



A ÁRVORE QUE SANGRA

de ANGUS CERINI

Encenação de FERNANDO MORA RAMOS







MACDUFF

We'll have thee, as our rarer monsters are,
Painted upon a pole, and underwrit
'Here may you see the tyrant.'

William Shakespeare, The Tragedy of Macbeth

MACDUFF

Como aos monstros raros se faz, a tua imagem
pregaremos no alto de um poste, com o letreiro em
baixo: "Vinde ver o tirano".

em tradução de Manuel Bandeira, Editorial Presença 1972

— Três mulheres representam uma mãe e duas filhas.

*Pantera negra avistada às vezes
nos montes, nunca ficou provado.*

MONSTROS

Agora que estou um pouco para lá de meio dos ensaios parece-me que *A árvore que sangra* fala de ocultos menos claros que os que podemos sondar a partir da dramaturgia aplicada, isto é, em consequência dela e além dela, na revelação do que as imagens da interacção dos corpos possam trazer de surpreendente, de não lido nas potencialidades cénicas detectadas na leitura à mesa. Mitos que pertencem à cultura dos povos originários e que ecoam de modo indirecto no ambiente da peça, que amaldiçoam e contaminam o presente de modo menos perceptível do que se possa ler a partir da nossa racionalidade – os ossos amaldiçoados do pai têm muito que se lhe diga. Como o monstro Bunyip, animal que se esconde no fundo dos lagos capaz de engolir de uma só dentada quem se aproxime das margens, forma sob a qual a filha mais nova a certa altura fantasia o regresso do pai já só pedaços.

O que importa reter agora é que o regresso do morto, o tirano eliminado por mãe e filhas, não é improvável – isso está na cabeça e na cultura dos vivos que lhe são próximos. A partir daqui a questão é a da extinção do morto - como impossibilitar-lhe o regresso, como assegurar o seu desaparecimento real através de um exercício, de uma purga emocional, transe induzido pela razão libertária e ficcionada. O que faz todo o sentido pois na ficção que se partilha é isso que se propõe: um fazer de-

saparecer até ao cozer dos ossos. Um modo ritual de fazer desaparecer a tirania de um poder falocrata patriarcal é representar esse processo – não será um psicodrama, será mesmo uma libertação da memória negativa para uma eternidade desejada mesmo que improvável. Vivemos de avanços e regressos, em ciclos e é a desmemória que faz regressar o que má memória – histórica, mítica, cultural – a memória perdeu.

Tal objectivo, a extinção da tirania, na visão da mãe abusada e sodomizada, passa por reduzir os ossos maritais a cinzas e aplicá-las na terra sob a forma de estrume. Por via natural o seu desaparecimento será substituído pelo surgimento, bem estrumado de cálcio, do roseiral que o abusador odiava – nesse roseiral a mãe deposita o símbolo vivo de uma vida melhor. Na peça a beleza é um proclamado horizonte de vida e a feiura, como algo que se vive na primeira pessoa e que se sente, um inferno.

O regresso esplendoroso das rosas na integridade do roseiral que o futuro agora promete, fertilizado pelos ossos do morto, trará paz – uma paz de beleza. O próprio abusador, agora estrume, terá um final produtivo.

Neste processo estará o ciclo da vida, tudo regressa à terra e sendo cinza, estrume, tudo pode ser alimento de nova vida, de beleza. O roseiral é o recomeço radical de nova vida. Creio que será isso o mais importante a reter. Como se disséssemos que a história, com o seu ciclo de violências sucessivas – a violência é o motor da história (Engels) – é, como a ficção, uma aprendizagem justamente acerca dos regressos negativos do passado, num presente que não se emancipa de negatividade e de abusadores e vítimas – a desigualdade não tem de estar

estruturada desse modo e o abuso muito depende, de facto, de forças desiguais. O regresso dos fantasmas do passado enquanto tragédia e não comédia, passa realmente pela liquidação, também racionalizada, ficcional e sensível, ritual, da possibilidade do seu regresso.

Nunca como hoje isso surgiu tão claro, agora que o fascismo que tínhamos enterrado aí anda com novo rosto e partidos afins.

A ficção e a dimensão exorcizada e ritual que *A Árvore que sangra* propõe é a da interiorização cultural, civilizacional, da tirania patriarcal como um mal a extinguir de forma permanente – o que implica o próprio acto teatral como um acto também vigilante.

Não esquecer que no direito romano o *pater familias* tinha direito de vida e de morte sobre os filhos e mulher. Aqui, o caso é limite: um pai abusador e alcoólatra é o motor dessa tirania doméstica diária que faz da vida o próprio inferno. Nunca a justiça feita pelas próprias mãos das vítimas fez tanto sentido. Mas na realidade o que importa, para além deste gesto de algum modo exemplar, é o seu aplicado uso como exemplo. É o que tentamos pôr em cena.

Fernando Mora Ramos

ÁRVORE DA SANGRA

— *Com um buraco de bala no pescoço esta tua cabeça de burro nunca teve tão bom ar.*
— *Descansa em paz papá cabeça de burro.*

Eis-nos perante as primeiras palavras de *A Árvore que Sangra*. Dificilmente poderíamos imaginar um início mais revelador. Interpretada por três atrizes em cena do princípio ao fim, esta peça do dramaturgo australiano Angus Cerini foi pela primeira vez apresentada ao público em 2015, numa produção da Griffin Theatre Company. Havia sido premiada no ano anterior e tornou-se, posteriormente, numa das suas peças mais reconhecidas e encenadas, conquistando um relevante Prémio AWGIE para Melhor Peça, um Prémio Helpmann e um Sydney Theatre na mesma categoria, vários prémios Green Room, entre outros. Enquanto escritor, foi o princípio da consagração de um percurso inaugurado em 1997 com *Recidivist*.

Outrora estudante de ballet e de artes na Universidade de Melbourne, Cerini começou por relacionar-se com o teatro enquanto actor numa peça de Daniel Keene, nome familiar ao público do Teatro da Rainha. Dele produzimos *Terra Natal*, em 2021, com encenação de Luís Varela. Cerini é hoje um aclamado escritor, actor, performer e encenador, conhecido pelo estilo poético e sombrio que vem aprofundando em diversos trabalhos produzidos pela sua própria companhia, Doubletap, com digressões pela Irlanda, Reino Unido, Hong Kong, Alemanha. Aporta finalmente nos palcos portugueses, numa coprodução do Teatro da Rainha com o Centro

Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha, através de um texto que o próprio confessou ter sentido prazer em escrever: «Foi bastante agradável escrever *A Árvore que Sangra*. Deleitar-me com o colapso de alguém que ataca os outros e imaginar toda uma comunidade a unir-se nessa anulação.»

O interesse por temáticas violentas revelou-se logo no primeiro trabalho e prosseguiu em textos ulteriores, tais como *Dennis is Dead* e *Fuckwit* (1998) ou *Wretch* (2009). Do abuso de crianças ao tráfico de droga, das perturbações mentais ao culto das armas, são várias as suas peças que denotam uma especial inclinação para matérias ligadas a comportamentos bárbaros e cruéis. A vulnerabilidade dos mais fracos e desprotegidos em sistemas patriarcais, enraizados no exercício da autoridade pela força, é, portanto, um tópico de fundo nesta árvore sangrenta, ao qual devemos associar, todavia, a resposta da comunidade a partir de uma problematização disso a que, no jargão das democracias ditas liberais, se designa por “igualdade perante a lei”, “acesso à justiça”, “presunção de inocência”.

— *Tava cá a pensar a gente vamos para o inferno?*

— *Se a gente vamos para o inferno onde é que a gente tínhamos antes?*

Numa quinta a alguma distância de uma cidade rural no árido interior australiano, um tiro ressoa na noite silenciosa. Três mulheres, uma mãe e duas filhas, levadas pelo desejo de vingança contra os maus-tra-

tos e abusos de que foram vítimas anos a fio, acabam de matar o pai de família. Resta-lhes saber o que fazer agora com o cadáver?

Este é o mote de *A Árvore que Sangra*, novelo desenvolvido ao longo de oito cenas totalmente dialogadas, mas sem qualquer réplica atribuída a personagens em particular. «Espero que o leitor se relacione com a obra mais como se se tratasse de um poema, ou de uma corrente de consciência», diz o Autor numa nota à edição do texto. Esta será certamente a primeira e uma das maiores dificuldades para quem o trabalha, descobrir quem das três mulheres em cena, uma mãe e duas filhas, diz o quê. A este desafio acresce o desdobramento de cada uma das atrizes em várias personagens, numa narrativa que ora nos desloca para o passado, ora nos reencaminha para o presente, ora projecta o futuro.

Não estaremos afastados do sugerido por Brecht no ensaio *As cenas de rua*, neste caso com um trio feminino reproduzindo os acontecimentos sem se transformarem completamente nas personagens evocadas. Elas foram testemunhas participantes de um «inferno conjugal», do crime que lhes pôs fim, um parricídio, e do que se seguiu a esse crime. Agora contam-nos o que testemunharam, invocando Pete, o pai alcoólatra e abusador, o senhor Jones, que as visita depois de ter escutado o ressoar de um tiro, a senhora Smith, que lhes traz uma tarde de maçã como uma espécie de aliança tácita e cúmplice com o silêncio da comunidade local, e, por fim, «Steve carteiro Steve polícia, o coiso que se faz passar por juiz e detective» por aquelas bandas. Não estão propriamente no banco

dos réus, mas nas traseiras daquela casa o sentimento de culpa não se ausentou e a consciência como que executa o seu próprio julgamento: «– Olhos de aço enterram-se até onde a culpa se acende e redemoinha.»

Todo este povoado – Pete, Jones, Smith, Steve e a cadela Blue – vai emergindo no discurso das três actrizes em torno de um cadáver que, sendo omnipresente, nunca é verdadeiramente visto, corresponde a essa dimensão obscura que, tal como a etimologia da palavra indica, deve ficar fora de cena. Acrescenta Cerini que o cadáver em decomposição simboliza, por metonímia, todos esses homens violentos legitimados por um sistema corrupto que não só não protege as vítimas, como tantas vezes as condena por pretenderem libertar-se do mal que lhes foi infligido. Exactamente para esta dimensão política e social inerente à obra apontou a crítica de teatro Alexandra Spring, jornalista do *The Guardian*, ao escrever sobre *A Árvore que Sangra*: «Em 2014, Cerini ganhou o prémio Griffin de dramaturgia por esta obra que levanta questões importantes sobre a resposta da nossa comunidade à violência doméstica e às pessoas que são vítimas dela. (...) Esta é a questão central da peça: porque é que as vítimas de violência doméstica são tão frequentemente ignoradas e esquecidas até que o pior dos desfechos possíveis aconteça.»

Dados recentes revelam que quase 20% das mulheres portuguesas sofreram violência física ou sexual. Em 2025, vinte e cinco pessoas morreram vítimas de violência doméstica no nosso país, o número de homicídios mais alto em três anos. À GNR e PSP, foram participadas vinte e nove mil setecentas e setenta e oito

ocorrências, sendo este o crime mais denunciado em Portugal. A APAV apoiou mais de dezoito mil e quinhentas vítimas. Na introdução à edição australiana de *The Bleeding Tree*, a jornalista e crítica de arte Diana Simmonds dava conta dos números australianos: uma em cada três mulheres já sofreu violência perpetrada por alguém conhecido, uma em cada cinco mulheres com mais de 18 anos já foi vítima de perseguição. Em média, ao longo de 12 meses, uma mulher é assassinada por semana por um parceiro actual ou antigo. A isto acresce terem as mulheres e raparigas indígenas trinta e cinco vezes mais probabilidades de serem hospitalizadas devido a violência em contexto familiar. São números que falam por si, tanto lá, como cá, justificando a pertinência deste teatro de causas que não abdica de perscrutar a sociedade em tempo real.

– *E iça.*

– *E arrasta e levanta a velha carniça.*

– *Por baixo do telheiro por cima do degrau.*

– *E arrasta e desliza por cima do calhau.*

Sem qualquer condescendência sentimentalista, Angus Cerini aborda o tema da violência doméstica a partir do olhar, dos receios, da angústia, da raiva, de três vítimas que acabaram de cometer um assassinio que corresponde, para falar com o filósofo Slavoj Žižek, a um acto de «violência emancipatória.» Fazendo uso de uma linguagem poética e vernacular, lacónica mas altamente musical, rude e crua como sói ser a das gentes isoladas num universo rural, ele

coloca-nos perante um dilema essencial: de que são culpadas aquela mãe e as duas filhas que acabaram de assassinar o homem que as agredia, violava, ofendia, humilhava? Vai mais longe, ao retratar o prazer por elas sentido ao observarem o cadáver em decomposição a ser devorado pela fauna local. Este ritual de morte está nos antípodas dos rituais de morte que procuram a perpetuação do defunto. Neste caso, o que se busca é uma morte total, absoluta, uma extinção do mal que permita, não a viagem do morto para o Tempo do Sono, como é tradição na cultura aborígine convocada pelo didjeridu na banda sonora de Francisco Leal, mas a regeneração daqueles que, vivos, vislumbam no desaparecimento do agressor uma hipótese de reflorescimento da vida.

Apresentada amiudadamente como uma *murder ballad*, esta peça de Angus Cerini rompe, de certa maneira, com as convenções do género. Muito arreigadas ao folclore anglo-saxónico, as *murder ballads* são canções que narram casos de assassinatos violentos e sangrentos, mormente perpetrados por figuras masculinas ou por mães que se livram dos seus bebés recém-nascidos, explorando a proximidade do amor e da morte, à maneira do romantismo espoletado na transição do século XVIII para o século XIX. Se a maioria destas canções versa sobre histórias ficcionadas, algumas há que relatam casos reais, desbravando caminho para uma compreensão abrangente dos tabus presentes numa determinada cultura, relacionados com questões de género, raciais, ou conceitos como os de justiça e de vingança. Nos ramos de *A Árvore que*

Sangra todas estas questões frutescem de um modo subversivo, ou seja, tendo como ponto de partida um gesto que atenta contra a sociedade patriarcal, essa mesma em que medraram estas canções que, na sua imensa maioria, tendiam a colocar a figura feminina enquanto origem do mal.

Esta é, portanto, uma história de vingança que excede os domínios da balada, recorrendo a uma linguagem viva, repleta de rimas internas, musical e rítmica, mas, acima de tudo, com um extraordinário poder imagético. Cerini apela recorrentemente aos nossos sentidos. Por exemplo, a visão: «– Olhem só para ele todo estatelado no chão.» E nós olhamos e vemos através da imaginação, para logo a seguir o imaginarmos pendurado numa árvore, a ser devorado por animais, de regresso à terra pintada pelo artista visual Bartolomeu Gusmão. Tal como vemos, também ouvimos: o tiro, o ranger da velha espelunca, o latido dos cães, o crocitar dos corvos e até aquilo que não nos é possível ouvir no domínio da realidade: tudo quanto passa pela cabeça de alguém. E há ainda o olfato, o cheiro do cadáver em decomposição que atrai as raposas e os corvos, o cheiro do sangue, o cheiro a merda, «o cheiro de uma espécie de doce excitação no ar.»

**– Tragam mais rosas, ajudem a cozinheira!
– Vais fazer um jardim novo Mamã?**

Será de sublinhar igualmente os desafios extremos que um texto deste tipo coloca à tradução, trabalho de excelência levado a cabo por Isabel Lopes, so-

bretudo, nos domínios da transposição da aspereza da língua de partida para a língua de chegada, assim como na conquista de uma vivacidade rítmica e poética que se intentou conservar do original. Para além, claro está, das várias camadas de humor negro que por certo desassossegarão quem espere, pelo tema retratado, um tom eminentemente trágico. O sangue que escorre no tronco desta árvore celebra a vingança, há nisso um riso, uma gargalhada que é a do escravo a tomar finalmente de vencida o senhor, fazendo um caldo com os seus ossos para de vez se libertar de quem o oprimia. Neste caso, a morte redime os vivos.

Podemos, sem esforço, estabelecer uma relação entre estas três mulheres e as Parcas que tecem, medem e cortam o fio da vida. Robert Graves refere-se-lhes como «a Tripla deusa-Lua», responsável pelos ciclos da vida. Ao contrário do Sol, sempre igual a si mesmo, a Lua cresce, decresce e desaparece. Diz Mircea Eliade: «Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim, fazem com que a Lua seja, por excelência, o astro dos ritmos da vida.» Daí a sua ligação tanto à fertilidade como à morte, a essa morte que participa da vida.

«- Vê os campos e a lua com o sangue a escorrer.», ouve-se a certa altura na peça. O simbolismo do devir lunar ecoa, igualmente, as Weïrd Sisters em *Macbeth*, de Shakespeare, que, tal como as nossas três mulheres na encenação de Fernando Mora Ramos, surgem pela primeira vez em cena após o som de um trovão. Parcas, moiras, bruxas, feiticeiras, elas significam também a gestação, o nascimento e a morte. O tear da vida, neste

caso, serão as rosas de que a Mamã tanto gosta: «- Tu gostavas das rosas e a gente punha-se a pensar porque é que elas morriam todas.»

Conta Bruce Chatwin, em *O Canto Nómada*, que «os Aborígenes tinham uma filosofia terrena. Fora a terra quem dera a vida ao homem; dera-lhe comida, a linguagem e a inteligência; e a terra voltava a apoderar-se dele quando ele morria. O “território” de um homem, até mesmo uma árida extensão de plantas espinhosas, era um ícone sagrado que devia permanecer sem cicatrizes.» Talvez um roseiral caiba nesta equação, esse jardim novo que a Mamã promete plantar às filhas finalmente libertadas do pai bêbado que as violava. A esperança é sempre a última a morrer.



ANGUS CERINI (1974) é um escritor, performer e dramaturgo multipremiado. As suas peças foram amplamente produzidas na Austrália por companhias tais como a Sydney Theatre Company, a Melbourne Theatre Company, a Griffin Theatre Company e a Malthouse Theatre. O seu trabalho tem sido apresentado internacionalmente em países. *A Árvore que Sangra*, numa produção do Teatro da Rainha com encenação de Fernando Mora Ramos, será a sua estreia nos palcos portugueses. Em 2024, estreou a peça *Into the Shimmering World*, finalista dos prémios literários dos primeiros-ministros de Victoria e Nova Gales do Sul. Em 2020, *Wonnangatta* estreou na Sydney Theatre Company depois de vencer o prémio literário de Victoria na categoria de drama. Esta peça foi levada à cena em França no ano de 2025. Com *The Bleeding Tree*, publicada pela Currency Press em 2015, ganhou vários prémios, tornando-se este o seu texto mais vezes encenado, tanto na Austrália, como internacionalmente. A peça *Save for Crying*, escrita e encenada pelo próprio no La Mama Theatre, granjeou vários prémios Green Room, incluindo o de Melhor Nova Peça Teatral Australiana. Outras peças da sua autoria, igualmente premiadas, são *Resplendence* e *Wretch*, à qual foi atribuído o Prémio Patrick White de Dramaturgia.



Pier Carthew

FERNANDO MORA RAMOS (1955) é Director Artístico do Teatro da Rainha desde 1985. Iniciou a sua experiência teatral no Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique e frequentou o Conservatório Nacional entre 1973 e 1975. Em 1975 integrou a equipa fundadora do Centro Cultural de Évora, criada sob a direcção de Mário Barradas. Como bolseiro da Fundação Gulbenkian fez um estágio no Piccolo Teatro de Milão. Tem um Masters em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris III / Sorbonne Nouvelle. Foi Professor em regime pontual na ESMAE e professor convidado dos Estudos Artísticos (UC) e da ESAD (Caldas). Foi fundador do CENDREV em 1990 e representante do Ministério da



Margarida Araújo

Cultura para o teatro na 11ª Comissão Interministerial para a Reforma do Ensino Artístico. Dirigiu o 1.º Centro Regional das Artes do Espectáculo de Évora e foi criador e coordenador do Dramat/Centro de Dramaturgias Contemporâneas. Foi Director de Programação da Coimbra 2003 – Capital Nacional da Cultura, consultor da Fundação Calouste Gulbenkian do programa de educação pelas artes. Como actor e encenador realizou e participou em mais de 120 criações.

ISABEL LOPES (1958) é actriz, dramaturgista e tradutora. Professora Especialista com tese em Dramaturgia, é Mestre em Estudos Teatrais pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a tese O processo de reescrita em Pirandello. Tem o Curso de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema, estagiou um ano no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique e trabalhou com Bernard Dort e Viviane Théofilidès. Tem a parte curricular da Maîtrise d' Études Théâtrales Sorbonne Nouvelle – Paris III e fez os seminários de Joseph Danan, Jean-Pierre Sarrazac e Anne Françoise Benhamou. Participou em dezenas de espectáculos como actriz, trabalhando com vários encenadores. Como dramaturgista e assistente de encenação fez *Ella*, *Esta noite improvisa-se*, *Combate de negro e de cães*, *A Última bobina*, *Max Gerick*, *Play House*, entre outros. Traduziu Beckett, Pirandello, Molière, Marivaux, Goldoni, Strindberg, Rocco d'Onghia, Mérimée, Sarrazac, Crimp, Maquiavel, Johannes von Saaz, Anne Carson, Angus Cerini. Leccionou História do Teatro na Escola Superior de Educação de Coimbra e dirige oficinas de dramaturgia. Integrou o Dramat/TNSJ. Traduções suas estão editadas nas edições Cotovia, nos livrinhos dos Artistas Unidos, nas colecção de textos dramáticos do Teatro Nacional São João e das Edições Húmus e na colecção de livros de teatro do Teatro da Rainha com a Companhia das Ilhas.



Margarida Araújo

MAFALDA TAVEIRA (1998) iniciou a sua formação no Curso Profissional de Interpretação do Colégio Rainha D. Leonor (2013-2016). Licenciou-se em Teatro – Ramo Actores (2016-2021) na ESTC. Estagiou no Teatro da Rainha (2014-2015/2015-2016), com orientação e encenação de Fernando Mora Ramos, trabalhando textos de Gil Vicente e Brecht. Trabalhou também como intérprete a partir



Margarida Araújo

de textos de Bernard-Marie Koltès e Thomas Bernhard. Integrou o grupo Teatro de Boca, dirigido por Tânia Leonardo. Profissionalmente, participou em vários espectáculos do Teatro da Rainha com encenação de Fernando Mora Ramos, Paulo Calatré, António Parra, entre outros. Participou na coprodução do Teatro da Rainha com o Teatro Nacional de São João *O resto já devem conhecer do cinema*, de Martin Crimp, com encenação de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas. É atriz do Teatro da Rainha.

MARTA TAVEIRA (1996) frequentou o Curso Profissional de Artes do Espetáculo – Interpretação, no CRDL, e licenciou-se na Escola Superior de Teatro e Cinema. Fez Erasmus na Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia. Estreou-se profissionalmente em *O Resto já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, encenado por Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019). No Teatro da Rainha, integrou os



Margarida Araújo

elencos de *O Discurso sobre o Filho-da-Puta*, de Alberto Pimenta (2020); *Lázaro, também ele sonhava com o Eldorado* (2021) e *Ajax, Regresso(s)* (2023), de Jean-Pierre Sarrazac; *Pertinho da Torre Eiffel*, de Abel Neves (2021); *Na cama com Ofélia*, de Henrique Manuel Bento Fialho (2022); *Mandrágora*, de Macchiavelli (2023); e *Na República da Felicidade*, de Martin Crimp (2024) encenados por Fernando Mora Ramos; e *Police Machine*, escrito e encenado por Joseph Danan (2022). Integrou o espetáculo *Hilda Hilst, Afundando os dedos na matéria do mundo*, com o Teatro Art'Imagem (2023). Integrou os espetáculos *Auto da Barca do Inferno* e *A Menina do Mar*, com encenação de Tânia Leonardo. Dá aulas de teatro desde 2017. Foi assistente de encenação no espectáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*, de Robert Walser, encenado por Nuno Carinhas para o Teatro Nacional São João.



Do prefácio:

Mãe e filhas tiranizadas por um pai abusador e violento, sempre violento, decidem matá-lo. Reféns na sua própria casa são diariamente abusadas, abusadas no sentido literal. Violentadas. Violadas. O pai abusador exhibe diante das três oprimidas o seu sexo como um animal que impõe a sua lei sexual. Pete, bêbado e inútil, é um falocrata militante. Uma besta. Um assassino cruel. Mata por prazer e revanche, como acontece com uma ninhada de cães. É um ser associial no meio de uma comunidade que o vai tolerando. Um tirano. Escravidão de mãe e filhas. Estamos diante de um quadro de terror, um campo de concentração familiar em que o capataz é o pai.

Fernando Mora Ramos

Livro disponível para compra no dia dos espetáculos ou por encomenda através de geral@teatrodarainha.pt. PVP: 16 €

NOTA SOBRE O TRABALHO DE CONJUNTO

Tenho de aqui dizer que assinar a cenografia significa que estive no processo, mas que sou mais um federador de exercícios autónomos que o dito autor. Na realidade é mais como encenador que intervenho na cenografia. São muitos anos a medir distâncias, perceber volumes, profundidades, a passar o dedo sobre as texturas dos materiais, a olhar para o chão e para o tecto. Um palco é um chão.

Antes do mais o trabalho da tradutora e dramaturgista é também um trabalho de cenógrafa, de imaginar os corpos entre os objectos da cenografia, de imaginar o discurso autónomo do cenário – neste caso, a meu ver, uma instalação, uma associação de materiais vindos de tarefas diferentes numa casa de quinta. Madeira e zinco. Uma síntese de varanda e uma parede alta de zinco, um muro.

O trabalho da dramaturgista – tradutora e actriz – mete-se na cenografia como se mete nos figurinos. Pelo que, a Isabel, está por detrás e por dentro do que se vê. Mas isso é parte do caminho. Sem o Joel e sem aquelas madeiras de casquinha envelhecidas vindas do Coche de Ouro, de Mérimée, não tínhamos o belo estrado/varanda. O Joel é um mestre a trabalhar a madeira, um artista, um marceneiro vindo das belas artes. E sem o Hâmbar a tratar a madeira e também o zinco – que levou zarcão e uns vinagres de álcool – o aspecto do que se vê não seria aquele.

Determinante é também o pano terra do Bartolomeu, uma tela gigantesca, trabalhada ao pormenor como uma tela pequena, a densificar pontualmente as

texturas arenosas e dar-lhe os efeitos cromáticos nu-
ançados e gráficos. Um território arenoso, remetendo
para deserto, é muito mais que uma extensão homo-
génea. Vive de muita tensão entre diferenças de todo
o tipo se nos aproximamos. Como uma crosta, uma
pele, uma superfície sempre desvalorizada, incluída
nessa outra nobreza que é o que se vê ao alto e do
longe. O chão é aqui valorizado como uma tela na
vertical, é pleno de manchas, rebordos, vincos e ou-
tras obras que, por exemplo, imaginamos que o vento
inventa. Neste caso muito trabalho de reconstrução
artística de um real que à partida é desde logo um
acto de imaginação. E muito tempo com a esfregona
a fazer de pincel.

Como vêem a cenografia é um trabalho colectivo.

Mas tudo isto se completará com o que, entre-
tanto, se misturou, fundiu, articulou, o desenho sono-
ro do Francisco Leal, atento ao texto e à valorização
de certos momentos estruturais, a luz do Hâmbar
procurando casar com o cenário e o jogo e ao mesmo
tempo dizer coisas próprias, noite e dia, luar e interio-
res e por último o extraordinário trabalho das três se-
nhoras actrizes que tiveram pela frente um labor tex-
tual e físico que é um verdadeiro osso duro de roer,
difícil como poucos. Nada detalharei aqui desse tra-
balho sem fim, de pormenor e de gestos maiores, que
nos obriga sempre a estar em concentração máxima
mais de dois meses a fazer aquela coisa que tem um
nome feio e que é repetir, ensaiar, repetir e variar, por
vezes avariar.

Outras partes do trabalho têm também esse en-

troamento processual, sem elas nada dá os passos
necessários, e são muitos e variados, em direção à fi-
nalização da criação.

Desta vez resolvi dizer estas coisas.

Parabéns a todas as equipas deste colectivo criati-
vo, da cena ao desenho gráfico e imagem, à promoção
e divulgação, à produção, sempre em cima, ao secre-
tariado, à operação de cena, etc... E também a quem
vendo os ensaios nos foi dizendo coisas ou reagindo
assim e assado. Estamos cá para apanhar tudo na
mesma rede invisível.

Fernando Mora Ramos

A ÁRVORE QUE SANGRA

M/16

Autor: **Angus Cerini**

Encenação: **Fernando Mora Ramos**

Tradução e dramaturgia: **Isabel Lopes**

Dispositivo Cénico: **Fernando Mora Ramos ***

Desenho de luz: **Hâmbar de Sousa**

Banda sonora e desenho de som: **Francisco Leal**

Pintura de pano terra: **Bartolomeu Gusmão**

Interpretação: **Isabel Lopes, Mafalda Taveira**
e **Marta Taveira**

Guarda-roupa: **Acervo do Teatro da Rainha**

Coordenação técnica: **Hâmbar de Sousa**

Produção executiva: **Rebeca Vendrell**

Montagem e construção do cenário: **Joel Pereira**

Montagem de luz e de som: **Hâmbar de Sousa**
e **Raquel Capitão**

Operação de som: **Raquel Capitão**

Criação de imagem e design gráfico: **José Serrão**

Fotografia: **Margarida Araújo** e **Paulo Nuno Silva**

Spot TV e rádio: **Raquel Capitão**

Comunicação e públicos: **Henrique Fialho**
e **Nuno Machado**

Programa: **Henrique Fialho**

Secretariado: **Teresa Almeida**

* Consultar nota prévia sobre trabalho de cenografia.



Coprodução:

