mas você transou com tal pessoa!"

E a gente nem tinha nada ainda, entendeu? E ele ficava falando: "ah! Você deve ficar com todo mundo.

Você deve... " Sabe?

Ele usava palavras muito chulas para me agredir. E não é verdade.

Era muito cansativo.

Só faltava me chamar de vagabunda.

Ele me agredia muito com palavras.

Que o outro ia ficar sempre olhando pra mim... Coisas assim.

E todas as vezes que a gente brigava, ele me passava isso na cara: "ah! mas você transou com tal pessoa!"

E a gente nem tinha nada ainda, entendeu? E ele ficava falando: "ah! Você deve ficar com todo mundo.

Você deve... " Sabe?

Ele usava palavras muito chulas para me agredir. E não é verdade.

Era muito cansativo.

Ele fazia coisas bem machistas. Do tipo: que eu falava demais. "Onde é que aperta o botão pra desligar?" Às vezes que eu saía, ele mesmo com ciúme assim, eu saía e ele não falava muita coisa. Mas aí quando eu voltava... Ele fazia: "Você sai com mulheres solteiras! Isso não é coisa que mulher casada faz." Coisas assim: que eu fiquei com a cidade toda, que eu abria minhas pernas.

Só faltava me chamar de vagabunda.

Ele me agredia muito com palavras.

Ele já me empurrou. Ele nunca me bateu, entendeu? Mas ele já me empurrou várias vezes. Já quebrou coisa dentro de casa. Já me ameaçou diversas vezes.

Teve uma vez que eu estava na aula de jiu-jitsu e foi aniversário do meu sensei. E ele falou assim "Você vai tomar um copo de cerveja, pelo menos um." Devido a insistência, eu acabei descendo. Eu nem sentei na mesa. Ele abriu uma garrafa de cerveja e colocou no meu copo. Cara! Foi bem na hora que meu marido estava passando. Ele passou e me olhou com uma cara! Porque tinham 5 homens... 5 rapazes... comigo. Aí eu já pensei: "Fudeu, fudeu! Vou chegar em casa e sei o que é que vai acontecer." E quando eu cheguei em casa, a casa caiu, ele quebrou coisa, ele falou um monte de coisa: que ele não podia dar as costas, que eu estava sentada bebendo até altas horas, que eu só tava com homem, entendeu? bebendo... enfim... aí, sabe? Eu não tinha mais vontade de sair, de fazer nada. Porque eu morria de medo de encontrar com ele na rua e acontecer isso.

Eu perdi completamente minha autoestima. Eu ficava me sentindo assim "Nossa! Eu nunca vou conhecer ninguém. Nossa! Eu sou muito ruim. Eu não sou boa suficiente. Tudo que eu faço está uma merda." Sabe?

Eu perdi completamente minha autoestima. Eu ficava me sentindo assim "Nossa! Eu nunca vou conhecer ninguém. Nossa! Eu sou muito ruim. Eu não sou boa suficiente. Tudo que eu faço está uma merda." Sabe?

Eu acreditava muito nas coisas que ele me falava.

Ele passava muito na cara que eu não fazia nada, que eu não servia pra nada.

Porque... tipo assim... eu era uma inútil.

Ele nunca elogiava nada que eu fazia, entendeu? Ele sempre criticava.

Ele nunca me elogiou.

Fiquei completamente à disposição dele.

Esse foi o maior erro da minha vida.

Eu acreditava muito nas coisas que ele me falava.

Ele nunca elogiava nada que eu fazia, entendeu? Ele sempre criticava.

Ele nunca me elogiou.

Quando eu tava mais gorda, dizia que eu tava gorda. Quando eu emagrecia, dizia que tava magra de mais.

Ele nunca me elogiou. Nunca, nunca!

Hoje considero que aconteceu... nada muito grave, acho... ah! É grave!

Ele queria fazer sexo em lugares que eu não estava confortável, ele sempre queria fazer em lugares assim, em que ele achava que havia adrenalina e eu nunca gostei e fazia por causa dele. Isso eu já fiz. Coisas que eu não queria fazer.

Mas também eu... é aquela coisa: a gente fica dizendo “não, não, não!” e acaba fazendo. Não teve assim uma briga, ele não me forçou, mas eu acabei fazendo.

Eu me dei conta depois de que a primeira vez que fui com ele, eu tava super bêbada. Foi o dia que eu mais fiquei bêbada na minha vida, eu acho. Eu lembro de faltar uns pedaços, assim, da memória. Sabe?

Quando a gente se separou, ele colocou um programa oculto no meu note e ele vigiava tudo. Eu descobri porque todas as vezes que eu marcava com alguém, eu sempre encontrava ele. Minhas amigas começavam a falar assim "amiga, não é possível! ele tá te vigiando. Tem alguma coisa errada". Ele ainda tinha a chave do meu apartamento. Um belo dia, eu acordei e meu notebook estava aberto. Tinha um recadinho do lado falando que minha senha tinha sido concluída, algo do tipo. Chamei um amigo meu e ele viu que tinha uma pasta oculta. E tinha tudo. Todas as minhas conversas num programa específico.

Eu que terminei.

Tem duas semanas... tem 15 dias que eu saí.

Nossa! Eu estou assim.

Me sentindo tão bem.

Tô sentindo uma liberdade fora do normal. Ontem, eu saí do meu curso, o pessoal foi beber num barzinho aqui próximo e nossa!

Eu nunca tinha saído com eles.

Aí eu fui...

e tipo, deu duas horas, no relógio, eu olhei...

Eu lembro do que aconteceu, mas as vezes não lembro como eu cheguei de um lugar para outro.

Acabou porque ele se apaixonou por outra.

Foi ele que terminou.

Eu passei por alguns momentos de pensar em terminar, mas nunca terminava.

Eu sentia uma agonia, assim dentro, muito forte de que eu não devia tar com ele, de que eu devia seguir o meu caminho e ficar longe dele.

Mas também não conseguia terminar.

E acho q eu ia ficar indo... continuando... achando que ia ficar melhor, ou que era assim mesmo.

e nossa!

Não tenho mais que ter medo de voltar pra casa. Ter que mandar mensagem. Ter que... Nossa! Me senti... uma coisa, que não sentia há muito tempo. Foi isso!

Porque só depois é que comecei a perceber mais coisas.

Ele terminou comigo num país estrangeiro.

E eu fiquei sozinha lá com minhas malas.

## CENA 5

BEATRIZ

Quem ama, não quer que mude.

Botins vermelhos, de salto. Número 40. Maria L.

MARIA L.

Eu costumava ir a uma esplanada e ele também. E praí durante ano e meio frequentámos a mesma esplanada. E sabes quando achas alguém muita... achas piada, não conheces a pessoa, mas achas piada? Então, foi aquela coisa de eu, sem o conhecer, já tinha uma espécie de *crush* por ele. Ele era a minha crush.

Depois, houve uma vez que...

Fui sair à noite e estava no 77 e ele veio falar comigo.

E depois adicionou-me no facebook.

Uns bons meses depois, eu fui sair também à noite e ele entra pelo W a dentro e vem me pedir o número de telemóvel.

E nós combinámos um date. Eu fui tomar um café com ele ao Luso, super estranho, assim uma coisa um bocado awkward. Praí um mês depois, acabámos os dois aos beijinhos em casa da Marina.

Depois, a partir dessa noite ele começou a marcar vir cá. Veio cá. E depois, era uma cena super fofinha, ele era a coisa mais fofinha da história, né? Eu tava toda in love.

GAJO

Anda. Tás a andar muito depressa.

Anda mais devagar.

Estás a andar muito devagar. Mais depressa.

MARIA L.

Mais?

GAJO

Tu falas muito alto.

Não vais falar disso aqui, pois não?

MARIA L.

Qual é que é o problema?

GAJO

Essas coisas não se dizem em publico.

MARIA L.

Quê? Não posso dizer que acho que a religião instituída ao longo dos tempos é opressora?  
Não posso dizer isso?

GAJO

Olha! Se quiseres ficas a ter a conversa aí sozinha... Eu não vou estar aqui a falar disto contigo, vou-me embora.

MARIA L.

Na altura, não percebes bem. Aquela pessoa era tão querida, tinha coisas tão fofas, eu não conseguia encaixar aquelas coisas más volta e meia, aquelas discussões e de onde é que aquilo vinha.

GAJO

Anda.

MARIA L.

Era, constantemente, uma cena de insultos.

GAJO

Salta.

MARIA L.

Falava bué baixo. E eu “porque é que esta pessoa me está a insultar?”

GAJO

Senta.

MARIA L.

Houve uma altura que eu fiquei: “será que é de mim?

Será que eu de facto estou a agir mal? Ou fiz uma coisa, irritei-o assim tanto?

GAJO

Grita.

MARIA L.

Eu não devia estar a agir assim. Devia estar a ter mais consideração por ele.

GAJO

Fala baixo.

MARIA L.

Mas sei lá, depois avaliando para trás, o que é que a velocidade a que eu ando, ou a altura a que eu falo, está a incomodar uma pessoa que supostamente está apaixonada por ti, sabes?

GAJO

Tu és maluca. Puta.

MARIA L.

Estás-me a chamar isso, tens noção que me estás a dizer isso?

GAJO

Vai pró caralho, vai à merda! Tens de mudar!

MARIA L.

Acho que foi a coisa que eu mais ouvi durante dois anos: tens que mudar.

GAJO

Levanta.

MARIA L.

Tens que mudar.

GAJO

Senta.

MARIA L.

Tens que mudar.

GAJO

Levanta.

MARIA L.

Tens que mudar.

Não passei a falar mais baixo. Passei se calhar foi a ter alguns cuidados nalgumas coisas.

Ele não queria tar com os meus amigos.

GAJO

Anda.

MARIA L.

Então, eu deixava de tar com os meus amigos, porque ele tava cá.

GAJO

Todos os seus amigos são ridículos. Vai.

MARIA L.

Das coisas mais agressivas que nós tivemos foi quando eu combinei de ver com ele o

Robocop.

GAJO

Senta.

MARIA L.

Fui a casa dele dormir. E praí, passado meia hora do filme, eu adormeci.

GAJO

Tu adormeceste a ver o Robocop, que falta de consideração! Tu é que disseste que querias ver o Robocop comigo.

MARIA L.

Tu tá-te a passar? Tás-me a acordar? Tás-te a passar comigo porque eu não vi o Robocop?

GAJO

Fala mais baixo, estás em minha casa. Eu tenho vizinhos, fala mais baixo.

MARIA L.

Eu estava a chorar, e ele vem ter comigo para me calar e enfia-me a mão pela garganta a dentro. (*Chora*)

GAJO

Desculpa, mas tu estavas a falar muito alto e os vizinhos iam achar estranho. Vamos ficar bem. Nós não podemos dormir chateados, que faz mal.

MARIA L.

Tu és agressivo comigo.

GAJO

Eu não assim com mais ninguém. Tu é que me fazes ser assim!  
(*Dá-lhe uma prenda.*) Não disseste obrigada.

MARIA L.

Eu não tive tempo pra isso, sequer. Obrigada, gostei muito.

Ele eventualmente deixou de me mandar parar, ou na rua falar mais baixo e não sei o quê, portanto presumo que eu tenha entrado nalgumas coisas nos parâmetros do que ele achava normal.

GAJO

Comprei-te uns ténis.

MARIA L.

E comprava uns ténis ao gosto dele. Ou uns sapatos, que ele os meus detestava, e comprava uns sapatos ao gosto dele. Não é propriamente não te vais vestir e assim e vais-te vestir assim, mas era de outra forma.

Ele resolveu um fim-de-semana levar-me ao Gerês. Tínhamos de subir uma montanha, que supostamente tinha uma vista incrível.

Eu descobri, quase no cimo, que tinha medo das alturas. Távamos a dois ou três minutos do final, deu-me um ataque de pânico e congelei e não consegui, opá, sair dali.

GAJO

Anda! Temos muito pouco tempo. Anda!

MARIA L.

E eu ali, congelada, a chorar de medo a certa altura.

GAJO

Estás com medo de quê? É já aqui!

MARIA L.

Opá, foram dez minutos de eu parada com uma pessoa a tentar obrigar-me a ir até ao final daquilo e eu a tremer de medo. Ele a certa altura foi para lá sozinho e eu fiquei ali.

GAJO

Pronto, então vamos embora. Não percebo porque é que estás assim.

Porque estás a chorar? Tens de estar bem.

Eu não aceito que tu estejas assim.

MARIA L.

E a certa altura até lhe perguntei:

“Tu gostas de mim?”

GAJO

Não! Eu amo-te, mas não gosto de ti assim, tens que mudar.

MARIA L.

E aquilo foi como se eu percebesse alguma coisa. Sei lá, tu até és capaz de tolerar muita coisa se sentires que a outra pessoa gosta de ti e aqui tu de repente percebes que a outra pessoa, não gosta de ti.

Nós tivemos discussões agressivas na rua. O que acontecia muito eram empurrões. Muitos empurrões e muitos empurrões onde eu batia com a cabeça na parede. Era a discussão, era não sei o quê, eu nunca fui fisicamente violenta com ele e nunca o insultava. Houve uma vez que eu ia caindo pelas escadas, foi a coisa de ele depois me apanhar a seguir, logo a seguir. Mas a maior parte das coisas era, ele empurrava-me, eu batia com a cabeça, de repente, ouvia-se aquela coisa do bater com a cabeça na parede. E de repente, ele percebia que tinha excedido ali um ponto. Era como se ele perdesse o controlo e logo a seguir percebesse que tinha perdido.

Entras ali numa espiral qualquer que não percebes como é que foste parar. Em que uma pessoa te está a fazer uma data de coisas que tu sempre achaste que nunca ias permitir. E a pôr-te numa situação emocional que tu não percebes... És tu? É muito estranho, é muito estranho.

Mas mesmo assim, para mim nada justifica ter ficado tanto tempo naquilo. E cada vez mais triste, cada vez mais em baixo, cada vez mais...

E há uma cena também de vergonha... há uma parte de mim, que além da raiva, tinha vergonha. Como é que eu vou contar às pessoas isto? E depois, a justificação de ti própria, como é que eu consigo contar a alguém isto e justificar eu estar nesta situação, sabes?

## CENA 6

BEATRIZ

A agressão psicológica pode deixar marcas muito mais profundas que a agressão física Sapato prateado, n. 38. Maria B.

MARIA B.

Eu sempre vivi numa família extremamente machista. Meu pai tinha uma relação abusiva com minha mãe de certa forma. Meu pai nunca chegou a agredir minha mãe, mas era violência psicológica, umas ameaças... esse tipo de coisa eu sabia que minha mãe vivia. E minha mãe é extremamente machista, ela achava que para o relacionamento dar certo, ela tinha que obedecer ao marido. Aliás, ela achava não, ele acha até hoje, tenho certeza. Eu tinha essa ideia de que eu tinha que sempre obedecer também. Normal.

Começou a me incomodar quando meu namorado começou a me chamar de ignorante... Ele dizia que eu era burra. Mas eu não acho que eu sou tão burra, eu sou esforçada. Mas ouvi tantas vezes, comecei a acreditar. Quando você começa a acreditar, é aí que as coisas começam a desandar. E aí, eu acreditava que ninguém ia gostar de mim porque eu era burra. Tipo assim: Eu sempre tive a autoestima no pé. Meu Deus, eu não tinha autoestima em relação a mim mesma a nada. Perspetivas nenhuma! “E então por que esse cara está comigo? Tenho que ficar com ele pra sempre. É a única pessoa que vai gostar de mim.”

Eu fiquei 4 anos com essa pessoa, sendo que desde o primeiro ano, não era um relacionamento saudável. A violência psicológica que eu sofria... Eu só fui me dar conta disso quando eu fui para a terapia. Ele fazia ameaças de por exemplo: “se você me largar, eu me mato.” E eu falava: “realmente, ele gosta de mim”. Olhe que coisa louca e doentia. Eu acreditava que ele me amava muito, não que ele estava me ameaçando. A pior forma de violência, a pessoa ameaçar se matar. Eu tinha medo de me sentir culpada se eu terminasse e ele se matasse. Ele tinha umas questões psicológicas. Eu tinha certeza que ele ia se matar, se eu terminasse.

Eu sofri muito com isso. Minha análise girava em torno disso: da minha necessidade de terminar aquele relacionamento. E eu falava assim: “Não, velho! Eu tenho que conseguir terminar.” E eu não conseguia. Não conseguia de jeito nenhum. E já estava há 8 meses

dizendo “eu não aguento mais, eu não aguento mais, eu não aguento mais.” E todo dia eu saía da análise dizendo que ia conseguir e não conseguia. Eu me sentia assim: falhando comigo mesma, com meu bem-estar. Toda noite eu encontrava com ele. Mas era aquela coisa... sabe aquela coisa que você está num relacionamento há tanto tempo que não tem mais afeto? Você vê a pessoa e diz: “e aí?” Sabe aquela coisa assim: você não dá um abraço, não dá um beijo?

Eu não entendia que aquilo era um relacionamento abusivo. Eu achava que era só com pessoas casadas, e com pessoas que sofriam agressão física. Sendo que, às vezes, a agressão psicológica é muito mais agressiva e dói muito mais do que uma agressão física assim. Se talvez ele tivesse me dado um tapa na minha cara, isso ia me marcar muito. Eu não tenho dúvida. Mas como era uma violência muito velada... Muito assim: “Não. Porque você é burra, né?” Ou então falava assim pra mim: “Não, porque você é feia.” Ele falou isso várias vezes pra mim. Talvez eu tenha internalizado tanto que sou feia por conta disso também.

E eu achava que eu tinha que ser sempre magra, até hoje eu acho isso um pouco. Mas aí é aquela coisa do feminismo, você tem que desconstruir diariamente tudo que impõem pra você. Por exemplo, a minha relação com comida... Eu tive bulimia dos 16 até os 21, 22 anos, enquanto estava com ele. Eu ia pra restaurante e vomitava em restaurante. Tipo assim: acabava de comer... Porque para a bulimia você tem que expulsar na hora, senão... Você cria estratégias e você aprende muita coisa. Por exemplo, a internet me ensinava como ser bulímica. Porque eu não conseguia não comer, eu não conseguia ser anore... Meu sonho era ser anoréxica. Olhe que coisa traumatizante de se dizer. Mas como eu não conseguia, porque eu tenho compulsão. Então eu comia, comia, comia. Desesperadamente. Assim que eu terminava de comer, eu colocava pra fora. Porque era uma estratégia para eu ficar magra. Eu tinha muita bulimia. Tanto que eu cheguei a pesar 49kg. Vi uma foto dessa época e fiquei chocada com a minha... Mas na época, eu achava maravilhoso.

Talvez eu tenha internalizado que eu sou feia por causa dele. Eu penso: por que eu acho que eu sou tão burra? Por que eu acho que sou gorda? Eu tenho uma prima que é muito parecida comigo assim. E assim: ela se acha horrível. Eu tento sempre dizer pra ela “não, velho! cada um tem sua beleza”. Eu com um discurso todo empoderador, mas quando é

pra mim... Eu falo assim: eu tou falando para minha prima que é como se fosse uma irmã pra mim: “olha, você não precisa ter 30 kg para ser bonita!” Sabe? Mas ao mesmo tempo eu, na minha cabeça, eu falo assim “poxa! mas eu queria ter 30kg pra ser bonita!”

Algumas coisas me marcaram muito. Isso marcou a minha vida pra sempre. Às vezes falo assim: “Nunca vou fazer um bom trabalho.” O mestrado agora, foram 4 meses de sofrimento. Sabe quando você nunca acha que algo que você faz está bom? De fato, estava na minha cabeça assim: “Realmente, você é burra! Tá ruim. Tá uma bosta.” Sabe? E eu falava assim: “Meus Deus, porque eu ainda tenho resquícios de algo que, assim, já passou, já era?” Mas fica marcado, velho. Impressionante. Meu Deus do céu! Até quando eu não vou conseguir falar assim “Você fez um bom trabalho. Parabéns! Ou hoje você está bonita, hoje! Gostei hoje!” Mas num... ainda não aconteceu. Eu sempre vou achar que sou horrível, será que isso vai acontecer? Eu queria dizer um dia. Olhar no espelho e dizer “Estou bonita hoje. Gostei!” Eu queria dizer isso um dia. Mas ainda não consegui. Até hoje. Minha autoestima está no pé e isso está atrapalhando muito minha vida.

SARA

Maria B. é uma amiga minha. Lindíssima. Inteligente. Interessante.

É muito complicado para mim repetir essas palavras sabendo que foi ela quem as disse.

## CENA 7

BEATRIZ

Pra mim não foi complicado, foi estranho fazer estas entrevistas.

SARA

A certa altura, as histórias se repetiam de tal maneira que nós já esperávamos o que ouvir. Era sempre: o romance, os ciúmes, os insultos, a destruição da autoestima, o controle, a anulação, a violência.

BEATRIZ

Mesmo já sabendo mais ou menos o que íamos ouvir, era sempre angustiante estar ali. Algumas frases ecoavam em todas elas:  
Como eu vim parar aqui? Como eu virei essa mulher?

SARA

Em que momento me perdi?

BEATRIZ

Como explicar que o abuso era só uma parte dele?

SARA

Como dizer que havia amor?

BEATRIZ

Todas as histórias começavam da mesma forma.

MARIA M.

No início foi bom. Os primeiros tempos e o primeiro ano.

MARIA N.

A gente se dava bem, dava risada. Meditava junto, fazia yoga, ele me dava aula de surf, a gente ia jogar bola, se alimentava bem.

MARIA E.

Desde o início, foi uma relação muito intensa. Foi a minha primeira vez. Foi muito forte assim. Eu esperei fazer 21. Fugi de casa e decidimos morar juntos. A gente só tinha um colchão. Aí, a gente casou e ele mudou quando a gente fez o contrato de casamento. Ele passou a me enxergar como propriedade. Isso não existia antes. Engraçado, quando eu estava assinando aquilo, e trocou meu nome também... Naquele dia, era pra ser festa e não foi festa pra mim. Tudo foi muito ruim. A lembrança não é nem um pouco boa.

MARIA J.

Fui percebendo que algo não estava certo. Ele distorcia minhas palavras, fazia com que eu me sentisse louca.

MARIA S.

Ele andou muito tempo a tentar convencer-me que eu estava louca, que eu precisava de ajuda, e isso a mim ainda me punha mais louca.

MARIA M.

Já havia alguns sinais... de vez em quando lá vinham os fins-de-semana de má disposição. As desculpas eram sempre as urgências e estou muito cansado.

MARIA N.

Eu sempre estava errada, eu sempre estava equivocada.

MARIA M.

Começou a ser um bocadinho insuportável, porque não podia fazer nada, tudo o que eu fazia estava mal. Se eu quisesse ir um fim-de-semana a um sítio, escolhia-se e íamos a outro completamente diferente. Se eu quisesse ir comer fora, não se ia comer fora.

MARIA P.

Ele gostava tanto de mim que era dominado pela raiva e pelo ciúme.

MARIA E.

Muito engraçado. Engraçado, não. Foi trágico. A gente trabalhava muito com o Freire e eu falava muito no Freire, com as meninas lá em casa. E ele começou a ter essa coisa

assim, né? Ele achava que o Freire era uma pessoa física que estava acessível a mim. Quando eu comprei o dicionário Freire, eu mostrei a capa pra ele e disse assim: esse aqui é o homem que tu tens ciúme! Ele sempre tinha na cabeça dele que eu traia ele. Viver com o fantasma da traição é horrível. E depois, ter um fantasma contigo, é pior ainda. Eu nunca olhei pra ninguém porque eu tinha medo que ele batesse nessa pessoa. A gente foi pra uma festa e um rapaz me olhou, ele tinha ido buscar uma bebida, o rapaz me convidou para dançar e eu recusei. Foi o que bastou para ir embora. Foi o que bastou para uma noite violenta.

MARIA G.

Ele dizia que a culpa era minha. Ele quebrava objetos, gritava e me assustava.

MARIA M.

Por exemplo: eu fazia coleção de casinhas. Houve um dia em que tivemos uma discussão e ele foi estatelando no chão uma a uma as casinhas. Dizia: “Gostas muito desta, não é? Compraste aonde? Em Florença?” E trauuu! “E esta? Compraste em Vidago?” Trau, no meio do chão... e pronto! Isto às vezes era muito pior do que estar a ouvir...

Depois, foi piorando. Havia alturas em que, por exemplo, se uma camisa não tivesse botões, rasgava a camisa toda. Se tu arranjavas o pequeno-almoço e não estava como ele gostava, a loiça voava pelo ar.

MARIA E.

Essa relação que a gente construiu era muito violenta. Ele era agressivo na fala. Mas eu não sabia lidar com isso. Ao mesmo tempo, tinha café na cama com flores e poema no guardanapo. Tinha preocupação de fazer surpresa, várias situações românticas. Mas não só. Tinha um comportamento que era bipolar. Uma hora tava tudo bem, outra, num tava. Isso foi muito complicado para eu aprender a lidar.

MARIA S.

Vivi não sei quantos anos no padrão de vítima, não é? E depois comecei a responder e a reagir. E a tornar-me também agressora, muitas vezes. Não guardei as merdas como traumas, mas não me lembro dos detalhes. Ou então, estou agora em defesa e não me apetece ir atrás e relembrar-me disso tudo. Não sei.... Tu és atacada e acabas por te defender também, nem sempre da melhor maneira, e perdes a razão, não é? Porque por

exemplo, essa cena em relação ao Rui, parecia que ele tinha uma cabeça muito mais fria e calculista. Fazia as coisas, quem tivesse por fora não via nada e só me via a mim aos berros, ou aos pontapés às portas, ou a destruir-lhe trabalhos dele, como eu cheguei a fazer, de revoltada e fodida que estava. E de não conseguir conter aquelas emoções todas e de fisicamente ter esse tipo de reações assim.

MARIA M.

E depois as coisas foram piorando.... As discussões deixaram de ser semestrais, passaram a trimestrais, depois passaram a mensais e depois passou uma fase que estávamos sempre a discutir. Porque sempre que eu dizia alguma coisa servia para discussão. E um dia, tivemos uma discussão maior, eu caí das escadas. Caí pelas escadas abaixo e, entretanto, disse: “vou-me embora”. Ele riu-se.... Estávamos na América. E depois, apesar de eu trabalhar éne e até ter dinheiro, de qualquer maneira eu estava num país estrangeiro, sem apoio nenhum, com muito poucos amigos. Acabei por ter que pedir ao meu pai, não é? Pra me comprar as passagens para eu me vir embora, porque já não aguentava mais viver assim.

MARIA S.

Das piores situações foi, se calhar, dessa vez com o Pedro em Moçambique. De eu estar na sala e, a certa altura, encolho-me toda e estou deitada no chão a levar com pontapés nas costas. Foi o extremo da violência física em que eu estive. E de sentir, por exemplo a questão da diferença entre sexos. É pá, não dá. Percebes? Se eu agredir um homem, o homem tem sempre muito mais força que eu, no meu caso. Se calhar há mulheres que não é assim, mas é um tipo de luta opá, não é? Completamente ingrata. Que te deixa um sentimento de impotência ainda maior. Depois disso apanhei um avião, sai de Maputo e nunca mais o vi.

MARIA E.

Teve uma vez que ele tava me machucando, e me eu levantei com tanta força, que eu apertei ele e subi ele na parede. Nem eu sabia eu tinha essa força. Ele dizia que a possuía era eu, porque tirei ele do chão. Na mesma hora, ele parou de me agredir. Aquela coisa de chute, de ponta pé, de puxar cabelo. Eu não sabia reagir. Eu aprendi a reagir a briga com ele. Eu também não sabia a força que eu tinha. E até hoje eu tenho medo de ser provocada, porque esse monstro acorda.

MARIA S.

O Edgar, eu dei por mim com uma faca na mão.

Foi das vezes que eu tive mais medo. Estávamos na sala a ter conversas e, de repente, o gajo passou-se e veio para cima de mim tentar ter relações, mesmo, forçar-me e eu não queria. E o gajo estava-se a começar a passar “ tu não queres o quê? Isso é o que tu queres, por isso é que estás sempre a queixar-te que estás assim tão mal.” Estás a ver? E eu dizia que não e ele achava que estava a dizer que sim. Parecia mesmo que estava a entrar assim num regime mais violento e forçar mesmo a coisa. De me violar, não é? E no meio daquelas lutas todas e não sei quê, de repente, dou por mim, vou à cozinha e pego numa faca.

E tava a tremer por todos os lados, porque eu própria estava cheia de medo do que é que eu podia fazer com a faca na mão. Mas eu precisava de me defender. E criou-se ali uma situação ridícula de eu andar á volta de uma mesa redonda com uma faca, até que consegui dar a volta e sai porta fora. Liguei ao tio. O tio pôs-se lá num instante e partiu-lhe a cara toda com um revolver.

MARIA E.

Eu sabia que tudo aquilo estava ruim, estava tóxico, mas eu não conseguia sair daquilo. É como uma lama pegajosa, que, por mais que tu tome banho, o cheiro dela não sai e ela continua grudada em ti. Tu enxerga ela. E eu me sentia sufocada, me sentia sufocando.

MARIA M.

Eu volto seis meses depois, dizem-me “ai não, eu fui-me tratar. Tá tudo melhor. Não sei quê...” Ainda tentámos... viver juntos, vivemos juntos três meses, que foram horrorosos.... Porque era do género: Um dia espatifou a cozinha toda, completamente.... e depois ele tinha coisas... Era capaz de fazer isto numa noite e no dia seguinte chegar-te a casa com uma prenda e umas flores e dizer desculpa muito, não sei quê, não tava bem...

Eu lembro-me de uma noite, que também foi violenta porque agarrou-me pelo pescoço e começou-me a bater com a cabeça contra a parede e foi a menina que acordou, e eu acho que se ela não tivesse acordado, não sei se teria continuado, ou se teria parado.... e ele parou quando a viu e depois eu disse que me ia embora e ele disse: “Ai, se tu te fores embora eu mato-me” e eu disse “então mata-te”.

MARIA E.

Um dia, eu fui mexer na escrivadinha e vi, em baixo do teclado, umas pedrinhas. Eu chamei “o que é isso?” Ele me machucou. Depois, eu fui pesquisar, aquilo era craque. Aí, começou o inferno. Eu achava que já tinha vivido o inferno. Ele me levou até a janela porque eu toquei nas pedras dele. Ele me levou até a janela para me jogar da janela. (pausa) A filha dele tava em casa. Ela viu, entreviu. Aí, eu saí de casa. Eu só me lembrava de pegar meus certificados, meu lattes. Peguei uma sacolinha, todo meu currículo, umas roupas e saí. Me agarrava ao que poderia ser.

MARIA M.

Depois disso, que ele aceitou que eu me ia embora, eu disse-lhe que ficava na casa. Um dia de manhã saí, fui trabalhar e quando cheguei, a casa não tinha nada. Só tinha o quarto das meninas e os brinquedos. Ele tinha carregado toda a casa durante o dia. A vizinha até pensou que nós nos estávamos a mudar, não é? Cheguei a casa e não tinha nada. Não tinha sequer loiça e talheres pra comer. Não tinha nada. Chegas a casa de trabalhar, com dois filhos, não é? Entrás pela porta de casa e vês tudo vazio. Pronto, isto não é muito normal. Não é muito fácil de lidar.

MARIA E.

Aí, ele surtou, porque eu o abandonei. No dia 20 de agosto, de novo, eu liguei o telefone 5h da manhã, quando eu me acordei, e tinha duzentas chamadas do meu pai, mais ou menos. O meu pai me dizia “Pelo amor de Deus, não sai de onde tu tá. Porque o Mário me ligou agora e disse que está indo com uma arma pra tua faculdade. Hoje ele vai te matar.” (PAUSA). Ele não me achou, mas foi o pior dia da minha vida até hoje. Porque ele foi para a universidade armado, ele apontou a arma para as minhas colegas, ele entrou no carro de uma colega porque queria que ela o levasse até mim. E ele ficou na frente da universidade armado, fez escândalo. Ele estava seguro do que ia fazer mesmo. Ele ficou até às onze da noite. Cheirou cocaína na frente de todo mundo. Ele se tornou um monstro. Eu descobri o que era medo.

MARIA M.

É muito marcante. Eu me calei durante muito tempo e quando falei, as pessoas não acreditavam. A avó achava que eu até devia ter continuado a viver com o Luís. Para ela a maior asneira da minha vida foi deixar o senhor doutor. Não é?

MARIA E.

Ele foi num show, do Rappa, que ele adora. Ele chegou, me contou do show e me pediu uma mala. E foi assim, num domingo de manhã, ele botou as coisas numa mala e foi embora. Sem briga, sem nada. No final, terminou bem.

Mas não ficou bem. E aí eu senti uma coisa que eu jamais pensei que fosse sentir. Jamais pensei que fosse sentir: Falta dele. Sentir falta daquilo. Eu fiquei sozinha. Tudo que eu queria, era ficar sozinha. Mas eu senti muita falta. Aí eu comecei a me sentir culpada dele ter ido embora. O que é que tava acontecendo comigo? Como eu podia ter me acostumado a sofrer? Como eu podia sentir falta? Porque ele tava brigando, mas tava em casa. Como eu podia estar sentindo aquilo? Eu tava doente.

Ele não era um monstro o tempo todo. Mas eu não podia me acostumar com o monstro. Eu me violentei. Eu assumi aquele lugar. É muito difícil conseguir. Tem três anos que eu terminei o relacionamento e hoje ainda sonho com ele me violentando. E eu cortei toda a relação com ele. Semana passada, ele voltou a me incomodar. E eu vi ele com esse poder todo, me paralisou por três dias. Eu não conseguia falar. Eu pensei que estava liberta... essa marca... essa coisa... eu entendo que é um processo. A gente não rompe com a violência num dia. Eu não tenho mais marcas de corte, embora tivesse. Mas toda vez que tu olha pra ela, ela dói menos. Essa é a relação que eu tenho com minha dor. Hoje, eu consigo falar pra ti e só chorar. Talvez, hoje eu não vá dormir direito. Eu entendo que isso é fundamental para trabalhar com mulheres, porque eu consigo entender a dor delas. Pensar em trabalhar com violência não é pensar que eu vou salvar alguém, mas de repente eu posso auxiliar, de uma outra forma. Porque, apesar de tudo, eu fui privilegiada, eu não morri.

**FIM**

## 3.4 Outros materiais

### 3.4.1 Sinopse

- *Inside* é um espetáculo documental de Sara Jobard, baseado em entrevistas e relatos de mulheres que viveram relações abusivas. A partir da colagem das palavras dessas mulheres, *Inside* apresenta, uma reflexão sobre como as concepções baseadas em estereótipos sobre a estrutura familiar e sobre os papéis de gênero podem interferir nas reações de submissão e de resistência às violências conjugais. Com direção de Ricardo Correia, as atrizes Sara Jobard e Beatriz Wellenkamp Carretas apresentam e revivem histórias de abuso com sotaques e contextos distintos, entrelaçando os relatos de mulheres portuguesas e brasileiras aprisionadas numa teia de difícil escapatória.

### 3.4.2 Ficha Artística

**Texto e concepção** Sara Jobard

**Direção de cena e sonoplastia** Ricardo Correia

**Criação, investigação e interpretação**

Sara Jobard e Beatriz Wellenkamp Carretas

**Espaço Cénico, Figurinos e adereços** Celso Pedro

**Desenho de luz** Tino Flores e Ricardo Correia

**Direção técnica** Filipe Silva

**Fotografia** Cláudia Morais

**Produção** T.A.G.V.

### 3.4.3 Roteiros de Entrevista

#### **VERSÃO 1**

Quando foi? Há quanto tempo acabou?

Quantos anos você tinha? E ele?

Como era a relação de vocês?

Quando você começou a perceber que era diferente?

Costumava defendê-lo aos amigos e família?

O que ele te dizia?

Qual era a parte boa?

Tinha ciúmes? Como era?

Você tinha medo de fazer coisas que para você era natural porque não sabia como ele iria reagir?

Se sentia culpada com frequência?

Quem terminou o relacionamento?

Havia ameaça? De que tipo?

Como, quando, porque você decidiu sair desse relacionamento?

O que ou quem te ajudou?

Falou sobre isso com muitas mulheres?

#### **VERSÃO 2**

Você acha que viveu uma relação abusiva? Por que?

Como vocês se conheceram?

Como começou a relação?

Quando você começou a identificar sinais de uma relação abusiva?

Você percebeu sozinha ou alguém te disse, te mostrou?

O que você considerava estranho ou equivocado nessa relação?

Você deixou de fazer alguma coisa com receio da opinião ou reação dele(a)?

Você fez alguma coisa que te magoava para agradar?

Você se sentiu coagida a fazer sexo sem vontade?

Ele tentou te afastar dos amigos, da família?

Já foi chamada de louca, burra, gorda, feia ou outros adjetivos que a fizessem se sentir inferior?

Ele tentava controlar sua roupa, sua alimentação, suas redes sociais ou o que dizia em público?

Havia ciúme? Em que termos?

Como acabou a relação? Quem tomou a iniciativa?

Como você se sentiu com o término?

Você acha que ele tentava sobrepor o poder dele na relação de propósito? De caso pensado?

Ainda tem notícias dele?

O que você guardou dessa relação?

3.4.4 Propagandas machistas da década de 60

# If your husband ever finds out

*you're not "store-testing" for fresher coffee...*



*... if he discovers you're still taking chances on getting flat, stale coffee ... we be unto you!*

*For today there's a sure and certain way to test for freshness before you buy*

**Here's how easy it is to be sure of fresher coffee**



Look for the "Double Top" Can of Chase & Sanborn. That firm, rounded top shows it's packed under pressure, fresh from the mill.

**Just do this:**

Press your thumb against the dome top before you buy. If it's firm, it's fresh. If the top dinks, pressure's gone—take another. It's the one way to get the freshest coffee ever packed.

**No other can lets you test!**

You can't see an ordinary flat top can. Some are "makers" that have let us in to steal freshness. But all flat top cans look alike. You can't tell which are good and which are stale.

**Here's the payoff!**

Just as you get a cup, they'll want more! For Chase & Sanborn is a glorious blend of more delicious coffee ... brought to you fresh. No wonder Chase & Sanborn pays a favor dividend you can't find on any other coffee!



**"PRESSURE PACKED"**

# Chase & Sanborn



## It's nice to have a girl around the house.

Though she was a tiger lady, our hero didn't have to fire a shot to floor her. After one look at his **Mr. Leggs** slacks, she was ready to have him walk all over her. That noble styling sure soothes the savage heart! If you'd like your own doll to

doll carpeting, hunt up a pair of these he-man **Mr. Leggs** slacks. Such as our new automatic wash-wear blend of 65% "Dacron"™ and 35% rayon—incomparably wrinkle-resistant. About \$12.95 at plush-carpeted stores.

 **Dacron**™  
*for Fall!*

Get yourself a new pair of **Mr. Leggs**™

show her  
it's a man's world



**Van Heusen** 

man's world

**ties**

For men only! . . . brand new  
man-talking, power-packed patterns that



[boredpanda.com](http://boredpanda.com)

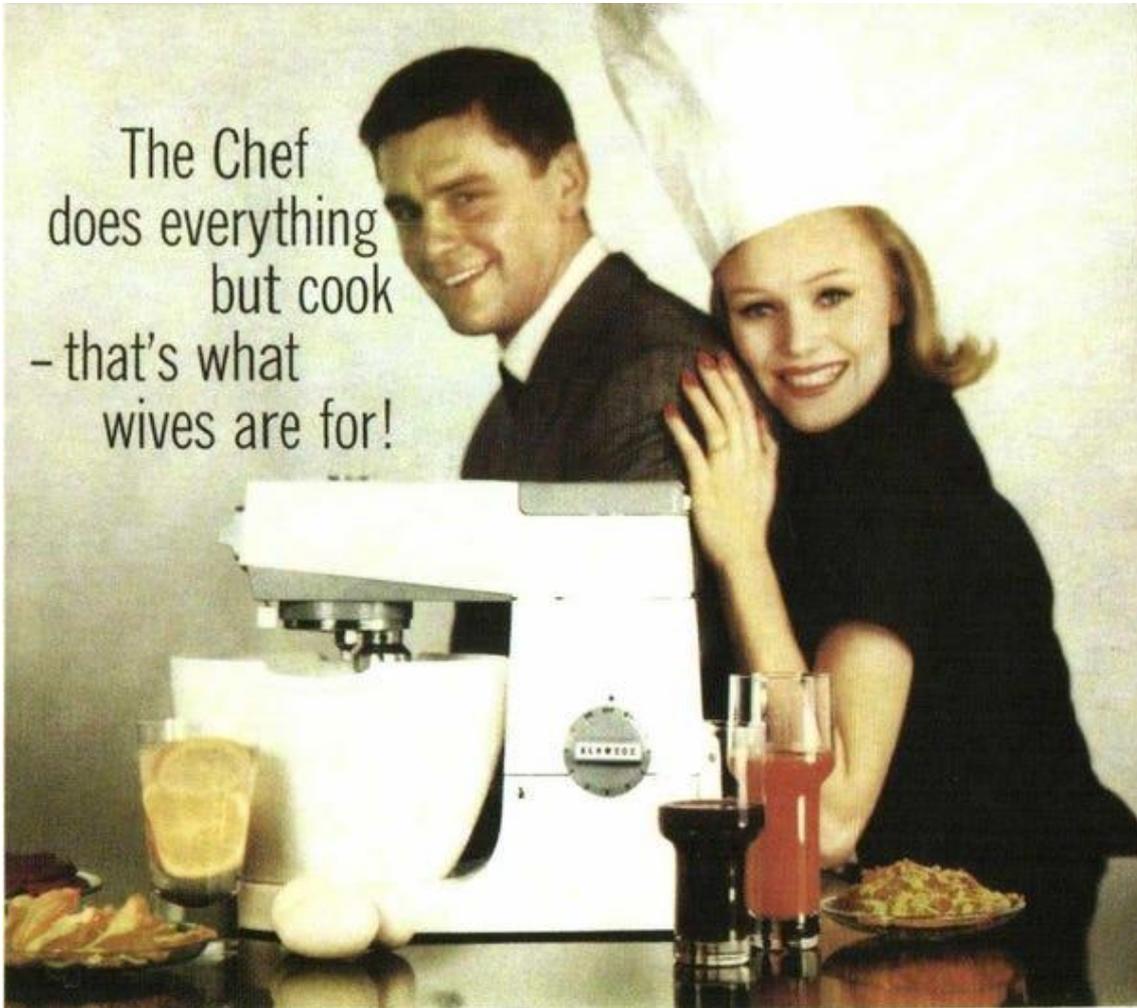


You mean a woman can open it?



“Don't worry  
darling, you  
didn't burn  
the beer!”

The Chef  
does everything  
but cook  
- that's what  
wives are for!



"Cooking's fun" says my wife "... food preparation is a bore! Think of the meals I'd cook you if I had a Kenwood Chef!" For the Chef beats, whisks and blends. With its attachments it liquidises, minces, chops, cuts. Slices, grinds, pulps. It shells peas and slices beans. Peels potatoes and root vegetables. Opens cans, grinds coffee. Extracts fruit and vegetable juices. It helps with every meal—from a welsh rarebit to a four-course dinner. I can take a hint—I'm giving my wife a Kenwood Chef right away!

**Other products in the range of Kenwood Kitchen Equipment**  
Freezers, Refrigerators, Dishmaster Dishwashers, Waste-  
master waste disposal unit.  
Rotisserie Rotary Spit and Electric Knife Sharpener.

▲ The Kenwood Chef complete with two beaters, bowl and a big recipe and instruction book is yours for only 28 gns. tax paid. (Easy terms are available.)

JUST FOUR OF THE CHEF'S WONDERFUL ATTACHMENTS



MINCER



LIQUIDISER



POTATO PEELER



CAN OPENER

The Kenwood Chef has more attachments — DOES MORE FOR YOU — than any other food preparing machine.

Send off this coupon for a husband-persuading leaflet about the Kenwood Chef.

NAME \_\_\_\_\_

ADDRESS \_\_\_\_\_

11/6/201

Kenwood Manufacturing (Woking) Ltd., New Lane, Raynat, Bants.  
178 116 ONE OF THE KENWOOD GROUP

I'm giving my wife a

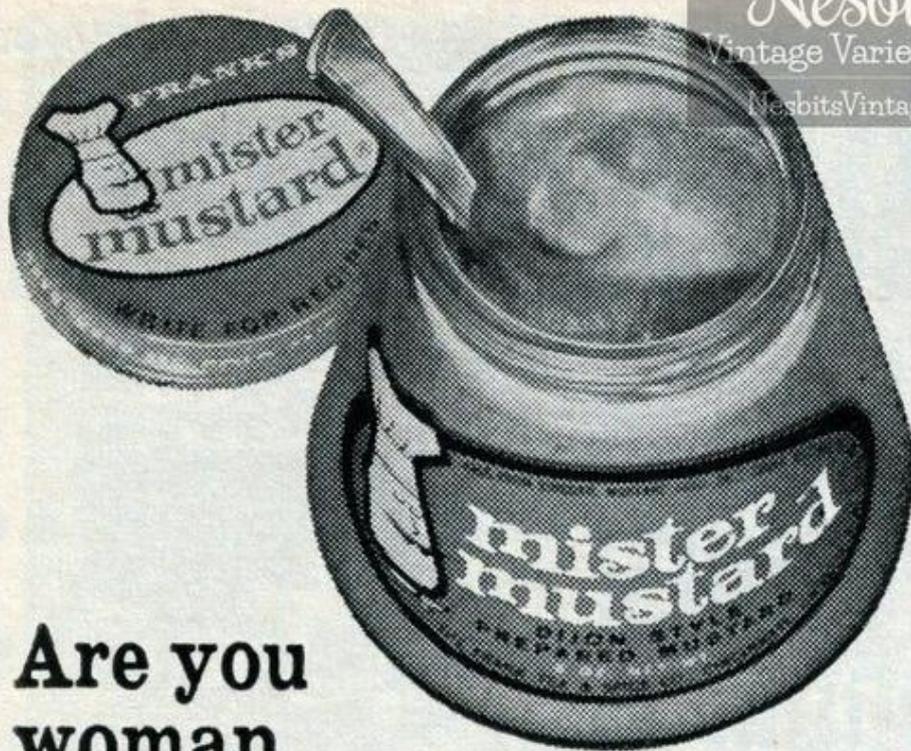


**Kenwood** Chef

Nesbit's

Vintage Variety Hour

NesbitsVintage.com



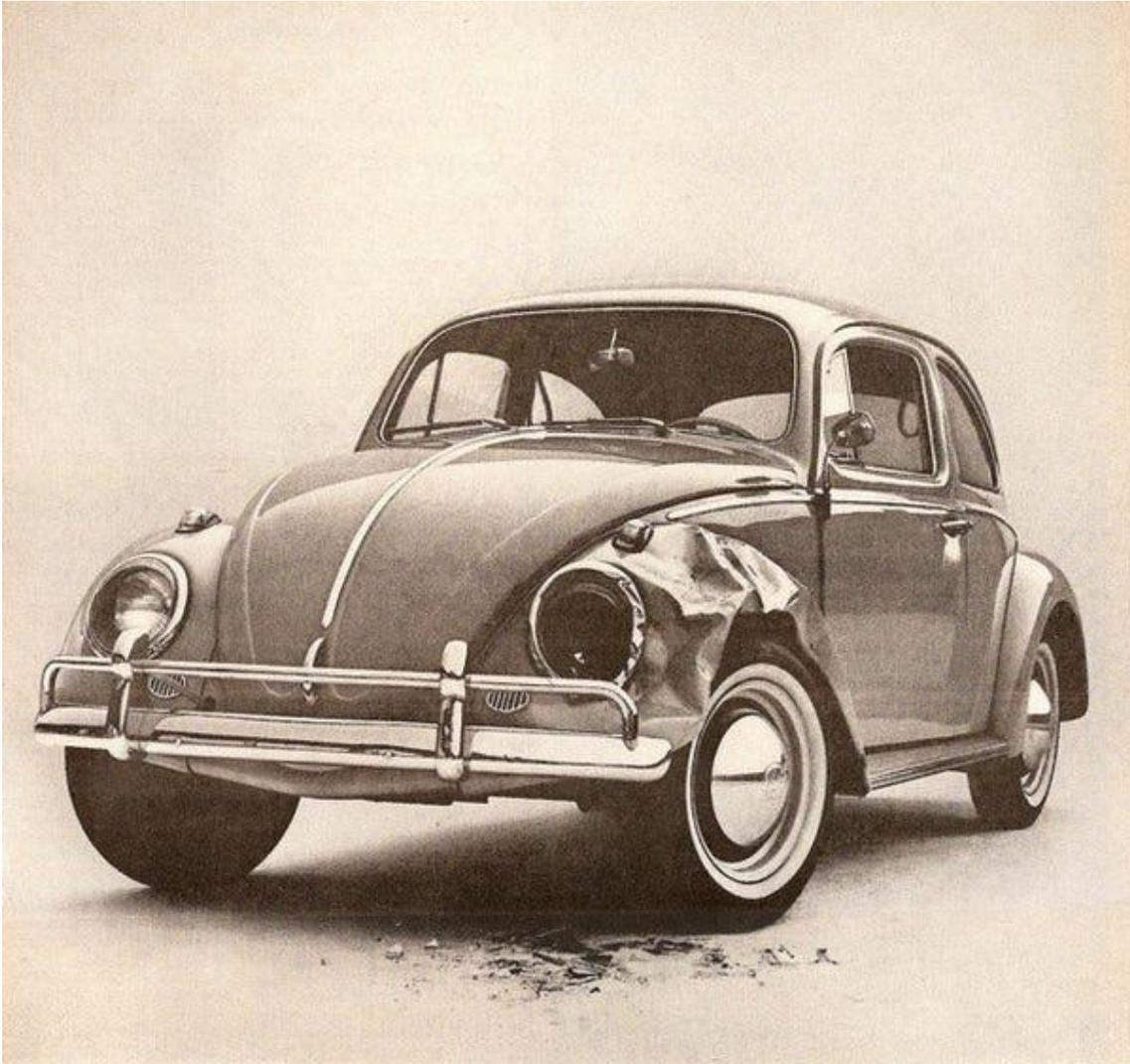
**Are you  
woman  
enough to buy  
a **man's** mustard?**

Mister Mustard. Men eat it up. It's got heart. It spreads joy onto a sandwich no ordinary mustard can match. And you'll like the way its Dijon flavor tangs up a dressing. Mister Mustard. In the open refrigerator section of your food store, or on the condiment shelf.

THE FRANK TEA & SPICE CO., CINTI., O. 45202



*keep me cold and I'll stay hot!*



MANUFACTURER'S SUGGESTED RETAIL PRICE © VOLKSWAGEN OF AMERICA, INC.

## Sooner or later, your wife will drive home one of the best reasons for owning a Volkswagen.

Women are soft and gentle, but they hit things.

If your wife hits something in a Volkswagen, it doesn't hurt you very much.

VW parts are easy to replace. And cheap. A fender comes off without dismantling half the car. A new one goes on with just ten bolts. For \$24.95, plus labor.

And a VW dealer always has the kind of fender you need. Because that's the one kind he has.

Most other VW parts are interchangeable too. Inside and out. Which means your wife isn't limited to fender smashing.

She can job the hood. Graze the door. Or bump off the bumper.

It may make you furious, but it won't make you poor.

So when your wife goes window-shopping in a Volkswagen, don't worry.

You can conveniently replace anything she uses to stop the car.

Even the brakes.



# WIVES.

**Look this ad over carefully. Circle the items you want for Christmas. Show it to your husband. If he does not go to the store immediately, cry a little. Not a lot. Just a little. He'll go, he'll go.**

CIRCLE ALL THE QUALITY DORMEYER APPLIANCES YOU WANT!



**Husbands:**

**Look this ad over carefully. Pick out what your wife wants. Go buy it. Before she starts to cry.**

**Dormeyer**

DORMEYER, MAKING A THING OR TWO SINCE 1914

## Is it always illegal TO KILL A WOMAN?

FOR SIX MONTHS I bend the ears of the home office to get a postage meter. I win... Then the only good, fast, dependable, honest-to-Gregg stenographer I got, this redhead Morrisey—balks at a postage meter!

"I have no mechanical aptitude. Machines mix me up, kind of," she says. As if we asked her to fly a P-40. I almost blow my top.

This postage meter, I explain, is modern, more efficient, a time saver... No more adhesive stamps. No stamp box, and who's got the key? No running out of the stamps you need. No scrounging. No stamp sticking. Just set the lever for any kind of stamp you want, for any kind of mail, and the meter prints the stamp right on the envelope with a dated postmark—and it seals the flap at the same time. Faster than mailing by hand. Prints stamps on tape for parcel post. Will handle anything we have to mail out of this office. Even keeps its own records!

And metered mail doesn't have to be postmarked and cancelled in the postoffice, gets going earlier. It is practically heaven's gift to the working girl... and so on. But with the Morrisey, no soap.

With diplomacy: "Miss Morrisey, I want you personally to try it for two weeks. If you don't like it then—back it goes to the factory! I depend on your judgment implicitly. Okay?"... She acts like an early Christian about to be hunch for a lion, but gives in.

So help me—two weeks later she has a big pink bow on the handle of the postage meter—like it was an orchid or something. I give it the gope.

"Kinda cute, ain't it," says Miss Morrisey. "But a very efficient machine, Mr. Jones. Now the mail is out early enough so I get to the girls' room in time to hear all of the dirt"... I wonder is it always illegal to kill a woman!

WE ARE always learning some new advantages of the postage meter. If you'd like to learn what one could do for your office, call the nearest Pitney-Bowes office. Or write for an illustrated booklet.



**PITNEY-BOWES** *Postage Meter*

PITNEY-BOWES, Inc., 1125 Pacific Street, Stamford, Conn. Originator  
Mail. Largest makers of mailing machines. Branches in 63 cities in the United States.

[boredpanda.com](http://boredpanda.com)





Sis uses 750 dishes a month  
 Dad uses 370 dishes  
 Junior uses 720 dishes

Mom uses 770 dishes a month  
 (and one guess who does them all!)

# Get out of the kitchen sooner!

It's so nice out there—but you're stuck inside—with 3500 dishes to do! (When you include pots and pans, that's how many an average family uses each month.) But Lux Liquid can help you get done fast!

grease, lifts it up, floats it away. With even a quick rinse, Lux Liquid gets china, silver, glassware—sparkling clean! And Lux Liquid is Lux-mild on hands. Thirty, too—one can outlast several boxes of the leading powder. A teaspoonful does a dish-ful. Get Lux Liquid!

Unlike powders that have to dissolve, Lux Liquid goes to work instantly. It cuts under

## HOW LUX LIQUID CUTS UNDER GREASE AND FLOATS IT AWAY!



Thick, greasy was poured on this dish and let stand for 10 minutes until it hardened.



Just as soon as the dish is placed in the water Lux Liquid starts to do its work.



Lux Liquid's special action cuts under the grease, lifts it up and floats it right off.



A quick rinse and the dish, as you can see, is beautifully and luxuriously clean.

LUX LIQUID IS THE NEXT BEST THING TO A DISHWASHING MACHINE

# and it's Lux-mild on your hands



**Keep her where  
she belongs...**



© Weyenberg Massagic Footwear



**THIS IS A COMPUTER?**

**YOU BET YOUR SWEET TELEX OPERATOR IT IS!**

Beneath that Telex keyboard is a full-fledged 16-bit word-length digital computer with the most powerful I/O structure available today. It's the DATACOMP 404.

Hardware decimal arithmetic, including multiply and divide with automatic scaling, eliminates binary/decimal conversion. On I/O automatic formatting eliminates expensive editing software.

Word-length operating modes that are built into the 404's hardware can be programmed for 16, 32, 48, or 64 bits, doing away with multi-precision routines.

Sixteen addressing modes, including double-index and relative, hardware-streamline the most complicated routines and permit you to relocate object programs.

The 404 executive hardware time shares its own terminals while acting as the INTELLIGENT TERMINAL in a time-shared network.

If you're an OEM and you're thinking of force-feeding a binary bit-switcher to solve decimal problems, Telex us before you make a sad mistake. The 404 starts at \$6800.



404 Junipero Serra Drive, San Gabriel, California 91776  
Telephone: (213) 283-9485/Telex: 67-4604

CIRCLE 116 ON READER CARD



**Women of the future  
will make the Moon  
a cleaner place to live.**

Presenting Tomorrow's Lestoil!  
Nothing, nothing, nothing cleans like it.  
It seeps through dirt, soaks up grease, and makes everything fresh and new.  
Its solvents, cutting agents and steady, tireless action make your day lighter.  
Everything in your beautiful house can be cleaned, immaculately.  
(Tomorrow's Lestoil® makes Standard International grow some more.)

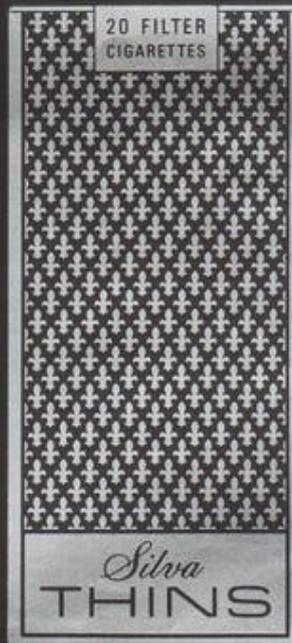
# Think of her as your mother.

She only wants what's best for you.  
A cool drink. A good dinner. A soft pillow and a warm blanket.  
This is not just maternal instinct. It's the result of the longest  
Stewardess training in the industry.  
Training in service, not just a beauty course.  
Service, after all, is what makes professional travellers prefer American.  
And makes new travellers want to keep on flying with us.  
So we see that every passenger gets the same professional treatment.  
That's the American Way.

*Fly the American Way*  
**American Airlines**



**Cigarettes are like women.  
The best ones are thin and rich.**



Silva Thins are thin and rich. Thin so they taste light. Lighter than other 100's. Lighter than most kings. Rich because—well, because rich is better.

**Silva Thins  
are thin and rich.**