

LEITURAS

VENENO

HISTÓRIA DE UM CASAMENTO



TEATRO
ABERTO

3	PERSONAGENS E INTÉRPRETES
4	FICHA ARTÍSTICA / FICHA TÉCNICA
5	UM CHÃO
	Vera San Payo de Lemos
8	LOT VEKEMANS
8	BIOGRAFIA
9	PRECISAVA DE TER A CERTEZA DE QUE A HISTÓRIA IA TER UM FINAL FELIZ
17	OS NOSSOS SENTIMENTOS
17	TRISTEZA Charlotte Casiraghi / Robert Maggiori
19	DESAMPARO O DIVÓRCIO APÓS A MORTE DE UM FILHO Fjalar Finnäs / Mikael Rostila / Jan Saarela
21	SOBREVIVÊNCIA TUDO NA NATUREZA APENAS CONTINUA Yiyun Li
24	NA PAZ DOS CEMITÉRIOS
24	ESCONDER OS MORTOS Raquel Ferraz
25	HISTÓRIAS DOS QUE FICAM Vinciane Despret
29	ESPECTÁCULO
29	ENSAIOS
30	CENÁRIO
31	FIGURINOS
32	BIOGRAFIAS

PERSONAGENS E INTÉRPRETES

ELE
GONÇALO WADDINGTON

ELA
CARLA MACIEL



FICHA ARTÍSTICA

Versão

JOÃO LOURENÇO

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Dramaturgia

VERA SAN PAYO DE LEMOS

Encenação e cenário

JOÃO LOURENÇO

Figurinos

MARISA FERNANDES

Luz

ANABELA GASPAR

Vídeo

JOÃO LOURENÇO

KIMMY SIMÕES

Com

CARLA MACIEL

GONÇALO WADDINGTON

FICHA TÉCNICA

Gestão de produção

CÉLIA CAEIRO

Direcção de cena

RITA CAPELO

Assistência de encenação

EMÍLIA VELOSO

Assistência de cenografia e adereços

MARISA FERNANDES

Pintura de cena

MARTA GUERREIRO

Maquinaria / Mecânica de cena

MIGUEL VERDADES

ABEL DUARTE

JOAQUIM ALHINHO

Operação de luz

ALBERTO CARVALHO

Operação de som e vídeo

BRUNO DIAS

Guarda-roupa

CRISTINA RODRIGUES

Assessoria de imprensa

MAFALDA SIMÕES

Comunicação on-line e redes sociais

ANA BALTAZAR

ANA FILIPA LEITE

Interpretação em vídeo

MARTIM ELIAS

Um chão

Vera San Payo de Lemos

Ficar sem chão – é o que lhes acontece, a Ele e a Ela, quando são atingidos por um golpe do destino, uma fatalidade, um acaso funesto, por coisas terríveis que não puderam prever nem controlar, que irromperam na vida do dia-a-dia e a abalaram até aos fundamentos. Como enfrentar a situação que os dilacerara tão profundamente, como superar a dor, como continuar a viver, cada um como pessoa, os dois como casal, agora sem aquele que tanto amavam e sem o futuro que a sua ainda pequena vida prometia? O mutismo em que Ela se encerrou e a deixou afundada na sua tristeza, empedernida, incapaz de dialogar e reagir, levou a que Ele desistisse da tentativa de enfrentarem a situação em conjunto e decidisse seguir o seu próprio caminho. No último dia do ano. No novo ano, iniciar-se-ia uma nova vida, ainda incerta, mas certamente sem Ela. A decisão era um acto de sobrevivência, ditado agora apenas pela sua própria vontade de encontrar uma forma de continuar a viver.

No entanto, o silêncio que se instalou durante dez anos entre ambos é quebrado por vontade de Ela. Precisou de todo aquele tempo para desejar restabelecer o diálogo com Ele e procurar saber os verdadeiros motivos da separação e do fim do casamento. A artimanha que urdiu na carta que lhe escreveu teria de partir da única coisa concreta que ainda os unia: a campa do filho, da qual Ela cuida e para a qual trouxe bolbos de tília para plantar no dia do reencontro.

A carta comunica-lhe que a campa teria de ser removida, o corpo teria de ser exumado, por se ter descoberto veneno no solo dessa área do cemitério, substâncias que afectavam a água subterrânea e podiam constituir um perigo para a saúde pública. Ambos teriam de comparecer a uma reunião no cemitério em que o problema seria debatido com todos os familiares afectados. Ele estranha a falta de carros no parque de estacionamento e ninguém aparecer à hora marcada, duvida se estarão no sítio certo, sai da antecâmara da capela mortuária, vai até lá fora esclarecer a situação com o guarda do cemitério. Quando, por fim, percebe que se tratou de um estratagema a que Ela recorreu para o voltar a ver e falar com ele, não a recrimina por, entretanto, ter compreendido não apenas a solidão em que Ela se encontra, mas também o facto de aquele ter sido o seu primeiro passo para sair do mutismo em que se tinha encerrado e retomar o diálogo com Ele.

No espaço limiar onde os vivos se despedem dos seus mortos, desenrola-se um diálogo a pulsar de vida, com momentos de tensão, raiva, desespero, silêncios, desamparo, em que ambos procuram um chão comum, não um retomar da relação passada, mas um modo de cada um prosseguir caminho sem mágoas acesas, com a paz e a esperança que Ele conseguiu encontrar e Ela talvez encontre também depois deste reencontro. O veneno não estava debaixo do solo da campa

do filho, mas no subsolo onde tinham ficado depositadas as substâncias tóxicas do seu casamento, a incapacidade de lidarem em conjunto com a fatalidade que se tinha abatido sobre as suas vidas. Ela concorda com o resumo que Ele faz daquilo que os separou: são um homem e uma mulher “que primeiro perderam um filho, depois a si próprios e depois um ao outro.”

Embora Ele, à flor da pele, se angustie com a ideia de o filho estar enterrado num terreno poluído, pensando melhor, sabe que ele não está ali, deitado na campa, mas em todo o lado onde o imagina, tanto na sua memória de situações passadas como nas imagens quotidianas de outros pais com os seus filhos. Para Ela, que cuida da campa, o filho está ali e em todo o lado, está sempre presente no seu coração e no seu pensamento, em todos os momentos do dia-a-dia. De nada servem medicamentos e terapias para a ajudarem a sair da sua mágoa e voltar a ser feliz como era antes. No fundo, permanecer na tristeza, continuar a viver por perto, cuidar da campa, sentir uma eterna saudade, é manter a ligação ao filho, não atraiçoar a sua memória. É por isso que lhe custa a perceber que Ele queira libertar-se da dor, dar um lugar ao sofrimento, escrevendo um livro, coisificando, expondo e vendendo a estranhos o que, no seu entender, não é apenas da esfera privada, mas íntima, e que não lhe pertence apenas a ele, mas também a ela. É por isso também que não entende o amor, a paixão, que o irmão diz sentir por uma quinta que adquiriu em Portugal, “como se esse pedaço de terra tivesse um coração”, como se fosse possível encontrar num país estranho o pulsar de uma nova vida. Foi por isso que não

aceitou a ideia de ter outro filho para substituir aquele que perdeu, “como se fosse um gato”.

Enquanto Ele, como ser mais solar, tomou uma decisão, agiu e partiu à procura de um novo caminho, Ela, como ser mais lunar, manteve-se em circuito fechado, afundada na sua melancolia. Como Ele lhe recorda, naquela noite de fim do ano, ela nada fez para o reter. O primeiro recurso para anestesiar a dor foi andar a correr pelos campos, sem rumo. Passados alguns anos, encontrou uma nova vida, outros afectos, junto de uma nova mulher, noutra país, vai ter outro filho, está a escrever um livro, canta todas as terças-feiras no coro de uma igreja. Surpreendida, por nada ter sabido, desconsolada, por ter sido substituída, ter ficado para trás, presa à infelicidade e à indiferença por tudo o que a rodeia, Ela julga que foi na nova família que ele encontrou aquilo a que ela chama salvação.

A explicação que Ele lhe dá sobre aquilo que realmente o salvou confunde-a e inquieta-a. Foi a melodia e o texto da canção *It Must Be So*, cantada por um cantor invisível, o efeito dos movimentos vibratórios rítmicos daquela música e daquelas palavras, o modo como ressoaram dentro dele, que, como que por milagre, lhe trouxeram o que ela apelida de salvação. Deslocando a ária *It Must Be So*, da opereta *Candide*, de Leonard Bernstein para o repertório de um coro de igreja e conferindo-

-lhe uma função salvífica, Lot Vekemans atribui ao texto e à música desta ária, no contexto da sua peça *Veneno*, um sentido religioso: “Oh, let me trust now/ In what my master said/ ‘There is a sweetness in every woe’ / It must be so / It

must be so.” “My master”, o Dr. Pangloss de *Candide*, torna-se Jesus Cristo, o Salvador, “a man of sorrows, and acquainted with grief”, do Messias de Haendel, para quem “There is a sweetness in every woe”, porque será através do seu sofrimento que a humanidade será salva. A interpretação que Ele dá à canção e ao que sentiu quando a ouviu pacifica a sua dor e devolve-lhe a esperança. Salva-o por o ter levado a encarar a fatalidade que lhe aconteceu de outra maneira e a dar novas perspectivas à sua vida, aceitando as circunstâncias e considerando-as boas e belas, com alegria. Há que continuar. Não se pode ficar num vale de lágrimas, em sofrimento.

Incrédula, mas, ao mesmo tempo, perturbada pela verdade da descrição dele, Ela troca, sem querer, *It Must Be So* por *Let It Be So*, um título muito semelhante ao da célebre canção dos Beatles. Embora nem a música nem a letra sejam aqui evocadas, também ambas adquirem neste contexto um sentido religioso e se relacionam com o modo de sentir da personagem: “When I find myself in times of trouble, Mother Mary comes to me / Speaking words of wisdom, let it be.” Surgindo ambas como canções de consolo, as suas diferenças são também reveladoras da diferença de atitudes entre Ele e Ela. Enquanto “it must be so” se reporta aqui a uma aceitação consciente, depois do reconhecimento de uma verdade, por parte de Ele, o “let it be” que Ela retém reflecte a atitude de quem se conformou com o estado das coisas e vai vivendo a vida com indiferença.

É Ele que tem contacto com o mundo fora daquele espaço, com a mulher que lhe telefona, com o guarda do cemitério, que tem a amabilidade de deixar o portão do cemitério

aberto para eles poderem estar mais tempo a conversar. É Ele que evoca carinhosamente as boas memórias que tem dela, traz vinho e queijo para partilharem, lhe dá o casaco para a proteger do frio, insiste em levá-la para outro sítio, em acompanhá-la até a casa, em não a deixar sozinha. É Ele que a consola, cantando-lhe *It Must Be So*, depois de a lembrar que também Ela cantou quando se despediu do filho.

No tempo que decorreu entre o “não me toques” inicial e o pedido final de um abraço, o diálogo criou um entendimento, sem mágoas recalçadas, o chão de que os dois precisavam para prosseguir com as suas vidas. Lá fora, a chuva que vivifica a terra lembra que na natureza tudo se regenera e que na vida de ambos se abriram novos caminhos. O guarda do cemitério deixou-lhes o portão aberto e enviou por três vezes cumprimentos, demonstrando, com a sua compreensão e delicadeza, que no mundo há pessoas que são sempre amáveis.

Lot Vekemans



© Irwan Droog

Nasceu em 1965 em Oss (Países Baixos). Estudou Geografia Social na Universidade de Utrecht. Frequentou um curso de escrita dramática e não-ficção na Escola de Escrita 't Colofon de Amsterdão. Em 2004, fundou o seu próprio grupo de teatro, o *Meerdere Antwoorden Mogelijk* (Múltiplas Respostas Possíveis). Dedicou-se desde 1995 principalmente à escrita para teatro. Escreve peças para adultos e jovens, assim como guiões para cinema e séries. Vive em França e na região de Brabante (Países Baixos).

Escreveu, entre outras, as seguintes peças: *A Ninfa* (2000), *Quando Sonho, Sonho de Olhos Abertos* (2000), *Viaje sem Mapa* (2000), *Estação de Serviço* (2001), *Luz!* (2002), *Pássaros Estranhos* (2004), *Irmã de* (2005), *Judas* (2007), *Veneno* (2009), *A Noite da Queda* (2010), *Limite Ultrapassado* (2011), *Falso* (2013), *Ninguém Está à Tua Espera* (2017), *Momentum* (2018), *Estás bem?* (2019), *De Regresso a Casa* (2020), *Cego* (2023).

A sua peça *Veneno* foi adaptada ao cinema. Com o título *Poison*, realização de Désirée Nosbusch e interpretação de Tim Roth e Trine Dyrholm, o filme estreou em 2024 no Filmfest de Munique.

É autora de dois romances: *Um Vestido de Noiva de Varsóvia* (2012) e *O Desaparecido* (2021). Publicou recentemente *O Que Queremos Então? – Sobre Saudade, Perdermo-nos e*

Encontrarmos o Nosso Caminho (2025), a sua primeira obra de não-ficção.

A sua obra tem sido distinguida com vários prémios: as peças *Estação de Serviço* e *Irmã de* com o Prémio Van der Viesprijs (2005) e *Veneno* com o Taalunie Toneelschrijfprijs (2010). Recebeu o Prémio Ludwig Mülheims Theaterpreis (2016) pelo conjunto das suas peças traduzidas para alemão. Em 2012, o romance *Um Vestido de Noiva de Varsóvia* foi nomeado para o Prémio Anton Wachter.

O seu trabalho tem sido elogiado pela combinação de uma linguagem despojada com uma profunda compreensão da psique humana, proporcionando ao espectador/leitor um vislumbre da alma das suas personagens.

Precisava de ter a certeza de que a história ia ter um final feliz

Uma conversa com Lot Vekemans

Um homem, uma mulher, um golpe do destino que os separa e os une... Nesta situação, o homem parece inicialmente ser o que é mais superficial e frio, porque abandonou a mulher e superou o que aconteceu, enquanto ela permanece na sua tristeza e luta consigo própria. Foi essa a situação inicial para a escrita de *Veneno*?

Embora muitas pessoas achem que o homem agiu mal, eu não concordo. Para mim, o que importa é a maneira como as coisas se desenvolvem. Após a morte do filho dos dois e com a tristeza a dominar o casamento, o homem não conseguia continuar e a melhor solução que encontrou foi ir-se embora. Na vida, por vezes, é a única coisa que podemos fazer, porque não temos outra resposta. Para mim, o homem age simplesmente com honestidade. Para dizer a verdade: quando comecei a escrever a peça, não conseguia compreender a mulher.

Parece que ela existe realmente. É uma história verdadeira?

Testemunhei esta história. Não é a minha, mas eu vivi aquilo tudo de muito perto. Conheço a dor e partilhei-a, na medida do possível. A história real foi um pouco diferente, os dados e os factos são outros, mas a dor é a mesma. Lembro-me muito bem de que houve um momento em que já não aguentava mais a mulher no seu luto. Era simplesmente de mais para mim. Foi então que quis perceber como é permanecer na-

quela dor e precisei de escrever a peça para o compreender. Eu compreendia o homem, mas só consegui compreender a mulher quando comecei a escrever.

Como explica o facto de muitos leitores e espectadores da peça estarem inicialmente do lado da mulher enlutada?

Acho que todos nós sentimos a necessidade de chorar uma perda durante muito tempo. Ter de sofrer está enraizado na nossa cultura. Nesse sentido, é uma possibilidade, mas não a única, de lidar com a morte de um filho. O homem deixou a mulher por causa da dor, foi-se embora por causa da dor — não porque a tenha superado, muito pelo contrário. É a mesma dor, mas uma forma diferente de lidar com ela. Ao decidir ir-se embora, ele encontrou uma saída. A mulher, por outro lado, agarra-se à dor como se fosse um fio de vida. Para ela, é a única ligação que lhe resta com o filho. Se ela desistir do luto, não lhe resta mais nada. Hoje, depois de ter passado pelo processo de escrita, consigo compreender isso muito bem. O luto é a ligação com o filho e, se o largar, ela fica completamente perdida, porque já não é mãe e não consegue justificar a sua própria existência. Simplesmente, desaparece tudo.

Quanta proximidade e quanta distância em relação à história foram necessárias? Quando chegou o momento de escrever esta peça?

O início da escrita da peça foi inusitado. A Elsie de Brauw, a actriz que depois estreou a peça, veio ter comigo e sugeriu-me que escrevesse uma peça sobre uma mulher e um homem que perderam um filho. Eu pensei: «Nunca! Não é a minha dor e não é o meu luto. Não posso escrever sobre o sofrimento de uma pessoa que me é tão próxima e tão querida!» Mas percebi imediatamente que aquilo desencadeou qualquer coisa dentro de mim. Não conseguia dormir, voltava-me de um lado para o outro na cama, noite após noite! Então, quis começar, mas não consegui antes de ter a certeza de que a história ia ter um final feliz. Por isso, escrevi dois monólogos que não estão incluídos na peça, nos quais os dois conseguem sair ilesos da tragédia. Não incluí os textos porque são demasiado poéticos para a peça, mas precisava de ter a certeza de que as personagens iam encontrar uma saída. Só então pude começar a escrever a peça propriamente dita.

Como conseguiu enfrentar o tema da dor e da perda?

Como não sou mãe e não perdi nenhum filho, tive de lidar com o tema durante muito tempo e de uma maneira muito intensa, também para justificar perante mim a escrita desta história. Então percebi que tinha de ser mais alguma coisa para além da perda de um filho. Mas qual poderia ser o verdadeiro tema para mim? O que é que eu realmente queria explorar? Para mim, a peça trata da perda de equilíbrio, do facto de que nos acontecem coisas na vida que estão fora

do nosso controle, que nos fazem perder completamente o chão. Como reagimos nessa situação? Em *Veneno*, vemos duas pessoas que não sabem como lidar com a situação, mas que tentam encontrar as suas próprias respostas e trabalhar para chegar a outro patamar. No final, o homem precisa que a mulher lhe diga que pode deixar a dor para trás: «Podes ter outro filho e ser outra vez pai.» Ele quer e precisa de ouvir isso da boca dela, porque se sente culpado. O motivo principal para mim foi a questão do que podemos fazer nessas situações, e essa questão permanece. É preciso superar, é a única resposta que tenho.

Muitas vezes, são precisamente os sobreviventes de uma situação dessas que se sentem culpados...

O problema de uma pessoa se sentir culpada como sobrevivente surge especialmente quando as outras pessoas que também sobreviveram deixaram de ter uma vida a que possam chamar vida. E a mulher continua a viver a sua vida de todos os dias mais ou menos sem alma e indiferente, ninguém a pode ajudar, nada lhe toca. Na verdade, ela só está viva no seu luto. Nesse sentido, posso compreender que o homem se sinta culpado, mas seria demasiado simplista ficar por aí. Na minha opinião, ele não é culpado, é apenas a maneira que ele encontrou de lidar com a situação. Passados alguns anos, ele encontrou uma maneira de viver. Isso não é proibido.

Vê padrões típicos de género nos dois comportamentos?

Muitos espectadores dizem que reconhecem nas personagens comportamentos tipicamente masculinos e femininos, mas eu não vejo nada disso. O homem diz muitas coisas que se atribuiriam mais de imediato às mulheres. Não se deve simplificar e assumir logo que, tipicamente, é o homem que foge. Algumas mulheres reagiram a esta circunstância com imensa raiva, afirmando que é sempre o homem que foge. Mas isso é um problema delas e não tem nada a ver com a mensagem da peça. Aliás, também existe o fenómeno inverso: há espectadoras que se dirigem a mim ou à actriz para dizer que julgavam que eram o homem da história e que só através da peça perceberam que, na verdade, são como a mulher e ainda não superaram a situação.

Será que a maior parte das pessoas deseja no fundo ser como o homem que, supostamente, é forte?

Curiosamente, as pessoas preferem ser fortes, especialmente neste mundo em que as vítimas não são bem-vindas. Houve tempos em que era importante ser vítima, mas hoje em dia estamos a afastar-nos disso. Não temos realmente controle sobre as coisas e, por isso, às vezes sentimo-nos fracos. Todos conhecemos essa sensação, é recorrente. A mulher não gosta de si mesma, odeia-se até, mas não sabe fazer outra coisa. Acho que o homem também se sente culpado porque encontrou outra mulher, vai ser pai outra vez e custa-lhe muito encontrar a ex-mulher, que não tem mais filhos — e, para tornar a situação ainda pior, está a escrever um livro sobre tudo o que aconteceu! Não deve ser fácil contar-lhe isso. Ele tem

de lhe contar, mas a questão é como. Durante toda a viagem, vem-lhe à memória a imagem da vida que tiveram juntos e aproxima-se cada vez mais dela, até que avista o cemitério. E então é ali que ele está.

É muito louvável que ele assuma isso e não facilite as coisas. Em vez de simplesmente reprimir o passado e apagá-lo da sua vida, ele tenta reconciliar-se com ela e com a história que têm em comum. Isso também demonstra uma forte ligação com a mulher, se não mesmo uma forma de amor. Nesse sentido, ele é também alguém que não foge. Ele volta, volta para ela. E o suposto veneno no solo do cemitério é para ele apenas o motivo para viajar na direcção oposta, até ao ponto doloroso do seu passado, e enfrentá-lo...

É isso mesmo. Para mim, é importante que isso seja visível e palpável. A peça não trata do que está certo ou errado, mas sim de como lidar com as coisas. É o que é mais difícil na vida. Todos nós temos de aceitar a nossa vida tal como ela é, dia após dia, e às vezes parece que está tudo bem, mas, depois, num dado momento, parece que está tudo péssimo. Os protagonistas de *Veneno* fazem isso mesmo: lidam com o dia a dia. É um tema de grande relevância. Não podemos dizer a alguém que acabou de perder um filho: «Ainda estás de luto?»

Nesta peça, há sempre dois pontos de vista: o do homem e o da mulher. Também se poderia dizer: por um lado, a perspectiva poética, na qual absolutizamos a nossa dor e o nosso sofrimento e ficamos petrificados; por outro lado, a

perspectiva pragmática de continuar a viver, na qual se trata de ultrapassar as coisas e seguir em frente. Entre essas duas perspectivas, ficamos sempre divididos ao olhar para a que talvez seja a maior perda que um casal pode sofrer...

Sim, e acho que toda gente compreende isso. Mesmo as pessoas que não têm filhos consideram essa perda como a coisa mais terrível que pode acontecer. Para algumas, é até uma das razões para não terem filhos. Essa estratégia paradoxal de protecção não é tão rara assim. Dito de um modo mais directo: por medo dos riscos e das mágoas da vida, prefere-se nem viver! Como se isso pudesse manter afastadas as forças externas, que são maiores do que nós e que não podemos controlar. É disso que eu gosto muito nas tragédias gregas. Há esses acontecimentos fantásticos e gigantescos com os quais temos de lidar e que são maiores do que a vida. E não havia nada que pudéssemos fazer para os impedir. Esses são os primeiros pensamentos que temos depois de um golpe do destino, de uma catástrofe: «Se eu tivesse feito isto ou aquilo de forma diferente! Se eu não tivesse ido para lá! Se eu tivesse chegado a casa mais cedo...» É assim que negociamos com o destino, e isso não é possível. O destino não está ali à disposição e não há negociação possível.

Interessa-se muito por mitologias antigas, o que é muito claro na sua peça Irmã de, o monólogo de Ismena, a figura mitológica frequentemente negligenciada, que na verdade só existe como irmã de Antígona. O destino desempenha sempre um papel importante para si como dramaturga?

Sim. Mas durante muito tempo não tinha consciência disso.

O meu principal interesse é descobrir como agimos em situações sobre as quais não temos controle. Pessoalmente, tenho de admitir que tenho medo sobretudo daquilo que não posso controlar na vida. Estou constantemente a pensar nisso. Quando olho para as minhas peças, reparo que acontece sempre uma coisa trágica e alguém morre. Uma vez tentei escrever uma peça em que ninguém morria. E pronto, morreu o meu gato! Não sei porquê, porque eu até não gosto particularmente da morte. Todos temos de morrer e sabemos disso, mas ignoramos. O que é um pouco bizarro, porque, teoricamente, saltamos de um avião sem pára-quadras. A vida é assim: sabemos que vai acabar, mas não agimos de acordo com isso. No entanto, seria muito emocionante saltar do avião, imagino que seriam cinco minutos finais muito emocionantes. Nunca pensamos que isso possa acontecer amanhã e, de repente, adoecemos ou alguém morre e deixa um vazio na nossa vida.

A sua visão da vida é trágica. Nas suas peças acontecem coisas incontroláveis, as personagens lutam contra o seu destino — é uma posição contrária a uma sociedade que tenta constantemente simular o controle total, seguindo o lema de que tudo é possível?

Essa é uma das maiores mentiras que existem. Não conheço ninguém que não vá morrer. Excepto eu. Vou ser o primeiro ser humano que não vai morrer! (Risos.) É estranho que nos comportemos assim. Não ter controle não é agradável, assusta-nos, e pode-se dizer que é uma visão negativa do mundo. Mas, para mim, é o contrário. Prefiro viver a minha vida no

aqui e agora, da melhor maneira que posso, sem pensar em todas as eventualidades.

Em *Veneno*, o fatídico acontecimento mortal ocorreu há muitos anos. As personagens em cena sobrevivem à tragédia e sobrevivem uma à outra, mesmo que a situação emocional entre os dois se torne muito tensa e nem sempre esteja claro se a mulher quer mesmo estar viva e continuar viva...

Na primeira parte, os dois ainda tentam recompor-se. Mas a mulher acaba por voltar ao estado de espírito de antigamente. Na segunda parte, dá-se o confronto. Eles discutem acaloradamente, como já fizeram várias vezes durante o casamento. É claro que a situação muda quando ele descobre que ela encenou o encontro no cemitério. Para mim, esse é o momento em que ele compreende a dimensão da dor dela. Mostra-lhe quanto ela precisa dele, e a situação muda.

Quando ele desmascara a pequena intriga dela, faz isso com muito humor e empatia, quase com cordialidade. É esta a reviravolta final da peça – da luta para um apoio mútuo, quase solidário, na forma de lidar com a dor?

Isso torna-o sem dúvida muito simpático. Eu vejo-o também como um homem sensível, alguém que é simultaneamente vulnerável e masculino. Revela-se assim uma maneira de ser que talvez não se imagine da parte dele no início da peça, porque no momento em que ele percebe o quanto ela ainda está desesperada, ele preocupa-se e tenta ajudá-la. Representar isso com uma cordialidade e uma proximidade genuínas é provavelmente o maior desafio para o actor.

Alguma vez pensou em dar nomes às personagens de *Veneno*?

Não, nunca. Normalmente, uma das primeiras coisas que faço ao escrever uma peça é procurar e encontrar nomes, mas, neste caso, desde o início foram só Ele e Ela. Simplesmente não sei os nomes deles. Cheguei à conclusão de que um nome transforma uma pessoa em alguém específico, como se fosse exactamente essa pessoa. Mas isso não se aplica a estas personagens, elas são muitas pessoas, muitos Eles e muitas Elas. É a história de muitas pessoas. É claro que isso se pode dizer de muitas peças, mas aqui achei que era realmente imperativo.

Mas os ausentes têm nomes – o guarda do cemitério, a nova mulher em França e até mesmo o filho que morreu, que é o centro secreto deste encontro. Quando o casal fala sobre ele, ele permanece sem nome por muito tempo, como se o nome dele não pudesse ser dito, e quando ele de repente é mencionado, é como uma explosão...

Ela menciona o nome pela primeira vez após a discussão sobre a trasladação e os possíveis problemas que isso poderia causar. A discussão vai então até ao passado, vêm muitas coisas à tona — um momento cheio de emoção. E, através do nome, fica claro que se trata de uma pessoa real e concreta que deixou de existir: o Tiago.

A história também é concreta em termos de espaço e tempo: são mencionados nomes de ruas, cidades, anos e datas.

Ao escrever, já sabia quanto tempo se passaria entre o funeral do Tiago e o momento em que o homem deixa a mulher?

Sim, era importante para mim que isso acontecesse no espaço de um ano, cerca de oito, nove, dez meses depois. É o primeiro Ano Novo deles juntos sem o Tiago. Pesquisei muito sobre pessoas com um destino semelhante e encontrei imensos fóruns e revistas. Oitenta por cento dos casais realmente separaram-se. Isso não acontece imediatamente, quando ainda estão ocupados consigo mesmos, mas seis, sete meses depois, quando tentam reaproximar-se e não conseguem. Na maior parte das vezes, separam-se passado um ano e, frequentemente, por volta do Ano Novo ou do primeiro aniversário da morte, um momento que não conseguem suportar juntos. Decidi ser específica com as datas e quis que fosse na véspera de Ano Novo. Para mim, é importante que a separação já tenha ocorrido há algum tempo e que eles não se vejam há muito tempo.

Apesar de toda a coragem em abordar pontos sensíveis, a peça tem qualquer coisa de estranhamente reconfortante. Porque, embora o casal tenha estado separado por muito tempo e vá continuar separado depois deste encontro, o homem e a mulher aproximam-se tanto ao longo da discussão que quase se tem a sensação, ou pelo menos o desejo, de que eles possam voltar a ser um casal — e talvez continuem a sê-lo de forma indissolúvel, mesmo que apenas na memória. Isso tem a ver com a história e com estas perso-

nagens específicas, mas também com a forma do diálogo. Veneno é uma verdadeira peça de diálogo. Depois de inúmeros estudos sobre a falta de comunicação na dramaturgia contemporânea, este texto é sobre conversar uns com os outros, ouvir o outro, discutir a sério. Depois de se assistir à sua peça, dá vontade de gritar mesmo aos maiores cépticos do teatro: é possível haver um diálogo autêntico, uma interacção genuína e pessoas credíveis no palco!

Obrigada! Sim, eu acredito no diálogo. À primeira vista, a minha linguagem parece muito coloquial, mas, olhando mais de perto, percebe-se que é mais complexa do que se pensava. A observação do mundo e das pessoas à minha volta é para mim o ponto de partida para tudo. Como autora, o desafio é manter o sentimento que tenho por uma pessoa, uma personagem no palco, e dar ao texto um tom, uma certa musicalidade, que se prolonga da dureza à ternura, do desespero ao consolo.

Hoje em dia, poucos escritores conseguem escrever diálogos substanciais, e é com isso que o drama realmente começa. Quando é que percebeu que era dramaturga ou que queria ser?

Durante muito tempo, não tinha a consciência de que queria ser escritora. Mas sempre adorei teatro. Depois de terminar o ensino secundário, não fazia ideia do que queria fazer, simplesmente não conseguia decidir-me. Comecei a estudar Geografia Social por acaso. A minha área de especialização era o Terceiro Mundo e a questão da educação, o que era muitíssimo interessante. Mas eu sabia que não iria seguir essa carreira, achava só emocionante estar a estudar aquilo. Sabia

que precisava de fazer outra coisa e que devia ter a ver com teatro, embora não soubesse o quê. A certa altura, vi num jornal um pequeno anúncio sobre o dia aberto de uma escola privada de escrita, onde também se oferecia formação especializada para dramaturgos, e pensei: Claro! É óbvio! Já me podia ter lembrado disso! (*Risos.*) Então, inscrevi-me e, no momento em que entrei na escola, percebi que era o que eu realmente queria fazer e frequentei-a durante quatro anos. Havia muitos outros cursos, de jornalismo e outras formas de escrita, mas eu queria escrever peças de teatro.

E quando veio a confirmação externa?

Isso demorou algum tempo. Na Holanda, nos anos 90, era muito difícil fazer carreira como dramaturga, especialmente se não se tivesse também outra ocupação. Normalmente, na Holanda, os encenadores ou actores são também dramaturgos. Depois da formação, disse a mim mesma: vou esperar cinco anos para ver se funciona. Tive a sorte de, quase exactamente cinco anos depois, aparecerem as primeiras críticas positivas. Foi nesse momento que jurei a mim mesma que ia continuar. Mesmo assim, os primeiros dez anos foram bastante difíceis. O problema não é levar a peça ao palco, mas conseguir atenção e um novo trabalho. Sinceramente, o que se passava é que ninguém mostrava estar interessado.

Como surgiu então o trabalho continuado com a actriz Elsie de Brauw e o encenador Johan Simons?

Foi por acaso. Eu estava a escrever a minha peça *Irmã de*. Ia ser encenada por Adam Sibson, mas ainda não estava defi-

nido quem seria a actriz. A certa altura, o Adam e a Elsie conheceram-se e ficou logo claro que ela tinha de ser a actriz. Ela disse que andava a pensar naquele papel há dez anos, mas que até então não tinha aparecido nenhuma peça sobre a Ismena. Depois, encontrámo-nos e sentimos imediatamente uma grande afinidade. Acabei por escrever a peça para ela. E foi essa a grande viragem. A Elsie elevou o meu trabalho a um nível superior, porque ela é realmente uma das maiores actrizes na Holanda. Foi ela que conseguiu abrir portas para outros teatros apresentarem as minhas peças. E, por fim, ela e o Johan Simons levaram os meus textos também para o Deutsches Theater em Berlim.

A conversa com Lot Vekemans foi conduzida por Christian Schwochow e John von Döffel e publicada no programa de *Gift* [Veneno], Deutsches Theater Berlin, 2013.

**“O teatro é um convite para uma conversa.
Não para uma conversa literal, mas para todo o tipo
de coisas que acontecem entre as pessoas que estão
a agir no palco e as pessoas que estão sentadas a ouvir.
É isso que quero criar, a sensação de que estiveram
a conversar sobre um assunto quando assistiram
a um espectáculo.”**



Tristeza

Charlotte Casiraghi / Robert Maggiori

ELA Eu ESTOU triste
Tenho o direito de estar triste

A tristeza é um estado de espírito, uma tonalidade afectiva que pode ser passageira ou durar horas e dias inteiros. Liberta uma energia emocional bruta, a crispação criada pela dor da separação. É uma espécie de tensão interior muito suave e quase imperceptível que a desencadeia, ligada a acontecimentos muitas vezes indeterminados: pode surgir num momento feliz, misturar-se com um sorriso, um gesto terno, uma visão, um olhar, mas de onde ressurgue uma ausência, uma ruptura, a privação de qualquer coisa, de um ente querido, de um lugar, de uma infância, de uma doçura.

A tristeza envolve toda a percepção sensível do mundo exterior num universo íntimo. À medida que percorre o espaço, ondula e vibra, desenhando uma paisagem interior. Ao contrário da angústia, que traumatiza, comprime e cega, a tristeza não é uma luta: estende-se no tempo, retendo-nos assim na perda ou, pelo contrário, libertando-nos, pela sua própria melodia, nas lágrimas. Se parece ser uma emoção monótona, como a da melancolia, do desânimo ou de um sentimento de tragédia que sufoca o coração e apaga a alegria, é porque muitas vezes a confundimos com o desgosto, que é mais intenso e mais próximo da angústia. Quando sabemos por que estamos tristes, quando conseguimos, mesmo que confusa-

mente, identificar o acontecimento que causa esse estado, ficamos como que ofendidos, presos aos soluços num sofrimento físico voltado para dentro de nós mesmos e, ao mesmo tempo, tomados por um sentimento de revolta diante dessa dor que não passa e que ameaça nunca passar.

Diminuição da força de existir, nas palavras de Spinoza, a tristeza torna-nos pequenos, feridos, impotentes, como se tivéssemos de renunciar ao que temos de mais precioso: sofremos as suas ondas e oscilações e ficamos curvados, encolhidos, exaustos. A paixão triste assusta, porque é impiedosa, porque flutua, abre e fecha, desata e dobra, e não diz quando vai parar: a sua presença nebulosa acalma e agrava ao mesmo tempo a dor. A tristeza pode tornar-se «sem fundo», ou seja, provocar uma espécie de estado de distanciamento, de tédio face ao real, criar uma bolha acolhedora que tem a suavidade de um refúgio e a insipidez de um céu desbotado, onde nada mais tem um sabor particular, pois tudo é triste e nos lembra as razões de ser.

No entanto, é uma emoção preciosa. É certo que pode transformar-se em rancor, amargura, depressão melancólica quando se fecha na ruminação. Mas também tem a virtude de proteger a expressão da ausência, de delimitar um espaço interior difuso, de isolamento, que favorece o aparecer, no horizonte, de um pensamento luminoso, de um riso, de um brilho, de um alargamento de si mesmo...

Exercício de paciência, ela consegue, no seu isolamento, desvincular o tempo, proteger-se da amargura e da fadiga, que por vezes não passa da expressão de uma tristeza não assumida, levando ao cansaço perante a própria existência. A tristeza é um mergulho num oceano sem referências, uma viagem que nos obriga a seguir os seus movimentos, as suas ondas, os seus resquícios e, por vezes, a avançar na noite e no frio, arriscando-nos de qualquer forma porque se desenha um novo horizonte, onde, talvez, da perda nasça outra possibilidade de sermos nós mesmos. O encanto e a compaixão, a alegria, a doçura são sempre acompanhados por uma extrema sensibilidade à dor e às lágrimas. Mesmo os deslumbramentos da alegria têm o seu preço, que se paga com uma longa travessia pela sombra e pela tristeza.

Excertos de Casiraghi, Charlotte, Maggiori, Robert (2018), "Tristesse", in *Archipel des Passions*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 185-188.



Desamparo

O divórcio após a morte de um filho

Fjalar Finnäs / Mikael Rostila / Jan Saarela

ELE Ou talvez devesse dizer:

Que primeiro perderam um filho, depois a si próprios
e depois um ao outro

A morte de um filho é um acontecimento particularmente raro e inesperado nas sociedades economicamente avançadas. É, por isso, considerada um dos acontecimentos mais desgastantes e traumáticos com que uma pessoa se pode deparar, sobretudo se a criança falecer muito nova. Alguns estudos sugerem que a perda de um filho resulta num luto mais intenso do que a perda de um cônjuge ou progenitor. Diferentes hipóteses sugerem como a morte de um filho pode afectar a relação parental. Uma hipótese é a de levar a um risco acrescido de separação, devido à pressão provocada por esta vivência desgastante e aos problemas de saúde mental e psiquiátrica que cada um dos pais pode sentir. Outra possibilidade é a de a morte do filho aumentar a coesão e melhorar a qualidade da relação, o que significaria que a perda do filho aproxima mais os pais, levando a um risco diminuído de separação. Existem diversos motivos para a perda de um filho e a posterior separação dos pais poderem estar associadas. Uma explicação é a tragédia da perda de um filho criar pressão na relação, que se torna suficientemente grave para resultar numa separação. A morte de uma criança pequena contribui frequentemente para

sentimentos de culpa associados à incapacidade parental de proteger a criança de qualquer perigo, sobretudo se a criança tiver falecido de uma causa não natural, como um acidente ou suicídio.

Os problemas de saúde mental e psiquiátricos que a maioria dos pais enfrenta após a perda podem criar pressões adicionais na relação. Alguns estudos concluíram que a perda de um filho tem consequências significativas no que diz respeito à ansiedade, depressão, perturbações do sono e hospitalizações dos pais por motivos de saúde mental e psiquiátricos. Estes desfechos psicológicos influenciam, provavelmente, os padrões de interacção e a qualidade da relação, e podem, portanto, resultar num elevado risco de separação.

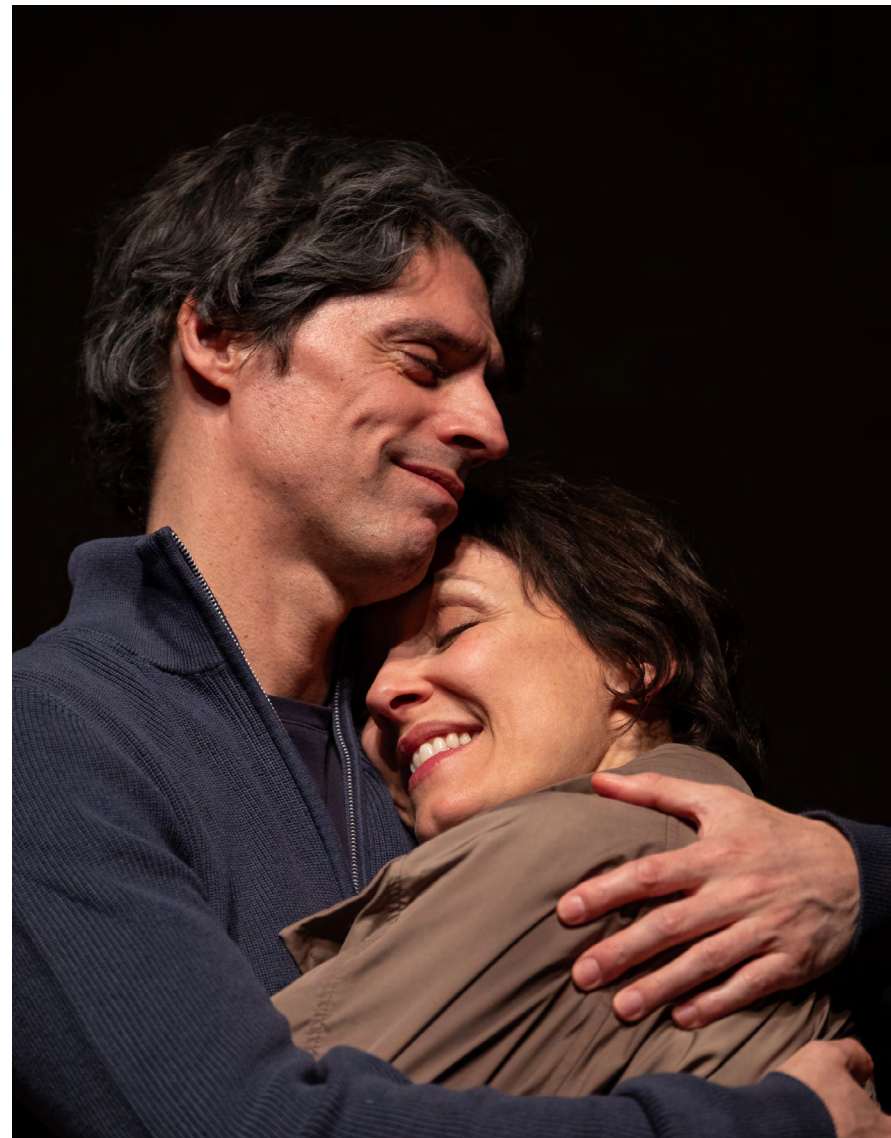
Como a perda de um filho é, frequentemente, uma situação inesperada, a rede de apoio social pode não estar preparada para responder adequadamente às necessidades dos pais que estão a passar pelo luto, o que os deixa desamparados e vulneráveis. Os pais afectados não têm apenas de lidar com a tristeza e o luto que acompanham a morte do filho, mas também com a reestruturação dos papéis familiares ou com o luto dos irmãos, e isso pode levar a um agravamento da pressão na relação.

Os acontecimentos desgastantes podem, não obstante, aumentar a coesão ao melhorar a qualidade da relação, levando

do a um risco de separação diminuído ou inalterado após a morte do filho. Por isso, o luto pode ser uma fonte de coesão na relação. A maioria das relações conjugais sobrevivem, de facto, à pressão criada pela perda de um filho e podem, portanto, fortalecer-se a longo prazo. Se uma experiência traumática partilhada gera dedicação à relação conjugal, pode reduzir o risco de divórcio entre casais de luto. Se os cônjuges passam por uma tragédia juntos, podem estar mais dispostos a manterem-se juntos devido à sua vivência partilhada. Os problemas conjugais posteriores e os problemas do dia-a-dia podem então parecer pequenos. Assim sendo, apesar de a morte de um filho poder provocar um distanciamento na relação nalguns casos, noutros casos pode criar laços novos ou mais intensos entre os cônjuges.

A investigação empírica sobre a separação parental após a perda de um filho não oferece evidência conclusiva sobre a dimensão ou direcção da associação. Percebemos que, tanto para os casais que perderam um filho como para os que não perderam, o risco de divórcio diminui acentuadamente à medida que o número de filhos aumenta. Com cada novo nascimento, o risco de divórcio é mais elevado para casais que perderam um filho. Esses casais têm uma probabilidade muito mais elevada de serem pais novamente em comparação com os casais que não perderam um filho. Isto sugere que os casais que perderam um filho tendem fortemente a ter filhos de substituição.

Excertos de Finnäs, Fjalar / Rostila, Mikael /Saarela (2018), "Divorce and Parity Progression Following the Death of a Child: A Register-Based Study from Finland" in *Population Studies* 72 (1): 41-51.



Sobrevivência

Tudo na natureza apenas continua

Yiyun Li

ELA A cada passo que dou penso nele
Quando ponho a água a ferver para o chá
Abro e fecho o frigorífico
Ponho a manteiga no pão

Quando o Vincent morreu, não parei de escrever nem de dar aulas. Escrever, ensinar, jardinar, ir ao supermercado. cozinhar, tratar da roupa – são atividades que, situando-se no tempo, não rivalizam com os meus filhos, porque eles se tornaram intemporais. Não há pressa – como sentirei todos os dias, sem exceção, até ao fim da vida – para pensar no Vincent e no James; eles estão fora do tempo, fora das inúmeras atividades da vida quotidiana.

É por esta razão, entre outras, que sou contra a palavra «lutos», na medida em que, na cultura contemporânea, o luto parece indicar um processo com uma meta final: quanto mais depressa chegarmos, mais rapidamente demonstraremos que somos bons no desporto da vida, e menos desafortunáveis as pessoas se sentirão ao nosso lado. Quando me perguntam onde estou no processo de luto, fico sem saber se fazem ideia do que é perder alguém. Que sozinhos se sentiram os mortos se os vivos emergissem da sombra da morte, batessem palmas, sacudissem o pó das calças e anunciassem a si mesmos e ao mundo: o meu luto terminou; daqui em diante, as coisas retomam normalidade, a vida continua. Não quero uma meta final para o meu sofrimento. A morte

de um filho não é uma vaga de calor, uma tempestade de neve, uma corrida de obstáculos para terminar o mais depressa possível e vencer, tão-pouco uma doença crónica ou um episódio agudo de que seja preciso recuperar. O que é o luto senão uma palavra, um atalho, uma simplificação de algo muito maior do que esse termo?

Pensar nos meus filhos é como o ar, como o tempo. Pensar neles só terá fim quando eu chegar ao fim da minha vida.

A única passagem em que o luto aparece com o seu mais verdadeiro significado está em *O rei João*, quando Constante fala eloquentemente sobre um luto a que as outras personagens da peça chamam loucura:

As penas encham-me o lugar do filho ausente,
Ocupam-lhe o leito, seguem-me para todo o lado,
Tomam-lhe as lindas feições, repetem-lhe as
palavras,
Recordam-me tudo o que nele é gentil,
Dotam das suas formas as roupas vazias.
Não tenho razões pelo afeto dado a minhas penas?
Passai bem. Tivésseis sofrido perda como a minha
E dar-vos-ia melhor consolo do que o vosso.
Não quero trazer o cabelo assim arranjado
Quando reina tal desordem no meu espírito.

William Shakespeare, *O rei João*.

Terei motivos para me apegar ao luto? Sim, tanto quanto uma mãe tem motivos para amar os filhos. Infelizmente, nos tempos que correm, poucas pessoas usam essa palavra com tanta força como Constance. Por esta razão, prefiro que, no fundo do abismo em que vivo, o luto não seja encarado com pragmatismo. Se quiser crescer ali, crescerá espontaneamente, como beijos-de-freira, violetas-doces, ou columbinas.

A morte, essa grande perturbação da vida, pode parecer um buraco negro que nos suga toda a energia, mas, num determinado sentido, não consegue ser esse buraco negro: não está sempre a absorver. Tanto os que têm de enfrentar os dias depois da morte de uma pessoa querida como os que são acossados por uma depressão debilitante sabem disto: o tempo pára, torna-se monótono e acaba por se transformar na pedra de Sísifo. Empurramo-la de manhã até à noite e, mesmo que consigamos adormecer, dormir é um fraco consolo com parco alívio. No dia seguinte, volta tudo ao princípio. A exaustão que se sente durante o processo de luto, ou quando se luta contra a depressão, deve-se ao esforço sem fim de empurrar o tempo, uma exaustão semelhante à de carregar ao colo uma criança que se recusa a mamar, não quer adormecer e passa o dia a chorar. Não se pode largar o tempo, tal como não se pode largar um bebé; temos simplesmente de seguir em frente. Os dias imediatamente a seguir à morte de um filho (ou de qualquer pessoa querida, julgo eu) têm uma certa semelhança com os dias logo a seguir ao nascimento de um filho. Muito raramente na vida contamos a passagem do tempo tão atentamente como no início da vida de um recém-nascido: um dia, três dias, sete dias, duas semanas, três

semanas de idade. Pela minha experiência, só voltamos a contar com tanto cuidado e atenção depois da morte de um filho: passou um dia, passaram três, uma semana, três meses. Os pais morrem, e os filhos continuam a viver. Estatisticamente falando, é correto dizer que isto se aplica à maioria das pessoas. Às vezes, porém, os filhos morrem antes dos pais.

Os filhos morrem, e os pais continuam a viver. Continuam a viver porque não têm muitas opções: ou vivem, ou seguem as crianças até ao Hades.

Os filhos morrem, e os pais continuam a viver. Continuam a viver porque a morte, apesar de ser tão, mas tão difícil, nem sempre é o mais difícil. Os meus filhos escolheram ambos uma coisa difícil. O mais difícil de tudo ficou para nós: viver depois das mortes deles.

Morrer é difícil. Viver é mais. E mais difícil ainda continuar a viver quando a vida é fraturada por mortes extemporâneas. Um instante basta para a morte passar a ser um facto, um só ponto numa linha cronológica, eclipsando tudo o que é passado e eliminando qualquer possibilidade de futuro. A morte é como a definição euclidiana de ponto na geometria: «Um ponto é o que não tem partes.»

Viver, pelo contrário, não se reduz a um ponto só. Nem no tempo nem no espaço pode um só ponto ser a própria vida.

Os filhos morrem, e os pais continuam a viver. Continuam a viver porque só assim podem continuar a amar os filhos, cujas mortes facilmente os transformam em tema de notícia num dia, assunto de coscuvilhice no outro, e, por fim, em estatística.

Os filhos morrem, e os pais continuam a viver, só que de modo diferente. É como viver um novo conhecimento da

realidade, escrevi eu à minha amiga Deborah uma ou duas semanas depois da morte do James, citando o último verso do derradeiro poema da antologia de Wallace Stevens, intitulado «Não Ideias sobre a Coisa, mas a Coisa em Si».

A vida é teimosa. Mas eu também sou. Aceitei que este abismo será o meu *habitat*, todos os dias, sem exceção, até ao fim da minha vida. Mas no fundo deste abismo viverei sem fazer concessões.

Imagino que, perante a minha vida, muitas pessoas façam esta pergunta, ou uma variação dela, em voz alta ou de si para consigo: Como pôde isto acontecer?

Todos os dias, sem exceção, quando paro de escrever no computador, ou enquanto cozinho, leio, toco piano, ou faço uma pausa nas escadas, ao subir ou descer, ouço-me perguntar: Como pôde isto acontecer? Como é possível? Como acabei nesta situação-limite a que chamo a minha vida? É um facto que estas perguntas sem resposta preenchem os hiatos entre dois momentos. Não são pedrinhas. Não são temporárias.

Fazem parte do pedregulho que não consigo tirar do meu abismo; a única coisa que posso fazer, tanto quanto consigo perceber, é viver com este pedregulho no fundo do abismo. Duas mãos, mal se tocando ou com os dedos entrelaçados, que diferença faz?

Excertos de Li, YiYun (2025), *Tudo na natureza apenas continua*, trad. e notas de Alda Rodrigues, Lisboa: Penguin Random House Grupo Editorial / Alfaguara, pp. 79-80, 72-73, 63-64, 124-125.



Esconder os mortos

Raquel Ferraz

Impressiona-me que não se veja mais caixões no cemitério – ou corpos, já agora. Parece quase contraditório que, no local onde decidimos enfiar os nossos cadáveres, não consigamos ver nenhum. Nos dias de funeral, é um caixão fechado que entra pelo portão do cemitério, é a um caixão fechado que dirigimos as nossas despedidas. O cemitério está cheio de barreiras físicas que nos separam do cadáver: o caixão pregado, aparafusado, soldado; a cova aberta e recoberta de terra, cinco palmos no mínimo; a sepultura pré-escavada em alvenaria ou betão, encerrada com uma laje; o gavetão selado com uma tampa de pedra; a estante do jazigo, onde mesmo os caixões expostos são forrados a chumbo e zinco. Tudo isto num cemitério onde os muros são altos e os portões se fecham a cadeado.

As muitas camadas e barreiras que construímos para esconder os mortos não são apenas utilitárias: são também belas. Os caixões são belos, com madeira trabalhadas e pegas de metal. As lápides são belas, repletas de dedicatórias e inscrições. Os jazigos são belos, pequenas capelas, casas e fortalezas, com tetos pintados e portas de ferro forjado. Os arranjos florais são belos. As árvores plantadas para purificar o ar são belas. Até os epitáfios são belos, muito mais do que meros identificadores utilitários de quem está enterrado. O brilhinho das velas, a chama ou as pilhas, é belo. E é por isso que tantas pessoas, como eu, visitam tantos cemitérios,

mesmo que não tenham nada de particularmente fúnebre para lá ir fazer.

Consigo perceber o significado dos elementos escultóricos, adivinhar as profissões dos defuntos olhando para os seus jazigos, perceber como é que um caixão entra num jazigo onde não parece caber nenhum. Consigo entender a linguagem das flores esculpidas em tantos jazigos, raramente com a intenção única de se representarem a si mesmas. Até consigo ler nas entrelinhas dos epitáfios, embora alguns continuem a confundir-me nas linhas propriamente ditas.

Ferraz, Raquel (2025), *Portugal de Morte a Sul – Um guia de últimas viagens*, Lisboa: Bertrand / Quetzal Editores, p.35-38.

Histórias dos que ficam

Vinciane Despret

Se não cuidarmos deles, os mortos morrem completamente. Mas se somos responsáveis pela forma como eles vão continuar a existir, isso não significa de forma alguma que a sua existência seja totalmente determinada por nós. A responsabilidade de lhes oferecer «mais» existência recai sobre nós. Levar um ser a ter «mais existência» para que possa continuar a influenciar a vida dos vivos exige, portanto, um trabalho ou, mais precisamente, uma disponibilidade que pouco tem a ver com o famoso «trabalho de luto». Os mortos pedem para serem ajudados a acompanhar-nos; há acções a realizar, respostas a dar a esse pedido. As respostas não só completam a existência do morto, mas permitem-lhe modificar a vida daqueles que respondem.

Poderíamos, então, dizer como o filósofo Étienne Souriau que os mortos pedem ajuda para alcançar essa existência superior, transformando assim a vida daqueles que foram chamados. Muitas vezes, de forma muito concreta, é oferecendo-lhes a possibilidade de realizar as suas tarefas que essa realização, da qual os mortos são simultaneamente autores e beneficiários, se concretiza.

Essas tarefas assumidas pelos mortos são, naturalmente, muito diversas. Se nos limitarmos ao que é habitualmente referido, elas vão desde o simples facto de dar aos vivos a sensação da sua presença, até manifestações mais activas, como quando o morto envia um sinal, dá um conselho num sonho, faz sentir

que há coisas a fazer ou mesmo a não fazer, dá uma resposta a perguntas que se colocam, encoraja, consola ou apoia, ou ainda convida aquele que fica a retomar a vida.

Para descrever esse trabalho, pelo qual se confere mais existência a um ser e que o leva a «continuar de outra forma», ou seja, a ser de outra maneira, Bruno Latour retoma a ideia de Souriau de que toda existência, seja ela qual for, deve ser *instaurada*. Esse termo abrange a ideia de que se deve construir, criar, fabricar qualquer coisa. Mas, ao contrário dos termos «construir», «fabricar» ou «criar», que nos são familiares, o termo *instaurar* obriga-nos a não nos precipitarmos na ideia de que o que é fabricado seria totalmente determinado por aquele que assume *fazer* ou criar um ser ou uma coisa. O termo «instauração» indica, ou melhor, insiste no facto de que levar um ser à existência implica a responsabilidade daquele que o instaura, de *acolher* um pedido. Mas sublinha sobretudo que o gesto de instaurar um ser, ao contrário do que poderia implicar o de o criar, não equivale a «retirá-lo do nada». Ajudamos os mortos a ser ou a tornar-se o que são, não os inventamos. Seja uma alma, uma obra de arte, uma personagem de ficção, um objecto físico ou um morto — pois todos eles são produto de uma instauração —, cada um desses seres será conduzido a uma nova forma de ser por aqueles que assumem a responsabilidade por ele, através de uma série de provas que o vão transformar.

Instaurar é, portanto, participar numa transformação que conduz a uma *certa existência*, ou seja, como já foi referido, a mais *existência*, uma existência que poderá manifestar, no caso de uma realização particularmente bem-sucedida, aquilo a que Souriau chama «brilho de realidade» em relação à existência dos mortos. Pois podemos falar de «realidade» em relação à existência dos mortos. Desde que concordemos com o justo regime de realidade que lhes pode ser concedido. É, aliás, em relação a este termo que muitas vezes as coisas se complicam. Como se pode dizer que certos mortos existem «realmente», que têm uma existência plena e completa? Que não são, por exemplo, um produto da imaginação dos vivos — embora a imaginação destes possa ser mobilizada?

É claro que a realidade deles não é a mesma das montanhas, das ovelhas ou dos buracos negros. Nem é a mesma das personagens de ficção, que têm o seu próprio «brilho de realidade», como atestam os romancistas que afirmam ser guiados pelas suas personagens — ou como testemunha o facto de que o encontro com um deles pode intensificar a nossa própria vida. O seu poder de agir, ou melhor, de fazer agir, a sua capacidade de se impor a partir do «exterior» traduzem a efectividade da sua presença. Para podermos falar da realidade dos mortos, temos, portanto, de os situar de acordo com o que Latour, sempre na linha de Souriau, chama os seus próprios «modos de existência».

Latour retoma de Souriau esta questão aparentemente simples: de quantas maneiras podemos dizer que o ser existe? Devemos dizer que uma rocha «existe» da mesma forma que

uma alma, uma obra, um facto científico ou um morto? Todos existem, responde Latour, mas nenhum se define pela mesma «maneira de ser». Determinar cada uma das maneiras pelas quais cada um desses seres pode ser considerado existente é decidir, para cada um, o seu modo de existência próprio, a maneira pela qual ele pode ser considerado «real». Afir-mar que os mortos têm «formas de ser» que os tornam seres bem reais no seu próprio registo, que manifestam modos de presença que importam e cujos efeitos se podem sentir, é interessar-se pelo facto de que, em cada caso, houve um «ser a fazer» e um vivo que acolheu esse pedido.

É claro que isso leva algum tempo, às vezes até alguns anos, mas exige, acima de tudo, muito concretamente, que os mortos sejam localizados. Que lhes seja atribuído um lugar a partir do qual possam «terminar aquilo para que foram feitos». Que lhes seja *dado* um lugar. Isso exige ainda outras coisas: cuidados, atenção, acções, um ambiente que, se não for propício ou acolhedor, pelo menos não seja demasiado hostil. A maneira de ser dos mortos exige boas maneiras, maneiras adequadas de se dirigir a eles e de lidar com eles.

Hannah Hurtzig, uma encenadora, conta como Benny perdeu, há uns anos, um dos seus amigos, Matthias. Benny e Matthias faziam parte de um atelier de arquitectura; um dos seus projectos levou-os a restaurar um sítio de férias para crianças, em Stolzenhagen, no estado de Brandemburgo, e foi aí que o acidente aconteceu. Eles estavam alojados nesse sítio, em dormitórios; uma noite, depois de uma festa um pouco animada de mais, Matthias caiu do beliche em que estava dormir. A queda foi fatal. Um ano depois, Benny

contou a Hannah que sentia muito a falta de Matthias. Quando ela perguntou se ele ainda mantinha contacto com ele, ele respondeu que sim, de vez em quando. Hannah perguntou-lhe quando é que isso acontecia e como. Segundo Benny, acontecia sempre quando estava com os filhos. Interpretou isso como resultado do facto de, naqueles momentos, estar num sítio diferente do atelier, com restrições de tempo menos rígidas e num ambiente mais descontraído. Matthias fazia sentir a sua presença. Mas Hannah insistiu: onde é que ele aparecia? Benny lembrou-se então que era sempre no parque infantil de Kreuzberg, em Berlim, onde ia com os filhos. E aí, disse ela, concordámos que era melhor saber que havia um sítio, um lugar para os encontros. Claro que se pode estabelecer, e foi o que Benny fez, várias associações: o sítio tinha a ver com o facto de ele e Matthias terem tido uma relação que estava ligada à infância. Ambos viam a profissão como uma prática de actuação política divertida e cultivavam a dimensão lúdica de cada um dos seus projectos. Além disso, o último projecto que fizeram juntos era destinado a crianças. «E surgiram todo o tipo de histórias», disse Hannah. «Tudo começou a mexer-se, todas aquelas histórias começaram a ganhar vida. E concluímos que agora estava tudo bem. *Benny sabe onde deve ir se quiser encontrar o amigo.*»

Esta história faz-nos pressentir como os mortos podem, através das questões que nos obrigam a colocar, activar aqueles que se disponibilizam para os encontros que eles suscitam. As histórias são, como diz Hannah, postas em movimento. Os mortos transformam aqueles que ficam em criadores de narrativas. Tudo começa a movimentar-se, sinal de que al-

guma coisa, ali, insufla vida. É preciso encontrar um lugar, o que também significa que é preciso *criar* um lugar para eles. Os mortos obrigam-nos a mudar de sítio. É isso que leva o filósofo Thibault De Meyer a propor uma compreensão totalmente diferente da ideia comumente aceite de que os mortos «abrem espaço» ao permitir que outros vivos encontrem o seu. É preciso, diz ele, devolver a essa ideia o seu sentido mais activo: os mortos abrem espaço no sentido de que traçam novos territórios. Não só os mortos colocam problemas geográficos aos vivos — localizar lugares, inventar espaços —, mas são, literalmente, geógrafos. Eles traçam outras estradas, outros caminhos, outras fronteiras, outros espaços.

Excertos de Despret, Vinciane (2017), *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris: Éditions La Découverte, pp. 14, 17-19, 22-24.

ELE

Então o que é que tu queres?

ELA

Quero ficar aqui

Assim

Como agora

ELE

E depois?

ELA

Não sei

Quero que digas que vai ficar tudo bem

Que vai acabar por ficar tudo bem

REPORTAGEM SIC NOTÍCIAS

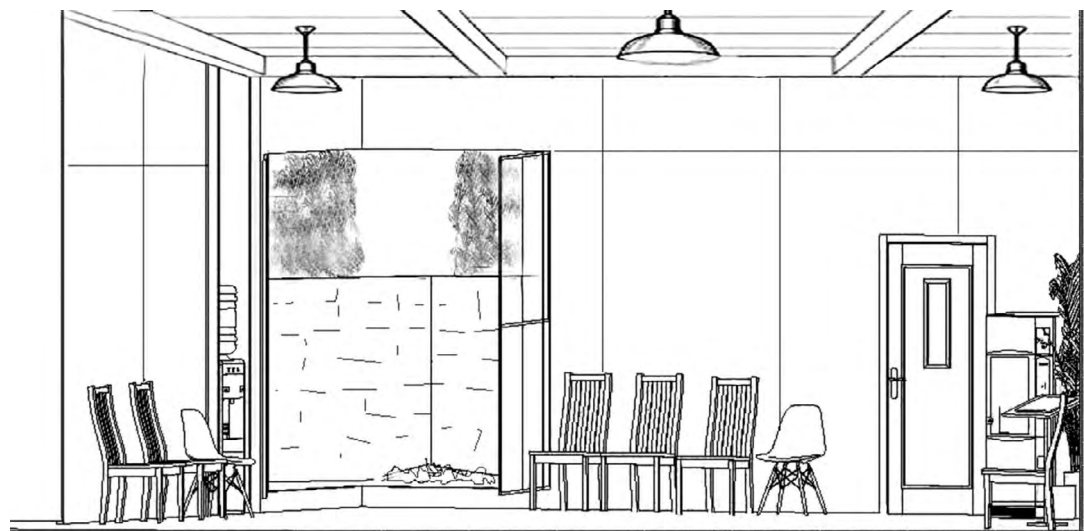
ARTIGO DIÁRIO DE NOTÍCIAS

PODCAST A BELEZA
DAS PEQUENAS COISAS
COM CARLA MACIEL



CENÁRIO

JOÃO LOURENÇO



FIGURINOS

MARISA FERNANDES



MARISA FERNANDES



MARISA FERNANDES



ANABELA GASPAR

Iluminadora, licenciada pela Faculdade de Motricidade Humana, trabalha com Ala dos Namorados, Ana Margarida Prado, Calíope, Elas e o Jazz, João Gil, Joana Amendoeira, Luca Argel, Maria João e Mário Laginha, Renato Júnior e Viviane. Fez a direcção de iluminação do Festival Internacional de Música de Macau e Festival de Artes de Macau. Fez *Geraldo* e *Samira*, encenação de F. Pedro Oliveira; *Debussy & Melisande*, encenação de Cláudio Hochman; *O Último Canto*, encenação de Miguel Moreira; *Heisenberg – o Princípio da Incerteza*, encenação de João Lourenço; e *Nora Helmer*, encenação de João Lourenço.

CARLA MACIEL

Mestra em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa. Em 1992, estreou-se em teatro na Companhia Seiva Trupe. Desde 1998 que colabora com inúmeros encenadores, como Gonçalo Waddington, Tiago Rodrigues, Miguel Loureiro, Rita Calçada Bastos, Pedro Penim, Ana Nave, Beatriz Bataorda, Leonor Buescu, João Lourenço, Gonçalo Amorim, Solveig

Nordlung, Marco Martins, Miguel Seabra e Natália Luiza. Em 2019 encena, no Centro cultural de Belém *Confissões de um coração ardente*, a partir da obra de Fiódor Dostoiévski. Desde 2002 que participa em telenovelas e séries para RTP, SIC e TVI. Integrou o elenco de *Pepe Carvalho* em Espanha e de *Maison Close*, uma série francesa. Em cinema, trabalha com Miguel Gomes, Gonçalo Waddington, Filipa Reis e João Miller, Sandro Aguilar, Marco Martins, Gabriel Abrantes, José Nascimento, Jeanne Waltz, Tiago Guedes, Margarida Gil, Carlos Conceição, Solveig Nordlund, João Leitão, António-Pedro Vasconcelos.

CÉLIO CAIIRO

Mestre em Gestão Cultural pela UCP e licenciada em Ciências da Comunicação, variante de Cinema, pela FCSH-UNL. Estreia-se em teatro em 2001, com o encenador Paulo Filipe, no CCB, e inicia a sua colaboração com o Teatro Aberto em 2002 como directora de cena. Em 2008 integra a equipa fixa do Teatro Aberto, primeiro na área do marketing e depois na produção e

gestão da cooperativa. Actualmente, é directora de produção e comunicação, coordenando também a montagem dos espectáculos do Teatro Aberto.

EMÍLIA VELOSO

Teve formação no Teatro O Bando, e foi actriz em alguns espectáculos da companhia. Frequentou o Conservatório de Palmela em Violoncelo. Licenciou-se em Matemática pela FCT-UNL em 2019. Licenciou-se em Cinema pela ESTC-IPL em 2022, fez Erasmus na FAMU, em Praga. Trabalhou em Artist Management no Boom Festival 2023. Realizou a curta-metragem *Um Beijinho*, estreada em competição no FEST 2024. Trabalha maioritariamente como assistente de realização em séries e publicidade.

GONÇALO WADDINGTON

Actor, encenador, dramaturgo, realizador e argumentista. Frequentou a Escola Profissional de Teatro de Cascais. Estreou-se em 1995 com *Portugal, Anos 40*, de Luiz Francisco Rebello, com encenação de Carlos Avilez, no TEC. Escreveu e encenou *Albertine*, o *Continente*

Celeste e a tetralogia *O Nosso Desporto Preferido*. Colaborou com a companhia holandesa Dood Paard em *Answer Me*, de Gerardjan Rijnders, e *The Jew*, de Christopher Marlowe. Encenou e protagonizou *Rosmersholm*, de Henrik Ibsen, co-criou com Carla Maciel *MacBain*, de Gerardjan Rijnders, e co-criou *At Most Mere Minimum*, com Carla Maciel e Sofia Dias & Vítor Roriz. Como actor, tem trabalhado com muitos encenadores, como Luís Miguel Cintra, Bruno Bravo, Cristina Carvalhal, Marco Martins, Jorge Silva Melo, Tiago Rodrigues, João Pedro Vaz, Miguel Loureiro, Miguel Seabra e João Lagarto. Colaborou com companhias como o Mundo Perfeito, os Primeiros Sintomas, Teatro da Cornucópia e Artistas Unidos. No cinema, protagonizou *Grand Tour*, de Miguel Gomes, *Águas Mil*, de Ivo M. Ferreira, e *Capitão Falcão*, de João Leitão. Participou em *Alice*, de Marco Martins, *Coisa Ruim* e *Entre os Dedos*, de Tiago Guedes e Frederico Serra, *Mal Nascida*, de João Canijo e *As Mil e Uma Noites* de Miguel Gomes. Escreveu e realizou o filme *Patrick*, em 2019. Escreveu, produziu e rea-

lizou as curtas-metragens *Nenhum Nome* e *Imaculado*. Para televisão, co-criou, co-escreveu e co-protagonizou *Odisseia*, para a RTP, e protagonizou *Até Amanhã, Camaradas* de Joaquim Leitão, entre muitos outros papéis.

JOÃO LOURENÇO

Estreia-se em 1952 na Emissora Nacional como intérprete. Em 1957, estreia-se como actor no Teatro Nacional D. Maria II, na peça *D. Inez de Portugal* de Alexandre Casona. Em 1958, protagoniza o primeiro folhetim produzido pela RTP, *Enquanto Os Dias Passam*, de Armando Vieira Pinto. Em 1959, faz parte do elenco de *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, que estreia no Teatro da Trindade numa encenação de Francisco Ribeiro que fez história no teatro português. Em 1960, estrela-se no cinema em *A Ribeira da Saudade*, um filme de João Mendes. Em 1966, trabalha no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, integrado numa companhia de Vasco Morgado. No Brasil, contacta com o novo teatro brasileiro (Arena, Oficina, Opinião).

Em 1966/67 funda, com Irene Cruz, Moraes e Castro e Rui Mendes, o Grupo 4, uma sociedade de actores, independente do Estado, que se apresenta pela primeira vez com *Knack*, de Ann Jellicoe, no Cinema Tivoli.

Em 1971, participa, no Brasil, com Amália Rodrigues e Irene Cruz, na novela *Os Deuses Estão Mortos*, de Lauro César Moniz, produzida pela Tv-Record de São Paulo.

Em 1973, estreia-se como encenador na Casa da Comédia com *Oh Papá, Pobre Papá a Mamã Pendurou-te no Armário e Eu Estou Tão Triste*, de Arthur Kopit.

Em 1972, começa a construir com o Grupo 4 o Teatro Aberto em Lisboa, que inaugura em 1976 com a encenação de *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht. Em 1978, participa no colectivo de encenação de *Mãe Coragem e os Seus Filhos*, de Brecht, no Berliner Ensemble, a convite de Manfred Wekwerth.

Em 1980, encena *Baal*, de Brecht, no Teatro da Trindade e começa a trabalhar com a dramaturgista Vera San Payo de Lemos. Em 1982, funda o Novo Grupo do Teatro Aberto, para o qual tem encenado a maior

parte dos seus espectáculos. Em 1985, estreia-se na encenação de ópera, no Teatro Nacional de São Carlos, com *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, de Brecht/Weill.

Em 1986, dirige *Mãe Coragem e os Seus Filhos*, de Brecht, Teatro Nacional D. Maria II.

Inaugura o novo Teatro Aberto em 2002 com *Peer Gynt*, de Ibsen, com música de Eurico Carrapatoso. Desde então, tem encenado no Teatro Aberto peças de autores contemporâneos, como Botho Strauss, Conor McPherson, Neil LaBute, Caryl Churchill, Florian Zeller, assim como várias peças de Brecht. Entre as suas encenações contam-se também diversos espectáculos de ópera, como *Albert Herring*, de Britten, *Notícias do Dia*, de Hindemith, *O Nariz*, de Shostakovitch, e *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, de Carrapatoso, nos quais contou sempre com a colaboração do maestro João Paulo Santos

Entre as suas encenações mais recentes, contam-se *The Cradle Will Rock*, de Marc Blitzstein, *Tempetade ainda*, de Peter Handke, Heisenberg - O Princípio da Incerteza,

de Simon Stephens, *Nora Helmer*, de João Lourenço e Vera San Payo de Lemos, e *Um Urso no Universo*, de Dea Loher.

KIMMY SIMÕES

Licenciada em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba e trabalha na área do audiovisual desde 2012. Possui experiência consolidada nos sectores do cinema, teatro, publicidade, comunicação corporativa e jornalismo. Em 2016, no Brasil, integrou a equipa de Sol Alegria do realizador Tavinho Teixeira, na função de Logger. Em Portugal, integrou a equipa do jornal Observador entre 2018 e 2025, onde desempenhou funções na área de multimédia. Em 2022, foi distinguida com uma menção honrosa pelo trabalho *Labirinto*. Entre as suas principais competências destacam-se a direcção de fotografia, edição de vídeo e animação gráfica.

MARISA FERNANDES

Pós-graduada em Educação Artística pela FBAUL e licenciada em Design de Cena pela ESTC. Iniciou o seu percurso académico em Design de Equipamento na Escola



Artística António Arroio. Profissionalmente, iniciou a sua carreira como assistente de cenografia e figurinos de António Lagarto em 2009. Como cenógrafa e figurinista, tem trabalhado com vários encenadores. Em paralelo, trabalha desde 2011 no Teatro Aberto, como responsável pelos sectores de Adereços e Assistência de Cenografia. Em 2025, recebeu o Prémio Autores da Sociedade Portuguesa de Autores para Melhor Trabalho Cenográfico com o cenário do espectáculo *Monóculo*.

RITA CAPELO

Licenciou-se em Design de Cena na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou como aderecista, cenógrafa e figurinista em vários projectos. Destaca o trabalho com Ricardo Neves-Neves e Maria João Luís, João Lourenço, Bernardo Beja, teatroàfaca, Teatro Bastardo, Universo Paralelo e Rugas. Foi elemento do Júri das Marchas Populares de Almada em 2019, na categoria de Cenografia (Arcos e Adereços). Estreou-se em direcção de cena em 2021 com a ópera *Mahagonny* no Teatro Aberto.

VERA SAN PAYO DE LEMOS

É investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi docente do Departamento de Estudos Germanísticos dessa Faculdade (1975-2021), onde leccionou Alemão, Didáctica de Alemão, Tradução e Estudos de Teatro. No teatro, trabalha regularmente desde 1980, na área da tradução de dramaturgia, com o encenador João Lourenço, no Teatro Aberto. Publicou artigos sobre teatro, sobretudo nos programas dos espectáculos em que trabalhou. Colaborou na tradução e coordenou a edição dos quatro primeiros volumes do *Teatro 1, 2, 3, 4* de Bertolt Brecht (Livros Cotovia, 2003-2007). Recebeu o Prémio Austriaco de Tradução pelas peças *As Presidentes* (1997) e *Peso a mais Sem peso Sem forma* (2004), de Werner Schwab, o Prémio da Crítica 2003 e a Medalha Goethe 2006.

CONTACTOS

TEATRO ABERTO
NOVO GRUPO DE TEATRO, C.R.L.
Praça de Espanha
R. Armando Cortez
1070-375 Lisboa
Tel. +351 213 880 086
relacoespublicas@teatroaberto.com
www.teatroaberto.com

BILHETEIRA

Quarta a Domingo 14H00 - 19H00
Reservas 213 880 089
bilheteira@teatroaberto.com (até 1 hora
antes do início do espectáculo)
OUTROS LOCAIS DE VENDA
Bilhetes à venda nas lojas CTT
FNAC | El Corte Inglés | www.bol.pt

PREÇOS

17.00€ normal
8.50€ jovem (até 30 anos)
13.60€ sénior (mais de 65 anos)
11.90€ espectador frequente

ACESSOS

AUTOCARROS

716 · 726 · 746 · 756

METRO

[Linha Azul · Linha Vermelha]

Praça de Espanha · São Sebastião

AUTOCARROS TST

[Margem Sul]

Praça de Espanha

OUTROS AUTOCARROS

[outras proveniências]

Sete Rios

COMBOIOS

[Linha de Sintra · Linha da Azambuja]

Sete Rios · Entrecampos

EQUIPA

COOPERATIVA

Célia Caeiro (direcção)

Fernanda Carvalho

Francisco Pestana (direcção)

Irene Cruz

João Lourenço

Melim Teixeira (direcção)

Vera San Payo de Lemos

Direcção artística

João Lourenço

Dramaturgia | Programação

Vera San Payo de Lemos

Direcção musical

João Paulo Santos

Gestão de produção / Comunicação / Edifício

Célia Caeiro

Contabilidade / Controlo de gestão

Sara Francisco

Arquivo / Edição de vídeo / Site

Ana Filipa Leite

Design de comunicação

Mónica Lameiro

Assessoria de imprensa

Mafalda Simões

Comunicação on-line / Redes sociais /

Bilheteira

Ana Baltazar

Direcção de cenografia / Adereços

Marisa Fernandes

Direcção de cena / Cenografia / Adereços

Rita Capelo

Guarda-roupa / Armazém

Cristina Rodrigues

Maquinaria / Mecânica de cena

Miguel Verdades

Abel Duarte

Joaquim Alinho

Luz / Som / Vídeo

Alberto Carvalho

Bruno Dias

Coordenação de manutenção / Bilheteira

César Miranda

Frente de casa

André Almeida

Beatriz Pereira

João Graça

Sérgio Baía

Recepção / Edifício

Cláudia Caires

Limpeza

TMLJ FACILITY SERVICES

Segurança

RONSEGUAR / COPS

PARA LEITURAS COMPLEMENTARES
E DOCUMENTAÇÃO SOBRE O ESPECTÁCULO
VENENO, CONSULTE O PROGRAMA
DISPONÍVEL NA BILHETEIRA
E NO FOYER DO TEATRO.



ESTRUTURA FINANCIADA POR



APOIO





TEATRO
ABERTO

2026