

Estudo Sobre Quatro Monólogos no Feminino

Rita Brütt

Trabalho de Projecto de Mestrado em Artes Cénicas

Novembro de 2025

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Artes Cénicas realizado sob a orientação científica da Professora
Doutora Cláudia Madeira

Dedicatória pessoal

*À Sara cuja existência me inspirou a estudar mais, ser melhor, ser exemplo e cujo exemplo de
curiosidade e honestidade na procura do saber me inspira todos os dias.*

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro por ter semeado a ideia deste mestrado há muitos anos, quando filmámos o seu filme Zeus. À minha mãe que apoiou este gesto desde o primeiro dia e cujo exemplo de resistência e trabalho foi decisivo na minha vida, à minha filha que motiva sempre todas as minhas conquistas e saltos mais arriscados, ao Miguel pela paciência e companheirismo. E finalmente à Professora Doutora Cláudia Madeira, minha orientadora, que não me deixou desistir apesar do tempo e dos contratempos que me fizeram alongar este trabalho.

RITA BRÜTT

[RESUMO]

Neste trabalho coloco lado a lado quatro monólogos de quatro criadoras que falam na primeira pessoa em cena, sobre as suas vidas, a sua visão do mundo, ocupando o seu lugar de pleno direito. Trago nesta leitura o meu posicionamento de artista e inerentemente as dificuldades que as mulheres encontram em ser criadoras em Portugal, reflectindo sobre o seu papel transformador no mundo.

[ABSTRACT]

In this work, I place side by side four monologues by four female creators who speak in the first person on stage, about their lives and their worldview, occupying their rightful place. I bring to this reading my perspective as an artist and, inherently, the difficulties women have encountered in being creators in Portugal, reflecting on their transformative role in the world.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, mulheres, maternidade, género, performance, trabalho, precariedade.

KEYWORDS: theatre, women, maternity, gender, performance, work, precarity.

ÍNDICE

Introdução	6
Apresentação do Tema	9
Objetivos do Trabalho	10
Justificação da escolha das quatro artistas	11
Porquê fazer um monólogo aqui e agora?	13
O que motivou a criação?	15
As mulheres e a sua presença-ausência em cena	20
O poder transformador da cena, a autorreferencialidade, a maternidade	24
Metodologia	33
Conclusão	34
Bibliografia	37
Lista de Figuras	39
Anexo A: Mini bios, Sinopses e fichas técnicas dos espectáculos	41
Apêndice A: Guia para fazer um monólogo como se fosse simples	52
Anexo B: Entrevistas	53

LISTA DE ABREVIATURAS

ESTC- Escola Superior de Teatro e Cinema;

EPTC- Escola Profissional de Teatro de Cascais; ACE- Academia Contemporânea do Espectáculo; TNDMII- Teatro Nacional D Maria II;

Sara C- Sara Carinhas

SBL- Sara Barros Leitão

Introdução

Porquê escrever sobre mulheres artistas do campo das artes performativas em 2025?

“In November 2001, thirty years after Linda Nochlin wrote ‘Why Have There Been No Great Women Artists?’, Carol Armstrong, then director of the Program in the Study of Women and Gender at Princeton, convened a conference, ‘Women Artists at the Millennium,’ to consider the galvanizing effects of the essay on art and art history.(...) ‘Now, more than ever, we need to be aware not only of our achievements but of the dangers and difficulties lying in the future,’ Nochlin warned in 2001. ‘We will need our wit and courage to make sure that women’s voices are heard, their work seen and written about. That is our task for the future.’” (Nixon)

Na conjuntura política actual, em vésperas de eleições antecipadas, na iminente (e certa, temo bem) ascensão da extrema direita em Portugal e no mundo, na (já em curso) militarização da Europa, porquê escrever sobre mulheres artistas? Em primeiro lugar por mim enquanto mulher, em segundo pela minha filha, enquanto futura mulher, depois por todas as outras mulheres, as que vieram antes de mim e lutaram por existir, as que estão ao meu lado, e pelas que virão depois. Para que lhes seja mais fácil, não o trabalho, esse é sempre desafiante, cortante, transformador, mas o acesso, a possibilidade de fazer e a vontade da sociedade para que o trabalho das artistas de teatro, das que são mulheres exista, seja visto, com as suas histórias diversas e dele permaneça uma memória em todos nós.

Observando o meu tempo, o “Aqui e o agora” sobre o qual me debruço no meu trabalho prático, como artista, recordo poucas autoras mulheres cujos textos tenha trabalhado ou estudado. Desde a escola de teatro até à minha vida profissional. Tanto teóricas como práticas, tirando a professora Eugénia Vasques, minha professora na Escola Superior de Teatro e Cinema, direi que só no mestrado me voltei a cruzar com mulheres que teorizassem com produção escrita.

Dramaturgas também terão sido poucas, a Patrícia Portela, a Joana Craveiro ainda na escola, Gertrude Stein e Luísa Costa Gomes com o António Pires, a Lluís Cunillé nos Artistas Unidos, e a Keli Freitas com quem fiz o espectáculo Ver Mais Sobre ti, e uma criação colectiva Dueto Duelo, com outros autores incluindo Joana Bértholo, Raquel Castro e eu própria. No feminino, em 20 anos de carreira foram só destas mulheres os textos que trabalhei.

Encenadoras, sem contar com professoras, foram zero.

“Nochlin’s response to this dangerous political moment was neither reactive nor merely prescient, but historical and political. She grasped immediately that the politics of the coming ‘war on terror,’ cynically promulgated on the rationale of women’s liberation, would mostly exclude ‘women’s voices’ and feminist thinking, both on the left and on the right.”¹

Estamos também numa altura em que as mulheres perderam terreno nos cargos públicos, o actual governo retrocedeu em relação ao anterior no que diz respeito ao cumprimento da lei da paridade², nos espaços de comentário nas televisões.

Tenho e sempre tive vontade de trabalhar com mulheres, não só porque os seus/nossos assuntos, perspectiva, olhar, me interessam, mas sobretudo porque acredito que há um universo de possibilidades por explorar. Ao qual não foi - e ainda não é - dado espaço suficiente, em geral e em Portugal em particular.

Porque acredito, como dizia Virginia Woolf n’*Um Quarto Só Seu*, que se não forem as mulheres a ocupar o espaço que desejam ocupar ele nunca lhes será oferecido por ninguém. E continua a ser um lugar de privilégio, esse. De quem, como Virginia Woolf que tinha uma renda fixa, herdada, tem a subsistência assegurada.

Por continuar a lutar pela minha subsistência, pelo meu lugar de fala como artista. Por querer que as que estão ao meu lado e as que virão depois de nós, não se distraiam tanto com a ocupação do seu espaço, que o ocupem de pleno direito.

Onde encontrei esse espaço foi sempre junto de outras mulheres.

Quem me tem convidado para ensinar, dirigir, organizar têm sido mulheres. E acredito que quantas mais ocuparem os espaços de decisão mais justa será a distribuição de oportunidades e consequentemente, ao longo dos anos, poderemos falar em equidade. Mas enquanto o acesso aos lugares de decisão for tão difícil, enquanto nos estiverem reservados os lugares subalternos, não será possível falar de igualdade de oportunidades.

¹ Nixon, M. (2018). Women, Art, and Power After Linda Nochlin. *October*, 163, 131–132. <https://www.jstor.org/stable/48560532>

²

<https://www.publico.pt/2025/09/21/politica/noticia/portugal-vive-faz-conta-paridade-primeiras-presidentes-camara-2147980>

Existimos em grande número no Teatro.

Grandes oportunidades também me foram oferecidas por homens mas só muito raramente pude negociar as minhas condições, só em situações muito particulares e de excepção.

Com a idade, voltar a trabalhar com companhias não subsidiadas, o que representa de certa forma, regredir na carreira, foi a forma que encontrei para conquistar algum poder nas estruturas de trabalho, para poder desenvolver o meu trabalho com intencionalidade e liberdade.

Geraram-se nesses contextos, parcerias que correram bem, em que houve respeito de todas as partes e onde fui ouvida como alguém experiente e com importância. Aí dei-me realmente conta que já era essa profissional, só não tinha sido ainda ouvida dessa forma.

Prefiro esse lugar. Um lugar com piores condições financeiras e consequentemente menos condições de trabalho mas com real fruição e colaboração artística. O único problema é continuar a precisar de subsistir financeiramente. Efectivamente se não vivesse com uma pessoa com quem divido toda a vida, despesas e ganhos, hoje, com a idade de 42 anos, não seria possível viver sozinha com a minha filha com qualidade de vida, na cidade de Lisboa, onde nasci e quero viver.

A autonomia artística que vou aprendendo a conquistar, com as condições e desafios que vou experienciando fizeram-me olhar para estas quatro artistas de teatro que criaram, produziram e interpretaram estes monólogos, uma delas logo a seguir a ser mãe.

Este trabalho surge de uma necessidade, uma urgência, de dar voz à enorme resiliência destas artistas e do seu trabalho; surge da minha profunda admiração tendo uma motivação profundamente egoísta: aprender com elas, mas também pensar sobre o que faz cada uma destas mulheres lançar-se nesse mergulho em Portugal.

São estas mulheres, com tudo o que cada uma à sua maneira transporta de uma cultura partilhada, a nossa maneira de ser, a carga dessa cultura e a vence, fazendo. Agindo, pondo em prática no corpo, voz e trabalho para a cena. Falam sobre a maternidade, a família, o medo, o assédio, sobre o trabalho doméstico, sobre a memória e o privilégio, sobre terapia, sobre serem actrizes aqui e agora.

Entrevistei-as por tudo isso.

Apresentação do tema

Estudo sobre quatro Monólogos no Feminino

Neste trabalho de projecto, proponho-me a entrevistar e pensar sobre quatro monólogos que quatro criadoras portuguesas da minha geração decidiram fazer. Todas elas se formaram como atrizes e por diversas razões sentiram a necessidade de criar, elas próprias, as suas obras.

Dirijo o meu olhar para elas para pensar porque o fizeram, interessa-me explorar as diferentes formas que encontraram para o fazer, expôr as suas motivações, as suas circunstâncias pessoais, humanas, familiares, políticas, procurando pôr em evidência como, inevitavelmente, “a necessidade aguça o engenho”.

Entrevistei-as sobre os seus percursos, as circunstâncias pessoais e profissionais. E pretendo aprender com elas e tentar sistematizar para outras criadoras ou criadores um modo de fazer. Algumas criaram pela primeira vez, outras já não sabem não o fazer. Usando os seus espectáculos como pretexto, navego também sobre a condição da mulher artista em Portugal, o meu caso também.

“O estudo demonstrou também que o género dos decisores tem um impacto significativo nas suas escolhas: “Autoras e encenadoras do sexo feminino demonstram uma clara tendência para a igualdade de género, em comparação com os seus colegas do sexo masculino, que estão em maioria e que tornam os homens mais visíveis.”³

³ <https://www.publico.pt/2021/03/08/culturaipilon/noticia/estudo-revela-desigualdades-genero-teatros-europeus-palco-bastidores-1953577>

Objetivos do trabalho

Os objectivos deste trabalho passam por dar a conhecer as artistas que seleccionei, as suas motivações e urgências no contexto actual onde nos inserimos e onde é ainda tão difícil descortinar os meandros da cultura e do fazer teatro em Portugal.

Não fiz um estado da arte nem uma grande análise académica, exponho o que estas criadoras disseram sobre a sua condição e cruzo com alguns textos teóricos.

Assistindo às obras ao vivo ou gravadas, conversando com as criadoras sobre os seus processos procurei também sistematizar, inspirar-me (e a outras mulheres com aspiração a profissionais de teatro) e sobretudo promover um espírito de partilha de ideias, num meio onde muitas vezes é difícil cruzar conhecimento e experiência.

A efemeridade da nossa profissão e a tendência para a “não inscrição” como refere José Gil, dos nossos nomes, da evolução do nosso caminho artístico no contexto do teatro português impeliu-me a escrever sobre o que é possível fazer, que condições existem e como podemos lá chegar, aprendendo com quem já traçou o caminho.

“A não-inscrição não data de agora, é um velho hábito que vem sobretudo da recusa imposta ao indivíduo de se inscrever. Porque inscrever implica acção, afirmação, decisão com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a sua existência.”

In GIL, José, Portugal, Hoje: O Medo de Existir, Relógio D'Água, 2004

Justificação da escolha das quatro artistas

Escolhi mulheres da minha geração, com as quais cresci e me cruzei, são pares, estão no momento presente em que escrevo, a maioria, ainda a fazer digressões dos espectáculos que analiso aqui. Junto ao meu interesse pessoal e artístico uma vontade de inscrição de uma arte tão efémera como teatro e de um grupo (ainda) frágil - como considero ser - uma artista mulher neste país. Elas provaram-me que não são assim tão frágeis, mas ainda assim devo-lhes este olhar atento por admiração do seu trabalho e agradecimento pela generosa partilha, dentro e fora de cena.

A Sara Barros Leitão, actriz, agora mãe e criadora-activista que admiro, fez um caminho parecido com o meu, até certo ponto, começou na televisão logo após a escola de teatro e a seguir voltou ao Porto onde percebeu que existiria talvez menos competitividade (que em Lisboa) e mais possibilidades de trabalho em parceria. Tem desenvolvido um discurso sobre as mulheres, em torno das questões sobre o trabalho, a precariedade e as diferenças sociais. Trabalhou com o Teatro do Vestido e com o Teatro Experimental do Porto, e foi desenvolvendo a sua própria linguagem e forma de trabalhar divergente e sólida. A Cassandra é a sua estrutura base, com espaço próprio no Porto e a produtora Susana Ferreira é o braço direito e parte da estrutura. O seu trabalho, que aqui foco, fala sobre o caminho do serviço doméstico, tema que cedo me interessou como movimento libertador e de opressão tanto sobre quem o exerce como de quem dele usufrui.

A Sara Carinhas, actriz, bailarina, por vezes também cantora filha de artistas conhecidos e de referência nacional, Nuno Carinhas e Olga Roriz, percorreu um caminho plural, errante e privilegiado, onde a sensibilidade, liberdade, cultura e a curiosidade fizeram sempre parte. Começou a trabalhar muito cedo em cinema (2003) e foi para Nova Iorque (2010) observar e aprender com a encenadora Polina Klimovitskaya. Mais tarde com apoio das Causas Comuns

começou a descobrir a sua voz através das suas encenações, mergulhou na obra da Virginia Woolf, as questões de género cedo ocuparam espaço no seu trabalho. O seu trabalho, sobre o qual me debruço, fala sobre a memória, a morte, e mistura a sua realidade familiar com ficção. Sempre me interessei sobre a questão da memória familiar e o que lhe acontece através do tempo, os slides, as fotografias de família e sobre que outras histórias podemos contar partindo daquela, o que é transversal a uma geração? O espectáculo da Sara atirou-me para a minha própria casa de infância, para a morte da minha avó, para a doença da minha mãe. A autoficção é um dos instrumentos que explora e a forma que encontra de poetizar a dor da perda sem nunca nos agredir, fascinou-me, tocou-me.

A Diana Nicolau, actriz, locutora, viajante é talvez a mais pragmática das criadoras, a que criou pela primeira vez, que inventou um procedimento com listas e post-its e diários pré-existent e lançou-se ao trabalho. Sendo a família de Alcobaça, sustentar-se em Lisboa foi sempre essencial por isso o trabalho constante, a necessidade de uma remuneração foi sempre de grande importância. Trabalhou muitos anos em televisão e mais tarde enveredou pelas locuções, trabalho que lhe garantiu uma subsistência constante e confortável. Criou o *Desconfortável* depois da pandemia, depois de anos de diários de terapia e por ter o hábito de se desafiar com projectos, uma construção de uma caravana, viagens a solo, obras na sua casa, o mote de “será que consigo fazer isto” aplicou-o também à cena e funcionou. O resultado desse mergulho na sua cabeça, expresso na ansiedade, na síndrome do impostor, na condição de mulher artista no nosso país, nas questões diversas do feminino, como ser ou não ser mãe, levou-as todas para cena com humor cáustico e impactou o público com a crueza da partilha, a inteligência da sistematização cénica, zonas diferentes para diferentes assuntos, óptima execução técnica de vídeo, som e luz, criando um espectáculo feito com uma equipa coordenada por si, em tempo recorde, sem apoios, quase sempre esgotado, que rodou várias cidades e que teve óptima recepção do público.

A Raquel Castro veio substituir a Keli Freitas na minha primeira selecção de mulheres de teatro a analisar. Tinha escolhido a Keli, por ser parceira de criações e precursora de uma linguagem, para mim, totalmente nova. A Keli, estava indisponível para a entrevista e, a propósito deste trabalho, a professora Eugénia Vasques convidou-me para uma tertúlia

organizada pela Livraria Snob e pelas Faces de Eva, grupo de estudos femininos da FCSH, e deu-me liberdade para escolher as intervenientes e o tema, desde que relacionado com teatro. Escolhi as atrizes, mães e criadoras Marta Félix e a Raquel Castro para uma conversa sobre a maternidade e o trabalho no teatro, e nessa conversa apercebi-me que tinha excluído, involuntariamente, as mães do meu trabalho, coisa que me aconteceu frequentemente depois de ter sido mãe. Foi muitíssimo difícil regressar ao trabalho. Então essa foi a razão para ter escolhido a Raquel, a maternidade e o monólogo que escolhi foi o diário filmado que esta desenvolveu para a sua primeira filha, *Os Dias São Connosco*. Monólogo onde também discorre sobre a condição feminina, estereótipos das personagens femininas nas histórias infantis, ser mãe e atriz, o apoio e a presença do pai/companheiro. A Raquel (com o Pedro Gil) é o exemplo de que é possível criar em família. A Razões Pessoais é a produtora deste casal que serve o trabalho dos dois artistas, individualmente, mas também em conjunto. Uma verdadeira parceria dentro e fora de casa. Têm apoio sustentado, têm um caminho artístico sólido e a Raquel foi sempre mais criadora que atriz, ao contrário das minhas outras entrevistadas e casos de estudo. Desenvolve uma linguagem ultra pessoal e ultra transversal, na minha opinião.

Porquê fazer um monólogo aqui e agora?

Começo, por pensar na sua origem e função ao longo dos tempos.

Do grego *μονόλογος*, *μόνος* *mónos*: solitário e *λόγος* *lógos*: fala.

Na Grécia Antiga, Téspis, (600 a.C.) destacando-se do coro e dirigindo-se directamente ao público, terá dado origem ao primeiro monólogo, assim como à ideia de protagonista e, diz-se, que o diálogo teatral apenas terá surgido mais tarde. O género, o recurso, o dispositivo teatral monólogo nasce na Grécia, como primórdio do teatro.

“O monólogo se comunica directamente com a totalidade da sociedade: no teatro todo o palco aparece como o parceiro discursivo do monologante. O monólogo dirige-se em definitivo directamente ao espectador, interpela-o como cúmplice e *voyeur* - “ouvinte”.

Esta comunicação directa constitui a força e ao mesmo tempo a inverossimilhança e a fragilidade do monólogo.”⁴

O monólogo hoje, o monólogo como acto de vulnerabilidade, de rasgo, de resistência, de afirmação de sobrevivência também.

É indiscutível que, em termos de produção, fazer um espectáculo com poucos actores é vantajoso do ponto de vista dos meios financeiros, facilita a posterior venda do espectáculo e custos associados, quanto mais pequena a equipa, maior é a probabilidade de digressão e venda.

Do ponto de vista de quem decide fazer existe também uma maior autonomia artística na tomada de decisões e o carácter exploratório pessoal e artístico do que se pretende fazer. Não é por acaso que tantas vezes se opta por histórias biográficas em que o particular serve para extrapolar para o universal.

Distingo as companhias que contratam actores ou actrizes para fazer monólogos, dos artistas, criadores que os fazem por movimento próprio. Para mim são duas coisas completamente diferentes, ambas para “tornar possível “ uma coisa mas o acto de criar a solo uma coisa sua vem, para mim, de uma necessidade, de um ímpeto, muito mais visceral do que simplesmente produzir e encenar um monólogo porque se tem interesse num texto ou porque é mais económico.

Não quero desvalorizar todos os grandes monólogos que já foram interpretados por alguém, é sempre um grande voo, mas fazer um, escrevê-lo, está mais perto da genialidade, digo eu. Da busca real de ser um veículo de uma ideia artística. Experimentar ser, até às últimas consequências, das ideias ao corpo, ao momento presente, ao encontro transformador com o público. Tomando para si todo o risco que essa proposta acarreta. Isso sim, é um acto de coragem.

⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p 248.

O que motivou a criação?

O que fez com que tomassem nas suas mãos, fazer?

No âmbito deste estudo e já depois de ter entrevistado as Saras (Carinhas e Barros Leitão), a Diana Nicolau e a Raquel Castro, deparei-me com os estudos da Vera Borges sobre as condições laborais dos artistas em Portugal, debrucei-me em particular sobre as actrizes em Portugal e foi muito surpreendente ver espelhado em gráfico, com base em investigação e amostra relevante, as dificuldades que encontrei na minha própria vida como artista e que impulsionaram a vontade de fazer este mestrado, de começar a ensinar teatro a adolescentes e, de observar atentamente estes quatro casos de mulheres que diversificaram e criaram elas próprias as suas condições de trabalho. No estudo, Borges, encontra uma relação direta entre idade e género no declínio do interesse das produções artísticas e numa tendência para as actrizes, quando se aproximam dos 30/35 anos, mesmo que tenham tido uma carreira relevante antes dessa idade, enveredarem pelo ensino, encenação, estudo ou mesmo mudarem de profissão.

“As investigações de cariz sociológico, realizadas nos mundos das artes, principalmente nos domínios do teatro e da dança, descrevem como a idade e o género podem ditar as regras do jogo em diferentes fases das trajectórias de carreira dos indivíduos: por exemplo, Menger (1997) considera que a idade é uma «porta de entrada» importante para as mulheres, em particular no caso do teatro e da televisão, pois, quanto mais jovens, mais acumulam trabalhos de representação no teatro e contratos na televisão. O que pode funcionar como uma vantagem inicial quando se comparam as carreiras de dois indivíduos – homem e mulher – com talento semelhante (Menger, 2009). No entanto, a idade acaba por se tornar um «filtro imperfeito», sobretudo no caso das mulheres, que são penalizadas pela vida familiar e pela mesma razão que inicialmente facilita a sua entrada no mercado de trabalho e que com o passar do tempo acaba por produzir diferenças entre homens e mulheres artistas (Menger, 1997).”⁵

⁵ Borges, Vera. Trabalho, género, idade e arte: estudos empíricos sobre o teatro e a dança. *e-cadernos CES* 10 (2011): 110-127

No caso específico da Raquel Castro (1981) o ímpeto da criação começou assim que acabou a escola (2008 ESTC) e foi mãe, criar foi indissociável da sua forma de se descobrir actriz, já se tinha formado em enfermagem antes e trabalhado na área, depois da ESTC e de um Laboratório de Biografia organizado por Rui Catalão em 2010, com os Nature Theater of Oklahoma, no Teatro Maria Matos e tendo engravidado logo após, começou a criar, baseando-se na sua própria experiência como mulher, como mãe, usando o seu material de vida como material de trabalho, em 2013 estreia *Os Dias São Connosco*, uma criação sua para a sua filha acabada de nascer e para o mundo.

No caso da Sara Carinhas o ímpeto criativo e de procura também fez parte desde o início, uma busca por saber mais através do corpo (através da dança) e do trabalho que foi desenvolvendo como actriz em (2006) fez assistência de encenação a Fernanda Lapa, Beatriz Batarda e Francisco Camacho e esses trabalhos foram construindo a vontade de não ser só intérprete, poder também estar do outro lado, em 2013 encena *Ondas*, a partir de Virginia Woolf, com o apoio das Causas Comuns e co-produção do São Luiz.

(SC): “(...) começou com o livro da Virginia Woolf, que eu li, e o mesmo sentimento que eu senti com a Polina, que é “não percebi, não percebi o que eu li”, e ficava tipo, “ah, caracas, mas houve aqui alguma coisa,” mas eu não percebi o que eu li, é como se aquilo fosse mais evoluído que tu, então tu queres ir lá, queres perceber.

E depois havia, mais uma vez, (porque isto tem tudo a ver), essa coisa da Cristina Carvalhal com as Causas Comuns, depois de eu ter me cruzado com a Fernanda (Lapa) lá, porque depois também tens mulheres a dar-te essa perspetiva delas poderem encenar, que te convidam a ti para trabalhar com elas, portanto tens ‘ah aquela pessoa está a sentada ali’ Então, a Cristina também teve essa generosidade de dizer, “olha, eu produzo o que tu quiseses, queres fazer, eu ajudo-te”. Isto é ouro, não é? Então, eu pensei assim, e quero fazer, não faço ideia, foi uma coisa que eu hoje ainda olho e é aquela coisa incrível das primeiras vezes que tu tens uma liberdade e uma lata, pegas “só” na Virginia Woolf.” (entrevista com Sara Carinhas)

A Sara Barros Leitão (1990) formou-se como actriz na Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE) e veio para Lisboa trabalhar em televisão por uns anos, o ritmo acelerado, o custo de vida e a dificuldade em fazer teatro em Lisboa fizeram-na regressar ao Porto, onde depois de muitos empregos diferentes e uma primeira criação no Teatro Rápido, um

monólogo (onde Diana Nicolau entrava como atriz), começou a fazer teatro para escolas, mais tarde iniciou uma colaboração com o Teatro Nacional São João, depois com o Teatro Experimental do Porto, trabalhou como atriz e fez assistência de encenação tanto a Nuno Carinhas como a Gonçalo Alegria até que este último a desafiou para encenar.

(SBL)“ Sim, foi [o Nuno Carinhas] que me desafiou, eu estava a trabalhar com ele na altura, ele percebeu que eu interrompia demasiado as encenações dele e disse: - ‘ Olha, eu acho que deves encenar. Tens que encenar tu.’ Começou também esse caminho como assistente de encenação e o Gonçalo Amorim do TEP disse: - ‘olha, vamos ter aqui um novo ciclo, se tu quiseres fazer uma proposta.’ O TEP, com o Gonçalo, tem muito isto de convidar alguns encenadores, sobretudo os mais jovens, e encenadoras também, tem que ser dado esse reconhecimento.

E, portanto, eu encenei a *Teoria das Três Idades*, que foi um monólogo, e que eu penso que é aquilo que eu acho que é a minha primeira criação, porque os desafios todos de facto estavam aí. O resto eu acho que foi um aquecimento até lá.” (entrevista para este trabalho).

A necessidade da Sara (SBL) de ter a sua própria estrutura e de traçar um caminho próprio veio, não só de querer ter condições criativas e laborais, mas também de uma certa visão de futuro e percurso, trabalhar pelas condições que se quer ter e proporcionar, pelo que se acredita, no fundo. Em 2020 fundou a Cassandra.

“Cassandra é uma estrutura artística, fundada em 2020. É também o nome da mulher que Apolo amaldiçoou por ter recusado a sua sedução, tornando-a capaz de prever o futuro sem que ninguém acredite nela.” (in cassandra.pt)

Sara: E eu também acho que sou um bocadinho produtora na minha essência e, portanto, comecei a sentir que eu não queria fazer criações que tivessem dois dias e acabassem. Isso não fazia sentido para mim.

Portanto, eu quero circular com as coisas... No fundo, eu acho que comecei a ter uma perspectiva mais a longo prazo e mais estrutural, não é bem de carreira, mas de percurso, do que é que eu quero, portanto, eu quero fazer esta criação este ano, quero que ela circule, quero ter uma capacidade técnica dessa circulação, quero para o ano fazer outra, portanto, começo a ter uma estrutura do que é que faz sentido para mim e não é uma coisa tão *ad hoc*. E isso faz com que eu tenha de criar a minha própria estrutura de criação para poder ser responsável por esse tipo de mecanismos e, sobretudo, era aí que eu queria chegar. (entrevista para este trabalho.)

A sua primeira criação já com a estrutura Cassandra é o *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa*, estreado em 2021 e ainda em circulação.

A Diana Nicolau (1987), que veio de Alcobaça para Lisboa, sozinha, com 16 anos, para estudar na Escola Profissional de Teatro de Cascais (EPTC) às perguntas “Como é que te tornaste

criadora? Como é que chegaste a essa possibilidade?”, respondeu primeiro com empreendedorismo pragmático:

(D) “Ao longo da minha vida eu fui quando eu identifico que há uma falha procuro uma solução. Ou seja, várias empresas e produtos e coisas que eu fui criando, aí há um lado meu de criadora, empreendedora, se calhar até diria mais. Empreendedora. Sentir que, ‘Ok, aqui há um problema e eu vou resolver. Eu vou criar a solução para o problema.’

Artisticamente, foi necessidade(...) de ... criar um ambiente onde eu pudesse... libertar-me.”

A Diana criou as condições do seu trabalho sem ter uma produtora, nem apoio financeiro, candidatou-se mas não ganhou. Iniciou o seu trabalho com amigos, profissionais de confiança pessoal e artística, sem subsídios, investiu as suas poupanças e criou a partir de uma crise pessoal e dos seus diários.

Diana : “Eu não escolhi fazer um espetáculo sobre isto. Eu tinha este material e que falava sobre mim e nunca, em momento nenhum, eu pensei neste espetáculo como um espetáculo ‘relatable’ com o qual as pessoas se iriam identificar. (...) Foi puramente egoísta.’ Isto são coisas que eu preciso de dizer. Esta história para mim é importante pô-la no palco. Vai-me servir de catarse e é isto que eu vou fazer. “ (entrevista para este trabalho)

A ideia de purga e de necessidade de pôr cá fora algo mais pessoal, privado e íntimo serviu de motor para fazer, tanto a Sara Carinhas como a Diana falaram nisso, na necessidade de encontrar a sua maneira única de falar do que queriam falar e tanto em *Última Memória* como em *Desconfortável, Um monólogo* a auto referencialidade, biografia, autoficção aparecem e são mencionados pelas criadoras durante as entrevistas.

A Raquel Castro, em *Os Dias São Connosco, trabalha* e cria a pensar na sua filha e usa um olhar crítico sobre o mundo, apesar de não mencionar na sua entrevista esta questão da auto-referencialidade, ela está lá. Julgo que existe um afastamento intencional ou um olhar mais macro da Raquel sobre a sua criação, e mesmo as suas intenções políticas e de protesto são expressas com recurso à teatralidade e não só num discurso direto e pessoal. Por exemplo, a Raquel recria um diálogo da Branca de Neve e dos 7 anões, entre a Branca de Neve e o Príncipe, em que no fim da história, depois de se despedirem dos 7 anões e “ela decide ir com aquele homem que nunca viu, que não conhece, sem olhar para trás” e ele propõe que ela trabalhe, que dividam um T2 porque o palácio não é dele, é público, diz-nos a Raquel como narradora na história de amor da Branca de Neve e do príncipe, fazendo uma

paródia com a forma como a Disney infantiliza as relações e as mulheres, fala sobre igualdade, e equidade na vida familiar num espectáculo dirigido à sua filha.

Vanessa Biffon Lopes no seu artigo “Teatro épico-dialético: uma poética de resistência e igualdade de género?” (2024) fala-nos do gesto brechtiano, segundo a análise de Walter Benjamin, como uma forma de expressar mais do que uma posição em relação a um assunto nas atitudes sociais e políticas, uma visão do mundo, que é o que me parece que a Raquel tem vindo a apurar na sua linguagem artística, começando aqui, num monólogo para a sua filha e continuando por toda a sua relevante obra, mas estando extremamente presente e inescapável no seu último espectáculo, *As Castro*, um espectáculo sobre as mulheres da sua família, as suas condições sociais e económicas, os seus casamentos, o seu legado, e Raquel toma posição sobre o que é ser mulher agora, graças ao caminho que as que vieram antes dela trilharam.

“(…) o Gestus social tem ampla possibilidade de expressão e é um recurso mais complexo do que a execução de mera gesticulação. Pode ser uma ação, uma palavra, uma música, uma cena que, individualmente ou no todo do espetáculo, codificam atitudes sociais, tornando-as visíveis e acentuadas propositadamente. Diamond propõe que seja feita uma leitura feminista desse gesto social e sugere que tal mecanismo “representa um discernimento teórico perante as complexidades sexo/género, não só no que diz respeito à peça, mas também no que diz respeito à cultura que a peça, no momento da recepção, reflecte e modela dialogicamente” (Diamond, 2011, p. 46)”⁶

Cada uma destas criadoras, trabalhando sobre a sua própria condição de mulher, falando sobre o eu, mesmo sem se auto-representar (no caso da Sara Barros Leitão que escolhe falar sobre as mulheres que fizeram e fazem serviço doméstico) falam sobre todas nós. Então à pergunta sobre o que motiva a criação, acho que partindo de uma necessidade pessoal no caso destas quatro criadoras todas extrapolam para um universo feminino, porque são mulheres mas porque escolhem falar sobre o que são, e o eco disso abrange um universo gigante.

O movimento de falar sobre o eu procura um entendimento maior de si mesmo, uma vulnerabilização mas uma busca também e como diz Sérgio Blanco no seu texto *Autoficção*:

⁶ LOPES, Vanessa Biffon. Teatro épico-dialético: uma poética de resistência e de igualdade de género?. Urdimento— Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n.51, jul. 2024

Uma Engenharia do Eu (2023), ao procurar um entendimento maior de si mesmo, procura no fundo entender o outro, as outras, neste caso.

“Então, (...) a autoficção é uma das possibilidades de que o eu volte a se ver nas águas inconstantes da existência e, portanto, possa entender que o eu é sempre o outro. A autoficção retorna, assim, para a cena literária com grande vitalidade para reafirmar a máxima rimbaudiana de que, no final, ‘Eu é um outro’. E é isso que me permite dizer que, ao contrário da crença popular, a autoficção é um ato muito mais modesto do que se acredita. Godard disse que ‘para falar dos outros, é preciso ter a modéstia e a honestidade de falar de si mesmo’ Minhas autoficções não celebram a si mesmas em uma promoção do eu, muito pelo contrário, são simplesmente uma tentativa de me entender como uma forma de entender os outros.”⁷

Um Olhar sobre a presença-ausência das mulheres em cena

Na cena.

No teatro.

No espaço público.

Na sociedade.

Na casa.

Na família.

Nos livros.

Na arte.

No quarto?

Ao longo deste estudo tenho-me deparado com uma enorme dificuldade em encontrar uma História das Mulheres no Teatro, desde o início foram afastadas. Deveria chamar então a este capítulo “As mulheres e a sua ausência em cena”, em jeito de manifesto?

⁷ A Autoficção: uma engenharia do eu, Sergio Blanco (ver referências bibliográficas)

Desde os primórdios do teatro, da representação teatral que as mulheres estão arredadas, as suas vozes ocupariam o espaço doméstico e não o público. Mas as suas histórias contadas, sim, grandes tragédias gregas com grandes personagens femininas sempre contadas por homens. Escritas e interpretadas por homens, de coturnos e máscara.

“Com efeito, se a mulher não tivesse existência salvo na ficção escrita pelos homens, imaginá-la-íamos uma pessoa de extrema importância; muito variada; heróica e mesquinha; esplêndida e sórdida; infinitamente bela e extremamente hedionda; tão grandiosa quanto um homem, segundo alguns mais grandiosa até. Mas esta é a mulher na ficção. De facto, como o Professor Trevelyan faz notar, ela era trancada, espancada e atirada contra as paredes.

- Emerge assim uma criatura compósita muito estranha. Na imaginação, tem a mais alta importância; na prática, é completamente insignificante. E omnipresente na poesia de uma ponta à outra; está praticamente ausente da história. Domina as vidas de reis e conquistadores na ficção; de facto, era a escrava de qualquer rapaz cujos pais lhe pusessem à força uma aliança no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura caem dos lábios dela; na vida real, praticamente não sabia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido.

Criaríamos decerto um estranho monstro se lêssemos os historiadores primeiro e os poetas depois - um verme alado como uma águia; o espírito da vida e da beleza numa cozinha a cortar sebo. Mas estes monstros, por mais que divirtam a imaginação, não têm existência de facto”. Woolf, 2021, p. 64.

Virginia Woolf nesta obra fala-nos sobre o reduzidíssimo papel que as mulheres ocupavam na academia, e extrapolando para o seu lugar no mundo, na sua época, escreveu uma pequena ficção em que se Shakespeare tivesse tido uma irmã, segundo a sua genialidade equiparável seria esmagada pela falta de oportunidade.

“(…) qualquer mulher que nascesse com um grande talento no século XVI teria decerto enlouquecido, ter-se-ia matado com um tiro ou chegado ao fim da vida numa qualquer casinha isolada fora da aldeia, meio bruxa meio feiticeira, temida e escarnecida. Pois não é preciso grande perspicácia psicológica para ter a certeza de que uma rapariga muito dotada que tentasse dar uso ao seu talento para a poesia teria sido tão frustrada e tão impedida por outras pessoas, tão torturada e tão dilacerada pelos seus instintos contrários, que seguramente perderia a saúde e a sanidade mental. Nenhuma rapariga poderia ter ido a pé até Londres e ter-se postado à porta do teatro e forçado caminho até à presença dos atores-empresários sem se violentar a si mesma e sem sofrer uma angústia, que porventura seria irracional - pois a castidade pode ser um fetiche inventado por certas sociedades por razões desconhecidas — mas que era não menos inevitável. A castidade tinha então, como tem ainda, uma importância religiosa na vida de uma mulher, e enredou-se de tal modo nos nervos e instintos que cortá-la e trazê-la à luz do dia exige uma coragem raríssima. Viver uma vida livre em Londres no século XVI teria significado, para uma mulher que fosse poeta e dramaturga, uma sobrecarga nervosa e um dilema que poderia muito bem tê-la matado. Se ela sobrevivesse, o que quer que escrevesse seria distorcido e deformado por ter origem numa imaginação mórbida(…)” Woolf, 2021, p. 72.

Extrapolando para o teatro, de que haverá registos desde o séc VI AC mas registos de mulheres em cena apenas a partir de meados do século XVII, vão quantos anos, séculos, perdão, de arredamento, proibição, recusa, de desenvolvimento de uma arte sem a participação feminina?

No artigo *A Look at Women and Theatre Education* de Dorothy Thompson (1989), sobre um estudo feito na Universidade de Wisconsin pela autora, nos anos de 1980, ela observa que a maioria dos textos escritos por mulheres levados à cena nos teatros desse campus são das duas últimas décadas, observa também que nessa altura quando um encenador escolhe um texto, categoriza a escolha da seguinte forma: primeiro a diversidade, depois a alternância do estilo - comédia, drama, depois se o autor é conhecido o bastante para atrair actores e público.

Uma das questões que a autora afirma que este procedimento levanta é que se é sabido que as autoras femininas são menos conhecidas, porque lhes é dada menos importância em geral, é menos provável que sejam escolhidas, se não são levadas à cena são menos estudadas, menos vistas, menos conhecidas e correm mais risco de cair no esquecimento. Ficando assim fora do cânon.

“Dramatic literature produced by women has often been seen as of lesser importance than that produced by men, and so it is excluded from the traditional canon.

Because the plays are not well-known, it is unlikely they will be considered for production. If these plays are not taught, they will not become well-known; if they are neither produced nor taught, they will be lost. Further, because it has not traditionally been taught, those who have not made extra efforts on their own to learn of this material may not be aware of the extent and diversity of women's work in theatre. This information is becoming more accessible. Two books which I recommend to those interested in further reading are *Women in American Theatre* (1987), which includes a playlist of thousands of plays written by women since earliest US history, and *Feminist Theatre* (1985), which includes a bibliography of over 300 plays primarily by British and American women writers.” Thompson, 1989.

Em 1997 Fernanda Lapa faz um ponto de situação no artigo, “Porque razão as mulheres de Teatro não têm voz no Teatro?”⁸. Afirma esta atriz e directora de teatro que desde os anos 60, na Europa, Canadá e Estados Unidos surgiram várias companhias de mulheres, subsidiadas e

⁸ O Militante, Nº 231 de Novembro/Dezembro de 1997.

apoiadas, com trabalho considerado relevante e que, em Portugal, apenas 20 anos depois do 25 de Abril se fundou a companhia Escola de Mulheres. Existindo dezanove grupos independentes subsidiados (1993) à época, apenas um era dirigido por uma mulher.

Em 2001 Eugénia Vasques faz um levantamento importante num livro que intitulou *Mulheres que Escreveram Teatro no século XX em Portugal*. Elenca-as em grupos por décadas e destaca que as “actrizes-autoras” muitas vezes preferem o “género monologal” .

“As actrizes Isabel Medina, Rosa Lobato Faria, Helena Flor e Maria João Luís afirmam as suas convicções ou os seus especiais interesses económicos, estéticos e ideológicos, através de uma escrita que exprime uma personalidade, uma experiência ou uma inquietação que se deseja afirmar, de preferência, através da concretização espectacular.

Uma vez mais, e compreensivelmente, é o género monologal - nas suas variantes de monólogo, solo, ‘one-person-show’ (actor-corpo) / ‘seul-en scène’ (actor voz), ou ainda o entrecruzar de solos “surdos” ou “falsos diálogos”⁹ (Alain Couprie) - que é privilegiado por estas actrizes-autoras, pondo em cena ora célebres (histórico-mitológicas) ora comuns personagens femininas (ou a simbiose de ambas), falando da sua solidão, dos seus universos íntimos ou do absurdo existencial. O monólogo como género autónomo ou elemento axial de uma nova escrita teatral, programaticamente fragmentária, assume, então, por razões político-filosóficas, de pragmática económica ou, até, por necessidade de afirmação individual, a ordem do dia teatral.” Vasques, 2001, p. 41.

Vasques termina este levantamento de mulheres que escrevem para teatro com Joana Craveiro no ano em que esta funda o Teatro do Vestido, em 2001.

Esta autora acrescenta ainda que apesar do “silenciamento compulsivo”, durante o Estado Novo, graças, não só mas também, à proibição da continuação do II Congresso Feminista Português em 1928, algumas mulheres conseguiram continuar a escrever para teatro, revelando grande autonomia intelectual e oposição ao regime.

Volto ao artigo de Fernanda Lapa em 1997 sobre a pertinência da *Escola de Mulheres* e os grupos de teatro existentes até 1993:

“(…) estes grupos teriam estreado em 1993, 46 novos espectáculos, dos quais somente quatro de autoria feminina e um de co-autoria. Quanto a encenadoras, apenas 2, analisados 37 desses espectáculos, 20 eram de elenco maioritariamente masculino, 15 com distribuição paritária e somente 2 com maioria de mulheres.

O repertório habitualmente representado não reflecte o papel que, em Portugal, nos últimos anos, a mulher, apesar de tudo, tem vindo a desempenhar e as novas contradições que daí advêm, veiculando, quase sempre, pontos de vista masculinos sobre as mulheres. Procuramos, através do nosso projecto, contribuir para um Teatro mais justo - que dê iguais condições e oportunidades de trabalho às mulheres - mas também mais adequado ao real, *um Teatro que não exclui os homens*, antes convida os

⁹ Couprie, A. (2009). *Le théâtre : texte, dramaturgie, histoire* (2^e éd.). Armand Colin, o autor descreve uma forma de monólogo com o interlocutor ausente, um “falso monólogo”.

que quiserem juntar-se a nós como iguais para uma investigação sobre as aspirações, as dúvidas e inquietações de toda a sociedade e não apenas de parte dela.

Promover uma nova dramaturgia de temática feminina e dar da mulher uma imagem consentânea com a realidade.

Em Portugal não existe uma forte tradição dramática. A agravar este estado de coisas, as poucas obras teatrais publicadas e/ou levadas à cena são esmagadoramente de autoria masculina, reflectindo consequentemente o universo masculino.”¹⁰

Que outra forma existe para ocupar um lugar na sociedade que as próprias questões da mulher e das mulheres terem representação na cultura, na literatura, no teatro e no cinema? E se sabemos que tem vindo a acontecer, sabemos também que é à custa de fazer disso uma questão. Recorrer a um certo activismo, uma exigência de que mulheres e homens que se interessem por nos dar esse espaço, ocupem os lugares de decisão. A Sara Carinhas refere o apoio de Cristina Carvalhal e Aida Tavares, Sara Barros Leitão o de Gonçalo Amorim.¹¹

A acrescentar ainda à parte histórica (e política) tanto do teatro como da história das mulheres no mundo existe ainda o estigma que se coloca às mulheres e à sua idade,

“(…) Paradeise, que também liderou um estudo sobre o teatro em França, considerou que as mulheres actrizes desaparecem de cena por volta dos 50 anos: “As mulheres – sobretudo entre os 30 e os 60 anos – encontram-se desfavorecidas em relação aos homens: por um lado, em volume global, existem actualmente pelo menos tantas actrizes como actores no mercado para menos papéis (duas em cada dez estão numa produção de cinema ou televisão); por outro lado, em volume por momento do ciclo de vida, a análise da sua distribuição no cinema e no teatro mostra um grave déficit de papéis de «mulher madura»¹² [...]. Elas podem no entanto manter-se no métier desenvolvendo esforços de auto-criação de emprego [...], investindo na periferia do métier [...] ou em actividades exteriores (Paradeise, 1998: 42-43).”¹³

Meio século de opressão teve (tem) o seu impacto no lugar que as mulheres ocupam no teatro em Portugal.

O poder transformador da cena, a autorreferencialidade, a maternidade

“Teatro Performance um campo intermédio

¹⁰ O Militante, Nº 231 de Novembro/Dezembro de 1997

¹¹ Entrevista para este trabalho.

¹² Presumo que a autora se refira a papéis no teatro que contem as histórias de mulheres adultas, na minha leitura, para lá das questões da juventude, paixão, etc.

¹³ O mesmo estudo de Vera Borges.

O intérprete do teatro pós-dramático muitas vezes já não é representante de um papel (actor), mas sim um performer que oferece à contemplação a sua presença em palco” Para a performance, tanto como para o teatro pós dramático é a *liveness*, ou seja, a provocatória presença da pessoa em lugar da encarnação de uma personagem, que ocupa lugar de destaque.” Lehmann, 2017.

Depois de pensar no que motiva a criação, interessa-me olhar para o “poder transformador da criação”. Do ponto de vista da performance em si, (Fischer-Lichte 2008), o que acontece em cena quando estas criadoras-performers que trabalham no *aqui e no agora* e misturam a sua vida com a cena? Que eco têm no seu público? Que poder transformador existe em ocupar aquele lugar, a cena, ser vista e ouvida a dizer as palavras que se escolheu dizer?

No caso da Sara Barros Leitão, indubitavelmente política, activista, (brechtiana) escolheu pôr-se no papel não de uma empregada doméstica mas de representante dessa classe, não de um momento particular da História mas através dela, percorrendo através da sua recolha e investigação para o espectáculo vários documentos, incluindo cartas escritas por empregadas domésticas para o sindicato, e pondo-os na fala de uma meta personagem que atravessa o tempo e as questões políticas. Não é uma, mas várias mulheres ao mesmo tempo. Na descrição de Carol Martin do *Teatro do Real* uma das características de que fala é precisamente a incorporação de factos, documentação e do jogo “sou eu, não sou eu” constante, que aqui no caso da Sara está presente precisamente pela forma como não há uma só personagem e notamos a sua implicação contestatária na forma moderna e actual com que usa a sua voz de agora para repetir o conteúdo das cartas escritas nos anos 50 e 60 do século passado.

“Brecht’s theories of acting insisted that performers self-consciously enact dramatic meaning so that spectators become critical observers of the action and active participants in the creation of meaning” in *Theatre of the Real*

E ainda usando a obra de Carol Martin para me ajudar a caracterizar este trabalho da Sara Barros Leitão e na verdade outros seus que se seguiram:

“None of these productions was strictly documentary or verbatim. They are important because they show how theatre artists who were incorporating the real in their work brought about a sea change in the use of mise-en-scène, media, historical sources, autobiography and biography, interviews, documents, and agit-prop techniques. Although all the works are American, the techniques of these works have also been developed elsewhere, in different ways and in different social and political contexts. My intention is not to propose a lineage but to draw attention to the importance of new

approaches to performing, designing, and directing that helped generate theatre of the real.” C, Martin, 2013.

A descrição do seu espectáculo seguinte *Guião Para um País Possível* (2023), que não vi, denota a continuação de um trabalho documental e ficcionado:

“No parlamento português, entre as bancadas dos deputados e a tribuna com membros do Governo, existe, exatamente a meio da sala, uma secretária sem nada à volta onde trabalham dois funcionários que têm a missão de transcrever tudo o que ali é dito. Através dos seus dedos, registam-se os discursos, as intervenções, os apartes, as insubordinações e até os gestos. São centenas de milhares de páginas que registam debates, assembleias constituintes, votações, avanços e recuos nos direitos sociais, laborais e humanos. ‘Guião para um país possível’ é um espectáculo criado a partir destes registos, para contar os últimos cinquenta anos da nossa democracia.”(in Cassandra, sinopse do espectáculo *Guião Para um País Possível*).

Também a Raquel Castro que, do ponto de vista pessoal fala sobre a maternidade, divisão de tarefas familiares e domésticas, ser artista, sobre educar a filha no nosso tempo, em *Os Dias São Connosco*, mas também em *Terreno Selvagem*, criação sua com Pedro Gil e Miguel Castro Caldas, reproduzem a sala de ambos (de Raquel e Pedro, são um casal), constroem um cenário praticamente igual à sua casa, e reencenam a vida familiar, misturando realidade e ficção. Usando o quotidiano para nos fazer pensar na nossa própria vida, partindo do particular para o extraordinariamente transversal que é a vida comum e, sem dúvida explorando o facto de que quem estamos ali a ver à nossa frente são a Raquel e o Pedro, que são um casal, a representar um casal que, como eles, tem duas filhas e, como eles tem uma sala igual àquela em palco e onde o que assistimos tanto poderá ser realidade como ficção. E tanto pode ser ficção como, de repente, resvalar para uma tensão real (ou que parece real), e esse limbo, essa tensão entre o real e a ficção, o dentro e fora de cena, é explorada pela Raquel em quase todos os seus espectáculos.



©Mariana C. Silva

<https://www.agendalx.pt/2025/01/09/na-primeira-pessoa/>

Raquel Castro :

"Como espectadora e como leitora, desde há muitos anos que sou atraída por trabalhos de pendor mais autobiográfico ou autoficcional. Quando os meus espetáculos partem de uma inquietação minha, sinto que há uma chama inicial que se mantém e que, no final, falam mais comigo. Há uma tensão que se cria quando é dito ao público que aquilo a que vai assistir tem esse ponto de partida. As pessoas ligam-se de uma maneira diferente. Quando começo os meus espetáculos a dizer 'Olá, o meu nome é Raquel...', tento que esse contrato seja honesto, porque isso cria no espectador uma expectativa. Às vezes a parte ficcional é mais óbvia, outras menos.

Existe um processo criativo em que as coisas são muito escavadas e trabalhadas, para conseguir que de uma história individual se chegue a uma história mais coletiva. Ando muito em torno da domesticidade e da família, da maternidade, das mulheres, temas que são comuns a uma grande maioria das pessoas. É preciso deixar que o processo nos conduza e que haja uma liberdade poética e criativa por cima daquilo que são os nossos pontos de partida.

Isso pode levar-nos por vários caminhos e por cima disso podem existir muitas camadas. Até porque a memória também é uma ficção, são coisas que contamos a nós próprios. É verdade que os pontos de partida são autobiográficos, mas a partir do momento em que se escreve e se põe uma personagem em palco, aquilo não sou eu. Estou a fazer de mim, mas é uma *persona* criada para aquela situação."¹⁴

N' A Morte de Raquel onde encena o seu próprio funeral, com cartas escritas por pessoas

¹⁴ Entrevista para Agenda cultural (ver referências bibliográficas)

próximas para serem lidas no seu funeral, sobre si mesma, nas Castro onde fala das mulheres da sua família que vieram antes de si, e encena cenas com a sua própria mãe (interpretada por Sara de Castro), com o seu marido (interpretado por Tónan Quito), com a sua avó (interpretada por Tânia Alves).

“The works I discuss in *Theatre of the Real* are in conversation with the idea that we perform ourselves on a spectrum that ranges from the daily performances of self to the most elaborate and codified performances on stages and in sacred and secular rituals.” (Martin, 2013)

Partir da autobiografia para falar da condição das mulheres portuguesas, de antes e de agora, usando os recursos cénicos para falar das condições com que se cresceu, como se cresceu, como se viu (e se aprendeu com) gerações e gerações de mulheres e de discurso dominante e se promove um discurso diferente, de se ser e fazer diferente e com isso, espera-se, transformar o público presente. (Fischer-Lichte, 2008)

“Now, more than ever, we need to be aware not only of our achievements but of the dangers and difficulties lying in the future,(...). We will need our wit and courage to make sure that women’s voices are heard, their work seen and written about. That is our task for the future” Nochlin, L. Women, Art and Power, 2001

Nos casos da Sara Carinhas e da Diana Nicolau cujos espectáculos são mais pessoais e mergulham num eu artístico-pessoal a passar por desafios e questionamentos pessoais e que é através dos espectáculos que mergulham no que as desassossega, a morte, ter ou não ter filhos, perder a memória, as duas, curiosamente, pediram ao público para escrever e recolheram esses escritos que depois foram introduzidos nos espectáculos, criando assim uma ponte com o real e com cada indivíduo ali presente. Trazendo o público para a acção desta maneira, “forçando-o” a fazer parte podendo ou não este participar, é certo, mas a escolha já é, em si, performativa (Fischer-Lichte, 2011). Também aqui a tensão entre o teatro e a performance, entre o que sabemos estar ensaiado e “fechado” e esta potencial abertura para o inesperado que é convidar à participação no momento, este encontro que se cria e que coloca o espectador no centro da criação, ainda que momentaneamente, o espaço é partilhado. E como espectadores estaremos presentes de outra maneira a partir dali, estamos implicados.

A Sara Carinhas na nossa entrevista:

“Sara C: Nós agora estamos no pós-pós-pós, chamamos de pós-tudo, mas há uma coisa.

A Greta Thunberg é que dizia que estamos na pós-verdade. (...) Claro que o teu mundo não é o mundo inteiro e estás num sítio do mundo mas também se tiveres acesso, que hoje em dia tens, a grande velocidade, a tudo o que se está a passar, vais tendo, vais sentindo coisas que não são só tuas. Essa é a conversa mais interessante sobre a autorreferencialidade, porque há uma parte pequenina que é só da tua história. E isso é o que a torna universal. Quanto mais específico, mais vais ter não sei quantas setas para os outros. É muito engraçada essa parte. E depois, em última análise, és só um ser humano.

Rita: Não é sobre ti, é sobre toda a gente.

Sara C: E tu és só um estilhaço de coisas que eventualmente outra pessoa, algures no mundo sabe o que é, conhece aquilo, já lhe aconteceu, portanto.

Rita: E por isso vais buscar as memórias das outras pessoas também?

Sara C: Sim, porque eu depois posso te dar uma resposta mais sobre este espetáculo *A Última Memória*, que foi o mais, obviamente, biográfico. Mas, isto para dizer em geral, tu sentes muitas vezes mais tarde, um pouquinho mais tarde, que não estás sozinha nos movimentos que fizeste, os caminhos que tu escolheste, tens outras pessoas a fazer o mesmo, a apontar a mira para aquele sítio.

E a coisa da autorreferencialidade surgiu também depois de começarmos a recusar a ficção, o teatro escrito que já tinha personagens, e história, não sei o quê, então o que é que começámos a fazer? Inventar “bits and pieces”, não é? Então agora vou falar sobre isto e vou colar com aquilo e começou a haver esta coisa da colagem e dentro disso as pessoas começaram a partir de si e das histórias à volta. Isto foi mesmo um movimento que, se tu fores a ver, existiu.”

A primeira memória que tenho de ouvir falar em autorreferencialidade foi quando aprendi o que era um fractal, com amigos informáticos que na altura me apresentaram Douglas Hofstadter e a sua obra *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid Metamagical Themas e I Am a Strange Loop* (1979), na altura, as referências para a aplicação desta ideia, deste conceito, eram no cinema, na poesia, na música, na pintura, mas não vi nessa altura, no teatro nenhum exemplo que se identificasse como autorreferencial. Mas não tardou.

Todas estas criadoras, criaram obras autorreferentes, primeiro por serem mulheres, depois porque usaram, na sua maioria, o seu próprio material de vida para criar e escolheram falar sobre ele na primeira pessoa. Erika Fischer-Lichte em *Culture as Performance*¹⁵, pega no conceito de *autopoiesis* (Humberto Maturana e Francisco Varela, 1972) e aplica-o à relação performer-espectador sugerindo uma espécie de simbiose em que nada acontece sem o outro, ou melhor, tudo acontece por causa do outro e aqui sugiro ainda uma leitura extra deste conceito em que tudo se gera a partir de cada uma destas criadoras que se coloca na posição de fazer e não é que tenham feito tudo sozinhas mas cada um dos seus movimentos

¹⁵ Ver referências bibliográficas

alimentou a criação e a produção e, estando a trabalhar sobre o seu próprio material, foram-se transformando elas próprias em espectáculo.

“Rita: Qual era o tema do teu (primeiro) espectáculo?

Diana: Ter ou não ter filhos. A ambiguidade da maternidade.”

Vários espectáculos se têm feito sobre a maternidade, recordo *Consegues ver os teus pés?* Uma ideia original da Cleia Almeida e Flávia Gusmão em 2014, onde seis atrizes grávidas falam sobre a dificuldade de trabalhar estando grávidas e decidem fazer elas próprias um espectáculo sobre isso, sobre a precariedade, o medo, e colocam-se em cena misturando o momento presente e a sua biografia mas também trazem texto de Shakespeare, Tchekhov, Beckett como que a provar que o teatro todo cabe no corpo de uma grávida.

"nós, as atrizes grávidas, bufonas alegres e esperançosas (...). Parece-vos que estamos inválidas, parece-vos? Parece-vos mal, pois não estamos não, estamos muito bem parecidas, rechonchudas e rosadas, é um facto, todas nós somos barrigas, mas temos direito à nossa profissão, porque é dela que vivemos e com ela morreremos. Nem subsídio de amamentação nem de desemprego nem proteção, estamos entregues a nós e a estes filhos que carregamos no coração." (in *Consegues ver os teus pés*, 2014)

Ainhoa Vidal fez, grávida, *Alcovas Brancas* (2013) e continuou sempre a fazer o espectáculo até a sua filha nascer e depois continuou com ela, adaptando-o à sua presença. *Filhos das Mães* (2017) foi a sequência de *Consegues ver os teus pés?*, já com os filhos em cena. Flávia Gusmão amamentava a sua filha Rosa em cena e ensinava-lhe palavras que o seu pai lhe ensinou. O pai que tinha morrido quando já estava grávida, trazendo assim a vida e a morte real para a cena. As crianças com três anos a existir em cena numa hiper realidade misturada com o teatro, com o texto fixo, com a encenação.

“Today, for millions of people, the question of whether they’ll be able to reproduce is answered in the negative. There’s hardly one basic service that has not been slashed, [affecting] children, older people, healthcare. Really basic necessities have all been decimated. So, clearly what’s needed is a new broad mobilization on the question of reproduction that connects all the different struggles.” (in *Means of Reproduction*, Silvia Federici)

Parece-me que fazer um espectáculo sobre a maternidade quando ela já existe, já é, um movimento importante, activista, em que se traz para a cena, para o centro da questão ser-se mãe apesar das dificuldades e entraves que existem na sociedade em especial para artistas ou

qualquer trabalhadora sem vínculo a uma estrutura laboral.

No caso da Diana Nicolau e no mote para a sua criação, a questão é a dúvida, o desejo e a dúvida. As condições para se ser mãe. Silvia Federici em *The Means of Reproduction*, p.55 (2012), defende que tudo compete e afecta os meios que existem para nos reproduzirmos. Quando digo “tudo” digo todas as condições desde a creche, o que se paga por ela, o trabalho que existe disponível para as mulheres, o impacto nas famílias, das diferenças de ordenado entre homem e mulher, o trabalho que se espera que a mulher faça em casa e fora dela, o preço da comida saudável, o preço dos transportes, o estilo de vida, o tempo que temos para nós e para a família, a universidade, o impacto financeiro de todas as escolhas de vida ao longo da vida.

E a precariedade é uma questão permanente na vida de uma artista, mesmo antes de criar uma família.

“Diana: Depois de já estar no mercado profissional. Eu nunca fiquei muito tempo sem trabalho, felizmente. E sempre que eu fico sem trabalho, tenho um *modus operandi* de procurar formação. E sou muito, muito, muito poupada. Isso foi uma coisa que os meus paizinhos capitalistas sempre me ensinaram. Poupar, poupar, poupar, pé de meia. Porque eu vivia sempre muito apavorada com esta ideia de ter que voltar para Alcobça. Porque para mim seria um grande falhanço. Porque não... Foi visto um bocado... Os meus pais foram impecáveis e apoiaram-me e foi duro financeiramente para eles terem duas filhas e sair de casa ao mesmo tempo. Mas havia em mim um peso muito grande de ter que lhes retribuir isto e não voltar. Voltar, para mim, seria um falhanço muito grande e eu não queria. Então, esta ideia de eu não posso ficar sem trabalho porque eu não posso ter que lhes pedir dinheiro sempre esteve presente. Então, eu acho que isso aconteceu logo desde a primeira vez, depois do meu primeiro trabalho.

Rita: Depois criaste uma rede de trabalho, que se não há isto, há isto, se não há isto, há outra coisa, então foste sempre aulas, locuções, traduções, trabalho de atriz.

Diana: E servir às mesas.

Rita: E servir às mesas. Pelo menos podias ter ou dois destes, ou todos, ou três.

Diana: Sim, e eu tinha sempre esta ideia, independentemente daquilo que eu faça, eu terei sempre... Aconteceu imensas vezes os meus pais perguntarem-me se eu precisava de dinheiro e eu com a conta a zeros e a dizer que não, que estava ótima e, nem que fossem limpezas, eu ia fazer aquilo que fosse preciso. Felizmente não foi preciso nunca ter que voltar para casa dos meus pais. “ (in entrevista para este trabalho).

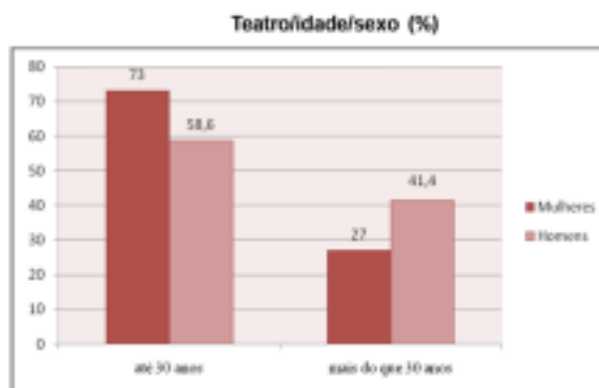
Tanto no espectáculo *Consegues ver os teus pés?* como no monólogo da Diana parodia-se a ideia de esconder a barriga da actriz do plano numa hipotética cena de televisão, a ideia de que um corpo grávido não pode contar histórias ou não pertence ao lugar do trabalho onde normalmente pertence o corpo de uma actriz é uma ideia que ainda não

mudou. Tende a mudar com estes gestos artísticos, mas o corpo grávido é como se não pertencesse à pessoa que o tem, que o carrega, é como se houvesse uma pertença mais geral, um dono invisível. Arrisco uma ideia remanescente de uma espécie de “Deus”, a sociedade inteira (ou os homens), e por essa razão deve ser acompanhado, protegido, etc. Mas também não pertence ao palco, ao *set* de televisão ou ao *plateau* de cinema.

Louise Owen em *Work That Body* (2012) , fala-nos desta ideia de séculos passados de que só o homem tem direito a pertencer à esfera pública, à individualidade, e esta ideia de que a mulher pertence à casa, à família, ao homem em última instância apesar de se dizer que está completamente ultrapassada, a verdade é que o facto de se objectificar, e se julgar o comportamento, de se negar acesso, de ainda ser difícil chegar aos lugares de poder é no fundo uma tentativa de que não pertença de facto, que não ocupe livremente o espaço público.

A hipersexualização de corpo da mulher jovem e a forma como se descartam as mulheres mais velhas no meio (Borges, 2011), dita que de facto seja uma preocupação legítima para qualquer mulher, mas sobretudo para uma atriz, o que acontece à sua carreira quando envelhece, e que impacto terá isso na sua vida futura, com filhos ou sem filhos.

No teatro, as mulheres jovens têm um peso quantitativamente mais importante do que as atrizes com mais idade. Ao focar a análise na inserção profissional das jovens atrizes pode dizer-se que com isso são emitidos sinais importantes para os seus pares, as entidades empregadoras e o público em geral: o primeiro é o sinal da profissionalidade, pois, ao serem vistas ainda jovens no teatro, as atrizes «dizem» que têm qualificação e um «saber-fazer». Neste mercado de trabalho prevalece a ideia de que se aprende a representar no palco (Borges, 2011; Borges e Pereira, 2011) e é no palco que se exercita a vocação teatral por excelência. O segundo sinal é o da «transferibilidade», que acontece quando as atrizes conseguem juntar ao trabalho no teatro a participação na televisão.



Fonte: Inquérito aos actores (2009).

Imagem: TRABALHO, GÉNERO, IDADE E ARTE: ESTUDOS EMPÍRICOS SOBRE O TEATRO E A

Sara Carinhas também nos fala do desejo de ser mãe.

“Sara C: Sim, na verdade é uma coisa, é muito estranho este sítio onde eu estou. Eu estou a escrever sobre isso e se é o que eu te posso dizer que os artistas fazem logo a correr quando podem é transformar o que lhe está a acontecer em alguma coisa. E porque eu acho que mais ou menos há poucas pessoas que falam sobre adopção, a escrever sobre isso.

Eu estou num sítio do... que não é ainda da espera, mas é uma espera, porque eu já, nós, porque isto é em plural, nós começámos o processo, fizemos a primeira formação, as primeiras entrevistas, (...) há aqui uma zona, antes de ficares oficialmente no sistema, que está atrasada por causa do Covid. Estão seis meses atrasados a entrevistar as pessoas. A questão do tempo, para mim,(...) como eu acredito no meant to be, aquelas coisas que eu faço para minha própria sanidade mental, eu não estou em ansiedade, estou num sítio que eu considero interessante, porque é todo sobre “ses”, é todo sobre “ses”.

Não posso responder-te como mãe, mas posso responder-te que isso já muda, como tu pensas a casa, como tu pensas a profissão, as coisas que tu fazes, e ao mesmo tempo mexe em um monte de coisas da tua estrutura, do que os outros acham que é ser mãe, se és mais mãe porque nasce da tua barriga ou não, as conversas familiares, se vai ser diferente em termos profissionais(...).”

Para além do ímpeto criativo também pude observar em todas as criadoras uma grande vontade de melhorar as condições de trabalho para si mesmas e para os outros.

“Também, a certa altura, também para mim foi importante que os processos de produção também fossem um bocado mais desenhados à minha medida. Também falámos disso no outro dia. Mas também, não só por causa de eu ser mãe, mas também, portanto, por um lado de trabalhar mais dentro de uma certa lógica que me era melhor, mas também para contrariar certas coisas que eu fui vivendo, às vezes como actriz em alguns projetos, ou seja, de achar que às vezes as coisas... que as pessoas não tratavam bem as outras, ou que eram um bocado injustas nisto e naquilo, e portanto, isso é uma preocupação que até hoje, tanto eu como o Pedro temos muito, não é? De criar, e isso para mim é mesmo muito importante. Criar as condições. Não, condições e um ambiente de trabalho que seja mesmo bom.” (Raquel Castro, in entrevista para este trabalho).

METODOLOGIA

Para este trabalho realizei quatro entrevistas com um guião estruturado e igual para as quatro criadoras, que fomos cumprindo mas também me permiti seguir as minhas entrevistadas sempre que se alongaram numa resposta mais completa.

Depois de transcritas as entrevistas identifiquei vários temas que me interessava aprofundar, a questão do lugar da mulher no teatro, a precariedade, a tomada de decisão: ser ou não ser mãe e o impacto que isso pode ter na vida de uma criadora, tanto ao nível pessoal como

artístico.

Utilizei muito a plataforma Jstor para pesquisa de textos, assim como algumas obras que já faziam parte das minhas referências, como é o caso de Virginia Woolf e José Gil.

Conversei com muitas atrizes da minha geração e que estão em situação parecida com a minha e a das colegas que entrevistei.

Experimentei fundamentar a minha pesquisa com textos teóricos e pensar a condição destas mulheres e para onde se caminha.

Sei que corro o risco da amostra e o assunto se afunilar num interesse pessoal, mas acredito que posso extrapolar estes casos para uma grande fatia das mulheres, atrizes e criadoras nascidas nos anos oitenta.

Tenho noção dos meus limites académicos e sei também que haveria muitas mais obras e autores relevantes para me ajudar a pensar, mas foi até aqui que consegui chegar, equilibrando todos os desafios que a vida me foi apresentando neste período, foram bastantes.

Espero poder ter ainda a oportunidade de aprofundar este assunto de outras formas, sempre com falhas, mas propondo-me sempre a maiores desafios.

CONCLUSÃO

O que pretendo com isto tudo?

Onde cheguei com este trabalho?

Se no início deste trabalho a minha motivação para o fazer era discutir o quão difícil era para as mulheres ocupar o espaço de forma criativa, o que fui descobrindo e lendo, foi que estas mulheres, estas artistas encontraram um caminho através de si mesmas. Se na forma como delineei a entrevista havia muito presente, sem ser de propósito, uma insistência na dificuldade que é ser mulher no meio, por ser uma questão para mim e por acreditar que existe ainda um impacto da nossa cultura conservadora em muitos meios profissionais, mas no teatro e para as atrizes certamente, como o provam os recentes estudos da Vera Borges e mais atrás, tudo o que se escreveu e (inscreveu) sobre a parca presença de mulheres em lugares de programação, tomada de decisões, encenação, fazendo com que o teatro seja

inevitavelmente masculino ou mais masculino e não um “anjo assexuado”, como nas palavras de Fernanda Lapa.

Descobri, no entanto um discurso forte, feminista, pessoal, intrincado, violento quase, indubitavelmente assertivo, nestas mulheres que estudei, tanto pela coragem artística de se exporem elas próprias, usando o seu “corpo midia” (Greiner, Katz, 2001), trazendo as suas histórias pessoais mais íntimas ou as suas convicções políticas e activistas, usando-se a si mesmas como veículo de uma visão, de uma contestação, como constatei que nenhuma destas atitudes vai a medo para cena, nenhuma ocupa pouco o seu espaço. Encontrei então uma grande contradição na minha abordagem inicial, a verdade é que as escolhi porque sabia que ao fazer, elas tinha encontrado maneira de contrariar o *status quo*, mas fui descobrindo que, sim, inevitavelmente são mulheres mas acima de tudo são criadoras que conseguem transformar o mundo, em cada encontro com o público (Lichte, 2008). Apostam-se e conseguem consistentemente criar, também por isso.

Apesar de todas as dificuldades existe uma força no conjunto, no trabalho colaborativo, e todas estas artistas se muniram das suas parcerias, com toda a vida a acontecer, a maternidade, a precariedade, nunca fugindo disso, trabalhando sempre no aqui no agora.

Se no final deste trabalho acredito que seja agora mais fácil para as mulheres?

Talvez haja, em geral, um olhar sobre o nosso trabalho para além de um olhar sobre sermos ou não mulheres, mas na verdade só nalguns casos.

Se neste momento os temas da feminilidade importam e ocupam as agendas de programação e por aí talvez haja uma espécie de preconceito positivo, como refere SBL na entrevista para este trabalho, por outro lado para qualquer actriz que se aproxime dos quarenta anos, existe o estigma da “juventude eterna” e inalcançável. Como se a idade não fosse sinónimo de amadurecimento.

Se, por um lado, diversificar, criar, ensinar, abre um espaço para se crescer profissionalmente e com a idade e a experiência naturalmente se conquistam novos lugares, esses ainda são maioritariamente masculinos e provar o valor que se tem para lhes conseguir aceder, sendo mulher, continua a não ser fácil, depende sempre dos parceiros, das parceiras, das mulheres que existem nos tais lugares de tomada de decisão e a actual conjuntura política adivinha um retrocesso nesse âmbito. A responsabilidade de continuar a desbravar o caminho é nossa, de preferência com o máximo de homens bons ao nosso lado.

BIBLIOGRAFIA / REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fischer-Lichte, E.(2005). A cultura como performance: Desenvolver um conceito. *Sinais de Cena*, (5), 73–80. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2005.0043>
- Fischer-Lichte, E. (2009). Culture as performance. *Modern Austrian Literature*, 42(3), 1–10. <http://www.jstor.org/stable/24649950>
- Gil, J. (2005). *Portugal, hoje: O medo de existir*. Relógio D'Água.
- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro pós-dramático*. Orfeu Negro.
- Martin, C. (2015). *Theatre of the real* (2.ª ed.). Palgrave Macmillan.
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ARTnews*, 69(9), 22–39. https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf
- Nixon, M. (2018). Women, art, and power after Linda Nochlin. *October*, 163, 131–132. <https://www.jstor.org/stable/48560532>
- Owen, L. (2012). Work that body: Precarity and femininity in the new economy. *TDR*, 56(4), 78–94. <http://www.jstor.org/stable/23362773>
- Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro* (J. Guinsburg & M. L. Pereira, Trans.). Perspectiva.
- Vasques, E. (2001). *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*. Edições Colibri.
- Woolf, V. (2021). *Um quarto só seu* (L. Castro Silva, Trad.). Penguin Clássicos.

Artigos da internet:

- Blanco, S. (2023). *A autoficção: Uma engenharia do eu* (E. Campanela, Trad.; V. Concilio, Rev. trad.). *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 3(48).
- Borges, V. (2011). Trabalho, género, idade e arte: Estudos empíricos sobre o teatro e a dança. *e-cadernos CES*, 10, 110–127. <https://doi.org/10.4000/eces.804>
- Brilhante, M. J. (2017). História, memória e criação: questionamentos e inquietações do teatro do real [Comentário ao livro *Theatre of the Real*, de Carol Martin]. *Sinais de Cena*, (2), 291–296.

<https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2017.0022>

Estudo revela desigualdades de género nos teatros europeus — no palco e nos bastidores. (2021, 8 de março). *Público*.

<https://www.publico.pt/2021/03/08/culturaipilon/noticia/estudo-revela-desigualdades-genero-teatro-s-europeus-palco-bastidores-1953577>

Lapa, F. (1997). Porque razão as mulheres de teatro não têm voz no teatro? *O Militante*, (231), 46–49.

<https://www.pcp.pt/publica/militant/231/p46.html>

Lopes, V. B. (2024). Teatro épico-dialético: Uma poética de resistência e de igualdade de género? *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(51).

Rudman, L., & Rein, M. (2013). The means of reproduction: An interview with Silvia Federici. *Common Notions*. <https://www.reimaginerpe.org/19-2/rudman-rein-federici>

Há uma paridade histórica no Parlamento, mas as conquistas da igualdade de género estão a ser postas em causa. (2025, 9 de janeiro). *Expresso*.

<https://expresso.pt/politica/parlamento/2025-01-09-ha-uma-paridade-historica-no-parlamento-mas-as-conquistas-da-igualdade-de-genero-estao-a-ser-postas-em-causa-f9d9ef76>

Na primeira pessoa. (2025, 9 de janeiro). *Agenda LX*.

<https://www.agendalx.pt/2025/01/09/na-primeira-pessoa/>

Portugal vive de faz de conta na paridade — e até as primeiras presidentes de câmara são exceção. (2025, 21 de setembro). *Público*.

<https://www.publico.pt/2025/09/21/politica/noticia/portugal-vive-faz-conta-paridade-primeiras-presidentes-camara-2147980>

Thompson, D. (1989). A look at women and theatre education. *Feminist Teacher*, 4(1), 24–25.

<http://www.jstor.org/stable/40545529>

LISTA DE FIGURAS OU ILUSTRAÇÕES



Figura 1

Fotografia do espectáculo *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa* (2021), de Sara Barros Leitão (na imagem), fotografia de Teresa Pacheco Miranda.

Retirado do site www.cassandra.pt a 12 de novembro de 2025.



Figura 2

Fotografia do espectáculo *Última Memória* (2023), de Sara Carinhas (na imagem), autoria desconhecida, retirado da página de facebook da autora a 12 de novembro de 2025.



Figura 3

Fotografia do espectáculo *Os dias são connosco*, de Raquel Castro (na imagem), fotografia de Mariana Silva, retirada do site www.razoespessoais.pt a 12 de novembro de 2025.



Figura 4

Fotografia do espectáculo *Desconfortável, um monólogo*, de Diana Nicolau (na imagem), fotografia de Raquel Pelicano, retirada do site www.dgartes.gov.pt a 12 de novembro de 2025.

ANEXO A

Mini Biografias, Sinopses e Fichas Técnicas

Sara Barros Leitão nasceu no Porto, em 1990.

Formou-se em Interpretação pela Academia Contemporânea do Espetáculo, iniciou a licenciatura de Estudos Clássicos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e iniciou o Mestrado Estudos sobre as Mulheres – Género, Cidadania e Desenvolvimento, na Universidade Aberta. Não concluiu nenhum.

É atriz, encenadora e dramaturga e trabalha regularmente em televisão, cinema e teatro.

Nos últimos anos tem trabalhado frequentemente como atriz nos Teatro Nacional São João,

Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII), com encenadores como Nuno Carinhas ou Tiago Rodrigues. Como encenadora e criadora, destacam-se as encenações dos concertos *Trilogia das Barcas* (2018), de Gil Vicente, e *Rei Lear* (2019) de William Shakespeare, coproduzidos pelo CCB e Toy Ensemble; as criações *Teoria das Três Idades* (2018), coproduzida pelo Teatro Experimental do Porto e Teatro Municipal do Porto, eleito um dos espetáculos do ano pelo Jornal Público, *Todos Os Dias Me Sujo De Coisas Eternas* (2019), a partir de um trabalho de investigação sobre a toponímia portuense, apresentado no projecto Cultura em Expansão, e *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa* (2020), eleito um dos espetáculos do ano pelo Jornal Público, Melhor Espetáculo da Cidade de Lisboa pela revista Time Out, nomeado para Melhor Espetáculo nos Globos de Ouro 2022 e nomeado Melhor Texto Português Representado nos Prémios SPA – Sociedade Portuguesa de Autores.

Foi a vencedora da primeira edição do Prémio Revelação do TNDMII/AGEAS.

Foi diretora artística convidada do Teatro Oficina. Em 2020, fundou a estrutura artística Cassandra, que dirige, para desenvolver os seus projetos.

Sinopse

Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa é o espetáculo inaugural da atriz e encenadora Sara Barros Leitão com a estrutura artística Cassandra, que fundou em 2020. O título, “roubado clandestinamente” a um texto do livro *Novas Cartas Portuguesas* (1971), dá-lhe o mote. Partindo de entrevistas e do estudo dos arquivos do primeiro Sindicato de Serviço Doméstico em Portugal e do seu congresso nacional, que reuniu sete mil associadas em 1979, este *Monólogo* conta a história do trabalho doméstico, estruturalmente atribuído à mulher. Pouco contada, (re)conhecida e valorizada, esta é também a história do poder organizativo, reivindicativo e de mudança das mulheres. Em palco, Sara Barros Leitão resgata a voz das mulheres que limpam e cuidam do mundo e o põem a mexer. Nuno Carinhas, num saudado regresso ao TNSJ como cenógrafo e figurinista, veste e confere moldura de cena a esta mulher que monologa na esperança de ativar um diálogo ou começar uma revolução.

Ficha Técnica

Criação, texto e interpretação Sara Barros Leitão

Assistência à criação Susana Madeira

Cenografia e figurino Nuno Carinhas

Desenho de luz Cárin Geadá

Desenho de som José Prata

Coordenação da pesquisa Mafalda Araújo

Direção de produção Susana Ferreira

Coprodução Cassandra, 23 Milhas, Centro Cultural de Belém, A Oficina, Cineteatro Louletano, Teatro Académico de Gil Vicente, Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana, Teatro Municipal Baltazar Dias, Teatro Viriato, Teatro Nacional São João

Espectáculos apresentados

2021

Centro Cultural de Belém, Lisboa - [ESTREIA] de 4 a 7 de novembro **CineTeatro Louletano, Loulé** - de 12 e 13 de novembro

Teatro do Noroeste - CDV / Festival de Teatro de Viana, Viana do Castelo - 18 de novembro

Teatro Sá da Bandeira, Santarém - 20 de novembro

FIS - Festival Internacional de Solos / Cine-teatro Garrett, Póvoa de Varzim - 28 de novembro

Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra - 1 e 2 de dezembro

Centro Cultural Vila Flor / A Oficina, Guimarães - 10 e 11 de dezembro

Teatro Viriato, Viseu - 17 e 18 de dezembro

2022

Laboratório das Artes Teatro Vista Alegre / 23 Milhas, Ílhavo - 28 a 30 de janeiro

Teatro Municipal Baltazar Dias, Funchal - 11 e 12 de fevereiro

Auditório Municipal António Silva / teatromosca, Agualva-Cacém - 26 de fevereiro

Teatro Carlos Alberto /TNSJ, Porto - 2 a 6 de março
Centro Cultural Paredes de Coura, Paredes de Coura - 12 de março
Casa das Artes de Famalicão, Famalicão - 26 e 27 de março
Teatro Municipal de Vila Real, Vila Real - 1 de abril
Teatro Municipal Joaquim Benite, Almada - 9 e 10 de abril
Teatro Municipal da Covilhã, Covilhã - 7 de maio
Teatro-Cine de Torres Vedras, Torres Vedras - 20 de maio
Festival das Marias / Pax Júlia, Beja - 21 de outubro
Teatro Municipal de Ourém, Ourém, - 5 de novembro

2023

Centro Cultural e de Congressos de Angra do Heroísmo, Açores - 4 de fevereiro **arquipélago** -
Centro de Artes Contemporâneas, Ribeira Grande, Açores - 12 de fevereiro
Fábrica das Ideias - 23 milhas, Gafanha da Nazaré - 11 de março
Centro de Artes de Ovar, Ovar - 18 de março
Theatro Circo - Festival MUSA, Braga - 10 de maio
Casa da Cultura - Teatro Stephens, Marinha Grande - 12 de junho
Teatro-Cine de Pombal, Pombal - 1 de julho

Centro Cultural Gonçalves Sapinho, Benedita, Alcobaça - 7 de outubro **FITUU (Festival Internacional de Teatro Unipersonal del Uruguay)** - **Sala Hugo Balzo, Montevideo** - 25 de outubro
Festival Mindelact - Centro Cultural do Mindelo, Cabo Verde - 10 de novembro **Teatro Miguel Franco, Leiria** - 25 de novembro

2024

Fórum da Maia, Maia - 25 de janeiro
Auditório de Espinho, Espinho - 2 e 3 de fevereiro
Festival Aurora - Cineteatro Constantino Nery, Matosinhos - 8 e 9 de fevereiro

Casa da Criatividade, São João da Madeira - 24 de março

Auditório Municipal do Fórum Cultural do Seixal, Seixal - 27 de março

Theatre Benno Besson, Yverdon-les-Bains, Suíça - 27 de abril

2025

28 de fevereiro - Centro de Artes de Águeda

8 de março - Fórum Cultural José Manuel Figueiredo, Moita

14 e 15 de março - Ponto C, Penafiel

28 de março - Teatro Municipal da Lousã

9 de maio - Sé La Vie (Braga) - *leitura encenada*

16 e 17 de maio - Auditório Municipal de Gaia, no âmbito do FITEI

30 de maio - Theatro Gil Vicente, Barcelos

Espectáculo a apresentar:

25 de novembro - Fórum Municipal Luísa Todi, Setúbal

Fonte:

[https://www.cassandra.pt/monologo-de-uma-mulher-chamada-maria-com-a-sua-patro a](https://www.cassandra.pt/monologo-de-uma-mulher-chamada-maria-com-a-sua-patro-a)

Raquel Castro nasceu em Lisboa.

É licenciada em Teatro – Formação de Atores e em Enfermagem.

Como atriz, trabalhou em teatro com Pedro Gil, Gonçalo Amorim, Madalena Victorino, Giacomo Scalisi, Ricardo Gageiro, Mickael de Oliveira, Nuno M Cardoso, Mónica

Calle, Ricardo Vaz Trindade, Rui Pina Coelho, Tónan Quito e Tiago Rodrigues. Em cinema, trabalhou com Susana Nobre.

Criou os espetáculos Os Dias São Connosco, O Olhar de Milhões, Turma de 95, A Morte de Raquel, As Castro e TPC: Frei Luis De Sousa.

Co-criou o espetáculo Casa Vaga com Gonçalo Amorim, Pedro Gil e Rui Pina Coelho; a exposição-performance Uma Retrospectiva, com Mariana Tengner Barros, e o espetáculo Terreno Selvagem, com Pedro Gil e Miguel Castro Caldas. Dirige, com Pedro Gil, a companhia

de teatro Razões Pessoais.

Sinopse do espectáculo Os Dias São Connosco

Quando a sua filha nasceu, Raquel Castro realizou um diário em vídeo ao longo de 365 dias para a filha ver quando crescer, desde o primeiro dia de vida até ao seu primeiro aniversário. Inspirada por esse diário privado e documental, criou um espectáculo onde o diário se torna espectáculo, uma carta-vídeo de uma mãe para uma filha, ou um retrato de uma pessoa e do mundo que a rodeia feito ao vivo para ser visto no futuro.

Quase sempre aquilo que parecia ter sido um dia igual aos outros, acabava por me surpreender, porque ao me obrigar a reviver o filme desse dia em câmara lenta, dava por mim a relembrar coisas, situações, imagens, pessoas ou palavras que tinha ouvido ou dito, que de outra forma eu jamais tornaria a lembrar. Foi importante perceber que a vida está cheia de presente, de um presente que não podemos abarcar na totalidade. A sensação era a de que afinal tinha vivido muito mais do que aquilo que julgava. Então o vídeo acabava também por funcionar como um depósito dessas coisas que nunca teriam lugar na minha memória, coisas por que passei mas que, de outro modo, acabariam de fora da grande narrativa da minha vida.

Ficha Técnica

Criação e interpretação Raquel Castro

Apoio dramaturgico Pedro Gil

Vídeo e Luz João Gambino

Produção Executiva Maria João Santos /Stage One

Coprodução Barba Azul (Razões Pessoais), Maria Matos Teatro Municipal

Estreia 10 de Janeiro de 2013 no Teatro Maria Matos

Digressão

Teatro Virgínia, Centro Cultural Vila Flor, Teatro Curvo Semedo, Teatro Académico Gil Vicente

Fonte:

<https://razoespessoais.com/espetaculos/os-dias-sao-connosco/>

Diana Nicolau

Aos 16 anos deixou Alcobaça e mudou-se para Cascais para estudar Teatro na Escola Profissional de Teatro de Cascais, do director Carlos Avilez.

Terminou o curso em 2006, e desde então trabalhou em teatro com os encenadores Carlos Avilez, António Pires, Gonçalo Amorim, Sofia Cabrita, Carla Galvão, Daniel Herz, Frank Feyes, Valentin Teplyakov, Sergey Terekhov, Moncho Rodriguez, Marco Medeiros, Maria Camões, Nuno Pino Custódio, João Lourenço, João Garcia Miguel, Paulo César, João de Brito, Tom Todoroff e Seamus McNally. Deu aulas de interpretação a crianças, na Academia ARTIST em 2010.

Em 2019, estudou no Tom Todoroff Conservatory em Nova Iorque.

Hugo Martins, Henrique Blanc, Frank Feyes, Nuno Alberto, Solveig Nordlund, Filipe Homem Fonseca, Sonat Duyar, Bruno Cativo, Frederico Ferreira e Miguel Cadilhe fazem parte dos directores com quem trabalhou no cinema. Integrou o elenco do filme nacional mais visto em 2022 “Curral de Moinas – Banqueiros do Povo”.

O seu percurso passa também pela televisão; em séries, telenovelas, telefilmes e programas de humor. Faz dobragens de filmes e séries de animação regularmente, e a sua voz é presença constante em spots publicitários, para rádio e televisão desde 2008.

Fez voluntariado dentro e fora do país e é uma apaixonada por viagens. Em 2018 tirou um ano sabático e viajou sozinha pela América do Sul. Relata as suas viagens no seu blog e canal de youtube.

Em 2022 terminou a carreira do espectáculo *A Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen, no Teatro Villaret, co-produção Força de Produção. Integrou o elenco fixo da novela *Queridos Papás*, da TVI e fez parte do filme português mais visto do ano *Curral de Moinas - Banqueiros do Povo*, transmitido na RTP em 2023 em formato série.

Sinopse

Num espaço onde a regra principal é o desconforto, a proposta é que o pratiquemos em conjunto. Através de várias histórias contadas por alguém que nos pode servir tanto de guia como de espelho, vamos pensando no passado, presente e futuro. O nosso, o do mundo e o do nossos.

É desconfortável crescer. E tudo à nossa volta cresce a uma velocidade desconcertante e mais rápido do que gostaríamos. Quando o exoesqueleto da lagosta se torna demasiado apertado e desconfortável, ela rompe-o, e vulneravelmente exposta aos predadores, produz uma nova carapaça ajustada ao seu tamanho. Quando esta se torna novamente desconfortável, o processo repete-se.

É no desconforto que se cresce. Mas como? E para quê? É reconfortante saber que não nos andamos a questionar sozinhos, e curioso que, num mundo com infinitas perguntas, andemos muitas vezes todos à procura das mesmas respostas.

Ficha Artística

Texto, Criação, Encenação e Interpretação: Diana Nicolau

Assistência e apoio à criação: Inês Ferreira da Silva

Desenho de som: André Freitas de Almeida

Desenho de luz: Rui Braga

Cenografia e Direcção Arte: Cuca

Figurinos: José António Tenente

Tecido Vertical: M. Matias

Movimento: Inês Afflalo

Direcção Técnica: Daniel Nicolau Fernandes

Operação Audiovisual: Nikolas Fernandes

Vídeo: Jorge Albuquerque

Comunicação: Ana Nicolau Sousa

Fotografia: Raquel Pellicano

Com as vozes de:

André de Almeida, André Nunes, Bruno Madeira, Eduardo Rêgo, Elsa Galvão, Inês Ferreira da Silva, Ivo Canelas, Rita J. Cervantes, Lúcia Moniz, Mafalda Marafusta, Manuel Moreira, Maria Camões, Marta J. Cervantes, Rafaela Covas e Vítor Sousa.

Fonte:

https://linktr.ee/desconfortavel?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAac8jGC0B8iVho9Qvj0f2kaekBFPxB1b8IzQokw87Gttt4Jl9NRGFYvATnoaiQ_aem_Wipnxic2ruZHjntdS5LwLw

Sara Carinhas

Nasceu em Lisboa, em 1987

Intérprete, encenadora, dramaturga, escritora, directora de actores e professora.

Concluiu o curso de Música e Canto na Juventude Musical Portuguesa. Foi aluna de Ballet da Mestra Margarida de Abreu. Estuda com a Professora Polina Klimovitskaya, desde 2009, entre Lisboa, Nova Iorque e Paris. É mestranda em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Estreando-se como actriz em 2003 trabalhou em Teatro com Adriano Luz, Ana Tamen, Beatriz Batarda, Cristina Carvalhal, Fernanda Lapa, Isabel Medina, João Mota, Luís Castro, Marco Martins, Nuno Cardoso, Nuno M. Cardoso, Nuno Carinhas, Olga Roriz, Ricardo Aibéo, e Ricardo Pais.

Em 2015 é premiada pela Sociedade Portuguesa de Autores de melhor actriz de teatro, recebe a Menção Honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de teatro e o Globo de Ouro de melhor actriz pela sua interpretação em "A farsa" de Luís Castro (2015).

Em cinema trabalhou com os realizadores Alberto Seixas Santos, Manoel de Oliveira, Pedro Marques, Rui Simões, Tiago Guedes e Frederico Serra, Valeria Sarmiento, Manuel Mozos, Margarida Cardoso, Patrícia Sequeira, João Mário Grilo, Vicente Alves do Ó, entre outros. Foi responsável pela dramaturgia, direcção de casting e direcção de actores do filme "Snu" de

Patrícia Sequeira.

Foi distinguida com o prémio Jovem Talento L’Oreal Paris, do Estoril Film Festival, pela sua interpretação no filme "Coisa Ruim" (2008).

Em televisão participou em séries como "Madre Paula", "Sara", "Doce" e "3 Mulheres", tendo sido directora de actores, junto com Cristina Carvalhal, de "Terapia", realizada por Patrícia Sequeira.

Como encenadora destaca "As Ondas" (2013) a partir da obra homónima de Virginia Woolf, autora a que regressa em "Orlando" (2015), uma co-criação com Victor Hugo Pontes. Em 2019 estreia "Limbo" com sua encenação, espectáculo ainda em digressão pelo país, tendo sido recentemente apresentado em Londres. Assina pela segunda vez o "Ciclo de Leituras Encenadas" no Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal. Encena, escreve e interpreta "Última Memória", neste momento em digressão.

Dá aulas de escrita e improvisação na Formação Olga Roriz, na Academia Gerador e na ACT. Foi escritora regular de crónicas na Gerador (2021-2022).

Publicou poemas originais na Revista Euféme Nº26 (2023) e o seu primeiro livro “Imprudente luto” em 2023.

Sinopse

A memória ocupará o lugar central deste projecto. Não. Não é sobre memória, mas sobre o medo de esquecer.

Livros e fotografias estarão presentes em cena como símbolos de inscrição, de registo, de recordação. Aliando a sua voz à de outras autoras, Sara Carinhas procura confundir na sua autobiografia, ficções e relatos que não lhe pertencem.

Um espectáculo em jeito de monólogo que se possa de vez em quando confundir com uma festa (e que perigos corre uma festa?), através da qual a actriz partilha referências que alimentem ideias, frames de vida, pensamentos inacabados, dúvidas e propostas, oscilando entre o guião fixo que redigiu e a improvisação, ou esquecimento, do momento.

Ficha Técnica

Criação, dramaturgia e interpretação: Sara Carinhas

Participação especial: Sr. Victor

Filmagens, registo e apoio à dramaturgia: Joana Botelho

Consultoria artística: Nádia Yracema e Sara Barros Leitão

Assistência de encenação: Joana Pícolo

Desenho de som: Madalena Palmeirim

Desenho de luz: Catarina Côdea

Direcção de produção: Rita Faustino

Produção executiva: Mariana Dixe / Célia Costa

Co-produção: Causas Comuns, São Luiz Teatro Municipal

Residências Artísticas: Officina Mundi – Joana Villaverde (Avis), Município de Avis, O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo), Festival END (Coimbra)

Apoios: Mostra Camaleoa (Florianópolis, Brasil), Companhia Olga Roriz (Lisboa)

Agradecimentos: Mariana Sá Nogueira, Ana Paganini, Olga Roriz, Madalena Alfaia, Margarida Côdea, Nome Próprio, vinho Que se foda

Espectáculos

Última Memória

Março a Outubro de 2023

São Luís Teatro Municipal, Lisboa

Teatro Viriato, Viseu

Teatro Lethes, Faro

2024

Teatro da Garagem, São Paulo - 19 e 20 de Dezembro

2025

Casa das Artes, Famalicão - 15 de Março

<https://www.saracarinhas.com/ULTIMA-MEMORIA-Last-memory>

Apêndice A

Guia para fazer um monólogo como se fosse simples

De 3 a 6 meses:

- Identificar uma necessidade artística;
- Definir um tema;
- Começar a habitar o tema com leituras, pesquisas, pensamentos e ideias;
- Formar uma equipa inicial pequena, de preferência com uma produtora;

De 3 a 6 meses:

- Recolher e organizar materiais;
- Escrever o projecto;
- Candidatar a apoios, procurar parceiros e local de estreia;
- Definir uma data de estreia;
- Calendarizar;
- Começar a criação;

- Definir a equipa completa e o papel de cada um;

De 3 a 6 meses:

- Marcar ensaios;
- Fechar uma primeira versão do guião de trabalho;
- Ensaiar;
- Divulgar o espectáculo;
- Estrear;
- Vender mais espectáculos e ir em digressão.

Neste cenário simplista e extremamente optimista far-se-á um monólogo em um ano e meio.

Num cenário mais realista diria dois.

Vou experimentar.

Anexo B

Entrevistas

Entrevista feita a Sara Barros Leitão a 13 de abril de 2024

A entrevista tem por objetivo refletir sobre a condição feminina no campo do teatro em 2024, depois da pandemia da Covid-19.

Sara Barros Leitão.

Rita: Qual a tua nacionalidade e naturalidade?

Sara: Sou portuguesa e sou do Porto.

Rita: Caso não tenhas nascido em Lisboa, que é o caso, o que mudou nesta vinda para Lisboa, que agora já cá não estás, não é?

Sara: Exato.

Rita: Mas vieste?

Sara: Sim, morei 10 anos em Lisboa, vim com 16 morar sozinha para trabalhar, tive uma oportunidade de trabalho e fui incentivada pela minha família a vir. Vivi 10 anos cá. e com 26 voltei ao Porto.

E, de forma muito resumida, vim trabalhar para cá como atriz, sobretudo em projetos televisivos, um a seguir ao outro, o que se metia, pronto. E a vida ia acontecendo assim dez anos seguidos.

Rita: Viveste sozinha?

Sara: Sim, vivi sozinha. Dez anos seguidos e, a certa altura, O dinheiro que eu ganhava era todo para ver espetáculos, para conseguir viver a vida cultural de Lisboa, que é muito intensa, em comparação com o Porto, que vivíamos os anos de Rui Rio, em que fechavam companhias, espaços independentes, como as Boas Raparigas, O Rivoli foi privatizado no ano em que eu...dois anos depois de eu sair, portanto, assisti a um Rivoli cheio de coisas, para um Rivoli apenas com o Filipe La féria, que tinha um espetáculo...

(Rita: Era um espetáculo exclusivo, não era?)

Sara: Sim.) E, portanto, esse acesso à vida cultural, de repente, em Lisboa, foi uma coisa brutal, que me marcou muito. E era uma diferença entre aquilo que eu queria fazer, portanto, quando eu ia à Culturgest, ao Maria Matos, ver, e aquilo que eu fazia, portanto, todos os dias, às sete e um quarto da manhã, no Campo Grande, a ir para as novelas.

Acabei por conseguir comprar um carro em quinta mão para sair do estúdio mais rápido, para conseguir chegar mais cedo ao teatro, porque eu perdia muitos espetáculos, para ver. Como vinha de transportes, muitas vezes não conseguia chegar a tempo.

E então comprei esse carro, vinha de carro, pronto, e a essa altura pagava uma casa em Lisboa, pagava um carro e precisava de continuar a fazer novelas para pagar o carro e a casa. e não fazia nada daquilo que eu realmente queria. Fiz algumas audições, tentei inscrever-me em algumas audições para teatro, nunca consegui sequer ser chamada para nenhuma. Portanto havia uma discrepância entre o que eu fazia e o que eu queria fazer.

Rita: Tinhas que idade quando vieste para Lisboa?

Sara: 16, e portanto isto foi até aos 26, e não conseguia fazer. É certa altura, estou no segunda-circular, a conduzir, a ir para o estúdio e a pensar, a novela está a acabar, espero que me chamem para a próxima porque eu preciso de dinheiro para continuar a pagar a minha casa, porque senão não consigo estar aqui a morar e depois tenho este carro que eu faço à gasolina e eu pensei, estou a morar numa cidade que eu não gosto particularmente, a fazer um trabalho que eu não gosto, para ter dinheiro, para continuar a viver numa cidade que eu não gosto, para te pagar um carro que só tenho para me levar ao trabalho que eu não gosto.

Tipo, o que é que eu estou a fazer? Nisso não faz sentido nenhum. E então, nesse dia apeteceu-me continuar na segunda Circular até ao Porto. Não o fiz, mas comecei a...

a tentar redirecionar a minha vida mais ligada ao Porto. Tive uma oportunidade de trabalhar lá, em teatro, e foi a partir daí que a minha vida mudou e que furei aquilo que hoje é o que faço e onde consigo estar, trabalhando primeiro como atriz. Pronto, mas é isso, ou seja, o que é que

mudou vir para Lisboa? Mudou a minha perspetiva do mundo, mudou abrir a vida cultural, etc, mas também mudou perceber o que é que eu não queria. Isso ficou mesmo muito claro.

Rita: Que idade tens?

Sara: Tenho 33. Vinte ia a dizer agora. Tenho 33.

Rita: Tens irmãos e irmãs?

Sara: Tenho um irmão mais novo que eu.

Rita: Que idade é que tem?

Sara: Tem 25.

Rita: Qual é a profissão dos teus pais?

Sara: O meu pai é engenheiro eletrotécnico, mas não exerce.

E a minha mãe é professora de fitness. Eles são os dois ligados ao desporto. Na verdade, foram os dois atletas de alta competição. E foi isso que fizeram durante toda a vida. Tiveram ginásios. E hoje a minha mãe é PT. E o meu pai está emigrado na Suíça e trabalha em ar-condicionados e coisas assim. São divorciados, não sei se é importante.

Rita: Tens alguém ligado à arte na tua família?

Sara: Não. Quando eu decidi (ser atriz, não tinha), entretanto tenho uma prima que é atriz, mais nova que eu.

Rita: Ela é que tem alguém ligado à arte.

Sara: Eu agora também tenho por ela, mas de resto não, ninguém, zero. Apesar de toda a minha família ser muito autodidata em muitas coisas, tocam todos muitos instrumentos, guitarras, pianos, uma série de coisas, Não, mas nada profissional, portanto, é tudo em modo jantares de Natal, portanto, estão muito ligados à expressão artística, mas não à arte como conceito, não há livros de arte, ninguém vai ver exposições, é tudo quase um prolongamento dos escuteiros.

Rita: Autodictata, lúdica.

Sara: Sim.

Rita: Como é que foi o teu percurso formativo?

Então, sempre escola pública, estudei sempre na escola pública, fui para o infantário desde sempre, portanto, sempre me dei muito com todas as crianças, em todas as escolas, nunca fiquei em casa a ser cuidada, portanto. E depois, na escola pública, descubro os clubes de teatro da escola, O clube da junta de freguesia, de teatro, e vou-me ligando ao teatro a partir do teatro amador e todas essas atividades que a oferta pública vai promovendo.

Sou de uma cidade que é Maia, que é nos arredores do Porto, é uma espécie de Amadora do Porto. Que para um adulto estás muito perto, mas para uma criança, se não te levam a Lisboa ou ao Porto, aquilo é o fim, nunca mais lá chegas. Portanto, essa cidade periférica dá alguma proteção, porque andas na rua, mas também te traz a ausência do mundo porque não vês mais nada do que aquilo que vai à Maia, em termos de arte, de tudo, não vai lá nada, não vês nada, tem assim uma ausência também nesse sentido.

E, portanto, depois com 14 anos tive que decidir o que é que queria ser, ia seguir desporto, porque os meus pais eram atletas e eu achei que isso era o que era esperado de mim, sem pensar muito, desporto também era algo que me convocava o teu corpo e que te colocava a fazer coisas e portanto eu acho que isso também tinha a ver comigo, mas eu sou péssima a desporto, nunca seria feliz a fazer aquilo, eu detesto desporto, mas não sei porque é que..., achei que devia fazer aquilo, pronto, mas sem pensar, porque o que eu queria mesmo era ter tempo

para o clube de teatro e então pronto, vou fazer desporto, só para eles não me chatearem nada e eu continuo a fazer o clube de teatro e foi o meu pai que me disse Tu não vais seguir desporto, tu és péssima a correr, tu detestas o desporto, tu nunca fizeste desporto na vida, o que é que tu vais fazer para o desporto? Eu olho para ti, vejo o teu crescimento e acho que tu, na verdade, estás muito mais ligada ao teatro. Todos os teus projetos de escola, tudo o que tu fazes são peças.

Tu até em matemática arranjas peças para não fazer testes, fazes uma peça sobre o número pi, quer dizer, portanto, eu acho que tu deves seguir teatro. E levou-me a uma escola que foi onde eu andei, Academia Contemporânea de Espetáculo, uma escola profissional, Fomos os dois de autocarro até lá, ele mostrou-me a escola, eu adorei a escola e disse, pronto, olha, venho para cá, gosto, portanto, sigo desporto durante o dia e à noite venho para cá, porque para mim a ideia de teatro era uma coisa pós-laboral, não é? Que era quando acabava a escola é que eu ia fazer teatro, portanto aquilo também era depois, à noite, que se ia para aquela escola. E ele disse, não, não, esta é uma escola mesmo a sério, mesmo de teatro, tu aqui vais mesmo aprender tudo, é como uma escola normal, tens português, inglês e depois tens outras coisas, como matemática, mas é do teatro, pronto, a tentar explicar-me E isto é para estudar, para ser atriz. E eu lembro-me de estarmos no autocarro e perguntar-lhe, mas eu posso ser atriz?

Porque eu nunca tinha pensado que era uma coisa que se decidia. Porque eu nunca tinha conhecido nenhum ator, raramente tinha visto teatro profissional, e portanto a ideia de que tu escolhes que podes ser uma coisa foi uma... mas eu posso querer ser? Ou se nascia sendo?

Nunca pensei que eu ali na Maia pudesse querer ser e ser.

E ele disse :- Claro, isso estuda-se é uma coisa profissional. Todas as profissões se podem ser. Então fiz as audições, entrei na escola, fiz o décimo ano, fiz o décimo primeiro e foi no décimo primeiro que um diretor de casting de cá (de Lisboa) foi à escola ver alguns alunos Convidam-me para vir para Lisboa, os diretores da escola aceitaram. Tive uma nota do Ministério da Educação que me permitiu vir para Lisboa fazer os morangos com açúcar. Pronto, interrompi o décimo segundo.

Quando tive o convite, recusei. Estou a tentar ser assim rápida, mas desculpa. Estou a ser muito rápida. Pronto, recusei. Não queria vir.

Disse que não queria. Queria estar a estudar teatro no Porto. Detestava os morangos. Aquilo era horrível. Tinha imenso pudor com tudo.

Não era nada aquilo que eu queria fazer. E, mais uma vez, foi o meu pai, quando eu lhe liguei, a dizer, “- Olha, ligaram-me agora da escola a dizer que tive este convite, mas eu já recusei. Não te preocupes”. E ele disse,”- Mas tu recusaste porquê?” Disse,”- Porque são os Morangos com Açúcar. Eu não vou fazer os morangos com açúcar.” E ele disse-me,”- Tu achas-te mesmo a última Coca-Cola? Tu achas que és boa demais para fazer os Morangos com açúcar? Tu não sabes nada da vida, tu não tens experiência nenhuma, tu achas que és muito boa atriz e nunca fizeste nada. Então, se tens essa oportunidade, um dia vais andar a chorar por uma oportunidade dessas e ela não vai aparecer. Há oportunidades que vêm uma vez na vida. Liga para lá e diz que aceitas.” E eu disse,”- Mas eu não vou aceitar, eu não quero, vou interromper a escola.” E ele disse, - “Oh Sara, se tu és assim tão boa para fazeres Morangos com açúcar, vai lá e mostra que és boa demais.”

Pronto. E eu fiquei irritada com aquilo. E ele: “- Vais ver que não és. Vais ver que vais aprender muito.” E então aceitei, e os meus pais apoiaram-me os dois na vinda para Lisboa.

Tinha razão, eu era muito estúpida, claro, aprendi muito, fiz amizades incríveis, mudou a minha vida, a minha perspectiva, e acho que dando um salto muito grande aos dias de hoje, sem explorar muito, mas acho que muito do que hoje sou como pessoa, está ligada a essa experiência, sem dúvida, como maturidade, mas também aquilo que durante muitos anos foi um handicap para mim, que era a exposição, o ser conhecida, e isso impedir-me de conseguir figurar no meio do teatro, hoje eu acho que isso me dá um privilégio que muitos colegas meus não têm, muito acesso, e um reconhecimento por parte de um público mainstream, que vai aos espetáculos porque reconhece e que depois gosta e fica público e pensa e etc. Mas isso acho que é um privilégio grande em comparação com muitos colegas que são tão ou melhores do que eu e que simplesmente... Porque só passaram pela televisão e então não têm essa... Isso, isso, isso. Portanto, acho que foi, não tenho dúvidas sobre isso.

Depois a vida é o que tu fazes dela, mas esse percurso e sobretudo porque agora há geração onde eu estou, que era quem via, que tinha a minha idade, é a geração que consome teatro, que consome, e que vê nos Morangos com Açúcar, um “revival” de, pois é, pá, eu cresci contigo, vi crescer contigo, é uma coisa, e já não é uma coisa tão tonta como na altura era, pronto, já é. Todos crescemos, não é? Todos crescemos. Sim, todos crescemos, então isso é interessante. Pronto, e terminando a questão da académica, nunca mais fiz o 12º ano, Mais tarde fiz Morangos, logo a seguir uma novela, logo a seguir outra e eu sempre a tentar acabar o 12º ano, não conseguia e houve uma novela em que eu disse,”- Pronto, eu não faço mais, vou ao Porto acabar o curso.”

Fui para o Porto, um ano, recusei tudo cá em Lisboa para acabar o 12º, já tinha 20 e acabei. e depois fiquei meses sem trabalho, porque já não estava cá.

Então eu inscrevi-me num outro curso de luz e som, para estudar luz e som, porque queria ser encenadora e, portanto, achava que era importante. Primeira semana do curso eu tinha feito uma audição para o Meridional, que não tinha ficado, e a atriz tinha desmaiado nessa manhã, a que ficou, descobriu que estava grávida de gêmeos, fora da placenta, uma coisa horrível, teve de ficar logo no hospital, depois correu tudo bem, então ligaram-me se eu podia substituí-la. Então vim para Lisboa e isso foi outra vez a entrada em Lisboa. Fiz esse espetáculo no Meridional, que foi o único de teatro que fiz e de resto foi novelas, novelas, novelas, mais não sei quantos anos. Enquanto estou neste processo, a sala de atores é uma coisa horrível, farta daquilo, a achar que já não aguento mais aquelas conversas, a achar que estou a embrutecer completamente. O facto de ter uma família muito autodidata em muitas coisas faz com que eu leia muito na sala de atores, à procura de muitas coisas, mas achei que precisava de um caminho mais académico, precisava de ouvir coisas, precisava de aulas, então fui para a Faculdade de Letras. em Estudos Clássicos. E fiz várias cadeiras, alguns semestres em Estudos Clássicos, enquanto estava nas novelas. Mas nunca acabei, porque depois faço 26 anos e consegui ir para o Porto, na segunda circular, tive aquela epifania.

Vou para o Porto e já não tenho equivalência, não há esse curso no Porto, não há estudos clássicos no Porto, só em Coimbra e a logística de fazer em Coimbra, pronto. e eu não tenho nenhuma ambição de ter nenhuma licenciatura, nem nada, é só mesmo pelo prazer de aprender. A vida não se proporcionou. Na pandemia, que é uma coisa que te interessa, com o tempo todo

que parecia que tínhamos, mas não tínhamos, não é? Achei que queria voltar a estudar e então encontrei a Universidade Aberta, que tem esta lógica de ser à distância, ser tudo por computador, e eu acho, de facto, é espetacular, e então inscrevi-me num mestrado, mesmo sem licenciatura, e entrei.

fiz umas semanas e percebi que o facto de ser por computador e eu não ter aulas com pessoas, que não era para mim. Então desisti, portanto, no fundo o meu currículo são coisas, eu coleciono coisas que desisto. Eu começo e não acabo nada. Portanto, esse é o meu percurso académico.

Rita: Sim, mas não é só isso.

Sara: Pronto, mas assim, academicamente é isso. Ah, depois tenho...

Rita: A questão é que há coisas que tu fazes lá, não é? Lá dentro, não é só as coisas que tu não fazes.

Sara: É verdade.

Rita: Há coisas que tu fazes lá dentro. Que vês, que pensas.

Sara: Sim, e fico com as bibliografias e com os professores e com tudo. Aliás, Ainda ontem estive na Faculdade de Letras, aproveitei a minha vinda cá para me encontrar com os meus professores da Faculdade de Letras, de quem fiquei muito amiga, portanto eu tive pouquíssimas aulas e vou fazer um espetáculo para o ano com o apoio deles do Centro de Estudos Clássicos, um apoio formal, académico a um espetáculo meu.

Foi uma relação que ficou e eu nunca acabei, eu sou a pior aluna deles.

Rita: Eu sou péssima a fazer entrevistas, desculpa porque eu própria também me interessou muito.

Sara: Não, acho muito importante. Desculpa, eu vou tentar ser mais rápida nas respostas. Contexto pessoal e familiar.

Rita: Como foi crescer menina na tua família?

Sara: Foi... Não sinto que... Eu tenho muitos primos. Portanto, somos 13 primos. Só de um lado, eu sou a mais velha.

Muitos tios e não sinto que, apesar de toda a educação patriarcal, que é inevitável, porque o mundo é assim, que menina tenha sido uma coisa específica. Tive muita, muita, muita liberdade. Fiz todas as atividades que quis. e tive uma família também por serem ligados ao desporto, são todos muito lúdicos, os meus avós construíram uma parede de escalada em casa, os meus avós correm muito, brincam às caçadinhas, o meu avô salta a corda, ainda aos dias de hoje, então é tudo muito físico na minha casa e isso, pronto, nunca fui protegida, sempre vesti tudo o que queria, tive uma educação mesmo assim tranquila, portanto eu não acho que é possível que, falando muito sobre isso, consiga identificar diferenças, coisas, mas não, assim, uma resposta rápida não acho que isso tenha sido marcado.

Rita: E na tua cidade, sentias-te livre para seres o que quisesses?

Sim dentro daquilo que é a realidade que a cidade demonstrava, não é? Portanto, era uma cidade periférica, tanto não era livre para ser o que queria, porque a cidade não me permitia conhecer tudo o que existia no mundo e, por isso, eu não tinha essa perspectiva do que é tudo aquilo que eu podia ser. O facto de não ter uma companhia profissional de teatro, o facto de não ter uma programação regular, não ter, pronto, este tipo de estruturas, faz com que tu não sintas que aquilo também pode ser uma...

um caminho e, portanto, não és totalmente livre se tu não sabes que isso existe, não é?

Rita: E na adolescência? Na adolescência? Igual, sim. Acho que sim.

Sara: Não tenho, assim, nenhuma experiência... Acho que foi... Bem, adolescência para mim é um bocado difícil de identificar porque eu imagino que a adolescência é mais quando eu estava ainda na Maia, até aos 14, 15 anos. Mas depois, a partir dos 16, ainda sou adolescente, mas já pago IRS, segurança social, moro sozinha numa cidade que não conheço. Então, quando venho para Lisboa, já não acho que seja adolescente.

Para mim já é vida adulta, apesar de ainda ser, não é? Aliás, eu tenho esta ideia de que eu lembro, eu pago imposto e segurança social e tenho este tipo de coisas, há mais, muitos anos antes de eu ter tido a minha primeira experiência sexual, por exemplo, ou seja, para veres como era discrepante a minha descoberta do corpo, das relações amorosas, etc, antes disso já eu tinha obrigações fiscais, então isso, pronto, é interessante, por isso Acho que foi a vinda para cá, é começar uma perspectiva diferente do que é ser mulher ou menina, o choque com Lisboa e com a televisão e com tudo o que isso traz. Acho que foi aí que percebi melhor, porque até lá não sentia isso.

Rita: Os teus pais eram politizados? Falava-se de política em casa?

Sara: Não.

Ideias sim, mas que mais tarde percebo que essas ideias também são políticas, não é? A forma como tu te relacionas, como pensas, etc. Mas não, não... Os meus pais não votavam, só começaram a votar por minha causa, recentemente. Portanto, não tenho esta experiência de ir à urna com eles, de...

Não compravam o Expresso enquanto fumavam um cigarro ao domingo e pronto, não tenho essa memória de todo. E a minha família... Enfim, tenho um avô que era militante do PSD, ia falando e tal, mas, no geral, acho que vivi com uma família que deve ter convicções políticas, mas elas não entram em nenhum tema das conversas. Conseguem estar meses inteiros a conversar sem nunca perceber o que é que a pessoa acha, conversam sobre outras coisas. E isso foi um choque para mim quando descobri que havia famílias que falavam sobre isso, que tinham essas experiências.

E acho que a vida adulta me deu uma perspectiva totalmente diferente daquela com que eu cresci. Também mais conservadora, eu cresci numa perspectiva mais conservadora sem saber, mas foi sem dúvida os amigos e a experiência de vida que me transformaram completamente e hoje sou a ovelha feminista da família, de forma totalmente radical em relação a tudo o que são os meus tios e os meus avós, que eu amo, que eu adoro, mas que de facto estamos muito separados ideologicamente, consigo agora entender.

Rita: E a tua afirmação sexual? Foi uma questão debatida com os teus pais e, se tinhas irmãos e irmãs? Com eles foi diferente? Pudeste vivê-la em liberdade?

Sara: Vivi tão em liberdade que eu vivia totalmente sozinha, estava cá, e o facto de ter vindo para cá afastou-me também de toda a família e foi uma inevitabilidade e eu era feliz assim. Eu, na verdade, eu gostei muito de vir morar sozinha. Os meus pais eram divorciados desde que eu nasci e ali tive uma fase da minha adolescência, final de infância e adolescência, muito difícil na relação com eles, não eu com eles, mas eles entre si. E uma série de coisas que eu sonhava

muito, tipo, estou ansiosa por morar sozinha e não estar no meio destes filmes. Porque, entretanto, o meu irmão nasceu no segundo casamento do meu pai, muitos filmes à mistura, toda aquela logística. E eu ali no meio, sempre como moeda de troca, e então só queria, tipo, quem me dera estar sozinha, não ter nada disto.

E, portanto, quando venho morar para Lisboa, isso é excelente e faço o meu caminho todo sozinha. Também não tive grandes desafios de afirmação sexual, porque sou heterossexual, mas também não tenho que comunicar uma expectativa diferente daqueles que eles tinham para mim. Portanto, sempre apresentei namorados e não namoradas e isso também nunca foi uma questão. Portanto, acredito que para pessoas homossexuais possa ter outra dificuldade, no meu caso não, e eu ia apresentando namorados, ia tendo e nunca tive aqueles comentários de pais ou de tios, ai, deixa-me lá ver quem é ele, quer dizer, isso não existia, era pronto, está boa, então traz, vai jantar, pronto, então tchau, pronto, estás em Lisboa, e as chamadas eram cada vez mais intercaladas, não havia uma grande regularidade, E eu acho que os meus pais, eles foram pais muito novos, isto é importante, foram pais com 25 anos, mas uns 25 anos muito jovens mesmo, muito, muito jovens. Por isso, quando eu tinha 16, eles tinham 30 e poucos, estavam... eles próprios estavam-se a descobrir também, porque eles tiveram uma educação muito conservadora.

Eles foram a primeira relação um do outro, tiveram sexo depois do casamento, perceberam que aquilo não funcionava para eles, separaram-se, porque era tipo, isto não é para nós. Portanto, eles próprios estavam também a descobrir-se as suas atividades sexuais, as suas coisas. E eu como fui sempre muito, muito, muito madura e muito responsável, e eles me educaram para isso, eu acho que eu nunca conversei muito com eles sobre isto, porque eles achavam que eu conseguia por mim. Aí ela desenrasca-se por ela. Tanto mais, só para te contar esta história muito rápida, eu vim para Lisboa e eles deram-me 150 euros cada um.

A achar que eu, com 300 euros, conseguia alugar um quarto, ir para Lisboa, fazer tudo. Pronto, deram-me 150 euros, disseram, então vai lá. E eu meti-me no comboio e saí ali no Oriente, sem quarto, sem nada, tipo, e agora? Portanto, estás a ver assim, a ausência também da realidade deles. É assim, tipo, pronto, vai, olha que corra bem.

Rita: E correu?

Sara: O primeiro mês não, foi um mês muito duro em que eu não tinha dinheiro e ia à pé até ao Campo Grande porque não tinha dinheiro para o metro, enquanto não recebia o primeiro ordenado. Mas mal recebi e pensei, vou guardar este, vou não sei o quê, e fiz logo uma gestão muito grande das minhas coisas. Portanto, tentando responder concretamente, não falo muito com os meus pais sobre estas coisas. Sinto-me muito sozinha nesses percursos e isso também me dá tranquilidade, não sinto que precise. Os meus pais não são os meus melhores amigos com quem eu falo destas coisas.

Eles confiam que a coisa está bem, no dia em que não esteja falarei com eles, mas também sei que não é com os meus pais que eu posso contar. para coisas totalmente determinantes, como problemas financeiros ou coisas assim. Porque eles também não têm essa capacidade. E então, isso também me provocou uma grande responsabilidade de eu própria financiar-me, ser emancipada nesse sentido. Não tenho essa coisa de, pronto, se não acontecer nada, vou para a casa deles.

Eles também não têm casa, perderam a casa, foi penhorada, quer dizer, eles estão cheios de dívidas, pronto, não tenho nada dessa perspectiva. E por isso, isso também me deu pronto, um caminho muito individual, também em termos sexuais, em termos de tudo, foi tudo muito individual.

Rita: Abordagem à vida profissional, agora aqui. Vamos. Pronto, quando trabalhaste pela primeira vez, aos 16, não é?

Sara: Sim.

Rita: Quando decidiste que ias ser atriz?

Sara: Sim, decidiram por mim, não é assim, eu, na verdade, não foi uma coisa que eu, não posso dizer, eu sempre decidi, eu sempre soube que queria ser, porque eu não sabia que queria, mas se calhar o dia em que soube que queria ser, Foi no primeiro dia de aulas da escola, que foi uma aula de Estética Teatral, às nove da manhã de segunda-feira, que era uma apresentação. Eu entrei, tive aquela aula e pensei, é isto que eu quero fazer com o resto da minha vida. E eu vou ser a melhor aluna desta turma. Eu era uma aluna medíocre, nunca tive vontade de ir para a escola assim, e foi tipo, é isto que eu quero fazer.

(**Rita:** Só comecei a ser boa aluna quando comecei a estudar teatro.)

Sara: Pronto, é isso. E foi esse dia.

Rita: Onde e quando te formaste?

Sara: Sim, foi na Academia Contemporânea de Espetáculo, é a minha formação, entre 2004 e 2010.

Rita: Quando tornaste-te independente a primeira vez?

Sara: Aos 16.

Rita: O trabalho de atriz permitiu-te logo ser independente?

Sara: Sim, foi o trabalho de atriz que me permitiu ser independente.

Rita: Quando foi a primeira vez que ficaste sem trabalho?

Sara: Foi quando voltei a estudar, portanto, três anos depois de ter começado, as coisas iam acontecendo, e foi quando eu decidi parar para poder estudar, que depois não consegui retomar logo, então tive aí um ano imponente.

Rita: Que idade é que tinhas?

Sara: Tinha 19.

Rita: E como é que resolveste?

Sara: Fui trabalhar, trabalhava no Estádio do Dragão, a abrir portas ao Pinto da Costa e outras coisas. Festas de Anos. Trabalhei muito como hospedeira, assim, a fazer coisas. Tipo, abrir nas festas, entregar cocktails e essas coisas assim, muito como babysitter, e trabalhava num restaurante, acumulava, essas coisas todas, trabalhava num restaurante chamado Capitão Gancho, em que tinha mesmo um patrão de gancho.

Rita: Era literal.

Sara: Sim. E trabalhei dois verões inteiros nesse bar de praia, restaurante, pronto. E foi assim esse período em que tive muitos trabalhos acumulados, até conseguir voltar a trabalhar apenas como atriz.

Rita: Quando é que te tornaste criadora?

Sara: É difícil identificar o momento porque acho que os processos criativos existem até antes de eu ser atriz, nesse sentido de ensinar os meus primos todos, as festas de Natal da minha escola,

ensinava-me as minhas coisas na escola, portanto acho que esse ciclo de liderança e criação foi sempre existindo, mas eu não identificava como é que isso se transformava profissionalmente. Depois, há uma longa pausa nisso, estou a trabalhar como atriz em telenovelas, etc. Há um ímpeto que surge aqui em Lisboa, no Teatro Rápido, em que faço uma primeira encenação, uma primeira escrita de um monólogo, em que a Diana Nicolau é a atriz desse monólogo, e outra atriz, elas iam revezando. E foi a primeira coisa que escrevi, que encenei nessa micro-peça, Sim, 15 minutos. Aquilo ficou ali.

A seguir, nesta transição para o Porto, que foi lenta, não começou logo nesse ano, criei uma pequena companhia com algumas pessoas do Porto. em que fazíamos espetáculos para escolas, para ganhar algum dinheiro e para conseguirmos que a companhia pudesse ter algum dinheiro para um dia fazermos o nosso espetáculo. E assim fizemos, escrevi esse espetáculo, fizemos nas escolas às oito da manhã, tivemos algum dinheiro, fizemos um outro espetáculo que eu escrevi e encenei, mas assim tudo ainda meio...

Rita: Como é que se chamava a companhia?

Sara: Carruagem.

Pronto, e era assim uma coisa ainda meio...

Entre semiprofissional, amadora, muito militante com amigos a ajudar e pais a fazer ligações de luz e estas coisas. E depois, quando volto para o Porto, e estou de facto no Porto, trabalhei muitos anos no Teatro Nacional, trabalhei com o TEP, e foi ao trabalhar com o TEP que surge a oportunidade de encenar, de facto, a minha primeira encenação com os meios de produção e uma produção própria.

No TEP? No TEP, o Teatro Experimental do Porto.

Rita: E já era o Gonçalo Amorim a dirigir?

Sara: Sim, foi ele que me desafiou, eu estava a trabalhar com ele na altura, E ele percebeu que eu me interrompia demasiado nas encenações dele e disse, olha, eu acho que deves encenar. Tens que encenar tu. Entretanto, eu era assistente de encenação dele também, já era assistente de encenação de Nuno Carinhos. Começou também esse caminho como assistente de encenação e o Gonçalo disse, olha, vamos ter aqui um novo ciclo, se tu quiseses fazer uma proposta. O TEP com o Gonçalo tem muito isto de convidar alguns encenadores, sobretudo os mais jovens, e encenadoras também, tem que ser dado esse reconhecimento.

E, portanto, eu encenei a Teoria das Três Idades, que foi um monólogo, e que eu penso que é aquilo que eu acho que é a minha primeira criação, porque os desafios todos de facto estavam aí. O resto eu acho que foi um aquecimento até lá, mas é difícil identificar qual, mas eu diria que foi essa em 2017.

Rita: E tu sentes que te tornaste criadora por necessidade? Por urgência?

Sara: Acho que foi por inevitabilidade.

Ou seja, não acho que me tenha tornado criadora. por uma necessidade financeira de não ter um trabalho a lado nenhum, por isso vou fazer os meus projetos.

Rita: Ela já estava dentro, não é? É. Já estava dentro há muito tempo.

Sara: Sim.

Rita: Mas isso não deixa de ser necessidade, não é?

Sara: Exatamente. Há uma outra necessidade que tem a ver com as minhas características. Nesta

conversa acho importante dizer que não me parece que as pessoas criadoras e encenadoras, que seja uma hierarquia em relação aos atores.

Porque, no sentido em que há atores que depois se tornam encenadores e criadores e parece que é pronto, como se tivessem passado um nível. E eu acho muito importante identificar que há pessoas que, de facto, têm estas características, mas há outras cuja sua característica e a sua essência é, de facto, de serem atores, excelentes atores ao serviço do outro. E nós precisamos desses atores. E eu acho que há muitos atores que se tornam criadores que, na verdade, não o são. Acho mesmo que isso acontece.

e que acham que são, e vivem uma enorme frustração, e acham que são porque acham que é inevitável terem de o ser, porque é assim que a vida espera que sejam, pronto, e eu afasto-me um bocadinho disso. Portanto, eu torno-me encenadora porque eu de facto precisava de... eu já me metia demasiado como atriz em tudo, Sempre tive uma ideia macro dos espetáculos, sempre me interessou muito mais do que estar em palco, compreender tudo à volta e, portanto, eu acho que sempre tive alguma coisa de encenação em mim. Tanto mais que quis estudar luz e som, portanto, tinha esta vontade. Por isso, acho que foi uma inevitabilidade nesse sentido.

Hoje, criei a minha estrutura artística, a minha companhia, mais por necessidade no sentido de eu, como criadora, sem uma estrutura por trás que eu fosse a responsável, estava sujeita a não conseguir fazer os projetos como eu queria que eles fossem feitos. E, portanto, eu acho que a produção é muito importante para a criação. E, por isso, senti a ansiedade de criar uma estrutura de produção, mas podemos falar sobre isso mais à frente, se calhar. Não sei se tens...

Rita: Tenho, mas não quero interromper o...

Sara: Não, isto porque eu acho que, a certa altura, a minha criação torna-se também ela política no sentido de a forma de criar também é importante para mim e não apenas o que é que eu crio. Se, por exemplo, estas primeiras criaçõezinhas que eu fui tendo com amigos e não sei o quê, era uma coisa mais precária, quando eu faço o primeiro espetáculo eu pensei, não, eu não quero mais andar nesta precariedade de mais ou menos e agora tu fazes produção em part-time e eu sempre achei que isso não era o meu caminho, porque ou era ou não era, ou seja, ou eu estava como atriz profissional e fazia o meu percurso, ou se queria passar para a criação e para a encenação, não podia ser uma coisa mais ou menos. Tinha mesmo que ter os meios para o fazer e, portanto, eu fui encenando coisas muito no TEP. em que a produção é do TEP, que é uma produção profissional, mas depois eu não tenho controle sobre como é que as coisas se fazem, sobre os orçamentos, etc. E eu também acho que sou um bocadinho produtora na minha essência e, portanto, comecei a sentir que eu não queria fazer criações que tivessem dois dias e acabassem. Isso não fazia sentido para mim.

Portanto, eu quero circular com as coisas... No fundo, eu acho que comecei a ter uma perspectiva mais a longo prazo e mais estrutural não é bem de carreira, mas de percurso, do que é que eu quero, portanto, eu quero fazer esta criação este ano, quero que ela circule, quero ter uma capacidade técnica dessa circulação, quero para o ano fazer outra, portanto, começo a ter uma estrutura do que é que faz sentido para mim e não é uma coisa tão ad hoc. E isso faz com que eu tenha de criar a minha própria estrutura de criação para poder ser responsável por esse tipo de mecanismos e, sobretudo, era aí que eu queria chegar e termino. À questão da própria precariedade, que é eu não vou precarizar-me nem precarizar os outros, porque isso para mim está fora de questão. Eu só faço se tiver meios para o fazer.

Para ter meios, preciso dizer uma coisa séria e profissional. Preciso, desde logo, contratar uma produtora a tempo inteiro e, portanto, o dinheiro todo que eu fui juntando como atriz, nas novelas, etc. Foi para lhe fazer um contrato durante um ano, um contrato de trabalho. Hoje somos três a contrato de trabalho a tempo inteiro, não há precarização possível. Todas as pessoas que trabalham comigo nas digressões, todas têm contrato de trabalho, seja por dois dias, seja por dois meses, dependendo.

E, portanto, a própria forma de produzir também está... Eu prefiro abdicar de valores de construção de cenografia para poder pagar bem às pessoas. Ou seja, isso tudo é uma gestão que, para mim, é tão importante como criadora, como diretora de produção. Faz todo sentido para mim, essas coisas. Por exemplo, para mim, como criadora, encenadora, tenho atores a trabalhar comigo e esses atores vão acumular outras mil trabalhos e não sei o quê. O meu trabalho como criadora vai ficar prejudicado, porque eles só têm as manhãs para mim, à tarde têm dobragens, à noite têm o São João, não sei o quê. Eu não quero trabalhar com esses atores neste momento. Eu quero poder dizer-lhes assim, com um ano e meio de antecedência, dizer, vou fazer um espetáculo que começa em setembro de 25, vai até dezembro de 25, circulação, não sei o quê, o contrato é este, pronto, por favor, reserva. Por favor, reserva.

Claro que eles têm uma rodagem neste dia, não sei o quê, e eu como criadora digo, ok, estás dispensado, dou-lhes um horário de trabalho.

Rita: Terem quatro trabalhos a seguir e eles próprios, a tempo de pausa, não poderem ir para casa a pensar naquilo.

Sara: E isso influencia o meu trabalho e eu quero fazer uma coisa assim, quero lhes dar essa perspectiva.

Rita: O mergulho, não é?

Sara: Sim.

Uma oportunidade de mergulhar. Sim, sim, sim.

Rita: Eu acho isso bastante raro. Porque a tendência é a inversa.

Sara: Sim, é tudo mais ou menos

OFF- Só um à parte, no outro dia, agora isto é assim em off, encontrei o Pedro Caeiro aqui na Politécnica, ele ia estrear.

E estávamos a conversar, “então como é que estás?” Ele é de outra vida, não é? Para mim, porque era da vida das novelas, então, aqueles encontros, e agora estamos a fazer coisas tão diferentes, e ele me diz “Mas tens uma companhia?” e eu “sim, estou aqui.”, e ele “Também tenho uma companhia, aliás, tenho duas. Não, espera, acho que tenho três”. Eu assim, “mas tens três companhias? Mas como é que tens três companhias?” “Então, é assim, é o que toda a gente tem, não é? Tipo, tenho uma companhia com eu não sei quem, depois com não sei quem. E depois é tipo, vamos aos apoios e aquilo que conseguir ganhar é o que tu fazes.” E eu a pensar, pronto, é interessante, válido, mas é totalmente o oposto do caminho que eu quero fazer. Não quero esta ansiedade de junto-me aqui...

Rita: Na pausa faço qualquer coisa.

Sara: Sim, e logo se vê qual é que consegue. Não! É diferente, pronto. É mesmo diferente.

Rita: Porque não têm condições para fazer a coisa...

Sara: Pois, é isso. Mas também porque passou a ser uma prioridade fazer essas...

Rita: Claro, decidiste. É isso.

Escolheste. É uma escolha. Sim, sim, sim. Tem um custo, não é? Percorreste esse caminho e construístes.

O Urso Pardo, que é a companhia do Pedro, também poderia ser isso. Mas se calhar tinha que parar todas as outras...

Sara: Ele e todos. E todos os outros.

Rita: E investir naquilo.

Acho que é preciso de alguma coragem para fazer aquilo que fizeste.

Onde é que eu estou?

Formaste logo... Qual foi o tema das Três Idades? O que era o tema das Três Idades?

Sara: Então, a Teoria das Três Idades é um espetáculo sobre o arquivo do TEP.

Ou seja, eu estava a fazer um espetáculo com o Gonçalo Amorim e com outras pessoas da equipa sobre os anos 50, sobre o teatro no Porto, etc. E por pesquisa do espetáculo fui parar ao arquivo do teatro experimental, do próprio. Fui lá um dia, pesquisar umas coisas, olhei para aquilo tudo, apaixonei-me. Apaixonei-me pelo senhor Portugal, que é o arquivista amador que está ali. Passei esse ano todo a ir para lá, porque eu pensei, a partir deste arquivo eu posso estudar a história do teatro, do Porto, do TEP.

Fiquei fascinada também com aquilo que o TEP representava politicamente na cidade do Porto, etc.

Apaixonei-me pelo arquivo, o Gonçalo apercebeu-se, o Gonçalo e a Catarina Barros, que é uma co-direção artística, dizemos sempre o nome dele, mas eles são co-direção artística. A Catarina Barros é cenógrafa e faz co-direção artística do TEP com ele. Eles aperceberam-se disso e convidaram-me para fazer esta encenação a partir do arquivo do TEP. O TEP ia fazer 65 anos no ano a seguir e eu então fiz um espetáculo em que, a partir dos arquivos, contava 65 anos de história do teatro do TEP. Nada a ver com a condição da mulher, nada a ver comigo e sempre me quis afastar, exceto no meu primeiro texto no Teatro Rápido, em que era uma coisa mais urgente, mas eu enquanto atriz, eu que não tenho trabalho, tirando essa primeira coisa, o primeiro ímpeto de criação, afastei-me sempre de falar sobre mim própria, sobre a minha condição, sobre a minha condição como atriz ou como mulher, fui me afastando sempre disso.

Encontrava sempre outras coisas e a Teoria das Três Idades é um desses exemplos.

Temas e especificidades

Biografia, maternidade e feminismos

Trabalhar sobre a tua biografia, com outras biografias. Já foi uma escolha, foi uma escolha desde o início.

Respondes às perguntas antes das outras.

Sara: Ah, desculpa. Mas posso responder melhor.

Rita: Estou a brincar.

Sara: Mas posso responder melhor, portanto, eu acho que nunca quis falar sobre mim.

Acho que o teatro é muito mais interessante do que falar sobre mim própria. Eu não acho que a minha vida seja assim tão interessante para estar nesse centro. No entanto, consigo entender que há uma vaga de trabalhos biográficos, reconheço isso como espectadora, percebo que isso acontece, mas tenho uma teoria, uma tese mais ou menos para isso, que são duas coisas. Acho que eu não faço trabalhos biográficos, apesar de, obviamente, a minha biografia está, porque é a minha escrita, obviamente que as minhas relações estão, porque eu estou a fazer. Quando dizes que não fazes biográficos, não fazes nenhuma biografia, nem de outras pessoas? Vou juntando coisas, mas acho que nunca fiz nenhum... Não, por acaso, até fiz do Mário Moutinho, agora que penso, trabalhei sobre o Mário Moutinho, que é uma pessoa viva, e fiz o reflexo sobre ele com as Visões Úteis. Sim, interessa-me pessoas ligadas ao teatro, mas não numa perspectiva mais... A minha de todo, não acho que ela entre. Outras pessoas, acho que por inevitabilidades, se querp falar sobre empregadas domésticas, falo com algumas, mas protejo sempre, no sentido mais vampiresco da coisa, dessa exposição.

E acho que estas duas coisas que te vou identificar talvez possam responder. A primeira, eu penso que vivemos tempos no mundo em que o discurso neoliberal, por muito que nós nos queiramos afastar dele, ele está em nós. E isso significa que o individualismo toma conta de nós. Os movimentos coletivos estão fora de moda, a luta de classes está fora de moda, e vivemos tempos em que nos comovemos mais com a história individual daquela pessoa do que com o coletivo que representa aquilo. E eu, no meu processo de politização, fui percebendo que é uma armadilha apaixonar-nos pelo indivíduo, porque o indivíduo não nos conta a história toda. E é muito mais fácil, em termos emocionais, num espetáculo, que o público se apaixone por aquele indivíduo e que se comova com ele, mas aquilo não muda a sociedade. Então, a minha lente não costuma ser tanto o indivíduo, mas o coletivo ou o que é que isso representa no coletivo. Acho que trabalho muito mais sobre questões de trabalho e de classe do que questões do indivíduo. Depois o indivíduo ajuda e claro que os indivíduos... Claro que também tenho muito engenho nessa dramaturgia, eu sei muito bem que consigo, a partir daquela história individual, por exemplo, neste espetáculo que faço agora, é sobre a Assembleia da República. Estou a falar sobre a eutanásia, e de repente vou buscar uma declaração de voto de um dos deputados sobre o seu pai, que é uma coisa hiper emocional, e eu sei que desperto no espectador esse gatilho, mas depois volto para a eutanásia, ou seja, são recursos dramatúrgicos, mas eu não estou a explorar aquele deputado. Pronto, isto para dar mais ou menos esse exemplo. Isto por um lado. Por outro, acho que também há uma vaga de projetos de trabalho individual sobre...

(cai um fruto de uma árvore)

Rita: Estás a ser bombardeada, estás a ver? São eles!

Sara: Acho que em São Tomé e Príncipe, uma das principais causas de morte são as quedas de coco na cabeça das pessoas. Porque isto, tipo, imagina.

Rita: Imagina, um coco a cair assim.

Sara: Mas pronto, acho que há uma grande vaga de projetos autobiográficos ou autoficção, que é uma nova coisa que agora existe. E porquê é que eu acho que isso acontece? E prometo que depois me calo nesta resposta. Acho que tem a ver com o que eu falava antes, que é a precariedade é tão grande, os tempos de trabalho são tão poucos, as pessoas fazem tantas coisas ao mesmo tempo, o tempo que tu dedicas à construção de um espetáculo é tão pouco,

porque tens tantas coisas, umas dobragens, mais umas gravações à noite, mais não sei o que, mais não sei o que mais. Porque quando tu te dedicas a fazer alguma coisa, tu não tens tempo nem meios financeiros para explorar essa coisa que tu não conheces.

Logo, tu vais buscar aquilo que tu já conheces, que és tu, a história da tua mãe, da tua avó, da comunhão solene, vais buscar aquilo que tu já sabes. E mais, em termos de recursos, é diferente de teres atores que tu contratas ou teres-te a ti próprio, em que tu ensaias na tua sala, em horários não laborais, à noite, quando já está toda a gente a dormir e tu mais ou menos vais escrevendo a tua biografia. Depois, em termos técnicos, não tens luz nem som porque não podes pagar, mas eu ponho um vídeo-projetor, projeto-me com umas fotos e aquilo já faz um desenho de luz e, portanto, sou eu, o meu Macintosh, o meu projetor. e, portanto, é uma palestra ou conferência performativa e tu consegues ir trabalhando, ir apresentando em espaços menos convencionais e vais conseguindo furar, ir trabalhando, ir apresentando e estando presente a fazer coisas como criador, trabalhando sobre ti, sobre as tuas autobiografias, sobre as tuas biografias ficcionadas, sobre as coisas da tua família, porque, na verdade, tu não tens tempo nem meios para ir mais do que isso. Um exemplo concreto, quando fiz o monólogo de Uma Mulher Chamada Maria com a sua Patroa, que foi uma coisa pós-pandémica, onde vamos chegar certamente na conversa.

Eu tenho sempre seis meses de pesquisa para os projetos e depois três meses de ensaios, o que significa que é uma gestação, são nove meses, pelo menos. Mas esses seis meses de pesquisa são diários, intensos, e calendarizei isso. E a minha pontuação, eu ganhei o apoio, mas foi mais baixa, e na ata dizia que eu tinha calendarizado demasiado tempo para processo de pesquisa. E eu acho isso muito curioso, porque acho que isso é sintomático de tudo que andamos a fazer enquanto sociedade, que é, se o projeto não existe, se o texto não existe, eu não vou fazer um Brecht que já está escrito, eu vou criar um texto que não existe, sobre um tema que ainda não domino. Portanto, eu preciso de o conhecer, de o aprofundar, de o mastigar, de me afastar dele, de ler outras coisas, de começar a escrevê-lo, de ensaiar, e tudo isso é preciso tempo.

E eu fui honesta na candidatura e calendarizei esse tempo, e orçamentei esse tempo, um ordenado para mim e um ordenado para a socióloga que estava comigo, e isso foi visto como demasiado tempo. E, portanto, isto respondendo para a questão biográfica. Se eu tivesse feito uma coisa sobre mim, eu não precisava de seis meses, porque eu tenho 33 anos que me conheço, não é? Então, era diferente. Por isso eu acho que muitos dos espetáculos autobiográficos, desta onda autobiográfica, que não é só em Portugal, é uma coisa que vem da enorme precariedade com que nós trabalhamos.

Não sei se isto faz algum sentido. Pronto.

Rita: Claro que faz. Agora tenho aqui um...

Perguntas sobre maternidade. (saltei, erradamente, as perguntas sobre maternidade)

Sara: Vamos lá.

Rita: São específicas para quem trabalha com família. Mas vou-te perguntar sobre a família. Trabalhas ou já trabalhaste com a tua família e como é que a tua família olha para o que tu expões?

Isto é muito engraçado. Isto também vem de uma ideia de biografia. Ou seja, como a maior parte das pessoas e como eu tenho um foco muito grande sobre a biografia neste trabalho, isto também vem enviesado por aí. Sim. Mas tu podes responder como tu quiseres.

Sara: Certo.

Por exemplo, não os exponho nesse sentido, portanto não tenho... mas claro que de vez em quando, exponho-me a mim,, e de vez em quando, claro, há frases e há coisas, por exemplo, escrevi uma peça chamada Não sou como a Figueira, que é uma conversa de várias gerações de mulheres, três gerações, uma avó, uma neta, uma mãe, à volta de uma cozinha enquanto fazem uma sopa de pedra. Estão a cozinhar, claramente aquilo é o Natal da minha família, pronto, não há dúvida. Nenhuma delas está identificada.

Mas é evidente que há discussões que eu coloco lá, que são discussões que tenho com a minha... Há conversas que são... Há lá pessoas que são as minhas tias, claramente...

As coisas que eu conheço, não é? E as questões da religião, e a forma como elas colocam as coisas... Pronto, as discussões que temos, e eu acho que quem vê da minha família consegue entender isso, consegue ver isso lá, ainda que esteja completamente transformado e está lá como inspiração, tal como a nossa conversa me inspira, tal como tudo o que vejo me inspira. Pronto, isto por um lado. Por outro, também há aqui um lado da minha família, engraçado, que é talvez aquele que eu sinto mais medo e ansiedade quando eles vão ver os espetáculos, que não os expondo e não falando sobre eles, eu tenho trabalhado, todos os meus espetáculos acabam por passar dá uma maneira, pelo 25 de Abril, ou seja, há sempre ali um momento do 25 de Abril nos espetáculos, não sei porquê, há sempre ali uma zona, e eu vindo de uma família conservadora, em que o 25 de Abril não é falado numa perspectiva “festa do Avante”, e eu eu tenho imenso pudor como é que eles vão reagir à minha perspectiva sobre a iHstória.

Ou seja, é engraçada esta pergunta porque o meu medo não é tanto como é que eles vão reagir vendo a sua biografia ou a nossa ali exposta, mas é como é que eles vão reagir ao facto da educação que nós tivemos em conjunto estar tão diferente naquilo que eu sou hoje. E como é que eles vão depois falar comigo no Natal, etc, sabendo que eu já sou esta pessoa tão diferente. Eu acho que os espectáculos nos expõem imenso mesmo quando não falamos sobre nós, mas falam das nossas posições políticas, pronto. E então, é curioso, acho que eles apreciam e têm amor e reconhecem isso. Não é uma conversa tal como as outras nunca foram, não é uma conversa que temos frequentemente, quem é mais ativo vai mandando umas bocas de vez em quando, uns tios, etc, sobre as minhas opiniões, etc, mas pronto, não é um assunto, acho que não é assim um assunto.

Já os meus pais, acho que têm feito esse crescimento comigo e de alguma maneira se vão orgulhando daquilo em que eu me vou construindo e vão eles próprios também mudando, porque, por exemplo, começaram a votar, começam a mandar algumas notícias, ou seja, começo-me a ligar a eles em termos políticos, de coisas que antes não nos ligavam e percebo que eles também, a partir de mim e das minhas posições e dos meus espetáculos, vão tentando ligar-se a mim de outra maneira e mostrando-me que também se preocupam com essas coisas, por exemplo, e isso se calhar é engraçado.

Rita: E os teus primos mais novos vão ver os teus espetáculos?

Sara: Vão, vão, e gostam bastante, e se calhar com eles encontro mais essa... e acho que para eles é surpreendente, porque muitos deles não saíram da Maia, portanto mantêm-se... e no entanto, agora que começam a ter carro e a ir, acho que aquilo lhes traz também um novo mundo que desconhecem.

Mas acho que eu sou vista na família assim como uma artista da família. Ela é meio estranha, leva-nos para universos meio estranhos, mas admiramos, acho que é por aí.

Rita: Ser artista, mulher, é diferente aos 20 e aos 30? O mercado tratou-te de maneira diferente?

Sara: Sim. Também porque os mercados onde estou são diferentes.

Eu não tenho feito televisão e não sei o que é aos 30 estar a fazer televisão, porque não tenho essa experiência, afastei-me completamente disso e acho que hoje seria só a ideia de voltar a fazer televisão me deixa muito ansiosa, porque foi uma libertação muito grande ter deixado de fazer, também na minha relação enquanto mulher e no meu corpo. Eu sentia na televisão aos 20. Por exemplo, esta coisa de nós chegarmos e estarmos todos os dias sentados numa cadeira de maquilhagem com pessoas a olhar para a nossa cara e a ver-nos nuas, e isso perturbava-me, porque era, “não fizeste o buço hoje”, isto não é uma clínica de estética, tu tens de fazer as sobrancelhas tu em casa”, e eu assim,” mas eu não sei fazer sobrancelhas, e depois, se eu vou fazer em algum sítio as sobrancelhas vão dizer que está diferente, eu não percebo nada de sobrancelhas”, tipo, pronto, e essa coisa de estarem sempre a olhar para ti, não é, e a fazer esses comentários, o facto de... Pois, talvez possa ter mudado, mas na altura eu sentia imenso isso.

Rita: Mas eu lembro-me disso.

Por exemplo, a pressão que eu sentia para lavar o cabelo todos os dias, não me sentia confortável em ir com o cabelo sem ser lavado naquela manhã. Porque alguém ia mexer no meu cabelo e, portanto, eu tinha essa pressão. Quando eu deixei de fazer televisão foi uma libertação imensa haver dias em que eu não lavo o cabelo. E é meu! Haver dias em que eu passo invernos inteiros sem me preocupar com a depilação porque eu sei que não vou à praia, sei que com o meu companheiro a coisa é normal e, portanto, e com os meus amigos e se de repente puxo as calças e tenho pelos, ninguém se vai importar.

E, no entanto, ali eu nunca sei se a cena vai ser de lingerie, se vai ser... E tudo isso é uma libertação muito grande no meu corpo. Uma libertação muito, muito, muito grande. Foi das coisas que eu mais senti. É a libertação maior que eu senti.

E depois, pronto, claro que há um envelhecimento que aos 20 queriam que eu tivesse, na maquilhagem, na exposição. Eu vejo hoje raparigas de 20 que estão a fazer televisão e assim, que eu acho que até são muito mais velhas, que são quase da minha idade e não são, mas vejo-as nos globos de ouro, nas coisas, vejo esse peso, essas... e eu não... aquilo não era para mim, eu não consigo ter esse peso, essa... e eu sentia que me iam impondo esse peso e eu sou mais livre nisso.

Mas há uma hipersexualização também. Apesar de tudo, eu acho que consegui, na televisão, se calhar pela minha personalidade e pelo meu aspecto, ter ali um nicho de papéis em que eu nunca fui... Eu, aliás, devo-me ter formado em Direito pela quantidade de vezes que eu fui estudante de direito em novelas. Eu já era a terceira novela que eu era estudante de direito e ajudava as pessoas do bairro a fazer as coisas e já ia para o tribunal defender coisas e eu assim: - “mas eu sou estudante”.

“Não, mas tu vais para o tribunal defender, aqui nesta cena, não faz mal.” Pronto. E, portanto, eu era sempre a nerd com os óculos, com, não sei, por causa das sardas, era sempre uma coisa mais bibliotecária e eu acho que isso também me ajudou a proteger um bocadinho dessa hipersexualização. Por exemplo, eu cresci com amigas e colegas como a Sofia Arruda, por exemplo, E eu via a diferença entre mim e ela, e nós fizemos vários projetos juntos, de como ela

era muito mais sexualizada do que eu, nas roupas, nos papéis, naquilo que pediam para ela ser, nas coisas todas. Acho que por ela ser loira, por uma série de questões.

E portanto, eu não me senti totalmente isso, mas vi isso a acontecer. Só para acabar, agora nos 30, sinto uma libertação grande em tudo isso. Mas também sinto que naquilo que eu faço hoje, nos meios onde me movo hoje, o facto de ser mulher encenadora, é um privilégio, em comparação com homens encenadores da minha idade.

Rita: Em que sentido?

Sara: No sentido em que eu estou a viver o tempo pleno da agenda em que os programadores precisam de ter mulheres encenadoras nas suas programações. E eu sei que cumpro as cotas dessa agenda e desfruto dessa onda.

E sei que há muitos encenadores da minha idade excelentes, com muito mais dificuldades a conseguir entrar, ter as reuniões, ter... É verdade, eu faço, e sou branca, porque se eu fosse negra eu ainda conseguia ter... Mas isto é uma coisa dos últimos dois anos.

Essa agenda é... mas sinto profundamente isso. Posso dizer que eu neste momento são raros os emails a quem eu não tenho resposta. E sei que é, e sei porquê que é. Portanto, acho importante também ser honesta e dizer que eu sei o que é que está a acontecer.

Eu acho que o meu trabalho tem alguma qualidade, mas eu sei que até eu chegar aos sítios, muito vem pela minha condição de mulher. Porque se eu estivesse a fazer exatamente o que faço e fosse um homem da minha idade, eu talvez...

Rita: Ou se estivéssemos nos anos 90. .

Sara: Pronto. Mas mais velho, eu acho que é diferente.

Rita: Dos 90 nem tanto, se estivéssemos há 5 anos atrás. Se estivéssemos há 5 anos se calhar não tinhas o acesso que tens hoje. E as pessoas... E concordas com isso ou não?

O que é que tu achas disso?

Sara: Não sei, não tenho assim uma reflexão muito produzida sobre isso, acho que...

Rita: Achas que faz sentido, cotas, ou não? Sem falar do teu caso específico. Achas que faz sentido existirem cotas no mundo?

Sara: Sim, eu acho que as cotas não devem ser uma finalidade em si, mas uma ferramenta para corrigir desigualdades estruturais. Não sei se cotas para mulheres encenadoras nas programações dos teatros é o caminho. Tenho de pensar sobre isso. Quando digo não sei, é não sei mesmo.

Rita: Essa cota existe especificamente?

Sara: Eu sei que há programadores que a têm internamente.

Ou seja, internamente. Não, não é imposta, mas têm internamente que é. Pá, eu já tenho, eu, sim, tenho de, e eu acho importante que eles o façam internamente como reflexão, porque, Porque é assim. Porque a tua função como programador é olhares para tudo o que está à tua volta e também saíres do teu próprio lugar, daquilo que tu conheces e ires buscar o desconhecido, não é? E refletires sobre isso, sobre o que é que andas a fazer.

Mas acho isso importante e que os problemas reflitam sobre isso e que tenham essa preocupação. Mas pronto, isto para dizer que: mulher aos 30, acho que é uma vantagem no meio do teatro, onde me movo como encenadora. Acho que é.

Rita: É uma perspectiva interessante.

Sara: Eu sou muito honesta em tudo o que te digo.

Rita: Acho que é um contributo muito importante também para pensar. Para pensar também nisso, nos espaços que se abrem. Não é só olhar para a coisa de uma maneira crítica.

Sara: Não digo que todas as mulheres da minha idade conseguem ter isto, mas acho que com o caminho que fiz, eu acho que as pessoas sentem que o meu trabalho é válido, mas quando chega um e-mail meu é tipo, “ah, olha, ainda bem, porque me faltava mesmo aqui agora um espetáculo que seja bom, mas mulher.

Pronto, dava-me mais jeito. Tenho que estar entre este e outro. Pá, vou antes deste porque assim ao menos já não tenho tantos homens. Pronto, preciso ter aqui uma mulher”. É isso.

Rita: De que forma é que achas de ser mulher hoje aqui e agora, afetou o teu trabalho? E as coisas estão diferentes desde de começar, melhor ou pior? Eu acho que acabaste por responder a isso.

Consideras o teu trabalho político ou consideras o teu trabalho feminista?

Sara: Primeiro político e depois feminista. Se é que é possível distinguir, despolitizar o feminismo acho que não é possível. Aliás, acho bacoco, acho que só existe feminismo se for de facto político. Acho que sim, sobretudo acho que mais do que político, acho que é um trabalho politizado, nesse sentido.

O que não quer dizer que seja... que ache que todo o ímpeto artístico tem de surgir daí, acho que não tem. Mas, de facto, acho que tem a ver com aquilo que é a acepção de política e de político. Eu acho que “político” é a forma como nós nos organizamos em sociedade, o que estabelecemos nesta organização em comum. E isso é o político, mais do que uma acepção muito específica de panfleto ou de uma agenda. Ainda assim, também não concordo que todo o teatro é teatro político, porque acho que isso esvazia esta ideia de que fazer teatro é um ato político só por si. Eu não acho que seja nada isso, de todo. E acho que esse tipo de frases esvaziam a própria luta e o próprio conceito. Porque se tudo é político, então nada é político. Ou seja, é como a matemática, “mais com mais dá menos”, ou “menos com menos dá mais”, nesta coisa. Sou mesmo péssima a matemática, o exemplo seria bom se eu soubesse. “Menos com menos dá mais”, acho que é assim.

Rita: É isso.

Sara: Que situação!

Claro que eu fazia espetáculos com matemática, claro que eu não era... não fazia os testes. Mas isto para dizer que, pronto, que acho que ele é politizado, acho que me tem interessado. Por exemplo, quando faço um facto sobre um arquivo de uma companhia, não quer dizer que seja político, ímpeto, nem nada, mas é evidente que ali pelo meio não fujo à censura que as peças tiveram, não fujo à transição do 25 de Abril, não fujo, por exemplo, à forma como aquela companhia se organizou em termos de associativismo, o que também é um ato político, as atas, a forma como as pessoas se organizam para debater relatórios de contas, eu acho que isso é político.

Acho que encontro isso. Sobre ser feminista, já houve uma altura que eu até, na minha biografia, achava que era muito importante afirmar-me enquanto feminista, isso era uma coisa mesmo importante para mim. Hoje não fujo a nenhuma dessas lutas e estarei sempre lá para elas. Mas não sei se posso estar a esvaziar a própria luta se me identificar também dessa maneira assim,

porque vai acabar por ser exigido de mim que tudo o que eu faça tenha essa perspectiva. e eu gostava que tivesse a liberdade de não ter.

E então, pronto, estou assim numa fase em que não tenho a certeza se quero ter essa referência, porque acho que a expectativa que se cria é que de facto... porque acho que o tema é muito sério. Começo a perceber-me que é mesmo muito sério. E por isso, apesar de me sentir feminista e de achar que o que faço é feminista, sei que o que faço também é... É esta história de quanto mais tu conheces, quanto mais tu lês, mais ignorante te sentes.

E, portanto, mais pudor tens em fazer ou dizer certas coisas ou colocar-te em certas lutas porque percebes que ainda não as compreendes completamente, que não é toda tua. E, portanto, de repente o feminismo interseccional é tão complexo que eu acho que se me autoproclamar feminista e o que eu faço seja feminista, de repente há tantas falhas no meu trabalho que não cumprem essa agenda total. que mais vale eu não colocar aí e tu vês o espetáculo tal como ele é e avalia-lo, e desfrutas, do que esperares que seja um “espetáculo-agenda” em que, “ai, mas não está a questão trans.” Por exemplo. Um exemplo concreto, no Monólogo, que é sobre as empregadas domésticas, fui dar uma palestra à Universidade do Minho na licenciatura de teatro, muitos problemas essa licenciatura e esse curso, enfim. E a certa altura uma rapariga brasileira, uma aluna brasileira indígena, portanto tinha ligações indígenas, coloca-me, sem ver o espetáculo, portanto estava a expor várias coisas, e ela sem ver o espetáculo, começa a dizer-me que eu não posso falar das empregadas domésticas sem falar da exploração escravagista que os portugueses fazem no Brasil, etc.

Esse não é o ângulo do meu espetáculo. Ela exigia que eu não poderia falar sobre o trabalho doméstico sem falar sobre a exploração, e isso é super válido na leitura dela, não é? Mas eu pensei, ainda bem que eu não digo que este espetáculo é um espetáculo feminista, porque de facto o feminismo não pode escusar-se a esse diálogo colonial, sabes? E eu acho que protejo mais a minha obra artística, porque eu acho que em última análise, político ou feminista, é uma obra artística. E que deve ser visto como uma obra artística, que depois podes achar que é isto ou aquilo, mas ela é, e eu quero que seja uma boa obra, e é a única premissa que eu quero ter nos espetáculos, é que seja um bom espetáculo, ele tem que ser bom, é a primeira coisa.

Depois pode ser o resto, mas ele tem que ser bom. E portanto achei curioso esta nota dela e este tipo de coisa. O que ela queria era ver uma checklist, e queria que a checklist estivesse perfeita, e queria que o espectáculo fossem totalmente protegido nesse sentido.

Rita: Não é uma palestra sobre o serviço doméstico, não é uma investigação só sobre o serviço doméstico, é um espetáculo.

Sara: Sim, é um espetáculo e tem um ângulo e tem uma importância e sobretudo o meu ângulo era sobre as mulheres portuguesas nos anos 40, oprimidas, que tem tanta validade como qualquer outra opressão.

E eu acho que, de repente, acho que o feminismo não se pode escusar em nenhuma das lutas, em nenhuma das opressões, mas também não pode sob o chapéu de que “não tens as lutas todas ao mesmo tempo”, oprimir uma das lutas. E eu acho que há espaço para toda,s no seu lugar. Agora, claro que elas depois... é tão complexo. Quando eu percebo que é tão complexo, digo, sim, sou feminista, estarei em todas essas lutas, mas quero afastar o meu trabalho e a minha obra desses epítetos para poder ter mais liberdade na criação.

E o mesmo para político, nesse sentido.

Rita: Ao longo da tua carreira sentiste que tiveste alguma dificuldade em ocupar o teu espaço e em te afirmar como pessoa, por seres mulheres? Como te afetou? Como resolveste? E se isso se reflete no teu trabalho?

Sara: Acho que na televisão não, porque acho que isso não era uma questão.

Até porque em televisão é muito mais concreta a questão de género. Os teus papéis são sempre os de mulher e os dos homens sempre dos homens.

Rita: Sentias-te ouvida na televisão? Tinhas opiniões sobre o trabalho?

Sara: Eu dava opiniões, sim.

Não sei se estava tudo bem, mas sentia-me ouvida, com os diretores de atores, e acho que era... é engraçado isso, porque a televisão trouxe-me algumas reflexões sobre questões de género. Mas se calhar pelo que te disse antes, de não ser hipersexualizada, as minhas questões na televisão foram muito mais laborais e de classe do que em termos de género. Eu fui muito mais consciente, aliás eu sindicalizei-me quando estava na televisão, entrei para a Plateia e depois para a direção da Plateia e para as questões laborais dos trabalhadores, por causa da televisão, lutei muito pela greve do audiovisual, da redução do horário, e para mim, a minha opressão enquanto mulher na televisão era muito menor do que a opressão dos técnicos e eu sentia, e portanto, para mim a questão de classe está acima da questão de género, na minha vida. E na televisão eu sempre senti que era privilégio...

(músicos começam a tocar)

Sara: O quê? Meu Deus, vamos ter que mudar de sítio. Queres ir para um banco?

Rita: Vamos ver como é que eles comem, ou como é que eles cantam. Estão a parar de começar a gravação.

que é para esta ficar dividida em duas partes.

Vamos parar e pararmos na questão de género versus questão laboral e de classe.

Rita: E ao longo da tua carreira sentiste que tiveste estado muita dificuldade em ocupar o teu espaço, em te afirmar como pessoa por seres mulher, como te afetou, como resolveste e se isso se reflete no teu trabalho.

E tu estavas a responder que as questões de classe..

Sara: Sim, se sobrepõem às questões de género e que toda essa fase na televisão me deu muito mais consciência de classe e de e de direitos laborais do que as questões de desigualdade de género. E portanto despertei, e foi muito importante na minha vida esse processo, porque eu sabia que enquanto mulher atriz tinha muito mais privilégios do que um técnico, homem, branco, cis, o que fosse, tinha mais privilégios do que ele. Desde logo porque eles sem mim não podiam mesmo filmar e sem ele poderiam pôr outra pessoa. Porque poderiam pôr os atores a entrar a horas diferentes e os atores não passavam da hora, mas a equipa técnica passava. E desde logo porque o nosso gap salarial era muito enorme, era muito grande. Eu sentia isso, sentia que eu conseguia marcar consultas no médico e eles não. Porque eles estavam sempre lá todos os dias e eu ainda ia conseguindo pedir uma ou outra tarde. E tudo isso me deu essa

perspectiva, que foi de facto muito importante. Mas isto, para dizer que na televisão senti uma coisa e depois eu ia dizer qual é a coisa sobre o agora.

Olha, repete a pergunta para ver se eu apanho.

Rita: Ao longo da tua carreira sentiste que tiveste alguma dificuldade em ocupar o teu espaço, em ti afirmar como pessoa?

Sara: Nas novelas não sentia essa questão por ser mulher, que isso era uma dificuldade, porque tinha estas outras questões que se sobrepunham e que eu achava que eram mais complexas. Tive quezílias com realizadores e coisas que eram dispensáveis, por ser rapariga, jovem, mas também nunca me fiquei e sempre fui dizendo o que queria. Mas isto acaba, já na reta final da minha despedida das novelas, em que eu acabei por ser despedida duas vezes da mesma novela, por questões laborais. E porque fiz um... Aliás, eu fiquei conhecida numa novela como a pequena marxista. E foi...

Rita: Era um elogio, não?

Sara: Era um elogio enorme. E fui despedida por questões laborais, porque me recusei a fazer... A produção da novela era mesmo muito, muito, muito má. E explorava-nos muito a todos.

E nós gravámos na Foz do Arelho, íamos todos os dias e voltávamos, era uma hora e meia de autocarro, uma coisa muito estúpida. Não nos pagavam o jantar, nós chegávamos às onze da noite, a nós e à equipa toda. Uma exploração, uma coisa brutal. E aquilo, ao final de dois meses, estava mesmo já muito grave e, portanto, quando começo a recusar a fazer uma série de coisas que são, de facto, já uma exploração laboral muito, muito grande, eles despediram-me. Só que a novela ainda não tinha estreado, e então o que disse foi que não cedia aos meus direitos de imagem, porque me tinham despedido a meio, e depois isso chegou à RTP, e a RTP ficou, ligou à produção,” mas como é que vocês despedem uma atriz sem ter isto?

Não pode ser, ela tem que voltar, porque isto tem que estrear!” E então eles voltaram a pôr-me na novela, e já com um assédio laboral muito grande, porque, entretanto, eu já era mesmo uma persona non grata, e inventaram uma nova temporada, que nem sequer foi anunciada, foi mesmo só nos episódios, para que eu pudesse chegar ao fim daquela temporada e não contavam comigo para a segunda, pronto, e eu fui mesmo embora. Mas isso foi super importante para mim, esse lado de luta, de direitos, transformou-me. E depois, quando chego ao teatro, começo a sentir mais a questão de ser mulher, porque já estamos todos um bocadinho mais no mesmo nível, os técnicos são acima dos atores, porque trabalho com o Teatro Nacional nesse sentido e eles têm todos os contratos a tempo inteiro, eles é que saem à hora e nós é que estamos em situação frágil, porque vamos por projeto e os técnicos são diferentes, portanto, são da casa, etc. E têm esses privilégios, mas, sobretudo, as questões da dramaturgia começaram-se a colocar, discussões dos textos com os encenadores, sempre os encenadores homens, estares com as traduções, etc, estares à mesa, dares a tua opinião, e aí comesas a sentir que, de facto, uma jovem atriz tão impertigada e com tantas opiniões, a coisa começa a ser um bocado mais tensa.

E foi aí que comecei a sentir, pá, é diferente. Tipo, o João Cardoso, eu falo e pronto, o João Cardoso diz o mesmo que eu disse e é genial. Comecei a ficar irritada com aquilo e a dizer sempre num meu tom muito sarcástico. “Pronto, oh João, diz isto por mim, por favor, pronto, porque se não ninguém me ouve.” E ao mesmo tempo que sentia isso, também sentia que isso meio que divertia os diretores e os elencos, o que também é uma situação meio frágil, não é?

Que depois és meio a palhacinha, não é? Porque estás...

Rita: Tem que ser uma estratégia, não é? Não pode ser aberto.

Sara: É isso.

Tem que ser sempre uma estratégia. Pronto. E fui sentindo isso enquanto trabalhava como atriz mais. Mas acho que a partir do momento em que me afirmo mais como encenadora, isso com as equipas deixa de se colocar, porque eu passo a coordenar as equipas, E acho que ninguém que trabalha comigo questiona nenhuma dessas coisas, ou seja, nunca trabalhei com ninguém que questionasse, ou seja, que me questionasse por ser mulher.

Rita: E tu ouves as tuas pessoas?

Sara: Sim, eu acho que sim. Ou seja, não assumes esse papel, ao contrário. Creio que não faço e o feedback que tenho não é mesmo esse, mas é uma coisa que não posso ser eu a responder, terão que ser essas pessoas que trabalham comigo, dizem-se e eu reproduzo. Mas isto para dizer que o que eu sinto agora, na fase em que estou, é que essas coisas de ser mulher, como encenadora, portanto, isto são três fases, uma, enquanto na televisão não era bem isso, eram mais as questões laborais que sentia, questões de classe, outra, como atriz a trabalhar em teatro, comecei a sentir com os encenadores, etc, não era assim muito ouvida.

Como encenadora, com as equipas que reúno, não me sinto colocada em causa nesse sentido, mas sinto uma coisa que é, apesar de ser um privilégio ser mulher encenadora nas programações porque sei que mais facilmente me podem programar, também tenho de levar, eu tenho de levar com coisas que nenhum dos meus colegas leva com os programadores, e que não têm a ver com assédios, nem com nada, têm a ver com paternalismo, que é uma coisa inacreditável, e nas várias reuniões que eu tenho com programadores, é inacreditável as horas que eu passo naquelas reuniões, ouvi-los a falar de si, a explicar-me como é que eu devo fazer, a questionar o meu projeto artístico e a dizer-me... é uma coisa inacreditável. Depois eu conto a colegas, homens, mulheres, E, de facto, é diferente. Eu vejo colegas que têm reuniões com esses programadores e eles não passam por isso. A forma como falam comigo no final dos espetáculos, os programadores, os grandes encenadores, o paternalismo que têm em relação ao meu trabalho, muitos deles, É mesmo uma coisa muito impressionante, mas também porque acho que muitos deles têm imenso medo de mim.

Eu acho que têm muito medo, não sei porquê, mas tenho sentido isso. Mas também acho que é porque, só assim nos digo, por causa da cena do Rivoli de ter denunciado uma situação de censura publicamente e de ter feito frente ao diretor artístico do Rivoli nos jornais, etc. ficaram todos com medo de mim e agora, olha, tu me imaginas, as mulheres que eu tenho, eles põem-se nesta coisa de paternalismo e depois é assim, é aquilo de fora, estás a ver? Eles têm imenso medo que eu vá denunciar, aquilo é uma coisa, mas pronto, eu sinto que provoço esse medo, mas eles estão sempre a explicar-me como é que eu devo fazer. E é isso que eu sinto hoje, como mulher encenadora, é o paternalismo que eu vou sentindo.

Rita: Com quem é que trabalhas? Tens uma equipa fixa ou vais trabalhando com pessoas diferentes? Como é que chegas à tua equipa ideal? E quem é a tua equipa ideal?

Sara: Vou fazendo projetos por fora e encenações e coisas, porque acho que é importante ir fazendo outras coisas para não ficar só fechada na minha equipa.

Coisas pontuais. E tanto faço eu, como faz a minha equipa, ou seja, também eles vão fazendo outras coisas. mas de forma muito pontual, só para nos abrir realidades e outras formas de

pensar e de ver. Mas tenho uma equipa fixa, a minha equipa ideal é a equipa que tenho neste momento e espero que ela cresça. A começar pela produtora, a Susana Ferreira, que é minha amiga, mas, sobretudo, trabalhamos juntas e trabalhamos juntas já há 4 anos, desde que fundei a Cassandra e ela está desde o início e ela é essencial, é a peça essencial aqui, ela é fixa, tem um contrato de trabalho sem termo, já passou para os quadros e conseguimos agora um espaço de trabalho, temos uma sala de ensaio, um escritório, temos assim mesmo um sítio nosso.

A começar pela Susana, em Outubro contratámos mais uma pessoa que é a Mariana Disch, que também é produtora e faz comunicação. faz as duas coisas, e depois tenho pessoas que eu gostaria de contratar a tempo inteiro, mas que não tenho nem capacidade financeira para ser a tempo inteiro, nem atividade para ser a tempo inteiro. Então, contrato por blocos de tempo, por exemplo, a desenhadora de som e operadora que está agora a trabalhar comigo, que é a Mariana Guedelha, está com um contrato de 4 meses, porque temos digressões nestes 4 meses, então ela está connosco a contrato nesse sentido. Depois, entra o verão, não temos digressões e não tenho capacidade financeira para lhe pagar, então ela vai fazer festivais, mas gostava que ela num próximo bienal que pudesse ter um contrato connosco mais prolongado. E como é que eu escolho a equipa?

Portanto, acho importante haver pessoas que estão realmente o tempo inteiro e que desenvolvem um projeto contigo, mas também há outras que pela essência do trabalho não faz sentido ser o tempo inteiro. Por exemplo, não me faz sentido ter um desenhador de luz o tempo inteiro, porque eu acho que é importante que ele vá trabalhar com outras pessoas, etc., e que venha por projeto que faça. Mas, tecnicamente, gostava de ter um técnico de luz e de som, sempre, e que pudessem estar no espaço. a fazer pequenas manutenções, a trabalhar no espaço. Pronto, mas isso é no futuro.

Para já isso não se coloca.

Rita: Tu tens o espaço com a teia, com a estrutura?

Sara: Não, não tenho teia. É uma garagem. É uma teia bastante grande.

Estamos a fazer pequenas performances, pequenas apresentações. O espaço o temos desde o ano passado. Tivemos muitas obras que fizemos nós, a fazer muitas coisas. Por exemplo, tivemos na semana passada um concerto lá com...

as limitações que aquilo tem, mas sobretudo temos uma livraria que vamos abrir em novembro mesmo a sério e agora a livraria vai estando aberta mais ou menos e estamos a reunir catálogo e a construir essa livraria na parte da frente. Depois temos a meio os escritórios e atrás uma grande sala de ensaios que dá para fazer pequenas apresentações. O problema é que não temos um contrato de arrendamento muito extenso e, portanto, nos próximos, só temos mais quatro anos de renda, e vamos ter que sair. E, por isso, as obras não podem ser estruturais. Então, eu não vou fazer uma teia porque depois tenho que tirar.

Então tem que ser tudo muito pensado, por isso não será um espaço de apresentação, até porque em termos de licenciamento não consigo licenciá-lo porque não tem saídas de emergência e assim, mas é um nosso espaço de ensaio, isso é muito importante ter um nosso espaço, armazém das nossas coisas, cedência de espaço para outros colegas, este fim de semana está lá uma companhia a ensaiar e depois pequenas apresentações, mas se calhar mais lançamentos, mais conversas, coisas deste género.

Rita: Como te caracterizas como líder de uma equipa? E os outros, como é que achas que te caracterizam?

Sara: Que difícil essa pergunta. Acho que, pronto, toda esta experiência e também o facto de querer liderar uma equipa vem, de uma forma muito concreta, de experimentar outras formas de trabalhar. que não a reprodução de modelos que eu fui tendo.

E isso é mesmo assim, por isso é que criei este projeto. Por exemplo, no monólogo trabalhei com uma assistente de encenação, que estava de fora, que quando lhe liguei, com muito tempo de antecedência, claro, a convidá-la, ela me disse que gostava muito, mas que estava grávida de seis meses. Portanto, o filho ia nascer dentro de três, depois mais seis, e o espetáculo começaria, a criação começaria aí. Mas ela ia ter um bebê de seis meses, portanto, não podia aceitar. E eu disse-lhe, “a questão que eu te coloco é exatamente o contrário, não tens que te dar uma resposta agora, é se tu achas, na tua perspectiva, que com um bebê de 6 meses tens vontade de fazer este espetáculo e de começar a trabalhar?”

“Se tiveres, tudo vai ser organizado de forma a que isso seja possível. se quiseres ficar em casa e achares queres mesmo só curtir, tudo bem. Mas se achares que o que tu queres é, pá, eu acho que em 6 meses quero voltar, ficas a pensar que tens aqui um contrato e que podes trabalhar. E o que vamos fazer é, se são só duas manhãs por semana, são só duas manhãs, vamos organizar o horário que tu quiseres. Arranjamos uma sala em que tinha um camarim mesmo associado, em que podia ter lá um berço e, portanto, podia ser uma coisa, tu assistes a um corrido, depois fazes uma pausa, depois dás de mamar, vamos organizar como tem de ser”. E foi assim que o fizemos, e ela fez o trabalho, e isso para mim é interessante, que é como é que a coisa se faz de outra maneira. Tipo, como é que se faz?

Vai dar sempre para fazer.

Trabalho com uma pessoa que tem uma...

Rita: E ela ficou contente?

Sara: Ficou contente. E foi interessante porque, por exemplo, ela aceitou, foi muito importante para ela ter começado a trabalhar, e acho que foi, enfim, não quero trazer esses louros para o projeto, mas acho que... E pode o bebê?

Acabou por não ter de levar, porque no fundo... Ela inscreveu numa creche, e houve uma decisão dela, portanto, e os horários de trabalho eram muito limitados, portanto, entrávamos às dez da manhã e ela tinha todo aquele período da manhã para pôr e deixava. E depois era das dez e ela saía às três e meia da tarde e depois tinha o resto do dia. Nós ficávamos até às cinco e meia a fazer outras coisas.

E havia muitas tardes e muitas manhãs em que ela não ia, portanto dávamos folga, porque eu ficava a escrever e assim, ela não ia. E nas residências, nunca foi, portanto, não iam a residência connosco, isso foi uma coisa que não se colocava, não era necessário, era assim.

E, portanto, demos-lhe as possibilidades, ela depois decidiu o que é que queria fazer, se queria levar, se não queria, depois, não quis, até porque ela tinha um companheiro que estava desempregado, portanto, geriram entre eles, familiarmente, como é que isso foi, e foi importante para ela não só empregar-se, porque ele estava desempregado, por um lado, e depois por outro.

Rita: Para manter a subsistência, não é?

Sara: Sim, e depois por outro, porque depois disto, por ter feito este trabalho, as pessoas

perceberam que ela estava ativa para fazer outro, e depois outro, ou seja, não era, “ah ela foi mãe” e portanto nunca, “ela deve estar, era melhor não chatear”. O facto dela ainda não ter sido mãe e já ter uma perspectiva de quando é que começa, ajuda a que ela marca coisas logo a seguir, porque ela acabou por nunca parar e tem esse trabalho neste momento por causa disso. Mas pronto, isto para dar outro exemplo, tenho uma pessoa na equipa que tem uma doença crónica, pronto, crónica.

Que faz com que haja momentos no ano em que ela fica completamente incapacitada de trabalhar. É impossível saber quanto tempo, podem ser 3 dias, pode ser um mês.

E essa pessoa tem um contrato o tempo inteiro na equipa e isso nunca foi uma questão. Temos tudo planeado, para quando essa pessoa não consegue, os e-mails dela, são redireccionados, temos acesso às drives, temos acesso a tudo e a pessoa fica o tempo que precisar e é assim. E põe baixa. E quando puder volta. E quando puder volta, isso não é uma questão.

E portanto, como é que eu sou como líder? Acho que tem muito a ver com querer arranjar formas para que isto seja possível, acho que isto é muito importante. E isto era o que eu te dizia no início, é tão importante para mim, estas questões laborais como a criação em si, estas formas de fazer. Pronto, como é que os outros me veem? Eu não sei responder a isso.

Abordagem artística, desenvolvimento do método de trabalho e de criação.

Rita: Quando tens uma ideia para um espetáculo, qual é o início? uma ideia e depois o texto, formas a equipa, procuras o espaço, como é que desenvolves o teu processo?

Sara: Primeiro, a ideia, não sei de onde é que ela vem, mas ela começa a surgir e normalmente como eu não costumo trabalhar a partir de textos já escritos, raramente me acontece isto de ler um texto “Ah, é isto que eu quero fazer.” Eu leio textos, mas nunca sinto que sou capaz de os fazer, ou não tenho ideia para os fazer.

Por isso é que eu também acho que não sou muito boa encenadora nesse sentido, porque, por exemplo, o meu namorado é encenador e ator, e eu acho mesmo que ele é um bom encenador, mas ele tem uma capacidade que eu invejo imenso, que é ele ler textos de outros autores, porque ele não escreve tanto os seus espetáculos, faz mais, e ele resolve as cenas. Se eu fizesse isto, resolvia desta maneira, porque eu punha isto. Nunca conseguiria imaginar como é que resolvo cenas dos outros, só sei resolver as minhas. Não imagino, não consigo imaginar soluções. Eu acho isso fantástico e não encontro isso.

Não sei fazer isso. Então, eu faço os meus textos. Isto para dizer que a ideia surge mesmo como uma ideia. Uma coisa. E depois ela começa a não me largar quando estou a lavar a loiça, começo a falhar saídas rotundas, começa a ficar só a pensar naquilo, tudo o que eu vejo tem a ver com isso.

Rita: Falhar saídas rotundas é uma cena? É literal?

Sara: Sim! Tipo, eu devia ter saído daqui, mas viajei, não é?

Rita: Que engraçado! Que perigo, mas que maravilha ao mesmo tempo.

Sara: Eu nem conduzo muito, mas... por acaso, isso também acontece de bicicleta. Tipo, vou assim e de repente já estou noutra parte da cidade, não era para lá que eu queria ir, não é? Mas eu fui, tipo, fui.

Rita: E escreves, vais escrevendo? Como é que fazes?

Sara: Não, é tudo na minha cabeça, tudo na minha cabeça. E depois... Quando isso começa a ficar mais concreto, depois vêm as insónias, que é um momento muito divertido. As insónias é o que me diz que eu já tenho um espetáculo para fazer, quando as insónias surgem.

Quando surgem as insónias é porque tenho mesmo de fazer. E depois eu começo a associar coisas plásticas, imagens, cores, ideias de cenário, pessoas, e começa a ser muito orgânico. Que cenógrafos é que deviam trabalhar mais isto? Por exemplo, neste em particular, eu sabia que a madeira era um elemento importante, porque era assembleia, era madeira.

Eu precisava de alguém que tivesse coisas de carpintaria, coisas engenhosas, coisa... Sabia que ia ser uma coisa meio geringonça e por isso sabia que tinha que ir buscar alguém e por isso os cenógrafos vieram-me logo, tipo, são estas pessoas que têm de fazer esta cenografia.

Rita: Repetes cenógrafos?

Sara: Ah, eu vou repetindo, vou trabalhando.

Rita: Mas vão mudando, é isso?

Sara: Sim, por exemplo, com a desenhadora do Luz, tenho de trabalhar sempre com ela. Mas agora tenho vontade de procurar outra pessoa. De ver o que acontece. Sim, mas tenho pessoas que vou repetindo e outras que não.

Depende. Mas acho que tem muito a ver com a essência daquele trabalho em particular.

E pronto, vou procurando. Elas vão-me surgindo. E é isso.

Rita: E depois formas a equipa, não é?

Sara: Sim, formo a equipa.

Vou... Não, porque agora que tenho sala de ensaio, na verdade... Já no monólogo também tinha sala de ensaio, porque ele dava-nos uma pequena... Porque isso também é importante. Estás a ver?

As questões de produção são fundamentais. É muito importante. É muito importante. Ter um espaço para que saias de casa todos os dias e tenhas uma internet que tu pagas e uma secretária para o teu computador, onde te reúnes com a produtora. Isso é muito importante.

É trabalhar, é o trabalho. O trabalho tem um sítio para... Depois, sobre isto, a produção está desde o primeiro dia. A Susana é a primeira pessoa a quem eu partilho as ideias de projeto. E, portanto, em termos de produção, começamos logo a construir em conjunto, a partir destas ideias.

E acho que é importante ir pensando nisso, por exemplo, pensamos neste espetáculo e pensamos logo onde é que nós achamos que podíamos estrear. Onde é que nós devíamos estrear este espetáculo? Ele vai precisar de dias de palco para nós testarmos as coisas, por isso precisamos de um teatro que nos dê dias de palco. Logo, o Rivoli está fora de questão porque eles não dão dias de palco suficientes.

Temos que estrear em sítios, se calhar mais periféricos, mas que nos possam dar esses dias de palco. Isso é tudo estratégico. Em Viana deram-nos 10 dias de palco, estreámos lá. E depois é, é importante que seja perto do Porto, porque a equipa sendo toda do Porto, tem que ser num sítio em que vê para a equipa, se quiser vir dormir a casa, poder vir, até porque há vidas familiares, os nossos cenógrafos têm filhos, tudo isso nós pensamos, se as pessoas têm filhos, têm gatos, têm cães, esta coisa de estar num sítio em que possam voltar. Então, Aveiro, Porto, Braga, Guimarães, são sítios em que tu consegues ir e vir, pronto.

E vamos começando a pensar a partir daqui. Penso também nos co-produtores estratégicos que acho que faz parte. E por isso quando eu os contacto já não é, mando para todos o mesmo e-mail. É, eu sei que gostava de estreiar aqui, e vir aqui logo a seguir, e logo aqui. E assim faço Aveiro, Setúbal, Loulé.

E isso tudo tem uma lógica na nossa cabeça, vamos construindo assim, tentando os co-produtores geograficamente afastados, mas isso tudo são questões de produção que estão associadas à própria criação. também enquanto líder, respondendo à pergunta anterior, não faz sentido eu ter uma ideia, ficar com ela para mim e depois dizer à produção, “olha, é isto que quero que façam.” “Então, não arranjas-te co-produtores?” É tudo mesmo... construímos os orçamentos em conjunto, percebemos qual é o projeto que tem que ter mais ou menos financiamento. E vamos construindo todos em conjunto.

Isso é importante porque é tão importante como a criação em si. Por exemplo, se eu preciso de muito tempo de pesquisa, eu tenho que financiar essa pesquisa. Como é que eu a financio? Onde? Que protocolos é que fazemos?

Que cartas de recomendação é que temos? Tudo isso são coisas muito importantes.

Rita: Depois da fase inicial, como é que constróis? A partir das ideias à improvisações? Há alguma proposta que tens para experimentar?

Sara: Depois da fase inicial ponho a candidatura. Porque não faço sem ter a certeza que vou ter dinheiro para fazer.

Porque é isso, só quando sei que tenho os meios é que posso avançar. Candidatura, co-produções, fechar orçamentos e depois de estar tudo fechado, e de eu perceber que com a DG Artes, preciso de 30% da DG Artes, mas tenho o resto, 60% assegurado com co-produtores, que é importante este balanço, começo então a pensar sobre isso.

Às vezes os resultados não chegam logo, não é?

Rita: E comesas a trabalhar antes dos resultados. Às vezes sim, porque as calendarizações são diferentes, mas eu tenho 60% do projeto financiado, ou seja, o que vai acontecer é, eu posso ter de redimensionar o projeto.

Posso não ter que contar com um assistente de encenação, posso ter que abdicar de um assistente de cenografia, posso ter que reduzir à cenografia e aos materiais de figurinos, mas nós temos dois orçamentos, o A e o B, o com candidatura e o sem candidatura, e trabalhamos nessas duas realidades. para que os ordenados sejam assegurados, e as pessoas que estão pericilitantes também sabem que estão, que é, tu estás dependente da candidatura, portanto, se nós não ganharmos, não contamos contigo, se ganharmos, contamos. Pronto, isso é claro. E, portanto, a próxima fase é a candidatura. E depois, é executar o calendário que temos.

Pesquisa é a primeira coisa, residências de pesquisa, eu costumo ter gente na academia nessa primeira fase, antropólogos ou sociólogos ligados a essas primeiras fases de pesquisa, em que somos uma equipa muito reduzida, em que a produção está sempre presente, vai sempre em digressão connosco. Trabalha na sala de ensaio connosco, está a ouvir tudo, está a fazer outras coisas, quer fazer. Quando quer parar de fazer coisas de produção e estar só connosco, está. Mas depois acontecem coisas incríveis, que é, tipo, estamos a ter ideias. Por exemplo, no monólogo, numa das coisas era, pá, eu acho que devíamos ter uma máquina de lavar roupa.

A máquina de lavar roupa estava a surgir imenso nessas sessões. E acabei essa sessão e a Susana diz-me, “olha, queria falar contigo, tens cinco minutos?” “Sim.” “Fiz esta as pesquisas na OLX,

temos aqui uma máquina, mesmo aqui ao lado, de 50 euros. Temos orçamento, compramos. Vou lá buscá-la, mesmo que não seja isto, mas tu já ficas com a máquina para amanhã, que são 50 euros. Pá, se quiseses tens aqui, podes mexer.” E ela foi buscar a máquina e no dia seguinte tínhamos. Não foi preciso eu acabar, reunir com ela e dizer, “Susana, agora tens de vir aqui para falar contigo. Nós falámos de uma máquina” e ela vai dizer, “uma máquina para quê? Não é preciso.” Ela percebeu que era preciso, porque ela percebeu na pesquisa que era preciso. Comprámos uma máquina e de repente na cena a seguir estava a ler coisas dentro da máquina, em cima da máquina, a abrir a máquina. E aquilo, pronto, ela tornou-se uma coisa importante no espetáculo. Mas porque também comprámos depois uma cozinha de brincar, que ela comprou no IKEA, em segunda mão, e nunca usámos e percebemos que não era para usar. Mas são coisas de orçamento, ela está entre o orçamento, entre as necessidades, entre o OLX, entre logísticas, tipo, ok, eu percebo que isto é importante ter na sala de ensaio, vou buscar, no dia seguinte está lá, e não preciso explicar de lhe porque é que é importante, ela está lá e sabe que é importante, já está à frente, isso é extraordinário. Esó acontece também quando já temos um longo caminho em conjunto, é sempre a mesma produtora. Claro, não é esta produtora que trabalha no nacional e que depois, em part-time, que te faz o teu projeto, que vai lá de vez em quando, faz-te a candidatura. É muito diferente, acho que é muito diferente.

Rita: Depois da pesquisa, faz improvisações e a partir daí escreves?

Sara: Sim, escrevo na sala de ensaio, é onde eu escrevo mais, muitas vezes sozinha, ou seja, faço os horários à em equipa e peço para não virem logo, portanto escrevo muito na sala de ensaio. Trabalho muito com as paredes e é engraçado, ainda agora estou a fazer uma candidatura e as paredes estão cheias de coisas e chegou lá no outro dia uma amiga minha que disse, isto é coisas da Sara, não é? Vê-se logo.

E houve alguém que viu uma fotografia de uma sala de ensaio, minha, e que disse, isto é uma sala de ensaio da Sara, há qualquer coisa no processo gráfico de post-it e papel de cenário e as coisas ficam esquematizadas.

Rita: Precisas de ver.

Sara: Preciso de ver tudo assim à minha frente.

em termos ecológicos, eu tenho de imprimir muitas coisas, porque depois de ler preciso de imprimir e de recortar, e é este bloco, e aquilo tem que começar a ficar assim, pronto, e eu começo a escrever até mais na parede, que é, começa com esta zona, depois vai para esta zona, depois eu sei que quero que passe por aqui, pronto, e depois começo a escrever muito com essa visualização. E normalmente o que eu faço é, eu sou muito produtiva de manhã, portanto começo muito cedo a trabalhar, e sou mesmo uma pessoa de manhãs. Escrevo muito, muito, muito, às vezes até mesmo em casa, ainda no pequeno almoço já estou, aquilo está a sair e são sete e meia já estou a escrever, a escrever, a escrever, e atraso o ensaio nesse sentido, tipo, só vamos chegar ao meio-dia, porque está a fluir. Trabalho sempre com impressoras na sala de ensaio, porque escrevo e imprimo essa cena e faço ou peço para fazerem. E aí depois reescrevo e voltamos a...

é assim uma troca, nesse sentido. E quando trabalho com outros atores, gosto muito de os colocar a improvisar dentro de uma série de lógicas que trago, e de escrever à medida que eles improvisam. Em que eu, às vezes, nem estou tão atenta à improvisação, nem a nada, mas as vozes deles e a energia estão-me a dar... Estão-me a pegar em qualquer coisa, não é? Sim.

E eu já sei que cena que eu quero. Eles nem estão a improvisar essa cena, mas é aquela cadência, é a forma como eles se movem, e, portanto, eu gosto. E também, eu escrevo muito sobre pressão. Eu acho que só consigo escrever com uma arma apontada à cabeça.

Rita: Uma data. Amanhã!

Sara: É. E então, essa coisa de eu estar na sala de ensaio, e é uma da tarde e os atores chegam às três e eu tenho duas horas para lhes entregar qualquer coisa e isso faz com que eu escreva e eles chegam às três e eu peço para eles aquecerem e dou-lhes uma hora de aquecimento em que eles ficam lá e eu estou a vê-los.

Rita: Estás a usá-lo já, não é?

Sara: Sim, e isso está-me a ajudar e depois imprimo e pronto, vamos ler.

E pronto, essa pressão de escrita, mas só que assim... É uma urgência, mas não tem dúvida. É uma urgência, só que vem de 6 meses de pesquisa. Ou seja, eu já sei muito bem o que é que eu quero. Então...

Rita: Sim, sim, sem dúvida. Não é em cima dos joelhos.

Sara: Sim, é. Eu tenho seis meses de muita matéria, muita discussão, está tudo na parede. E depois eu só preciso é de esquecer isto e perceber o que é que fica.

Pronto. E confiar nesse instinto.

Rita: Escreves durante o trabalho de palco, experimentas, páras para escrever e depois regressas ao palco.

Sara: Sim, faço exatamente isso. E quando estou sozinha, é igual.

Sento-me na secretária e escrevo. Ok, vou experimentar. Tento, experimento, não a frase, não é, depois fico ali a pensar, depois às vezes passa meia hora e eu estou assim parada, sozinha, e depois altero, e vou experimentando e vou fazendo, às vezes improviso e gravo, não vídeo, não gosto muito de vídeo, e transcrevo o que andei a dizer e depois reescrevo.

Rita: Quando estás sozinha em cena, quem vê de fora? Como é que é o processo de auto-encenação?

Sara: Tenho sempre uma assistente.

Rita: E como é que escolhes feedback e decides o que é que fica e o que é que vai?

Sara: A escolha do próprio assistente já traz essa confiança. Se eu já sei para estar sozinha, se sei quem eu quero no espetáculo, tenho de ser alguém que esteticamente também esteja próxima.

Rita: Quem era?

Sara: Era a Susana Madeira, não sei se sabes quem é, uma atriz do Porto. E já trabalhaste com ela? Já tinha trabalhado com ela, no Meridional, ela foi assistente no Meridional quando eu trabalhei lá, das duas vezes, acho mesmo. Não, da única vez. E depois via como atriz, conhecia a realidade dela, sabia que ela era boa assistente, porque ela é muito metódica, portanto tinha a ver comigo também nesse sentido.

E também é muito por instinto, acho que as escolhas das equipas é um instinto grande.

E eu faço uma coisa que é ir à lista telefónica, ver as pessoas todas que eu tenho, por isso é importante transportar-me na lista telefónica, porque eu fico a pensar nelas, tipo.

Rita: Toda a gente a mandar-te os números.

Sara: Mas demoro vários dias, porque assim, Rita, pois é, Rita, eu fico a pensar em ti, Rita. e olhar

e depois há coisas que têm a ver com o instinto, se faz sentido ou não. E no fundo quem vê de fora é a assistente da encenação.

E o resto da equipa, a produção, os figurinos.

Rita: Toda a gente opina, ou participa?

Sara: Sim, toda a gente participa, mas com direção, ou seja, não são projetos colaborativos em que todos têm o mesmo peso. Em última análise eu enceno e portanto tenho responsabilidade pelas decisões. Acho que isso é muito importante, porque os projetos que são horizontais, eu quando vejo, também como espectadora, eu consigo sentir a ausência, às vezes, de uma decisão, de queres agradar a todos.

E falta-me a ideia, eu quero ver a ideia em palco.

Rita: Ok, isso é muito interessante. Essa coisa de quando é horizontal está cheia de concessões.

Sara: Cheia de concessões. E eu acho que é importante, eu quero ver a ideia daquele artista, quero ver aquilo.

E, portanto, toda a gente da minha equipa opina,. Normalmente o que eu faço é, eu tenho um dia por semana, uma tarde, que defino antes no calendário, que toda a gente pode e encontro-me com a equipa artística sempre a uma quarta à tarde, a uma sexta à tarde, ou seja, duas horas em que eu comprometo-me sempre a apresentar-lhes o que trabalhei nessa semana. E faço-lhes a apresentação, às vezes mais teórica, às vezes já mais prática, e no fim conversamos todos sobre isso. E depois eles vão-me entrevendo coisas durante a semana, por exemplo, a figurinista vê aquilo na sexta-feira e na terça chega lá com o carro cheio de coisas e diz, olha, depois disto trouxe-lhe aqui estas roupas todas para vocês experimentarem. e nós ficamos terça, quarta, quinta a brincar com aquelas roupas. Na sexta ela vai ver e nós, daquilo que ela trouxe... Há um casaco de pêlo que a atriz não larga, está sempre com o casaco de pêlo, está sempre com o casaco de pêlo. E ela, ok. E ele entrou no espetáculo transformado de alguma maneira. E toda a equipa vai opinando sobre tudo, sobre luz, sobre som.

Quero também criar equipas que possam ter esta horizontalidade. Vamos jantar juntos antes do primeiro ensaio, para que as pessoas se conheçam. O primeiro ensaio é mesmo para nós nos conhecermos. Não é suposto que ninguém traga nenhuma ideia genial, conversamos sobre nós, que é para que as pessoas se sintam também confortáveis a falar sobre outras coisas, sobre som, mesmo sendo (de) figurinos. Acho que esse encontro semanal é importante. para que haja um ponto de situação e as pessoas vão acompanhando o trabalho e vão vendo. E, sabem que naquele dia há sempre um corrido.

E vão trazendo as suas propostas também à medida que as coisas vão se desenvolvendo.

Rita: Um corrido com o que há ou um corrido de tudo até ao fim?

Sara: Um corrido com o que há.

Rita: Com o que estão a trabalhar?

Sara: Sim, depende do que fizer mais sentido. Às vezes pode fazer sentido para haver um ponto de situação. “Olha, vai tudo”, e vocês vão fazer esta triagem, ou então “vou vos mostrar, esta semana fizemos isto, vou vos mostrar isto.” Depende também do que é que vai fazendo sentido. O que é muito importante é que a equipa esteja desde o princípio, eu gosto de ter uma primeira semana com a equipa em que lhes passo a pesquisa toda, em que estamos todos juntos, e que todos estão a zeros, nesse sentido de não há obrigatoriedade de fazer nada.

Para que depois ninguém sinta, ninguém da equipa sinta, ou que está a falhar, porque já devia estar a trazer coisas, nem se sinta constrangido de expor as suas coisas, errar em frente aos outros, porque vamos estando todos no mesmo nível e vamos todos conhecendo o projeto. E como encenadora isso dá-me segurança, porque eu própria também tenho muitas inseguranças, de mostrar, não é? Ah, é isto, isto não está...

Como a equipa esteve sempre e foi estando, vai sempre entendendo os caminhos que vamos tendo. Não há ninguém que chegue mais tarde, sim. Não é mais cedo. Isso. Mais cedo só os sociólogos ou os antropólogos, só os computadores de pesquisa.

Quem teve a pensar. Mas que na fase de sala de ensaio já não estão. porque já não estão na sala de ensaio. Então, quando muito está na primeira semana em que estamos todos e eles partilham a pesquisa, e depois o contrato deles acaba, e eles vão pontualmente ver um corrido muito mais à frente, mas já não podem estar na sala de ensaio, porque senão a pesquisa não acaba.

Rita: E há sempre perguntas, não é?

Sara: Há sempre perguntas.

E os académicos trazem uma coisa que é,

“Mas a história que te contaram não era assim.”

E eu,” pois não, porque agora é teatro. Agora é teatro.”

“Mas tu tens que pôr a referência.”

“Não tenho que pôr a referência.Sai!”

“Não, mas a bibliografia.”

“Sai, sai, sai. Agora vou mostrar.”

“Mas é que isto são quatro histórias numa só!”

“Pois, são.Sai, sai, sai. Agora já estou a baralhar.”

E isso é engraçado, porque senão esta exigência académica da fonte...

Rita: Sim, da rectidão, da coisa ficar quadrada, não é?

É preciso ter que pôr na batedeira e que o cuspir cor de rosa, ao invés de aquela era azul e tinha tons de violeta e tu moeste aquilo e saiu outra cor.

Sara: É isso.

Como se desenrola cronologicamente um espetáculo teu? Quais são as fases? Quanto duram? Falaste dos nove meses de gestação.

Sara: Sim, normalmente é nove meses.

Rita: Quer dizer que seis meses de pesquisa e três de prática?

Sara: Prática, criação, ensaio. Por exemplo, este foram quatro meses entre ensaios e...

Rita: É muito raro, tens noção ou não tens?

Sara: Tenho, mas vou lutando para que isso possa acontecer.

Porque são quatro meses, com fins de semana.

Rita: Toda a gente trata a inevitabilidade das seis semanas como se fosse uma inevitabilidade e ninguém se bate. Porque é uma questão de número, não é?

Sara: Só que não passamos da hora. Acabamos sempre às 5 da tarde, temos sempre fins de semana e feriados, isso é muito importante.

Aliás, a minha equipa, a Susana e a Mariana, gostam de estar lá no escritório e às vezes são 5 e meia, 6 e elas ainda não foram embora. E eu chateio-me com elas, porque elas, assim, têm de ir embora.” E elas, não, porque o trabalho não vai acabar. Vocês é que têm de ir embora. Vão ao Pilates.

E elas, mas tu não nos podes obrigar a ir ao Pilates. Eu disse, vão ao cinema. Eu preciso de pessoas criativas. Vocês têm de ir fazer outras coisas. Esqueçam o trabalho.

Ah, lhe acabou. E sou eu a obrigá-las a ir e fazer a Susana às vezes...

Rita: E tu fazes isso?

Sara: Sim, eu obrigo-as a ir embora.

Rita: Não, mas tu vais à tua vida?

Sara: Depende.

Rita: Fizeste uma cara! Neste momento, Sara Barros Leitão, faz uma cara, levanta as sobrancelhas, balança a cabeça e diz que de facto...

Sara: Mas respeito muito os meus tempos de pausa, só que eles não são bem estes de horário. Por exemplo, há manhãs inteiras em que eu não apareço no escritório.

Porque eu acordei, pá, o dia está ótimo e eu preciso mesmo de ir andar de bicicleta e acabar de ler aquele livro para a pesquisa de espetáculo, noutra sítio. Portanto, e vou. Há dias em que tenho que levar a minha cadela veterinária a Guimarães e, portanto, estou na logística familiar e dito só, não vou. Mas elas também podem fazer isso. Dizer-me, olha, hoje não me dá jeito ir. E, portanto, nós temos todas o calendário, vamos sabendo quando é que é mais importante estar ou não estar. E, portanto, não há esta coisa de picar o dedo ou de... É livre, portanto, se não tiver a ser produtivo, acontece muitas vezes, a seguir ao almoço estarmos com um sono e dizemos-lhe hoje para casa, vamos hoje para casa.

Rita: Trabalhas em família? Desculpa, eu não perguntei. Saltei

Sara: Ah, perguntaste, mas eu não respondi, não trabalho em família. O que é que se quer dizer? Não. Tenho um namorado que é ator e encenador.

Rita: Mas não trabalham juntos?

Sara: Conversamos sobre muitas coisas, é a primeira pessoa a ler as minhas coisas e assim. Não trabalhamos juntos.

Rita: E apoia-te? Ou seja, vocês apoiam-se?

Sara: Sim, apoiamos-nos muito. É sempre a primeira pessoa que vai à sala de ensaio ver, e eu também. um ao outro, mas determinámos que não... Agora temos um projeto em que se calhar eu vou escrever um texto e entregar-lhe para ele encenar, mas mesmo assim estamos resistentes porque não sabemos... Tem um dependente, tem um animal.

Temos um animal e eu estou grávida, portanto vamos ter um filho. Mas, por exemplo, isso é uma coisa, ele vai estreiar um espetáculo para o ano em novembro e eu queria estreiar em novembro e já tivemos que definir que eu não vou estreiar em novembro porque ele já tem a co-produção fechada e eu ainda não. E então, pronto, vamos agora começar a gerir estas questões das nossas fases de estreia.

Rita: O sorriso da tua cara mudou agora.

Sara: É, sim.

Rita: Com muita felicidade. Sim. Fixe. Sim.

Sara: Pronto, mas não trabalho em família.

Ok. Mas isso, de alguma forma, é a família funcionar como equipa, como parceria do trabalho.

Sara: Sim, de suporte, não é? Mas acho mesmo, trabalhamos, cada um tem o seu projeto, dois espaços diferentes de trabalho, pronto, não misturamos.

Rita: E Já pensaste nas questões de produção, das implicações que tem no teu trabalho, estares grávida, ou seja, já calendarizaste alguma coisa?

Sara: Sim, eu descobri que estava grávida há dois meses e já cancelei os espetáculos que tinha para fazer no final do ano. Já avisei a minha equipa toda, portanto, de setembro a dezembro não vou estar a trabalhar. As digressões dos outros espetáculos continuam e a equipa está toda organizada. Nesse sentido, já tenho uma equipa que faz, não precisa de mim, e o que defini é que no próximo ano a criação que vou fazer não entro com uma atriz, portanto, tudo que seja também digressões e coisas, fico mais protegida nesse sentido, porque posso não ter de ir tanto, mas com o Bruno também já me organizei no sentido de, ele não faz tanta digressão quanto eu, e, portanto, porque ele tem um projeto mais sólido no território, e, portanto, já nos organizámos nesse sentido, que é possível que eu faça essas digressões no próximo ano, sobretudo os dias de montagem e primeira apresentação e depois venho-me embora. Pronto.

Essa gestão vai ter de ser assim. Não sei, vamos descobrir, não sei.

Rita: Claro, vai-se fazendo, vai-se descobrindo.

Sara: Vamos descobrir. Que bom.

Mas é engraçado só para dizer, a minha sala de ensaio é em cima de uma creche. Mas assim mesmo em cima, ou seja, é um prédio, tem uma garagem que é a nossa aula de ensaio, tem uma portinha, tem umas escadas para a creche e nós estamos sempre a ouvir,tenho que ir lá perguntar. Não, e a minha ideia, também a partir de janeiro, é um bocado essa, porque fica mesmo ali, não é? E, portanto, acho que posso ter outros horários e outras coisas, estando a trabalhar na mesma. Portanto, vou descobrir como é que se faz.

Rita: Há uma coisa que é um bocadinho difícil, pelo menos da minha experiência, ou que pode ser um bocadinho difícil, que é largar. Porque ao mesmo tempo que há uma grande vontade de voltar ao trabalho, também há uma grande vontade de ficar ali. E principalmente se tu és tua própria patroa, vais poder gerir como quiseses. Isso é maravilhoso.

Sara: Posso boicotarme de uma maneira, mas também posso...

Sim, mas posso gerir como quero. Sim.

Mas o meu plano é fazer uma criação no próximo ano em que o próprio o horário de ensaio, estou agora construí-lo, etc., quero que seja privilegiando o facto de ter um bebé, ou seja, eu queria trabalhar só até às 3 da tarde, ou seja, fazer um momento mais intenso e depois desligar-me. E vou tentar ter esse horário dessa maneira, para que, pronto, possa curtir a segunda parte do dia de outra forma.

Rita: A que apoios recorres para financiamento e como tem corrido ao longo dos anos? Quantos apoios indeferidos até chegares às condições que tens hoje? Não precisa de ser um número.

Sara: Pois, nós temos feito... que apoios são a DG Artes, a Direção Geral das Artes, nos apoios a projetos,

projeto a projeto, porque não tínhamos anos suficientes, nem histórico suficiente para um apoio bienal, nem tínhamos um projeto que pudesse ir a bienal, porque isso precisa de uma perspectiva, de um tempo, temos que pensar nisso também. É uma coisa que se constrói, não começa hoje e pensas logo num(apoio) Bienal, acho que tens de ir construindo equipa.

Estamos agora a desenvolver um Bienal para concorrer para 25/26. Não sei se vamos ganhar, por acaso acho que não, mas acho que vai ser o primeiro grande “não”, porque é um bienal. Em relação depois a projeto, temos conseguido, mas eu também não faço muitas criações.

Na verdade só fiz duas, com a Cassandra são só duas criações. Porque, na verdade, nós temos quatro anos, mas fazemos uma criação de dois em dois anos. Porque temos um ano para a criação e um ano para a circulação. E para a nós circulação é tão importante como uma criação. Neste ano, no novo espetáculo, temos 21 cidades.

Só em 24. Pensando que o ano tem 52 semanas, 21 é metade do ano em circulação só deste espetáculo.

Rita: E antes da Cassandra, como é que fazias? Eram coproduções?

Sara: Antes da Cassandra fiz a Teoria das Três Idades e não fiz mais nenhuma.

Rita: Porque tenho uma ideia de que tens uma produção...

Sara: Eu só tenho três criações.

Rita: Tuas financiadas?

Sara: Sim. Só que elas têm uma longa vida.

E essa longa vida faz com que, por exemplo, haja muito público, é uma coisa impressionante.

“Quando é que vais fazer?” Não morreu ali. O investimento que há para a comunicação, ele prolonga-se no tempo, porque, por exemplo, no início eu perguntava, dizias que não tinhas visto o monólogo. E, se não fosse o facto de estar grávida, eu dir-te-ia logo quais são as datas que tínhamos no final do ano que eu cancelei entretanto.

Ok. Mas já tenho datas para o próximo ano do monólogo, vou continuar com o monólogo. Claro, ele existe para continuar. E, portanto, “ainda não o vi, mas para o ano então poderá passar por aqui e eu o irei ver.” E essa perspectiva, isso interessa-me, por isso é que também...

Rita: Já algumas vez trabalhaste com o Teatro do Vestido?

Sara: Trabalhei com Teatro de Vestido, sim, como atriz.

Rita: Agora fizeste lembrar a Joana (Craveiro) em algumas coisas. Sim. Nessa ideia de que o espetáculo tem que perdurar, não é? Que não desaparece.

E também és muito metódica.

Sara: A Joana foi um... Trabalhei com ela várias vezes. Foi uma referência importante para eu também decidir o que é que quero ou não fazer, como é que eu quero, no meu método, na minha escrita, nas minhas inspirações. E também nas questões laborais, ou seja, nem todas as inspirações são boas.

E então, dali tiro o que é que eu acho que é mesmo importante e o que é que eu acho que não. Portanto, a Joana foi importante nesse sentido. Portanto, que apoios? A DG Artes, a GDA, às vezes, para circulação, nesses apoios. O facto de morarmos no Porto, temos um apoio que se chama Criatório que nunca ganhámos.

Rita: E como financia a estrutura?

Sara: A estrutura financia-se com o apoio ao projeto, que financia aqueles meses, e depois as vendas do espectáculo. E é, as vendas, que são caros e têm essa coisa dos programadores, pronto, são caros, eu digo pois são, mas no final, se vir, tenho sempre a última página, é tudo o que paga aquele cachê. Paga contratos de trabalho a toda a gente, não há uma pessoa a recibos verdes aqui, portanto, é caro. Para pagar segurança social a todas estas pessoas, é caro.

Financia-se assim e financia-se também com, nós temos um projeto paralelo, que são os Heróides Estudo do Livro Feminista, que não tendo, não há inscrições de dinheiro, mas é uma comunidade muito grande e que tem doações esporádicas e há muita gente que faz doações que nos vão ajudando a pequenas coisinhas. Agora, de forma sincera, nos anos em que em que não temos apoio, portanto, para a criação, como é o caso deste ano, a estrutura precisa e eu invisto muito no meu dinheiro pessoal, na estrutura, na renda, nas coisas, pronto, e é um investimento pessoal que eu espero que no próximo ano a coisa já não tenha que ser preciso, Neste ainda é, e é uma decisão que eu tomo.

Rita: Portanto, sobre a sobrevivência da estrutura. Sim.

Sara: Quais são as questões que ainda te interessam trabalhar? Muitas.

Rita: Estou a falar como se tivesses 70 anos.

Sara: Muitas. Posso, se calhar, ser mais concreta naquilo que tem sido o meu pensamento das últimas semanas até, pensando nos próximos dois anos no que é que eu quero trabalhar.

E voltando um bocadinho ao que falava no início, acho que as questões coletivas interessam-me muito, os grandes temas que nos unem enquanto coletivo, mais do que o tema do indivíduo.

Acho que o grande desafio das nossas vidas, um dos, mas o grande, são as migrações. E isso influencia no ubers, em tudo. na extrema-direita, na extinção da extrema-direita, na Europa, são as questões das migrações que vão reconfigurar tudo o que é o projeto europeu e a forma como nós vemos as nossas cidades, as pessoas que habitam as cidades, a crise climática está a transformar isto das migrações nos próximos anos vai haver uma reconversão total disso, e isso vai trazer desafios muito grandes a movimentos extremistas, de ódio, e à forma como nós vemos a nossa própria identidade, quem é que nós somos, porque se vai transformar.

Acho que o meu próximo projeto será sobre as migrações, de alguma maneira, e sobre o projeto europeu, que acho que está por um fio. É um bocadinho esta ideia.

Rita: Mas ninguém ia falar nisso, é muito engraçado. A questão do projeto europeu estar pelo fio, ou seja, há uma ascensão da extrema-direita muito grande, que é muito contra a Europa, e parece que não é uma questão.

Sara: Pois, mas eu acho que a União Europeia, tal como nós a conhecemos, pode ter os dias contados já em junho, nas eleições europeias, porque acho que a extrema-direita vai ter uma maioria enorme no Parlamento e o projeto europeu vai reconfigurar-se completamente. Se a AFD ganha na Alemanha, acho que, já disseram que saem da Europa, se a Alemanha sai da União Europeia, acabou. Com as ameaças da guerra na Ucrânia e com a entrada da Nato e com a eleição do Trump, que é inevitável em novembro, acho mesmo que o projeto europeu, quer dizer, está mesmo por um fio.

Rita: E achas que estamos todos iludidos, ou seja, estamos a pensar que a Europa se baseia nos princípios de esquerda e nos princípios de igualdade.

Sara: Acho que já não se baseia há algum tempo. já não se baseia mesmo há muito tempo, e também quero que o projeto também questione essa ideia de Europa e a ideia de o que é ser europeu, que já não existe, e portanto quero questionar isso também. Isto por um lado, e depois por outro, se calhar uma coisa mais individual, mas que é coletiva também, é a questão do aborto, que acho que é o tema a seguir para o qual quero mergulhar, se calhar mais na linha do que fiz no monólogo. voltar a fazer um monólogo, se calhar não eu como atriz, mas também pela escala do projeto. Eu acho que este é um projeto grande, com muita gente, questão das

migrações, mas depois em termos estratégicos, mais uma vez, de produção, eu não posso fazer de dois projetos grandes porque não tenho capacidade para ter dois projetos grandes porque não tenho dinheiro para isso.

Então preciso fazer um projeto mais pequeno, que possa, tal como é o monólogo, circular, e ter a sua vida. E eu acho que será sobre o aborto, porque a ameaça aos corpos das mulheres é a primeira em qualquer regime de direita, ou de extrema-direita.

Rita: E é literalmente a primeira.

Sara: É a primeira. E isso interessa-me porque é uma coisa que está tão Ah, e porque também em termos de datas, eu quero trabalhar isto em 26, para que o espetáculo circule em 27, porque em 27 são os 20 anos da lei da despenalização do aborto em Portugal.

E, portanto, nesses 20 anos eu quero refletir o que é que foram estes 20 anos, conquistas, o que é que se fez.

Rita: Foi o meu primeiro movimento de cidadania. Um movimento de jovens para sempre. Tinha 19.

Como tem sido o eco do teu trabalho no espaço público e nas pessoas que se cruzam contigo?

Sara: É engraçado, porque acho que ele tem várias esferas desse feedback, porque, por um lado, sinto que aquilo que faço tem eco, ou seja, consigo sentir que há público, não sofro essa ansiedade de sentir que faço espetáculos que não são vistos, acho que isso é muito triste, e não tem acontecido isso. Por outro lado, acho que eles são vistos por dois tipos de pessoas. Um, por colegas, do meio, mas os meus espetáculos têm tido sorte de, não só pela circulação que têm, faço no Seixal, não tive ninguém do meio que foi ver, portanto, foi um espetáculo todo, só com pessoas do Seixal, de Setúbal e aquilo que eu mais sinto nestes espetáculos é o romper até muitas vezes em alguns teatros, em alguns sítios, de grupos de pessoas que vão ver os espetáculos que não são frequentadoras daqueles espaços. Isso eu acho que tem alguma curiosidade. Aconteceu ontem no TBA e foi bastante curioso.

Por exemplo, no TBA diziam que era um bocado impressionante para eles, porque vêm através da Bol ou da Ticketline, não sei bem, onde é que as pessoas compram os bilhetes. e havia mais de metade dos bilhetes eram fora de Lisboa e de pessoas que vinham de fora para ver, portanto, e que isso não é normal no TBA, portanto, têm que perceber que têm que comprar... Tem que ter a pessoa para fazer o trabalho... Pronto, são pessoas que vêm ver porque... Pessoas de Évora, e acho, portanto, que o Clube do Livro é um projeto de mediação que reúne pessoas de todo o país e que se juntam para vir ver e que se mexem.

Rita: Quando fizeste o Seixal, no dia anterior, eu fiz uma conversa com a Atrizes Mães, de uma livraria, e no fim estavam a falar sobre ir ver pessoas do público que tinham participado da conversa, eram pessoas que iam ao Seixal no dia seguinte.

Sara: É impressionante isso, não sabia disso, mas é engraçado. E eu sinto isso nas conversas com os espetáculos, às vezes eu digo, nós estamos num clube do livro, não sei se aqui há alguém do clube, e já aconteceu. Onde é que foi? No Cacém eram umas 30 pessoas, nós “Nós somos do clube do livro”, que tinham ido lá, são pessoas completamente ad-hoc. E ontem no TBA foi um grupo enorme de pessoas ver que nunca tinham ido ao TBA, eles eram quase 30 pessoas, também, e que nunca tinham ido ao TBA, etc., e que ocuparam o TBA de uma maneira que não é

normal no TBA. Ocuparam aquilo e falavam alto e isso tem imensa graça. E é um público...

Rita: Ah, e estás a trazer pessoas de outros sítios para o teatro.

Sara: Pois, e é um público que vai lá de muitas maneiras, só para acabar explicando-te. Também voltando ao início, é muito um público que me segue nas redes sociais desde os Morangos e que agora tem poder económico, quer fazer coisas, quer ver coisas e que de repente cresceu doutras maneiras. É tipo, olha, reconheço-a, vou arriscar ver isto porque há qualquer coisa de seguro, que é eu conheço esta pessoa, não é um risco no vazio, eu conheço. E depois vão-se tornando público, e dali levam os amigos, acontece muito ter muitas mulheres a ir ver o meu trabalho, porque se identificam por várias esferas da minha vida, e depois levam as mães, levam as tias, então há assim uma coisa muito familiar também nesse núcleo de quem vê o meu trabalho. E então, respondendo à pergunta, é curioso porque tanto tenho conversas muito concretas sobre decisões artísticas que tomo, questões de dramaturgia, pronto, com colegas, como depois tenho muitas conversas pós-espetáculo, fico sempre muitas horas a falar com pessoas e não precisa de ser uma coisa muito provocada, tipo, vamos fazer uma conversa pós-espetáculo.

As pessoas ficam lá porque querem falar. e raramente falam do espetáculo enquanto obra artística, mas de tudo o que o espetáculo lhes trouxe e do que é que isso repercute nas suas vidas. E então tenho essas duas esferas de pessoas, quando são mais críticas, dizem, pá, tem mais que ter decisão, mas acho que isto dá-me muito entusiasmo. E depois tem o outro lado de pessoas que dizem, “gostei em muito, mas isto, olhe a minha avó foi empregada doméstica, não sei quê na na na na” . E neste aqui, “Olhe, gostei muito, eu lembro-me que nos anos 70 eu estava não sei onde e ouvia essa discussão.”

E falam de coisas que o espetáculo toca, não é? E mas que tocaram elas e eu acho que isso também tem alguma graça.

Rita: Como projetas a tua trajetória no futuro? Já projetaste. Ou seja, falaste nos próximos dois anos o que é que tens para trabalhar.

Queres dizer alguma coisa em relação à estrutura? O que é que gostarias?

Sara: Gostava que a estrutura conseguisse ter sustentabilidade, que pudéssemos empregar mais pessoas e que pudéssemos ter esse sítio mais tranquilo também em termos financeiros, em que pudéssemos receber todas melhor.

E que o nosso espaço, que pudéssemos cuidar deste espaço, etc. Mas, assim, num futuro muito, muito, muito amplo, não sei se isto é um projeto de muitos anos, portanto, acho que ele poderá esgotar-se em breve. Ao mesmo tempo que é um projeto que tem gente a trabalhar nele, não é um projeto coletivo, no sentido em que se eu saio, fica outra pessoa, ele é um projeto autoral nesse sentido, eu tenho consciência disso.

E foi assim que eu construí e é assim que ele é. É para fazer os meus espetáculos. Mas também não sei se no futuro vou querer continuar a fazer isto. Agora isto está a me fazer sentido, mas se calhar daqui a 10 anos eu quero fazer outras coisas e se cá não tem nada a ver com teatro, não faço ideia. E estou muito apaziguada com a perspetiva de não fazer teatro até ao final da minha vida, de poder encontrar outras coisas para fazer.

Acho que isso é uma possibilidade que me dá tranquilidade. Porque tal como eu nunca quis ser atriz, também não acho que o teatro é a única coisa na minha vida onde eu vejo solução.

Rita: E consegues visualizar outra agora?

Sara: Consigo visualizar muitas. Eu vou dando muitas aulas e, portanto, acho que isso pode ser uma coisa que também me dá imenso prazer. Estou agora a abrir uma livraria, portanto, acho que isso pode ser uma possibilidade, passar a ser livreira. Tenho muita experiência em atendimento ao público e, portanto, acho que qualquer uma dessas coisas pode ser uma solução se um dia eu quiser ter só um trabalho em que me paguem.

Também vejo isso pelos meus pais, que foram empregadores durante muito tempo, depois os negócios faliram e agora estão como trabalhadores.

E vejo também a felicidade do meu pai, por exemplo, em chegar ao final do mês e não ter que preocupar com salários, e agora eu tenho, não é? E eu penso, se calhar eu daqui a uns 10 ou 15 anos também posso encontrar uma coisa que me dê prazer fazer, mas que eu tenha um horário em que executo, em que sou feliz, sou realizada, mas que desfruto de outras coisas na minha vida, pronto. E isso também me deixa tranquila, acho que tudo tem o seu tempo e isso é uma coisa em que eu me vejo a fazer.

Rita: O que recomendarias a uma atriz que quisesse fazer um monólogo?

Sobre a sua biografia.

Sara: Ah, muito bem, sobre a sua biografia. Recomendo então que se reúna de uma equipa plural diversa, que não queira... O facto de fazer um monólogo não significa que ela tenha de escrever, de ensinar, de ser cenógrafa e figurinista e produtora. Portanto, acho que é muito importante cada pessoa no seu sítio.

Claro que a escrita, a encenação e a interpretação podem misturar-se, porque ainda por cima sendo sobre a sua biografia, pode ser necessário, não é? Mas acho importante ter um olhar exterior que acompanha o tempo inteiro, de alguém que esteja ligado às artes, que consiga perceber o teatro. Acho que é importante ter alguém que perceba teatro, que perceba o que é que resulta no teatro e que seja uma equipa crítica e não apenas uma equipa de amigos, de pessoas que te conhecem da tua biografia, que te acompanham, que gostam de ti, tem que ser alguém que tu, teatralmente, gostes também do trabalho e que sintas que pode trazer esses inputs, esse olhar de fora, crítico também e que perceba o que é que resulta em cena. Porque quando se trabalha sobre as nossas próprias coisas ou mesmo sobre uma pesquisa que estamos a fazer há muito tempo, É muito importante não ficarmos só mergulhados nesta nossa coisa. Quem está de fora e que entra em fases diferentes do trabalho, que também é importante, por isso é que a minha equipa artística não entra na fase da pesquisa.

Porque quando eles chegam, a pesquisa já está feita. E dou-te um exemplo concreto. A assistente de encenação do monólogo não esteve na pesquisa. E quando começámos a trabalhar, a socióloga ainda estava um bocadinho nos ensaios. E eu estava muito emocionada com uma história que nos tinham contado, na primeira pessoa, a minha e a ela.

E andei a insistir que aquela história tinha que entrar. E a minha assistente de encenação disse-me várias vezes que não resultava, aquela história. E dizia-me aquilo com uma frieza muito grande. Ela dizia, isso não vai resultar. E eu e a socióloga, sim, ainda não está bem, mas a história é incrível.

E, de facto, eu acabei por cortar aquilo, aquilo transformou-se noutra coisa, estreei, com esse bocadinho, com um resquício, que eu insistia que aquilo era importante, e ao fim de três digressões, cortei essa cena completamente porque não resultava mesmo. E ela tinha-me dito

que aquilo não resultava, não resultava. Ela não tinha ligação emocional com a pessoa que nos contou a história. Ela tinha uma ligação teatral com aquela história.

E ela teatralmente não resultava. E o momento que nos contaram foi muito emotivo. E eu e ele estava a guardar o momento que me contaram. E não colocar aquilo era uma dor para mim. E por isso eu acho que alguém que quer trabalhar a sua própria biografia, precisa de se rodear de uma equipa que tenha a frieza também de dizer, sem te dizer, a tua avó era incrível, mas ela não merece estar no espetáculo.

Esquece, a história dela só é incrível para ti. não tem interesse, ela é igual a todas as avós, desculpa, não há nada nela que seja excepcional, ela era fascista, ela não era boa, não a ponhas, não a ponhas essa foto, não a ponhas essa história, esquece. E acho que isso é importante ter essa frieza, quem quer falar sobre as suas próprias biografias, para que possa fazer um bom espetáculo, eu acho que tem de se rodear de uma equipa de teatro, que perceba teatro e que seja honesta e fria a este ponto. Se quiser só fazer um projeto entre o pessoal, resolver coisas, se calhar não faz sentido este conselho. Mas eu acho que tem sempre que ser um bom espetáculo, é a primeira coisa.

Como espectador, é isso que eu exijo. Mais do que saber se é verdade ou não o que está ali. Eu quero mesmo viajar para um bom espetáculo.

Rita: Obrigada.

Sara: Ai, deu.

Caramba, tens muito tempo aí. Desculpa, falei demais.

Rita: Não faz mal.

...

Entrevista com Sara Carinhas feita a 13 de maio de 2024

Entrevista com a Sara Carinhas para o **estudo sobre o monólogo no feminino**.

Rita: Bom dia. Então, isto está dividido em várias partes.

Começamos com os **dados biográficos**.

Qual é a tua nacionalidade e naturalidade?

Sara C: Portuguesa, dessa coisa não muito fantástica que é Lisboa. É meio aborrecido, mas... de Lisboa.

Rita: Que idade é que tens?

Sara C: Tenho 36, vou fazer 37 este ano.

Rita: Tens irmãos e irmãs?

Sara C: Tenho uma irmã.

Rita: E tens alguém ligado à arte na tua família?

Sara C: Sim, senhora. Quer que especifique?

Rita: Quero.

Sara C: Tenho a minha mãe, que é coreógrafa e bailarina (Olga Roriz). O meu pai, que é encenador, já foi actor, algures no tempo, cenógrafo e figurinista, por vezes também escritor e quejandos (Nuno Carinhas).

Tenho, na verdade, uma madrastra, que é como se fosse mãe, que, apesar de ter estudado arquitetura, também fez muita cenografia e figurinos.

A minha irmã também se poderia dizer que é artista, embora depois tenha enveredado por outras vias. Ela estudou artes visuais. É uma ótima fotógrafa.

Fazia chapéus que é uma coisa muito difícil. Acho que já não a faz.

E, ao que sei, a minha avó materna, mãe da minha mãe, poderia ter sido uma excelente atriz, fazia teatro amador em Viana do Castelo. Depois foi jornalista. E o pai do meu pai, o avô paterno e a mãe do meu pai também fizeram teatro, mas de forma amadora. Nenhuma destas pessoas conseguiu fazer disso a sua profissão principal, vamos dizer, a sua profissão mesmo.

Mas pronto, o pai do meu pai dizia que também era um belo palhaço, um ótimo ator. E acho que é isto.

Rita: Como foi o teu **percurso formativo**?

Sara C: Então, eu, no secundário, decidi que ia estudar ciências. Deixei as Ciências no décimo ano e meio, porque obviamente não ia aguentar.

Gostava de abrir coelhos e coisas e ver coisas em microscópios, mas não, Ciências não era para mim. E fiquei aí um ano a perder tempo para mudar para Artes. Fiz o secundário no Passos Manuel em Artes.

Já trabalhava há muito tempo, então... Depois, fiquei imenso tempo sem estudar, portanto acabei o décimo segundo e continuei a trabalhar. E fui para a faculdade bem mais tarde, por minha própria recriação, não sei que idade tinha. Tinha trintas. Era a velha da turma.

E fiz uma licenciatura em Estudos Artísticos, depois fiz o mestrado em Estudos de Teatro, acho que é assim, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que não terminei por completo, porque estou ainda a fazer a dissertação de mestrado. (Mas tu estás a ser um ótimo exemplo para eu terminar essa bosta.)

Não, mas pronto, baseada (a tese) no meu trabalho com a Polina Klimovitskaya, que na verdade também responde à tua pergunta. Eu não estudei Teatro, mas encontrei-a, algures pelo caminho. Se tirarmos a parte de ser, que também é muito importante, a observadora dos outros a trabalhar, que é uma grande escola, eu fiz este lado mais teórico, eu achei que era mais divertido, na Faculdade de Letras. E antes da Faculdade de Letras, entre o secundário e ir para a faculdade, conheci a Polina. Não sei quantos anos já passaram, dez anos, quinze anos, muito tempo, num workshop em Évora, apresentada pela Ana Tamen, que já me tinha dito, sabes, “Tens de conhecer”.

Aquilo foi um fim de semana, ou uma semana, acho que era uma semana, junto com outros professores e eu fiquei apaixonadíssima por ela. Não percebi metade do que ela estava a tentar ensinar, não por ela ser russa, mas porque ela via a profissão de uma maneira completamente diferente do que alguma vez eu tinha tido acesso. E havia um encontro entre nós, meio abstrato, ou emocional não sei, qualquer coisa, que já estava desenhada para este encontro, eu acho. E foi nos dias, só para te dizer, porque eu acredito muito nestas coisas dos encontros e do cosmos e do que está desenhado, embora depois isso às vezes não dê para tudo na vida, morreu a Pina

Bausch quando nós nos conhecemos. E Pina Bausch foi um ser também muito importante para mim e morreu no meu dia de anos.

E nós já temos falado sobre isso. E eu estava com a Polina. E eu tive um encontro assim, muito bonito, com a Pina, em que ela me disse, ela não me conhecia de lado nenhum, e veio do outro lado do restaurante onde nós estávamos, sentou-se à minha frente, com os seus olhos azuis, falou muito baixinho, que ela fazia essa coisa de teres que te aproximar, e ela dava-te a sensação de que tu eras a única pessoa na sala. E disse-me em inglês, qualquer coisa como “um dia se puderes vai-te embora, para deixares de ser tão protegida”. Não sei que raio da observação é que ela fez em horas, porque a minha mãe estava no jantar, mas eu não fui com a minha mãe, eu fui ter ao jantar.

Mais tarde, não tinha havido o suficiente, mas ou alguém comentou alguma coisa, ou ela percebeu que sendo aquela a minha mãe, talvez eu precisasse. E disse uma coisa muito bonita, que foi, isto é tudo para te perceberes, estou a dar uma grande volta, mas tudo isto está ligado, que é, e ela disse, “eu quando tinha a tua idade fui para Nova Iorque, não sabia falar inglês, mas foi a melhor coisinha que me aconteceu, se puderes, faz isso”. Corta para, eu com a Polina, que vive em Nova Iorque, a Pina a morrer ali no meio de eu estar com ela no workshop, chorámos todas, aquilo foi um dramalhão, como se tivéssemos perdido uma amiga. E naquele momento eu decidi que ia estudar com a Polina e só depois percebi que a Polina estudava e dava aulas e vivia em Nova Iorque. Então aquela espécie de sussurro do “vai-te-lá-embora” De repente tinha...

Rita: Ganhou o caminho, não é?

Sara C: Sim, foi muito bonito. Pronto, e então a Polina, isto para dizer, foi uma grande parte da minha formação como atriz, como artista, porque eu tinha recebido um prémio financeiro, que são coisas que já não existem hoje em dia, quase nunca, que era do Estoril Film Festival, que eles davam mesmo dinheiro para tu usares na tua formação. E eu, porque tinha aquele dinheiro no banco, pude tomar essa decisão de ir para Nova Iorque. Sem bilhete de vinda, logo se via o que ia acontecer.

Eu só lá estive meio ano, seis meses, mas fiz tudo o que ela fazia, ela ia dar aulas, dizia, “por favor, deixa-me ir atrás de ti”. Estudei com ela no Michael Howard Studio e depois aos domingos, às vezes... Michael Howard Studio! E aos domingos, às vezes... íamos a Brooklyn, ela fazia uma coisa incrível, havia um estúdio em Brooklyn, de uns japoneses que viviam em cima do estúdio, tinham umas escadinhas, dormiam no primeiro andar, onde ela ia encontrar-se com ex-alunos ou actores mais velhos que tinham sido alunos dela, e onde às vezes apareciam pessoas amigas dela de há muitos anos, estamos a falar de uma pessoa com muita idade, e onde não havia professor, ou seja, havia encontros.

Rita: Tipo Ginásio de actores?

Sara C: Exatamente. Encontrávamos e partilhávamos o que quiséssemos. E houve um desses encontros em que apareceu uma ex-aluna do Grotowski, também já com uma certa idade, mas ótima, em ótimas. Não sei se ela era, não sei qual era a nacionalidade dela, nem me lembro do nome. Só fiquei muito nervosa, porque percebi. Nunca me aconteceu tal coisa na minha vida, tu sentires que estás num sítio em que pode de facto alguém vir-te dar uma ferramenta de uma forma mega generosa.

E também vês uma Polina que não se sentia responsável por fazer uma aula, não é? E também

entravam gatos, os gatos do casal japonês. E também faziam parte, porque de repente os animais também faziam parte.

E depois o que aconteceu? Fiquei lá esse meio ano, aquilo foi uma explosão, na minha cabeça, explosão do que era a profissão, do que era a porcaria, de usar as emoções no trabalho. Aquilo mexia em tudo, no fundo, as pessoas me perguntam o que ela ensina, se eu puder resumir em cinco segundos, ela ensina-te a tirar tudo, ela tira-te todas as, o lixo que nós andamos a carregar, ou a montanha que achamos que temos que fazer até lá acima. E faz isso com todos, e ela diz, “todos os atores do mundo que me aparecem que têm sempre alguma coisa para tirar”. Para chegar à mais pequenina matrioska da Rita.

Não é aquelas matrioskas todas cá de fora, é a mais pequenininha. Então, isso é muito incrível. E o que aconteceu foi que nós fomos namorando até hoje. Às vezes eu ia ter com ela, outras vezes ia a Paris, outras vezes trazia-a a Lisboa, claro que agora ela quanto mais velhinha mais difícil, mas é uma pessoa que até por zoom faz coisas hoje em dia, ela adapta-se. E eu fiz esta coisa, “vou fazer uma dissertação sobre o teu trabalho”, que se foi esticando ao longo do tempo e tem tudo a ver com o teu trabalho, porque ninguém escreveu nada sobre a Polina até hoje.

A Polina é um ser incrível, só que é imigrante, mulher e dava aulas em Yale, estamos a falar de uma pessoa... Só que depois vives uma época em que as pessoas não estão para se dedicar a uma pessoa, para ficar a registrar durante muito tempo um processo de trabalho, muito menos em Nova Iorque, em que as pessoas querem coisas para ir fazer, castings e tal, querem ferramentas rápidas.

Mas eu, como tinha essa coisa e fui lá para isso, comecei a gravar e a ter cadernos e não sei o quê, e mandava-lhe e-mails, ela respondia. Era muito boa aluna, porque eu estava lá só para aquilo. E tenho, como deves calcular, coisas até hoje incríveis. E eu acho que eu fui esticando a dissertação, porque a vida nos vai engolindo, mas também porque houve ali uma altura que eu achei que aquilo ainda não estava terminado e que tínhamos que passar aqui. E foi muito interessante passar a zona do Covid e perceber como é que ela iria sobreviver.

E demorei mais tempo porque fui eu que fiz os meus próprios anexos, os meus apêndices, ou seja, sou eu a própria pessoa que tu tens que ir ver. Hoje em dia já fizeram um site, é muito recente, e um Instagram dela.

Mas mesmo saberes da história da vida dela, tive que lhe fazer essas entrevistas. Pronto, então, é a minha escola contínua, é esta pessoa. Grande resposta para responder à questão da formação, mas é isto.

Rita: Sim, mas é essa a resposta.

Contexto pessoal e familiar.

Rita: Como foi crescer menina na tua família?

Sara C: Foi bem, eu sempre fui muito mimada. Estou a censurar algumas coisas.

Rita: Mas também podes, é o teu direito.

Sara C: A questão da família é sempre, não é?

Rita: Sim, sim, mas é o teu direito, isto não é terapêutico.

Sara C: Estou a pensar, porque é uma pergunta muito bonita, tem uma perspectiva muito específica, mas acho que sim, que tem esse lado de ser sempre muito...

mimada não é, pronto, mas sim mimada, mas cuidarem de mim, darem-me atenção e eu ter a possibilidade de me abrir em muitas portas, de conhecer muitas pessoas, quer dizer, tinha uma casa muito interessante, não posso dizer o contrário.

Mas, por exemplo, essa coisa de hoje em dia se calhar...da irmã mais longe, porque a minha irmã sempre esteve num outro sítio. Às vezes perdi essa referência de outra rapariga ao meu lado, que acho muito importante essa coisa dos irmãos ou das irmãs. E acho que fui encontrando espelhos no trabalho, porque como trabalhei desde muito cedo, eu não tinha propriamente os amigos da escola. Ia gerindo as coisas pelos outros atores, pelas outras atrizes. Muitas vezes não eram da minha idade, então fica tudo meio confuso também, mas essa coisa das referências. E acho que eram muito profissionais, porque eu percebi a amizade mais tarde do que acho que será o mais natural. Embora tenha ainda hoje amigas de há muitos anos, elas viveram perto de mim pouquinho tempo, porque eu acho que também tinha a ver com ter mudado muitas vezes de escola e de ideias, e essa coisa de estar a trabalhar muito cedo, fez isso, eu era muito inconstante no manter-me num sítio, ou no manter os amigos. Isso por causa de teres falado sobre ser menina, mas sim, no seio familiar sempre com esse acesso a imensa coisa. Acho que já respondi.

Rita: E crescer na tua cidade, sentias-te livre para seres o que quisesse?

Sara C: Acho que sim, porque sempre vivi uma posição privilegiada em que havia coisas que eu nem punha em causa.

E acho que como até hoje lido de uma forma meio estranha com o que é a profissão, ter uma profissão, eu não chegava sequer ao sítio do, será que eu posso ser astronauta? Porque eu ainda hoje tenho imensos problemas em resumir, se me perguntares “o que é que tu fazes?”. E se eu te respondesse, “sou atriz”, fica qualquer coisa enorme por dizer. E é como se só mesmo não me definisse. Mas cá toda a gente sente isto um bocadinho.

Ou há pessoas, eu sinto que há pessoas que o dizem com uma coisa mais cheia “a minha cena. Sou atriz”. E eu fico sempre...e sempre fiquei, e foi por isso é que fui para ciências, depois fui para artes, depois fui para faculdade de Letras, depois “quero escrever, acho que quero escrever, não, quero ser atriz, não, quero encenar.” E, óbvio que há esse sítio em que podes fazer um bocadinho de tudo, mas também há a problemática do tempo que tu dás da tua vida às escolhas que fizeste. e de ser profissional, não é?

Então, como eu sempre tive essa... não tinha muito essa coisa de “o que é que eu quero ser?”, acho que isso também muda o que é que tu sentes que podes ocupar. Porque ficava sempre... Porque acho que também fui indo por um barco “close to home”, não é? Que é...

Ai, de repente estou a fazer um filme, de repente estou a fazer uma peça. E eu mudando muito tempo, isso era... isso não era uma profissão. Isso não era uma coisa a sério. Eu tinha jeito.

Rita: Mas aqui a coisa do que “quisesses ser” não é necessariamente profissional. É a crescer, como pessoa.

Sara C: Claro, eu sei. Desenhei se calhar primeiro esta estrada porque às vezes penso nas pessoas que querem uma coisa e pensam que não podem nunca lá chegar.

Eu acho que tudo o resto foi mais tardio.

E há montes de noções do meu corpo, do que é cidade, do que é a capital, do que é que tu estás numa reunião e seres a única, não sei o quê, que apareceram muito tarde. E por isso é que eu falei da coisa da perfeição e do privilégio, porque por um lado eu me distraía muito com a arte,

Porque é como se estivesse sempre a ser... Estão-te sempre a distrair e estás sempre a construir mundos para ali. E se eu posso dizer, eu vivia no La La Lândia. Portanto, eu não tinha essa... Como era privilegiada, podia estar numa espécie de bolha em que tudo era possível. E só mais tarde, quando te embates contra coisas da vida real, é que te percebes disso que tu estás a perguntar. E aí é que fazes flashbacks, claro que depois fazes flashbacks e pensas, ah, se calhar eu estava mega desconfortável, se calhar eu achava que aquilo era a minha única hipótese, se calhar comesças a fazer para trás, no meu caso.

Rita: Então, como é que foi vivida a tua adolescência? Ou seja, adolescência ainda é Passos Manuel, não é?

Sara C: Adolescência... Passos Manuel, sim.

Filipa de Lencastre que foi onde eu estive, antes de Passos Manuel, que é sempre a adolescência e depois Passos Manuel.

Rita: Tens memórias?

Sara C: Muitas, muitas. Eu acho que o mais problemático foi a sexualidade, que é um grande assunto, porque porque eu não tinha palavras para o que é que eu sentia, mas tinha dúvidas, e não sabia com quem é que se fala sobre isso, aquelas coisas que ficam assim. E há sempre muros, há sempre muros, por mais fixes que as pessoas à tua volta sejam, há sempre, um “tens a certeza?”, “não é melhor ires ao psicólogo?”, uma série de coisas que eu não julgo, porque são de alguém que não sabe o que fazer com o que tu estás a pôr em causa, mas que tenho pena. E isso também acho que foi o que carregou imenso a questão também da relação com os outros e de tu medires o que é que era a atração e o que é que era a imaginação da tua cabeça e que coisas é que tu usas para chegares às pessoas e para ser a suposto teres um determinado aspecto, por seres homossexual, “é suposto cortar o cabelo?”, lembro que cortei o cabelo, ou seja, comesças outra vez a tentar imitar, a tentar encaixar, uma coisa... que não existe. É toda uma situação...o cabelo! Se é suposto que sejas mais ...o que é o masculino e o feminino?

Rita: Eram coisas que vinham de fora, ou vinham de dentro?

Sara C: Completamente, porque tu ficas à procura.

Rita: Claro, como todos os adolescentes, aliás.

Sara C: Sim, de quem és, aonde é que tu pertences ao teu grupo. Completamente. Não é só uma questão de individualidade.

E depois coisas estão ao lado, estão ao lado, que tu hoje olhas e pensas assim, que pena, não era nada disso. Só que eu depois, eu também não tinha E depois também sentia que existe preconceito dos meus amigos gays sobre eu ser lésbica, porque existe também essa, porque dentro das bolhas existem outras bolhas, que era tipo, “não és nada!” E tu querias, era alguém que olhasse para ti e te visse, pronto!

E também isso tem mudado imenso ao longo da vida, como é que tu lidas com isso de forma saudável, quem é que são as pessoas que tens à tua volta, que códigos é que não têm nada a ver contigo? Então se quiser da adolescência mega-umbiguista, porque é o que é, foi muito essa bolha do...de quem sou eu, também dessa perspectiva, desse ponto de vista. Adorava...Descobri isso há pouco tempo. Eu acho que adorava, desde aí, e talvez por ter acesso a essas coisas, a esses mundos paralelos do teatro e de poderes entrar noutras realidades. Eu, desde aí, que era apaixonada por conhecer coisas diferentes de mim.

Eu acho que era essa a minha cena, eu distraía-me imenso a conhecer gente, olhar para as pessoas. Se calhar já era uma cena de atriz também, de observação, mas de pessoas diferentes de mim, adorava. Então eu também, por exemplo, no Passos de Manuel, como mudei de áreas, estive com pessoas muito diferentes, consoante as turmas, e tinha desde os que tinham o lado privilegiado dos pais, que eram artistas, até aquela amiga que, porque tu te cruzas com ela na rua, diz o teu nome para não seres assaltada pelo gangue dela, lembro-me perfeitamente, ou ter amigas que tinham namorados na prisão e estar tudo misturado. Eu achava isso fascinante. Foi aí que eu comecei a ver o mundo.

Foi na escola, não é? Sobretudo na escola pública. E adorava isso, achava fascinante. E depois fazia parte de um grupo esta parte é muito pouco oficial. Mas houve ali uma zona que eu fiz parte do grupo dos que odiavam estar ali na escola, na verdade.

A escola era uma coisa difícil, aborrecida, chata. Que era... Havia uma zona que o nosso grupo era... O Eduardo, que para mim era um ser que eu nunca tinha visto, que era gay, imitava toda a gente, da Madonna até a Simone d'Oliveira, levantava-se e imitava, com o seu cigarro e o seu café.

Era assim uma figura, para mim, enorme. Performática. Performática, já falava espanhol, imitava também o Almodovar, não sei o quê. A sobrinha-neta do Cunhal, que era a Rosa, o que faz sentido estar neste grupo, que de vez em quando se levantava e discutia com os professores que aquilo estava tudo mal, eu achava aquilo fascinante.

A rapariga, não lembro o nome dela, nunca mais a vi, que passava a vida no restaurante dos pais, era a coisa do restaurante, para a escola, escola, restaurante. E entravam e saíam umas quantas pessoas deste grupinho. Havia o Hugo também, que também era gay, muito amigo do Eduardo, agarrou-se ali, percebeu que podia fazer parte daquele grupo. E também tínhamos um gótico, que quase não falava. Os cabelos muito compridos.

E lembro-me que já estávamos só no café à frente da escola, Juntos, que era aquela cena de... O grupo. Portanto eu tive esse grupo, na verdade. Eu pertenci, mas não percebi nada. Pronto, acho que é isto.

Rita: Os teus pais eram politizados? Falava-se de política em casa? Como eram discutidas as ideias?

Sara C: Sim, a tudo isso. Falava-se, eram politizados, falava-se de política.

E eu... Até muito tarde, também me retirei dessas conversas. Havia uma zona do jantar, não sei quem, que o meu ouvido desligava. Muitos nomes sempre, muito em cima das...

Até hoje eles são assim, muito em cima da notícia do dia, de quem é que deu a cara por alguma coisa.

Rita: Não tem tanto a ver com a ideologia, é isso? Mas tem a ver com a política diária?

Sara C: Sim, também. Eu sinto que a maior parte do tempo estavam em sintonia com as pessoas que eram os amigos, não havia grandes discussões. Às vezes havia com o filho da Ana (minha madrastra), que eu acho que era por coisa com a mãe, havia grandes discussões mãe e filho. Isto, no fundo, eu respondi-te ao início. e justamente não te disse que tinha um irmão, mas é uma espécie de irmão adotado, muito diferente de mim, muito mais velho, e que ele sim tinha discussões políticas acesas, também por provocação, eu acho. E eu vivia na La La Landia, até muito tarde, como eu te disse, portanto havia uma zona, que eu não sabia de quem é que ele estava a falar, mas também não tinha curiosidade nenhuma, então eu ia para outro sítio. Eu

gostava quando era sobre arte. Ou pessoas que eu conhecia, ou histórias entre amigos, eu adorava histórias de pessoas, pessoais, coisas sobre o passado, coisas que lhes tinham acontecido. Quando ia para o mundo real, eu tinha tendência a fugir. Hoje em dia já não, já faço parte também da conversa acesa.

Rita: E a tua **afirmação sexual** foi uma questão debatida com os teus pais, se tinhas irmãos e irmãs, com eles foi diferente, pudeste vivê-la em liberdade? Ou seja, tu já falaste sobre isto, mas dentro do contexto da família, tiveste espaço, foi-te dado?

Sara C: Foi complexo, porque acabou por ser uma coisa...escondida.

Acontece com imensa gente. Fala-se. Aquilo fica uma coisa abstrata porque tu não tens ninguém para apresentar. “Pode ser uma fase.”

Depois, ao mesmo tempo, é terrível, porque parece que fica toda a gente à espera, tu inclusive, que se materialize. Ora, a sexualidade não é isso.

Ficas à espera de tornar aquilo oficial, “aqui está não-sei-quem”. E ao mesmo tempo pensas, não vou apresentar uma pessoa que acabei de conhecer, nem sei se ela gosta... depois ao mesmo tempo ficas ali a medir, então há uma parte da tua vida que tu vives em segredo, que se calhar vives sempre um bocado na adolescência, mas vives assim numa espécie de... Ou, aconteceu com muita gente, não comigo, “a amiga.”

Anos e anos que “a amiga” é a mesma e que não se fala sobre aquilo. Sendo que, às vezes, mais tarde, tratavam, às vezes, namoradas por “amigas”, que é uma coisa que me deixa doente. Mas que é uma coisa que a família também aprende, novas palavras, porque são palavras que nunca te saíram da boca. E que, hoje em dia, já estamos no sítio oposto nesse sentido, em que não há como fugir disso.

Não conversei sobre isso com os meus irmãos. A minha irmã até podia ter sido uma pessoa com quem eu tivesse conversado, mas não aconteceu, porque também havia essa coisa da distância. Mas havia essa diferença, eu era diferente, se quisermos, mas também isso não era uma coisa que eu sublimasse todos os dias ou que achasse que era uma grande coisa, mas ainda hoje em dia é um...

é uma forma de estar que tu tens que carregar com imensa tranquilidade, para não te tirarem do teu sítio. Agora já não estou só a falar da família, mas em geral. Tu medires, e eu sou casada, mas eu meço a maior parte das vezes, digo, mas sei que há dois segundos em, “vou dizer ou não vou dizer?” E digo, “olha, podes acrescentar um bilhete para a minha esposa?” “Posso ter um convite para a minha esposa?”

E digo “esposa”, mas meço se vou dizer. E durante anos eu nem sequer dizia que era gay, ou que era lésbica, ou que não sei o quê, que depois não gosto da palavra lésbica, que acho que é feia. Mas aquela coisa de, como é que tu falas sobre isso?

Rita: Tem um peso histórico. Foi usada, foi mal usada durante muito tempo. Usada como insulto, como...

Sara C: Claro.

Rita: É uma palavra que podia ser linda.

Sara C: Podia ser linda.

Rita: Se tivesse sido bem usada.

Sara C: E às vezes temos que resignificar-nos. Sim. Acho que respondendo à tua pergunta, tem esse lado que é, vais aprendendo tu e a tua família e as tuas pessoas, contigo, porque temos que

nos acompanhar, como é que vamos existindo e falando sobre coisas em que não somos iguais. Portanto, é sempre uma negociação que está sempre a mudar. Na verdade, nunca...

Vai, eventualmente, nas histórias mais felizes, tornando-se tranquila.

Rita: Claro. Mas é muito trabalho.

Abordagem à vida profissional.

(Que também já abordámos, mas não abordámos especificamente.)

Rita: Quando trabalhaste pela primeira vez? Qualquer trabalho.

Sara C: Ora! Eu nunca fiz outra coisa que não... Eu disse-te que era privilegiada, que não trabalhar em arte, na verdade. Quero dizer, tive uma profissão meio estranha em Nova Iorque, por sobrevivência. É uma exceção.

Mas, na verdade, para te responder, a primeira coisa que eu fiz, que mal sabia, mas que fui paga para, não tinha muita noção do que estava a fazer, acho que fui paga, foi uma curta-metragem que idade é que eu tinha?

Não sei.

Rita: Eras pequenina?

Sara C: Doze.

Rita: Ok.

Sara C: Era uma coisa assim.

Que era uma curta-metragem, era uma filha. Tinha que fazer uma miúda que se afogava numa piscina. Quer dizer, não chegava a morrer. Quase que se afogava. Desculpa.

Acho que foi isso. Era pequenina. E acho que era um vídeo que aparecia numa peça de teatro.

Não me lembro. Ok.

Acho que foi a primeira coisa.

Rita: Ok. Quando é que decidiste que ias ser atriz?

Sara C: Filha, oh filha, eu sei lá. (risos)

Rita: Eu sei lá se já decidi? (risos)

Sara C: Exato, basicamente é essa a resposta.

Mas ao mesmo tempo acho que há uma parte disso que às vezes é, por sermos mulheres, temos essa coisa do não afirmar. Quem é que nos dá o canudo ou o aval para dizer que já somos? Olha que caraças, não é? Então, eu na verdade, é o que eu te digo, fui sendo atriz porque tinha jeito e não sei o quê e fui, sei lá, a Fernanda Lapa foi me perguntar se eu queria fazer parte de um coro da Medeia, depois tinha assim umas pessoas ao pé de ti que faziam umas provocações e eu perdi o sítio em que isso foi uma decisão. Porque, estás a ver?

Rita: Foi acontecendo.

Sara C: Foi acontecendo. Mas, por exemplo, ia a um casting, por exemplo.

Rita: E foste para a Évora e depois foste para a Nova Iorque.

Sara C: Sim, ia fazer castings, mas não com muita consciência do que estava a fazer.

Rita: Mas havia outras coisas que estavas a fazer ao mesmo tempo que não eram relacionadas com ser atriz, com o trabalho de atriz? Havia, por exemplo, dança ou outra coisa? Ou seja, enquanto estavas a fazer...

Sara C: Ou estava sempre quase a estudar, não é? No início havia sempre a escola, portanto, viver o que os outros estavam a fazer.

Rita: Mas quando acabas a escola?

Sara C: Quando acabo a escola...

Rita: O que é que vais fazer?

Sara C: Pois, eu acho que eu fui andando nesse barco que já estava. Eu acho que foi aí, se quiseses, de facto, nessa decisão de estudar com a Polina, já, é qualquer coisa, e que eu acho que até tem a ver com, “então, mas isto é a minha profissão?”

“Então, e se eu olhar para ela então mesmo...”, porque eu não olhava para ela como uma profissão. Eu acho que é quando tu decides, de facto, fazer alguma formação à volta daquilo, que estás a tomar uma decisão.

Rita: Mas aí tu tinhas dinheiro por causa do festival.

Sara C: Porque já tinha feito cinema.

Rita: Porque já tinhas feito cinema.

Sara C: Mas se tu quiseses...

Rita: Que idade que tinhas? Quando foste para Nova Iorque?

Sara C: Eu sou péssima nessa parte, mas...

Rita: Mas tu fizeste escola no tempo da escola?

Ou foste parando...

Sara C: Fiz, mas atrasei-me um bocadinho por causa daquela decisão, de mudar de área. Sim.

Rita: Mas tu tinhas 19, 20?

Sara C: Sim.

Rita: Ela não sabe nada da vida dela. Ela não sabe nada da vida dela.

Sara C: Eu sou muito má com as idades. Com o tempo, não é? E não faço cronologias.

Mas posso-te mandar essa informação porque eu tenho isso tudo escrito.

Rita: Quero. Não vou poder pôr aqui, mas quero.

Sara C: Pronto, desculpa.

Rita: Não faz mal, eu estou a brincar. É interessante isso também, das coisas estarem...

Sara C: Para mim é tudo assim, porque eu acho que tem a ver com a La La Landia.

Rita: Pronto, mas é isso, ao mesmo tempo estás te a caracterizar para mim, estás a mostrar o que é. Às tantas é uma amálgama em que está a escola, cinema, prémios e Nova Iorque e Évora tudo misturado.

Sara C e Rita: É mais ou menos a mesma coisa.

Rita: Mas pronto, é o que é, é isso. Aconteceu assim, não é? Não há cronologia. Então, esta pergunta de onde e quando te formaste, não há de ter grande resposta.

Sara C: Pois, mas foi nessa zona, é o que eu te digo, foi entre 10 a 15 anos atrás, se eu tenho 36, tinha 20. Se foi há 10 anos, tinha 25. Se foi há mais, tinha 20. Eu acho que eu tinha 20 e pouco, quando eu fui ter com a Polina, se quiseses falar de formação, dessa formação. A faculdade eu só já só fiz com 30 anos.

Rita: Quando te tornaste independente, o trabalho de actriz permitiu-te logo ser independente?

Sara C: Sim, na altura sim, porque vivíamos uma altura em que éramos bem pagas por fazer teatro, por exemplo, eu lembro-me de trabalhar no São João. Pronto, não era mãe, não fui mãe nessa altura, não tinha... As rendas que eu tinha para pagar não eram as rendas de hoje em dia,

então eu lembro-me de sobrar dinheiro, de poder viver de fazer teatro, que é uma coisa alucinante. E de ir comprar CDs e roupa e não sei o quê, poder fazer coisas... Sobrava-me dinheiro.

Eu falo do São João porque essa época em que eu trabalhei em teatros nacionais foi fantástico para mim e tinha essa zona de ser bem paga e mais bem paga em proporção do que será hoje em dia em relação à vida, ao dinheiro que eu gastava, portanto, à vida que eu tive. E, portanto, eu consegui, mesmo só fazendo teatro, durante um tempo em que não tinha também muito por onde gastar, estava bem, uma coisa muito estável, viver disso.

Engraçado que depois, com a faculdade, já estava mais apertadinha, comecei a ficar mais apertadinha, mas sim, depois também, quando ficava muito aflita, sempre tive a possibilidade de pedir ajuda, mas sempre tentei não o fazer. E depois, quando aparecia algum cinema, eu nunca fiz muita televisão, isso foi uma coisa que apareceu mais tarde, e depois comecei a perceber que não estava a dar, que o dinheiro que estava a receber já não era o mesmo, que as coisas já estavam a ficar muito mais caras. **Quando voltei de Nova Iorque, comecei a sentir mais isso, e um pouquinho antes da pandemia, só conseguia porque estava numa companhia de teatro onde eu tinha um contrato. Isso era a única coisa que me fazia sobreviver. Portanto, se as coisas corressem pior, eu estava salvaguardada e conseguimos ter dinheiro para nos pagarmos durante a pandemia.**

Eu fui mais uma vez uma das pessoas que não estava... aflita. Mas a saber de muita gente que estava, como era o caso. E quando tomei a decisão de sair das Causas Comuns, que também é muito recente, foi logo a sair a pandemia, lixei-me, para não dizer outra palavra. Fiquei muito aflita. E passei aí quase dois anos muito aflita.

E pronto, comesas a inventar aulas para dar e depois comesas a... Isto agora seria uma longa conversa, mas também comesas a perceber isso que estavas a dizer, parece que ficas velha muito depressa, porque já não tens os 20, já fazes “as mais não-sei-o-quê”, como tu sabes. Ao mesmo tempo, que imagem é que as pessoas têm de ti? Que tu não podes controlar, mas que também é interessante às vezes tentares perceber um bocadinho. Porque depois havia uma coisa de, há uma imagem de mega privilégio, e da rapariga do teatro, e da “filha de”, e que depois está tão longe do que é Sara, do que a Sara pode fazer, ou se calhar do que a Sara está interessada em fazer, que as pessoas nem convidam, não perguntam, não... E então, houve aqui um buraco em que eu... Não é: Desapareci! Mas fiquei mesmo, não tinha convites de lado nenhum. Isso acontece muito, não é?

Por cima desta coisa de quando não tens facto um contrato.

Rita: Essa é a próxima pergunta, não é? Qual foi a primeira vez que ficaste sem trabalho? Que idade tinhas? Como resolveste?

Estás a seguir...

Sara C: Mas estás a ver se talvez seja tudo pelo contrário, foi muito recente. É que foi muito recente e é uma grande loucura.

Rita: Mas eu acho que faz sentido.

Sara C: Tu sentires essa coisa de que vais indo e és um sucesso, ou ganhas um prêmio, depois não sei o quê, depois comesas a encenar.

E isso em vez de ser uma coisa boa.

Rita: Tira-te de um sítio, não é?

Sara C: Que é, “Ai, ela faz as coisas dela...” e começa tudo a desaparecer, tudo a fazer...Blup! E se calhar ela é do teatro, a coisa do põe-te no teatro, lixaste-te também. Sim.

E tens a tua opinião e tens a tua própria forma de ver as coisas.

Rita: É ameaçador, não é? É uma estupidez, mas é como se fosse ameaçador. Quando se for um gajo não há problema nenhum.

Sara C: Não, não, não.

E quanto mais coisas fizeres, mais confusas as pessoas ficam e menos tu te sabes apresentar, porque parece que tens que te pôr dentro de uma caixa.

Então, se quiseses, foi muito recente, é uma coisa da qual eu estou a sair em termos emocionais, porque eu fiquei mesmo muito confusa, porque tu ficas a pensar, se tens que mudar alguma coisa em ti. Mas isso é estúpido, porque tens que ser fiel àquilo que tu achas que és e que procuras. Mas ao mesmo tempo há um mundo real, há contas para pagar, certíssimo, e podes ir trabalhar para um restaurante. Mas o que é que tu fazes a esta profissão que tu escolheste? Como é que tu dialogas com os outros, sem ser depois uma coisa de ir só para os copos com não-sei-quem para dizer que existes? Como é que tu fazes esse equilíbrio? E muitas vezes descobres que é só continuar a fazer exatamente a mesma coisa, a seres tu, acho eu, mas não podes largar a coisa de ser sempre tu a dar o passo, a seres tu a propor, a seres tu a imaginar, a seres tu a escrever... e tu não tens sempre esta coisa na mão, nem tens que ter.

E depois há uma coisa dos tempos de hoje que eu acho, em qualquer profissão, que é o polvo que tu tens. As mulheres sempre foram polvo, mas tens que ser um polvo ainda maior, que é a coisa do “tocar nos botões todos”. Se quiseses que as coisas se ativem, tens de estar sempre a tocar nos botões todos.

Há uma coisa em mim que eu gosto, que é que os meus botões podem ser muito diversos. Eu posso, quer dizer, tenho um bocadinho mais de coragem de dizer à Gerador que quero escrever para eles. Quero escrever crónicas. Pronto, já ganhei coragem. Depois vou aqui e digo, ah, eu quero dançar.

Trabalhar aqui com uma pessoa que talvez não sei quê. Mas depois vou aqui e digo, “olha, eu gostaria de fazer televisão.” Mas isto é muito, muito exaustivo, onde é que fica a pessoa que pensa? A pessoa que lê, a pessoa que tem tempo para construir alguma coisa? E isto é tudo numa zona em que, ainda assim, eu tenho uma certa faca e queijo na mão, porque depois há muita gente que não tem os contactos que eu tenho no meu telemóvel. Portanto, imagina a pessoa que se sente... que acabou de sair de uma escola, que é loucura total.

Por onde é que se começa?

Rita: Sem dúvida, sem dúvida.

Quando é que te tornaste criadora? Como chegaste a essa possibilidade? Foi por necessidade? Urgência?

Sara C: Se calhar isso era uma hipótese que também já estava desde o início, por ver pessoas perto de mim, que também se calhar não eram só uma coisa. E então isso não era desconhecido, era, “Ah, também se pode encenar”. Mas, sinceramente, essas perguntas são incríveis porque é muito difícil agarrares a resposta, porque são coisas que têm a ver com o que te foi acontecendo... tem muitos anos a resposta. Só que há um dia em que, ou seja, há um dia em que de repente “Sim!”, foste lendo estes livros, foste vendo estes espetáculos, foste te cruzando com estes atores, foste com curiosidade de como é que eles trabalham, achas que há uma forma que

aprendeste de ser atriz que se calhar querias experimentar nos outros, isso para mim também fazia sentido. Que é, de repente se a Polina entrou na tua vida. E se tu voltas de Nova Iorque, porque eu me lembro, por exemplo, de voltar a Nova Iorque, eu tinha uma reposição de um espetáculo para fazer e houve um actor que comentou que eu estava “tão diferente”, que eu estava num sítio fixe, inspirador para os outros. Eu não tive essa noção, mas tu trazes uma coisa e essa coisa não está cá. Não existe daquela maneira.

Não quer dizer que eu a consiga sempre fazer, mas estava fresquinho, fresquinho. Então, também comesças a perceber que para não perderes aquilo, na minha forma de estar na vida, tinha que ser também sobre passar aos outros, ou ver como é que tu podias esticar, e sem ser só para ti. Porque depois o que acontece de muito engraçado é que passas a vida a estar com pessoas que trabalham de outra forma, completamente diferente daquilo, então como é que tu negoceias?

Rita: Devolver-lhes outra coisa, não é?

Sara C: Sim, e muitas vezes só se de facto tu estiveres num processo de trabalho em que és tu que estás a ajudar também a conhecer os outros actores e como é que eles podem estar uns com os outros e talvez eventualmente passar algumas coisas. Dás ferramentas.

Mas pronto, mais uma vez, isto não é racional naquele momento em que tu decides encenar, mas, por exemplo, *As Ondas* (Woolf, V) foi a primeira coisa que eu encenei.

A Polina ainda não tinha esta coisa toda, mas lembro-me de ler, se quiseres, começou com o livro da Virginia Woolf, que eu li, e o mesmo sentimento que eu senti com a Polina, que é “não percebi, não percebi o que eu li”, e ficava tipo, “ah, caraças, mas houve aqui alguma coisa,” mas eu não percebi o que eu li, é como se aquilo fosse mais evoluído que tu, então tu queres ir lá, queres perceber.

E depois havia, mais uma vez, (porque isto tem tudo a ver), essa coisa da Cristina Carvalhal com as Causas Comuns, depois de eu ter me cruzado com a Fernanda (Lapa) lá, porque depois também tens mulheres a dar-te essa perspetiva delas poderem encenar, que te convidam a ti para trabalhar com elas, portanto tens “ah aquela pessoa está a sentada ali”. Então, a Cristina também teve essa generosidade de dizer, “olha, eu produzo o que tu quiseres, queres fazer, eu ajudo-te”. Isto é ouro, não é? Então, eu pensei assim, e quero fazer, não faço ideia, foi uma coisa que eu hoje ainda olho e é aquela coisa incrível das primeiras vezes que tu tens uma liberdade e uma lata, pegas “só” na Virginia Woolf. E aquilo não tinha diálogos, o livro não tem diálogos, e eu pensei que aquilo era possível, ainda assim de pôr em cena. E fizemos uma coisa linda, que foi, eu convidei actores de diferentes idades, porque eu achei que o livro passa-se desde que eles são crianças até eles morrerem. Pensei, não vamos fazer de bebés e de velhinhos. Vamos só escolher pessoas muito diferentes. E sempre gostei, por causa de gostar de pessoas muito diferentes, de actores que não tinham nada a ver uns com os outros. Em vez de encontrar pessoas que se entendiam, não, vais misturar a Sofia Dinger, que fazia umas cenas malucas com a Mónica Calle, fazia umas cenas dela, uns monólogos escritos por ela, com a Lígia Roque, que era uma actriz muito...no meu imaginário era do São João, vinha de uma casa ali com o Simão do Vale (Africano) , que era filho do Ricardo Pais, que estava a começar a fazer teatro, Eu achava... eu olhava para o livro e achava que aquelas pessoas eram parecidas com aquelas que estavam ali. Então era só porque eu achava que aquilo estava certo. E eles tinham todos diferentes idades e tamanhos e formas de estar.

E lemos o livro todo em voz alta, todos juntos.

(Pausa)

Pronto, e então foi essa coisa que lemos o livro em voz alta, eu fui selecionando textos com eles, e na verdade foi uma fantástica aventura, e era como se fosse uma continuação, porque **era sobre teatro, o teatro para mim continuava a ser aquilo, as pessoas juntas, o grupo, escolhermos coisas juntas, ver onde é que aquilo vai**, e se quiseses essa coisa...

Rita: Fizeram onde, na Estefânia?

Sara C: Não, fizemos no antigo espaço do... Na Ribeira, que era o espaço do Bruno Bravo.

Rita: Sim. Nos Primeiros Sintomas.

Sara C: Que era um corredor mesmo. Sim. **Foi uma experiência fantástica, que era mesmo assim mega intimista. E isso mexeu imenso na minha forma de trabalhar até hoje. Que há qualquer coisa na cena intimista ou de olhar de frente para as pessoas. De tu não poderes fugir.**

Rita: Uhum. Não há uma escapatória.

Sara C: Então, se quiseses teve esse lado. E depois isso foi mudando, porque não é óbvio, não é “ai de repente eu sou encenadora”. Depois foi mudando, depois quais eram as necessidades? Muda.

Porque, se calhar, às vezes, “As Ondas” fazes porque tiveste um encontro com uma história. Depois, por exemplo, o “Orlando”, que eu já dividi com o Vítor Hugo Pontes, porque queria estar em cena, precisava do olhar dele. Foi uma espécie de continuação “Woolfiana” que vai ser para sempre este problema.

Tinha um lado que hoje em dia eu percebo, há muitas pessoas que discutem, mas (isso) seria para um outro trabalho de faculdade, que é o lado de “quem é o Orlando?”, “quem é que pode fazer de Orlando?”, que na altura também não compreendi essa discussão, hoje em dia percebo melhor. Mas que para mim, era outra vez o amor pela Virgínia Woolf e, **na verdade, eu estava a pôr em causa, secretamente, com muito menos lata, a questão do feminino e do masculino em mim, da minha sexualidade, mas não era uma coisa muito... Era cá comigo. E achava que aquilo era um meio importante para isso**, mas também achei que era sobre, que também é, literatura. Então, na verdade, isso estava lá. E eu podia dizer que era apaixonada pela Sasha, também. Havia coisas que eu podia dizer, de outra maneira.

Mas isso era, estava lá, assim, com umas coisas escondidas. E falava muito sobre como os homens olham para as mulheres, quando Orlando acorda mulher, também como é que era o olhar, por causa do teu corpo, como é que tu devias comportar. Então isso tudo para mim era muito importante na altura.

Rita: E foi considerado que tu não poderias fazer do Orlando? Que uma mulher não poderia fazer do Orlando?

Sara C: Houve uma pequena conversa sobre isso, sobretudo quando muitas mulheres começaram a fazer de Orlando, foi um pouquinho mais para a frente, porque a Emília Silvestre também fez, depois havia uma versão com a Isabelle Huppert.

E houve a discussão natural de, se “nós, pessoas trans ou não binárias, não podemos ter papel nenhum, não nos tirem este”. Era a sensação do, “Deixem o Orlando em paz”, quando na verdade o que se deseja é que toda a gente possa fazer tudo, só que como isso ainda não é uma realidade, porque a nossa reação é logo, “Então mas um actor ou uma actriz pode fazer o que quiser”, mas isso é dentro da possibilidade de tu poderes fazer o que tu queres.

Rita: Todos.

Sara C: Então eu percebo que é uma reação de “Essa história, eu podia contar essa história, não me tires essa história”.

Rita: Certo, certo, porque senão, “há poucas que eu possa contar, ainda não me estão a ser dadas.”

Formaste logo uma equipa tua? Ou seja, há pessoas com quem tu trabalhas recorrentemente? Ou trabalhas sozinha e formas projeto a projeto a tua equipa? Como é que fazes?

Sara C: Tento sempre misturar um pouco.

É difícil quando encontras pessoas com quem tu consegues dialogar. É muito difícil largar mão. Então, eu tenho sempre uns “faróis”. Tenho sempre umas pessoas que eu tenho que saber... Eu tento fazer tudo, que é, eu tento ter aquela pessoa que eu já não preciso ir ao início da humanidade para ela me entender, em que de repente, com aquela pessoa eu posso avançar porque ela esteve comigo. Tento sempre ter alguém que não me conhece ou que eu não conheço tão bem, que eu tenha um feeling que pode funcionar. Eu gosto muito de ir buscar pessoas que eu não... E depois há os in-between, que é, pessoas que já nos cruzámos, já fizemos não sei o quê, mas nunca fizemos aquilo. Então, eu adoro esta... Eu aborreço-me com muita facilidade, portanto eu acho que não iria funcionar quase sempre com as mesmas pessoas.

Mesmo a questão com os ensaios, sobretudo como atriz, eu sou terrível, porque eu não consigo, estar sempre a fazer... A mesma coisa. Claro que o nosso repetir é muito relativo.

Mas, pronto, essa coisa de como é que tu encontras formas também que o próprio processo de trabalho seja sobre estares a conhecer os outros. Isso que pode ser assustador, porque te faz, com muitas aspas, perder tempo, perceber se nos estamos a entender, para mim é interessante. Mas também, sinceramente, tento sempre ter, sobretudo se quiseses na equipa artística, ter sempre alguém que já fez comigo alguma coisa e que consegue... porque acho que aí também há uma camada fantástica de... como se estivéssemos a escrever um livro grande, não é? “Vieste comigo daqui, já fizemos isto, então se calhar...”

Rita: como se nada fosse feito do início, não é?

Sara C: Sim, então eu acho isso muito bom. E há pessoas que não há como largar mão porque não há assim tanta gente que tu sintas, em determinados projetos, que possas fazer e que estão em papéis muito importantes, que tu sintas mesmo uma compreensão, um encontro e essas pessoas é de não as perder.

Recomeçamos.

Temas e especificidades.

Biografia maternidade feminismos.

Trabalhar sobre a tua biografia ou outras biografias foi uma escolha desde o início. Porquê? Porque eu só conheço, biográfico só conheço um, o teu monólogo, não é? Ou seja não sei se já tens mais, se te ocupa a tua cabeça desde o princípio.

Sara C: Não. Eu acho que uma parte da resposta a essa tua pergunta é contemporânea, é um movimento contemporâneo, é uma coisa que começou a acontecer, que sempre existiu, mas

que começou a acontecer muito e espalhou-se rapidamente pelo mundo. Tanto que em vários países têm nomes diferentes. da “autoficção”, da “autoreferencialidade”, da “biografia ficcionada”, não sei o quê.

E aconteceu na literatura, por exemplo, a não-ficção não existe assim tão evolutivamente escrita, se quiseres, por mulheres portuguesas, não existe muita não-ficção.

Eu ando a estudar sobre isso, uma pessoa com quem eu estive agora, que é fantástica, que é a Susana Moreira Marques, que é das nossas poucas autoras de não-ficção, e ela é fantástica a falar sobre isto, e ela tem montes de referências de pessoas que escrevem não-ficção, mas ela diz que é muito recente, em geral. E em Portugal não existe muito esse trabalho, em português, porque não é jornalismo, é outra coisa.

Então, isso também é muito interessante, porque tu vais descobrindo, eu acho que nada de, há uma **parte das decisões que tu tomas que não é de todo da tua cabeça quando acordas de manhã, é do mundo em que tu estás.** Vem assim e tu dás por ti e estás numa onda gigante. “Ai, mais alguém está a falar sobre memória, sobre autorreferencialidade”. Existem movimentos, como existiram movimentos, sei lá, como existiu um movimento de deixar de se fazer peças de teatro, imensa a gente que começou a ter uma reação e que se tu fores a ver anos mais tarde, compreendes. Não compreendes no momento.

Nós vivemos numa época que achamos que temos que, no momento, dar nome ao que nos está a acontecer. Porque não nos damos tempo para, “tá, deixa passar, pára, olha para trás”. Todos os ismos que nós aprendemos na escola demoraram tempo para serem vistos,

Rita: Vistos, referenciados, percebidos.

Sara C: Nós agora estamos no pós-pós-pós, chamamos de pós-tudo, mas há uma coisa.

A Greta Thunberg é que dizia que estamos na pós-verdade. E isso eu achei, talvez, as duas ideias mais engraçadas. Então, se quiseres, porque é normal, porque o mundo move-se e tu vais tendo uma espécie de reação a ele, não é? Claro que o teu mundo não é o mundo inteiro e estás num sítio do mundo mas também se tiveres acesso, que hoje em dia tens, a grande velocidade, a tudo o que se está a passar, vais tendo, vais sentindo coisas que não são só tuas. Essa é a conversa mais interessante sobre a autorreferencialidade, porque há uma parte pequenina que é só da tua história. E isso é o que a torna universal. Quanto mais específico, mais vais ter não sei quantas setas para os outros. É muito engraçada essa parte. E depois, em última análise, és só um ser humano.

Rita: Não é sobre ti, é sobre toda a gente.

Sara C: E tu és só um estilhaço de coisas que eventualmente outra pessoa, alguns no mundo sabe o que é, conhece aquilo, já lhe aconteceu, portanto.

Rita: E por isso vais buscar as memórias das outras pessoas também?

Sara C: Sim, porque eu depois posso te dar uma resposta mais sobre este espetáculo A Última Memória, que foi o mais, obviamente, biográfico. Mas, isto para dizer em geral, tu sentes muitas vezes mais tarde, um pouquinho mais tarde, que não estás sozinha nos movimentos que fizeste, os caminhos que tu escolheste, tens outras pessoas a fazer o mesmo, a apontar a mira para aquele sítio.

E a coisa da autorreferencialidade surgiu também depois de começarmos a recusar a ficção, o teatro escrito que já tinha personagens, e história, não sei o quê, então o que é que começámos a fazer? Inventar bits and pieces, não é? Então agora vou falar sobre isto e vou colar com aquilo e

começou a haver esta coisa da colagem e dentro disso as pessoas começaram a partir de si e das histórias à volta. Isto foi mesmo um movimento que, se tu fores a ver, existiu.

Claro que depois... Não se pode resumir assim, porque depois tens o que é a performance, o que é a dança, depois tens esta mistura que é... Deixaste de ter nome, ou seja, as pessoas têm muito... Acho que têm muitos problemas, às vezes, em chamar “teatro” a determinadas coisas, que são “teatro” na mesma, uns chamam de performance, porque é como se quisessem afastar, que isso é normal, geracionalmente. Vimos sempre para matar os pais, então achamos que já não é teatro, que teatro é boring, mas continua a ser a teatro.

Depois a dança começou-se a misturar, mas hoje em dia tudo é performance, e a performance não é mais do que... a performance originalíssima lá para trás, que era uma reação política, e era uma reação de cidade, de cidadania, também era uma coisa em público. Não podia ser mais nada que não o meu corpo, a minha, era uma coisa completamente “eu aqui”. E aí a performance fez um caminho incrível. A dança fez outro, às vezes muito mais evoluído que o teatro, porque não tinha as palavras para...

Rita: Sim, para travar, criar limites.

Sara C: E eu penso nestas coisas porque acho sempre que a minha história tem sempre a ver com tudo isto, tudo isto, tudo isto, até chegar aqui. Não foi de repente acordámos e decidimos todas. Eu acho que isto tem toda uma cena.

Rita: Sim, tu não inventaste nada, ninguém inventa nada.

Sara C: E essa coisa da autorreferencialidade para mim é muito interessante, porque vem em ondas. E, se tu quiseses, de facto, num momento em que não vais encenar mais uma peça que já está escrita, eventualmente, ou encomendas, mas essa não é a nossa primeira reação, chegar a não sei quem e dizer, “olha escreve aí sobre isto”. Então pensas, “se calhar posso fazer eu”. Mas demoras. Eu demorei anos.

Porque depois é assim, “Eu? Como assim?” Então se calhar tens que primeiro começar a escrever para a Gerador, depois tens que começar, não é? Vais me dizendo assim, será que eu sei escrever? Será que eu consigo?

Ok, já fiz o Orlando, fui fazendo, fui pondo o pé na lama.

Rita: Mas já tinhas esta ideia de fazer esta?

Sara C: Não, isto são coisas que vão surgindo.

Rita: Agora estás a dizer, estás a contar a história de como é que chegaste...

Sara C: Até chegar à Última Memória, porque até lá...

Rita: Mas quando é que decidiste escrever a Última Memória?

Sara C: Mas se tu quiseses, há aqui mais uma pista que é, no momento em que tu convidas atores, por causa das pessoas que tu achas que eles são, eu sempre puxei pelas pessoas que estavam ali. E, por exemplo, o fim da Virginia Woolf, As Ondas foram eles que escreveram o fim d’As Ondas, porque eu não gostava do fim do livro. Então, eles escreveram cartas uns para os outros, em personagens, seja lá o que é essa palavra. Então, eles resolveram, eles próprios, dentro do, “estou dentro desta história, mas eu sou eu, vou escrever para ti”, resolveram o fim. Então, para mim, desde o início, já lá estava, se quiseses de alguma forma, eles falarem deles próprios, de uma forma um pouquinho mais fora do que estava escrito no livro. Eles escolheram como é que queriam resolver aquilo. Era sempre sobre eles, na verdade, era sempre sobre como

é que eles resolviam aquilo. Então, isso foi estando lá, sem ser tipo, vamos escrever sobre vocês, mas eu sempre gostei muito que fossem os atores...

Quando eu fiz o Limbo, que é talvez uma história interessante, antes da Última Memória, porque é uma aproximação.

Aquilo foi tudo baseado em coisas que eles me traziam. Claro que eles decidiam, como tu me disseste há bocado,” tu é que decides até onde contas a tua história”, não é? Há sempre isso. Mas eles traziam, sei lá, pesadelos, sonhos, coisas da infância, canções de embalar, histórias de outras pessoas, viram um bocadinho de um filme, não sei quê, contavam eles na sua própria língua, porque depois tinha a coisa de não terem todos a mesma língua. Então aquilo era, aquilo na verdade foi a primeira experiência de ser sobre eles.

Só que depois tinha um embrulho, não é? Tinha uma espécie de... Tá, isto tem uns assuntos. E depois já tinha outra coisa que também acho muito importante, já é uma coisa que eu gosto, que é... não explicares tudo, então deixares montes de...

Rita:

Deixaste a história correr.

Sara C: Houve gente que disse que não percebeu o Limbo, não percebeu sobre o que é que era. Mas eu não acho isso importante.

Então, se quiseres, para chegar à resposta total, são umas coisas que te vão acontecendo e quando surgiu esta coisa da Última Memória, que até surgiu antes da pandemia, eu até achei que ia ser uma trilogia, eu estava a complicar imenso. Eu sabia que tinha assuntos dos quais queria falar. E é aí que tu às vezes pensas assim, não tenho nenhuma peça, não tenho nada que não seja o que eu quero falar, que fale exatamente da forma como eu quero. Então, é aí que tu pensas, se calhar vou ter que ser eu.

Vou investigar, e investigas imenso e pões imenso material que não é teu misturado, mas dás por ti e estás a fugir do caroço da maçã. E quando veio a pandemia, o espetáculo foi cancelado.

Chamava-se...

Chamava-se, tinha um título em inglês. Chamava-se: It Was Dark Inside the Wolf. Porque tinha uma história. E o subtítulo era uma espécie de primeira... Chamava-se Primeira Memória.

E não Última Memória. Então eram os bocadinhos, pronto. Foi cancelado. E eu pensei, tá, cancelado, vou aceitar. Isto não é uma trilogia, isto é um espetáculo só.

E a Aida Tavares, muito gentilmente, mais tarde, quando pôde, tentou resgatar as pessoas, que cancelou. Não conseguiu fazer isso com todas, acho.

E aí eu tinha que ter a coragem de, tá, não, eu sei o que é, vamos fazer. Mas foi uma longa jornada. Mas isto para dizer, eu acho que veio desse sítio de, eu tinha uma coisa para contar. Que tinha que ser eu a contar.

Rita: Ok.

Como é que a tua família olhou para o que expuseste? Ou olha para o que expões? Trabalhas com a família?

Sara C: Ai filha , Essa é a pergunta para queijinho.

Oficialmente não se fala sobre isto, mas eu tenho tentado, com respeito, afastar-me da família. Às vezes é mal compreendido, outras vezes não. Mas essa coisa, porque seria natural às vezes ir lá, ou até pedir ajuda, ou eventualmente trabalhar. E acontece às vezes, coisas que fazem

sentido, serem em conjunto. Neste percurso que é o meu, esta coisa do meu trabalho, o meu percurso, chegou ali uma altura que pensei, eles têm que ser espectadores como os outros. E neste espetáculo em particular eu tive muita noção disso, que é, não vão saber o que é a Última Memória, até, aliás, é a única coisa que receberam foi um... eu avisei que ia falar sobre a avó Nazaré, portanto havia uma figura que eu tinha que avisar que ia aparecer e que eu ia ser muito gráfica e direta, porque ao mesmo tempo achei que era um bocadinho doloroso fazer assim.

Rita: Sem dizer nada.

Sara C: Exato. Então...

Se quiseres, há essa coisa de tentar que seja... Há um lado que sempre foi muito saudável, de não terem propriamente necessidade de saber como é que eu estava a fazer e o quê. Mas há um sítio muito consciente de não irem ver ensaios, porque às vezes é só, se fazem parte de quem opina.

Foi duro fazer o espetáculo com eles na plateia porque não são as outras pessoas, são aquelas. Mas também foi uma coisa boa para mim. E também ajudou a coisas como “onde é que tu pões a opinião deles” e “onde é que fica o teu trabalho?”. Mas acho que vem sendo a ser uma coisa sau...dá..vel. (hesita)

E, por exemplo, eu entro num espetáculo da minha mãe que eu gosto muito de fazer, que poucas pessoas viram, que ele não andou muito, que é o “Pas d’Agitation”, que é uma coisa só de dança, e eu adorei fazer isso. Ela não me pôs, por exemplo, no papel da actriz que dança, ela pôs-me a dançar. E esse género de coisas também não há como dizer que não, é uma experiência inacreditável. Então vou dançar com outras bailarinas, ver até onde o meu corpo vai. Há coisas que fazem muito sentido, não vais recusar.

Mas eu sinto, neste percurso em que eu sinto-me responsável, eu sou eu a encenar, que tem que haver esse...

Rita: Tenho aqui um bloco de perguntas que são para a maternidade.

Sara C: Sim, mas posso-te dizer que estou em processo de adoção, que talvez seja interessante.

Rita: Ai é?

Pois é que eu cometi o erro de saltar com a Sara (Barros Leitão), e depois ela disse-me que estava grávida. E eu fiquei um bocadinho... Então agora já disse que nunca mais vou saltar.

Sara C: Pois tenho aqui, talvez seja interessante.

Rita: Eu não tenho esse direito de decidir sobre ti, se te faço ou não perguntas, sem te perguntar se te faço ou não perguntas sobre a maternidade.

Sara C: Pois, porque tu nem sabes o que é que já aconteceu.

Rita: Não sei, não sei nada.

Sara C: Sim, é muito engraçado o que eu te posso, mas e a pergunta é o quê?

Rita: As perguntas são sobre a logística familiar, quando há filhos.

E a transformação como artista, quando depois de ser mãe. Se já tens essa ideia na cabeça, isso já pode estar a acontecer.

Sara C: Sim, na verdade é uma coisa, é muito estranho este sítio onde eu estou. Eu estou a escrever sobre isso e se é o que eu te posso dizer que os artistas fazem logo a correr quando

podem é transformar o que lhe está a acontecer em alguma coisa. E porque eu acho que mais ou menos há poucas pessoas falam sobre adopção, a escrever sobre isso.

Eu estou num sítio do... que não é ainda da espera, mas é uma espera, porque eu já, nós, porque isto é em plural, nós começámos o processo, fizemos a primeira formação, as primeiras entrevistas, não sei o quê, e há aqui uma zona, antes de ficares oficialmente no sistema, que está atrasada por causa do Covid. Estão seis meses atrasados a entrevistar as pessoas. A questão do tempo, para mim, como isso já foi uma ficha posta, não é, e como eu acredito no *meant to be*, aquelas coisas que eu faço para minha própria sanidade mental, eu não estou em ansiedade, estou num sítio que eu considero interessante, porque é todo sobre “ses”, é todo sobre ses.

Não posso responder-te como mãe, mas posso responder-te que isso já muda, como tu pensas a casa, como tu pensas a profissão, as coisas que tu fazes, e ao mesmo tempo mexe em um monte de coisas da tua estrutura, do que os outros acham que é ser mãe, se és mais mãe porque nasce da tua barriga ou não, as conversas familiares, se vai ser diferente em termos profissionais, que não seja um bebê, é muito engraçado tudo isso, porque não vai ser um bebê, por exemplo, a Elsa tem 53 anos, quando tu passas os 50, o bebê não pode ter mais do que 50 anos de distância de ti, então quanto mais ela envelhecer, mais. Mas eu também não tenho necessidade de ser um bebê. Então essa coisa de, obviamente que vais querer estar, há uma parte que é completamente igual, mas que é diferente, não estás grávida. E é muito interessante ires medindo os outros, porque mesmo os teus mais próximos têm um monte de reações diferentes. Às vezes preconceituosas sobre se vai correr bem, se vai correr mal, o que é que é.

Rita: Como é que as pessoas sabem?

Sara C: Não sabem.

Rita: Não sabem, ninguém sabe.

Sara C: Mas pronto, é interessante porque eu penso logo em transformar isso em alguma coisa.

Rita: Ser mãe é maravilhoso.

Sara C: Tenho certeza.

Rita: Do que for. Tipo quem vier, com que idade é que vem.

Sara C: Podes crer, podes crer. Pronto, então.

Na verdade, isso me acompanha. É uma coisa que me está a acompanhar.

Rita: Pois é, é uma gravidez de alguma forma. É uma preparação para.

Acho eu.

Sara C: Não, e fazem-te, e tu vais lá, tens que ir lá, fazem-te um monte de perguntas.

Rita: Não, tens de pensar nelas, porque pode acontecer a qualquer momento, tens de estar preparada.

Sara C: Que é como começa o meu monólogo: “Pode acontecer a qualquer momento”. Mas que eu não sabia na altura, mas é uma frase muito fixe.

Pronto, então, para te dizer, isso é interessante só porque é outra forma, é outra história.

Rita: Eu acho que vindo de uma criança mais velha, saltas umas etapas mais rápidas, porque tens de estar naquele sítio, porque aquela criança tem aquela idade, mas é só isso. É tipo, tens de correr para acompanhá-la, basicamente. Quer dizer, sou eu a pensar, como é que seria a Sara, a minha filha, com 9 anos. Tenho de correr para acompanhá-la.

Sara C: Tens, tens, tens.

Tenho lido coisas tão bonitas, tenho aprendido imenso. E também vais à procura de coisas artísticas, vais à procura de referências, pessoas que falam sobre isso, livros.

Rita: Lê a Maria Sequeira Mendes, já leste?

Sara C: Já li, já li. E já falei com ela, sim.

Rita: Pronto, e depois vais ter que pensar também no trabalho, não é? A logística, a organização do trabalho. Não sei qual é que é a profissão da tua mulher, mas...

Sara C: Ela é uma pessoa que pensou, tem uma profissão como deve ser.

Rita: Que bom, que bom, têm uma rede boa, fixe. Para poderem ser mães.

Sara C: Sim, eu tenho muito medo da aventura. Sim, sim, ela tem uma profissão fixe.

Rita: É inevitável, é inevitável. (o medo) Nós vamos sempre falhar. E está tudo bem, desde que haja muito amor, está tudo bem. Esta é a minha opinião, é o conselho que tenho para te dar.

Sara C: Obrigada. Sim, sim.

Rita: Quais seriam, na tua opinião, as condições ideais para uma atriz que também é mãe?

Sara C: Sabes que agora no Felicidade (Festival CCB) tínhamos uma intérprete que acabou de ser mãe. E ela perguntou, num misto de vergonha com... segurança, porque estávamos numa sala de mulheres, se tinha apoio para ter uma pessoa com ela, se podia trazer o bebé.

Rita: Claro.

Sara C: Mas tu sentes que mesmo assim há muitas pessoas que não.

Rita: É sempre uma questão. E mesmo entre mulheres.

Sara C: Então, não. Nós tivemos logo aquela reação do “obviamente, claro que sim”, porque era mesmo um bebé, ainda por cima.

E eu fiquei muito atenta a isso. Achei terrível para ela aquela coisa de porque houve uma situação que ela tinha dado de mamar, o bebé está ali, um bocadinho mais lá para o fundo, numa sala muito grande. O bebé estava lá com a outra pessoa que ela confia, mas tu tens um... Pá, aquilo não te deixa, não é? Tu estás a ensaiar, e o bebé não chorava, ao mesmo tempo, espetacular!

E ela veio-me falar da culpa no fim. Agradeceu o convite, disse ainda bem que isso correu bem porque eu sentia-me culpada e agradeceu ao filho dela, que depois fez uma story (instagram) muito grande, para tornar aquilo um bocadinho público, que é eu pude fazer isto e também fui à Alemanha fazer não sei o quê, foi a Berlim. Porque ambos os sítios me disseram que eu podia ter as pessoas à minha volta, financiaram elas virem comigo. Pois não é só...

Rita: Ah, pois, é ter condições para...

Sara C: Poderes ter alguém que está ali, que também tem que ter um quarto de hotel, que também tem que conseguir...

Rita: Essas são, não é? Tornarmos possível para que as mulheres possam trabalhar.

Sara C: E embora isto que eu estou a dizer exista emocionalmente, isso não lhe tirou, ou seja, tu sentires que ela está ligadíssima, isso não lhe tirou nenhuma capacidade profissional, porque isto agora podia ter sido interpretado como ela estava a ensaiar, mas estava sempre a pensar, ela não teve ela está ali a dar o bebê, mas ela está...

Rita: É inevitável.

Não, não. Mas é inevitável que afete. Mas não é isso. Mas ela está diferente.

Claro. Mas pode estar com a atenção comprometida também. Isso faz parte. Claro. Porque tu não és uma máquina.

Não é tipo, ah, está ali, agora sou igual, sou a mesma profissional. Não. Não, estou atenta, estou a tomar conta, estou a cuidar, o meu corpo está-se a mexer, está ali leite. Há uma sensação física, quando há leite e está um bebé perto, que o corpo faz assim. (som)

Sara C: Claro.

E eu própria tive uma coisa de, “olha, já começou o vosso tempo de ensaio, já podem usar a sala.” E quem estava com ela disse “sim, mas ela estava a amamentar”. E eu, “pois claro.” O mesmo tempo do, “já podes começar”, e elas estavam muito em gestão uma da outra.

É a resposta que posso dar.

Rita: Sim, por observação. Mas isso também, ou seja, as condições que tu achas que devem existir não são só para ti, são para todas. Ou seja, tu se estás muitas vezes no papel de escolher atrizes ou de proporcionar trabalho, também é importante para mim saber qual é que é.

Sara C: Claro.

Rita: Ser uma artista mulher é diferente aos 20 e aos 30? O mercado tratou-te de maneira diferente?

Sara C: Sim, ou seja, é o que eu estava a dizer, ficamos muito velhas, muito depressa, de repente somos, mesmo as personagens, já temos...

Rita: Estamos a fazer as mães, não é? Podemos fazer as mães de adolescentes, ou de mulheres de 20 anos.

Sara C: E já temos a problemática, que é a grande problemática-mor, que é os papéis que escrevem para nós, em geral, porque depois também, não é por seres novinha, que não és “a santa”, “a virgem”, ou “a gostosa”, não sei o quê. Também são uma série de caixas horríveis, que também são os tais olhares masculinos de o que é que significa seres nova, ou não seres, ou seres bonita.

Portanto, também devo-te dizer que não é sobre se é melhor ou pior, porque o problema-mor é as **personagens que existem para nós, em todas as idades**, e isso é um grande problema. E depois, claro que muda, depois **tu mudas, tu cresces**, e acho que nesta coisa de eventualmente poderes... Aí a resposta é muito grande porque tem a ver com aquilo a que tu tens acesso, que chega a ti, aquilo que é pensado para ti, ou eventualmente alguém que diz, “olha, acho que podias fazer isto”, que já é toda uma coisa. Depois, o que esses papéis têm lá dentro, se tens que ser casada, se tens que ser, não sei, não é? Eu fiz um papel, agora nas Doce, que era a secretária, não é? Obviamente que já tinha essa coisa da secretária, pronto, dos clichés à volta.

Mas, tinha uma coisa muito diferente do que eu tinha feito até hoje, que é o final da minha história. **Não estava relacionada com nenhum homem**, sempre na lógica, imagina a minha vida de ser sempre tudo heterossexual. Não tinha a lógica de ter que ter um namorado, um marido, e ela tinha a coragem de ir fazer rádio, que era o sonho da vida dela, ser radialista. E **eu não me lembro de ter uma personagem assim. Dela poder dar asas, ser uma mulher que tem um trabalho, que responde as pessoas, pensa, não sei o quê, evolui e consegue ter aquilo que sonhou, que não é necessariamente ser mais rica, nem estar com ninguém.**

Perfeição!

Rita: É uma história sobre uma pessoa.

Sara C: E isso é muito raro, é muito raro. Então, o problema está primeiro na escrita e depois sim, todas as caixas onde te põem, e depois como actriz, tens muito menos possibilidade de deixarem que tu surpreendas os outros, ou seja, tu ficas para sempre a primeira imagem que fizeram de ti,

a não ser que tenhas a sorte de alguém te ver de outra maneira ou de teres ficado com aquele papel inesperadamente.

E de repente, posso não ser a freira, a professora, a médica, a mãe.

Depois, tu mudas também, ou seja, há uma parte da resposta da pergunta, que é tu mudas, se puderes escolher, escolhes diferente. Há assim uma série de coisas.

Rita: Claro.

E se tiveres uma palavra a dizer também.

Sara C: Fantástico!

E claro que depois **começas a ser tu. Estamos muito atrasadas nisso. Porque temos que aprender a escrever guiões, a escrever em geral, escrever guiões, e ter coragem de chegar à frente com tudo, sempre nós a realizar.** Portanto, temos que ser nós a escolher a história, a escrever as personagens.

Rita: A realizar, a produzir. Acho que sim.

As coisas estão diferentes desde que começaste? Melhor ou pior? Nesse sentido, no sentido do trabalho feminino.

Sara C: Acho que estão melhores, no sentido em que, apesar de tudo, tenho um pouquinho mais de **referências para te falar de atrizes e mulheres pensantes que fazem os seus próprios objetos.** Coisas que tu queres ver, que tu ficas com referência, que tu queres trabalhar com, que te dão orgulho.

Eu acho que neste sentido sim, mas também não devíamos ficar nesse sítio, porque esse sítio é o muito básico. Então é tipo assim, sei lá, por exemplo, eu fui há pouco tempo ao Brasil, e o Brasil, eu sei que as pessoas geralmente respondem, “Ah está bem, mas eles são muitos.” Mas eles estão mesmo muito avançados em termos de quem é que ocupa o quê, onde. Não só de todos os corpos. Como que histórias é que tu já podes contar. É mesmo uma coisa que tu ficas assim, que bom! E que tu queres que ande mais depressa.

E eu acho que às vezes **esquecemos-nos também que podemos fazer isso. Nós podemos, de facto, juntarmo-nos todas ou podemos, de facto, propor uma coisa.**

E eu acho que às vezes isso... não é nem que nem nos passe pela cabeça, mas não é, é uma energia que temos que ir buscar, que não é a primeira, que tu já tens tanta coisa para lidar com, e depois vais encontrar montes de portas fechadas. Eu comecei a perceber isso quando eu via o Big Little Lies, e pensei, aquelas gajas, a Nicole Kidman com a Reese Witherspoon, tiveram que ser elas? Ligaram-se tipo amigas, leram um livro, gostaram e tiveram que ser elas a bater à porta, a produzir. Depois assim, “então se calhar devíamos dar cordas aos sapatinhos”. Temos mesmo que ser nós.

Rita: Bora?

Sara C: Bora.

Consideras o teu trabalho político? Consideras o teu trabalho feminista?

Sara C: Então, político sim, sempre. É sempre.

Rita: Basta abrir a boca, não é?

Sara C: Basta abrir a boca, basta. E depois, quer dizer, sim, claro. A resposta é sim. cada vez mais noção disso, cada vez mais a noção do privilégio de poderes ter espaço para falar, para os outros

ouvirem, e Minha Nossa Senhora, o que é que tu escolhes dizer? Eu sempre fui um bocado obcecada com isso.

O que é que tu escolhes dizer? Mas isso também não te pode tolher, porque às vezes também ficas a achar que tens que ser a bandeira, a salvadora da pátria. Não é sobre isso, depois percebes que é mais simples. Qual é que foi a outra palavra?

Rita: Se é feminista:

Sara C: Se estivermos a falar da mesma palavra, porque às vezes as pessoas interpretam de formas diferentes.

Rita: Para ti.

Sara C: Para mim, porque durante muitos anos havia essa coisa de ser uma coisa sobre mulheres, com mulheres, para mulheres. E isso muitas vezes é interpretado assim, e isso é muito...

Rita: Também é limitado, não é?

Sara C: Que é... É uma visão do mundo, o feminismo que eu visualizo, que eu tenho aprendido, porque também se aprende.

É uma visão de um mundo em que cabem todas as pessoas, não é? Basicamente é isto. E elas podem ser felizes, podem discutir o que é que querem fazer, podem tudo.

Rita: Plenas de direitos.

Sara C: E com todo o respeito, com toda a liberdade.

E, nesse sentido, tento que seja o mais possível, porque é uma coisa que ou vivo contigo ou não, porque é a mesma noção que eu vivo contigo ou não, que não consegues ligar quando trabalhas e desligar quando chegas a casa. Mas que também muda.

Rita: Há quem tente.

Sara C: Há quem tente.

Rita: Instrumentalizar o feminismo.

Sara C: Mas acaba por não funcionar. Mas, sim, nesse sentido, e sendo uma coisa sempre em mudança, porque eu estou sempre a aprender o que é que isso significa, tento que seja.

Rita: Ao longo da tua carreira, sentiste que tiveste alguma dificuldade em ocupar o teu espaço, em te afirmar como pessoa, por seres mulher? Como é que te afetou? Como resolveste?

Sara C: A resposta é sempre sim, porque em todos os lugares tu tens isso, ou seja, há sempre alguma coisa, independentemente de ocupares sítios mais privilegiados ou não. Há sempre coisas que ou não disseste, ou não fizeste, ou coisas, não é? Ou como é que te sentaste na cadeira, como é que tu decidiste vender aquela ideia.

Rita: Mas também tem a ver com aquilo que estavas a dizer nos papéis escritos, por exemplo, não é? Ou seja, só por seres mulher, a história que está proposta para contar já está condenada.

Sara C: Já estás dentro de uma moldura, não é?

E depois tu apercebes-te mais tarde em coisas como, até estás a fazer uma peça boa, estás dentro de um teatro, estás a ocupar um espaço espetacular, mas a forma como falam contigo não é a mesma. Ou as coisas que tu aceitas que te digam, hoje em dia acharias inacreditável, não é? Então, como é isso como mulher sempre, é para todas as vias. Se me disseses assim, "Ah, mas tiveste mesmo portas fechadas?" Acho que também tive, nesse sentido em que não é suposto, assim tanto, seres encenadora ou a coisa do sucesso, o que é o sucesso, o que é a tua profissão, portanto, se calhar não foi tanto do género... não te consigo se calhar concretizar, como outras

peessoas se calhar já aconteceu de forma bem mais óbvia do género, não pude, “o meu patrão não me pôs não sei onde”, porque há coisas que são muito “in your face”, mas posso-te dizer que já vi homens a serem escolhidos para ocupar mais facilmente aquele papel ou aquela função do que eu, isso depois acaba por ser muito óbvio.

Rita: Esta já fiz,(pergunta) que é com quem trabalhas, tens uma equipa fixa, vais trabalhando com pessoas diferentes, mas pergunto-te como é que chegas à tua equipa ideal?

Sara C: Eu acho que é aquilo que eu te disse, que é, tu tens que ter pessoas contigo, e isto não é só sobre a nossa área, eu acho que tu tens que ter pessoas contigo que sentiram que tu confiaste nelas, que tu lhes deste...

(Olá! Já são cinco e meia? Já são cinco e meia. Ai, tu tens aulas para dar. Fecha a porta, Miguel, que estamos a gravar.

Fechas?)

Sara C: Tu tens que ter pessoas contigo porque tu sentes que confias nelas. Isso é muito importante. Quando alguém está ali e que sabe que tu se calhar nem conheces completamente, mas isso muda muito a equipa, a sala, a sensação de que por um lado estás a arriscar um bocadinho, mas também a confiar naquela pessoa e só te vai dar coisas em troca e aquela pessoa também. Isso para mim é tipo o ouro.

E por isso é que eu estava a dizer que o equilíbrio entre pessoas que tu conheces e que se calhar para aquele projeto em particular tens mesmo que as ir buscar, A Madalena Palmeirim vai perceber quando eu disser que eu preciso de som ao mesmo tempo que os atores estão a falar o que é que isso significa, porque senão vamos ter que ter uma conversa sobre música e palavras e teatro. Mas, se calhar, numa leitura encenada no Festival Felicidade, eu vou buscar alguém de música que eu nunca conheci. Porque o risco é menor, nada mais. Então tu vais medindo essa, para mim, é esse equilíbrio. Tens sempre que juntar com pessoas que queres conhecer.

Rita: Ok, que admiras.

Trabalhas com pessoas de todos os géneros, as questões do feminino são abordadas em equipa?

Aí já me deste um exemplo, como por exemplo essa rapariga que vinha com o bebê, que vinha a trabalhar, ou seja, isso é uma questão do feminino, que é abordada e que é enquadrada.

Sara C: Sim, sim, eu faço sempre, por exemplo, na Última Memória, éramos todas mulheres, e chateia-me quando as pessoas dizem, “Ah, mas e eram as melhores pessoas para fazer o trabalho, ou se tu escolheste porque eram todas mulheres?” Eu escolhi porque eram todas mulheres, e elas só vão ser as melhores se tu as convidares. Porque essa coisa “do melhor” é o gajo que já fez 20 vezes, 30 vezes, 40, 50, 100. Isso do mérito, né?

E aquelas mulheres foram incríveis todas juntas. E estavam felizes de estar ali, tinham todos os papéis muito diferentes para ocupar. E foi incrível. E há uma zona que eu sinto de conforto com elas, que é muito diferente se não for com elas.

Rita: Mas aí tem a ver com a parte pessoal ou tem a ver com a parte profissional?

Sara C: Está tudo misturado.

Rita: Claro, é legítimo.

Sara C: Mas já que falaste em géneros, uma conversa muito importante a ter e que eu te ia perguntar quando **falaste das mulheres com quem tu ias falar, a questão de pessoas não binárias ou de mulheres trans, que é um assunto que ainda parece mais longínquo, mas que é**

muito importante nós percebermos que há que nós só não estamos a olhar para elas, porque essas pessoas estão aqui.

Rita: Da mesma forma que fui buscar por uma pessoa, para quem eu não olhei, que vive na mesma condição que eu, que é uma mãe, e eu não olhei para ela, e queixo-me disso, e as pessoas não binárias também têm...

Sara C: Isso é muito importante, é muito importante.

Rita: Afinar o nosso olhar.

Sara C: É aquele tal sítio que eu te estava a dizer que estou a aprender, mas em termos de linguagem, como é que tu falas com pessoas não binárias, e como é que isso também te abre assim uma série de possibilidades que tu nunca viste, ou como é que estás com uma mulher trans, como é que tu a vês? Porque esta coisa de convidar pessoas para trabalhar contigo, que na verdade é um enorme poder, também tem a ver com “para onde é que tu estás a olhar” e o que é que tu imaginas.. aquilo que nós estávamos a dizer que fazem sobre nós.” O que é que tu imaginas que aquela pessoa pode fazer”.

“O que é que tu achas que é uma mulher trans e o que é que uma mulher trans pode fazer?”

Mete em causa completamente o que é que tu achas que é uma mulher também. Então isso é muito interessante, nós também deixarmos de ser muito binárias nessa coisa.

Rita : Pois, e somos inevitavelmente, temos que partir isso.

Como te caracterizas como líder de uma equipa e os outros, como é que achas que te caracterizam?

Sara C: Acho que às vezes percebo melhor isso a dar aulas, o feedback. Mas eu acho que a chave é sempre a mesma, que é deixar as pessoas serem elas próprias. É aquilo que a Polina me ensinou, é aquilo que eu queria que fizessem comigo. E quando consegues, porque uma coisa é a teoria e outra coisa é a prática, é fantástico. A história de cada pessoa é suficiente, vale por si, é incrível, “vai ser surpreendente, tu és fantástica já à partida”. Essa coisa do à partida, já cá está tudo, acho que é a chave para um bom líder, não é aquela pessoa que põe em cima de ti montes de coisas.

E ao mesmo tempo não achares, sobretudo a encenar, (demorei tanto tempo a perceber isto) não a fazer, mas a perceber porque é que funcionava e outras vezes não. As pessoas não vão todas interpretar a mesma coisa. Aqueles encenadores que lançam uma cena que vai funcionar, isso não existe. Cada pessoa, tu tens que falar com ela, às vezes até estás a dizer a mesma coisa, mas como é que tu falas com ela? Isso para mim é um bom líder.

Eu tento fazer isso, fazer-te sentir que eu te estou a ver, E que eu sei que tu és diferente das outras pessoas na sala, e ao mesmo tempo, como é que fazemos isso em grupo? Se toda a gente sentir que a sua individualidade existe, vai funcionar. Acho que é isso. Não sei se me veem assim, mas quando eu dou aulas de escrita,

(pausa, interrupção familiar)

Rita: Nas aulas de escrita?

Sara C: Não sei se ...São os únicos feedbacks mais diretos que eu recebo e são todos sobre isto, que é, “ah, eu vinha aqui, achava que ia fazer não sei o quê e de repente bastou ser eu própria”. Ou “escrever a minha história. Afinal, sabia escrever”. Então acho que funciona.

Rita: Ok.

Abordagem artística e desenvolvimento do método de trabalho, de criação.

Quando tens uma ideia para um espetáculo, qual é o início? É a ideia, depois o texto, formas a equipa, procuras o espaço? Este é mais concreto.

Como é que tu desenvolves o teu processo? De onde é que partes? De onde vem?

Sara C: Acho que é a ideia primeiro. Essa pode vir de muitos sítios diferentes.

E depois as pessoas.

Sim, sempre essa coisa de que pessoas é que se encaixam ali?

Rita: E não pensas, não te preocupas com o espaço? Onde é que vais fazer? Às vezes não tens e já estás a arrancar.

Sara C: Tenho muita dificuldade em imaginar.

Tenho muita dificuldade em imaginar coisas a priori. Odeio esta coisa que geralmente nos pedem, mas que eu entendo que os teatros precisam disso, que é, então e o cenário, então e não sei quê, então e como é que vais fazer, e quanto tempo tens? Porque no meu ideal, olha, Pina Bausch chame-se se quiseses, o que lhe aconteceu foi que lhe deram um teatro, as pessoas tinham dinheiro, para ter uma companhia, para ficar horas a descobrir o teatro, o espetáculo, ali. Isso é o meu sonho. Portanto, muitas vezes...

Agora, muitas vezes, quando me pedem e eu tenho que decidir coisas, o sítio que mais me inspira é o edifício em si e não a Caixa Preta. É onde é que é. Mas isso é porque eu acho que as minhas coisas sempre tiveram esse... O Limbo também foi feito num ginásio dentro de um não sei o quê, então isso... Comecei a comunicar com isso.

A coisa da caixa preta é mais recente, é? Ok, então isto é uma caixa onde tu podes pôr o que tu quiseses.

(interrupção familiar.)

Sara C: Isto assim em geral, mas eu acho que vem sempre a ideia primeiro.

Rita: Ok.

Como é que desenvolves o teu processo? Ou seja, agora já me disseste que é a ideia primeiro e depois como é que comesas a ensaiar? Começas a ensaiar em conjunto, toda a gente cria, toda a gente tem uma opinião, tens sempre uma abordagem que repetes ou vais mudando de projeto a projeto?

Sara C: Há qualquer coisa que vem sempre do projeto anterior, não mudo assim tão radicalmente.

Acredito sempre muito nessa parte das pessoas trazerem coisas e por isso é que eu gosto muito de achar que vou construir com elas. Sou muito má a desenhar sozinha em casa que vai acontecer isto e aquilo. Sinto que o mundo pede isso de ti, o mundo, a questão dos teatros, os tempos das coisas, onde começam a querer muito que tu saibas o que é que tu vais fazer, isso de facto dá-me **ansiedade**, mas acho que há um equilíbrio que tu podes encontrar entre as duas coisas.

Mas eu sei, por experiência própria, que é sempre muito mais interessante o que tu fizeres ali.

Rita: Claro, com as pessoas.

Sara C: Mas pronto, é claro que às vezes tens de tomar decisões maiores. E às vezes é preciso, isso é mesmo preciso. Mas pronto, sim.

Rita: Depois da fase inicial, como é que constróis? A partir das ideias há improvisações ou há alguma proposta de texto para experimentar?

Sara C: Em geral, porque de facto os projetos são todos diferentes nisso, mas sobretudo aqui nesta fase, mas mesmo quando adaptava histórias de livros até esta fase mais de escrita original, Eu gosto do caos primeiro, que cabe tudo primeiro. Porque acho que isso também ativa o teu cérebro de outra maneira, de poder tudo servir. Estás a ver um documentário, uma senhora na rua, tudo te está a alimentar e tudo é possível. Desde uma história, uma música e pões tudo para cima da mesa e depois comes a brincar às colagens e aos cortes e não sei o quê. Sendo que na Última Memória É engraçado que eu percebi, mas também foi porque passei por esse processo todo, portanto eu não recuso isto que te estou a dizer, mas percebi que em última análise, o trabalho em si foi muito mais eu sentar-me a escrever.

Finalmente, tipo assim, faz lá o que tu tinhas pensado que é, tá, viste isso tudo, isso tudo te alimentou, mas senta-te lá a escrever o que é. E às vezes não tinha nada a ver com tudo o que eu tinha posto em cima da mesa, era mesmo mais básico, era mesmo mais aquela história que te fez querer contar este espetáculo, escreve lá sobre ela. Claro que depois de tudo o resto, ainda bem que veio. E eu adoro aquele sítio, eu adoro o sítio em que pode ser 20 espetáculos diferentes. E gosto da ideia, e tenho tentado pensar como é que nós resolvemos isso, eu gosto da ideia de não deitar para o lixo.

O que foi deitado para o lixo, ou seja, porque tu deitas coisas para o lixo. Mas esse lixo pode ser um livro? Ou esse lixo pode ser outro espetáculo? Outra cena?. Então eu gosto muito desse sítio da reciclagem.

Se quiseres, é muito caótico, porque depois eu não sou assim tão óbvia, ou seja, depois tenho dificuldade em pôr por ordem, mas também acredito muito nisso do instinto, mas o instinto é uma coisa lixada, porque tu estás mega concentrada para ele funcionar. Depois depende quem é que te põe ao teu lado a ajudar-te a tomar decisões, porque isso é muito importante, se estás sozinha, se tens outras pessoas a ajudar-te.

Rita: Nesse caso tinhas?

Sara C: Na Última Memória eu experimentei uma coisa que foi, e se eu tivesse pessoas diferentes, em alturas diferentes do processo? Ou seja, em vez de teres o assistente de encenação ali. Também tem muito que se lhe diga essa expressão. Eu tinha, por exemplo, A Sara Barros Leitão esteve numa residência e depois só veio no São Luís uns dias antes daquilo estrear e isso é muito interessante, não tem o olhar viciado, vê uma coisa a evoluir, põe em causa coisas que tu já não estás a pôr em causa. Tinha outra pessoa que foi vendo ao longo do percurso, mas também não estava lá todos os dias, e depois tinha uma assistente de encenação que também, entretanto, fazia montes de coisas, mas que depois, por exemplo, me acompanha na curta digressão que existiu, mas que tem esse olhar privilegiado desde o início.

Conhece tudo. Isso é muito bonito.

Rita: Escreves durante o trabalho de palco? Nesse caso escreveste durante o trabalho de palco, ou seja, ires fazendo isso, escrevendo isso, fazendo isso, escrevendo, testando.

Sara C: Sim, foi infernal.

Ou seja, eu acabei de escrever muito tarde, tinha muita dificuldade com o decorar que tinha escrito. Pensava, “quem é que escreveu isto?” E depois eu acredito em mudar mesmo depois de estrear. Então se foste tu a escrever ainda é mais fácil, não é?

Porque não está a funcionar. A experimentar outra coisa, de outra maneira. Mas ao mesmo tempo tens de ser mega fiel, porque senão é muito fácil, senão é tipo, “isto não dá me jeito”. E não é sobre o não me dá jeito

“Isto se calhar ficava melhor”, mas tens de ser fiel ao que encontraste. Mas se calhar tempos depois percebes que a frase não era assim exatamente.

Rita: Quando estás sozinha em cena, quem vê de fora como é o processo de auto-encenação e como é que escolhes o feedback e decides o que fica e o que vai quando estás a trabalhar sozinha.

Sara C: Então, houve uma zona em que eu tentei filmar, mas depois disso é... Isso é cansativo quando é um monólogo. É cansativo mesmo de tu consegues ver.

Então, há um misto de... É estranho. É uma coisa estranha porque tu confias em quem eventualmente puseste-te de fora, mas não dás responsabilidade àquela pessoa de encenar. Então, e aqui num sítio em que tu escreves, tu encenas e tu interpretas, eu acho que o melhor é **confiares na fragilidade da tua proposta**. Ou seja, tu não podes anular que essa foi a proposta, independentemente da história que estás a contar. Tu tens que abraçar a proposta que tu fizeste e isso vai-se ver. Melhor ou pior, vai-se ver que tu te deste àquela proposta. Então, tens que abraçar as eventuais fragilidades, podem vir a ser boas de te teres proposto aquilo.

Mas eu sei que, por exemplo, houve chaves incríveis que só descobri em conjunto. Não há cá coisas de se ficar sozinha a resolver, chaves de, “Isto é uma festa? Quem és tu? Porque é que estás em cena a falar com outras pessoas?” E o meu cérebro explodia e ia para a casa chorar. Depois pensava assim, “porque não? Pode ser uma festa. Uma festa é uma boa desculpa”. Por exemplo, ter descoberto que é uma festa, embora eu pus lá algumas pistas sobre isso, eu decidi, em residência artística, com aquelas mulheres todas. Isso foi “a” chave. E haverão outras chaves pelo caminho. E isso às vezes... o resto de tu até sabes fazer, mas se tu não descobres esta moldura, não vais conseguir, vais ficar perdida lá no meio.

Rita: Como se desenrola cronologicamente o espetáculo teu? Quais são as fases e quanto duram?

Sara C: Olha, eu não sou essa pessoa, ou seja, eu sou aquela que não sabe dizer com que idade é que foi. Ou seja, eu já tenho mais consciência, porque os meus, onde eu conheci não sei quem, onde eu mudei na Nã Nã, onde eu me casei, já conheço.

Rita: Tinhas um calendário? Ah não, foi antes da pandemia e tudo.

Sara C: Ou seja, se quiseses os meus projetos, as minhas encenações, desde que eu tive a ideia até estrear foram anos, porque nós ficamos aqui.

Só que eu demoro muito tempo a vender, porque eu acho que eu tenho que ter a certeza, não sei do quê, isso é outra coisa que as mulheres fazem muito, que é, eu tenho ir que vender este projeto com muita segurança, e ficas dois anos, está a ver?

Mas, depois, claro que tens um calendário. Estou a dizer isto e eu não sou caótica no sentido de não saber, só que, acho que as residências artísticas, que não havia assim muito há muitos anos atrás, vieram fazer um...

ocupar um espaço muito bom de bolha.

Rita: E de início, não é? De lançar a coisa.

Sara C: E de sobrevivência aos nossos tempos, eu acho que é. Tá, mesmo se eu tiver dois meses

de ensaio, se eu não der um nome a uma coisa em que eu se calhar não tenho que ir dormir a casa ou que podemos estar todos juntos e somos pagos, eu não vou conseguir.

Então, a residência artística veio aqui ocupar um espaço incrível.

Que é, durante uma semana. E ao mesmo tempo podes ir almoçar, quando de facto podes estar num sítio em que até estás a dormir lá, que nem sempre é assim, cozinhares para os outros, pensares em conjunto. Outra vez é aquele sítio que eu te falava de teres tempo para.

Então, eu tento sempre ter uma residência artística. Pode estar em sítios diferentes. Eu tive uma sozinha em pandemia, que foi toda uma experiência, que eu me esfregava toda, e não me cruzava com ninguém, ia para o estúdio sozinha, e punha a máscara, não sei o que, ia para o quarto sozinha. Uma coisa muito de fora, em Montemor-o-Novo, mas que eles foram incríveis, porque não abandonaram, fizeram com que aquilo funcionasse.

E depois fui tendo encontros às vezes era menos oficial, mas pronto, eu chamei a Joana Botelho primeiro, com quem eu partilhei ideias e pensamentos sobre o espetáculo, mas que eu queria que filmasse o processo. Eu disse, "filmas o que tu quiseses". Em breve espero ver, espero que possa, porque eu já vi uma parte muito bonita. Ela fez uma curta-metragem, meia hora, sobre o olhar dela, daquilo tudo, o que é muito engraçado. Então a Joana, por exemplo, veio comigo, acompanhou-me, depois eu fui para uma residência outra vez sozinha, mas pensei, desta vez preciso de alguém.

Depois também tem a ver com a solidão e com os outros.

E depois tivemos uns dias em minha casa, em que ela dormiu lá, e depois fiz uma residência oficial com as outras meninas todas, que chamei toda a gente. Neste caso foi assim. Eu tento sempre ter uma residência.

Rita: E aí já estavas a escrever?

Sara C: Pouquinho, mas sim, tinha ideias, tinha sobretudo...

Rita: E quando vais para a sala de ensaio, aí escreves? Ou seja, ocorre ao mesmo tempo? **Sara C:** Neste caso teve que ser assim, experimentar, escrever.

Rita: E pagaste uma sala de ensaio ou tinhas um sítio para ensaiar?

Sara C: Todos os sítios que eu tinha ou me apoiavam.

Rita: Então tens mais ou menos uma ideia do tempo, aí?

Sara C: Sim, eu tive...

Rita: Pode ter sido por períodos, mas...

Sara C: Eu tive uma zona em que estava no São Luís.

Rita: Lá em cima?

Sara C: Que estive na sala de ensaio, mas que também às vezes essa sala de ensaio não funciona, tive que ir para outra, não sei o quê. Pronto, às vezes também não é linear, porque a sala de ensaio lá de cima é muito específica, também assim meio retangular. Mas, sim, tive umas semanas, eu tive muito pouco tempo no palco, muito pouco, tive dias, se foi uma semana e em que já tinha jornalistas a fazer-me perguntas.

Essa parte é muito louca, que é a minha grande crítica à "zona festival" em que os teatros entraram, possivelmente por sobrevivência, mas é uma coisa que eu não compreendo. Não consegues construir um espetáculo no palco, não tens tempo.

E aquilo estar a correr bem e tu estares mais uma semana. Isso acontecia noutros tempos, está a funcionar." Está cheio, então deixa de estar."

E eu ter tido duas semanas... Mas pronto, se quiseses, houve muitas pequeninas que começavam a ser muito residências artísticas espalhadas e depois houve uma zona que eu diria de um mês no São Luís, ou nessa coisa já mesmo à força de o construir. Em que a escrita foi ficando em atraso, ou seja, eu sentia que “eu tenho um guião a entregar, isto não está, não sei o quê, isto não funciona com aquilo”, e tinha muito a ver com montagem, portanto, montar lógicas, experimentar cenas ao vivo que às vezes não eram com texto, eram com ideias, improvisar histórias e escrever.

Depois houve um dia em que eu ganhei a coragem de sentar-me com todas e disse, “vou vos ler o guião”. Estava a morrer por dentro. E li o guião.

E depois experimentar esse guião, mas tudo isto são semanas que passaram assim. E depois tive essa tal, os 15 dias antes foram completamente loucos, porque já te começam a pedir tudo, não é? Claro, tem que estar tudo. E eu até à estreia, aliás, a Sara (BL) quando foi ver uns dias antes da estreia, pôs em causa uma cena. Ela não sabia se aquilo funcionava.

E eu arrisquei, então, fazer um ensaio inteiro em que essa cena não existe, para voltarmos onde nós estávamos, mas eu pensei assim, eu vou ter que respeitar, se eu disponho aqui uma pessoa sentada a dizer, vou ter que respeitar, mas foi num sítio de stress muito grande, ou seja, para tu fazeres o que eu fiz, e se isto também é sobre tu pensares sobre isto, tu tens que ter pessoas que confias muito ao pé de ti e que saibam ser educadas e respeitadoras quando a coisa está em stress.

Rita: Porque é muito complicado opinar quando a coisa está tão pronta.

Sara C: Tem que te conhecer muito bem, podes ser uma pessoa que prefere que te falem contigo, mas, para mim, é muito bom quando as pessoas te respeitam e há uma certa coisa que é, se calhar, vou medir a quantidade de informação.

Rita: E o que é útil dizer naquele ponto, a questão é essa.

Sara C: Por isso é que eu estava a dizer que deveria haver uma conversa sobre o que é o assistente de encenação, porque às vezes tem imensas responsabilidades, É ou não artístico, pode ou não dizer determinadas coisas, é toda uma coisa.

Rita: Isso acho que é uma combinação, não é? Entre as duas pessoas, entre o encenador e a assistente de encenação.

Sara C: É mesmo. Eu ia dizer qualquer coisa sobre isto, já me esqueci, mas pronto.

E teres, a segunda chave é a produção. Tu tens que ter, ou do teatro, ou contigo, ou os dois, neste caso até eram mais do que um, tens que ter pessoas na produção, que pensam nas coisas antes delas acontecerem.

Rita: Quantos apoios indeferidos até chegares às condições que tens hoje?

Sara C: Montes, porque são às vezes, só a coisa de dizerem que podes entrar, não é?

Vai desde abrirem-te a porta, fazerem-te convites, acharem aquilo que eu estava a dizer das pessoas do Festival da Felicidade sentirem que podem entrar no CCB, tanto os artistas como o público. Começa aí. Onde é que tu achas que podes? A pergunta que tu me fizeste às vezes também das mulheres na cidade. Onde é que tu achas que podes entrar?

Então, começa pelas pessoas que te dão a mão, que te abrem a porta, que te dão trabalho. E depois dentro disso, uma conversa muito importante, acho que vou resumir isto com uma conversa que eu tive há pouco tempo, sobre programação, que é, estamos num sítio em que é muito importante programar sempre gente diferente e gente jovem e gente que está não sei o

quê, e puxar os que chamam público, são mais famosos e há um buraco aqui no meio, que é **onde é que fica o tu acompanhares um artista?**

E esse sítio está em desaparecimento, porque ou tu estás em corrida para estares na onda, ou tu tens que ter acabado de aparecer e seres muito fresca, muito jovem, não sei o quê.

Rita: Se estás a trabalhar em contínuo, perdeste o interesse já, porque estás a trabalhar em contínuo.

Sara C: Eu acho que isto responde também ao que tu estás a dizer, que é há um sítio que também tem a ver com... que apoia os pedes, quem é que te apoia, quem é que olha para ti. E quem é que te abandona?

Esta coisa assim, muito “slidy”. Então, se quiseses, a grande parte disso nem tem nada a ver com dinheiro, quer dizer, acaba por ter a ver com dinheiro tem a ver com poder, mas tem muito a ver com verem-te, verem-te tu existires e deixarem-te entrar.

Rita: Sim. Quais são as questões que ainda te interessam de trabalhar e como é que tem sido o eco do teu trabalho no espaço público e nas pessoas que se cruzam contigo?

Sara C: Olha, há uma parte do eco que eu não vou saber responder, mas na Última Memória eu fazia uma coisa que era, eu ficava depois do espetáculo acabar, as pessoas batiam palmas, mas elas podiam vir falar comigo.

Isso foi a melhor experiência sobre emoções instantâneas. Tu não tens muito tempo para pôr o filtro.

E eu não sabia o que é que ia acontecer, porque as pessoas podiam-se ir embora, podiam não ir, podiam não falar sobre o espetáculo, podiam querer beber vinho, estar mais entusiasmada em beber vinho, podia acontecer de tudo. E aconteceu de tudo, e essa parte foi muito interessante. Assim como houve pessoas que me perguntaram se eu podia publicar o texto, no fundo queriam voltar a ouvir, queriam prestar atenção numa coisa.

O mais bonito, agora estou a usar a Última Memória especificamente porque é mais recente, O mais bonito é tu sentires que coisas como, “Afinal, a Sara deu-me vontade de eu ir buscar os diários da minha avó e não sei o quê”, quando aquela pessoa ficou inspirada, afinal tenho histórias para contar, ou pessoas que não gostam de falar sobre a memória e como eu as obriguei a escrever sobre isso, Disseram que passaram o espetáculo todo a lembrar-se de coisas que não pensavam há muitos anos. Há várias camadas, houve pessoas zangadas com a questão do Alzheimer, que não queriam ter ouvido aqui, houve pessoas que ficaram muito incomodadas. Acho que há um lado fixe deste instantâneo que tu podes medir, de teres ou não tocado determinadas pessoas. Espero ocupar um sítio que ponha outras pessoas da minha geração a pensar que é possível,” eu posso encenar”, eu não tenho essa veleidade de ser heroína de, mas é tipo, Eu gosto de poder ocupar um espaço que eu acho que ainda está muito para ocupar e dizer assim, “venham! Bora, pode ser fixe, pode ser incrível, temos coisas para dizer”.

Mas não sei, não consigo medir isso, quanto é que isso passa para fora.

A pergunta tinha mais uma parte, não tinha?

Rita: As questões que te interessam trabalhar.

Sara C: Acho que isso vai mudando muito. Acho que a questão da adoção é mais automática agora, ou seja, é muito sempre sobre o que te está a acontecer, que tu podes até um certo ponto, se calhar, falar sobre. Mas eu tenho muito pouco essas coisas, sei lá, de listas de temas,

eu acho que eu vou medindo o que é urgente. Claro que depois às vezes tu não consegues que o que é urgente agora seja feito agora, porque há essa coisa do tempo. Mas também tem acontecido uma coisa muito boa, muito recente, recentíssima, que é bom sinal, que é pessoas que me vêm perguntar se eu quero encenar uma coisa que elas querem dizer.

Então, isso para mim também é um movimento. Que eu acho lindo, que é tipo assim, se aquela pessoa quer contar aquela história e acha que eu posso encenar, é como se fosse quase eu a querer contar a minha. Estás a ver? Estás a fazer parte de um... Então, isso é lindo!

Pronto, e estou à procura, para fechar um bocado sobre isso, se quiseres, até estou mais a ir à literatura outra vez do que antes, para descobrir.

Rita: Como é que projetas a tua trajetória no futuro?

Sara C: Sim, é isso, um bocadinho. Porque eu sinto muito que já há mais mulheres a dizerem umas às outras, mas porque é que não fazemos nós? No outro dia a minha agente disse-me isso, que é “fixe, bem-vinda, mas por isso é assim. Faz, traz coisas, vamos fazer juntas. temos mais ferramentas do que as que nós usamos.”

Então, um dos movimentos que estou a tentar fazer, é ler, eu sempre li mulheres, muitas mulheres, mas ler mais mulheres de várias nacionalidades, mas procurar às vezes mais ficção do que eu procurava, porque eu fiquei muito na zona da não ficção durante uns tempos. E tu às vezes abres um livro e pensas assim, está aqui uma história a ser contada, que se é um movimento diferente, que é, está, não é a minha, mas eu leio isto, fico mega emocionada, acho que haveria pessoas para contar isto. Não te sentes automaticamente a gaja que vai pegar, que vai fazer o guião, mas no meio não sabes, podes vir a ser tu ou podes de repente passar aquele livro a alguém. Então é um bocadinho, se quiseres, há um bocadinho desse lado que não é sobre a profissão, que também é muito bonito e que é recente na minha vida, do amor, da família, da casa, de onde é que tu vives, como é que vês o teu país.

E o lado profissional, essa coisa sempre sobre estar em conjunto com os outros. Neste caso, cada vez mais com as outras.

Rita: O que recomendarias a uma atriz que quisesse fazer um monólogo sobre a sua biografia?

Sara C: Então, rodear-se de pessoas que lhe fazem bem. e com que ela pode partilhar as suas dúvidas, as suas questões, que se sinta à vontade para falar com, ou para não falar, mas estar acompanhada. Porque a solidão é fixe até um certo ponto. **E em última análise percebes que não é sobre ti, mas tens que lá ir, porque depois também quando queremos que seja muito universal e bom, tens que lá ir, tens que ser mega particular, tens que encontrar uma forma de falar sobre isso e depois tens de saber ver como um objeto, porque também há uma zona que é, não vais estar a fazer terapia todas as vezes. Claro que as primeiras vezes que eu eventualmente disse em voz alta como foi a morte da minha avó, me emocionei, me surpreendi, não percebi o que me estava a acontecer.**

E aquilo depois tem de passar a ser um texto. Então, também há essa zona que é, mas no fundo é encontrar já usei muito esta palavra da moldura, mas é, às vezes tens que encontrar a caixinha, a moldura, o laço, porque depois vais descobrir que se fores por aqui podes contar isto tudo.

Mas eu vou-te dizer que até estreiar, eu fugi do momento que é o mais importante do espetáculo, que eu achei, eu não posso ir até ali, a achar que as pessoas não queriam, estás a ver? E estava sempre a fugir, sempre a fugir, e não escrevi esse texto, foi assim uma luta, e

pensei, Não, pode ser sobre a morte, e não ia à minha avó, não ia à minha avó, não ia à morte minha avó.

E quando ia a minha avó, não ia a morte dela. E pensei, caraças, tens que ir. Tens que ir ao Alzheimer, tens que ir ao corpo dela morto na cama, tens que ir. Mesmo que depois, e até muito tarde, mesmo depois de escrever, pensei assim. Isto é muito para as pessoas mas depois descobri isto, é só para dar um exemplo particular, Se eu falasse sobre ela antes, se tu conheces primeiro uma pessoa e depois percebes que eventualmente ela pode lá chegar, se calhar posso falar da morte dela. Eu não posso sair lá assim, tens que primeiro de gostar da Nazaré e visualizares uma pessoa e depois pensares “ah, caraças, isto pode acontecer.”

Então acho que são assim as coisas.

Rita: Ok. Obrigada.

Sara C: Ah, obrigada a eu! Isto ajuda imenso a pensar, obrigada.

Entrevista feita a Diana Nicolau a 23 de maio de 2024

Estou a gravar.

Rita:

Estudo sobre o monólogo do feminino, no feminino aliás. Esta entrevista tem por objetivo refletir sobre a condição feminina no campo do teatro, em 2024, depois da pandemia do Covid-19.

Eu vou entrevistar a Sara Carinhas, a Sara Barros Leitão, a Diana Nicolau, talvez a Keli Freitas, que não me respondeu, e a Raquel Castro.

E começamos pelos **dados biográficos**.

Qual é a tua nacionalidade e naturalidade?

Diana: Portuguesa de Sintra.

Rita: Caso não tenhas nascido em Lisboa, o que mudou nesta vinda para Lisboa?

Diana: Nasci em Lisboa, mas não cresci em Lisboa.

Mudou a minha perspectiva de encarar uma vivência em sociedade. O facto de ter crescido numa cidade muito pequena, como Alcobaca, fez com que a minha forma de encarar as relações pessoais em comunidade, não só comunidade escola, mas vizinhos, sociedade, etc., mudasse muito e tentasse procurar isso também quando vim para Lisboa, tentar procurar sempre bairros, relacionar-me com vizinhos, enturmar-me e estar ligada muito à política de... bairro, grupo, integrar-me sempre em grupos e sociedades, se calhar para conseguir ir buscar um bocadinho desse sentido de comunidade que eu tive quando cresci numa cidade pequena, vila, que era vila na altura ainda.

Rita: Que idade tens?

Diana: 37.

Rita: Tens irmãos e irmãs?

Diana: Tenho uma irmã mais velha.

Rita: Qual é a profissão dos teus pais?

Diana: O meu pai era médico e a minha mãe era educadora de infância.

Rita: São reformados?

Diana: Estão reformados.

Rita: Tens alguém ligado à arte na tua família?

Diana: Ninguém.

Rita: Como é que foi o teu **percurso formativo**?

Diana: Apesar de não ter ninguém ligado à arte e ter crescido numa cidade, numa vila pequena, onde não havia muita cultura, ter andado em escolas públicas, portanto, o contacto também com... Não tínhamos oficinas, e assim... Tínhamos as coisas normais, as visitas de estudo. Não nos facilitavam o contacto com a cultura e com a arte, tanto como eu depois vinha a saber que pessoas, crescendo na cidade, que para elas era muito mais fácil isso. Os meus pais não tinham esse hábito. Portanto, a minha formação: apesar da minha mãe ser educadora de infância e super criativa, eu não tive uma formação e uma educação com muito contacto com a arte. E isso aconteceu não por influência de ninguém na minha família nem na escola, mas acho que foi qualquer coisa em mim que me fez procurar isso na escola, precisamente, porque eu não gostava da escola, não gostava de estudar e arranjava sempre uma forma de inventar e criar coisas e fugir aos trabalhos clássicos, às entregas escritas, pedia sempre para fazer em teatro, como me envolvia sempre em grupos de jovens, grupos de voluntariado, grupos na altura da igreja, acabava sempre por ter assim um papel bastante... (Estás aí? Estou. Com o vídeo pausado. Ok, então vou ligar.) Como os meus pais também são pessoas que sempre foram muito envolvidas na comunidade, eu acho que esse lado de querer multiplicar-me e ocupar vários papéis, isso fez com que um lado criativo crescesse em mim, não por ter contacto com arte, mas por ter contacto com pessoas muito diferentes e por assumir papéis.

Rita: O que é isso de multiplicares-te? De que é que estás a falar? Fazias muitas coisas, é isso? Diferentes?

Diana: Sim, como estava a inserida, em muitas coisas, muitos grupos, muitas atividades extracurriculares. Assumia sempre um papel de liderança nas coisas. Acabei por criar o jornal escola, a rádio escola, o grupo de teatro da escola, sei lá, no ATL criei um grupo de dança. Acho que isso era para fugir um bocado àquilo que me era instituído e esta necessidade, acho que havia sempre em mim uma necessidade muito grande, uma inquietação muito grande, uma inquietação, essa palavra. Então, eu criei essas oportunidades.

Rita: Andavas na escola pública, andavas em atividades extracurriculares, ATL e não sei o quê, alguns deles foste tu que os criaste, é isso?

Diana: Andava no, sim, no ATL.

Rita: Isso a que idade, mais ou menos?

Diana: Dos 6 ou 10, que era um ATL de freiras. E, na verdade, até no outro dia estava a contar esta história. Houve em mim uma revolta muito grande, porque enquanto que as meninas tinham de ficar a aprender a bordar, os meninos naquele horário, 1h ou 2h de manhã, os meninos iam para o recreio jogar a bola. E isso indignava-me muito, porque os meninos podiam ir brincar, eu não gostava de jogar à bola, mas eu queria ter aquele tempo livre para fazer uma coisa que eu quisesse e não ficar a bordar. Aprender a bordar. Era um colégio de freiras, uma

IPSS, um ATL. Chama-se as Irmãs de Cluny, em Alcobaça. E eu, na altura, como isso era uma coisa que me frustrava, eu criei um grupo, criei um grupo de dança e teatro dentro do ATL e assim já não havia desculpa para não haver uma atividade para as meninas. E acho que isso foi um bocado aquilo que eu fui fazendo também ao longo da minha vida e da vida desta fase em que eu estive em Alcobaça. Eu estive a viver lá até aos 16 anos, que foi depois quando saí e fui estudar teatro. Portanto, até aos 16 anos eu fui fazendo sempre isso nos vários sítios onde estive. “Estou aqui nesta escola, não há um grupo de teatro, vou criar. Temos aqui uma cabine de rádio, ok. Então, aqui vai ser a rádio escola.” Pronto. Nunca tinha pensado nisto assim, mas... Ou seja, fui... Apesar de não ter crescido rodeada de arte, nem nunca me foi mostrado isso. Eu fui criando essas coisas para tentar colmatar falhas que eu achava que existiam.

Rita: E andaste nesse colégio até que idade? Depois foste para onde?

Diana: Dos seis aos dez.

Rita: E depois...

Diana: E depois estive na escola pública em Alcobaça até aos 15. Queres mesmo saber...?

Rita: Sim, é o teu percurso formativo.

Diana: Ok. Então, quando tinha 15 anos fiz os testes psicotécnicos e a psicóloga chamou-me ao gabinete e disse “os teus testes são muito estranhos porque dás para tudo e não dás para nada. Ao mesmo tempo que não há nada muito específico, é tudo muito vago.” E foi ela que me sugeriu uma escola de teatro de Cascais. Ela mostrou-me um panfleto e disse que, como eu estava sempre envolvida nestas atividades aqui na escola, talvez isto seja para ti. E como está a acabar agora o 9º ano, a escola de teatro de Cascais (EPTC) era e, ainda é, equivalente ao 12º. E, portanto, aquilo pareceu-me perfeito. E eu, quando conversei com os meus pais sobre isso, eles acharam que era uma péssima ideia. Eu, com 15 anos, sair de Alcobaça, sair sozinha para Cascais, estudar teatro, quando eles tinham a certeza que aquilo era um capricho que ia passar, como passavam todas as atividades extracurriculares ao fim de uns meses. Eu andava em tudo, experimentava tudo e fartava-me. E então aquilo que aconteceu foi que eu fiz um contrato com os meus pais e assinamos um contrato em que eles punham as condições deles e eu punha a minha. A minha única condição era deixarem-me fazer a audição. Então eles disseram, ok, deixamos-te fazer a audição no ano seguinte. Portanto, tens de ter 16, vais escolher uma escola qualquer, fazes o décimo ano aqui perto de casa, escolhes o curso que tu quiseses, tens de ter uma média superior a X, não podes faltar.

Pronto, e assim aconteceu.

Então, quando eu fiz os 16 anos e cumpri o contrato, então fui para a Escola de Teatro de Cascais.

Rita: Contexto pessoal e familiar. Como foi crescer menina na tua família?

Diana: A minha família é uma família de muitas mulheres, e agora que estava aqui a dizer, estava a pensar e ia dizer que nós não noto grande diferença, na verdade, das mulheres na verdade, primas, irmãs, terem sido criadas de forma diferente dos rapazes, mas não é verdade. Foi desafiante porque, apesar de eu ter mulheres muito fortes na minha família, acho que é uma família conservadora, católica e com um toquezinho de machismo. Então, não foi fácil porque, se perguntares isto à minha irmã, que é uma pessoa muito mais pacífica e passiva, ela vai-te dizer que sim. Na verdade, para mim sempre foi muito combativo porque eu sou um bocado combativa. Então, eu exigia sempre ter os mesmos direitos que eu via nos meus primos e nos homens. mas não diria que tenha sido difícil. Foi só mais desafiante, porque da mesma forma

que eu, quando tinha seis, sete anos, achava que as meninas não tinham que ficar na sala a abordar, esta era a minha posição em casa também.

Rita: E na tua cidade, sentias-te livre para seres o que quiseses ser?

Diana: Sim. Sim.

Rita: E na adolescência? Ou seja, a tua adolescência... tu foste para Cascais, não é?

Diana: Sim, a minha adolescência foi repartida, mas eu não tenho memórias nenhuma de, para mim, ter sido um grande alívio ter saído de casa, de me ter sentido mais livre. Eu acho que isso aconteceu sim, essa sede de independência que eu tinha, muito grande, não era por poder soltar amarras de casa. Não me sentia aprisionada em casa. Mas era porque eu ali, na escola de Cascais, senti que tinha encontrado um sítio. Não é que eu fora dali não pudesse ser quem eu era, mas sentia-me muito mais compreendida. Então, isso como veio “attached” com o sair de casa dos meus pais, sim, senti que foi um mundo novo. Mas não tinha nada a ver com...

Rita: Encontraste um sítio que te fazia sentido.

Diana: Sim, encontrei um espaço que, se tivesse sido lá...provavelmente em Alcobaça não acontecia, porque é uma cidade pequena, com tudo aquilo que tem de bom e de mau. Mas não tem a ver com a cidade, tem a ver com a escola em si.

Rita: Os teus pais eram politizados, falava-se de política em casa.

Diana: Não, muito pelo contrário. Assuntos tabu. Não se fala. “A fé e a política cá em casa não se discutem.”

Rita: Então como é que eram discutidas as ideias?

Diana: Não discutíamos ideias. À pergunta em quem é que vais votar ? “O voto é secreto”. Ainda recentemente aconteceu essa discussão. “Em quem é que votaste? O voto é secreto.” E não acho que seja por uma questão de... É simplesmente porque os meus pais não são essas pessoas. Eles não cresceram em famílias politizadas, eles não discutem política porque não se interessam, porque não sabem, porque nunca nos explicaram.

Foi preciso ir para a escola de teatro para de repente começar a perceber o que era isso e que a política também começa na escola, no bairro.

Acho que os meus pais sempre fizeram... Ou seja, eu nem sei, até hoje, quais são as posições políticas dos meus pais. E são esses dois temas lá em casa. Não se discutem ainda hoje.

Eu lembro-me que quando eu fui para a escola de teatro, uma das primeiras vezes que houve uma grande discussão lá em casa, e foi por causa de ciganos. Alcobaça é uma das cidades que tem a maior comunidade de ciganos. Então, eu cresci com esta ideia de que os ciganos são parasitas. Os ciganos são para combater, estão à margem da sociedade. E são um perigo.

Rita: Onde é que ouvias isso? Em casa ou em todo lado?

Diana: Ouvia em casa e ouvia em Alcobaça. Isto existia. É uma comunidade completamente segregada. Podemos discutir se é por eles ou por a sociedade em si, mas pronto. E sempre uma comunidade com muitos privilégios. E o que nós sentíamos e o que faziam-nos sentir que essa comunidade tinha privilégios, que não tinha trabalhado para eles e estava a retirar direitos nossos. E, portanto, eram ali um inimigo e um alvo a abater. E depois eram os ciganos que nos roubavam na escola. E eram os ciganos que causavam sempre problema em todo lado, que não sabiam viver em sociedade. faziam problemas nos bairros. Então, eu cresci com isso. Era normal. E lembro-me que houve uma discussão sobre isso na escola, logo no meu primeiro ano. E eu, claro, repetia as coisas que ouvia em casa. E foi a primeira vez que alguém me mostrou uma

opinião diferente, um lado diferente. Eu nunca tinha ouvido aquilo. E quando cheguei a casa nesse fim de semana, lembro-me de comentar isso com os meus pais. E a coisa mais insultuosa que o meu pai arranjou para me chamar foi, “Pronto, esta agora vai para o teatro, vira comuna.” E comuna lá em casa era usado como um insulto. E artista! E sabes que no outro dia eu ouvi isto e pela primeira vez pensei nisso. “Ah, este gajo é um artista.” É um insulto.

Rita: Não é sério.

Diana: Um cigano ou um judeu.

Rita: Sim, sim. É um artista. É um aldrabão.

Diana: Sim, um aldrabão.

Rita: A tua afirmação sexual foi uma questão debatida com os teus pais. Se tinhas irmãos e irmãs como eles foi diferente, pudeste vivê-la em liberdade?

Diana: Não, não pude. Não foi diferente com... A minha irmã é dois anos mais velha e ela saiu de casa já ao mesmo tempo que eu. E eu senti que por ser mais rebelde, mesmo sendo a irmã mais nova, fui eu que abri portas para a minha irmã. Ao contrário daquilo que acontece. E como saímos as duas de casa muito cedo, eu com 16 e ela com 17, como nunca houve, apesar dos meus pais acharem que sim, ainda hoje continuam a achar, porque o meu pai era médico delegado saúde, de saúde pública, e portanto o meu pai era, lá na terra, o médico que ia às escolas e fazia as palestras de...

Rita: Educação sexual, não é?

Diana: Educação sexual. Planeamento familiar. Tudo, tudo. E pronto, e eles, ingenuamente, na bolha deles, eles acham, mesmo que nós somos uma família muito aberta e que falamos sobre essas coisas e que nós não temos problemas nenhuns em falar com eles, A verdade é que, como nós somos educadas de uma forma muito conservadora e muito católica, e ligeiramente até castradora. Castradora no sentido em que não se fala dessas coisas. Não vivi isso. Era uma coisa... Por um lado, pecado. Por outro lado, uma vergonha, porque dou-te um exemplo. Já nem sequer falo de cenas eróticas em filmes ou séries. Uma reportagem no telejornal sobre sexo, o canal mudava-se imediatamente, porque tenho a certeza, e isto é uma coisa que eu falo imenso com a minha terapeuta, vem daí uma repressão brutal. Eu e a minha irmã sentimos que somos altamente reprimidas, que estas coisas não só não eram faladas, discutidas, como eram escondidas. Então nós crescemos a fazer o mesmo. Porque foi isto que lhes aconteceu também. E eles... They don't know better.

Rita: Não sabiam, exacto.

Abordagem à vida profissional.

Quando trabalhaste pela primeira vez? Qualquer trabalho.

Diana: Muito nova. Esta sede de independência veio muito, muito nova. Comecei a trabalhar para poupar dinheiro para pagar a minha carta de condução. Portanto, isto aconteceu aos 14, 15.

Rita: E era o quê?

Diana: Fui pedir emprego numa loja do meu vizinho que era a venda de tabaco.

Rita: Com 14? Viva Alcobaça!

Diana: Viva Alcobaça! Era uma tabacaria, mas engraçado é que os meus pais não sabiam que eu vendia tabaco. Era uma tabacaria, papelaria. Como era do nosso vizinho, era um sítio seguro. Só que eles estavam na zona da papelaria e faziam fotocópias e tudo. E eu vendia tabaco e os selos de automóveis, porque antigamente o IUC compravas numa papelaria. Então eles chegavam lá e

diziam, o meu carro é cilindrada X, do ano tal, não sei o quê, e eu fazia o selo. E depois saía às escondidas para fumar, claro. Foi assim que aprendi as marcas todas de tabaco.

E esse foi o meu primeiro emprego.

Rita: Quando é que decidiste que ias ser atriz?

Diana: Quando me foi apresentada a possibilidade de que isso podia sequer ser uma profissão. Foi aquela vez quando a psicóloga me apresentou o panfleto duma escola de teatro. Não me tinha passado pela cabeça. que eu pudesse fazer aquilo que já fazia na minha vida todos os dias, na escola e no grupo de jovens e não sei quê, que pudesse fazer disso profissão. Não tinha posto um nome naquilo que eu gostava de fazer todos os dias. E quando ela disse isso, fez-se luz para mim: “É isto, não tenho dúvida nenhuma.”

Rita: Onde e quando te formaste?

Diana: Formei-me, na Escola Profissional de Teatro de Cascais, em 2003. De 2003 a 2006.

Rita: E quando é que te tornaste independente? O trabalho de atriz permitiu-te logo ser independente?

Diana: Sim, logo. Acabei a escola de teatro no ano de 2006. Comecei depois disso... Tirei uma semana inteira para entregar currículos a companhias de teatro. E passaram duas semanas, não recebi resposta nenhuma. Eu pensei, ok, vou então agora fazer outra coisa. Fiz a ronda das agências e fui entregar currículo em todas as agências. Ao mesmo tempo que as agências todas me diziam, “não, querida, não tens altura. Vens de uma escola de teatro. Alguma vez fizeste algum workshop de televisão. A tua pele é péssima. És estrábica.” E esse foi o meu primeiro contacto com o mundo cá de fora. Agora eu acho que está diferente. Mas a escola de teatro não nos preparava muito para o mundo cá fora. Nós seguíamos todos a achar que todos os anos há 25 atores. Tens 18, 19 anos. Não te incitam a ir para o conservatório. Agora é diferente. Mas na altura não nos incentivavam a ir para o conservatório. E eu tinha tanta sede de começar a trabalhar porque sentia-me um fardo para os meus pais financeiramente. E queria muito, muito, começar a trabalhar. Fiz isso. Ronda dos teatros, companhias, zero-respostas, agências. Fiz um workshop de câmara. E, pumba, o meu primeiro trabalho foi... Eu estava a ter aulas de espanhol. Ah, exatamente. Estava a ter aulas de espanhol. E chamaram-me para fazer... Eu comecei como tradutora. Esse foi o meu primeiro trabalho profissional. Exatamente. Comecei como tradutora. Eu fazia traduções de desenhos animados de inglês para português. Para a Matinha. E depois chamaram-me para fazer uma novela. E, portanto, aos 19 anos eu fiquei independente financeiramente. E sempre a trabalhar como atriz. Nem sempre dava para tudo, porque ia tendo sempre “side gigs”. Conseguia arranjar sempre vários trabalhos. Servir às mesas. as traduções, a dar aulas. É isso. Mas felizmente sempre tive muita sorte.

Rita: Quando é que foi a primeira vez que ficaste sem trabalho ou sem perspectivas de trabalho? Que idade é que tinhas? Como é que resolveste?

Diana: Assim que saí da escola, aos 19 anos.

Rita: Mas aí não ficaste sem trabalho. Ainda não tinhas tido trabalho.

Diana: Ah, ok.

Rita: Ou seja, depois de começar a trabalhar...

Diana: Depois de já estar no mercado profissional. Eu nunca fiquei muito tempo sem trabalho, felizmente. E sempre que eu fico sem trabalho, tenho um modus operandi de procurar formação. E sou muito, muito, muito poupada. Isso foi uma coisa que os meus paizinhos capitalistas sempre

me ensinaram. Poupar, poupar, poupar, pé de meia. Porque eu vivia sempre muito apavorada com esta ideia de ter que voltar para Alcobaça. Porque para mim seria um grande falhanço. Porque não... Foi visto um bocado... Os meus pais foram impecáveis e apoiaram-me e foi duro financeiramente para eles terem duas filhas e sair de casa ao mesmo tempo. Mas havia em mim um peso muito grande de ter que lhes retribuir isto e não voltar. Voltar, para mim, seria um falhanço muito grande e eu não queria. Então, esta ideia de eu não posso ficar sem trabalho porque eu não posso ter que lhes pedir dinheiro sempre esteve presente. Então, eu acho que isso aconteceu logo desde a primeira vez, depois do meu primeiro trabalho.

Rita: Depois criaste uma rede de trabalho, que se não há isto, há isto, se não há isto, há outra coisa, então foste sempre aulas, locuções, traduções, trabalho de atriz.

Diana: E servir às mesas.

Rita: E servir às mesas. Pelo menos podias ter ou dois destes, ou todos, ou três.

Diana: Sim, e eu tinha sempre esta ideia, independentemente daquilo que eu faça? Eu terei sempre... Aconteceu imensas vezes meus pais perguntarem-me se eu precisava de dinheiro e eu com a conta a zeros e eu a dizer que não, que estava ótima e, nem que fossem limpezas, eu ia fazer aquilo que fosse preciso. Felizmente não foi preciso nunca ter que voltar para casa dos meus pais.

Rita: Quando é que tu te tornaste criadora? Como é que chegaste a essa possibilidade?

Diana: Ganhar dinheiro com as minhas criações?

Rita: Não, não, eu não estou a falar em ganhar dinheiro. Estou a dizer: fazer as tuas criações. Se fosse ganhar dinheiro, então espera aí... Ninguém podia ser considerado criador. Haveria praí três. (risos)

A pergunta é: quando é que te tornaste criadora? Como é que chegaste a essa possibilidade? Se foi por necessidade? Urgência? Ou seja, é um bloco de perguntas.

Diana: Criadora como atriz, dizes, não é?

Rita: O que é que estás a pensar? O que é que é criadora?

Diana: Ao longo da minha vida eu fui sempre, sempre, nesta óptica de eu vejo uma falha, uma necessidade, geralmente minha, eu identifico que há uma falha e crio uma solução. Ou seja, várias empresas e produtos e coisas que eu fui criando, aí há um lado meu de criadora, empreendedora, se calhar até diria mais. Empreendedora. Sentir que, "Ok, aqui há um problema e eu vou resolver. Eu vou criar a solução para o problema."

Artisticamente, foi necessidade. Foi necessidade... Foi necessidade de... Criar um ambiente onde eu pudesse... onde eu pudesse libertar-me. Porque eu comecei a perceber, desde muito cedo, que se eu não conseguir... Eu tenho muita coisa a ferver dentro de mim e eu vou conseguindo aplicar, ventilar essas coisas que eu tenho de várias formas. Sei lá, que pode ser, por exemplo, fazer voluntariado ou cozinhar, projetos de bricolagem. Ou o que seja. E quando às vezes, eu não consigo ventilar a criatividade toda, eu preciso criar oportunidades. E na nossa área, como eu sempre tive... Não, eu ia dizer isto. Não é verdade. Eu ia dizer que sempre tive trabalho. Não é verdade. Eu acho que foi agora... Houve aqui uma mudança em mim que passou por pôr-me à prova e deixar que a segurança ficasse de lado. Ou seja, eu sempre criei, mas sempre criei para mim. Eu sempre escrevi, desenho, pinto, letras de músicas, poemas, histórias, livros, tenho muita coisa. Mais na escrita, até. De escrita e pintura. Mas a minha insegurança não me permitia mostrar isso a outras pessoas, nem tentar sequer fazer alguma coisa disso profissionalmente. E

acontece que criei essa oportunidade como um desafio que surgiu depois de uma fase muito depressiva. Pandemia. Pré-pandemia. E pronto acabei por me desafiar porque senti que eu não conseguia sair daquilo. Eu estava numa espiral de auto-comiseração muito negra. E senti que tinha muitas coisas... Precisava começar a encaixar as coisas em caixinhas para minha sanidade. E então foi isso, foi ok.” Então deixa-me agarrar nas coisas que eu tenho, o que é que eu tenho escrito? O que é que eu tenho escrito, o que é que eu tenho pensado, o que é que eu tenho desenhado? E deixa-me lá ver se eu consigo fazer alguma coisa disto.” Como purga, como catarse. E foi daí que nasceu o espetáculo. Era uma purga.

Rita: Qual era o tema do teu (primeiro) espetáculo?

Diana: Ter ou não ter filhos. A ambiguidade da maternidade.

Rita: Formaste logo equipa ou trabalhaste sozinha?

Diana: Não. Eu tenho tendência para fazer as coisas sozinha, sempre. Tenho muita dificuldade em delegar e muita dificuldade em trabalhar em equipa porque sou muito controladora e custa-me imenso pedir ajuda e acho que só eu que faço bem as coisas. Então, uma das primeiras coisas que eu tive que estipular para mim foi: eu não posso fazer isto sozinha porque eu vou dar em doida. E isso para mim é difícil, isso vai ser difícil. Então, eu vou ter que me colocar num papel ainda mais difícil. Para mim, o mais fácil seria eu fazer tudo sozinha. Então, foi uma coisa consciente. Em vez de dizer, vou escolher pessoas para me ajudarem, foi, isto vai ser difícil, eu escolher pessoas e confiar nestas pessoas. Então, este vai ser o primeiro passo. E comecei assim aos poucos. Era uma pessoa. Depois eram duas, depois eram três. Depois comecei a perceber que ...tive assim um banho de humildade. Tive um banho de humildade, numa reunião que tive, em que alguém disse “não podes ter a pretensão de que vais conseguir fazer tudo sozinha.” E então pronto, lá consegui perceber que tinha mesmo de arranjar uma equipa.

Rita: Ou seja, o início da ideia do espetáculo, a história dos diários, isto porque eu sei, isto não é uma pergunta escrita, os teus diários de terapia, isso foi antes sequer de tu formares uma equipa, certo? Ou seja, tu primeiro definiste o que é que querias fazer e depois é que formaste a equipa, certo? Quando já tinhas uma ideia do que querias.

Diana: Claro, sim. Claro, claro.

Rita: E assim inicia primeiro um longo trabalho sozinha, de recolha, e depois de reunir equipa, não é?

Diana: Sim, sim, sim. Primeiro comecei a linha sem saber exatamente o que era, mas sabia que ia ser um espetáculo, que ia ser um monólogo, quais iam ser os temas e sabia que tinha muito material. Não sabia exatamente o quê, mas tinha uma premissa, que era, na altura o espetáculo ainda não se chamava Desconfortável, mas a premissa e que foi partilhada com toda a gente é, eu quero que toda a gente, se toda a gente se sinta confortável a fazer isto, mas que saiam da sua zona de conforto. Não me apresentem soluções confortáveis e fáceis, e não queria nada que aquilo fosse... Disse-lhes desde o início a todos que é, eu não percebo nada de luzes, eu não percebo nada de som, mas eu por mim fazia isto sozinha. Para, número um, poder controlar tudo, número dois, não chatear ninguém. Dois Mantras meus. Só não quero é incomodar. (risos) Mas, eu também tenho a humildade de perceber, não sou presunçosa para achar que isto vai ficar muito melhor. Então, “preciso da vossa ajuda. Mas isto não é um espetáculo meu, é um espetáculo de todos. Eu quero que vocês me apresentem também soluções aos problemas que nós ainda nem sabemos que temos, mas que de certeza eles vão existir.” Eu formei uma equipa

um ano antes de estrear. Ou seja, só depois de reunir o material para concorrer a subsídios. E foi muito por ter um deadline de candidaturas que eu arranjei uma equipa, senão eu acho que ia continuar a protelar isso. A achar “Não, depois eu até consigo fazer.”

Rita: Tiveste ajuda a fazer a candidatura?

Diana: Tive. Tive ajuda da Inês Ferreira da Silva, que fez a assistência de encenação.

Rita: Muito bem.

Temas e especificidades. Biografia, maternidade e feminismos.

Trabalhar sobre a tua autobiografia ou outras biografias foi uma escolha desde o início? Porquê?

Diana: Para mim era o mais fácil. Eu não escolhi fazer um espetáculo sobre isto. Eu tinha este material e que falava sobre mim e nunca, em momento nenhum, eu pensei neste espetáculo como um espetáculo “relatable”, com o qual as pessoas se iriam identificar e por isso ia ser melhor ou não. Ou escolher as histórias na óptica de “isto vai servir a toda a gente”, não. Foi puramente egoísta. Isto são coisas que eu preciso de dizer. Esta história para mim é importante pô-la no palco. Vai-me servir de catarsis e é isto que eu vou fazer. A escolha dos temas foi exatamente essa. À medida que foi avançando o processo, eu fui selecionando cada vez mais. Acabei por ficar com 1 hora e 20 de espetáculo, mais ou menos com umas 14, 15 histórias. Inicialmente eu tinha 3 horas, não de espetáculo, mas de texto e eram tipo 40 e tal histórias. E o que eu acabei por fazer... Não foi escolher as mais importantes para mim, foi agrupá-las por temas. E foi assim um processo que durou uma semana, imprimir tudo aquilo que eu tinha. Eu tinha cadernos de coisas espalhadas em todo lado, coisas escritas em talões de multibanco. Pus os papéis todos no chão e comecei a agrupar as histórias por temas. E aí percebi que tinha uns cinco ou seis temas e que algumas histórias se podiam interligar. E foi nessa altura que eu percebi, ok, tenho aqui vários temas, mas isto isto não podem ser só histórias atrás de histórias. Não é storytelling puro e duro. Não é stand-up. E também não podem ser só diários de terapia. Eu preciso de transformar estas histórias num espetáculo. E também não quero que isto seja uma masturbação minha. De repente as pessoas vão ali para ler, cadernos meus de terapia e pensamentos e coisas escritas na paragem de autocarro. Não sei se já me estou a adiantar, mas essa foi a dificuldade. Agarrar nisto e pensar, ok, vamos agrupar isto por temas. E depois fui começando a limpar. Ok, Esta não é importante. Comecei a perceber que havia um tema recorrente. Mesmo que eu estivesse a falar sobre morte, eu voltava lá, que era a maternidade. Mesmo que eu estivesse a falar sobre rejeição, eu voltava lá. E foi aí que eu percebi, ok, há aqui uma coisa constante, que é a maternidade. Realmente é uma preocupação minha.” Então, isto vai ser o ponto fulcral. E isto vai ser a linha narrativa.”

Rita: Decidiste isso no processo?

Diana: Sim. Já depois de ter concorrido. Depois de ter escrito sinopse. Sinopse? Eu na altura estava a escrever a sinopse... “Mas eu não sei de que é que eu vou falar!” A minha sinopse foi a coisa mais...” Falam, falam, falam, falam... E vem um e diz que é qual que é o outro. E o outro diz que não sei o quê”. Parecia aqueles sketches dos Gatos Fedorento. Depois eu percebi que há imensa gente que faz isso, toma verborreia, mete lá tudo aquilo que tu queres. Eu não sabia muito bem o que é que ia sair dali. Portanto, só quando eu consegui olhar e ver as coisas materializadas no chão, comecei a pôr os post-its e daí também os post-its também no cenário. Comecei a pôr tudo com post-its, com as cores, porque eu sou muito visual e precisava disso. Comecei a perceber, mas há aqui muita cor rosa. E o cor rosa era a maternidade. Há muita coisa

que vai dar ao mesmo. E foi aí que eu pensei, ok, então isto vai ser sobre filhos... E depois mudei.

Rita: Como é que a tua família olha para o que expões? Trabalhas com a família?

Diana: Eu trabalho com o material que eles me dão, mesmo que eles não saibam o que me dão. (risos) Eles não fazem a mínima ideia, sei lá. Este é o tema central das minhas terapias.

Rita: Estavam lá. Estavam muito lá no espetáculo.

Diana: Sim, sim. Estão sempre. E o espetáculo são eles. Isto é tudo fruto de vivências. São só a minha grande inspiração e a fonte dos meus traumas. (risos)

Rita: Mas... Como é que eles olham para isso?

Diana: Nós não falamos sobre isto. Nós não discutimos estas coisas. Não há, na minha família, pela maneira como eles cresceram e foram educados, não há o hábito de nos sentarmos à mesa e de conversarmos sobre aquilo que sentimos. São uma família muito prática. Muito prática. “É preciso fazer isto. Estás com fome, vais comer. Estás com frio, pões um casaco.” Não há... “Será que não são saudades aquilo que tu sentes, ao em vez de ser frio?” Ninguém fala nisso. “Vamos sentar, vamos comer, vamos fazer aquilo que temos de fazer.” Lembro-me de crescer com umas frases-chave que tenho dos meus pais. Algumas usei no espetáculo. Havia uma da minha mãe que era, “primeiro a obrigação e depois a diversão.” E esta coisa do, “não tens nada para fazer, eu arranjo-te.” E hoje em dia eu percebo a importância de não ter nada para fazer. E para mim é, para qualquer criador, eu acho que é super importante dares-te esse tempo. poderes habitar a procrastinação e o nada. E eu vivo sempre numa culpa gigantesca e por isso é que eu estou constantemente a criar coisas. Criar problemas para eu própria depois poder resolver. Porque senão eu não estou a ser útil.

Rita: E trabalhas com a família?

Diana: Trabalho com a família?

Olha, neste projeto chamei a minha irmã, que é designer gráfica, e sim, a minha irmã está muito presente em tudo. De resto, não trabalho. Trabalho com material que a família me dá. De resto, não. Não trabalho nem partilho assim estas coisas com a família. Tento... Os meus pais foram ver agora o espetáculo pela terceira vez. E eu...tu tens presente o espetáculo, mais ou menos?

Rita: Sim, sim.

Diana: Na estreia, perguntei à minha mãe, aliás, e esta frase é tão boa, essa frase da minha mãe é tão punchline do espetáculo todo, que eu estava a falar com um actor qualquer e ela apareceu e eu apresentei, “Ah é a minha mãe, é o não-sei-quantos” E ela reagiu, “sou eu a chata”, ela estava assim chorosa, “sou eu a chata, a chata, no espectáculo que ela fala, sou eu, sou eu”, e eu disse, “oh mãe, não és nada, não percebeste nada, não percebeste, depois as coisas dão a volta”, e ela, “olha, só te digo uma coisa, quando for mãe vais perceber.” E continua, sabes? E agora foram ver o espetáculo pela terceira vez. A Faro. E depois no final fomos todos beber um copo com a equipa. E os meus pais também foram. E eu perguntei. “O que é que acharam agora da terceira vez? Já passou algum tempo. Tem alguma dúvida? Alguma coisa que querem perguntar ou não.” Eu não sei se é claro para os meus pais e aquelas histórias são minhas. Eu fico um bocado magoada por saber que há ali coisas que eu nunca contei aos meus pais. Há ali uma história de assédio, abuso... Eu quero acreditar que se eu tivesse a ver um filho meu expor uma coisa daquelas...

Rita: Farias perguntas a seguir, não é? Pois é, mas eu acho que se calhar... Isto sou eu já a sair fora de pé, não é? Que não é meu lugar, mas... se calhar não sabem como, é uma questão de

incapacidade e não fazer ideia sequer que podem fazer perguntas. Nem sequer lhes ocorre entrar nesse... porque é privado, é tipo, é teu, tu expuseste, mas é um objeto artístico, mas tu não lhes contaste à mesa, ou se calhar também se contasses à mesa não saberiam o que fazer, não sei.

Diana: Não, não, acho que não tem a ver com ser um objeto artístico, acho que o respeito deles não é isso. Eles não sabem como abordar estes temas, seja um objeto artístico ou não. Eles não sabem. E então, como são tão objetivos em tudo, quando eu lhes pergunto o que acharam, parece que “estava um bocadinho alto o som. Ou a imagem estava com um bocadinho de grão.” Sabes? É o que eles sabem. É de ser prático.

Rita: Quando eu digo que trabalhas com família, eu não estava a falar dos teus pais. Estou a falar ao teu lado. Ou seja, família...

Diana: Olha que engraçado.

Rita: Mas tu interpretas como tu quiseses. Quando fiz a pergunta era disso que eu estava a falar. Estava mais a pensar na tua família agora, na família que tu criaste. (o André, director de som)

Rita: Trabalhas com essa família?

Diana: (AAAAAAH) Trabalho muito com essa família. E a família que eu escolhi para agora, ou seja, família, pessoa que está comigo, ou família, amigos, todas as pessoas que eu escolhi são as primeiras pessoas a quem eu recorro nestas coisas. Porque eu tenho dificuldade em separar o trabalho, lá está. E porque esta também foi a minha primeira criação. assim, para o público. E foi muito difícil, às vezes, separar as coisas. Sou eu, a falar de mim. E é claro que eu tinha de ir chamar as pessoas que estão próximas. Essa foi uma grande dificuldade minha. Mas pronto, sim. Mas isso eu trabalho muito pela família. “I rely a lot on the people around me.”

Rita: Ok. Pronto. Depois tenho aqui perguntas específicas sobre a maternidade. Vou-tas dizer, se alguma coisa a ressoar e quiseses dizer alguma coisa, dizes. Se não quiseses dizer nada e passar à frente, passas.

Perguntas específicas sobre a **maternidade**.

Ok. Pode ser?

Trabalhas com a família por afinidade artística ou por conveniência? Esta cabe em ti.

Trabalhas com a família por afinidade artística ou por conveniência?

Diana: Não, afinidade artística. Não, é como faz mais sentido. Como faz mais sentido, adoro. E faz-me sentir muito segura. Porque é uma linguagem que nós os dois temos e entendemos-nos super bem.

Rita: Os conflitos são bem resolvidos? Quando há conflitos.

Diana: Muito bem resolvidos, muito bem mais até do que a gestão doméstica.

Rita: Quando é trabalho? Fixe. Sim. Boa, fixe. Ora bem, aqui isso é crianças, crianças, crianças. Rede de apoio, o pai, as criações, a forma de trabalhar.

Pronto, isto aqui é tudo muito específico de maternidade. E agora? Outra.

Vou-te fazer uma que tem a ver, mas que não interessa se és mãe ou não.

Quais seriam, na tua opinião, as condições ideais para uma atriz que também é mãe? Quais são as condições ideais para trabalhar? Ou seja, imaginando, pondo-te na posição de criadora, atriz, que é mãe.

Diana: Criadora, actriz, que é mãe... essencialmente é teres, quando tu consegues criar com apoio, e digo apoio financeiro, porque se tu tiveres dinheiro, aí tu consegues comprar o teu tempo e consegues comprar uma rede de suporte. Eu acho que é isso. Acho que deve ser das coisas mais difíceis, é tu precisares de ventilar, que infelizmente os actores, criadores, artistas, são este bicho que trabalha mesmo sem dinheiro, porque é uma forma de expressão para eles. Porque isso não aconteceria numa outra profissão qualquer se alguém dissesse “não há dinheiro”, no dia seguinte não iriam trabalhar. E aqui nós, não, infelizmente. E isso vai muito contra nós, porque nós sabemos que não há cinco, só há dois, nós vamos à mesma. Eu acho que quando tu podes trabalhar sabendo que tens chão, tens dinheiro, com esse dinheiro podes comprar tempo, podes comprar recursos, humanos, materiais, eu acho que isso é um descanso. É isso que eu imagino. Eu não sei se faria este espetáculo se tivesse um filho, eu não sei se teria investido 10 mil euros como investi, sem saber se ia ter retorno. Acho que não faria isso, acho que seria muito inconsequente da minha parte. Não sei porque as minhas prioridades vão mudar. Eu não sei se consigo tirar 10 mil euros de fraldas para mim. Não sei. **Rita:** Ok.

Ser uma artista mulher é diferente aos 20 e aos 30? O mercado tratou de maneira diferente?

Diana: Não noto que o mercado me tenha tratado de maneira diferente, por ser mulher, acho que é uma questão de maturidade. E também tivemos alguma sorte porque as coisas evoluíram um bocadinho. Mas eu acho que não senti muita diferença dos 20 para os 30. Ou seja, se a variável aqui é a idade, não estamos a comparar com outro género, eu não sinto muita diferença, eu sinto que eu me vejo de outra forma, no mercado, e por me ver de outra forma, acho que as outras pessoas também olham para mim de maneira diferente.

Rita: De que forma? Pois é, isso. Tem a ver com o quê? Tem a ver com a tua segurança no teu próprio trabalho, a tua confiança?

Diana: Tem a ver com a segurança, sim. O caminho já percorrido. “Eu posso dizer isto.” Tipo, eu não tenho medo, eu sei o que estou a dizer, eu sei o que é que posso e o que é que não posso exigir.

Rita: Tem a ver com esse espaço que tu ocupas de uma maneira diferente, é isso? Então tem a ver contigo? Não tem a ver com o exterior?

Diana: Não, não.

Rita: De que forma é que achas que ser mulher, hoje, aqui e agora, afetou o teu trabalho?

Diana: Todas as formas. Sim, de todas. Todas as formas. Todas as formas, não sei. Também poderia ser... Nem sei, não consigo sequer dizer. Não tenho outro lado, mas acho que tudo.

Rita: Se não te ocorrer nada, não precisa especificar. Tem a ver com a sua identidade. E as coisas estão diferentes desde que começaste? Há bocado tinhas dito isto, não é? Que achavas que as coisas tinham mudado, podes desenvolver um bocadinho mais o que achas que mudou. **Diana:** Acho que estamos longe ainda de conseguir estar onde queremos. Não mudou o suficiente, mas acho que já mudou muito o facto de... de eu não sentir que as pessoas olham para mim... Por exemplo, neste caso, ter uma equipa com muitas mulheres, eu ser mulher, eu estar à frente de tudo, eu estar a fazer isto e estar com este... Ou seja, o espetáculo ter sido muito bem sucedido, eu nunca senti em momento nenhum que houvesse um lado paternalista de quem quer que fosse, uma coisa condescendente, como se sentia antes e como eu também senti. Chegaste a um determinado lugar e ...”Ooooh” Não, nada disso. Muito pelo contrário. Muito pelo contrário.

Sinto-me... Acho que ainda estamos muito longe, mas eu não sinto, sinceramente, no meu percurso todo até aqui, se houve alguma coisa que eu senti de diferente por ter sido mulher foi... uma coisa que eu tenho pena que os homens não sintam, na verdade, neste meio, que é uma sororidade muito grande. Eu sinto isso. Eu sinto isso.

Rita: Achas que eles não têm o equivalente?

Diana: Acho que é superficial.

Rita: Ok. Ok. Interessante.

Consideras o teu trabalho político? Consideras o teu trabalho feminista?

Diana: Eu acho que tudo o que nós fazemos é político, não é? A partir do momento em que pões o pé fora de casa, nem precisas de pôr o pé fora de casa, na verdade. Mas eu não sou tão... politizada como gostava de ser. Sinto que é uma lacuna ainda gigante em mim. Sinto que tenho muito espaço para crescer. Sinto sempre a culpa por não saber mais, por não me envolver mais. Acho que o facto também de ter crescido assim, com os meus pais, sinto que há uma resistência grande em mim, em me envolver mais. Se numa terminada fase, na escola de teatro, passou por uma revolta muito grande, de querer meter-me em tudo e fazer tudo e estar assumir as batalhas todas, foi sendo refreada com o tempo. Não sinto que seja tanto quanto quero, mas sinto... Sei que sou, e não sei se isto é ser feminista e se o trabalho é político ou não, mas eu sinto que sou muito vocal com as coisas que eu quero e as causas que eu defendo, dentro daquilo que me é possível fazer. Eu sinto que sou, e não são manobras pensadas nem nada. Eu acho que tenho um senso muito grande de justiça e isso é... uma coisa que eu sinto, que também me foi incutida, apesar de os meus pais não serem politizados, lá está. Acho que tem a ver também com valores. O facto de ter crescido numa comunidade muito pequena, acho que essas coisas estão em mim. Então, se o meu trabalho é feminista, é-o no sentido em que eu sou aquilo que sou, portanto não posso fazer as coisas de maneira diferente. Eu não considero que carregue nenhuma bandeira, mas sou vocal com as coisas em que acredito.

Rita: Ao longo da tua carreira, sentiste que tiveste alguma dificuldade em ocupar o teu espaço? Em te afirmar como pessoa? Por si, não é? Ou por seres mulher? Como é que isso te afetou? Como é que resolveste?

Em oposição àquilo que tu dissesse agora, não é? Que agora tens, sentes o espaço, sentes-te respeitada, sentes que existiu algum momento em que isso não fosse assim no trabalho?

Diana: Sim. Sim, sim, sim. Sim, aconteceu. Aconteceu, não sei se... Eu tive algumas situações, e sim, pode ter havido, com o facto que eu acho que tive algum azar, algumas situações em que eu própria me colocava nessa posição.

Calma que isto é a vítima a falar. Não é verdade. Já trabalhei isto na terapia.

Por ser tão insegura e por precisar tanto da validação dos outros havia uma aura minha de elo mais fraco em determinados trabalhos que eu fiz. E... E sempre em coisas que eu queria muito, muito, muito fazer. E...

Rita: Estás a pôr em ti. E a minha pergunta é... Quando eu pergunto...

Diana: Eu sei. Eu sei. Mas eu acho que... Porque eu estou a tentar... isto é uma coisa que eu já falo várias vezes na terapia, a tentar perceber porque é que houve situações que me aconteceram em determinados ambientes e não aconteceram noutras. E há aqui um dominador comum. A trabalhar ainda a culpa. Aceitar que isto aconteceu e que não foi por causa de mim. O dominador comum aqui eram sempre as situações, coisas que eu queria muito. E como eram

coisas que eu queria muito, havia situações que eu deixava passar e havia limites que se calhar não impunha.

Rita: Sim, mas esses limites eram ultrapassados. Havia alguém que ultrapassava limites.

Diana: Sim, isso aconteceu algumas vezes.

Rita: Mas isso não és tu.

Diana: Eu sei...

Rita: Ok. Mas não te exponhas. Ou seja, se é uma coisa que é difícil de falar e de ser específico, ou seja, depois não tenho intenção nenhuma de entrar em...de escavar coisas.

Aconteceu.

Ao longo da tua carreira sentiste que tiveste dificuldade em ocupar o teu espaço e a afirmar como pessoa por seres mulher? Aconteceu, pronto.

Diana: Aconteceu.

Rita: Conseguiu resolver na altura? Ou resolveste mais tarde? Ou ainda estás a resolver?

Diana: Uma resolvi, foi abandonar aquele ambiente, abandonar aquele trabalho, virar costas a uma coisa que eu queria muito, porque não me sentia respeitada. Não me sentia respeitada, não me sentia ouvida e senti que todos os limites foram quebrados. E numa outra ocasião, não, não consegui. E isso sim é uma coisa meia haunting hoje em dia.

Rita: Claro.

Mas isto é uma coisa tão frequente, que está aqui. Percebes que é uma coisa que eu senti, que várias colegas nossas sentiram e é uma coisa que eu acho que é tão parte da nossa profissão que eu acho que é inevitável, falando sobre o trabalho e falando sobre ser mulher, falar sobre isto. Eu acho que isto existe com a maior parte de nós. Por isso é que está aqui e por isso é que eu acho que é importante falar.

Diana: Sim, sim. E o pior disso tudo é que muitas das vezes eu fui silenciada por outras mulheres.

Rita: Mas por isso é que não há #metoo em Portugal. Não há #metoo em Portugal porque ninguém tem coragem, ninguém acha que tem o direito de falar sobre isto. Eu lembro-me de quando me aconteceu a mim, e foi a um nível que eu acho que eu até podia ter deixado de passar. Eram só comentários, eram só umas bocas. “Mandem vir as pernas da Rita Brütt”. “Sabes que tens um grande rabo”, dito por um realizador. E quando eu falei sobre isto e que eu não queria ouvir estas coisas em ambiente de trabalho, disseram-me que não valia a pena. Não valia a pena falar sobre isto, porque já se tinha falado noutras ocasiões e que o coordenador do projeto já sabia que essa pessoa fazia esse tipo de coisas e que não tinha feito nada. Por isso não valia a pena eu ir outra vez ter uma reunião com o coordenador do projeto e com a minha agente e falar sobre isso, que não valia a pena. Mas foi uma mulher que me disse isso, não é? Foi a minha agente.

Diana: É igual. E pior, esta coisa de que “tu não vais querer ser a miúda que no início da carreira, vai ficar conhecida por ser vítima da assédio sexual. Isto vai ser péssimo para ti.” Ou, o que eu digo no espetáculo que é, “ele tem uma mãozinha malandra. Ele é mesmo assim. Toda a gente sabe.”

Rita: É uma coisa aceite por toda a gente e tu sentes que naquele momento, és tu que não estás certa. Não há ninguém que te defenda. Espero que isso esteja diferente, eu já não faço televisão há muitos anos. Espero que isso esteja diferente, com as miúdas mais novas.

Diana: Sabes que isto nem sequer foi em ambiente de televisão. Nenhuma destas histórias que

eu tenho. Em ambiente de televisão eu consegui sempre alguma... E lá está, eu acho que tem a ver com isso. Com... Qual é o denominador comum das vezes em que isto aconteceu. É que eram projetos que eu queria muito. Sabes?

E na televisão, tipo, eu acho que... Não preciso, sabes? Não preciso. Faço porque me dá gozo, porque me dá prazer e porque às vezes há coisas que tens que fazer, seja pela visibilidade ou pelo dinheiro. E isso é o que me dói mais, é terem sido projetos... que eu queria muito fazer, teatro com pessoas que eu admirava imenso e sentir que “pá...aguenta, aguenta.”

Rita: Pois, é ainda pior.

Diana: E esta pessoa trabalhou com tanta gente...”se calhar é só um “vipe”, se calhar é comigo, se calhar é hoje, apanhei-o num dia assim... se toda a gente com quem ele trabalhou se alguém alguma vez tivesse testemunhado isto as pessoas falavam”...

Rita: E tu internamente sabes que aconteceu e que as pessoas não falavam?

Diana: Claro, claro. Ninguém fala.

Por cada mulher que diz alguma coisa, há um homem que diz “É, da tua cabeça.” Aliás, por cada mulher que vem, há dois ou três que dizem... “Que sensível!

Portanto, sim, sempre foi num meio que eu respeitei muito e que para mim, é muito sagrado.

Rita: É mais doloroso isso.

Diana: É muito mais doloroso.

Rita: Com quem trabalhas? Tens uma equipa fixa, vais trabalhando com pessoas diferentes, como é que chegas à equipa ideal?

Diana: Para mim, há uma coisa que eu agora tenho como lema na minha vida toda, seja para trabalhar, para passar tempo, o que quer seja. Mais do que profissionais incríveis e super competentes, super criativos, tem que ser pessoas que, acima de tudo, que eu goste. Que sejam boa gente, pessoas em quem eu possa confiar, gente que me faça sentir bem, que me faça sentir segura. É isso. Se acima disso ainda forem incríveis, altamente competentes, criativos e com quem eu já tive uma sinergia de trabalho, pá perfeito. Então é isso, é tipo, funciona, é assim, não há atritos, não há merdas, não vou para casa, não tenho que andar aqui com pinças, corre tudo bem, porreiro, adoramo-nos. Então, é isso. E pronto. E depois, equipa, eu só estou, esta é a primeira vez que estou a fazer um projeto sozinha e que sou eu a escolher a equipa. Agora já estou a pensar no segundo e é, ok, com este resultou, é este, é este, é este. Tenho sorte, porque as pessoas que eu escolho e que são boa gente, são muito talentosas.

Rita: Como é que chegas à tua equipa ideal? E qual é a tua equipa ideal? Ou seja, qual é? Podes nomear.

Diana: Queres nomes?

Rita: Quero.

Diana: Ok. Ok. Então... Então, se eu puder ter sempre estas pessoas com quem trabalhei, Tenho sempre o André no som. Terei sempre a Inês Ferreira da Silva como assistente de encenação, o que quer seja na verdade. Ela é o meu braço direito para tudo e é a pessoa sensata ao meu lado e que me... Eu ia dizer que me baliza, na verdade. É isso, ela é a pessoa ideal porque somos muito... funcionamos muito bem juntas. Temos a mesma linha de raciocínio. Depois, o Rui Braga, sinto que este espectáculo não teria sido o mesmo se não tivesse sido o desenho de luz dele. A minha irmã, a fazer comunicação. A minha irmã é uma das pessoas, para mim, mais talentosas e sensíveis e altamente confiável e com uma paciência de ouro. É preciso ter muita paciência

também para trabalhar comigo. Eu sou um bocadinho controladora e isso às vezes pode ser... As pessoas podem se ofender. Não significa que eu não confie no trabalho das pessoas, mas eu sinto que as coisas têm que passar por mim. E pronto, estou a aprender a trabalhar isso. E uma coisa que eu aprendi é Reduzir. Reduzir a equipa. É importante reduzir a equipa. Porque é uma coisa que para mim é importante. É importante que as pessoas estejam a receber de forma justa. E se eu tiver uma equipa muito grande eu não consigo dar as condições que eu acho que são justas e ideais para todos. E desta vez acho que dei um passo maior que a perna e tinha muita gente. Numa próxima equipa eu acho que já vou, se calhar que vou poder fazer um espetáculo em que eu tenha mais gente em palco. Porque eu na verdade também me estava a desdobrar em muitos papéis. Estava a produzir, a encenar, a representar e a fazer tudo e mais alguma coisa. E então, desta vez, eu acho que prefiro para a minha sanidade, eu preciso de arranjar uma produtora. Eu não posso estar a fazer isso porque eu estou em palco, soa o alarme de incêndio e eu estou a panicar porque não há nenhuma produtora que perceba isso. Porque a única pessoa que ali está sou eu e os dois técnicos na régie. Então, para mim, uma equipa de sonho é estas pessoas que eu nomeei e arranjar uma produtora que antecipe necessidades e problemas.

Rita: Como é que as questões do feminino são abordadas em equipa?

Diana: Nunca foi uma questão na nossa equipa. É muito interessante porque nós temos uma equipa, estamos muito bem divididos, meio-meio. Na verdade, a equipa que estava mais junta em criação diariamente, éramos mais mulheres até do que homens. Porque depois aqui as pessoas vinham esporadicamente. o Zé António Tenente para os figurinos, aí que se eu puder vou trabalhar sempre com o Zé, que eu adoro. Portanto, ele era uma pessoa que vinha só de vez em quando, com a Cuca do cenário também. E eu tinha reuniões individuais com eles, porque lá está, tendo um projeto de muito, muito baixo orçamento, eu adorava que pudéssemos ter imensas reuniões para ele mostrar-me tudo, todos juntos. Mas isso não era possível, então eu tentava condensar as coisas e fazer tudo aquilo que eu precisava fazer com a equipa de arte e tudo o que eu prestava de fazer depois com som e luzes. Então, na verdade, nós não tivemos tantas reuniões de equipa e tantas reuniões em que pudéssemos falar “e este tema e este. Isto é um problema. Vamos tentar resolver. E vamos abordar agora esta questão do feminino e da morte”. Não deu para ser uma coisa muito discutida em equipa. Era mais tipo “eu e ele” e “eu e ela”. E depois “eu e ele e ela.” Mas foi muito interessante podermos ter uma equipa que tinha homens, mulheres, pessoas não-binárias, binárias, homossexuais. Tínhamos uma equipa de pessoas muito mais velhas e pessoas muito mais novas. A pessoa mais nova da nossa equipa tinha 24 anos e a pessoa mais velha, o Zé, ele nunca disse a idade dele, deve ser 60 e picos. E então isso era muito interessante, nas poucas reuniões que nós tivemos todos juntos, era giro ver as abordagens diferentes deles.

Rita: Ok, já respondeste à próxima pergunta.

Trabalhas com pessoas de todos os géneros, há um predominante, é um acaso? Já está respondido. Como é que te caracterizas como líder de uma equipa? E os outros, como é que achas que te caracterizam?

Diana: Bom, já disse, eu acho que sou... Acho que tenho tanto de controladora como de inclusiva. E não sou nada castradora, apesar de ser controladora. Para mim, o controle é uma coisa mais de questões práticas. Ou seja, as ideias não têm que ser todas minhas. É: “esta questão prática e deixa-me arranjar uma solução que seja confortável para mim”. Eu preciso de

saber quando é que “isto” é feito, quando é que é entregue. Eu preciso de estar sob o meu controle, mas não sou nada castradora. Acho que até sou apontada muitas vezes como sendo demasiado relaxada em conflitos. Quando é preciso resolver um conflito, que se calhar devia ser um bocadinho mais incisiva, para me proteger a mim. Muitas vezes aquilo que eu faço é, ponho o bem-estar dos outros à frente do meu e do projeto em si. Às vezes talvez o projeto, o espetáculo, fique a perder. Vou dar-te um exemplo concreto. À última da hora o técnico diz-me que não pode ir operar naquele dia e era um dia com o qual já se tinha comprometido. E eu sei que se estivesse de fora, eu veria isso de outra forma, que é “não, mas ele já se comprometeu, portanto ele vai ter que arranjar uma solução.” E a primeira coisa que eu faço é, “ok, não te preocupes, salta fora eu arranjo uma solução.” E isso não é fixe porque, de repente, deixa a equipa um bocado desfalcada e eu gostava de ser um bocado mais “mão firme” nisso. Mas lá está. Como eu sinto que estou a fazer um projeto que não tem grandes meios, apesar de já termos feito muitos espetáculos e sempre esgotado, infelizmente o espetáculo ainda não se pagou, então eu não me sinto, às vezes, no direito de exigir determinadas coisas. Compromisso, é só isso. Apesar de ter uma equipa espetacular, muito comprometida, mas muitas vezes eu penso “Eu não posso exigir isto, eu não posso exigir uma disponibilidade de 100% quando eu estou a pagar 20% daquilo que a pessoa devia receber”.

Olha, eu vou parar porque vou fazer outra gravação, que é para não ter tudo no mesmo ficheiro.

Ok.

Estou a gravar.

Diana Nicolau 2

Já comecei outro.

Rita: Abordagem artística e desenvolvimento do método de trabalho de criação. Tu já falaste um bocado sobre isto.

Então, quando tens uma ideia para um espetáculo, qual é o início? Uma ideia e depois o texto, formas a equipa, procuras o espaço? Como é que desenvolves este teu processo?

Diana: Eu não sei, porque eu não tenho um processo. Porque agora já estou no segundo, agora está a ser de uma maneira muito diferente. Enquanto que o outro começou a partir de uma necessidade de ventilar coisas que eu já tinha. Foi, “ok, eu já tenho textos, então deixa-me ver que textos é que eu tenho, que temas é que eu tenho aqui. Ok, então estes são os temas, vou arranjar aqui uma linha narrativa e vou trabalhar a partir daqui.” Agora, está a acontecer ao contrário, que é, eu tive uma ideia e estou a escrever com base nesta ideia. E o mais engraçado, eu não sabia que era assim, que é, eu estou a escrever e já estou a escrever com uma cabeça de encenadora. Eu já estou a escrever e estou a escrever com indicações cênicas. Eu consigo ver “esta cena só vai resultar se for assim e assim assado.” Foi precisamente o oposto. Porque eu quando escrevi, as outras coisas que tinha, não era sequer pensar em pô-las cena. Não sabia muito bem o que ia resultar daquilo. Portanto, o processo anterior foi agarrar no texto e à medida que o ia lendo, “ok, isto pode ser... Ok, isto se calhar então vai para aqui.” Eu agarrei no texto e todo o processo de encenação, que eu achava que ia ser super difícil e na verdade até foi bastante natural. Eu estava na Malaposta. Eu aluguei a Malaposta durante uma semana. E foi no

espaço de uma semana que eu marquei o espetáculo todo. Tinha o texto, tinha a sequência do texto. Sabia que ia ser mais ou menos assim. Havia uma linha narrativa que eu tinha encontrado, que era a lista. A lista de coisas desconfortáveis para mim. A essa lista ia juntando os temas. E eu agarrava no texto e ia para o palco, sozinha, e ia dizendo as coisas e ia fazendo coisas. Ia fazendo, às vezes, quando eram cenas importantes, eu pedia a Inês para me filmar, coisas físicas, que eu não tinha noção de como é que resultava. Na verdade, comecei por dividir o palco em quatro, porque o palco representava...

O palco era a minha cabeça. Foi alguém que me fez essa pergunta, o (Afonso) Parra. O Parra disse, o que é um palco para ti? Que espaço é o palco? O palco é a minha cabeça. E então, o que é que eu fiz? Quando fui para o palco, eu levei os papéis todos, tipo cena de serial killer, de investigação. Levei os papéis, levei os post-its. Comecei por dividir o palco em quatro. Aqui, esta é a zona de confissão. Sempre que eu tiver confissões, vai ser aqui, pois acabou por ser a zona onde eu tinha ao microfone. Sempre que tinha uma coisa muito, muito íntima para dizer, eu ia ao microfone. Esta vai ser a cena em que sou eu a fazer dos outros. Ok? Eu a fazer de outros. Muito bem. Vai ser aqui nesta zona. Esta vai ser a zona onde eu falo comigo própria e respondo às vozes. Ok? Então, aqui são as vozes da minha cabeça e eu a falar com estas vozes. E a outra zona, uma, duas, três... E a outra zona era... Eu até tinha escrito o que eu digo, que era a zona do confessional, o que os outros dizem. O que eu digo, o que os outros dizem, sim. O que os outros dizem, o que eu digo. Eu não sei, não interessa. Mas pronto, eu fiz isso. Dividi o palco em quatro, levei as coisas todas para lá. Esse foi o processo. Começo no texto e do texto eu parto para a ação.

Rita: Já sabias que ias fazer lá? (Na Malaposta)

Diana: Sabia o que ia fazer lá.

Rita: Isso também é importante quando defines como é que é. Também sabes que condições técnicas é que tens, não é?

Diana: Sim, eu tentei sempre manter as coisas o mais simples possível, sabendo que não tínhamos muito dinheiro, portanto não ia ter muitos recursos. Mas sabia que aquilo que eu queria era uma blackbox, eu preciso de colunas e um microfone. E uma cadeira, está feito. E depois a cenografia surgiu.

Rita: A cenografia não surgiu logo?

Diana: Não tinha, não. Não tinha, não fazia mínima ideia. Era outra coisa completamente diferente e isso foi numa conversa com a Cuca, a cenógrafa, e tivemos essa ideia porque eu estava constantemente a dizer, pois, mas eu precisava de organizar isto nas caixinhas e de organizar e encaixar. E isso veio daí, as peças.

Rita: Tetris

E agora já estás a desenvolver outros processos em que também estás a perceber, comesas de outra maneira, mas há algumas coisas que se calhar se vão manter, não é? Tipo se a equipa se mantém...

Diana: Sim, não é grande método. Sim, a equipa vai se manter e esta minha ideia de... Quando eu estou nesta fase, que é a fase em que eu estou agora, que não acontece durante muito tempo, que geralmente até é assim a fase mais imaginária do processo, estou nesta verborreia criativa em que acordo a meio da noite com ideias, coisas para escrever. Ou tenho que parar a

mota no meio do caminho com ideias. E às vezes até são coisas que eu não achei que fosse assim. Às vezes até são, em vez de nascer da ideia e de uma cena, às vezes é só, olha, gosto deste efeito, desta sombra na parede. Quero usar isto. Deixa-me lá ver onde é que isto pode encaixar. Pronto, então vou apontando tudo. Agora está assim meio esquizofrénico, vou apontando imensas coisas e depois... E depois logo vejo onde é que as coisas conseguem encaixar.

Rita: Pronto, depois da fase inicial, como é que constróis? A partir das ideias, há improvisações ou há logo uma proposta de texto para experimentar? É isso, não é?

Diana: Boa pergunta. Eu, aqui como tinha o texto, agarrava o texto. O texto era meu, portanto havia muita margem para brincar.

Rita: Mas agora também estás a começar pelo no texto, não é?

Diana: Agora começou por uma ideia,tenho esta ideia fiz “bullet points”, listas, fiz as listas, lá está, tipo esta é mais ou menos a estrutura que eu quero, agarrando depois na estrutura, vou escrevendo, cenas, e agora como vou trabalhar com atores e vou estar de fora, vou estar só a encenar, e sim, vou fazer aquilo que é o terror para todos os atores, “entertain me”.

Experimentem coisas.

Rita: E escreves durante o trabalho no palco? Ou experimentas, paras para escrever e depois regressas ao palco?

Diana: Não sei porque ainda não estou nessa fase. Não sei, mas acho que prefiro... Nem que depois tudo aquilo que tenha escrito seja reescrito e mudado. Eu prefiro partir já, como vou lidar com outras pessoas e expectativas de outras pessoas e há um bocadinho mais de pressão, e os timings também... Acho que vou levar as coisas, vou querer ter as coisas prontas mesmo que depois elas estejam todas reescritas.

Rita: E tu também reescreveste coisas no teu texto, no teu espetáculo, não foi? Ou seja, foi quando experimentaste, depois percebeste que precisava de alteração, que foi, pronto.

Diana: Sim, na verdade está em constante mudança esse espetáculo. Cada vez que eu o faço.

Rita: Ah, continua? Sim? Ah, isso é fixe.

Diana: Sim. Sim, no outro dia até falava com o Ivo Canelas e dizia-lhe, que como é um espectáculo muito pessoal e histórias pessoais, chegou aqui uma altura que eu já não quero fazer. Eu já não quero dizer as coisas desta maneira. Eu já não as penso desta maneira. Há aqui textos que foram escritos há quatro anos. Eu já não quero falar desta situação, desta forma. Ou isto eu já ultrapassei. Eu já não preciso dizer assim. A Diana de hoje em dia já pensa de maneira diferente. Qual é a pertinência artística de continuar a fazer isto? E ele disse-me,” a pertinência é tu, enquanto houver público à espera de ouvir, tu tens de ir fazer. Este espetáculo já não é teu, já é para as pessoas.”

Portanto, eu não posso ser presunçosa ao ponto de... Ok, já está resolvido para mim, agora já arrumei e passo para o próximo.

Rita: Porque passou a ser um objeto, não é? Passou a ser uma coisa...

Diana: Este espetáculo viveria sem mim. Eu posso agarrar neste texto e dar isto a outra pessoa. Estas histórias são minhas, pelo eu tenho percebido de feedback do público, estas histórias, são histórias de qualquer pessoa. Então, eu tenho que continuar a fazer isto enquanto houver gente a querer ouvir, porque estas histórias não são só minhas, são um veículo para muita gente.

Rita: Sim, até pode haver uma meta personagem, não é? Que não és tu e que é a Diana daquele texto. Que é aquela Diana. que já não és tu, mas já foste, mas já é uma personagem intermédia,

não é?

Diana: Claro, mas por respeito à Diana que eu fui, em determinada altura, tenho de continuar a fazer isto. Agora, é um policiamento muito grande...

Rita: Ou por respeito ao trabalho.

Diana: Também.

Rita: É um policiamento muito grande, o que estavas a dizer?

Diana: Tenho de me policiar para não estar constantemente a querer mudar coisas.

Rita: Claro.

Diana: Fechar um trabalho, para mim, é uma coisa muito difícil. Eu nunca acho que está terminado. Terminar uma coisa dá-me uma sensação de vazio. E eu nunca acho que as coisas estão completas e terminadas. Acho sempre que pode ficar melhor e acho sempre que há muita... Quando tu terminas é como se estivesse a selar e que não pudesses voltar atrás e dá-me muito medo entregar uma coisa.

Rita: Um espectáculo vivo nunca acaba. Ou seja, cada vez que tu o fazes, há sempre coisas a trabalhar. Coisas a descobrir.

Diana: E agora em digressão está a me dar um imenso gozo. Fazer isto, é como se o espetáculo, de repente, tivesse ganho outra vida. Fazer isto noutros sítios.

Rita: Quando estás sozinha em cena, quem é que vê de fora? Como é que é o processo de auto-encenação? Como é que escolhes o feedback? E decides o que fica e o que vai quando estás a trabalhar sozinha.

Diana: Eu confio muito nos olhares de fora. Eu confio muito nos olhares de fora. E escolho... Sou muito meticulosa a escolher pessoas. Porque depois também é muito fácil de repente ter muita gente de fora a assistir. Sejam pessoas da equipa ou pessoas que vão, que são só amigas e que estão a assistir a um ensaio. Porque eu tenho que me lembrar muitas vezes, isto é meu. Isto é meu. E ninguém sabe mais disto do que eu. Porque às vezes a minha insegurança leva a melhor e de repente estou a questionar, escolhas minhas, que eu sei que são as certas. No meu íntimo eu sei que são as certas, mas por estar tão insegura de repente dou por mim a mudar coisas. Então, quem está sempre de fora é “A impostora”. E “a produtora”. Tenho sempre um lado meu produtora a fazer isto. “Isto não é viável. Se calhar, se nós não pudermos ter a luz XPTO para fazer isto, esta cena não vai resultar. Então, se não vai resultar, não vamos fazer isto a meio gás. Isto vai dar imenso trabalho. Esta cena que vou precisar de pendurar aqui em isto ou aquilo. Então, bora reduzir custos, recursos.” Pronto. Isto para mim foi novo. Porque eu, enquanto atriz, tenho sempre... Diana, impostora, tenho sempre isso. Essa já a conhecia. Essa já é a minha Olga. A minha Olga, com ela já posso bem. Agora, esta,” a produtora”, é nova. Então, neste processo, eu tive de fazer aqui um exercício de acreditar. Acreditar nas pessoas. Confiar muito nas pessoas que estavam de fora.

Rita: E estava a Inês de fora sempre ou não?

Diana: Estava a Inês de fora, sim. A maior parte das vezes, sim. A maior parte das vezes, sim. E havia coisas que eu nem sequer imaginava. Sei lá, coisas com luzes. Tipo, um jogo de luzes que eu imaginava na minha cabeça. Ok, acende este, apaga este. Eu imaginava, pedia, experimentávamos e houve muitas vezes que eles disseram, “vem ver de fora”, e eu “não quero. Tá bom? Por vocês? Acham que isto resulta? Ok, eu não quero ir ver de fora.”

Só agora, que já fiz o espectáculo 30 e tal vezes, só agora, agora quando fizemos em Faro,

Quando estávamos nas montagens, foi quase sempre a Inês dentro e eu fora, a ver. Foi tipo, “ah, que giro, isto resulta assim.” A cena do comboio, por exemplo. Tipo, “ah, que giro, fica assim. Ah, nunca tinha... percebido que era assim que ficava.” Confiei muito, confiei muito nas pessoas. E acho que isso foi fixe, porque eu estava a tentar refrear muito a minha controladora. E acho que a equipa também gostou muito disso, de sentir. Há sempre esta coisa de, “O que é que acham? Fica bem? Ok, está certo...”

Rita: Como é que se desenrola, cronologicamente, um espetáculo teu? Quais é que são as fases e quanto duram no tempo? Em termos de produção e de...

Diana: Falo deste. Este foi preparado com, na verdade, com muito menos tempo. E antecedência do que eu gostaria, o que é que determinou os deadlines disto e a calendarização foram subsídios. Foi com base nos subsídios e nas candidaturas. Fiz um calendário, preciso ter isto pronto até esta altura. Preciso de escolher a equipa até esta altura. Depois de ter a equipa escolhida, saírem os resultados e saber com que linhas é que me posso coser, que dinheiro é que tenho e que não tenho. Posso começar a pensar o que é que eu posso fazer. Onde é que vou gastar o meu dinheiro. E depois o trabalho de criação, criação no palco é rápido. É rápido porque eu trabalho bem sob pressão. E os ensaios, a gente não fazia ensaios de 7 ou 8 horas. Fazia ensaios super intensivos, em que eu e a Inês ficávamos 3 ou 4 horas sem pausas, sem sair. Repetir, repetir, repetir. E depois é tipo, ok, vamos embora. Nem vamos falar sobre isto, vai cada um para a sua casa. E eu ficava com insónias. E no dia seguinte voltava lá e dizia, ok, bora fazer outra vez, mas vamos mudar agora isto, fazer de outra forma. Portanto, na verdade, neste espetáculo eu também não sabia que ia ser assim. Mas neste processo foi tudo bastante rápido. Para mim o mais moroso foi toda a parte burocrática e administrativa. Coisas com as quais...eu ainda estou a tratar. Relatórios, contabilidades, etc. Essas coisas. Isso para mim foi o mais complicado.

Rita: E agora este processo novo que estás a fazer, quanto tempo é que tens a janela, ou seja, já tens mais clara uma janela temporal? Ainda não sabes? Ok. Também vais concorrer ainda? Ok. Estás nesse início. Ok. Então depois eu pergunto, mas eu entrevisto outra vez.

Diana: Está bem, está bem.

Rita: No doutoramento.

Diana: Não, tu agora vais dar uma pausa, não vais continuar mais nisto, pois não.

Rita: A que apoios recorres para financiamento? Exato, mas já respondeste. E como é que tem corrido ao longo dos anos? Por isso, agora, pronto, posso te fazer esta pergunta mais tarde, não é? Os apoios que tu recorreste para financiamento, quais é que foram?

Diana: Concorri para a Fundação GDA. Então, concorri à Fundação GDA. O meu orçamento eram 15 mil euros e eu consegui mil euros. Péssimo. Depois concorri à DGArtes, não ganhei, Gulbenkian não ganhei.

Rita: Ok.

Três apoios, conseguiste um.

Diana: Um 10%.

Rita: Exato, um 10%.

Diana: Deu para pagar o cenário.

Rita: Quais são as questões que ainda te interessam a trabalhar?

Diana: Interessa-me muito, muito, muito trabalhar a morte.

Rita: Ok. Ok. Como é que tem sido o eco do teu trabalho no espaço público e das pessoas que se cruzam contigo?

Diana: Surpreendentemente positivo. Eu achei que ia fazer isto três ou quatro vezes, com a meia dúzia de amigos e família. E acho que tive sorte com este espetáculo, porque acho mesmo que este espetáculo, já disse isso mais vezes que é, este espetáculo eu não acho que diga muito de mim enquanto atriz. E no início, quando percebi isso, tive um bocado de pena, por se calhar não ter trabalhado tanto. Acho que o que ficou aquém neste processo, como eu estava tão dividida a fazer tantas coisas, o que ficou aquém foi mesmo um trabalho de atriz. E porque também aqui não há bem personagem. Ela mistura-se um bocado comigo, porque são as minhas histórias. Mas eu gostava de ter tido mais tempo para isso. Estava demasiado preocupada com outras questões.

Rita: Com tudo. Fizeste tudo.

Diana: Sim. Não fiz tudo, mas pronto. Mas estava muito preocupada. Mesmo que não fosse eu fazer, estava muito preocupada com muitas coisas. Coisas técnicas. E ainda estou, sabes? Estou no palco e penso que não tenho rede nenhuma. E como o espetáculo, está tudo muito seguidinho e sincronizado. É quase uma dança. Tipo, eu que não posso falar aquela deixa, não posso dizer aquela palavra de outra forma. Eu não posso dizer um sinónimo de... “anestesiado” porque o técnico que vai lá estar não vai conhecer o espetáculo e ele tem um guião ao lado dele e tem 150 deixas de som e o outro técnico tem 70 e tal deixas de luz e às vezes o som e a luz vêm ao mesmo tempo que o vídeo e estão no outro braço da outra pessoa e eles têm que olhar um para o outro ao mesmo tempo e...uff! Então este espetáculo é muito tenso para mim e eu sinto que como não consigo... Não tem grande margem para curtir. Às vezes apetece ficar naquela cena mais tempo e curtir e descobrir outras coisas. Não dá. Porque é muito...

Rita: Vou voltar a fazer-te a pergunta para tu saberes a que estás a responder.

Diana: Obrigada.

Rita: Como é que tem sido o eco do teu trabalho no espaço público e nas pessoas que se cruzam contigo?

Diana: Boa! Foi assim que eu vim aqui parar... O meu agente diz que eu abro muitas tabs.

Rita: O que é que tens ouvido?

Diana: Tenho ouvido que esta história é a história de todos. Tenho ouvido que é muito corajoso da minha parte expor-me tanto. Que é feito de uma maneira muito sincera. E que consigo chegar às pessoas, independentemente das faixas etárias e do seu background, chegar às pessoas de uma maneira muito honesta, fazê-las rir e chorar e passar por uma grande montanha-russa de emoções sem terem muito tempo para pensar. E uma das coisas que me deixam muito surpreendida e que é uma preocupação minha é, ai, não quero que as pessoas se aborrecam. Não quero que as pessoas se aborrecam. Porque é um monólogo, porque sou sempre eu em palco. E pronto, acho que isso aí já posso riscar...

Rita: Não se aborrecem.

Diana: Não se aborrecem, sim. Mas ainda não consigo, tipo, “own it” sabes? Ainda não consigo. Se calhar só daqui a um ano ou assim, quando deixar a medicação, é que vou se calhar perceber. É verdade. **Iniciei o processo de medicação durante o ano passado. Porque não estava a conseguir... Não conseguia, não conseguia... Precisava de estar dormente para lidar com isto. E pronto, agora estou já na parte do desmame.** E agora, finalmente, é que estou a conseguir sentir coisas que não senti antes. Mas ainda não consigo... Estar orgulhosa? Ainda continuo a

achar que duas pessoas são... Oh não, sejam muito queridos. Não, isto qualquer pessoa fazia. Não, também não é assim tão. Mas quero muito lá chegar porque acho que isso vai dar alguma paz.

Rita:

Como é que projetas a tua trajetória no futuro? Já estás a projetar. Já está a acontecer.

Diana: Sim, não gosto de pensar muito nisso, mas quero muito ver-me e que os outros me vejam também mais do que uma simples intérprete. Eu quero muito que as pessoas contem comigo como criadora. E acho que isso está a acontecer. Acho que consegui dar o primeiro passo nesse mercado, nessa zona. E isso agrada muito. Sinto muito respeito dos pares depois de ter feito este espetáculo e isso deixa-me feliz.

Rita: O que é que recomendarias a uma atriz que quisesse fazer um monólogo sobre a sua biografia?

Diana: Uma dica de meu amor. O que é que eu diria? Eu diria, “olha, rodeia-te das pessoas certas. E faz”. Porque, “regardless”, há sempre gente que vai gostar e que não vai gostar. Mas, acima de tudo, é ter sempre muito bem presente. “Por que é que estás a fazer isto? Para quem é que estás a fazer isto? Por que é que estás a fazer isto?” E isso para mim era importante. Às vezes, quando eu duvidava e sentia que estava a perder o foco, Tipo, “bora, estou rodeada das pessoas certas. Estou a fazer isto por uma razão. Bora, bora lá.” Isso é muito importante.

Rita: Vou parar a gravação. Muito obrigada.

Diana: Oooh! Muito obrigada eu!

Entrevista a Raquel Castro feita a 29 de maio de 2024

(Já está. Ele diz que estamos no polidesportivo da Manta Rota.
Então... Vou arrancar. Estás boa? Arranca. Tudo está tudo bem.)

Rita: Bom dia, esta entrevista tem por objetivo refletir sobre a condição feminina no campo do teatro em 2024, depois da pandemia do Covid-19. E vão ser entrevistadas a Sara Carinhas, a Sara Barros Leitão, a Diana Nicolau, a Raquel Castro e talvez a Keli Freitas, se eu conseguir apanhar.

Raquel: Ah, ok!

Ah, então eu vou estar a fazer parte desse grupo de quatro, é isso?

Rita: Tu já estás. Já estás a fazer.

Raquel: Ah, ok. Já estou. Não sabia. Eu pensei que...

Rita: Estava fechado, mas depois foste absorvida.

Raquel: Eu... Já percebi. Eu achava que estavas a entrevistar mais pessoas. Para além das quatro, que era o teu objetivo.

Rita: Mais uma. És tu.

Raquel: Já percebi. Já percebi. Ok, ok.

E a Keli... Não estás a conseguir falar com ela?

Rita: Não estou a conseguir agendar com ela.

Raquel: Pois, não achei graça porque hoje vi, por acaso, apareceu um... Já não falo com ela há imenso tempo. Mas vi um post qualquer sobre... Bem, isto agora não interessa. Mas ela também está a fazer uma peça sobre árvores genealógicas.

Rita: Ah, é?

Raquel: Sim.

Acho que ela vai estrear uma coisa agora, em breve, sobre... Acho que é um tríptico, ou é três episódios, ou não sei quê. E são todos sobre mulheres da árvore genealógica dela.

Rita: Engraçado.

Raquel: Eu achei graça, porque pronto, mas não falo com ela a imenso tempo.

Ok, ok, já percebi, está bem.

Então, mas tu não tinhas um objeto a partir também de monólogos estreados na pandemia?

Rita: Depois da pandemia? Sim. Era depois da pandemia, mas a questão é que eu também percebi que tinha excluído as mães.

E eu abri o Objeto de Pesquisa para ti, mesmo que tu não tenhas feito a monólogo a seguir ao Covid-19, fizeste antes sobre a maternidade, mas precisamente porque eu acho que eu não quero olhar para as mulheres da nossa área, da nossa geração, sem olhar também para as mulheres que foram mães, também porque é o meu caso.

Raquel: Claro, claro. Não, faz todo o sentido. Estava a tentar perceber a como é que... Mas se tu logo vês como é que enquadras...

Rita: Claro. Pois é, então aqui eu... Claro, claro, claro, claro. Ok, mas já está percebido. Já percebi, já percebi.

Raquel: Ok. Então vá. Continua, continua.

Rita: Então, dados biográficos. Qual é a tua nacionalidade e naturalidade?

Raquel: Portuguesa, Lisboa. Lisboa, Lisboa, Lisboa.

Rita: Que idade é que tens?

Raquel: 42

Rita: Tens irmãos e irmãs?

Raquel: Tenho um irmão mais velho que tem 45, 46. Nunca sei muito bem. Rita: Qual é a profissão dos teus pais?

Raquel: Os meus pais... nenhum deles é licenciado. Estão ambos reformados. E os dois trabalharam numa empresa de seguros... Tipo, a Fidelidade, a vida toda. Portanto, tiveram esse trabalho. a minha mãe era secretária da administração. E o meu pai... Ele trabalhava no departamento informático e geria um bocadinho...trabalhava na parte informática, pronto, é isso.

Rita: Tens alguém ligado à arte na tua família?

Raquel: Não. O meu avô era projeccionista de cinema, mas isso não influenciou propriamente à partida. Mas não, nada de especial.

Rita: Qual é que é o teu percurso formativo?

Raquel: O meu percurso formativo, então... Na parte académica, não é? Mas, pronto, fiz uma licenciatura enfermagem, que acabei em 2004. E depois a licenciatura em teatro na ESTC, que acabei em 2008.

Rita: Antes, estudavas em que escolas?

Raquel: Em que escolas é que andei? Andei...

Andei na primária, andei numa escola pública, entre o quinto e o nono, nos Salesianos, num colégio, em Lisboa, nas oficinas de São José, e depois fiz o secundário numa escola pública, no Rainha de Dona Amélia.

Rita: Tinhas atividades extracurriculares?

Raquel: Pouco. Acho que era uma pessoa com poucas referências. com poucos interesses assim extra escola.

Portanto, não era bem não ter interesse, acho que tinha, mas acho que tinha poucas referências, poucos pares. Ou seja, o percurso lectivo, a partir do quinto ano, até ao décimo segundo, foi sempre feito num meio um bocadinho mais, um bocadinho elitista, e um bocadinho de uma classe social um bocadinho superior à minha. E isso fez com que eu estivesse um bocadinho... Acho que não tinha propriamente pares, com interesses parecidos, ou estava numa situação em que eu me sentia um bocadinho inferior. E mais a querer estar ali e não estar.

Mas, na verdade, à minha volta as pessoas não faziam coisas que eu... Portanto houve ali alguma falta de referências para coisas mais interessantes, outros estilos de coisas. E, portanto, o teatro acabou por vir um bocado suplantando isso, embora nunca tenha querido ser atriz. Acho que não falámos disso no outro dia lá na conversa. Fui fazer teatro um bocado por acaso, aí na transição do 12º para a faculdade.

E foi aí que encontrei pela primeira vez pessoas com as quais me identifiquei e que senti que eram um bocado parecidas comigo. E acho que foi isso até que me fez ficar, continuar no teatro. Portanto, é isso.

Rita: Ok.

Já lá vamos voltar à parte da formação.

Contexto pessoal e familiar.

Como foi crescer menina na tua família?

Raquel: Epá, isso agora era toda uma tese só para isso. Como é que foi crescer menina? Como mulher ou rapariga?

Rita: Sim, sim, sim.

Raquel: Olha, acho que... Acho que cresci numa época em que não se falava de muitas coisas, não é? Nos anos 80, portanto, em que havia... Acho que agora já se fala mais sobre estas coisas, não é? Sobre o masculino, sobre o feminino, sobre... Portanto, eu sempre me senti mulher e em relação a questões de identidade e de orientação sexual não tive muitas questões, muitas dúvidas sobre os meus gostos ou sobre as minhas tendências ou sobre aquilo que me sentia, portanto, não...

E, nesse sentido, portanto, foi um crescimento um bocado dentro daquela norma vigente e dentro, assim, de uma certa norma e aceitação, não é? Porque também não havia questões em relação a isso, em relação ao género, em relação, pronto.

Fui uma criança um bocado solitária, porque ainda cresci numa altura em que se brincava muito na rua. E o meu irmão brincava muito na rua com os amigos, mas curiosamente havia poucas

meninas ali onde eu vivia. É mesmo uma coincidência. Portanto, eu comecei a ser o irmão, brinquei, brincava muito sozinha, cresci e pronto. Os meus pais separaram-se.

Era um bocado ausente e os meus pais separaram-se definitivamente... uma vez, quando eu tinha 4 anos, mas depois juntaram-se outra vez e depois novamente quando eu tinha 12.

Portanto, acho que tive assim uma infância, uma adolescência um bocado solitária. E como eu disse há bocado, com poucas pessoas... Sei lá, com as quais me identificasse, que me estimulassem, que eu achasse que...

É isso que me levassem a descobrir coisas diferentes, novas, interessantes. E agarrei muito à escola, porque era muito boa aluna. Sempre fui muito boa aluna. E a escola acho que acabava por representar assim uma espécie de tábua de salvação. No fundo, é isso.

De gostar de estudar, de gostar de ser boa aluna, de achar que isso me ia levar longe de alguma maneira. Portanto, ter essa expectativa em relação ao futuro. Tipo, vou estudar, vou ser boa aluna, vou tirar um curso, vou ter uma profissão. E acabei por ir até para ciências. Portanto, achava que ia ser psicóloga ou médica.

Depois acabei por ir para enfermagem. Mas pronto, mas muito numa lógica aqui de que o futuro ia ser isso. Portanto, ia tirar um curso que os meus pais não tinham tirado. Embora, se calhar, na altura, eu não tivesse essa consciência. Pronto, e é isso, sim.

E não tive assim, acho que cresci com uma mãe que depois ficou sozinha, com tudo o que isso implica, e com alguma... se calhar uma mãe muito dedicada à maternidade, muito mártir, muito sacrificial, portanto que abdicou de tudo em prol dos filhos e da família, portanto cresci com esse padrão.

E acho que há muitas questões que se levantam hoje em relação a essas coisas, mas que na altura estavam um bocado apagadas ou mascaradas por outras coisas. Não havia propriamente ali um grande escape, mas a escola acabava por funcionar um bocado como um sítio onde tu investes e tens resultados. Um bocado assim.

Rita: E como é que foi crescer na tua cidade? Sentias-te livre para seres o que quisesstes? Acho que está mais ou menos dentro dessa tua resposta também, não é? Essa coisa do...

Raquel: Sim, eu adoro...pá é giro. Hoje em dia as coisas mudaram um bocado. Lisboa mudou imenso. Mas sempre... Mas os meus pais nesse aspecto, e a minha mãe principalmente, apesar de sofrer, quando eu saía à noite e não sei o quê. Nunca proibiu de fazer nada. Portanto, eu saía à noite e depois como andava, lá está, em escolas com... Vivia no centro da cidade, a escola era no centro da cidade, a noite era no centro da cidade. Portanto, aquilo tudo fluía com imensa naturalidade. As saídas à noite. Nunca me senti... Nunca tive episódios complicados, desagradáveis, nesse sentido.

Portanto... (livre) para experimentar o que quisesse experimentar, ou para fazer o que queria fazer, ou para sair com quem queria sair, portanto... Sim. E, portanto, nunca fui... e sempre deambulando bem pela cidade, lá está, com imensa liberdade, naturalidade, andar de autocarro, essas coisas, pronto, normais, dessas idades, e, pá, normal.

Nunca senti que a cidade me oprimisse, ou que não... sim, sim.

Rita: Os teus pais eram politizados? Falava-se de política em casa? Como é que eram discutidas as ideias?

Raquel: Não, não se falava muito. Acho que os meus pais são de esquerda.

Não tiveram uma grande vida política. Não me lembro de falarmos muito dessas coisas. E acho também... Sim, é isso. Não se falava muito disso, não.

Não posso dizer que sim, que fosse um assunto. Sim. Mas sim, as ideias eram de esquerda, ou a maneira de estar eventualmente. Portanto, não... Felizmente, cá não se falava muito, mas pelo menos não se falava de certas cenas tipo de fascismos e de coisas, não é?

Também. É fixe.

Rita: E a tua afirmação sexual? Foi uma questão debatida com os teus pais? E se tinhas irmãos e irmãs, com eles foi diferente?

Pudeste viver isso em liberdade?

Raquel: Sim, a minha mãe quando, ó pá, pronto, acho que os pais não falavam imenso com os filhos sobre isso, mas a minha mãe, lembro-me perfeitamente de conversar, de eu ter essa abertura para falar sobre essas coisas com a minha mãe. Dizer que queria tomar a pílula, queria ir ao médico, quando achei que foi essa altura.

É isso. Nunca senti que a minha mãe... Nunca senti nenhum tipo de castração, privação ou de... Não tinha por hábito... Os meus namorados nunca dormiram em minha casa, por exemplo. E se calhar era uma coisa que não era tão normal ou natural. Mas de resto nunca me proibiu de fazer nada ou de...

Rita: Mas e era igual com o teu irmão? Notaste diferença entre ti e o teu irmão? Era a mesma coisa?

Raquel: Sim.. Não, nunca vi diferença nenhuma entre o meu irmão.

Abordagem à vida profissional. Quando é que trabalhaste pela primeira vez?

Raquel: Como atriz ou antes?

Rita: Antes.

Raquel: Eu desde... Não, desde... Trabalhei... Comecei a trabalhar meio que com 16 anos. Fazia coisas tipo... Aquelas coisas tipo hospedeiras, sabes? Promoções de supermercado, coisas assim. E depois...

Rita: Que idade é que tinhas, tinhas 16?

Raquel: Dezasseis, sim. Dezasseis, dezassete, por aí. E depois fui frente de sala no Trindade, imenso tempo, a partir dos dezoito. Ah, e até aos vinte e um, uma coisa assim. Ah, que sim. Era o trabalho mais regular e mais... que eu tinha, sim. Sim. Sim, foram os trabalhos principais que eu tive durante a faculdade e universidade, essas coisas.

Rita: Quando é que decidiste que ias ser atriz?

Raquel: Eu não sei se decidi a propriamente, portanto, eu conheci o Manel Marques, umas férias de verão, sabes o Manel, que trabalha com o Herman? Eu conheci o Manel no verão. E o Manel já era ator. Aliás, o Manel tinha andado ali num curso do Chaitô e depois até voltou para lá, mas o Manel já era ator. Porque ele é um bocadinho mais velho do que nós.

Ele tem, sei lá, já tem cinquenta para aí. E depois, quando voltámos para Lisboa, uma vez que eu disse_lhe e gostava de experimentar fazer teatro e não sei o quê, ele foi comigo ao Chaitô e eu decidi ir para o Chaitô. E fui e fiz o curso do Bruno Schiappa, onde acabei por ficar imensos anos porque paralelamente entrei para a enfermagem e não dava para estar a fazer muito mais coisas para além do que já conseguia fazer. E pronto, depois quando acabei a enfermagem, comecei a trabalhar.

E tive mais uma outra experiência, fui para o Segunda Circular, nesse ano também, com o Ricardo Gageiro e com a (Joana) Sapinho, e essas pessoas que já estavam no primeiro ano, a Telmo, da tua turma, a Joana. E foi um bocadinho aí nesse momento que eu decidi ir para o conservatório (ESTC), um bocado com a expectativa de... Por um lado, como eu adorava fazer teatro e queria continuar a fazer, não queria desistir, não é? E achei que indo para o conservatório que ia ter uma desculpa para, no fundo, largar a outra coisa, não é?

Rita: Mas já te tinhas formado a enfermagem?

Raquel: Já, já.

Rita: Estavas a trabalhar?

Raquel: Estava a trabalhar, sim. Pronto. Então, basicamente, ainda trabalhei noutra hospital, não interessa, mas trabalhei durante esse ano, foi algures entre julho, setembro de 2004 e setembro de 2005. Acho que estou bem, sim...Exato. Ou seja, eu comecei a trabalhar e depois no verão seguinte fiz logo as provas para o conservatório. E entrei logo no ano a seguir. Portanto, no fundo, só estive a trabalhar exclusivamente em enfermagem um ano. Mas depois continuei a trabalhar o conservatório todo.

Não me despedi. Porque, pá, porque meus pais não achavam, assim, tanta piada a isso. Na verdade. E depois eu também achei que era conciliável. E na verdade foi conciliável.

Apesar de ser uma loucura de tempo, era conciliável. E só me despedi, portanto, no fundo só me despedi um bocado, pá, por exaustão e por estar mesmo... Porque eu percebi que ia ser difícil efetivamente fazer as duas coisas na vida. E então...

Rita: Achas que foi aí que decidiste?

Raquel: Sim, foi depois do atelier do Brites, ou foi antes do atelier do Brites.

Rita: Então no último ano?

Raquel: Foi no último ano, sim. Sim. Portanto, em 2008.

Algures, em 2008.

Rita: Então anulaste a próxima pergunta. Onde e quando te formaste?

Raquel: Sim, agora como atriz?

Rita: Sim.

Raquel: Sim, sim na Amadora.

Rita: Na Amadora, na escola amarela.

Quando é que te tornaste independente? O trabalho de atriz permitiu-te logo ser independente?

Raquel: Pois, eu já era independente antes, não é?

O trabalho de atriz foi um passo atrás. Ó pá, isso agora, pois, eu tornei-me independente.

Deixa-me tentar lembrar...

Aí entras num terreno mais pantanoso há coisas que eu também não lembro bem. Depois de me despedir, eu já namorava com o Pedro. Comecei a andar com o Pedro mais ou menos em 2007. E mais ou menos em 2008, 2009, nós ficamos a viver juntos, portanto passámos a ser dois, o que é logo uma...

Mesmo que isso não fosse uma coisa altamente consciente no sentido do contrato que isso implica, não é? No sentido de, não casámos. Portanto, foi uma coisa que foi um passo mais ou menos natural, mas isso faz uma diferença muito grande na vida financeira das pessoas, não é? Inclusivamente o preço a que as rendas eram na altura e tudo mais, permitia-te ter uma vida um

bocado mais desafogada do que as pessoas hoje em dia têm, não é? Portanto, as rendas eram mais baixas, Tudo era um bocado mais fácil.

E, portanto, eu nunca mais voltei para o primeiro... Não, ainda houve uma altura algures que eu ainda voltei a trabalhar como... Ah, tipo, fiz um trabalho de domicílio como enfermeira ainda, mas nem me lembro bem quando. Mas, quer dizer, já não voltei a trabalhar mais como enfermeira, a não ser nessa situação. E acho que ainda dei umas aulas também.

Ou seja, ainda... Comecei a ter essa vida um bocado precária e intermitente, não é?

Rita: Claro, de arranjar várias coisas para fazer, para ganhar dinheiro, não é?

Raquel: Sim um bocado, mas um bocadinho sempre nesta área. Ou seja, eu não tive propriamente muitos desvios, nunca mais, em termos de profissão ou de trabalhar noutras áreas, propriamente.

Rita: Sim, mas dentro desta área há muita coisa que se pode fazer, não é?

Raquel: Sim, sim, sim. Claro, claro. Mas pronto, eu depois comecei a trabalhar com atriz, comecei a ter trabalho, mas eu fiquei grávida pouco tempo depois. Porque a Mónica nasceu em 2010.

E isso fez com que... Opá, pronto, isso foi outro passo que, no fundo, também solidificou um bocado a nossa relação. Também a esse nível, financeiro, e de repente... Porque eu ainda por cima tive uma gravidez de risco, portanto...

Rita: Tiveste de parar. Tiveste de parar completamente. Tiveste de ficar quieta.

Raquel: Tive de parar completamente, sim. E então...é isso, se calhar houve momentos em que não fui assim tão independente, também tinha dinheiro guardado...

Rita: Não, mas eu quando digo, mas eu quando falo em independência, eu estou a falar mais dos pais, ou seja, eu estou a falar mais da coisa da emancipação, no sentido, claro que também importa a subsistência individual, mas quando nós estamos em casal, é aquilo que tu dizes, não é? A coisa vai se equilibrando dentro do próprio casal, não é? Como é uma família, a família financia-se. A ela própria, não é?

Raquel: Claro, claro.

Rita: Mas isso, para mim, eu considero isso a independência, não é? Ou seja, considero essa coisa...

Raquel: Sim, sim, sim.

Raquel: Mas tentando responder. Eu desde que comecei a trabalhar com 22 anos como enfermeira, fiquei independente, percebes?

Não voltei. Agora, se alguma vez pedi dinheiro à minha mãe, porque aquele mês não sei quê, pá, se calhar, mas não era, não foi uma coisa recorrente na minha vida, estás a ver? Tipo, não foi uma coisa que... que acontecesse assim com muita frequência.

Rita: Quando é que foi a primeira vez que ficaste sem trabalho?

Que idade é que tinhas? Como é que resolveste?

Raquel: Foi um bocado isso. Ou seja, fiquei sem trabalho porque fiquei grávida com uma gravidez de risco em casa. E no fundo, depois da Mónica nascer e de eu estar com ela também em casa, ela nasceu em janeiro e foi para a escola em setembro.

E na altura não foi uma opção ficar esse tempo todo em casa, não é? Ou seja, foi um bocado consequência de... Claro, nasceu, houve aqueles meses, depois meteu-se o verão. E depois do verão foi para a escola, e para mim foi importantíssimo ela ir para a escola para eu poder, pronto,

voltar um bocado à minha vida à parte disso, não é?

Rita: Sim, sim.

Raquel: E foi um bocadinho tentar agora voltar a esta vida profissional que tinha abraçado e que tinha largado logo depois porque só tinha feito praí duas coisas, não é? Antes disto acontecer. E como é que, pronto, agora, eu durante muitos anos, desde essa altura, que tive muitos períodos sem trabalho. Muitos, muitos, muitos. Portanto, ia trabalhando como atriz... ia tendo muitos períodos, portanto, trabalhava, fazia um projeto, depois seguiam-se meses e meses, às vezes, de falta de projetos, não é? Pronto, o normal. E depois ia tendo, no fundo, acho que e ia fazendo várias tentativas, por um lado.

Bem, por outro lado, comecei muito cedo a fazer coisas minhas. Portanto, foi logo nessa altura que fiz um primeiro projeto para uma coisa que o Maria Matos abriu. Um atelier de biografia, não sei o quê, que abriu. O Maria Matos abriu uma espécie de... Naquela altura funcionava por... Eles tinham, às vezes, uma programação que não era bem temática. Mas era um bocado. De 3 em 3 meses aparecia um tema, era assim uma coisa. E naquela altura, não sei se era 3 meses, se era 6 meses, era sobre a biografia. E vieram cá, ó pá, vieram cá, tipo, foi uma altura que vieram cá, tipo, os Nature Theatre of Oklahoma, o Rui Catalão também estava um bocado a fazer projectos assim... Já não me lembro... Pá, e outros que... E outras pessoas. E eles fizeram uma coisa, uma espécie de atelier para criadores emergentes, mas mesmo assim, em que tu concorrias e depois participavas. Tinhas uma espécie de, orientação, participavas, concorrias, não davam, não sei sequer se te davam dinheiro ou se davam tipo mil euros, era alguma coisa. Mas depois tinhas a possibilidade. Mas acho que nem sequer havia dinheiro. Se havia, era mesmo muito pouco. Não dava para... pronto.

E depois, tu, durante aquele tempo, durante aqueles meses, no fundo, participavas, tinhas umas aulas dadas pelo Rui Catalão. E participavas, assim, numas conferências que eles organizavam com esses artistas que vinham cá. Tipo, um dia tinhas uma conferência com os Nature Theater, houve um seminário também dado pelo Nelson Guerreiro e pela Maria Antónia Oliveira, que é uma biógrafa do... Ai, de um escritor que está a sair o livro agora. Ai, que disparate, não me lembro do nome agora... do Alexandre O'Neill!

Ó pá, em fundo éramos tipo dez pessoas. Dez pessoas a participar. Era eu, estava a Raquel André, o Tiago Cadete, que eram um grupo naquela altura. Estava o Tiago Vieira, a Maria Gil, a Rita Natálio.

Um grupinho que tinha o Gonçalo Alegria e mais umas pessoas. Pronto, e mais umas quantas pessoas. E depois toda a gente apresentou um... Um espetáculo, uma apresentação no Turim. Era no Teatro Turim.

E isso que eu fiz foi o que depois originou o meu primeiro espetáculo. Ou seja, eu fiz esse espetáculo lá no Turim. Uma espécie de primeira versão dos Os Dias São Connosco. E depois o Mark programou o espetáculo no Maria Matos e ele estreou com uma versão mais desenvolvida no Maria Matos, em 2012, praí. Pronto.

(fomos interrompidas pela minha filha)

Raquel: Isto está agora a falar ainda do dinheiro e dos trabalhos.

Rita: E isso aí é em que ano?

Raquel: Isto...Imagina, isto foi muito perto depois de a Mónica ter nascido. Isto foi em 2011, ou 2012. E o espetáculo depois estreou na sua versão desenvolvida em 2013. Que é a sua data oficial, digamos assim.

Rita: E esse é Os Dias São Connosco?

Raquel: E esse é Os Dias São Connosco. Que eu posso te mandar, se quiseres ver o vídeo.

Rita: Eu fui ver. Vi no Negócio. Foi no Negócio?

Raquel: Não, foi no Maria Matos.

Rita: E não fizeste um no Negócio na ZDB?

Raquel: Não, fiz, no Negócio fiz, uma que era a dona de casa, que era uma peça assim, mais, que era um texto.

Rita: Aaaah, foi esse que eu vi. Então não vi este, eu achei que tinha visto este.

Raquel: Olha, eu acho que é um bom... Como é sobre isso? É um bom espetáculo que a tudo...

Pronto, é um espetáculo que acaba por ser uma espécie de auto-retrato de uma pessoa...

Pronto, que eu era naquela altura e é um vídeo que eu faço para a Mónica ver no futuro.

É uma horinha, mas é um espetáculo que eu tenho...

Rita:E tens? Posso tê-lo? Posso vê-lo e posso estudá-lo?

Raquel: Podes, podes, podes.

Podes completamente, sim. É um espetáculo que eu tenho muito orgulho e gosto muito ainda hoje. Mas isto para dizer que para mim em todos esses períodos sem trabalho, sempre foram vividos com imensa angústia. Mesmo. Imensa, até demais, eu diria.

Que acho que isso também desencadeou um bocado em mim uma... epá, um bocadinho uma vontade... ou seja, acho que a criação aparece por um lado, porque eu sempre... quer dizer, não é sempre, quer dizer, por um lado porque... acho que por duas razões grandes.

Uma até tinha a ver com, claro, alimentar certas vontades criativas que começam a aparecer e começam a existir e a querer fazer... coisas, eu própria, não é? Também, a certa altura, também para mim foi importante que os processos de produção também fossem um bocado mais desenhados à minha medida. Também falámos disso no outro dia. Mas também, não só por causa de eu ser mãe, mas também, portanto, por um lado de trabalhar mais dentro de uma certa lógica que me era melhor, mas também para contrariar certas coisas que eu fui vivendo, às vezes como actriz em alguns projetos, ou seja, de achar que às vezes as coisas...

que as pessoas não tratavam bem as outras, ou que eram um bocado injustas nisto e naquilo, e portanto, isso é uma preocupação que até hoje, tanto eu como o Pedro temos muito, não é? De criar, e isso para mim é mesmo muito importante. Criar as condições. Não, condições e um ambiente de trabalho que seja mesmo bom. Portanto, para mim não faz sentido convidar pessoas, imagina, que são óptimos actores, mas depois eu sei que vão, que são pessoas... Conflituosas ou...difíceis.. Mas sempre vivi isso com muita angústia.

Portanto, para mim foi difícil também começar uma vida, lá está , fui enfermeira, não é?

Não é que eu tenha vivido muitos anos. Durante os meus primeiros anos de trabalho tinha tido um ordenado, e isso, a perda disso é muito... e depois de repente ficar grávida em casa...

Sim, não ter uma rede, e era uma miúda nova, quer dizer, não...

Tinha acabado de mudar de profissão, portanto vivi sempre, tentei, esses anos eu tentei... Pá, escrevi e-mails a realizadores pá, “gostava imenso a trabalhar contigo”. Tentei imenso ter um agente, não sei o quê. Portanto, eu estava um bocado a querer muito ser actriz. Tinha... e depois ficava frustrada, quando estava em situações... Ai e vivia com uma pessoa que ainda por cima era super convidada. Sempre foi, não é? Uma pessoa com muito sucesso. E até conseguir viver bem com isso, pá, foi um bocado difícil, porque...

Pá, pronto, porque por um lado, eu percebia essa realidade, percebia porque é que isso acontecia, mas também não gostava, pá, mas primeiro era difícil, sentia-me... inferiorizada um bocado e odiava essa sensação de estar num jantar com pessoas que não sei quê e de repente são, ver as pessoas como possíveis empregadores e tu sentias que estás fora, tipo, odiava isso. E hoje em dia, por exemplo, é uma coisa que eu sinto que já não tenho e ainda bem porque acho que a nossa profissão é mesmo difícil. E acho que é altamente, pá, é muito fácil, e acho que ainda corro o risco de isso acontecer, de ficares amargurado, de ficares, portanto, estás permanentemente frustrado por não conseguires, não é? Tipo, acho que é horrível.

Rita: Sim, mas tu construístes uma coisa, não é? Ou seja, estás a construir uma coisa.

Raquel: Construí. Mas tenho perfeita noção de que, agora que estamos a fazer uma candidatura à DGARTES, E que podemos não ganhar. Ou que podemos ganhar este e perder o próximo.

Rita: É sempre frágil, não está nada garantido.

Raquel: Não está nada garantido.

E tens sempre essa sensação permanente de recomeço, não é? Tipo de... Ok, agora parece que estás sempre a começar do zero um bocado.

Rita: Um bocado não, totalmente.

Deixa-me voltar ao guião.

Quando é que te tornaste criadora? Podemos pôr 2011, não é? Ou seja... E como chegaste a essa possibilidade? Acabámos de falar sobre isto.

Está tudo muito... A sequência está toda muito orgânica. Isto é muito engraçado porque eu tenho feito esta entrevista e eu tenho um guião, não é? E vou cumprindo sempre o guião. Claro que às vezes vocês navegam e eu gosto que vocês naveguem e deixo isso para ver onde é que isso leva.

E muitas vezes leva para a resposta à pergunta seguinte, e eu acho graça.

E a seguir as perguntas são:

Foi por necessidade que te tornaste criadora?

Por urgência?

Qual é que era o tema do teu primeiro espetáculo?

Dentro daquilo que nós já falámos, não é?

O que tu já disseste agora. Tem a ver com essa necessidade ambivalente, não é? Porque é a coisa da necessidade. Prática, não é? De ter trabalho, de ter estrutura, mas também a necessidade de ter coisas para dizer, ter vontade artística.

Raquel: Sim, mas também acho que a criação preenche um vazio, portanto, e preenche um vazio a vários níveis, lá está. Ou seja, pode de facto tornar-se o teu meio de subsistência, e eu acho que também só tive consciência disso. Isto que estamos a dizer, de me tornar criadora, porque precisava ter trabalho. Não acho que tenha sido... A primeira coisa que me levou a fazer o primeiro projeto, até acho que nem foi isso.

Até acho que foi um bocado... Quer dizer, foi uma vontade para encher um vazio, mas também uma vontade de voltar a esta área e depois ter sido mãe. Porque foi exatamente depois de ter sido mãe que fiz esse projeto, que concorri a essa... pronto, houve essa oportunidade também, não é? De concorrer a esse laboratório do Maria Matos.

Mas também é isso, vem dessas várias vontades, mas muito também de... E acho que a certa altura tornou-se uma coisa mais constante, por um lado, porque te permite exatamente, vais criando projetos e vais conseguindo fazê-los, e isso daqueles meses é um trabalho que tens também, mas também vai preenchendo este vazio que tu sentes, É pá, por não teres trabalho, por não teres convites, por não teres maneira de te realizar, percebes? E acho que depois disso sim torna-se uma... é uma vontade que vai sendo alimentada e depois pronto, as ideias vão aparecendo e vais construindo as coisas.

Mas o primeiro espetáculo também, lá está, eu sempre gostei, eu gosto muito de artistas mais da Performance até, que fazem, que têm trabalhos que cruzam mais a vida e a arte, portanto eu gosto muito de performance e nessa altura gostava muito da Sophie Calle e da, pronto, também da Marina Abramovic, não sei quê, mas gostava muito do trabalho da Sophie Calle que foi uma, e de um, ai, de um artista Coreano, ele é coreano?, agora está-me a ... Não sei se é da Coreia do Sul ou... Não, ou da Taiwan, é Taiwan, que é o Tehching Hsieh, que é um artista que depois foi para Nova Iorque e fez muitos trabalhos ligados, pronto, que cruzam muito, até de forma bastante radical, que cruzam a arte e a vida e isso impressionava-me imenso como espectadora desses trabalhos, como leitora desses trabalhos e, portanto, a minha primeira... e, portanto, quando abriu essa coisa da biografia do Maria Matos, pronto, senti logo um chamamento enorme e, portanto, o primeiro projeto que fiz foi mesmo sobre maternidade, portanto, o... A ideia era mesmo trabalhar sobre isso, sobre maternidade. Agora já não me lembro bem quais eram os pontos de partida, assim, não me lembro de cor, mas tinha a ver com... com isso, tinha acabado de ser mãe, portanto, provavelmente com questionamentos à volta disso. Sobre... sobre isso, sobre o que isso levantava, não é? O que estava a levantar na minha vida.

E pronto, foi esse. Esse foi o primeiro.

Rita: Formaste logo uma equipa ou trabalhaste primeiro sozinha?

Raquel: Trabalhei sozinha. Trabalhei com o Pedro também.

O Pedro ajudou-me. E depois...

E foi um bocado assim, na verdade. O projecto não tinha dinheiro, portanto trabalhei sozinha.

Depois quando... Só (...?) se tinha algum dinheiro.

Rita: Espera aí, espera aí, que eu tive um cortezinho.

Raquel: Ah. Estava a dizer, essa primeira versão do espetáculo foi sozinha com o Pedro e sem dinheiro. Depois da segunda, no Maria Matos, o Maria Matos co-produziu o espetáculo com um valor assim simbólico. Mas também era eu, o Pedro e o João Gambino.

Portanto, era uma equipa... E tive uma pessoa depois a fazer a produção, mas era uma equipa pequenina.

Temas e especificidades. Biografia, maternidade e feminismos.

Trabalhar sobre a tua autobiografia ou outras biografias foi uma escolha desde o início?

Porquê?

Raquel: Sim, foi porque como espectadora e como leitora são trabalhos que falam bastante ao meu coração. Isso foi assim desde que comecei a fazer coisas. Depois até tentei alguns desvios, mas senti que havia uma... que há qualquer coisa...

que há uma chama latente nos espetáculos, quando eles são mais próximos de mim, de alguma forma, quando o ponto de partida é mais próximo de mim. E, portanto, em todo o caminho que se faz, desde essa vontade inicial até ao objecto final, há qualquer coisa no objecto final que, quando eu sinto que consigo trabalhar em profundidade, ir aos sítios certos, e trabalhar as coisas de maneira... lá está profunda e...

Quer dizer, profunda. Acho que é essa a palavra. Sinto que depois o objeto final consegue também não só... Aliás, a profundidade acho que tem duas coisas que são importantes. Tem a ver com, por um lado, com isso de facto de se tornar depois um objeto a possibilidade de um objeto final ser... Ter essa camada, não é? Ter essas várias camadas é maior. E também trabalhar num nível profundo permite, em geral, ou eu sinto que permite, ir a zonas mais comuns daquilo que são as pessoas. Ou seja, por exemplo, eu fiz um espetáculo sobre a minha árvore genealógica, etc.

E havia ali interesse em trabalhar as histórias de algumas mulheres da minha família. E ao trabalhar sobre elas eu percebi que havia uma ferida que acompanhava várias gerações. e que tinha a ver com... na verdade com relação com... com o homem, com os maridos, portanto, muitas mulheres traídas, ou muitas mulheres abandonadas.

Muitas estou a falar de 3 ou 4, que foram as que eu acompanho, que eu segui o percurso. E que são a minha mãe, a minha avó materna, a minha avó paterna. Portanto, todas com casamentos complicados, ou abandonadas, ou traídas. E, portanto, a mim interessou-me perceber um bocado o que é que eu tenho hoje em dia que...

Por um lado, aquilo que eu sou de que forma é que fruto da herança dessas vidas, dessas mulheres, até porque são mulheres que me são extremamente próximas. E, por outro lado, também perceber o que é que eu sou e perceber também de que forma é que esta ferida primordial acaba por ser comum a muita gente, não é? E muitas pessoas. E, portanto, eu tento sempre trabalhar de forma a que, apesar de trabalhar temas que têm muito a ver com o cotidiano, com as relações familiares, com a maternidade, com coisas muito de uma vida banal, sobre o banal, o que é que elas podem ter em comum com uma série de pessoas para que o espetáculo e as peças sejam onde falem aos outros e não sejam coisas “umbiguistas”, ou meramente umbiguistas, também são um bocado, talvez. Mas eu acho que tenho conseguido, em geral, fazer esse caminho.

E, portanto, não tenho... portanto, tenho a noção do que é que sou, de onde é que me insiro, não é? E quando digo isto, digo da forma mais... Portanto, tenho noção que sou uma mulher branca, no meio social de classe média, que vive numa cidade europeia, que é heterossexual, que vive com outra pessoa, portanto, que tem duas filhas, portanto, sou uma pessoa extremamente normativa, de alguma forma, e convencional. E, portanto, mas acho que como... Pronto, e não é por isso que eu acho que o meu trabalho não possa ter interesse ou não falar a outras pessoas, portanto...

Isto também dos caminhos e de às vezes querermos... Acho que o trabalho biográfico é extremamente político e acho que estes trabalhos, ou seja, e acho que há uma...

Há interesse nessas vidas. Não tento ser uma pessoa que não sou ou falar de coisas que não me dizem respeito. O que não quer dizer que não pudesse interessar-me por outras coisas. Por outras realidades. Aliás, até acho que a tendência vai ser um bocado essa porque o trabalho biográfico é muito doloroso e muito...

Opá, é muito... Mexe em coisas muito profundas e é muito doloroso, portanto, é preciso... opá, pronto, é isso. É preciso que estás bem acompanhado e também...

Ter algum arcaboço para fazer coisas que mexam com estas zonas e com estes sítios e, portanto, acho que, claramente, aliás, o próximo é biográfico, mas também quero abrir a mais pessoas e a mais histórias porque é isso, porque é muito difícil a nível pessoal estar-se sempre a ir remexer na...nestes sítios, um bocado difíceis e duros. Mas acho que se não for assim também não... As coisas não, pronto, correm o risco de ficarem superficiais e isso também não me interessa muito, não é?

Rita: E eu, agora assim, um bocado extrapolando fora do guião, eu acho que nós, portuguesas, historicamente não pensamos muito sobre a nossa proveniência e sobre os nossos traumas e sobre as nossas feridas. Falamos muito pouco, dentro da família, sobre o que é que nós somos como família, como pessoas, o que é que nos aconteceu.

E eu acho muito interessante que se mexa nisso, também por isso. Pois acredito que também apeteça alargar, mas pensar de uma maneira mais transversal, nisso que tu estavas a dizer, na história das mulheres, das famílias e do que elas viveram, como é que foi ser uma mulher naquela época. Eu acho muito interessante isso, acho muito interessante pensar sobre isso e acho muito interessante e muito transversal, de certeza absoluta que é muito transversal.

Ressoa.

Raquel: Ah, sim, sim. Sim, sim.

E há um lado, mas também há um lado que é...

Sei lá, aquele espetáculo que eu fiz, que é a Turma 95. Tu viste, não?

Rita: Não. Não vi, não consegui ver.

Raquel: Se quiseres, também posso mandar.

É um espetáculo que, de outra forma, algumas das coisas que eu te disse até me apercebi um bocado por causa desse espetáculo. Dessa questão toda de viver uma adolescência e ter um crescimento, há um bocado a sentir-me à margem, não é? E o espetáculo é muito sobre isso. E é muito sobre a adolescência, e é muito sobre isso, e é sobre estares no meio de um grupo de betinhos a fazer o teu percurso. E numa altura, lá está, de imensa expectativa dos anos 90, não é?

E... Mas também mexe nisso, mexe com outras coisas, não é? Não é tanto a história da família, mas mexe... E é muito... isso para dizer, são espetáculos, mas também são um bocado expositivos, não é? Tu expões-te um bocado.

Depois são um bocado... E... E a relação que existe também durante estes processos criativos também é interessante, quer dizer, já me apercebi disso algumas vezes. E nesse em particular, apercebi muito de, sei lá, estar a escrever um texto, estar a fazer uma coisa, que também não falava sobre mim só, falava sobre outras pessoas também, porque eram as pessoas da minha turma.

Mas de falar muito desse trauma também, de crescer ali, de ser gozada, de ser não sei o quê. Uma série, algumas coisas. E eu lembro-me que quando mostrei pela primeira vez ao Gonçalo

Frota num ensaio à imprensa, Depois de ter estado, ou seja, já o tinha escrito, já o tinha, e já não fazia coisas biográficas há algum tempo. Tinha o escrito, até tinha saído mais ou menos bem, tinha sido um processo mais ou menos simpático e prazeroso. Depois decorar e depois não sei o quê, depois estás ali ensaias sozinha, aquelas coisas.

E de repente mostras a pessoas e percebi o impacto que ele tinha nesse ensaio, de repente. E dessa exposição, também nessa conversa com o Gonçalo, de eu perceber, “ah ok, ok, ele sentiu que isto é expositivo”, ok, não sei o quê, ok, o problema é que é tão natural, não é? Tu já decoraste, não sei o quê, estás ali...

Rita: Já não estás a pensar sobre isso, não é? Não tens um problema a expor aquilo. É um espetáculo já, já é um espetáculo.

Raquel: Sim, sim, sim, mas depois percebes que não, o que é? Espera aí, isto não é...

Rita: Não é uma personagem, não é uma historinha. É teu, não é? Veio de ti. Sim. Que engraçado.

Também é engraçado essa coisa, parece meio terapêutico, não é? Essa coisa em que tu quando comesças a trabalhar o objeto, não é? Tipo, já o espremeste de ti. Já o pensaste, já sacaste o que é que querias trabalhar. Depois comesças a trabalhar aquilo, é quase como se fosse já estar cá fora, não é?

Tipo, já não estás...

Raquel: Acho que sim, acho que não é assim tão imediato, ou seja, E acho que é terapêutico, ou seja, o fim em si não é terapêutico, mas acabas por mexer em coisas e por estar a chafurdar ali um bocado. E eu acho que alguma parte de mim também bastante, que está muito, que tem essa busca individual e de autoconhecimento e de autoanálise que acaba por estar refletida aqui de alguma forma.

E, acho que sim, que essa busca, essa necessidade de entender, há uma série de coisas que eu acho que influenciam ainda o facto de eu estar a fazer estas coisas, estas peças.

E acho que essa coisa de deixar de já ser teu, não é deixar de ser teu, acho que nunca deixa de ser teu, mas de qualquer forma, de já ser uma coisa sobre a qual tu tens algum distanciamento, Não é exatamente assim que... Eu não sei bem explicar quando é que ocorre, mas acho que quando finalmente o texto está escrito e tu já estás ensaiá-lo, eu acho que sim, acho que é mais ou menos nessa zona em que talvez já o veja como um objeto artístico de uma forma mais distanciada. Acho que até o momento do texto... Sim, acho que enquanto o texto não está acabado, digamos assim, não está escrito, e não está terminado, acho que é bastante doloroso. Mas também para mim é doloroso porque para mim escrever é difícil, não é onde eu acho que seja mais forte, digamos assim.

Então também para mim é um processo muito doloroso ter que escrever e ter que dar forma e materializar as coisas, teatralmente falando, performativamente.

E... Mas sim, sim.

Rita: Como é que a tua família olha para o que expões? Trabalhas com a família?

Raquel: Com a família mais próxima?

Ou alargada? Opa, assim... Portanto, as minhas filhas... Acho que ainda não tenho muita opinião sobre isso. Mesmo que também não...

Sou eu aqui a pensar...

Acho que não têm bem consciência de algumas coisas que têm a ver com isto. Não tem sido um problema. No sentido em que estou a pensar também o Terreno Selvagem, o espetáculo que eu faço com o Pedro e com o Miguel Castro Caldas. Que é, por acaso, até para mim, como tem o Miguel, e o Miguel escreve as cenas, é a partir também da nossa experiência enquanto pais, mas ...nunca viste esse espetáculo?

Rita: Já.

Raquel: Viste esse?

Rita: Vi.

Raquel: Viste esse. Pronto, mas esse espetáculo, como tem o Miguel, e como há ali um trabalho qualquer que eu não sei explicar, que eu não sinto tão expositivo, eu não sinto que... O que as pessoas pensam, ou deixam de pensar, a mim é um bocado indiferente.

“Ai, são eles, não são eles”. Mas as pessoas vão ver aquilo e tipo... Depois de cima, a sala é parecida com a nossa. Então, tipo, “ai, agora venho a vossa casa, depois de ver aquilo, e estou só a ver o espetáculo. E não sei o quê.

O espectáculo tem muito... É a partir das nossas experiências, é a partir de situações que nós vivemos. Mas depois, como o Miguel escreve, a partir das improvisações nossas.

Mas há ali qualquer coisa que eu não te sei explicar, que eu não sinto que esteja a fazer de mim. Não sei explicar, não estou a fazer de mim.

Rita: Porque é o Miguel a escrever, não é?

Raquel: Acho que é por isso, não sei, mas é claro que é completamente autoficcional e que nós somos completamente... Mas eu acho que as cenas estão trabalhadas de forma também de uma maneira que aquilo funcione e não sei quê, portanto, e que há coisas... Aquele final da cena não foi uma coisa que aconteceu, ou não houve aquela conversa, ou não houve... Pronto, mas eu acho que há de haver pessoas aí, que não somos os dois a fazer, acham completamente que somos nós e não sei quê. Mas, por exemplo, a Mónica já foi ver, já viu o espetáculo e adorou o espetáculo.

E não me pareceu que tivesse ficado chateada. Mas eu acho que em relação a elas há o cuidado de, quando é necessário, enquadrar um bocado a coisa. A Joana ainda é pequenina e não foi um Terreno Selvagem porque... Porque ela ainda acredita no Pai Natal. E, dois, então achámos que não queríamos estar aquele tempo sendo com o Pai Natal.

Sim, não quisemos estragar a coisa toda e, portanto, achámos que ela... Aí, por exemplo, achámos que podia fazer... Até, se calhar, achámos que podia fazer a confusão de que ela era pequenina, tipo, e pronto. Mas acho que tentamos sempre perceber se faz sentido ela ir, se faz sentido enquadrar, se faz sentido ver isto. Quer dizer, a relação a este último às Castro, como elas não puderam ir, ainda não viram, não pensei sobre isso, mas logo pensarei se faz sentido ou não. Provavelmente, acho que sim, acho que faz sentido ir.

Rita: E as mulheres da tua família foram?

Raquel: A minha avó, a minha mãe foi, sim, mas eu tenho muito, ou seja, eu tenho algum cuidado com o Pedro, acompanho muito os processos por dentro, portanto, não... Tudo que ele possa dizer também, artisticamente, vai dizendo e a nível pessoal também, portanto, não há... O que há para fazer vai sendo dito e feito durante o processo.

Opa, tem algum, sim, em relação a este em particular, tive que ter...

Portanto, imagina-se, só este espetáculo é que tem verdadeiramente uma coisa que diz respeito à minha mãe, não é? Portanto, os outros não tinham. E acho que em relação a esses outros, acho que... Acham graça, hã-de se relacionar com isso como...

como qualquer pessoa, se calhar, que me conheça muito bem. Em que sabe, ah, isto é verdade, isto é mentira. Mas acho que não os incomoda, não, coisa. Em relação a este, As Castros este espetáculo é completamente sobre a minha mãe, não é? E, portanto, eu estava cheia de medo que a minha mãe fosse ver.

Apesar de... Apesar de ele sempre ter sido pensado de forma a nunca... É uma espécie de homenagem que eu também faço. Portanto, tudo o que eu não queria que ela ficasse magoada. Nem...

Mas também que o cuidado um bocado de... Ah, sei lá. E depois, sabes, com estas coisas também, aquilo que a nós nos parece que é aquilo que vai imensamente magoar o outro e não sei o quê, não é necessariamente. Portanto, às vezes... Imagina, portanto há algumas conversas entre nós, tem cenas entre uma mãe e uma filha, não é?

Eu sou a sua filha, sou a Raquel, isso é assumido, e há uma atriz a fazer, a Sara de Castro, faz a minha mãe. E há cenas em que eu digo à minha mãe, a certa altura, que não percebo como é que ela aguentou viver para os outros, viver a vida toda a viver para os outros, não é? E tive que lhe construir uma resposta que eu achasse digna e que a minha mãe pudesse dar, não é? Mas o espetáculo é completamente uma homenagem à minha mãe.

Tem uma cena mesmo em que eu digo que lhe quero fazer uma homenagem em vida. A ela e à minha avó, que, portanto, morreu há uns meses. E, portanto, tem esse lado muito carinhoso e muito de homenagem. Mas, por exemplo, como o espetáculo tem algumas cenas em que...

Tem algumas cenas em que se fazem suposições sobre o que se possa ter passado naquela altura. Faz tipo “reenactments” de coisas do passado. Uma delas é tipo a minha trisavó casou com um tio e há uma conversa entre a minha trisavó com 20 anos ou 17 anos e o pai dela a dizer ... O pai a dizer que ela vai ter que casar com o tio que é tipo 30 anos mais velho. E há uma brincadeira performativa à volta disso.

Eles fazem a cena várias vezes e estamos a parar. Mas será que foi o pai que quis? Ou será que foi ela que estava apaixonada pelo tio? E fazemos a mesma cena nas suas, três versões. E depois tem umas cenas em que o meu avô, o tal que era projeccionista, porque eu tenho um carinho imenso e imenso amor.

É um avô que eu gostava muito. O meu avô traía a minha avó. Portanto, há uma cena sobre isso. E...

E isso é muito vincado, portanto. E eu achei que isso, por exemplo, podia ferir a minha mãe. E apesar da minha mãe saber isso e ter sido ela que me contou inclusivamente essas coisas. Mas eu sabia, pá, isto para ela pode ser duro eu estar aqui a falar disto. Mas ela...

Eu também lhe expliquei e também... E para mim era importante defender um bocado o lado das mulheres aqui na peça. E estar do lado delas e, portanto, contar essa história quase... pela versão delas, não é? E não pela versão dos homens.

E, portanto, pronto, isso é uma escolha, não é? Mas pronto, é isso, pá. Acho que quando se faz este trabalho, tem que se ter consciência de que isso pode afetar as pessoas à nossa volta, pronto. E acho que depois tem que se ter consciência e agir em conformidade com isso, porque

há muitas pessoas, assim, a Sophie Calle, por exemplo, que faz aquelas coisas às vezes de... Não estou a dizer que isso é mau, atenção, ou...

Sei lá, o Karl Öve Knausgaard, que é um escritor norueguês que fez aquela coisa toda da vida dele e não sei o quê.

Rita: A Morte do Pai (livro) é uma cena que a mim...

Raquel: Sim, eu li todos, são tipo seis. E a família pôs-lhe um processo. Processaram-no e não sei quê.

Pronto, agora, eu acho que também há ali uma coisa à volta disso, tipo, isso de alguma forma vende, não é? Essa a ideia. Eu não estou a dizer que isso não é verdade ou que ele não podia ter feito de outra maneira, eu acho que ele fez o quis... e eu tenho vontade que as pessoas da minha família continuem de alguma forma a dar-se comigo e a conseguirmos, à parte destas coisas, ir resolvendo as nossas coisas e os nossos problemas. E, portanto, não tenho... preferia que as pessoas não se sentissem feridas com o meu trabalho. E há uma ética, já na Turma 95 isso aconteceu, acho que foi a primeira vez que eu me deparei com isso, que eu estava a fazer uma peça que estava a contar histórias de 20 pessoas, 25 pessoas que eu não conhecia, que eu não via há 20 anos.

E, portanto, tínhamos que escolher o que dizer sobre elas. E aí eu tive mesmo... “Isto era muito bom para a história, mas eu estive a mal estar a contar este segredo, que ele me contou naquela conversa. Portanto, pronto, temos que... Não podemos contar esta parte, ou não podemos contá-la desta maneira, a dizer que foi o X.”

Portanto, arranjei ali uma maneira de conseguir dizer algumas coisas mais difíceis sem dizer quem é que tinha dito. Mas tive essa preocupação a 300% e tive medo até ao fim. E sempre que faço, agora não tenho feito espetáculo, mas não houve uma vez que a pessoa fosse ver, ou seja, eu sempre soube que iam ver, não é? Eu não sei quantos agora vai ver hoje. E eu penso, ok. Sim, a reação foi positiva para quase toda a gente, ou 99% das pessoas. Eu depois ganhei essa confiança e hoje em dia também. Já não faço espetáculo há imenso tempo, mas mexe comigo, não é? Estar a saber que a pessoa está sentada na plateia e está a ouvir aquilo que eu... Pronto, quando digo essa parte, fico “ok...” (apreensiva). Espero que não tenha dito nada que o incomode, porque... não é isso.

Rita: Não é isso que estás a fazer, não é?

Raquel: Sim, sim, sim, sim. Não é isso que estou a fazer.

Rita: Perguntas específicas sobre maternidade.

Trabalhas com a família por afinidade artística ou por conveniência?

Raquel: Não percebi.

Rita: Trabalhas com a família. Ah. Certo?

Isso, trabalhas, estou a assumir que trabalhas porque trabalhas com o Pedro.

Raquel: Sim, sim, sim.

Rita: O que é que veio primeiro, a afinidade artística ou a conveniência?

Ah, acho que... Epa, essa é difícil. Não, quer dizer, não é por conveniência, quer dizer, acho que há imensas respostas possíveis. Não, porque nós também estamos juntos há tanto tempo que as coisas misturam-se imenso, não é? Obviamente que a partir do momento em que eu começo a fazer, a pedir feedback, a partilhar e não sei quê, há um crescimento meu que eu não consigo dissociar de viver com o Pedro, sinceramente.

Ainda por cima o Pedro é uma pessoa, é um artista, para mim, inacreditável. É uma pessoa, é um actor genial. É uma pessoa muito disciplinada, muito metódica. muito interessada no trabalho que faz. Portanto, para mim é tipo, se eu tivesse...

Isto é horrível, parece assim. Se eu tivesse um mestre, acho que era o Pedro, que foi a pessoa com quem eu mais aprendi ao longo da vida. Pronto, a fazer isto, a ser actriz, inclusivamente. Portanto, a pessoa que mais me ensinou.

Rita: Isso é espetacular.

Raquel: É espectacular é, é. Sim, ao me parece que... Ai, não sei o que... Não, mas é verdade. Tipo, é...

Portanto, há uma afinidade. Obviamente que muitas das coisas... Quer dizer, é... É como outras coisas da nossa vida, não é? Não é só na parte artística, mas tu vais crescendo com a pessoa. E vais encontrando e construindo afinidades também, não é? Elas existem, mas tu também as vais, não é? Tipo... seja, porque vês os mesmos filmes, ou porque vês muitos filmes em conjunto, ou porque os livros são os mesmos, não é?

Tipo, há muita coisa que eu acho que vai influenciando...Pronto.

E depois, nós como temos uma estrutura, também se tornou conveniente de alguma forma termos uma única estrutura em vez de termos duas. E, portanto, foi uma decisão também unir esforços, mais em termos de produção, não é? Tipo, durante muitos anos nós não... Aliás, para nós é isso o que estamos a fazer.

Rita: Espera aí, espera aí, desculpa. Vou só travar-te porque vamos ter perguntas daqui.

Esta parte aqui é ainda sobre a família e eu percebo que isso esteja dentro da conveniência, não é? É por isso que estás aí por aí. Mas é só para não nos afastarmos Porque a seguir eu vou falar da produção e se calhar depois aí misturamos essas duas coisas. É só para eu conseguir manter isto mais ou menos dentro dos temas.

Ainda sobre a família, desde que foste mãe sentiste uma transformação como artista?

Raquel: As coisas misturam-se também. Eu só sou artista desde que sou mãe, basicamente. Eu acho que fui mãe primeiro antes de ser artista, portanto.

Rita: Ok, ok. Isso é uma boa resposta.

Quando voltaste ao trabalho, ou quando começaste o trabalho, como é que foi a rede de apoio em relação à Mónica? E se para o pai, que trabalha contigo, como é que foi para ele?

Raquel: Nós temos uma rede de apoio muito grande em termos de pais e mães e padrastos e madrastras, portanto...

Rita: Contaram com isso no início, é isso?

Raquel: Sim, sim. Desde o princípio.

E também para nós com o casal. Ou seja, para nós também foi sempre muito importante ter isso à parte da nossa vida profissional. Ou seja, a Mónica desde pequenina que dorme uma noite, agora já é diferente, mas desde muito pequenina que ia dormir uma noite por semana à casa dos avós, para nós termos tempo, para nós e não sei quê. Portanto, é uma coisa que desde cedo tivemos noção também da importância que isso tinha para a nossa vida pessoal, não é? Podermos...

E também acho que houve coisa, também... A Mónica também veio um bocado... Ou seja... Acho que as primeiras vezes que os nossos pais... Os meus pais nunca deixaram propriamente se dar, de alguma forma, de falar um com outro, mas houve muitas situações em que o nascimento da

Mónica, no fundo, trouxe aproximação entre as pessoas. Porque... Pronto, por acaso o pai do Pedro já tinha duas netas, mas foi a primeira neta do resto das pessoas, e então... isso imagina haver festas de anos em que eles estavam juntos e não sei o quê, mas foi muito...pronto, acho que foi uma coisa aglutinadora, não é? E isso é... e portanto isso é difícil para mim até dissociar ser mãe desta rede que nós temos tido, pronto, que é mesmo um privilégio enorme, não é? Mas de... eu não tive muito isso quando era miúda.

De ir muito para a casa dos avós. E a Mónica e a Joana também, têm tido muito isso. E isso é espectacular. É uma coisa mesmo importante para eles também. Para elas, para nós e também para eles.

Essas vivências e o que isso lhes traz a todos. E tem trazido...

Rita: Em relação ao trabalho, tiveste direito a algum subsídio de maternidade?

Raquel: Não. Não tive, que na altura também não tinha...

Rita: Não estavas a trabalhar?

Raquel: Não, da Joana tive, mas eu já me tinha auto-empregado. Ou seja, da gravidez da Joana planeei mais ou menos, mesmo sabendo que podia correr mal. Mas, tipo, consegui fazer um contrato com a minha associação, que tinha ganho algum dinheiro como actriz, e assim, quando estive grávida consegui ter um... Tipo uma coisa de gravidez de risco, que não ganhava muito dinheiro, mas pronto. Não era a zero.

Rita: Quais seriam, na tua opinião, as condições ideais para uma actriz que também é mãe trabalhar?

Raquel: Quer dizer, a primeira coisa é ter garantido o cuidado ao filho ou a filha. Conseguir garantir esse cuidado. Agora, porque vias, não sei se é pela via familiar, se devia haver mais condições. em termos de se devia haver um babysitter nos teatros, quer dizer, não sei, acho que isso é um bocado difícil de... quer dizer, para ter difícil, podíamos fazer agora uma lista do que é que podia ser, o que é que era desejável.

Mas pensando que as mães, quer dizer, pensando noutras superfícies, sabemos que também as pessoas não têm babysitters nos locais de trabalho, quer dizer, é viver garantidas as suas... eu acho que era ver garantido mesmo que os outros trabalhadores têm, não é? Tipo, direito a apoio à família, subsídio de maternidade.

Rita: Horário reduzido para dar de mamar?

Raquel: Horário reduzido para dar de mamar. Pronto, apoio nestas coisas também por causa dos horários às vezes serem diferentes, claro.

Era o ideal. Mas sim, acho que é no fundo a profissão estar mais próxima desse tipo de... das outras profissões que têm esses... essas garantias, não é? Mais adquiridas.

Rita: Ser artista mulher é diferente aos 20 anos e aos 30 anos. O mercado tratou-te de maneira diferente.

Raquel: E aos 40?

Rita: Exato, devia ter as três idades. Porquê que eu pus até aos 30?

Raquel: Porque se calhar elas têm todas 30(as outras entrevistadas).

Rita: A Keli não, a Keli também tem 40.

Raquel: Se ser artista é diferente aos 20, aos 30 e aos 40. Ou aos 40 ou aos 20.

Rita: O mercado tratou-te de maneira diferente, ou seja, se tu achas que existe alguma questão com a idade, por sermos mulheres, na nossa profissão. Positivo ou negativo? Não tem de ser uma coisa... “Ai, estás mais velha.” Pode ser uma conquista, pode ser o tempo passou. Não és a mesma aos 20 e hoje em dia.

Raquel: Como encenadora, ou seja, pensando nesta coisa do teatro e da criação e não sei quê, Acho que não. Acho que tem mais a ver com, quer dizer...

Rita: Com o percurso? Com o que já fizeste?

Raquel: Com o percurso, sim. Ou seja, à partida de uma pessoa com 30 fez menos coisas. Se tudo correr bem, não é? Pessoa com 30 fez menos coisas. Eu aos 40 fiz muito mais coisas, comecei aos 20 a fazer. Portanto, aos 40 já tenho 10 anos disto. E, portanto, obviamente que à partida acho que o acesso às coisas, aos teatros, acho que é diferente e à partida é melhor. Ou seja, eu não acho que seja uma área... Mas se uma pessoa aos 50, é como se fosse a maior pessoa a escrever, não é? Aos 50 e tal anos, não é?

Ou a editar. Portanto, acho que nesta área, se comesas aos 40 a fazer criações e correr bem, as pessoas gostarem, não sei o quê, não és prejudicado por estar a começar mais tarde.

Rita: Não é futebol, não é? Não somos o Cristiano Ronaldo.

Raquel: Exato, sim, sim. Agora, claro, acho que os nossos problemas são outros, não é? E acho que são estes da precariedade, dos teatros, das programações, da falta de dinheiro, não sei o quê. Portanto, acho que são outras questões e não tem tanto a ver com a idade, acho eu. Diria que não, não sei.

Rita: O próximo pergunta continua a ter a ver com a mesma coisa, mas sempre de perspectiva de ser mulher. Ou seja, de que forma é que achas que ser mulher hoje, aqui e agora, afetou o teu trabalho? E se as coisas estão diferentes desde que começaste? Para melhor ou para pior?

Raquel: Não sei.

Eu nunca... Eu não posso...

Rita: Podes não concordar com isto. Podes achar que não tem...

Raquel: Não digo não concordar. Ou seja, eu não me relaciono, ou seja, com quem... com a DGARTES, ou com as pessoas que me têm programado ao longo dos tempos, ou seja, pensando nessa relação, ou pensando...

Rita: Sentiste-te sempre ouvida respeitada...?

Raquel: É óbvio que há pouquíssimas mulheres que são diretoras dos teatros, há pouquíssimas mulheres que estão no poder nestes sítios, nestas instituições, não sei o quê. Não sei como é que está em termos de programação, mas acredito que há uns anos, e acho que hoje ainda deve ser, há mais homens programados em geral. Há sempre, tem-se lutado ao longo do tempo contra essa predominância masculina, cis, hétero.

Rita: Não achas que está diferente?

Raquel: Acho que está diferente, acho que está diferente.

E hoje em dia, mais do que há 10 anos, vêes mais mulheres, mais pessoas com outras questões de identidade de género, mais pessoas trans, mais pessoas...

Rita: De etnias diferentes ou racializadas?

Raquel: Ou de minorias, sim, ou racializados, etc. Claro, sim. E as mulheres, naturalmente, também há-de ver mais mulheres do que vias há uns anos, sim.

Nesse sentido, sim, está diferente, há mais abertura e há uma consciência maior de todas estas questões, de questões sociais e de questões que têm a ver com essas... Que essas problemáticas arrastam, não é? De alguma maneira.

Rita: Quando dizes problemática estás a falar de quê?

Raquel: Imagina, naturalmente que há mais noção de que as pessoas trans têm pouco espaço na sociedade, não é? São mais invisíveis, ou que são mais maltratadas, ou que têm mais dificuldade em... Não, não, ou as pessoas negras, há uma consciência sobre racismo estrutural e sobre questões pós-colonialistas e sobre uma série de questões. E que, naturalmente, o trabalho artístico não só acompanha, como normalmente é visionário nessas coisas. Começa, antes da sociedade a trazer isso ao cima. Eu acho que isso com as pessoas trans, por exemplo, com a comunidade trans, tem acontecido.

E com as questões, por exemplo, que têm a ver com a identidade de género, com a linguagem neutra. Eu tenho bem noção de que há um florescer dessa temática há já alguns anos nas artes performativas e nas artes em geral e que a discussão está mais avançada do que o resto da sociedade. Na sociedade, sim, sim. Portanto, como quem diz, os artistas primeiro que tudo, percebem-se primeiro e olham primeiro para as coisas, não é? E percebem primeiro as coisas ou os problemas que existem, pronto.

Pronto, e em relação ao feminismo, ou em relação à presença das mulheres nas artes, em relação a tudo isso, mais em relação a esse grupo onde eu me insiro, claro, acho que sim, há mais consciência, há mais abertura, há mais vontade de olhar para esse problema, para essas questões, acho que sim. Eu acho que se... Agora, eu pessoalmente não tenho nenhuma história para contar sobre não fui programada porque sou mulher, ou não quero ir no meu trabalho porque sou mulher.

Rita: Podias ter o contrário, podias sentir que tinhas sido programada por ser mulher, por exemplo.

Raquel: Também não.

Rita: Pois, exato, não tens acesso aos critérios do programador

Raquel: Não sei se já houve alguma situação em que se estivesse em cima da mesa o meu trabalho e outro trabalho de um homem e dissessem, não, vamos programar a Raquel porque a Raquel é mulher.

Rita: Sim, mas por um lado ainda bem.

Raquel: Pode acontecer. Ou seja, eu visivelmente...

Agora, pode ser uma coisa altamente invisível, altamente...

Mascarada, altamente... Portanto, ou seja, até porque nunca, neste percurso, eu achei que fosse fácil. Portanto, isto nunca foi... Ou seja, se calhar o acesso que tenho hoje em dia a trocar e-mails ou a conversar com o programador que estou com o meu trabalho, é mais fácil do que era há 10 anos. É verdade.

Mas também já fiz não sei quantas peças, as pessoas já viram.

Rita: Claro. Tu és a mesma, o que fizeste foi muito trabalho, não é?

Raquel: Sim, sim, agora, e não é uma coisa de... Epa, isso foi tudo muito fácil, que estranho.

Sim, nada caía do céu. E acho que por isso é que para mim, pode haver outras pessoas que têm mesmo outras histórias, que tenham sentido isto e aquilo. Pronto, eu visivelmente, porque se

calhar sou ingénua, não sei, mas visivelmente não acho que seja evidente, seja para o bem ou para o mal, como também não acho que seja fácil em nenhuma circunstância. Se calhar se fores falar com homens, se calhar têm uma versão... Não, eu sempre fui programada e não nunca houve questão.

Não, eu vejo que... e eu vivo com um homem, portanto, também não acho que o trabalho dele... Ou seja, não vejo... Por exemplo, um bom exemplo, o Pedro, que faz peças que eu considero extraordinárias e diferentes das minhas, não tem nada a ver, mas que em muitos aspectos acho que são extremamente boas. Eu não vejo que o Pedro tenha muito mais facilidade do que eu nos contactos, no facto de ser programado ou não, etc.

Portanto, acho que isto é sempre difícil, seja para quem for. Se calhar é mais difícil para pessoas negras, com certeza. Se calhar é mais difícil para as mulheres. Claro que sim. É evidente. Faz sentido que assim seja. Porque se nas outras áreas é assim, na nossa também não vai ser assim muito diferente. Eu não tenho essa confiança dessa... Pronto. De uma forma realmente comprovada que isso seja uma questão ou não seja.

Ok. Vou parar a gravação e vou começar outra só para não ter tudo num ficheiro demasiado grande. Então vou parar aqui o iPad.

Retomamos.

Rita: Consideras o teu trabalho político? Consideras o teu trabalho feminista?

Raquel: Sim, acho que o trabalho, assim lá está. O pessoal é político e o que se passa em casa é político. E acho que é aí que começa tudo. E o meu trabalho, na verdade, tem incidido muito sobre essas questões, que obviamente parte de coisas pessoais, mas que eu acho que depois transbordam para outras questões e para...

e para outras temáticas. Eu não gosto muito de arte panfletária e não gosto muito de arte que me tente vender uma coisa ou que me tente veicular de forma muito direta certas ideias, lá está, eu gosto de pensar por mim própria e gosto de uma arte que me faça pensar e questionar. E portanto, também tento que o meu trabalho falte muitas coisas sem necessariamente vender uma ideia muito fixa sobre determinada...sobre determinado assunto, ou seja, e neste último que fiz, que lá está, quero olhar para a história dessas mulheres e quero... eu acho que há lá muita coisa que é política, que é feminina, que é feminista, mas não acho que seja um espetáculo que tu... que tenha essas ideias a passar de uma forma hiper direta ou hiper panfletária ou hiper o que for.

Mas considero que sim, acho que sim. Acho que é um trabalho que quer empoderar também. Que quer empoderar, que quer empoderar no geral as pessoas. Acho que sim.

Rita: Ao longo da tua carreira, Sentiste que tiveste dificuldade em ocupar o teu espaço? Em te afirmar como pessoa? Por seres mulher ou não? Como é que te afetou? Como é que resolveste?

Raquel: Acho que sim, mas eu acho que isso é uma coisa mais pessoal. Não acho que seja tão... Epá, é uma pergunta difícil. Podes repetir, só para ver se eu percebi bem.

Rita: Ao longo da tua carreira, sentiste que tiveste alguma dificuldade em ocupar o teu espaço? Em te afirmar como pessoa? Por seres mulher? Como é que te afetou? Como é que resolveste?

Raquel: Sim, eu acho que agora estava a me lembrar de uma outra situação.

Não tem tanto a ver com... Isso, por acaso, é engraçado porque não tem propriamente a ver com aquela pergunta do ser programado. Eu sei que não foi isso que tu perguntaste há bocado, mas sobre a questão de “conseguiu ou não chegar onde chegaste, ou que for, por ser mulher, ou se sentiste que o caminho te foi vedado.” E a um nível institucional, eu, por acaso, é isso. É tal resposta que eu já dei, não é?

Eu não senti que...que houvesse essa tendência para me programar ou não programar por ser mulher, etc. Mas acho que às vezes ao nível do trabalho direto com as equipas, com os teatros, acho que ao longo do tempo, sim, houve momentos em que senti que por ser mulher as pessoas ou os homens ou alguns homens falam comigo ou falavam comigo de determinada maneira, porque para eu ser mulher, pronto, porque é uma maneira um bocado machista de viver e isso ainda está um bocado instituído nalgum ciclo. E, portanto, acho que sim, já senti que há coisas que...

Sim, que há uma persona, não é? Ou que há uma maneira de estar que também tem a ver com ser líder ou com ser tu que estás a comandar o barco no geral. Quer dizer, mas isso também é uma coisa que tu tens que construir de um bocado, não é? Tipo, essa maneira afirmativa, essas certezas sobre também algumas coisas que tens que ter para, pá, para liderar ou para dizer como é que tem que ser feito isto ou aquilo. Acho que há coisas que...

Quer dizer, mas eu não sei se isso é diferente para as mulheres, ou seja, não sei se o homem também não tem que passar por isso, não é? Agora, claro, se há sítios onde há um comportamento machista e que eu percebo, já me aconteceu, não é? A pessoa está a falar assim comigo porque sou mulher e porque... pronto, já me aconteceu. Mas eu acho que isso também acontece, pá, deve acontecer em todas as áreas, tipo...

Acho que...

Acho que é uma coisa comum a todas as áreas. Não sei se na nossa é pior. Não sei. Se calhar... Não sei o que é que as outras pessoas estão a dizer.

Mas eu, por acaso, sei. Não sei. Não, não. Sabes porquê? Porque eu acho que há uma coisa... Quando tu fizeste essa pergunta, o meu pensamento foi um bocado para outra coisa, que foi... Eu acho que há outras questões, como a maternidade, e como tu seres mãe, eu fui mãe muito nova, e muito antes de ser artista também, e muito antes desta construção, que entretanto aconteceu. E eu às vezes acho que sim, isso também te tira muito da tua identidade, passas a viver em função de outra pessoa. E eu acho que, quando eu até disse, ah, isso é um campo pessoal, vejo isso num campo mais pessoal, e portanto, a minha cabeça foi mais para essa zona, não tanto de eu, enquanto mulher, ocupar um sítio num teatro, ou o que for, ou a liderar uma equipa, não sei o quê, mas mais para esse sítio de tu és mãe e de repente há uma data de coisas que...

Rita: Então, mas isso é uma resposta legítima a esta pergunta, não é?

Porque também aconteceu na tua carreira.

Raquel: Sim, é isso. Acho que há um lado que eu também tive de construir e que eu tive de encontrar. E como te disse, e como também acho que os padrões que tenho e os exemplos de feminino que eu tenho são muito ligados à vida doméstica, à maternidade, a uma maneira de estar.

Rita: Mais abnegada?

Raquel: As minhas referências são essas. Imagina, as minhas referências de feminino, de mãe ou

de feminino, são muito mais ligadas a esse campo do que a um campo profissional. Do que a um campo de uma mulher mais emancipada, mais... profissionalmente a gostar e a fazer e a lutar por uma coisa que gosta. E, portanto, eu acho que também há uma construção qualquer em ter-me...lá está de ocupar um espaço e de me fazer ver e de não sei quê.

Que acho que teve que acontecer primeiro, não é?

Rita: Tiveste tu de inventar, não tinhas essa referência também. Por isso tiveste que inventar.

Raquel: Sim, mas também, como estava a dizer, como fui mãe nova, também acho que também me apaguei um bocado de algumas coisas.

Portanto, acho que este caminho que eu tenho feito também tem sido um caminho de perceber o que é que eu quero para mim, de perceber, tentar perceber que também tenho que me cuidar. Estas coisas que agora toda a gente fala, não é? Cuidares de ti ou também de te priorizares, também não sei quê. Porque, pronto, e isso tudo está tudo dentro do mesmo saco, não é?

E não é só, tipo, tu chegares a um sítio e, ah, estão-me a tratar mal porque sou mulher e não sei o quê. Não, isto também tem a ver com a tua identidade e também tem a ver com a tua... **Rita:**

Claro, mas ser mulher também é, ou seja, Tu estás com o teu companheiro, não é? E têm os dois a mesma profissão. E tiveram os dois uma filha.

E provavelmente quem teve uma moça ou quem teve que fazer essa redescoberta foste tu. E isso está dentro... Não quer dizer que o Pedro não tenha feito e não quer dizer que ele também não tenha tido uma transformação. Mas o caminho da maternidade... e que faz parte da condição da mulher, essa descoberta de quem é que tu és e do que tu estás a falar, provavelmente foi muito maior para ti, foi grande para ti.

Raquel: Acho que sim, mas também porque tive 40 semanas em casa sozinha.

Rita: É isso. Mas isso só te poderia acontecer a ti? Porque és mulher.

Raquel: É, mas também acho que tem algumas circunstâncias, percebes?

Rita: Certo, mas ao Pedro nunca poderia acontecer isso. Podia acontecer outra coisa. Partir uma perna? Ter uma anca deslocada e ter que ficar com a criança.

Raquel: Não, acho que não.

Acho que podia acontecer e acho que pode acontecer a alguns homens. Se o homem ficar em casa com uma criança seis meses, acho que isso também pode acontecer, não é?

Rita: Claro, mas acontece pouco, não é?

Raquel: Talvez. Hoje em dia há muitos homens a tirar licenças de paternidade, não é?

E na altura, ou seja, no nosso caso, não foi isso que aconteceu, não é? Mas há. Também há homens que tiram. Não é aqueles primeiros três meses, mas é depois. Há muitos homens a fazer isso.

Há muitos. Isso acontece.

Rita: Isso acontece. Mas não há muitos. Por acontecer não quer dizer que haja muitos.

Digo eu. Não, claro. É uma coisa muito recente. É uma coisa que quando a Sara nasceu eu não fiquei. O pai teve direito a um mês.

Raquel: Sim, mas hoje em dia já pode ser partilhada, pode ser mais recente, mas de qualquer maneira. Certo, mas isso quer dizer, a Sara tem 7 anos, não é?

Rita: Sim, sim, sim. É uma coisa mesmo muito recente. Não é uma coisa que...

Raquel: Claro, claro, mas eu acho que isto não tem... Ou seja, mas eu acho que não tem só a ver com... Não sei se é assim tão taxativo... Para os homens, não sei como é que é, mas para as

mulheres, acho que não tem que ser necessário. É difícil porque acho que a maternidade, como é um abanão enorme também na tua vida e na tua existência, muda tanta coisa que, de facto, é isso.

Eu senti que teve que haver essa reconstrução, ou essa redescoberta, ou essa não sei o quê. Mas numa segunda filha já não senti, obviamente, da mesma maneira. E também vou acrescentar, e também olho. E, portanto, se calhar talvez seja isto onde eu quero chegar, que é... Também vejo à minha volta muitas pessoas, agora obviamente pode ser pelas circunstâncias, pode ser porque não têm rede de apoio, pode ser porque também acham que se calhar fazem aquilo melhor do que a avó ou avô ou o que for, mas vejo muitas pessoas que também são escravas, são reféns da maternidade, de uma maneira que isso destrói tudo à volta, inclusive as próprias relações.

E vejo, tenho amigos próximos que vejo isso acontecer e que me questiono porque é que as pessoas permitem chegar aí. E muito recentemente, não sei se interessa tanto para o teu trabalho, mas pronto. Amigos nossos que se calhar, se calhar também conheces, não sei, mas que foram pais com 40 anos, por exemplo, tenho amigos que estão a ser pais agora, e que não sei se é por isso, mas que há ali uma total dedicação e...

Pá, que aquilo me afige um bocado, sabes? E não estou a dizer que eu não sou uma mãe dedicada, mas eu sou uma mãe com a consciência que também é preciso o espaço para mim, que também é preciso... E falho em tantas coisas, com certeza.

Nesta relação, mas isto mais na relação contigo próprio, com o espaço que tu precisas, com aquilo que tu precisas para ti e com aquilo que é também a tua vida à parte, não é? Da maternidade ou da paternidade. E obviamente que eu também tive que fazer esse caminho e também, quando fui mãe, então não havia, nem sequer havia smartphones, que era ótimo, não é? E, portanto, estas coisas todas recentes à volta de ser mãe, de ser pai, não sei o quê, eu não bebi nada disso nos primeiros cinco anos se calhar da vida da Mónica. Portanto, foi um processo muito mais... como menos consciência de algumas coisas. E ainda bem, além de se falar mais hoje e tudo mais, mas ao mesmo tempo acho que... também entramos às vezes em caminhos um bocado... não sei, em que...

É muito interessante e muito complicado, porque é muito fácil criticar. Mas estas novas... Para mim, a mim faz-me confusão. Também, pronto, sou eu. Tipo, estas novas maneiras de abordar a parentalidade, super...

Bem, que as crianças têm que... Fazem tudo e podem fazer tudo e não sei o quê. E que tu não tens... Epá, não sei. É...

Às vezes não percebo bem o que é que está a passar, sinceramente. Porque acho que há por um lado... Há muita consciência sobre isto que estou a dizer, de, epá, não, também temos que pensar em nós, também temos que não sei quê. E por outro lado, vejo coisas completamente opostas. Portanto, acho que estamos a viver sempre aqui numa coisa que é ou é 8 ou é 80, estás a ver?

Rita: Sim, e é muito em função e há uma espécie de pensamento único também, não é? Ou seja, corre-se o risco um bocado de fazer as coisas só de uma determinada maneira, mesmo que vá contra o teu instinto, faz assim porque é assim que está toda a gente a dizer que é por fazer. E depois vais resvalando para aquilo que tu achas mesmo, não é? De vez em quando resvalas para o... Mas pronto, mas isso, de facto...

Bom, com quem é que trabalhas agora? Tens uma equipa fixa? Vais trabalhando com pessoas diferentes? Como é que chegas à tua equipa ideal e qual é?

Raquel: Então agora tenho uma estrutura, não é? Tenho uma companhia, que no fundo é partilhada por Pedro, já tínhamos falado disso. que tem apoio sustentado, portanto, é talvez o melhor momento da minha vida profissional, em que voltei a ter um vencimento fixo, em que pronto. Não que eu ambicione ser empregadora, porque é mais uma consequência disto mais propriamente Uma vontade imensa de ter uma... de gerir uma equipa permanente de não sei quantas pessoas ou o que for. Portanto, não tenho propriamente essa ambição, mas isso é uma coisa que é consequência disto.

E pronto, ainda bem. Quer dizer, é uma coisa boa. Poder proporcionar isso a outras pessoas. Temos uma equipa fixa de produção, eu e o Pedro, e três pessoas. Não todas a full-time, mas no fundo somos um bocadinho os diretores artísticos da companhia.

E depois em cada biénio há vários projetos. Há projetos dirigidos por mim, há projetos dirigidos pelo Pedro, há projetos dirigidos pelo Miguel Castro Caldas, que é o nosso artista associado. E cada projeto eu desenvolvo. Eu escolho as minhas equipas.

Rita: E tens uma produtora que trabalha sempre contigo?

Ou tens uma produtora que é da companhia recorrentemente?

Raquel: Não, temos uma produtora fixa, sim. Temos uma produtora fixa, temos uma pessoa de comunicação fixa e ainda temos outra pessoa, que é a nossa ex-produtora, que só faz a gestão e administração. E depois, em cada projeto, ou seja, eu e o Pedro obviamente tentamos encontrar pessoas comuns, principalmente ao nível da equipa artística, sei lá, gostamos de trabalhar com a mesma pessoa de luz, ou seja, mas isso é se calhar, se eu quiser muito trabalhar com uma pessoa e o Pedro com outra, não estamos presos a isso, há muita liberdade. E pronto, e trabalho com os elencos, só com as outras pessoas, conforme aquilo que o projeto pede e...

Também consoante essa vontade de estar com pessoas... Eu como faço este trabalho, este trabalho mais autobiográfico, é um trabalho um bocado delicado. E fragilizo um bocado às vezes. Ou seja, já tive processos em que... Pronto, em que estou muito frágil, em que é difícil...

Este último, por exemplo, ou seja... Aquilo era... Havia situações da peça que eram tão parecidas com as situações que eu estava a viver. com a minha mãe, nomeadamente, e com a situação da minha avó, que estava numa fase assim um bocado terminal, que às vezes o processo fragiliza-me um bocado. Então, eu já percebi que é importante estar também estar rodeada de pessoas que sejam cúmplices, que sejam amigas, que sejam...

que tenham alguma sensibilidade para perceber o que é que se está a passar. Sim, não são meros executantes, não é? Que compreendam um bocado, que estamos a trabalhar temas e coisas um bocado delicadas. Isso para mim é importante.

Sim.

Rita: Ok. Como é que as questões do feminino são abordadas em equipa? Isto é muito vago. E é daquelas coisas, ressoa ou não ressoa?

Raquel: É assim, eu acho que são abordadas como quaisquer outras questões são abordadas. O trabalho também faço muito, ou seja, eu quando trabalho também faço, imagino, eu posso ter ideia da cena que é, mas tento sempre fazer improvisações com os atores, ou tento, pronto. Tudo é discutido à mesa e a peça está sempre a ser discutida por todas as pessoas. E, portanto, tudo isso, seja o que for que a peça traz, ou seja, coisas que à peça faltam, ou sejam questões

que levantam, são todas discutidas entre todas as pessoas e é uma forma bastante democrática e de uma forma bastante... aberta, sem...a tal coisa que se diz, num safe space, num espaço protegido e com esse tipo de ambiente também, que proporcione essa partilha, para saber que as opiniões possam ser expressadas sem julgamentos, etc.

Rita: Trabalhas com pessoas de todos os géneros, ou há um predominante, é um acaso?

Raquel: Nunca trabalhei com pessoas trans. Nunca aconteceu. Acho que ultimamente tenho estado também mais desperta para o facto de haver pessoas que têm menos oportunidades. Se calhar há 5 anos atrás não tinha essa consciência, hoje em dia tenho.

Embora normalmente também, quer dizer, mas prevalece muito o projeto. Ou seja, o que o projeto pede e o que o projeto precisa. E portanto não...

Rita: Não forças, não é uma questão de...

Raquel: Não forço, mas mais facilmente hoje.

Mas hoje em dia se tiver em cima da mesa duas pessoas e tiver uma branca e uma negra e as duas forem potenciais candidatas a estar numa equipa, escolho a pessoa negra. Portanto, escolheria. Sim. Pronto.

Mas, obviamente que sim, é a mesma coisa em relação ao masculino e ao feminino, quer dizer, eu gosto muito de trabalhar com mulheres. Se tiver uma mulher e um homem e forem ambos, se calhar estiverem exatamente no mesmo sítio, se calhar convidaria a mulher, por saber que a mulher tem menos oportunidades. Mas não vou fazer uma equipa exclusivamente de mulheres. Só por isso, só porque sim.

Há muitos homens com quem eu gosto de trabalhar e, portanto, não vou deixar de trabalhar com homens, só por uma questão disto ou aquilo.

Rita: Como é que te caracterizas como líder de uma equipa? E os outros, como é que achas que te caracterizam?

Raquel: Ah, eu não sei. A Indecisa, acho que me caracterizam como “A Indecisa, que não sabe saber o que é que quer”. Sou uma pessoa muito indecisa e não tenho... ou seja, não me acho... como é que hei-de explicar? Acho que em geral as pessoas gostam quando estão no trabalho e no processo, e eu também, quando estou num processo, que não sou eu a mandar-se, salvo seja, gosto muito de ser, pá, também que me digam coisas e que me digam o que é que eu tenho que fazer e que decidam por mim algumas coisas. E portanto, eu tenho consciência disso e tento ao máximo...

No fundo, preparar-me para... quer dizer, não é tanto mandar no ensaio, ou dizer o que é que é para fazer, mas preparar-me um bocado melhor só para, no fundo, o dia estar organizado e sabermos o que é que vamos fazer naquele dia.

De resto, tenho mais perguntas do que respostas, sinceramente, e não tenho ideias muito fixas sobre...

Ou seja, acho que os processos de ensaios e de construção de um objeto são processos de procura e de perguntas e de tentar encontrar uma solução em conjunto, de alguma maneira.

Mas tento, como sou eu que supostamente sou a diretora artística ou sou a encenadora ou o que for, tento, no fundo, preparar-me em antecipação para o trabalho, não é? Mais do que saber exatamente tudo, não acho que saiba normalmente.

Mas pronto, mas é isso, acho que em geral, mas é preciso alguma orientação, então tento preparar-me para dar essa orientação. E para... Opa, e também, depois é esse lado, também

gosto de ser humana. Eu carrego muito neste botão, mas é um bocado parvo. Mas gosto de... Não é parvo, atenção.

Não é para fazer de mim uma ótima pessoa. Não acho que seja exclusivamente isso. Mas gosto mesmo de... Gosto que a memória, depois do processo, seja uma memória... positiva e afectiva. Portanto, com afetos e boas memórias. Isso, para mim, é importante. Portanto, tento proporcionar isso ao longo do processo.

Já que o mundo à volta, também é tão...Pá, é tudo tão destruído e tudo tão caótico. Pelo menos que aqui as coisas... Pronto. Funcionem bem. E que sejam simpáticas. E carinhosas e tudo isso.

Rita:

Abordagem artística e desenvolvimento do método de trabalho de criação.

Quando tens uma ideia para um espetáculo, qual é que é o início?

Uma ideia e depois o texto? Formas a equipa? Procuras o espaço?

Como é que desenvolves o teu processo?

Como é que começa?

Raquel: Então, tenho uma ideia. Há uma ideia ou procuro essa ideia. Às vezes não há ideia e tens que ir procurar ideia. Mas normalmente há uma ideia, acho que sim. Há uma ideia que pode ser muito vaga e muito genérica e normalmente é, não é?

Ou é um tema, ou é uma coisa que aconteceu, ou é uma situação, ou é...

Portanto, há um ponto de partida qualquer que à partida tem potencial. Pronto. Depois...

Em geral, a verdade é que tento desenvolvê-la um bocado.

Tipo... de forma a conseguir ter duas páginas escritas sobre isso.

Sobre o que é que isso pode ter como potencial. Portanto, no fundo, desenvolver essa ideia, ir um bocado atrás da ideia e tentar perceber, ok, pode ser isto, pode ser aquilo, quais são as perguntas que vêm à volta desse tema ou dessa ideia.

E, portanto, algum trabalho no fundo desenvolvido à volta da ideia e alguns exercícios que ajudem a perceber se aquela ideia tem ou não potencial. E, na verdade, quando isso existe, quando já existem essas duas páginas, digamos assim, eu, e isto tem a ver também com uma lógica de produção, que já acompanha um bocado o desenrolar das coisas, começo logo à procura de um parceiro, de um teatro, de um programador que possa interessar-se por aquilo. Que queira o meu projecto, não é?

E depois disso, no fundo, há uma ideia, pronto, imaginando que corre bem. Essa peça nunca vai acontecer em menos de dois anos, portanto. Portanto, ou seja, isto em termos de lógica, porque lá está, não estou a trabalhar para estreiar aquele mês, estou a trabalhar, ou seja, há um trabalho à volta daquele projeto para, eventualmente, ele estreiar daqui a dois anos, vamos pensar assim, um ano e meio ou dois anos, e havendo essas condições... ou seja, nós hoje em dia temos muito trabalho mesmo. Ou seja, como temos este apoio bienal, o nosso calendário está feito a dois anos. E, portanto, eu sei que, imagina, esta peça nova que eu vou fazer, à partida, à partida vai estreiar em outubro de 25, portanto daqui a um ano e meio.

Estou no mesmo sítio, mais ou menos, onde estava depois de ter feito essas duas páginas.

E sei que, em termos práticos, talvez consiga voltar a pensar nela verdadeiramente agora, se calhar em Outubro... Outubro, Novembro e depois eventualmente em Abril do próximo ano.

Portanto, eu já sei um bocado aqui os meus timings de...

Rita: E nesse período o que é que fazes com isso?

O que é que é pensar na ideia? Já é começar um texto? Já é começar a tentar...

Raquel: Não, agora, depois disto, imagina, ou seja, no fundo depois há aqui uma calendarização, não é? Isto é recente, ou seja, se eu não tivesse este apoio bienal e tivesse agora seis meses sem nada, eu ia estar a trabalhar nisso, tipo, *Ad eternum*.

Mas a maneira como depois o processo se... pronto, pelo meio, por acaso, há aqui uma candidatura, esta candidatura obriga-me a fazer uma equipa que eu não faria se pudesse.

Portanto, é um bocado complicado. Até convidei pessoas que vejo que podem entrar na peça, mas com quem tenho à vontade para lhes dizer que afinal a peça “É pá, é outra coisa”. Mas sou obrigada a fazê-lo, porque tenho que fazer uma candidatura.

Convidei as pessoas que eu acho que, se a peça for aquilo que eu acho que vai ser, que quero trabalhar com elas. Mas se de repente a peça guinar muito, pode acontecer que eu tenha que mudar alguma coisa ou abrir para outras pessoas, o que for.

E, portanto, no fundo a candidatura está-me a obrigar a calendarizar já um bocado mais as coisas do que eu faria se não tivesse a candidatura, não é? À parte disso há que encontrar tempo para trabalhar. É um trabalho muito solitário e muito... e, portanto, eu diria que, se calhar, em termos, assim, práticos, acho que estaria na boa dois meses só a trabalhar a minha ideia e fazer exercícios à volta da ideia. A ler, a ver filmes, a pesquisar, a tentar ter ideias para espetáculos a partir daquilo, a fazer entrevistas, a devolver um bocado o processo que aquela ideia ou que aquela peça em particular está a pedir.

Imagina...

A Turma 95. Essa foi fácil, porque essa peça já existia e foi uma apropriação de uma ideia de um espetáculo. Mas para essa peça, o que eu tinha que fazer, ou o que eu tive que fazer, foi entrevistar todas as pessoas da minha turma. Procurá-las, entrevistá-las, ir buscar coisas sobre a minha adolescência, ir pesquisar coisas sobre os anos 90. Escrever memórias sobre aquele tempo ou escrever coisas à volta de temas relacionados com aquele tempo.

Isto é assim um bocado o “*Devising*”, são os exercícios que eu fiz e este é bastante simples. Mas há outros que são mais... que não é tão evidente. Como não é tão evidente o que é que estás a procurar, acabas por fazer o triplo das coisas. E isso acontece-me um bocado.

Portanto, tenho tentado convergir um bocado mais e não ter que estar a desbravar tanto material.

E depois de fazer isso tudo, no fundo, andar a fazer as entrevistas, a tentar ler, a pesquisar, a pensar sobre espetáculos, a pensar em conceitos para a peça, o que for, chego, à partida uma ideia melhor, mais concreta, mais fechada de um espetáculo, do que vai ser aquele espetáculo. E depois, no fundo, é todo o trabalho de construir uma estrutura que sirva aquela ideia ou que sirva aquele espetáculo.

Isto, assim, dito, parece que é muito simples.

Rita: Não, não, não parece nada simples. Parece muita coisa.

Depois dessa fase inicial, partes para os ensaios com isso e depois escreves? Ou tu escreves antes de começar a ensaiar? Há improvisações?

Raquel: Não, depois basicamente, imagina, que tudo correndo bem, cheguei a uma estrutura, percebi o que é que a peça era, imagina, e sei que cenas é que a peça tem. E, portanto, aí faço

um bocado misto, ou seja, tento escrever essas cenas e ao mesmo tempo, e isso é muito útil, tento, com os atores, para marcar ali uns ensaios, quando esta parte está pronta, e fazer improvisações sobre essas situações, dramáticas, o que for.

E depois, e aí começo a escrever. Portanto, eu evito ao máximo, porque já fiz isso e foi horrível... E portanto, esse é sempre o meu maior medo. Nunca vou para o ensaio sem ter o texto escrito. Portanto, aqueles dois meses de ensaio que eu consigo ter, já tenho que ter a peça, pá, eu diria 80% escrita.

Porque eu não consigo estar a escrever sob pressão.

Rita: Mas então essas improvisações, essas que estavas a falar agora, quando tens a estrutura e umas abordagens e umas cenas desenvolvidas, quer dizer que ainda é uma fase embrionária antes dos ensaios, é isso?

Raquel: Ah, sim, sim.

Rita: Ou seja, fazes esse encontro e depois páras os ensaios e vais a escrever para casa, é isso?

Raquel: Sim, sim.

E imagina, depois posso estar um mês ou dois a escrever.

O que interessa é quando chego a um ensaio, ou aos primeiros ensaios, já ter o esboço da peça praticamente fechado.

E já me aconteceu, sei lá, por exemplo, esta última, d'As Castro, houve uma altura em que, imagina, eu já tinha a estrutura, ou uma ideia do que é que a peça era, ou seja, já tinha a premissa, aliás, da peça, sabia o que é que andava ali à procura, e de repente, fiz umas improvisações à volta de certas cenas e não sei o quê. Escrevi cenas. E depois, em conversa com o elenco, em discussão com a Sara Inês Gigante, que era a pessoa que estava a fazer assistência, e com o Pedro, percebi que a peça, tipo, não era aquilo. Imagina que...

É quase como se a peça estava aqui, mas depois, afinal, não era isto, era isto. Estava aqui um bocado ao lado, estás a ver?

Então, ok. E então, tipo, ok, escrever tudo outra vez.

Rita: Isso é muito intenso. Ao mesmo tempo é um bocado avassalador, não é? Ter estado tão perto, a desenvolver uma coisa ali ao lado, mas ao mesmo tempo dares-te a liberdade de olhar e dizer assim, ah, é para ali.

E então largares um bocado o que estava e ao mesmo tempo isso também deve ser difícil, mas é bom também, não é?

Raquel: É! E por ser difícil e levar tempo é que eu tento, pá. Fazer as coisas com tempo, não é? Porque demoro tempo, não é assim... Pode acontecer, pode haver, eu acho, que a experiência, não é? Há pessoas...por exemplo o Tiago Rodrigues escreve muitas peças no momento dos ensaios. Mas o Tiago tem uma experiência, tem uma facilidade em escrever e coisas assim. Eu não sou assim, não escrevo com essa facilidade.

Rita: O que importa é também conheceres-te e saberes o que é que precisas para conseguires, para fazeres.

Raquel: Sim, sim, sim.

Rita: E então escreves durante o trabalho de palco a seguir, ou seja, tendo os teus tais 80%, depois como é que a coisa acontece?

Ensaia, experimentas, páras para escrever e depois regressas ao palco?

Raquel: Imagina que tenho esses 80% já feitos, começo a ensaiar, nesses ensaios, a escrita nunca

pára, não é? Estás sempre a escrever, a melhorar, a voltar com uma cena nova. Depois comes a decorar, mas quer dizer, até ao fim, podes tirar, é assim, não convém acrescentares. Há um momento a partir do qual em que convém, se a peça é para decorar, tens de fixar, não é? Mas diria que... Imagina, por acaso agora vou voltar a fazer esse espetáculo d'As Castro, por exemplo, e no outro dia... Pá, do nada, pensei, "Agora naquele momento em que estou a falar disto, eu devia dizer isto". Tipo... "Que estupidez!" Estou a falar de duas ou três frases num momento particular e pensar..."Claro!"

Rita: Onde é que vais fazer já agora?

Raquel: Vou fazer, supostamente, vou fazer três ainda, na rede Eunice. E supostamente vou fazer ainda em Lisboa daqui a um ano. Mas é Portalegre, Faro e Cartaxo.

Mas em princípio vou fazer em Lisboa. Portanto, em Lisboa...

Rita: Isso é daqui a muito tempo.

Raquel: Pois é, pois é.

Mas é assim.

Mas já é bom.

Rita: Ainda bem que vais fazer.

Quando estás sozinha em cena, quando estiveste, quem é que vê de fora?

Como é que é o processo de auto-encenação?

Raquel: É horrível. Não, é verdade.

Portanto, uma das coisas que eu tento sempre agora ter é... E eu trabalhei com a Sara Inês (Gigante) agora nesta peça, n' As Castro.

É... e... Portanto, há uma coisa neste processo, pelo menos para mim, também acho que não é igual para toda a gente, que quando tu tens que mostrar, ou fazer, ou explicar a alguém, recebes em triplo, não é? E portanto, para mim, como este trabalho é uma parte muito solitária, em que o Pedro me vai dando alguma ajuda se eu estiver muito aflita. Vai-me ajudando a perceber um bocado as coisas e vai-me devolvendo algumas coisas.

Mas com a Sara isso funciona muito bem também. E, portanto, o que eu tento é, não numa fase muito avançada, mas numa fase relativamente inicial, por exemplo, com ela, ir trocando ideias, ir-lhe explicando, ir-lhe mostrando algumas coisas para ter um bocado de feedback porque há muita coisa que na nossa cabeça está a funcionar mas quando tu fazes ou quando tu mostras, não acontece. De resto, estar em cena, estar a dirigir e a interpretar, é horrível.

Nesta peça a Sara fazia apoio mas também acabou por entrar no espetáculo.

É muito mais difícil. Imagina, o Pedro ajuda-me. É um bocado assim, vais filmando, vais filmando e vendo. Para mim funciona bem. Mas também dá muito trabalho, porque tens de estar a ver...

Rita: E nos monólogos iniciais, quem é que via de fora?

Raquel: É o Pedro. Sim, só que...

Rita: Mas é uma espécie de assistência de encenação, não é?

Raquel: Sim, só que acabas de por estar às vezes, sei lá, dois meses, a ensaiar sozinha, esquece!

É daquelas coisas que eu, se fizer um monólogo, imagina, nunca mais... para já, tanto quanto conseguir, não faço monólogos porque, pá, é giro, mas é isso, é muito solitário. Nós vamos para o teatro para estar com pessoas, não é?

Acho um bocado, é mais duro em muitos aspectos. Portanto, é giro, mas, sinceramente, prefiro fazer peças de grupo do que monólogos. Não faço muita questão de voltar a fazer monólogos, a não ser que a peça peça mesmo um monólogo.

Rita: E como é que escolhes o que é que fica e o que é que sai?

Ou seja, tipo, essas decisões?

Raquel: É assim, é por tentativa e erro. Filmar, sei lá, os primeiros lembro-me que filmava e via. Pronto, estou muito habituada a fazer isso, mas... É um bocado... Acho que é mais pobre, não sei. Do que quando tens alguém contigo, não é? Como é natural, não é? Tipo...O texto também ajuda. Ou seja, consegues pelo próprio texto perceber muita coisa, não é? Na escrita e no... Mas acho que... É mesmo difícil criar sozinho. Acho que é muito mais difícil.

Acho que é mais doloroso e mais difícil, pronto. Porque o teatro é para ser visto fora também, não é?

Rita: Claro.

Rita: Como é que se desenrola cronologicamente um espetáculo teu?

Quais é que são as fases e quanto duram? Desde a ideia até a execução. São dois anos?

Raquel: Não, não, não, não. Assim, eu acho que há um lado...

Sim, eu acho que há um lado que tem a ver com... imagina, eu agora, por acaso, estou a trabalhar noutra peça, porque eu estou a fazer um Frei Luís de Sousa, uma adaptação e estou a trabalhar e tenho que fazer essa adaptação, tenho estado a escrever isso.

Que é outra coisa, nunca tinha feito. E também dá tanto trabalho quase como uma coisa nova. Mas de qualquer maneira, quando tu estás a trabalhar, imagina, agora o meu próximo espetáculo é sobre a ansiedade, sobre a ansiedade no ator, e é sobre um problema de ansiedade que eu tive, tive? Tenho, terei, não sei. E portanto, quando tu comesças a alimentar-te, imagina...

Rita: Se calhar acaba depois de fazeres o espetáculo, nunca mais tens ansiedade.

Raquel: Eu gostava, eu gostava.

Esse era o meu sonho. Era o meu sonho. Não, mas pelo menos ter deixado de tomar ansiolíticos. Eu só tomo ansiolíticos para estar em cena, hoje em dia. Portanto, para mim é tipo alta cena. É mesmo sobre isso também. Mas, mas...

Mas, ou seja, quando tu comesças também a entrar neste novo mundo, não é? Começas a criar um mundo, é fixe, ou seja, vais vendo livros, vais vendo, as coisas falam um bocado mais contigo também, não é? Vais vendo filmes sobre isso, o que estás a ler influencia, portanto acho que há aqui um trabalho, de ir cozinhando e não sei o quê. À parte do trabalho concreto de... estar a trabalhar na peça diretamente, não é? Portanto, esses dois anos, de alguma forma, há um imaginário e há um mundo que alimentam um bocado aquela peça e que é normal que assim seja.

De resto, é, no meu caso, imagina, se eu tivesse a peça daqui a um ano e meio, eu sou muito agarrada ao trabalho, portanto... Infelizmente também. Então, eu acho que ia estar mais seis meses do que se calhar era preciso a trabalhar na peça. Percebes? Porque para mim, permito-me pouco, ainda, “éh pá. Tipo, hoje não vou trabalhar.”

Eu sou pouco essa pessoa e fui pouca essa pessoa ao longo... tenho sido.

E acho que devia ser mais, atenção! De me permitir mais, às vezes desligar um bocado das

coisas e do trabalho e desta obrigação e da culpa e do ter que fazer e não sei o quê.

Rita: Sim, mas ao mesmo tempo o trabalho precisa de profundidade, não é?

Se precisa de profundidade, se tens tempo, também vais aproveitar tudo.

Raquel: Sim, mas às vezes, lá está, mas naqueles períodos mais prolongados de tempo que eu tinha em que eu estava lá está e eu ficava em casa a trabalhar e que às vezes, pá, devia ter ido à praia. Pronto, não estou a dizer que não tenho uma vida boa, não sei o quê.

Rita: Claro, mas sim.

Raquel: Mas sou muito agarrada a isso ainda, percebes? A ter que trabalhar, a ter que não sei quê e acho que às vezes a vida, obviamente não é só isso, nem ninguém é só isso, nem a minha vida é só isso, mas...

Rita: Sim, mas... Percebo-te.

Raquel: É mais fácil fazer isso quando tens uma vida mais estruturada do que na nossa vida também de freelancer. Acho que é mais fácil, obviamente, quando tens vários projetos e que sabes que tens aquele prazo e que a seguir vais ter o outro e não sei o quê.

Tu até te permitires fazer certas coisas do que quando não tens nada.

Rita: Está aqui a espada de Dâmocles aqui em cima da tua cabeça.

Raquel: Um bocado, um bocado, mas isto para dizer que eu acho que seis meses no mínimo para todas estas fases.

No mínimo, sim.

Rita: E ensaias os dois meses, estavas a dizer, idealmente.

Raquel: Dois meses é o mínimo, sim. Realmente é o mínimo também.

Os dois meses com textos já escritos, como estávamos a falar à bocado.

Rita: Isso é espetacular.

A que apoios recorres para financiamento e como tem corrido ao longo dos anos?

Quantos apoios indeferidos até chegares às condições que tens hoje?

Raquel: Ah pá... Eu não sei, é difícil. Ou seja... eeee...

Rita: Eu não quero um número mesmo, eu quero só que me contes a história.

Raquel: Não, eu também não sei bem.

Ou seja, lá está, há um lado muito prático...(pausa para pensar)

Portanto, os apoios do Estado, ou essas coisas que possas chamar, são... A pessoa concorre sempre, não é? Ou melhor, a partir do momento em que comesas a concorrer, vais perdendo, vais ganhando, é um bocado irregular e inconsistente, digamos assim.

E portanto, aconteceu-me de tudo.

Rita: Mas há um caminho, não é? Tu consegues...

Raquel: Mas há um caminho que também se faz com os teatros, não é? O que eu tenho feito, ou seja, eu, quando estou a trabalhar numa ideia, tenho um projeto, eu apresento-o a alguém e tento que alguém se interesse por ele, antes de haver uma candidatura, não é?

Normalmente há um bocado um plano A e um plano B, não é? Tipo, a certa altura, imagina, apresentavas e sabias que era daqui a um ano e, entretanto, se abrisse algum concurso que tu podias concorrer naquele tempo, naquele período concorria, ganhava ou não ganhava, portanto, foi sempre um bocado assim. Portanto, desde há três anos para cá é que nós temos um apoio sustentado. E já não concorro a mais nada. Ou seja, só concorro a este concurso neste momento.

No fundo, financia dois anos de trabalho continuado. Que é incrível. Mesmo que não sejam sempre projetos com direção minha. Sim.

Rita:

Quais é que são as questões que ainda te interessam de trabalhar e como é que tem sido o eco do teu trabalho no espaço público e nas pessoas que se cruzam contigo?

Raquel: Eu não sei, não tenho assim determinado a partir do que é que vão ser os próximos projetos e acho que há muita coisa que Mas acho que há muita coisa que a vida também vai trazendo, não é? Naturalmente, se eu faço um trabalho biográfico, autobiográfico, quer dizer, naturalmente imagino-me a fazer um projeto sobre envelhecer, não é? Sobre isso. Porque são questões que me começam a assolar, por exemplo. Mas não sei se eu vou fazer, nem sei quando. Ou seja, não tenho assim uma lista de... A seguir vai ser isto, a seguir vai ser isto, a seguir vai ser aquilo. Portanto, não ponho de parte continuar a fazer trabalho autobiográfico com coisas que, entretanto, me pareçam pertinentes fazer. Não ponho de parte de fazer um trabalho, como eu estava a dizer há bocado, em que abro um bocadinho... Aliás, nesta peça, à partida, a próxima, já vou querer falar com pessoas, com outros intérpretes que tenham problemas de ansiedade. Portanto, apetece-me abrir um bocadinho o leque e não ser só sobre mim, digamos assim. E perceber que outras histórias há sobre isto. E também, não ponho de parte, começar a fazer coisas ficcionais. Ou seja, a partir de ideias de histórias ou de outras coisas que possam... Portanto, não ponho de parte.

Não sei muito bem se o vou fazer, como é que o vou fazer, se o consigo fazer. Mas não acho que vá sempre fazer isto. Desta maneira.

Rita: E como é que tem sido o eco do teu trabalho no espaço público e nas pessoas com quem tu te cruzas?

Raquel: Isso também é uma pergunta difícil, porque acho que o nosso trabalho, apesar de tudo, tem muito pouca visibilidade. E acho que há um número restrito de pessoas que a ele têm acesso, que o conhecem, que o visitam com regularidade. Portanto, é um bocado... Não acho que o teatro esteja de todo em vias de extinção.

Mas acho que, eu acho as pessoas um bocado desinteressadas do teatro. Acho que as pessoas estão um bocado desligadas, sinceramente.

Estamos numa época muito mais do imediatismo, do festival, da coisa do imediato, não é? E desta coisa do entretenimento, da Netflix. Portanto, acho que as pessoas têm mais dificuldade em querer sentar-se numa sala escura, sem o seu telemóvel e ao mesmo tempo isso torna o teatro uma coisa ainda mais interessante, a meu ver, hoje em dia, até mais do que se calhar há uns anos atrás, por causa desta co-presença e desta coisa de estarmos mesmo só ali. Portanto é tão raro e é um privilégio tão grande que eu acho que isso, pronto... A mim atrai-me, obviamente. Mas acho que a maior parte das pessoas, acho que as pessoas estão um bocado desligadas, não sei, sinto um bocado disso. Posso estar enganada mas não se trabalha muito Isto também é uma coisa que já é em consequência de uma data de anos de desinvestimento na cultura, na educação, portanto, as pessoas não têm isso nas suas vidas, não foram educadas a, não consomem, não é, pronto, comparado com França ou com outros países. Com França principalmente, acho que estamos num país um bocado, pronto, que está a colher esses frutos. Nesse sentido, é difícil dizer com precisão, “ah, O meu trabalho tem crescido imenso, o número

de espectadores e as pessoas estão muito interessadas no que eu faço.” Acho que isso não é palpável.

Rita: Ok.

Raquel: Mas acho que... Mas acho que há pessoas que de facto acompanham e acho que há um público que visita e que conhece. E já me aconteceu, até por acaso muito recentemente, encontrar duas senhoras em dias completamente diferentes, num teatro, duas senhoras mais de idade e vinham-me perguntar quando é que eu ia fazer a próxima peça as Castro, que já sabem. Que conhecem o meu trabalho e vêm perguntar. É maravilhoso ter esses encontros e essas conversas com essas pessoas que eu não conheço.

Sabe mesmo bem, porque faz-me sentir que realmente há alguém que vê e que acompanha.

Rita: Que existe, não é? Existe o teu público. Essa coisa que um artista quer também, porque é para um público que nós fazemos, não é para os nossos amigos, não é para a nossa família, é para fora.

Raquel: Talvez na relação que vou tendo também com os programadores ou com algumas pessoas que vão acompanhando e programando o trabalho, vou tendo noção, quer dizer, não tendo noção, vou percebendo que para elas aquilo faz sentido. Ou seja, que para elas, enquanto programadoras, olha, sim, eu acho que o teu trabalho faz sentido por causa disto e disto e disto, quero continuar a fazer porque isto e isto, mas isso é muito raro. Estamos aqui a falar de um rácio de uma ou duas pessoas, não é uma coisa... Nesse trabalho que fazes com os programadores ou com as instituições ou com os teatros, tu não sentes, verdadeiramente, que as pessoas, é pá, querem mesmo, sei lá, que ele é mesmo fundamental ou que querem mesmo. Nós também não temos isso cá, muito, dos artistas associados a certos espaços ou a certos teatros e que te acompanham cinco anos, que seja, não é? Para tu poderes ter, durante cinco anos, poderes, saber que há, que vais conseguir desenvolver os teus trabalhos.

Tu aqui estás sempre numa coisa nova e, portanto.

Rita: Estás sempre a recomençar, não é? Como nós dizíamos há bocado.

Raquel: É, e de alguma forma, é claro que estou aqui a pensar um bocado onde é que eu possa ter ido com... É, como é difícil tu manteres regularidade também na forma... Nas localidades e nos sítios onde vais.

Ou mesmo em Lisboa, ou seja, em Lisboa eu ainda vou tendo... Vou apresentando o trabalho regularmente, mas em teatros diferentes.

Acho que tens pouca percepção de que... Ou imagina que vais sempre a Santarém fazer os teus espetáculos, então desenvolves ali um trabalho com um público ou com uma comunidade. Aqui há menos isso, há menos isso, pronto. Mas nós também estamos um bocado a tentar, por exemplo, neste biénio, fazer um trabalho com públicos e tentar criar grupos de pessoas que vão assistir aos espetáculos e não sei o quê, pronto. Mas também tentar criar uma ligação e uma continuidade nessas relações, pronto.

Porque, de facto, é um bocadinho... É isso, é um bocado difícil, não é? Manter essa relação, de alguma forma. Pelo menos para mim, não sei. Como é que é para as outras pessoas.

Porque também estamos num bocado... Eu acho que também tem a ver com estarmos numa cidade grande, não é? Tipo, acho que se fores artista e estiveres em contacto, regularmente, com a tua comunidade e numa cidade mais pequena...

Rita: A Sara Barros Leitão fala muito de uma comunidade que está muito ligada aos espetáculos

que ela faz e que também tem a ver com a Herodíades, com o grupo de leitura que ela...

Raquel: Pois, pois, pois. Foi uma forma que ela, lá está, também a conseguiu encontrar...

Rita: É que as pessoas estão no seu espaço. E depois viajam para a ir ver onde quer que ela esteja.

E é incrível. Ela diz, que esteve agora no TBA com o espetáculo, e ela diz que o TBA Houve dois dias que estava cheio de pessoas que nunca lá tinham posto os pés, com um tipo de dinâmica em que ela diz, eu acho que o TBA nunca tinha tido tanto barulho, tantas pessoas a falar alto, foram pessoas que vieram de fora de Lisboa e não sei o quê. Mas tem a ver com...

Raquel : E onde é que ela está sediada? No Porto?

Rita: Acho que é no Porto.

Raquel: É no Porto ou em Vila Nova de Famalicão? Não sei se não é num sítio só um bocadinho mais pequeno que o Porto. Mas sim, mas eu acho que ela teve sim, sim.

Rita: Mas essa história do clube de leitura é pelo país inteiro. E depois quando ela viaja, as pessoas dos sítios já lá estão, não é?

Raquel: Ou seja, ao mesmo tempo, como é online, é como uma ideia. Sim, sim, é muito. No senso, ela também está a beneficiar um bocadinho de como ela também, politicamente...

Rita: É super engajada.

E fez televisão durante muitos anos também, ela também falou sobre isso. Ela diz que acha que há uma coisa que é as pessoas ao reconhecer, que associam, ela diz: “ há imensa gente que me conhecia de morangos com açúcar, mas que também cresceu, e eu também cresci, e que agora vem ver os meus espetáculos. E que agora já é outra coisa, já se transformou.” Mas ela dizia, “eu tenho noção que aquilo vem dali, não é? E que se calhar há uma confiança que me é entregue que tem a ver com conhecer a minha cara.”

Raquel: Sim, tem a ver com ela de repente, ou seja, talvez seja isto que é, é muito giro e ela tem feito um trabalho muito giro. Eu não tenho visto espetáculos dela. Ah, eu vi o das empregadas, sim. Mas este último não o vi. Mas que no fundo é aproveitar a visibilidade que isso trouxe e de repente conseguiu transformar para outra coisa.

E isso é fixe. É muito fixe, sim. Olha, sim, isso é giro. Essa coisa da comunidade dos leitores é giro. É um trabalho...

É giro porque, de por cima, é um projeto paralelo.

Rita: Sim, e eu acho que nós muitas vezes estamos a ler coisas sozinhos para as nossas pesquisas e porque estamos a pensar em coisas e se tu pensares que é só enquadrar isso, podes pegar um desses livros e enquadrar isso, até te que pode ser útil, o olhar dos outros sobre aquilo.

Raquel: Ah, sem dúvida.

Rita: No sentido em que pode ser uma troca, as pessoas têm uma oportunidade de se juntarem para ler e discutir um livro e tu também tens a oportunidade de as ouvir.

Raquel: Sim, sim, sim.

Rita: Faltam duas perguntas.

Raquel: Mas eu acho que a nossa comunidade artística também é muito deslaçada. Ou seja, não é só a comunidade dos nossos espectadores, que nós não conhecemos ou que também vivemos em Lisboa, que é uma cidade grande, está tudo muito disperso. Mas acho que as pessoas também estão muito dispersas. E nós comunicamos pouco, inclusive com os nossos pares, não é? Não estamos a discutir... Vamos falando com este e com aquele, não sei o quê.

Rita: Fala-se muito pouco sobre o trabalho. Fala-se muito pouco sobre o trabalho.

Raquel: Sobre o trabalho, sobre muitas outras coisas. Sim, sim, sim.

Rita: Sobre as ideias. Sim, também acho.

Raquel: Porque também estamos todos muito ocupados a fazer, ou seja, é difícil, não é? Tipo, é... Está tudo muito ocupado agora, neste momento.

Rita: Não, eu acho que é só que não dedicamos tempo a isso. Eu acho que se houvesse...

Se nós dedicássemos algum tempo a... Se alguém criasse esse pretexto... O Bruno Bravo agora abriu o café no CAL. E ele diz que abriu o café para o público porque ele quer que as pessoas se mantenham lá, um bocadinho, que haja uma oportunidade, porque as pessoas iam-se todas embora. E ele depois, em vez de fazer a conversa formal na plateia com o público, o que ele quer é que as pessoas possam ir beber uma cerveja e ficar mais um bocado, ficar a falar.

E eu acho que nós fomos perdendo isso, não é? Nós acabamos o ensaio e cada um vai a correr para a sua vida. Porque há os miúdos, porque está a babysitter, ou está a avó...

Raquel: Quando vais ver um espetáculo, é a mesma coisa. Isso do bar, nós fizemos lá no CAL um espetáculo.

E havia esse bar, é engraçado que o Miguel Castro Caldas estava a dizer que é o único teatro com bar, actualmente, em Lisboa.

Rita: Mas é estranho, não é?

Raquel: É como no São Luiz, nós estivemos a fazer espectáculo lá e, quando acaba o espectáculo não tens para onde ir a seguir.

Rita:

Eu a afastar-me do gravador. Esqueci-me que não podia afastar-me do gravador. Tenho que pôr o telefone a carregar, está a com 20%.

Como é que projetas a tua trajetória no futuro?

Raquel: Não, não é... posso dizer que... Olha, gostava de continuar a trabalhar como atriz, para outras pessoas, de vez em quando, ou seja, é uma coisa que sempre gostei, que agora também acho que não é um bom... acho não, acho que com certeza que é um ótimo meio de aprendizagem e de mudança, gosto imenso e, portanto, espero que isso continue e possa acontecer. Gostava imenso, mas gostava imenso também do facto da minha estrutura e da companhia e do trabalho que vou conseguindo fazer através dela, continue, sinceramente. Portanto, isso. Talvez um desejo seria esse, no sentido de continuar a fazer isto que estou fazer, com estas condições, e melhores ainda, se for possível, e portanto. Mas gostava de ter um teatro, gostava de ter um espaço próprio de apresentação. É um desejo comum, eu e o Pedro, mas gostávamos de ter um sítio e não estarmos tão à mercê. Lá está, destes teatros e destas necessidades externas e não sei o quê. Gostávamos de ter uma sala própria e de fazer as coisas lá e de acolher e essas coisas todas.

Isso, assim, de forma não bastante... Não é uma utopia, mas... É difícil, não é? Mas, de qualquer maneira, sim, acho que era um bocado isso. Era o que eu gostava de fazer.

Rita: E que conselhos darias a uma atriz que quisesse fazer um monólogo sobre a sua biografia?

Raquel: Conselhos... Quer dizer, acho que esta conversa já tem muitas... Já é muito informativa sobre isso, não é? Sobre o que é que se faz ou como é que se pode fazer.

Rita: O que é que achas que é mais importante?

Raquel: Bem... O que é que é mais importante? O mais importante é... Isto é um bocado

estúpido: É fazê-lo! Portanto, é começar.

Portanto, o mais importante é fazê-lo. É começar a fazê-lo. É tentar perceber os... Ou seja, é um bocadinho ter algumas perguntas na cabeça de porque é que eu quero fazer isto, que história é que eu estou a contar, quais são as minhas inquietações, porque é que eu quero fazer este espectáculo, que interesse é que isto pode ter para os outros, a dificuldade é sempre passar da cabeça para a materialização, qualquer que seja, portanto, tentar materializar isso de alguma maneira.

E isso normalmente, para mim, começa através da escrita de um projeto, não é? De escrever o projeto da coisa, porque ao escrever o projeto, pronto, estou a ter de pensar sobre ele e tentar, antes de... pronto, se calhar há pessoas que têm uma ideia e vão fazer improvisações, não é? Tipo, mas eu acho que antes disso, não é que isso também não passe por fazer improvisações, mas esta coisa de pesquisar, tentar perceber, tentar pôr num papel e escrever um projeto, falar disso a outra pessoa, acho que ajuda muito.

Rodearmos as pessoas que nos possam ajudar, que saibam mais do que nós, eventualmente. Ou seja, a ter um par. Mas acho que é importante teres alguém com quem possas dialogar sobre isso. Quando não se tem nada, não é? Quando não se tem nada, quando ainda não se sabe o que se vai fazer, portanto...

E se calhar essa pessoa até pode ser o teu namorado, quem for, não é? Alguma amiga, mas... Obviamente, se for alguém da área, se calhar consegue fazer-te outras perguntas, perspectivar as coisas de outra maneira. Mas acho que isso ajuda bastante, ter alguém com quem dialogar sobre a coisa. Pois é isso, é tentar calendarizar, tentar...

Propô-lo a alguém. Um bocadinho as coisas que nós falámos. Fomos falando aqui, não sei. Confiar, não é? Um bocadinho isso.

Rita: Está bem.

Raquel: Está bem?

Rita: Já está.

Raquel: Já? Olha, eu estou aqui um bocado, agora vi as horas.
(barulhos da família a chegar)

Rita: Já chegaram todos.

Raquel: Caramba. Pois é, como eu, a minha, eu estou aqui na Olga Roriz. E o Pedro, tenho que ir andando para cima porque ele não sabe onde é que eu estou, que eu vim cá para baixo para uma sala. Está bem.

Vou acabar a gravação.