

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

**M<sup>II</sup>**  
**D.M**

# TIRANOSSAURO REX

PROCEDIMENTO BÁSICO DE MEMORIZAÇÃO E ESQUECIMENTO

texto e encenação

Alex Cassal

com

Alfredo Martins,  
António Pedrosa,  
Cláudia Gaiolas,  
Márcia Lança,  
Marco Paiva,  
Paula Diogo,  
Tónan Quito

pesquisa

Joana Frazão

assistência de encenação

Renato Linhares

equipa TNDM II

direção de cena

Carlos Freitas,  
Catarina Mendes,  
Kristyna Repová (estagiária)

operação de luz

Daniel Varela

operação de som

Pedro Costa,  
João Neves,  
João Pratas

auxiliar de camarim

Paula Miranda

reforço de guarda-roupa

Maria Canárias,  
Diana Afonso e Madalena Moreira  
(estagiárias Casa Pia)  
Maria Hortense Paulo e Sílvia Maria Galinha  
(estagiárias Modatex)

produção executiva

Pedro Pires

produção

TNDM II

apoio

Sporting Clube de Portugal

2 - 27 mar 2017

qua, 19h

qui - sáb, 21h

dom, 16h

27 mar, 21h

Vários espaços do Teatro

M/12

**Lançamento de livro**

***Tiranossauro Rex - Procedimento  
básico de memorização e  
esquecimento de Alex Cassal***

14 mar

ter, 19h

Átrio

Entrada livre

edição

TNDM II / BdM (Coleção *Textos de Teatro*)  
Pré-venda na Livraria do Teatro  
a partir de 2 de março.

**Conversa com os artistas após o espetáculo**

22 mar

moderação Maria João Guardão

Em plena carreira do espetáculo, encontramos-nos, dia 14 de março, às 19h, para um fim de tarde com livros: lançamos a edição do texto de Alex Cassal. Na mesma ocasião será também lançado o livro de Tiago Rodrigues, *By Heart*, e *outras peças curtas*.

Memória e Teatro serão temas de uma conversa ao redor das duas obras, que contará com a presença dos autores, acompanhados por Fernando Matos Oliveira e Mark Deputter.

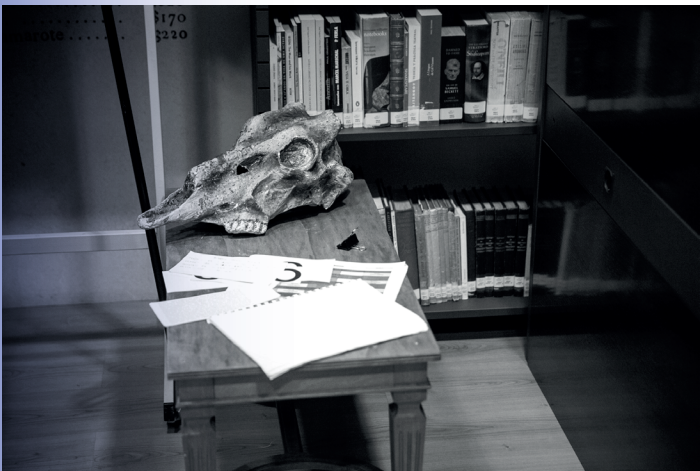


**Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria — espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo daquelas imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior — como torsos na galeria do colecionador.**

**Walter Benjamin, *Escavar e recordar*, 1932**













# SONDAS ALIENÍGENAS PERFURANDO A MEMÓRIA CONVERSA COM ALEX CASSAL

*À medida que o espetáculo vai acontecendo, o espectador estabelece relações entre o texto e o percurso que vai fazendo. Por exemplo: às tantas descemos uma escada e passámos por uma janela, e tive aquela sensação de “o mundo lá fora continua enquanto estamos aqui dentro”, que é descrita no monólogo do hospital. Ou apercebes-te de que andaste às voltas, e isso é um bocado como o processo da memória. Escreveste a peça já a pensar nestas relações?*

A relação com o espaço vem antes do tema. Esse espetáculo começou com um convite muito aberto do Tiago Rodrigues, de criar um espetáculo que não ocupasse o palco, ou seja, que fosse em qualquer outro espaço possível do teatro que não a Sala Garrett ou a Sala Estúdio. Isso já implicava uma série de coisas: um número menor de espectadores, numa relação mais próxima, mais íntima... Olhando e passando pelos espaços, e me interessando por vários deles, não quis ficar numa sala só, e isso implicava ter um percurso pelo teatro. Então a primeira decisão foi fazer um espetáculo para um pequeno número de espectadores que vai circular pelo espaço.

Em algum momento nessa fase inicial, e por ser um Teatro Nacional, um teatro que atravessou a vida de gerações e gerações, comecei a achar que fazia sentido falar de memória, e que o teatro virasse uma metáfora da memória, a memória como um prédio. Essas áreas lembram muito um depósito de guardados: tem um depósito de cenografia, de adereços, tem um armazém de figurinos, se passa por um corredor de armários ou *chariots*... Então, esse percurso que os espectadores fazem é como um passeio pela memória.

*O percurso não é nada direto — sobes, descas, passas pelos mesmos sítios... É muito estilizado. Como é que encontraram a arquitetura?*

O que é estimulante e desafiador desse percurso assim estilizado pelo teatro é que eu controlo algumas coisas e deixo de controlar uma série de outras. Por exemplo, o que está acontecendo noutra sala ao mesmo tempo que está acontecendo o “meu” espetáculo. A sala de espetáculo tradicional é um lugar protegido, ela é criada para que toda a atenção, todos os olhares, convirjam para o que está sendo contado no palco, e aqui não tem como garantir isso. Como agora, que a gente está aqui conversando e passa um camião de caçamba vermelha fazendo barulho, e eu não orquestrei que esse camião passasse para reforçar o que eu estou dizendo agora, mas ele passa. Esse tipo de encontro casual é quase como colocar uma rede no rio sem saber muito bem se eu vou pegar uma grande quantidade de peixes, um peixe só, uma sereia, uma bota velha... Alguma

coisa vai ficar presa na rede, e podendo isso interessar-me ou não. Se eu coloco uma série de redes em lugares diferentes, eu vou pegando coisas diferentes, então me veio essa ideia de multiplicar — as versões, os lugares, as perspetivas, uma história que para começar é muito pequena, é a história da minha família: minha mãe, meu pai, minha irmã mais nova, meu irmão mais velho, meu filho e minha primeira namorada. E conto uma pequena história sobre cada uma dessas pessoas da minha família, que não é em nada excepcional ou diferente da família dos atores ou dos espectadores.

*O texto foi construído antes dos atores, ou as memórias também são deles?*

O texto foi construído antes dos atores. As memórias são minhas, mas não são só minhas, tem inclusivamente alguns vestígios das dos atores, alguns deles eu conheço mais. A história da pila no sovaco foi o Renato [Linhares] que ouviu das tias, quando era criança. Tem muita história ali que é alguma coisa que alguém me contou numa mesa de bar há dez anos e que eu digo que aconteceu comigo.

*Quer dizer, nem dizes que aconteceu contigo...*

Pois, porque os atores falam na primeira pessoa... É que nem me interessa fazer um documentário, dizer “esse espetáculo é sobre a infância de Alex Cassal”, nem me estimula a criação de uma ficção, em que as pessoas vão estar considerando o quão imaginativa é essa história. Tem algo, que eu acho que nem é inteiramente construído conceptualmente — eu construo muito pouco conceptualmente as coisas —, que é um meio do caminho: as pessoas pensam isso pode ser do ator, talvez seja do autor, talvez seja de alguma pessoa que tenha passado por aqui antes, e talvez seja tudo inventado. E esse “talvez” traz algum interesse, alguma potência.

*E como as várias histórias têm pontos em comum, às tantas essa memória fica como que dilatada e já não interessa de quem é, ganha uma espécie de carácter universal — até porque o texto inclui uma série de factos que são de uma memória coletiva, é quase impossível que alguém não reconheça qualquer coisa da sua própria memória.*

Vem de uma percepção de que nós não somos extraordinários, nós somos extraordinários no pequeno e não no grande. Enfim, nossa vida não é a vida do Gandhi, é a vida das pessoas que vivem por um tempo curto, num determinado lugar, têm seu trabalho, têm sua família, suas perdas, suas relações afetivas...

A identificação, ela se dá porque a gente é tudo muito parecido. Quando a gente assiste um *Hamlet*, a identificação não é com um jovem príncipe envolvido numa trama de sucessão. Em princípio, 99% dos espectadores não são nobres, aqui somos todos plebeus, então porque é que a gente vai assistir um espetáculo sobre um nobre, que usa espada, que não tem telemóvel? Talvez porque seja mais importante aquilo com que ele está envolvido, e aí a gente reduz o “ser ou não ser” ao que a gente quiser: ele queria ser amado pelo seu pai, ele está competindo com o segundo marido da mãe pelo lugar no coração dela, ele está deprimido, ele é *nerd*... Aonde é que eu me reconheço nele, para dizer que isso me tocou, me envolveu, me emocionou? Eu tive um qualquer tipo de experiência neste espetáculo, e a conexão é meio subjetiva, eu posso inclusive ser tocado pela luta de espadas, mas porquê? Porque eu passei a infância a ver filmes de capa e espada? É um pouco do que a gente vive e um pouco do que a gente vê ao redor, desde os filmes ao genérico do *Marco dos Apeninos aos Andes*.

*E porquê começar com extraterrestres?*

Quase todas as decisões têm um cruzamento de razões, algumas muito idiossincráticas. Eu gosto de ficção científica, e é quase irresistível injetar imagens e ideias de ficção científica num espetáculo sobre a memória, sobre o passado. Então começar com uma imagem de ficção científica, do que é futuro, ou imaginação, é quase uma piada comigo mesmo. A outra razão é a ideia de que o encontro dos espectadores com os atores é sempre muito delicado e muito avassalador. Ontem fizemos um ensaio corrido, e pela primeira vez tínhamos alguns espectadores que não eram da equipa. Ainda assim eram pessoas próximas, mas tinha uma faísca de excitação e ansiedade em todo o mundo ali, em todos os atores, diante dessa possibilidade de fazer algo que eles estão repetindo todos os dias para pessoas que eles ainda não sabem o que vão achar disso. E eu acho que essa ideia do encontro com o alienígena — com aquilo que eu não sei ainda e que eu imagino: como ele fala, como ele vai me ver, que tipo de relação ele tem com a vida, com as coisas, com o mundo? — é um jeito, uma metáfora para falar desse encontro dos atores com os espectadores.

*Falaste da memória como um edifício, e se calhar o espetáculo podia ser feito numa fábrica, num hospital, numa escola. Ou seja, apesar de acontecer num teatro, é pouco meta-teatral. Há um momento em que o Alfredo Martins nos convida a beber um gin que afinal é água, e na segunda rodada já toda gente sabe que é água, mas bebemos com a mesma convicção: fica o que é verdadeiro, uma situação partilhada, apesar de o gin ser a fingir.*

Se a gente colocar uma bússola entre o verdadeiro e o falso de um espetáculo, a agulha vai ficar rodando. Quando eu comecei a escrever esse texto, eu tive uma primeira imagem lendo sobre o incêndio do teatro, imaginei que esse incêndio ia ter um papel central, uma série de histórias e personagens que iam convergir para o momento do incêndio, pensando “ah, um incêndio como um fenómeno, evento que marca a grande régua da História e a pequena régua das nossas vidas”. Então, entre os primeiros personagens que eu imaginava tinha uma atriz da companhia Rey Colaço-Robles Monteiro que trabalhava aqui, ou alguém que vinha assistir a todas as peças e conhecia seu marido aqui... De início sim, era muito meta-teatral. E fazendo visitas ao teatro, imaginando o espetáculo nesse teatro, em algum momento me ocorreu que não precisava falar disso: num

espetáculo onde a gente passa por fileiras de figurinos, ou em que um ator divide um espaço de 2 metros por 2 com os espectadores, que estão a ver que estão sendo vistos pelos atores, a gente já está numa banheira cheia até à borda de meta-teatro.

Tem um lado que é talvez proto-teatro, pensar que é reduzir a uma camada muito básica, muito doméstica, de uma pessoa que realiza aquela tarefa muito simples de contar uma história.

E me interessava explorar isso porque noutra camada falava de intimidade, de uma relação que não é tanto a gente assistindo a atores fazendo com o máximo de virtuosismo uma tarefa previamente ensaiada. Mesmo que a gente esteja ensaiando e tentando que algumas coisas aconteçam com algum virtuosismo, a sensação que me interessa não é a de “ah, isso está sendo bem feito, isso é uma encenação colocada diante de mim para minha apreciação intelectual ou estética”. É mais uma história contada num círculo pequeno, como o que estamos os três agora aqui. Onde as reações de vocês, o quanto vocês entram e saem dessa história — e eu percebo flutuações de interesse e desinteresse, de avanço e recuo em relação ao que eu estou dizendo — mudam o ritmo, o tom, mudam a história que está sendo contada.

*Eu já tive esta sensação de intimidade noutros espetáculos, mas às vezes a cena acontece um bocadinho às tuas custas, é como se te tirassem alguma coisa para o espetáculo funcionar. O Tiranossauro Rex é íntimo, mas falsamente interativo.*

Acho que me interessa mais pensar em espetáculos que têm janelas de possibilidade ou probabilidade de interação, e não janelas de necessidade, do tipo “tem que apertar esse botão para cair uma chuva de papel dourado e essa cena acontecer”. Mas pensar antes: o espectador vai estar lá, e eu estendo a mão, vou até um pedaço do caminho. Se ele colocar a mão na minha, alguma cena acontece. Se ele não colocar, outra cena acontece. E que realmente não seja a cena boa e a cena ruim, “é bom quando ele toca, e quando ele não toca, pronto, rejeitou, fiquei magoado”, mas ter um momento de encruzilhada, que nos faz pensar: “eu quero dar a mão para essa pessoa?” E decidir isso. Sem ter refletores virados para isso e música dramática no fundo, mas só a pequena decisão que a gente tem que fazer o tempo todo de: eu vou estabelecer contato?, eu vou passar por aqui agora?, eu vou falar com essa pessoa? aonde eu quero sentar nessa sala com muita gente e cadeiras livres? E pensar que essas escolhas já são decisões dramatúrgicas, que influenciam como essa história vai ser contada e percebida por quem está ali. E são fortes o suficiente. Eu não preciso ainda colocar um fato de dançarina de cançã no espectador e fazer com que suba no palco e cante uma música para que o espetáculo se dê. (Provavelmente alguém já pensou e já fez isso, e eu acho igualmente válido, apesar de eu saber que não seria o espectador a colocar o fato de cançã e subir no palco para cantar. Embora eu pudesse usar o fato de cançã em casa.)

*Como foi a escolha dos atores? Há um grupo de pessoas com quem já trabalhaste, o Alfredo Martins, a Cláudia Gaiolas, a Paula Diogo.*

A Cláudia e a Paula foram as primeiras pessoas com quem eu trabalhei, em 2009, no primeiro projeto que eu fiz em Portugal, a convite justamente do Tiago Rodrigues, e foi um encontro muito feliz que repercutiu em vários outros trabalhos e encontros afetivos, inclusive nesse agora. Quando se desenhou



a estrutura do *Tiranossauro Rex*, e eu pensei em um grupo de sete ou oito atores, acho que a Cláudia e a Paula foram as duas primeiras que me ocorreram. E o Alfredo, com quem eu tinha acabado de trabalhar num projeto no Teatro Maria Matos. Também porque eu já sabia que seria um espetáculo em que se trata menos de “eu preciso de uma pessoa engraçada para fazer a criada coscuvilheira, de uma pessoa mais velha para fazer o Rei de Tebas, de um galã”, e sim de atores que eu considero que se envolvem com o que estão fazendo, e que têm possibilidade de transitar por lugares diferentes. Atores atravessando histórias, minhas e de outras pessoas, e podendo lidar com essa mistura não muito bem definida de verdade e mentira.

#### *E os outros?*

Os outros atores foram com um mesmo grau de vontade de trabalhar com essa pessoa e um acaso de dizer “acho que pode ser bom”. O Tónan [Quito], com quem eu já tinha tentado trabalhar, o Marco [Paiva] que eu fui vendo em peças da mala voadora e gostei muito. A Márcia [Lança] eu vi num espetáculo de dança, do João Fiadeiro, em que ela falava muito, e eu pensei: me interessa essa maneira de falar. É bonito, eu acho, a capacidade treinada, testada ou refinada de fazer coisas, e é bonito fazendo coisas que não sabem fazer bem, e estão tentando fazer. Músicas cantadas por pessoas que não são cantores, ou passos de dança por pessoas que não são bailarinas. O que é interessante é pessoas se movimentando, falando coisas, pessoas no centro de um conjunto de ações, de possibilidades de relação com o outro. E acho que todos esses intérpretes têm uma capacidade muito forte – independentemente de linguagem, uma maneira de representar uma escola – de conseguir tornar suas coisas que são dos outros.

*Toda a gente tem mais ou menos a mesma idade, e depois há um ator mais velho, o António Pedrosa...*

Eu gosto muito do caos fragmentário e gosto muito da simetria. Originalmente tinha uma estrutura com mais simetria: seriam 6 atores de idades indiferentes, um ator muito jovem (a criança mais jovem que se conseguir botar a trabalhar num trabalho que não foi feito para crianças), e o ator mais velho que conseguirmos encontrar. Em algum momento de pré-fechamento do espetáculo, já com os textos escritos, com reuniões de produção para decidir uma série de coisas pragmáticas que acabam virando decisões artísticas, estéticas, uma das decisões foi diminuir o elenco – acho que no fim das contas foi um cálculo muito pragmático mesmo de “ai, criança vai dar mais trabalho”.

*Eles estão todos ali entre os 30 e os 40. E depois há o Minotauro, dá uma ideia do rei, aquele que vai à frente.*

Muitos jogos têm isso do jôquer, da carta que encaixa de formas não convencionais com as outras cartas, ou peças. A combinação de cartas que ganha sempre o jogo, ou perde sempre, ou a carta que completa qualquer sequência possível.

*E o António é essa carta?*

O António é uma representação dessas cartas. O António é o único que tem um texto só, enquanto os outros falam textos ditos também pelos colegas. O António tem uma história que por um lado reflete as outras histórias, mas por outro escapa

para outros lugares. É o ator com a única história que fala de futuro e não de passado.

*E a maneira como aquilo ressoa, quando o António fala do avó ou do pai... Enquanto nos outros eu penso no meu próprio pai, e nele corresponderia ao meu bisavô, a escala muda. Achei piada ao título do espetáculo por causa de uma história do meu primo Manuel, quando tinha uns 5 anos: a minha avó (que era a pessoa mais velha que ele conhecia) estava a dizer “quando eu era pequenina, a minha mãe...” E ele muito espantado: “Tu tiveste mãe? Eu achava que antes de ti eram os dinossauros!”*

O tiranossauro é essa espécie de representação morta do tempo, ou símbolo da passagem do tempo, porque a escala da existência dos dinossauros e do ponto que marcou o desaparecimento deles é de um tamanho que a gente não consegue conceber. E, ainda assim, a gente tem o esqueleto do dinossauro no museu, ou um dinossauro de borracha no quarto da criança.

*O dinossauro é como os 18 trilhões...*

Para a nossa escala de um século, é muito passado... É um pouco isso, antes da nossa avó eram os dinossauros. É um bom resumo da história do planeta. O que eu comi hoje de manhã, o meu aniversário passado, quando eu era criança, minha mãe, minha avó, os dinossauros. E antes disso, nada.

*Tu constróis o texto suprimindo os intervalos, os buracos que a história tem. Os corredores e escadas vazias do percurso também dão um tempo para o espectador ficar, à Spillane, a reunir pistas, a tentar reconstituir o puzzle.*

É irresistível fechar todas as pontas.

*E é altamente frustrante saberes que não viste tudo, que dos sete monólogos possíveis só viste cinco. Talvez a peça do puzzle que te faltou fosse aquela que ia resolver tudo...*

É altamente frustrante, enfim... eu já vi todos! Eu posso dizer que é frustrante e em algum lugar excitante imaginar qual é a peça que vai encaixar – e talvez alguns espectadores construam essa peça com o formato exato para completar esse puzzle, e as peças que a gente tem aqui são peças de puzzles diferentes. Não dá para ser completo. Não dá para ter uma teoria unificadora ou um eixo em que realmente “olha, pronto, aqui está a totalidade desse tempo, desse mais ou menos um século que a gente percorre com essas histórias”. A gente tem o anseio do início e do fim, não é? A angústia do final aberto, ou do próximo episódio... Um dos maiores pesadelos da minha infância eram os seriados que eram interrompidos, ou porque a emissora deixava de passar ou simplesmente porque as pessoas se desinteressaram dele e não se fazia um final da história. Terminava ali, com o herói pendurado num abismo e a gente pensava “como é que ele vai sair dali?, ele vai morrer?”, e não sabemos.

A gente só consegue segurar, apreender o fragmento, algo pequeno o suficiente para a gente olhar e dizer “está tudo aqui”. Consigo contar quantos grãos de arroz tem nesse copo. Conforme a gente vai abrindo o tamanho do campo, lá pelas tantas vira voo de avião, a gente olha para baixo e diz: “eh, nuvem, terra, água, branco, escuro.” Alguma coisa está lá em baixo, a gente sabe mais ou menos o que é, mas não consegue

realmente nomear cada fragmento que passa debaixo da gente. Agora eu tenho 50 anos, não vivi pouco, não vivi muito, e assisti a essa passagem do analógico para o digital, e é incrível. Quando começaram a aparecer os primeiros computadores, e principalmente quando apareceu a internet, eu tive uma sensação muito forte e muito gratificante de que isso foi inventado para mim; eu já tinha imaginado isso, e ainda não tinham construído – pronto, agora construíram. Porque pensar que eu consigo ter a ilusão que eu consigo acessar qualquer livro, qualquer filme, qualquer fragmento de informação se eu procurar com empenho e por um tempo suficiente... Eu adoro essa sensação.

*A internet lembra o jogo de computador com 18 trilhões de planetas possíveis. Perante todas as possibilidades, tens é de conseguir apreciar as 3 luas cor-de-rosa.*

E pensar que a gente não vai passar pelos 18 trilhões, vai passar por três, trezentos, três mil? Pode ficar num só, um jogador realmente sistemático, meticoloso, pode dizer: eu vou passar os próximos 15 anos fazendo o mapa a detalhe desse planeta virtual que de facto não existe. E outro pode dizer: eu quero bater o recorde – recorde, que é uma coisa muito do jogo – de planetas, e vou visitar a maior quantidade. Então o que a gente escolhe? Não tem uma regra, um manual que diga quantas vezes a gente tem que viver alguma coisa para dizer “pronto, entendi o que é que eu estou buscando na minha vida”. Um trabalho, ou uma relação afetiva, ou andar de bicicleta e cair, ver peça ruim, ler um livro bom... Tem um lado que a gente vai percebendo o que é que nos interessa, mas segue dando cabeçada. O António, que faz esse monólogo do jogo com 18 trilhões de planetas, após o ensaio corrido de ontem, ele falou pra mim que está com 75 anos, e viu vocês entrando na sala e ficou com o coração batendo e pensando: “vou esquecer tudo o que eu tenho para dizer!” Que também é a experiência de um miúdo de 14 anos fazendo a sua primeira aula de teatro. E que bom.

*Tiveste de fazer um esforço de adaptação do universo brasileiro ao português?*

Talvez não um esforço, mas um movimento nessa direção. Como eu queria falar dessa memória que a gente compartilha, me interessava localizar ela aqui, nesse lugar. E aí tinha um primeiro trabalho de mentira, que é transformar histórias que aconteceram na minha infância, numa cidade do sul do Brasil, ou mais tarde no Rio de Janeiro, em histórias que poderiam ter acontecido em Portugal, em Lisboa. E aí a Joana [Frazão] foi a primeira interlocutora, para encontrar diferenças e semelhanças. Para dizer que tal coisa não faz sentido aqui, ou para me falar do filme do Belarmino. Às vezes eram coisas muito específicas, de perguntar a que sorveteria um pai levaria um miúdo nos anos 70 para tomar um sorvete após assistir um filme. Ou coisas mais amplas, de pensar grandes movimentos históricos portugueses, que eu conheço muito pouco.

*Desse ponto de vista há uma espécie de ausência: pensando que a época em que situas a peça é a da ditadura, da guerra colonial e depois da revolução, vão-se fazendo algumas referências ao contexto político, mas é um pano de fundo em que não se entra propriamente.*

Quando comecei a ler mais sobre os assuntos que me interessavam, ou que eu adotei como eixos da história, muitas vezes

ficava com receio de manipular acontecimentos que me são alheios. E por outro lado... Eu nasci e cresci na ditadura, a ditadura brasileira acabou quando eu estava terminando o liceu. E na minha memória de infância e de adolescência, a ditadura não foi uma informação determinante na minha vida. Ela aparecia às vezes de maneiras como aparece no espetáculo: o meu tio João Pedro foi exilado, saiu do Brasil para escapar à perseguição política. Mas na minha casa se dizia só que ele vivia fora do país. Tinha um tio que eu não conhecia, e a cada ano, no meu aniversário, mandava um livro ilustrado em francês, que eu não conseguia ler, mas achava as ilustrações muito bonitas... Só mais tarde, quando comecei a me interessar mais por isso, lendo e perguntando aos meus pais sobre o tema, é que algumas peças foram se encaixando, mas, na minha infância e adolescência, a ditadura era uma abstração. Para a minha família.

E lá pelas tantas virou uma decisão em termos do espetáculo, dos grandes eventos serem empurrados para o fundo da cena. E colocar no foco os pequenos eventos, e considerar que a queda das torres gémeas – que talvez seja o grande evento definidor dos últimos 15 anos – pode ter sido menos importante que a doença de um familiar naquela semana específica de setembro.

*Estou a aperceber-me de que vi sempre o espetáculo por relação a mim: aquilo aconteceu-me ou não, podia-me ter acontecido, onde é que eu estava, eu ainda não era nascida...*

É um tipo de relação com o espetáculo que para mim é interessante. O que eu busco não é que as pessoas saiam com alguma teoria, conhecimento, percepção sobre a minha vida, ou sobre a vida dos atores, mas sim, ou sobre a própria vida, ou sobre algo que está nesse meio da caminho entre a tua vida, as tuas memórias, e essas que a gente está trazendo para esse espaço.

*E isso aconteceu-me quando saí do teatro, ficou a ecoar, passei ali pelo Éden, a seguir cruzei-me com uma mulher com sarcoma de Kaposi. Acho que ajuda o facto de não ter um momento de fim claro, em que aplaudes e te despedes dos atores. Largam-te aqui e pronto, vais à tua vida, continuas.*

E esse é o trabalho das sondas alienígenas, perfurando a tua memória e deixando lá outras memórias.

CONVERSA COM ANA ELISEU E JOANA FRAZÃO  
A 9 DE FEVEREIRO DE 2017 (DURANTE O PERÍODO  
DE ENSAIOS, A TRÊS SEMANAS DA ESTREIA)



**Quem somos****Direção Artística**

Tiago Rodrigues

**Conselho de****Administração**

Cláudia Belchior

Sofia Campos

Rui Catarino

**Fiscal Único**

Vitor Almeida &amp; Associados,

SROC\*

Assessoria Artística

Magda Bizarro\*

Consultor Jurídico

Rui Costa Ferreira \*

Advogada

Joana Moedas Morgado \*

Secretariado

Conceição Lucas

Motorista

David Fernandes

**Atores**

João Grosso

José Neves

Lúcia Maria

Manuel Coelho

Paula Mora

e

Bruno Bernardo

Carolina Dominguez

Catarina Claro

Cirila Bossuet

Lara Matos

Tomás Varela

(estagiários ESTC 2016-2017)

**Direção de Produção**

Carla Ruiz

Manuela Sá Pereira

Pedro Pires \*

Rita Forjaz

**Direção de Cena**

André Pato

Carlos Freitas

Isabel Inácio

Manuel Guicho

Paula Martins

Pedro Leite

Auxiliar de Camarim

Paula Miranda

Pontos

Cristina Vidal

João Coelho

Guarda-roupa

Aldina Jesus

Lurdes Antunes

**Direção Técnica**

Rui Simão

Miguel Abelho

Vera Azevedo

Maquinaria e Mecânica de Cena

Vitor Gameiro

Jorge Aguiar

Marco Ribeiro

Paulo Brito

Nuno Costa

Rui Carvalheira

Iluminação

João de Almeida

José Carlos Nascimento

Daniel Varela

Feliciano Branco

Luís Lopes

Pedro Alves

Som/Audiovisual

Rui Dâmaso

Pedro Costa

Sérgio Henriques

Manutenção Técnica

Manuel Beito

Miguel Carreto

Motorista

Carlos Luís

**Direção de Comunicação e Imagem**

Raquel Guimarães

João Pedro Amaral

Tiago Mansilha

Fotografia

Filipe Ferreira \*

Vídeo

Pedro Macedo / Framed Films\*

Design Gráfico

R2\*

**Direção Administrativa e Financeira**

Margarida Guerreiro

Eulália Ribeiro

Rute Presado

Susana Cerqueira

Controlo de gestão

Diogo Pinto

Tesouraria

Ivone Paiva e Pona

Recursos Humanos

António Monteiro

Madalena Domingues

Técnico Oficial de Contas

Fluxactivo\*

**Direção de Manutenção**

Susana Dias

Albertina Patrício

Assessoria em Arquitetura

Pedro Fidalgo\*

Manutenção Geral

Carlos Henriques

Raul Rebelo

Assessoria em Sistemas Elétricos

Manuel Alexandre\*

Informática

Nuno Viana

Técnicas de Limpeza

Ana Paula Costa

Carla Torres

Luzia Mesquita

Socorro Silva

Vadeca\*

Vigilância

Grupo 8\*

**Direção de Relações****Externas e Frente de Casa**

Ana Ascensão

Carlos Martins

Deolinda Mendes

Fernanda Lima

Bilheteira

Rui Jorge

Carla Cerejo

Sandra Madeira

Receção

Delfina Pinto

Isabel Campos

Lurdes Fonseca

Paula Leal

Assistência de Sala

Letras e Partituras \*

**Direção de Documentação e Património**

Cristina Faria

Rita Carpinha

Livraria

Maria Sousa

Biblioteca | Arquivo

Ana Catarina Pereira

Ricardo Cabaça

\* prestação de serviços

## 2061 PASSAGEM DO COMETA HALLEY PELA TERRA.

...

2017 Morre a atriz Emmanuelle Riva, de *Hiroshima mon amour*

2016 Morre o pugilista Muhammad Ali

2010 Morre a atriz Mariana Rey Monteiro

2009 O Hot Clube Portugal é destruído por um incêndio

2001 Ataque às torres gémeas do World Trade Center

1997 Morre a Princesa Diana

1988 Os Armazéns do Chiado são destruídos por um incêndio

1986 PASSAGEM DO COMETA HALLEY PELA TERRA

1986 Portugal enfrenta a Inglaterra no campeonato do mundo do México

1982 Morre o pugilista Belarmino Fragoso

1981 A Cinemateca Portuguesa é destruída por um incêndio

1981 Casamento do Príncipe Carlos com Diana Spencer

1980 Morre Francisco Sá Carneiro em Camarate

1977 Estreia o filme *Rocky* em Lisboa

1977 Estreia na RTP a novela brasileira *Gabriela*

1975 Mário Soares regressa a Portugal vindo do exílio em Paris

1974 Estreia o filme *Hiroshima mon amour*, em Lisboa

1974 Combate entre Muhamad Ali e George Foreman em Kinshasa, no Zaire

1967 O revolucionário argentino Che Guevara é assassinado

1964 O Teatro Nacional D. Maria II é destruído por um incêndio

1964 Estreia o filme *Belarmino* em Lisboa

1957 A Rainha Isabel II passeia numa caleche dourada por Lisboa

1955 Amália Rodrigues grava “Solidão” para o filme *Amantes do Tejo*

1949 Prémio Nobel para António Egas Moniz

1945 Hiroxima e Nagasaki são destruídas por bombas atómicas

1941 Estreia o filme *O Pai Tirano* em Lisboa

1937 O dirigível Hindenburg é destruído por um incêndio

1936 O dirigível Hindenburg sobrevoa Lisboa

1934 Estreia em Lisboa o filme *King Kong*

1924 O dirigível Hindenburg sobrevoa a Terceira, nos Açores

1914 O Arquiduque Francisco Fernando da Áustria é assassinado

1910 Morre o rei Eduardo VII de Inglaterra

1910 PASSAGEM DO COMETA HALLEY PELA TERRA