

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



COMUNIDADE REAL, COMUNIDADE IMAGINADA:
OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE EM CONTEXTO DE
ESTÁGIO NUMA ASSOCIAÇÃO CULTURAL

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO

EM TEATRO E COMUNIDADE

Joana Mealha dos Santos

Amadora, Maio de 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

COMUNIDADE REAL, COMUNIDADE IMAGINADA:
OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE EM CONTEXTO DE
ESTÁGIO NUMA ASSOCIAÇÃO CULTURAL

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

Joana Mealha dos Santos

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro e Comunidade, realizado sob a orientação científica de Armando Nascimento Rosa, professor adjunto, área de Teoria, e co-orientação de Maria João Vicente, professora assistente, área de Prática, e João Pedro Vaz, actor e encenador, área de Direcção Artística.

Amadora, Maio de 2013

NOTA DE ESCLARECIMENTO

Este relatório-ensaio não segue as normas do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa vigente a partir de Janeiro de 2009.

*Para o conhecimento do teatro – disse Brecht
– não há nenhuma necessidade de poesia
(...) Basta manter o contacto com as ruas.
Ruas pobres, ruas ricas, ruas vazias, ruas
cheias!*

Jacques-Pierre Amette

Às gentes do Alto-Minho:

às que lá nasceram, e às que escolheram lá habitar.

RESUMO

Este ensaio pretendeu problematizar a génese e realização de um produto artístico contemporâneo, a performance gastronómica *Passe-Vite*, e sintetizar as experiências vividas numa comunidade particular como é a alto-minhota, no âmbito de um estágio na Associação Comédias do Minho.

Aspirou-se responder à pergunta: “Como se transporta uma comunidade através do Teatro?”, identificando e mapeando construções de discurso e de identidade, assim como observando de que forma o processo teatral desconstrói e integra essas construções. A observação participante revelou-se uma metodologia útil para investigar as fases de criação de sentido desta comunidade particular e a relação dessas fases com o envolvimento teatral.

Os resultados qualitativos advindos das observações, comunicações pessoais e entrevista mostram que existem práticas sistemáticas para uma potencial transformação psicossocial, contudo é mais nítida uma evolução da sensibilidade artística individualmente, e nas pessoas que se unem em pequenos grupos coesos em torno da arte. A comunidade recebe um impacto inicial com potencial para a sua transformação como macrossistema, mas uma mudança contínua não se tem verificado. É mais clara a mudança naqueles que se confrontam com outros e desenvolvem trabalho. A mudança mais estável verifica-se aliada a actos performativos com implicação pessoal e não no contacto ou sensibilização mesmo que continuados.

Palavras-Chave: Acesso Cultural, Comédias do Minho, Identidade, Performance, Teatro e Comunidade.

ABSTRACT

The goal of this essay was to raise questions on the birth and making of a contemporary artistic product , the gastronomic performance *Passe-Vite* , and make a summary of the experiences lived in a given community, in Alto Minho , whose field of action is a training with the Associação Comédias do Minho (Comedies of Minho Association).

We tried to answer the question: “How do we transport a community through Theater?”, by recognizing and mapping discourse and identity constructions, as well as looking at the way the theatrical process decodes and integrates these constructions. The participating observation revealed itself as a useful methodology to investigate the steps of creating a sense in this particular community, and the relationship of these steps to the theatrical environment. The qualitative outcome from this observations, personal communication and interview, show that there are systematic practices for a potential psychosocial transformation. An evolution of the individual artistic sensibility is however more evident, also in the people who gather in small cohesive groups around artistic practices.

The community receives an initial impact with potential for its transformation as a macrosystem, but a continuous change has not been noticed. The change is clearer in those that are confronted with others and develop work. The more stable change is found linked to performative acts with personal implication, not in contact and even continuous awareness.

Keywords: Cultural Access, Comédias do Minho (Comedies from Minho), Identity, Performance, Theatre and Community (Applied Theatre)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. PRÓLOGO: ESPAÇO E TRANSPORTE	5
1.1 O espaço	5
1.2 O transporte	6
1.3 Espaço e transporte	7
2. PRÓTESE: PSIQUE, POLÍTICA E TEATRO	9
2.1 Teatro e comunidades sensíveis	9
2.2 Antecedentes do Teatro e Comunidade	19
3. EPÍTASE: CULTURA E PERFORMANCE	29
3.1 A possibilidade da performance	30
3.2 Construir uma cidade melhor	38
3.3 O teatro de hoje	43
4. CATÁSTROFE	48
4.1 Observação participante	48
4.2 A importância do colectivo na mudança individual	51
REFLEXÕES FINAIS	57
BIBLIOGRAFIA	58
ANEXOS	62

INTRODUÇÃO

O Teatro teve muitas vestes e intenções diversificadas ao longo do tempo e ligações entre o seu passado, presente e futuro. O que era inovador em determinada altura podia configurar o reencontro de elementos fundamentais do Teatro de outrora com novas intenções. Vivemos um tempo e um espaço diferentes no universo teatral onde as palavras liberdade e comunicação voltaram uma e outra vez a visitar-nos. Pessoas, no entanto, foram sempre necessárias ao Teatro como testemunhas, figurantes, intérpretes, estrelas... Todavia, o meio envolvente não humano realçou o humano, e o povo – nas suas diferentes classes – foi retratado, espectador ou excluído. O povo, que existe como mais que um indivíduo em interconexão necessária com outros, alimentou sempre o Teatro quer de perto quer de longe. Essa população que se constituiu de todos os elementos e classes que fizeram as comunidades humanas mas que é, afinal, a grande classe, a maioria e a quem têm sido negadas as chaves da cultura que a domina.

Actualmente, tornou-se essa relação visível, através de um nome, de programação concebida através da exaltação desse nexos. Uma nova intenção manifesta que se banha em práticas implícitas ao longo dos tempos. Explicitou-se o nó emergente entre Teatro e Comunidade. Recebeu-se no colo do Teatro a força do povo que desperta todos os dias para a vida e que vai encontrando condições de se organizar, não só em diferentes tipos de instituições dispersas para exercer o seu poder, mas também partindo do seu próprio lugar para gerar, ele mesmo, os espaços de sustentabilidade de vida que ditam afinal a existência de estruturas sociais.

Este texto evoluiu pelo espaço de transporte entre a intenção e a concretização, o espaço da possibilidade e do erro e teve como objectivo principal problematizar a génese e realização de um produto contemporâneo artístico e psicossocial, e igualmente, caracterizar e sintetizar experiências vividas ao longo de um estágio no âmbito da criação e digressão da

performance gastronómica intitulada *Passe-Vite*, última criação da programação de 2012 – Ciclo da Terra (cf. Anexo A): da Associação para a Promoção de Actividades Culturais no Vale do Minho, como foi formalizada em 2003, mais conhecida como Associação Comédias do Minho ou Comédias do Minho. Pretendeu igualmente alargar a pesquisa aos processos e métodos de teatro enquanto instrumento privilegiado no desenvolvimento artístico-cultural do tecido social e estruturas existentes nos cinco Concelhos do Alto Minho com os quais a associação está próxima. Na prática pretendeu-se partilhar – na medida em que as circunstâncias o permitiram – as actividades, os momentos, os interesses e os afectos dos grupos de pessoas e comunidades(s) envolvidos na criação.

Tomando de empréstimo o nome e a função das quatro partes em que se dividiam as primeiras comédias (prólogo, prótese, epítase e catástrofe), dividiu-se este ensaio em quatro capítulos de desenvolvimento.

No primeiro capítulo (PRÓLOGO: ESPAÇO E TRANSPORTE) definiram-se como conceitos centrais para o problema em investigação os conceitos de espaço e transporte.

No segundo capítulo (PRÓTASE: PSIQUE, POLÍTICA E TEATRO) estabeleceu-se como ponto de partida histórico de reflexão o Teatro do séc. XIX.

No terceiro capítulo (EPÍTASE: PERFORMANCE E CULTURA) comparou-se o espectáculo-performance *Passe-Vite* com antecedentes históricos do Teatro que tornaram possível este tipo de criação contemporânea.

No quarto capítulo: (CATÁSTROFE: IDENTIDADE E DISCURSOS) discutiram-se os dados originários da observação participante em geral, do recurso a comunicações pessoais, de um documento elaborado por uma turma escolar acerca do espectáculo-performance, e de uma entrevista semi-estrutura a um participante das actividades promovidas por esta associação.

Na secção final registou-se a contribuição teórico-prática desta reflexão na forma de breves conclusões.

O objectivo de uma residência com exercício profissional no âmbito de um Mestrado é fornecer o contexto de investigação de um tema particular, além de proporcionar ao mestrando uma familiarização com as situações reais em contexto de trabalho, assentando numa base de troca de conhecimentos mais enraizados na prática (associação) *versus* conhecimentos tendencialmente mais teóricos (mestrando), sem outro tipo de benefício ou regalia. Deste encontro pode nascer inovação.

A residência com exercício profissional teve a duração de dois meses e meio, com 50 dias de exercício profissional efectivo (cf. Anexo B) na Associação Comédias do Minho. Esta associação com sede em Paredes de Coura, definiu como missão dotar o Vale do Minho de um projecto cultural próprio, adaptado à sua realidade socioeconómica através de um enfoque especial no envolvimento das populações, construindo propostas de efectivo valor participativo e simbólico para as comunidades a que se dirigem.

A escolha desta residência com exercício profissional prendeu-se com uma vontade de alargar a vivência de territórios desconhecidos tanto a nível intelectual como físico. Desta maneira, foram percorridos a pé, antes de iniciar o estágio, aquilo que aparentavam ser intelectualmente os territórios mais longínquos de Portugal: da Terra Fria Transmontana ao Alto Minho. Ao longo do caminho de 29 dias aquilo que era considerado intelectualmente como realidade foi-se adaptando a um conhecimento mais prático das comunidades. Na chegada a Paredes de Coura, sede da Associação Comédias do Minho, a 9 de Maio de 2012 essa palavra Norte tinha adquirido um significado vivo. As comunidades reais eram diferentes das imaginadas mas era possível, alguém que não era dali, ali se encontrar. Nesse mesmo dia começaram os ensaios de *Solar*, um espectáculo comunitário de dança na paisagem, e até ao final desta primeira estadia foi possível assistir ainda ao Festival Itinerante

de Teatro Amador do Vale do Minho [FITAVALE], na sua 2ª edição. Uma primeira estadia de 22 dias para conhecer e, a 30 de Setembro de 2012, um retorno para um estágio de imersão com criação de cerca de um mês e cerca de um mês e meio de itinerância (cf. Anexos B e C).

O estágio desenvolveu-se a tempo inteiro com o intuito de proporcionar um melhor acompanhamento de todos os processos, permitindo um trabalho contínuo. Foi combinado entre o grupo de trabalho um horário de criação/ensaio diário – de 2ª feira a 6ª feira inicialmente; incluindo um sábado mais perto da estreia e um domingo extra para filmagens a incluir no espectáculo (cf. Anexo B).

A reflexão iniciou-se a partir da definição do problema.: “Como se transporta a comunidade através do Teatro?” e pretendeu identificar e mapear construções de discurso e de identidade existentes nos habitantes do território do Vale do Minho, assim como observar de que forma o processo teatral desconstrói e integra essas construções. Definiram-se igualmente uma hipótese geral e uma hipótese específica. A hipótese geral afirmou que existiam diversas fases de criação de sentido numa comunidade através do teatro: afirmar-se, distanciar-se e reequilibrar-se. Como pressuposto elegeu-se a ideia de que a comunidade ao ligar-se à obra teatral cria elos com algo que já conhece primeiramente e produz um reafirmar do que já sabe (afirmar-se), uma comparação com o que já sabe e uma conclusão sobre o que é novo (distanciar-se) e uma integração do novo no seu sistema de conhecimento do mundo (reequilibrar-se). A hipótese específica declarou que as comunidades dos Concelhos de Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira, que participariam da performance gastronómica, encontrar-se-iam em fases diferentes de criação de sentido através do Teatro, que seriam resultado de um processo evolutivo, circular ou simultâneo.

O problema, a hipótese geral e a hipótese específica constituíram as intenções de investigação desta mestranda e permitiram gerar conclusões sobre esta(s) comunidade(s) em particular. Pretendeu-se investigar sobre fases de criação de sentido da comunidade e a

relação dessas fases no envolvimento com a arte teatral. Os resultados foram qualitativos e tomaram a forma do presente relatório-ensaio.

1. PRÓLOGO: ESPAÇO E TRANSPORTE

Os gregos definiram a comédia como o desenvolvimento sem perigo de acontecimentos privados e públicos. Nesta reflexão privada, que se tornará pública, estabeleceu-se uma estrutura de desenvolvimento de quatro partes de modo a permitir um raciocínio o mais claro possível, iniciando com elementos simples: conceitos, para posteriormente complexificar e permitir decisões de interpretação. Este capítulo, tal como numa comédia, constituiu-se de um prólogo que antecede a acção, neste caso, definiu conceitos centrais para o argumento que se começará a desenvolver no segundo capítulo.

1.1 O espaço

Várias arquitecturas teatrais se estabeleceram ao longo do tempo: desde o anfiteatro à luz do dia, passando pelo palco à italiana com fosso de orquestra, assim como esse mesmo tipo de palco modificado através de uma passadeira central – para dar suficiente corpo a ideias de novas arquitecturas teatrais, afinal, nunca concretizadas – e em consequência chegámos a uma liberdade total de escolha espacial do lugar de espectáculo, dentro ou fora de edifícios, construídos ou não para esse efeito e incluindo, ainda, a proposição do *site specific* através da qual as criações são concebidas para um lugar determinado.

Todavia, mesmo com todo o trabalho de concepção de arquitectura teatral produzido ao longo dos tempos a espacialidade de um espectáculo não deixou de ser efémera e transitória. Ela não pode ser identificada com o espaço físico e geométrico em que ocorre porque se forma no – e através do – espaço da representação. É este que abre possibilidades particulares para a relação entre actores e espectadores, para o movimento e a percepção, que, de resto organiza e estrutura, como defende Erika Fisher-Lichte (2005). E acrescenta:

Decorre da forma como essas possibilidades são usadas, realizadas, evitadas ou contrariadas, o efeito que terão no espaço do espectáculo. Cada movimento de pessoas, animais, objectos e luz, cada som que ressoe no espaço altera-o, criando, assim, uma nova e diferente espacialidade. O espaço do espectáculo não é estável, antes varia e se altera permanentemente. É por isso que num espectáculo, a espacialidade não existe, antes acontece. Fisher-Lichte (2005)

Como reflectiu o filósofo Gernot Böhme (1995, cit. por Fisher-Lichte, 2005), “as atmosferas, embora não ligadas a um espaço particular, derramam-se sobre o espaço”. Estas não estão ligadas aos objectos ou às pessoas “de que ou de quem emanam, nem às pessoas que entram no espaço e têm dele uma percepção física”. Para além disso, e “geralmente são a primeira coisa que agarra o espectador/visitante, que o marca e que lhe permite assim ter uma experiência específica do espaço”.

Deste modo, definiu-se o conceito de espaço teatral ou espacialidade de um espectáculo de teatro, como a atmosfera que se dissemina sobre o espaço físico onde este ocorre, e que é diferente da arquitectura do edifício teatral ou de qualquer outro espaço físico particular onde se faça teatro. De certa forma, esta é também parte da definição de um não-lugar no sentido de um espaço de passagem e público.

1.2 O transporte

Em cada espectáculo o público encontrou-se num espaço que é tanto dele como do conjunto dos artistas e modificável por qualquer um. Contudo, o que acontece nesse espaço é menos uma transformação e mais um transporte, conceito defendido por Helen Nicholson (2005). Para esta autora, a ideia de transporte sugere um maior campo de criatividade e imprevisibilidade do que a de transformação. Para ela, a transformação na comunidade é um processo cumulativo e gradual, o resultado da aprendizagem e negociação com os demais, um acto progressivo de auto-criação. No processo de transporte o resultado é focado mas não

fixo e a mudança pode fazer-se gradualmente, um processo colaborativo e sustentado entre participantes e frequentemente em parceria com outras organizações de suporte (Nicholson, 2005, pp. 12 e 13).

A partir desta ideia definiu-se o conceito de transporte como o processo imediato através do qual todas as pessoas podem experimentar o teatro e apropriar-se, ou não, do que experimentaram. Consequentemente, num espectáculo todos se podem transportar mas nem todos estão no limiar da transformação. Todas as pessoas envolvidas podem visitar outras práticas e outras noções, em poucas palavras, outros universos, por momentos, mesmo que se socorrendo do que já conhecem para fazer essa viagem de novas sensações e experiências.

O conceito de transporte encontrou-se também presente na “ideia de que certas coisas e propriedades supostamente intrínsecas que, julgamos inamovíveis, são no entanto transaccionáveis, percorrendo distâncias e adoptando lugares ou sendo adoptadas por eles” (Antunes, 2011).

O transporte exigiu uma interacção, em algum momento, de presenças num mesmo espaço e num mesmo tempo: o presente – uma posição simultânea no espaço e no tempo, mas também uma possibilidade de transacção de propriedades de outros espaços e mesmo de outros tempos. Em resultado, o domínio do teatro concretizou-se na constituição de um espaço-tempo específico, onde outros espaços-tempo podem fazer a sua aparição através das suas propriedades que ali se instalam.

1.3 Espaço e transporte

Toda a acção acontece no presente, nada pode acontecer fora deste. Para além disso, Hans-Thies Lehmann (2003) afirmou que quando se é uma criança, gosta-se muito das coisas sem sentido, e que, como Freud mostrou depois, há que abandonar, num certo período, essa atracção pelo sem nexos para avançar. O autor conclui: “Com a arte surge a possibilidade de se retomar, de algum modo, esse sem sentido” (Lehmann, 2003). Ser como uma criança outra

vez. Não julgar. Estar no aqui e agora. Não remoer emoções, vivê-las intensamente e depois deixá-las cair por terra.

Definiram-se como conceitos centrais para o problema em investigação os conceitos de espaço e transporte. Verificou-se que estes dois conceitos se relacionam principalmente com os conceitos de não-lugar, presença, tempo e mito.

O fenómeno mito foi característico das sociedades em que a noção de História ainda não existia, ou pelo menos, era embrionária e foi devido à capacidade das sociedades distinguirem o passado do futuro que começou a ser fundada a modernidade com a sua possibilidade de decisão (Carmo, 2006, p.87). Este continha uma inversão total de valores: para a linguagem corrente era tudo aquilo que se opunha à realidade, enquanto para a linguagem mitológica era a verdade exemplar e passível de se repetir e a própria fundamentação da vida social e da cultura (Eliade, 1989, pp. 15 e 16). Assim, o tempo social e individualmente vivido definiu-se como o da repetição, o da circularidade em oposição a um tempo linear e progressivo que se tornou rapidamente homogéneo e exterior (Maffesoli, 1979, p. 25; cit. por Carmo, 2006, p. 90).

Considerando a noção de presença, apesar de objectivamente actores e espectadores estarem fisicamente em interacção, Lehmann (2003) defende que essa forma de presença, de identidade, é uma ilusão pois estamos sempre num processo de escrita da diferença, o que significa que há sempre alguma coisa que não está necessariamente ali presente, e que só a convenção do quotidiano é que nos deu a ilusão de uma presença que é completamente casual. A vantagem do teatro, segundo este autor, é poder tornar clara a consciência dessa situação, pois tudo o que é dito compõe-se de paragens casuais dentro de um leque de possibilidades infinitas.

O espaço, o tempo, as pessoas – a sua presença através dos seus corpos e linguagem – são elementos do teatro pós-dramático. O Mito que estabilizou as antigas civilizações antes

da noção de História ter surgido, foi, a partir daí renovado e tornou-se mais autónomo. Hoje o Mito renovou-se nas formas do Teatro Pós-Dramático, incluindo a Performance e o Teatro e Comunidade. Os dilemas que contrapunham História, Teatro, Mitologia e transmissão de conhecimento encontram-se hoje em dissolução, mas a intenção de preservar e, simultaneamente, reformular a memória, mantém-se.

2.PRÓTESE: PSIQUE, POLÍTICA E TEATRO

Neste capítulo, tal como na segunda parte de uma comédia, iniciou-se a explicação de parte do argumento central desta reflexão, através das suas premissas, sem contudo a terminar. Assim, estabeleceu-se como ponto de partida histórico de reflexão o Teatro do séc. XIX, acompanhando-a de acontecimentos e ideias de momentos anteriores da História, sempre que necessário.

2.1 Teatro e comunidades sensíveis

O domínio do teatro concretizou-se, cada vez mais, na constituição de um espaço-tempo determinado por uma necessidade não de comunicar algo mas de tornar claro, através do sensível, possibilidades e produzir uma outra consciência diferente da habitual. A vantagem do teatro, assim como da arte em geral, sobre outros domínios do conhecimento, foi, suscitar repetidamente e sob novas formas, uma consciência de um povo que ainda não existe.

O currículo de estudos da cidade ideal da Grécia Antiga, onde a educação dada pelo Estado tinha um lugar central, pois o comportamento humano não se convertia no mesmo com ou sem experiência de educação formal, definiu-se duplamente: formar o corpo e, simultaneamente, fomentar o desenvolvimento contínuo do pensamento abstracto, almejando o entendimento total, dado pela dialéctica. Aos quinze anos aqueles que vingavam neste intenso processo educativo possuiriam o entendimento total e usariam este paradigma para ordenar a cidade, os particulares e a si, pelo resto da vida como uma necessidade.

Platão condenou o teatro por ser uma mera imitação da vida, preferindo a simples narração de actos heróicos que pudessem ser tomados como exemplo pelos indivíduos da sociedade. Já Aristóteles considerou que a arte imitava a vida, a natureza, completando-a permitindo o advento da catarse, um evento mais social que pode ser entendido como ritualístico.

No entanto, o teatro só passou a ser uma questão artística a partir do realismo. No seu berço, a Grécia Clássica foi exercício político: tornar a cidade melhor. Hoje, perante uma crise social, com a não igualdade, o preconceito, a violência e a falta de vitalidade imaginativa como protagonistas (Samuels, 1993, pp. ix-xi), o paradigma de Teatro e Comunidade, abriu espaço a uma potencialidade complexa, alargando-a, sem o admitir: tornar a comunidade melhor – uma actualização da anterior. Retomou-se a questão básica, prática e política, sobre o modo correcto de viver.

Actualmente, uma “imagem sentimental das comunidades locais como sistemas sociais confortáveis voltou a entrar na imaginação popular e tem sido muito utilizada por políticos na sua retórica, com conotações positivas de calor interpessoal, interesses partilhados e lealdade” (Nicholson, 2005, p. 83).

As comunidades revelam-se “construções simbólicas idealizadas que não só mantêm as pessoas juntas mas que também agem como poderosos meios de exclusão, separando o ‘nós’ dos ‘eles’. Se este é o caso, a construção e modelagem de comunidades locais (...) não é tanto a recuperação ou redescoberta das narrativas perdidas de um passado homogéneo mas fazer uma contribuição na redefinição das suas fronteiras actuais e simbólicas no presente e para o futuro. (Nicholson, 2005, pp. 83 e 84)

As pessoas que se aproximaram da esfera do Teatro e Comunidade esperaram que os participantes do Teatro expandissem a sua percepção de como é a vida e imaginassem como

podia ser diferente. Fomentaram a vivência do desconhecido, além daquilo que já sabiam. O Teatro e Comunidade, o Teatro Comunitário, o Teatro Social e o Teatro Aplicado, mantiveram nos seus diversos nichos um *ethos* reflexivo, uma tradição de questionamento criativo e crítico e o processo de interpretação e re-interpretação foi central para todas as suas diferentes práticas. Escrevendo sobre pintura Merleau-Ponty (cit. por Nicholson, 2005, pp. 166 e 167) descreveu esta dinâmica entre criatividade e percepção, ele sugeriu que, na arte, os significados não foram nunca transparentes, não foram facilmente interpretáveis, e que era por isso que o importante seria olhar para além do imediato e óbvio e para os espaços em branco que o pintor deixava entre as pinceladas, ou para os silêncios entre as palavras. Estas aberturas seriam expressivas: elas convidar-nos-iam a interpretações múltiplas e oferecer-nos-iam um espaço estético no qual os significados eram feitos.

Assim, para ser livre só se requeria da pessoa a sua sensibilidade que, entre outros lugares, se renovava na arte. Contudo, o sensível, como nos surgiu no quotidiano, é a forma universal do ser bruto, na sua concreção plena, que, além de envolto em mistério, encerrou também o inteligível (Merleau-Ponty, 2003, p. 17). O pensamento moderno ofereceu um duplo carácter de inacabamento e de ambiguidade que permitiu falar de declínio ou de decadência. Aparentemente, o artista hoje multiplicava à sua volta os enigmas e os clarões. Os mundos eram inacabados e não únicos. O coração dos modernos foi pois um coração intermitente e que não chegou a conhecer-se. Neles não só as obras foram inacabadas, mas o próprio mundo, tal como o expressaram, foi como que uma obra sem conclusão e acerca da qual não se sabe se alguma vez terá uma (Merleau-Ponty, 2003, pp. 63 – 65).

Artistas e não-artistas encontraram-se naquilo que se definiu como pensamento sensível, ou seja, um pensamento que torna inteligíveis as sensações do mundo. Esta denominação de Boal (2008, p. 25) deveu-se a Alexander Baumgarten que ao dissertar sobre Estética chegou ao conceito de conhecimento sensível, intermediário entre a sensação pura e

o intelecto, e resultado de uma síntese particular entre a Coisa e o Pensamento Humano. A noção de pensamento sensível foi fixada para designar o primeiro tipo de pensamento existente e que forneceu base ao pensamento simbólico. Entre estes dois tipos de pensamento encontrava-se a palavra, que funcionava como interface.

Nas palavras de Boal (2008, p. 27):

existe uma forma de pensar não-verbal (...) articulada e resolutive, que orienta o contínuo acto de conhecer e comanda a estruturação dinâmica do Conhecimento Sensível. (...) Para serem compreendidos, mesmo quando são expressos em palavras, os pensamentos dependem da forma como essas palavras são pronunciadas ou da sintaxe em que as frases são escritas – isto é, dependem do Pensamento Sensível.

Mais adiante o mesmo autor esclareceu-nos mais integrando esta noção com conceitos psicológicos:

O fluxo contínuo [das] nossas acções, que levam em conta e a cabo as informações do Conhecimento, são obra de um verdadeiro Pensamento Sensível, que orienta a dinâmica do Sujeito, traduzida em palavras ou não. A parte não consciente desse pensamento cumpre a mesma função e tem semelhantes virtudes. É o que Freud chamava, [nos] seus primeiros escritos, de pré-consciente e Stanislawski, [no] seu método de interpretação do actor, de subtexto. Existem muitos níveis de pré-conscientes e subtextos simultâneos, entrelaçados; alguns, um dia, chegam à nossa consciência... outros jamais. Alguns traduzem-[se] em fala; outros, em silêncios. (Boal, 2008, p. 29)

Do anterior, depreendeu-se que a percepção da pura sensação só se realizava como tal no início da vida humana, pois a partir daí, para que o ser sobreviva, este começava a reagir e a organizar os estímulos, principalmente, como prazerosos e dolorosos, úteis e inúteis. Organização feita não através de um mero registo das novas informações, mas sim, de uma

ordenação progressiva das sensações, emoções e memórias, e a sua interacção e conversão em actos. Estes tornavam-se pensamentos sem palavras (Boal, 2008, pp. 26 e 60). Assim, tornou-se claro que os sentidos tinham um sentido, não sendo meras sensações que se apagariam com o tempo (Boal, 2008, p. 27).

Deste modo, compreendeu-se que o caos experimentado hoje não se deveu à realidade rica e complexa, mas sim à manipulação da mesma tendo como objectivo a incapacitação da calma e ponderada tradução em palavras dessa mesma realidade. Na espécie humana tal tradução pediu interlocutores adequados, já que tal se fez socialmente. Sem tempo e espaço criados para a reflexão, a tentativa de dar nomes e criar raciocínios sobre a realidade no meio da poluição dos sentidos causou confusão. A realidade sendo múltipla trouxe a possibilidade de palavras e significados novos que necessitavam de trabalho para serem elaborados e integrados, sob pena de gerarem mais caos do que ordem.

No entanto, “o objecto do fenómeno estético pode, ou não, necessitar ser explicado para melhor ser fruído” (Boal, 2008, p. 26). Um exemplo claro da necessidade de explicação disse respeito à violência, pois todo o estímulo sensorial violento obscureceu qualquer forma de pensamento. Assim, na Grécia antiga a violência não se mostrava gratuita, apesar de se viver então num sistema coercivo que tinha por meta política acomodar as suas plateias ao conformismo social. A tragédia estimulava o pensamento e podia, como em Eurípedes, questionar a sociedade e os seus valores:

Os protagonistas explicavam as razões [dos] seus actos e admitiam [os] seus erros – emoção vinculada à razão. Nenhum sacrifício em vão. Na tragédia grega, a violência física realizava-[se] fora da cena (...) [as] suas razões, essas sim, bailavam em cena diante das plateias, respeitadas como pessoas inteligentes, não como fanáticos espectadores de uma sangrenta luta de boxe tailandês. (Boal, 2008, pp. 149-150)

Já em Shakespeare, continua Boal (2008, p. 150), é notória a violência que chega a “braços cortados e olhos furados”:

mas nunca [é] desacompanhada de razões e pensamentos que permitam o contraditório. Não é a violência em si que causa irreparáveis danos neurológicos à hipnotizada plateia: é a carência de pensamentos e motivações para essas actividades físicas. A violência, em si mesma, não é boa nem má. Será má quando reduzida a socos e pontapés sem subjectividades; didáctica, quando reveladas [as] suas causas e [a] sua ética. (Boal, 2008, p. 150)

Actualmente, os *media* utilizaram-se da estratégia do sensacionalismo que se manifestou precisamente em não revelar a subjectividade dos actos individuais que descrevem. Usualmente, a notícia foi dada exactamente através do despir das motivações e pensamentos que estariam na origem de determinadas acções que, sem essa compreensão, se tornam surpreendentes, cruas ou mesmo gratuitas.

Não se defendeu que o pensar foi sobretudo sentir e que a sensibilidade foi mais importante, mas sim que o acto de pensar com palavras teve início nas sensações e que, sem elas, não existiria, embora delas se tenha desprendido e se autonomizado até à sua mais total abstracção. Assim, mesmo quando se calou o pensamento simbólico, sabe-se que o pensamento sensível está sempre activo, pensando até o impensável (Boal, 2008, pp. 27 e 28).

Demonstrou-se que as capacidades de liberdade, emancipação e consciência podem existir a partir do indivíduo. Demonstrou-se igualmente que um pensamento livre pode evoluir de um pensamento sensível ágil para um pensamento simbólico bem formado onde os afectos, bem reconhecidos e mesmo que poderosos e profundos, não perturbam o raciocínio, mas alimentam-no permitindo uma completa comunicação com os outros numa totalidade verbal e não-verbal.

Do indivíduo seguiu-se para a análise da comunidade. Andrew Samuels (1993, pp. 24-50) afirmou que foi através do afecto que se criaram sentidos comuns. As pessoas enviavam mensagens verbais e não-verbais que podiam ser recebidas e decodificadas também em contexto mais social. Isto descrevia um significado afectivo, não estrutural, de arquétipo que nos colocou num mundo vivido no qual todos teríamos a capacidade para experimentar afectos de uma espécie muito poderosa e profunda. O afecto encarnado passou, assim, ao centro da vida humana e, de lá, ligou-nos à comunidade, através da política que os moldou, aos afectos, em primeiro lugar. Tudo se tornou capaz, potencialmente, de estimular um nível arquetípico de intensificação emocional em nós. Os arquétipos passaram a ser vistos como estando no olhar do observador quando este entrava em contacto com a vida e não como algo interior ou exterior. Estas abordagens difíceis de manter mentalmente, mostraram-se condicentes com a realidade vivida, onde não éramos só moldados mas moldávamos e construíamos os relacionamentos e a cultura. Construíamos a comunidade.

Para uma melhor compreensão do explicitado acima acrescenta-se que se verificou que o cérebro físico funciona como uma unidade. Nesta perspectiva, para o cérebro dentro e fora são equivalentes: uma memória e um acontecimento palpável podem disparar as mesmas reacções no nosso organismo. Toda a acção acontece no presente, nada pode acontecer fora deste. O tempo é, afinal, contínuo. Mesmo quando se cala o pensamento simbólico, o pensamento sensível está sempre activo. Assim, as decisões correspondem a visões do mundo, mais ou menos realistas, mas existe sempre um enviesamento mental para estruturar as opções. É por isso que discutir os paradigmas da sociedade assim como os quadros mentais pessoais se torna importante.

Rancière (2010, pp. 12 e 13) elucidou-nos sobre a função vital para a comunidade de uma forma de arte – o teatro:

Os reformadores do teatro reformularam a oposição platónica entre *khoreia* e teatro, transformando-a em oposição a verdade do teatro e o simulacro do espectáculo. Fizeram do teatro o lugar onde o público passivo devia transformar-se no seu princípio vital. O texto de apresentação da *sommerakademie* que me acolhia exprimia isso mesmo nos seguintes termos: ‘o teatro é o único lugar de confrontação do público consigo próprio, enquanto colectivo’. Em sentido restrito, essa frase quer somente distinguir a audiência colectiva do teatro e os visitantes individuais de uma exposição ou o simples somatório das entradas no cinema. Mas é óbvio que quer dizer mais do que isso. Significa que o ‘teatro’ é uma forma comunitária exemplar. Introduce uma ideia de comunidade como autopresença, por oposição à distância da representação. Desde o pensamento alemão que o pensamento em torno do teatro se viu associado a essa ideia de colectividade viva. O teatro surgiu então como uma forma da constituição estética – da constituição sensível – da colectividade. Entendamos nesta expressão a comunidade como a maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em acto oposto ao simples aparelho das leis, como conjunto de percepções, de gestos e de atitudes que precede e pré-figura as leis e as instituições políticas. O teatro, mais do que qualquer outra arte, foi associado à ideia romântica de uma revolução estética, capaz de transformar já não a mecânica do Estado e das leis, mas as formas sensíveis da experiência humana. A reforma do teatro significa então a restauração da sua natureza de assembleia ou cerimónia da comunidade. (Rancière, 2010, pp. 12 e 13)

Ser pessoa significou ser uma fonte autónoma do agir, qualidade adquirida pela conquista de algo particular, que a individualiza, onde ela se tornou mais do que uma simples expressão da sua raça e do seu grupo. No entanto, organizámo-nos em grupos, comunidades, sociedades, civilizações e nesta interacção constituímos-nos. Construiu-se a História, a

pequena história e as estórias, com seus golpes de destino, descobertas e fracassos no conhecimento científico, religioso, político e científico, que não sendo difundidas, deram, em alguns casos, origem a uma simples reatualização automática, sem sensibilidade.

Samuels (1993, pp. 3 e 8) veio em nosso auxílio ao afirmar que existem processos de mudança política não-violenta que se podem dar através da Psicologia Profunda. No mundo moderno, as relações sociais somente adquirem relevo em função da identidade pessoal. A erosão da esfera pública acarretou não um vazio, mas a invasão do seu espaço pelo que é do âmbito privado. Deixámos em grande parte de nos manifestar nas praças, no teatro, nos cafés. Hoje tudo está delimitado para que a distância de segurança entre estranhos seja respeitada. Contudo, esta nossa sociedade procura usar o conhecimento acerca de si, tornar-se consciente: esforçando-se por se tornar psicológica. É, por isso, um movimento natural fundamentarmos-nos na Psicologia Profunda, onde o inconsciente é tido em conta, para modelar actividades com a Comunidade, mais precisamente actividades teatrais.

O consciente humano poderá de forma mais confiante aceitar pontos de vista psicológicos, que têm raízes em diversos campos do conhecimento mas que têm em conta a psique, sem se sentir perdido neles pois manterá uma conversação inteligente com os mesmos, e não estando aprisionado nem assustado, poderá alargar a sua realidade. Esse curto-circuito entre consciente e inconsciente foi considerado por Jung (1971, pp. 172 e 173) oriundo da considerável força dos conteúdos inconscientes e sempre sinal de fraqueza correlativa do consciente e das suas funções. Essa falha no consciente seria como uma ameaça de desfalecimento.

Semelhante perigo representou para o homem de outros tempos uma fatalidade mágica das mais temidas, e, por consequência, é compreensível que essa angústia secreta exista no homem de hoje. Nos casos graves é o medo secreto da doença mental e nos menos graves, o medo do inconsciente, que no homem comum se trai pela sua resistência aos pontos

de vista psicológicos. Para se ter alguma possibilidade de saída vitoriosa dessa guerra latente é necessário entabular conversações com o inimigo, a fim de saber quais as suas condições. Nestes casos fazer menos pode ser permitir muito mais: atravessar conscientemente o que pode parecer, e é para o consciente, o caos. Em vez de trazer mais lenha para um fogo já ardente, desbloquearmos os canais criativos já cheios de elementos e esperando há muito tempo por voltar a fluir e criar circuitos vivos.

Nessa linha de pensamento, Samules (1993, p.9) considerou importante não deixar o estudo da psique somente na mão dos clínicos para que os reducionismos psicológicos não fossem criados e recriados. Este autor não pretendeu reduzir um campo a outro mas sim descobrir como pode cada um beneficiar do outro. Assim, quando entendemos que a força da psique é inseparável das pessoas, que em qualquer actividade humana ela actua, o inconsciente torna-se nosso aliado em vez de nosso bloqueio oculto. Igualmente, entendemos que o Teatro, não só aquele que claramente se auto-denomina político, tem uma dimensão política nova oriunda de uma nova definição, e quando pousamos o nosso olhar na terra fértil do Teatro e Comunidade, vemos claramente que um novo paradigma começa a surgir: um modelo de sociedade onde a psique é olhada de frente e tida em conta para solucionar um mundo que se fragmentou.

Nas palavras de Lehmann (2003), “o teatro tem pouca [oportunidade] de ter de facto um efeito político simplesmente a partir da utilização [da informação política], que é a informação quotidiana, diária, sobre o político”.

Para o autor o mais importante sobre o aspecto político do teatro, que se liga ao aspecto político da psique de cada indivíduo já descrito, é “como trabalhar essas informações” porque:

política é o modo como [se trabalha] a percepção dessas questões. E são essas várias formas de percepção do político que variam. A questão já era, para Brecht, para

Heiner Müller e para todos os que trabalharam com teatro político, como [se muda] a forma de percepção das questões políticas, e [se] influi nessa forma de percepção. Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas. (Lehmann, 2003)

2.2 Antecedentes do Teatro e Comunidade

Definiu-se até agora a importância do teatro para a pessoa psicológica, social e política. Será importante, agora, reflectir sobre as práticas teatrais que deram origem à esfera do Teatro e Comunidade.

Na Grécia Antiga durante a preparação de uma representação o poeta dramático acumulava as funções de autor e de condutor do espectáculo (*didascalos* o mesmo que instrutor) no qual o seu texto era apresentado (Cabral, 2001, p.12). A importância do autor era absoluta. Desde lá muitas forças se uniram para (re)criar o teatro. O encenador já teve o seu lugar central, no entanto hoje a realidade constrói-se em torno da criação colaborativa (*devised theatre*).

Victor Hugo, em 1827, descreveu-nos parte desta remodelação:

nem sempre a mesma natureza da civilização, (...) nem sempre a mesma sociedade ocupou a terra. O género humano, no seu conjunto, cresceu, desenvolveu-se, amadureceu como um de nós. Foi criança, foi homem; assistimos agora à sua imponente velhice.

(...) Quando o homem acorda num mundo que acabou de nascer, a poesia acorda com ele. Na presença das maravilhas que o deslumbram e que o embriagam, a sua primeira palavra é o hino. Ele está ainda tão perto de Deus que todas as suas meditações são êxtases e todos os seus sonhos visões. Ele extravasa-se, canta como respira. (...) A terra está ainda quase deserta. Há famílias e não povos; pais, e não reis. Cada raça existe à vontade; nada de propriedade, nada de lei, nada de confusões, nada de

guerras. Tudo pertence a cada um e a todos. A sociedade é uma comunidade. (...) Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem, é lírico. (Hugo, 2011)

Ainda na voz do mesmo autor escutámos:

Pouco a pouco, no entanto, essa adolescência do mundo esvai-se. Todas as esferas crescem; a família torna-se tribo, a tribo torna-se nação. (...) O instinto social sucede o instinto nómada. O campo dá lugar à cidade, a tenda ao palácio, a arca ao templo. Os chefes destes estados nascentes são ainda pastores, mas pastores de povos; o seu bastão pastoral tem já a forma do ceptro. Tudo pára e se fixa. (...) Entretanto, as nações começam a estar muito apertadas no globo. Incomodam-se e arranham-se; daqui os choques dos impérios, a guerra. Elas transbordam umas sobre as outras; daí as migrações dos povos, as viagens. A poesia reflecte estes grandes acontecimentos; das ideias passa às coisas. Canta os séculos, os povos, os impérios. Torna-se épica, gera Homero. (Hugo, 2011)

E finaliza dizendo:

Porém, a idade da epopeia chega ao fim. Da mesma maneira que a sociedade que ela representa, essa poesia desgasta-se ao girar sobre si própria. Roma decalca Grécia, Virgílio copia Homero; e, como que para terminar dignamente, a poesia épica expira neste último parto. Já era tempo. Uma outra era vai começar para o mundo e para a poesia. Uma religião espiritualista, suplantando o paganismo material e exterior, desliza para o coração da sociedade antiga, mata-a e, nesse cadáver de uma civilização decrépita depõe o gérmen da civilização moderna. (...)

Nessa época, (...) com o cristianismo e por ele, [introduziu-se] no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido dos antigos e singularmente desenvolvido nos modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia (...)

Ao mesmo tempo nascia o espírito de exame e de curiosidade. (...) Seguramente, deve ter sido uma alegria, para estes anatomistas do pensamento, poder, desde a sua primeira tentativa, fazer experiências ao natural; ter, como primeiro assunto, uma sociedade morta para a dissecar. (Hugo, 2011)

Considerámos que o povo, a comunidade teve sempre a sua importância, mas actualmente, esta tornou-se, conscientemente, pedra de toque e minério avaliado. Hoje tomamos em conta que a concretização de actos civilizacionais, como qualquer obra artística, necessita não só de pensamentos, sentimentos e comportamentos individuais mas também de actos de comunicação partilhados.

As mudanças no teatro reflectiram as principais alterações das ideologias e valores culturais dominantes das sociedades. No séc. XIX assistiu-se a uma inversão da clássica relação entre actores e autores dramáticos, e o encenador passou a ter a responsabilidade estética do espectáculo teatral. Hoje aceita-se facilmente que a ideia de peça de teatro tem uma importância singular, em detrimento do texto que passa a ser encarado mais estritamente no campo da melopeia. A fisicalidade não mimética e antinaturalista de Appia, Craig, Dalcroze e Meyerhold trouxeram-nos o abstracionismo. Hoje a expressividade torna-se mais importante do que a linguagem agora mais desconstruída

Uma importante inovação, que criou uma linhagem de investigadores teatrais, surgiu com Meyerhold:

Meyerhold e os seus discípulos, Piscator e mais tarde Brecht são alguns dos mais relevantes encenadores a quem se deve o entendimento semiótico – e não emocional – da prática teatral, pois nas suas encenações corporizam um sistema de signos seleccionados que permite ao espectador a consciencialização da diferença entre o universo textual (muitas vezes modificado justamente por estes criadores) e o universo pessoalizado da encenação caracterizada por uma linguagem que interpreta o

texto e até sinaliza, antagonicamente, no espectáculo, o que se diz e o modo como se diz, implicando um conceito de interpretação (extensível à cenografia, aos figurinos, à música, etc.) que é erigida em texto autónomo (como desejava Craig), constituindo-se, muitas vezes, como autêntica crítica em exercício. (Vasques, 2003, p. 154)

Os herdeiros da utopia sistematizadora de Stanislavski procuravam um artista novo para um “teatro novo” que respondesse às novas condições da sociedade e à mais recente revolução das mentalidades que exigiu, nos agitados anos 60, talvez mais radicalmente do que nunca a implicação e a actuação militante dos artistas (Vasques, 2003, p. 158).

A par das reformas stanislavskianas surgem, noutras partes do globo, outros teóricos teatrais avançando teorias paralelas: Antoine na França de 1887, Otto Brahm na Berlim de 1889, Jacob Thomas Grein em Inglaterra, James A. Herne nos Estados Unidos da América, entre outros. Este trabalho teatral exploratório procurava a unidade do espectáculo através de uma concepção de trabalho colectivo e de um método científico de trabalho, levando à formulação de regras semelhantes às já anteriormente formuladas por Lessing na sua *Dramaturgia de Hamburgo* (análise literária dos textos, criação de departamentos específicos para essa análise, levantamentos de contextualização das obras, autores, figurinos, adereços, cenários, música) e deveu-se a George II, duque de Saxe-Meiningen, director e administrador com ligação ao encenador Ludwig Chronegk (Lessing, 2011; Vasques, 2003, p.67-68).

A disciplina e ética profissional foram princípios básicos que orientaram os directores do Teatro de Arte de Moscovo, procurando um novo conceito de qualidade artística. Para tal fomentaram a imposição de regras ao público (p.e., proibir a entrada após o início do espectáculo e eliminar os aplausos durante a representação), assim como a educação dos actores: combatendo a promoção de vedetas, o analfabetismo, o fraco desenvolvimento intelectual e os automatismos de representação oriundos da herança directa das práticas de palco; e preferindo uma representação autêntica. Revolucionaram-se os agentes mas também

a própria cena, com novas e ricas cenografias adaptadas ao uso da electricidade para melhor convocar a ilusão para dentro do palco à italiana. Passou-se a permitir ao actor que representasse de costas para o público, e Stanislavski avançou o conceito de “quarta parede” numa espécie de reapropriação particular das teorias de Diderot, no século anterior, cujos pressupostos originaram o que se denominou de “teatro íntimo” (Vasques, 2003, pp.68-70).

Os pilares desta reforma tornaram-se os pioneiros da encenação naturalista o que conferiu ao teatro o estatuto de arte, ligada ao mundo mas mantendo uma fundamental relação com a literatura.

O simbolismo, outro movimento artístico-literário tem a sua afirmação na *Belle Époque* (anos 80 e 90 do séc. XIX). Esta corrente artística tem como alavanca uma geração que defende a inovação como valor estético, nomeadamente a importância do jogo da iluminação e a revelação da força simbólica de portas e janelas mal iluminadas (Vasques, 2003, p. 70). Esta linha de trabalho artística evocava, igualmente, um teatro invisível, ou mesmo, sem personagens e sem acção, nalguns casos.

A partir da obra de Nietzsche *A Origem da Tragédia*, que criticou a forma como o teatro vinha sendo usado desde Eurípedes e principalmente o hábito do espectador se ver imitado em palco, começaram a surgir contestações sobre a mimese, a fábula, o diálogo, a catarse e, ainda, sobre o primado da ordem intelectual e racional (Nietzsche, 2011; Vasques, 2003, p. 71).

Em França, surgia um teatro alternativo, que crescia à margem dos teatros convencionais, teatros amadores que apoiados por um público minoritário se opunham aos consumidores burgueses, e que se dividiam em duas linhas dominantes: ligados a uma reacção naturalista, denominados de socializantes ou “teatros livres”, e os ligados a uma reacção simbolista (Vasques, 2003, pp. 71-73).

Os primeiros estendendo-se pela Europa, inspirados pela utopia wagneriana que defendia que o teatro deveria ser de livre acesso a todos, são exemplos deste tipo: o *Théâtre-Libre* de Antoine (Paris), o *Freie Buhne* de Otto Brahm (Berlim), o Teatro Livre de Harley Granville-Barker (Inglaterra). Os segundos concentraram-se em França e foram marcados pelo regresso da força poética. Foi neste contexto que surgiu uma nova tentativa de antipoética aristotélica pelas mãos de Alfred Jarry (jovem poeta anarquista) que propôs uma nova peça, que renovou o teatro: *Ubu Rei* (Vasques, 2003, pp.72-73).

Este jovem propõe ao encenador Aurélien Lugné-Poe a montagem de um projecto com efeito cómico e com as seguintes características: uso de máscara para a personagem principal, Ubu; adereços de cena fazendo referência ao teatro isabelino; cenário único; abolição de cenas de multidão e substituição destas pela aparição de uma só figura; adopção de uma voz especial para a personagem; e anacronismo dos figurinos. Este conjunto de ideias terá continuidade no pensamento de Jarry. O escrito *Da inutilidade do teatro para o teatro* é a sua reflexão mais relevante, onde surge a interrogação sobre se o teatro se deve adaptar à multidão ou a multidão ao teatro. O autor considerava, nesse texto, que o teatro só estaria ao nível de entendimento de alguns e enunciava questões sobre o cenário e ao actor – se deveriam ser eliminados por serem inúteis – e sobre a cenografia – se deveria ser abstracta ou mais apta a possibilitar a cada espectador singular, em detrimento da multidão, uma visão pessoal da obra (Jarry, 2011; Vasques, 2003, pp.77-78).

Seguindo a convicção de um teatro para todos, de acesso livre, entre outras convicções, Jarry defende um teatro de ar livre, com cenários naturais, representações soalheiras no campo com o apoio de estrados simples de montar (Jarry, 2011).

No mesmo ano do escrito de Jarry (1896) Maurice Maeterlinck publica um texto sobre o drama poético *O trágico quotidiano*, onde propõe uma divisão entre diálogos úteis, exteriores e que explicam e acompanham as acções, e diálogos inúteis que falam

directamente com as almas. Para Maeterlinck, a leitura solitária é preferível à encenação de poemas dramáticos. A ausência de intermediação dos actores é o motivo central desta utopia de um teatro centrado numa visão universalizante que deve emanar do poema: a terceira personagem. Quando um actor que representa, é reconhecido em cena pelo público, não permite que o símbolo se realize. Como alternativa Maeterlinck propõe a mudez e estática dos actores (Maeterlinck, 2011).

Por volta da mesma altura em que os poetas Maeterlinck e Jarry sonhavam com um teatro destituído de “inutilidades”, o jovem músico Appia tomou consciência, depois de observar o teatro e a obra de Wagner, da necessidade de uma “ginástica musical” com vista a conduzir o actor para as durações e dimensões da música (Vasques, 2003, p. 87).

No início do século XX, a estrutura da comunicação teatral na Europa experimentou uma mudança fundamental. Enquanto no final do séc. XVIII se focavam as personagens em palco e a comunicação interna entre elas, mais recentemente as relações entre o palco e o espectador tornaram-se o cerne: a comunicação externa entre o palco e o público. Georg Fuchs definiu o “propósito” do teatro como “experiência dramática”. Ele enfatizava que era no espectador que o trabalho dramático de arte nascia efectivamente – nascido ao mesmo tempo que era experimentado, e de forma diferente por cada pessoa. O início de uma obra teatral não acontecia no palco nem tão pouco num livro, mas surgia “no momento em que [era] experimentado como movimento de forma no tempo e no espaço” (Fisher-Lichte, 1997).

Na mesma altura, e dando suporte às inovações didácticas socialistas ou anti-burguesas reactualizadas desde a Revolução Francesa, na direcção do público, e da sociedade em geral, como reacção ao modelo do drama burguês Meyerhold (cit. por Fisher-Lichte, 1997) lamenta a passividade da audiência desse tipo de teatro, passividade essa que abertamente contradiz a sua ideia de teatro. Na qual os quatro fundamentos são: o autor, o encenador, o actor e o espectador. Ele diz-nos que:

o espectador experiencia somente passivamente o que se passa no palco. O palco age como uma barreira entre o espectador e o actor dividindo o teatro em dois mundos mutuamente estrangeiros: aqueles que representam e aqueles que assistem – e não existem veias que possam ligar estes dois corpos separados num sistema circulatório. A orquestra aproximou o espectador do palco. O palco foi construído onde a orquestra tinha estado e separou a audiência do palco. (Meyerhold, 1909, cit. por Fisher-Lichte, 1997)

É neste contexto de mudança da estrutura da comunicação teatral que Dalcroze, o compositor suíço, começa a aplicar um método integral de rítmica, nas suas aulas de ensino da Música no Conservatório de Genebra. Em 1903, Appia realiza a sua primeira encenação, sendo que este momento marca também o aparecimento da dança na cena, pela bailarina americana Isadora Duncan que com outra bailarina, Loie Fuller e a cientista Marie Curie, realizam uma experiência inovadora na iluminação cénica, a que chamam luminescência. Assim, Loie Fuller, torna-se uma das primeiras a demonstrar a importância da iluminação eléctrica num espectáculo de cor e movimento. Cria uma linguagem própria e um figurino capaz de realçar a dança e o corpo da bailarina movimentando-se no espaço cénico (Vasques, 2003, pp. 88-90).

Em 1906, Appia conhece a ginástica rítmica e durante os vinte anos que se seguem desenvolve uma visão e uma concepção da cena como um espaço vazio mas vivo, capaz de se transformar através de movimentos em que o actor com o seu corpo vivo é o representante da vitalidade e da dimensão desse mesmo espaço que é formado de escadarias, elevações, cubos, planos inclinados, e transformado por jogos de luz e sombras que transmitem tridimensionalidade e a musicalidade. O teatro transforma-se numa “Obra de Arte Viva” (Vasques, 2003, pp. 90-92).

Em 1909, com o advento do cubismo analítico e do futurismo, Edward Gordon Craig, defende uma ideia de “teatro de futuro”: com volume, movimento e luz, transportando a cenografia de retorno à arquitectura. Em *O actor e a Super-Marioneta* um dos vários textos de Craig, interroga-se sobre se o teatro é ou não uma arte, se o actor é ou não um artista e defende que o teatro para poder ser considerado arte tem de envolver todas as artes (Craig, 2011).

Craig abandona o trabalho de encenação mas continua a sua reflexão sobre figurinos e cenários. Sugere, nesse âmbito, a abolição do pano de boca e cria um sistema de painéis deslizantes tendo como objectivo beneficiar a cena com uma arquitectura móvel. Para ele o realismo é inútil em cena, rejeita qualquer poética herdada porque é contra qualquer mimese aristotélica e considera o encenador como único intérprete. As suas conclusões dirigiram-se para o raciocínio segundo o qual o teatro, só depois de se libertar da interpretação dos actores, se poderia tornar uma arte independente da literatura, e para tal a linguagem visual seria a alavanca de independência (Vasques, 2003, pp. 92-98).

Uma outra novidade importante é a da improvisação:

A improvisação é a mais inovadora das técnicas herdadas do experimentalismo da passagem do séc XIX ao século XX e de que o dramaturgo italiano Luigi Pirandello (...) se reivindicava devedor na sua procura de uma escrita que imitasse a improvisação da própria vida. Também Pirandello, como Maeterlinck ou Craig, procurava nas suas personagens a marioneta de carne e osso de cujas bocas brotavam palavras escaldantes de carne e sangue... (Vasques, 2003, p. 154)

De um lado, o teatro realista de vocação interventiva muitas vezes política, nomeadamente, marxista. Do outro lado, revela-se um teatro ritual, que nega a representação e a mimese, e sintetiza, originalmente, os ideários marxista e anarquista, a psicanálise e o misticismo. Pelo meio, pessoas como James Joyce, experimentalistas da palavra. É neste

quadro que a nova vanguarda dos anos 50 e 60 se realiza em antiteatro, teatro do absurdo ou teatro de tese existencialista (Vasques, 2003, p. 157).

Do lado do teatro de vocação ritualista desenvolvem-se através da linha de Artaud, artistas que comungam de uma estética pulsional e de agonia com manifestações, objectivos e teorias muito diversas (Vasques, 2003, pp. 157-158).

Outro autor importante, Jerzy Grotowski, estabeleceu, mais recentemente, a ideia de teatro pobre, desafiando a ideia de um teatro total, no qual a relação com os espectadores pretendeu estabelecer-se directamente sem necessidade de intermediários como os cenários, a iluminação e os figurinos. Esta herança está presente hoje no trabalho com o público, através da simples percepção e comunhão advindas do encontro básico entre presenças, elementos fundamentais ao significado central gerado pela arte teatral.

Chegamos aos nossos dias, quando o teatro-comunidade se formaliza como entidade, contudo o conceito de comunidade não é uno, nem homogéneo nem pacífico mas coaduna-se com os princípios teatrais ocidentais na educação, permitindo germinar espaços de liberdade nas sociedades porque a educação e a formação são base de democracia e o diálogo potencia o debate e é base de uma pedagogia democrática.

Um autor, no entanto, se destacou como pioneiro na intenção de reformar a relação com o público: Filippo Tommaso Marinetti, quando em 1911, diagnosticou as disposições dos vários tipos de espectador e propôs formas de as mudar (Marinetti, 1979).

Marinetti disse-nos que o público variava de disposição e inteligência de acordo com o que o rodeava, fosse a estação do ano, os teatros que frequentava, os acontecimentos políticos e sociais, ou qualquer outro acontecimento. Marinetti descreveu-nos um público permeável e variável que não tinha uma intenção formada quando assistia a uma obra teatral, a não ser a de “fazer a digestão confortavelmente no teatro”. Este público, disse-nos, “nada pode corrigir, aprovar ou desaprovar numa obra de arte” (Marinetti, 1979).

Foi com esta preocupação que Marinneti instaurou um novo interesse no espectador, uma intenção não de aplausos, mas de esforço por trazer este público “a si, para fora da sua mediocridade, como se traz um naufrago para a margem” (Marinetti, 1979).

É este interesse no espectador e numa nova relação, consequência deste novo olhar, que continuam hoje presentes em Teatro e Comunidade.

Actualmente, caminhamos em direcção à utopia da total inclusão, onde todos são participantes. Fazemo-lo porque compreendemos o teatro como força de criação física, social e relacional de comunidades. E descobrimos que a génese desta irmandade Teatro e Comunidade advém em grande parte da necessidade do encontro físico entre indivíduos numa dada acção, num dado tempo e num dado espaço, além do encontro de ideias e valores que se podem realizar de outras formas. O teatro tem uma vocação antropocêntrica e por isso fomenta a liberdade.

3. EPÍTASE: CULTURA E PERFORMANCE

Neste capítulo tal como na terceira parte de uma comédia ocorreu o desenvolvimento da trama, neste caso, os nossos raciocínios foram-se tornando cada vez mais complexos, conduzindo à Catástrofe, ou conclusão.

Da linha histórica traçada anteriormente elegeram-se dois autores Alfred Jarry e Bertolt Brecht, e as suas obras *Ubu Rei* (1986) e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1930), respectivamente, de modo a conduzir uma comparação com o espectáculo contemporâneo *Passe-Vite*. Acrescentou-se a referência ou comparação com características do teatro de outros autores sempre que considerado pertinente.

Esta comparação com antecedentes teatrais foi desembocar na ideia actual de cultura como performance:

Nos últimos anos alterou-se consideravelmente a nossa compreensão dos processos culturais, e portanto também o nosso conceito de cultura. Já não partimos da ideia de

que a cultura tem de ser entendida como um texto feito de sinais que tem de ser lido, como pressupõe o conceito de cultura dominante a partir da viragem linguística dos anos 70: ‘A cultura como texto’ Pelo contrário, viemos a perceber que a cultura é também, se é que não é primeiro que tudo, *performance*. Não é possível ignorar até que ponto a cultura é produzida como, e em, *performance* – não só nas ‘representações’ proporcionadas pelas diferentes artes, mas também e antes de tudo nas ‘representações’ associadas a rituais, festivais, comícios políticos, competições desportivas, mostras de moda e coisas do género -, *performances* estas que, de uma forma mediatizada, chegam a milhões de pessoas. Donde se percebe que o conceito e a teoria da *performance* estão no centro e no coração de todos os debates no âmbito dos estudos da cultura, da sociedade e da arte. (Fisher-Litchte, 2005)

Para Erika Fisher-Litchte (2004; cit. por Fisher-Litchte, 2005) a cultura é *performance* porque uma *performance* ocorre através da co-presença física de actores e espectadores, através do seu encontro e interacção, e o que nela acontece realiza-se no aqui e agora sendo transitório e efémero. Assim, suscita significados que surgem durante a sua realização, caracterizando-se pela sua qualidade de acontecimento, uma experiência que se pode denominar de liminar.

Esta ideia permitiu demonstrar que a esfera do Teatro e Comunidade já existia mesmo antes da criação do conceito de *performance*, pela igual importância dada aos dois elementos deste elo em vários momentos da História do Teatro. Pudemos igualmente dizer que o Teatro e Comunidade deu origem à *performance*.

3.1 A possibilidade da *performance*

A obra *Ubu rei* marcou o início do teatro de vanguarda, e foi precursora de algumas tendências teatrais do século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Teatro do Absurdo, e mais recentemente, a *performance*. Contudo, Gerd Borheim (cit. por Scheffler, 2008), já em

1961, procurava compreender o teatro de vanguarda e apontou o romantismo como um antecessor, estabelecendo correlações entre Victor Hugo e Alfred Jarry. Para este autor, a oposição dos românticos contra a rigidez do teatro clássico, manifestada na rejeição da distinção radical entre comédia e tragédia e na defesa de uma combinação entre grotesco e sublime, foi o que permitiu, anos mais tarde, Jarry trabalhar com tanta liberdade de expressão individual e recusar as convenções do seu mundo.

A estreia da peça, em Dezembro de 1896, gerou muita controvérsia e resultou numa temporada de apenas duas apresentações. Edward Braun (1986, cit. por Scheffler, 2008) afirma que a sala reunia mais de mil espectadores: “Desses, calcula[-se] que não mais de cem pagaram [a] sua entrada, e que o resto eram críticos, amigos e desocupados. Era um público de iniciados, representantes de todas as facções artísticas e (...) dispostos para o escândalo”. A confusão gerada na estreia levou a muitas discussões entre os estudiosos. Duas visões, no entanto, foram assumidas sobre as manifestações na estreia: uma, foca-se na questão da moralidade, a outra na questão estética. Em relação à moralidade, defendeu-se que por ter sido colocada em cena a palavra *merdre* tal chocou o público refinado, além desse mesmo público se poder ter sentido provocado pela personagem principal, que caricaturava os modos burgueses. Em relação à segunda questão, defendeu-se que as resoluções estéticas foram inaceitáveis para as duas correntes teatrais que se afirmavam então: o naturalismo e o simbolismo, pois o decoro teatral foi abandonado e a irreverência assumida nas escolhas cénicas e dramáticas. No entanto, os apupos durante a apresentação foram combatidos por gritos de apoio e incentivo. Assim, o público ficou dividido e inflamado o que interrompeu, conforme relatos, a peça por cerca de 15 minutos.

Há, ainda, controvérsias sobre o momento em que esta interrupção teve lugar. Segundo os defensores da questão moral, esse momento ocorreu logo na abertura da peça, já no início, quando Firmin Gémier, no papel de Ubu, pronuncia a primeira palavra: “Merdre!”.

A outra argumentação afirma que a interrupção ocorreu somente no Acto III, quando um actor simula ser a porta das fortificações de Thorn e a sua mão a fechadura (Scheffler, 2008).

Na performance gastronómica *Passe-Vite* o público não foi homogéneo: por vezes reagiu mais e noutras quase que ficou exteriormente quebrado. Um exemplo do primeiro caso foi a apresentação do espectáculo para o Projecto Pedagógico em Paredes de Coura e também em Valença. Os adolescentes ligaram-se desde o início ao espectáculo através de risos mas também assobios, apupos e respostas, como se fizessem parte integrante daquele universo e lhe oferecessem o tom emocional, principalmente no diálogo-desgarrada entre o crítico e Gaby, logo após esta explicar a origem dos *Alhos e dos Bugalhos* (cf. Anexo D, 4º número de variedades: *Estória dos Alhos e Bugalhos*). O segundo caso, aconteceu a maior parte das vezes quando a sala se encontrava mais vazia e quando o grupo de público e actores não criava um clima cómico inicial. Nesses casos, o espectáculo tornava-se mais denso e o desenlace apocalíptico final difícil de assimilar, como se além de surpreendente fosse rejeitável à partida. Um espectáculo deste tipo deu-se na penúltima actuação em Vila Nova de Cerveira.

O espectáculo *Passe-Vite* foi considerado um pouco diferente do habitual, adorado ou odiado, foi “muito bem recebido, às vezes é um pouco ou oito ou oitenta” (cf. Anexo A, Tânia Almeida, *Reportagem Porto Canal*), no entanto, algum público confessou não ter gostado tanto deste como no geral tem apreciado o que a Associação Comédias do Minho propõe artisticamente. No entanto, não houve interrupção do espectáculo, nem uma rejeição total do mesmo ou do trabalho dos artistas. No geral, foi considerado um espectáculo surpreendente, assustador, estranho, sinistro, grotesco ou inesperado.

Ubu Rei, de Alfred Jarry, é uma peça em cinco actos, com trinta e três cenas, contando a trajectória, no meio de música, dança, festa, discursos, desfiles e palavras de ordem, de Pai Ubu ao poder a qual se baseia no assassínio do Rei da Polónia e a usurpação do trono, não

sem o recurso a outras mortes. Esse itinerário leva-o a fugir com a esposa e os seus seguidores para França por não ser bem sucedido na Polónia.

Em *Passe-Vite*, uma performance gastronómica, o público é convidado por Gomes de Sá para degustar pequenos pratos e assistir a pequenos números de entretenimento na 12ª festa de aniversário do restaurante com o mesmo nome. A festa revela-se um meio para assassinar a última pessoa necessária para completar a recriação do quadro da *Última Ceia* de Leonardo da Vinci, e a forma de Gomes de Sá tomar o lugar de Cristo aí, retornando à sala de jantar do restaurante como aquele que traz a Nova Jerusalém (cf. Anexo D, *Vídeo da Reconstituição da Última Ceia: Gomes de Sá toma o lugar de Cristo*). O tipo de solução encontrado por este personagem aproxima-se do universo de Jarry, porque sugere que pela concretização de uma fantasia se pode criar uma nova lei no universo, uma lei excepcional, neste caso pela recriação do quadro de Leonardo da Vinci convocar uma Nova Terra.

Apesar da obra final *Ubu Rei* conter o estilo de Jarry, o autor nunca negou a origem infantil da obra e as várias gerações de estudantes do seu liceu que temiam e abominavam um professor de física e que foram colaborando na criação e posteriores transformações da personagem, primeiro em marioneta, e que deram origem a Pai Ubu.

Esta colaboração entre várias pessoas na criação de um espectáculo final hoje é prática mais corrente. Em *Passe-Vite* apesar de dois actores residentes da Associação Comédias do Minho encarnarem as figuras de organizadores da criação, esta foi considerada uma criação colectiva com elementos grotescos, insólitos e misteriosos de todos em integração e dando origem a um todo singular e maior do que a soma de todas as personalidades de cada artista (cf. Anexo A, Sinopses e *Texto Folha de Sala*).

O naturalismo, surgido antes do simbolismo, aspirava ao mimetismo entre a vida e o acto teatral, camuflando os instrumentos de criação próprios do teatro. O simbolismo mesmo negando este mimetismo manifestado nos cenários e figurinos foi suplantado pela primeira

encenação de *Ubu Rei* que, mesmo sendo feita por um simbolista, possuía as ideias de Jarry o que resultou, por exemplo, na abolição do pano e na manutenção do mesmo cenário em todo o espectáculo. O cenário foi considerado um precursor do surrealismo e a encenação revelou o teatro como negação do teatro realizado até então, permitindo ao teatro mostrar-se despido. O espaço teatral tornou-se mais do que um local de representação com o actor como ferramenta. O espaço teatral transformou-se em espaço de outras possibilidades e de uma liberdade de integrar ao teatro géneros mais populares de teatralidade, reafirmando a teatralidade do próprio palco. Deixando de lado a verosimilhança, a coerência e a figuração a teatralidade não desapareceu, pelo contrário, tornou-se mais evidente.

Esta liberdade ganha com Jarry manifestou-se na digressão do espectáculo *Passe-Vite*. Hoje uma prática comum de criação para *site specific*. Este foi concebido para se movimentar em vários espaços, especificamente salas de restaurantes, provas de vinhos ou locais de restauração hoje desactivados. Locais onde decorria a acção por inteiro e sem panos de teatro. As personagens mesmo aparentemente verosímeis continham sempre algo de insólito, resultando num enredo provocador quer pelo aspecto cómico quer pelo grotesco, integrados.

Algum tempo depois de Jarry, em 1911, disse-nos Marinetti (1979) que “de todas as formas literárias, aquela que pode ter um alcance futurista mais imediato é certamente a obra teatral”. E que, por isso, não queriam os futuristas que esta continuasse a ser o que era então: “mesquinho produto industrial submetido ao mercado dos divertimentos dos prazeres, é preciso varrer todos os imundos preconceitos que esmagam os autores, os actores e o público”. Como citado acima, referindo-se ao público de teatro, disse: “o autor pode esforçar-se por trazê-lo a si, para fora da sua mediocridade, como se traz um naufrago para a margem” E acrescentou: “Evitará porém deixar-se agarrar pelas suas mãos medrosas, caso contrário irá para o fundo com ele, ao som de aplausos” (Marinetti, 1979); e noutro momento disse: “Nós queremos submeter completamente os actores à autoridade dos escritores, e

arrancá-los ao domínio do público que os leva fatalmente a procurar o efeito fácil, afastando-os de todas as tentativas de interpretação profunda” (Marinetti, 1979). Marinetti deu um novo significado às reacções do público: “Tudo aquilo que é vaiado não é necessariamente belo ou novo. Mas tudo o que é imediatamente aplaudido, não é com certeza superior à média das inteligências e é portanto coisa *mediocre, banal, revomitada, ou demasiado bem digerida.*” (Marinetti, 1979). A esta luz *Ubu Rei* mostrou ser uma obra que demorou algum tempo a poder ter condições de ser digerida de forma completa, e não demasiado depressa sem assimilação possível ou rejeitada à partida

Na mesma linha de pensamento que Victor Hugo, Marinetti afirmou igualmente que os autores não deviam ter “outra preocupação senão a de uma absoluta originalidade inovadora” e que “todos os trabalhos dramáticos que partem de um lugar-comum ou atingem uma concepção, a trama ou uma parte do desenvolvimento de outras obras de arte, são absolutamente desprezáveis” (Marinetti, 1979).

Este autor definia o drama moderno da seguinte forma:

O drama moderno deve reflectir alguns aspectos do grande sonho futurista que surge na vida moderna, exasperada pelas velocidades terrestres, marítimas e aéreas, e dominada pelo vapor e pela electricidade. É preciso introduzir no teatro a sensação do domínio da Máquina, os grandes arrepios que agitam as multidões, as novas correntes de ideias e as grandes descobertas da ciência, que transformaram completamente a nossa sensibilidade e a nossa mentalidade de homens do século XX. (Marinetti, 1979)

Passou a estar aberta a estrada da liberdade de criação dos artistas. Faltava agora o foco passar à liberdade do público para agir interior e exteriormente. Muito influenciado por Jarry, Antonin Artaud, a partir de 1933, definiu e defendeu um teatro da crueldade por considerar que “no grau de deterioração [da sensibilidade da época]” era necessário “sem dúvida e antes de mais, [um] teatro que [despertasse] os nervos e o coração” (Artaud, 2006,

p. 93). Este teatro tinha em conta que o público em geral pensava com os sentidos e que não era tão frutífero dirigir-se ao seu entendimento. Assim, propôs-se “recorrer a um espectáculo de massas (...), procurar, na agitação de massas tremendas de gente convulsionada e projectada uma na outra, algo dessa poesia das grandes festas e das multidões, quando (...) as pessoas invadem as ruas” (Artaud, 2006, p. 94).

O ritual foi a base de comportamentos de troca que ganharam valor comunicativo e, dentro de uma perspectiva etológica, evoluíram de comportamentos sem nenhuma função comunicativa, que passaram a ser estereotipados, o que aumentou a possibilidade de comunicação das espécies e minimizou riscos. Na medida em que a espécie humana dominou a linguagem e a desenvolveu com valor cultural e religioso, os rituais passaram a simbolizar ideologias e conhecimentos e tornaram-se mais complexos. Os rituais recriaram os Mitos e permitiram, principalmente antes do surgimento da História, unir seres humanos.

Artaud considerou importantes as forças contidas nos Mitos e pretendeu reintroduzi-las conscientemente no seu teatro:

O amor no dia-a-dia, a ambição pessoal, as lutas quotidianas, tudo tem apenas valor em interacção com o terrível lirismo dos Mitos que são aceites por grupos humanos massivos.

É esta a razão por que tentaremos concentrar em torno de personagens famosos, crimes atrozes, devoções sobre-humanas, um espectáculo que, sem recorrer às imagens extintas dos velhos Mitos, mostre que pode extrair as forças que neles se degladiam. (Artaud, 2006, p. 94)

Em *Passe-Vite* utilizaram-se muitos elementos físicos e objectivos, sensíveis a todos (p.e.: mudanças bruscas de luz, cores da comida, figurinos finais e adereços iniciais inspirados no Livro do Apocalipse, surpresas, gritos e gemidos) e a encenação foi o ponto de partida da criação teatral, não um texto inicial. Dois filmes iniciais (*La Grande Bouffe*,

Ferreri & Malle, 1973; *The Cook, the Thief, his Wife & Her Lover*, Greenaway, Dauman, Plantier, Kasander & Wigman, 1989), entre outros sugeridos, e a estrutura dramática do Livro do Apocalipse, que apareceu a meio do processo, (cf. Anexo A, Tânia Almeida, *Reportagem Porto Canal*; Anexo E, Figuras E4, E5, E6, E7, E8 e E9) vieram em auxílio da encenação.

Contudo, a dualidade do autor e do encenador foi substituída não por um criador único, como defende Artaud (2006, p. 104), mas por uma criação colectiva.

O palco foi suprimido em *Passe-Vite* e “restabelecida a comunicação directa entre o espectador e o espectáculo, entre o actor e o espectador, pelo facto [do] espectador, colocado no meio da acção, ser por ela envolvido e trabalhado. O seu envolvimento resulta da própria configuração da sala”(Artaud, 2006, 107).

Artaud (2006, p. 109) defendeu igualmente que não havia “tema algum, por mais vasto, que [pudesse] estar interdito” à encenação directa em torno de temas, factos ou obras conhecidas. Em *Passe-Vite* ousou-se encenar o Apocalipse e “deixar falar o espaço, alimentá-lo e preenchê-lo”, produzindo o cenário as próprias personagens, os objectos por elas manejados e as suas roupas, alimentados por uma linguagem codificada (ora em discurso, em som numa língua desconhecida, ora em poesia, música ou expressão gastronómica) e por gestos e movimentos que em conjunto com a luz e em sincronia transmitiram constantemente, mas em diferentes gradações, o clima apocalíptico.

“Não se trata de varar o público com preocupações cósmicas transcendentais (...) Todavia, tais preocupações têm de estar presentes; e, além disso, dizem-nos respeito” (Artaud, 2006, p. 103). O objectivo do teatro, que segundo este autor é apenas um reflexo da magia e dos ritos, consiste em, através de meios seguros, trazer a sensibilidade a um estado de percepção mais profunda e mais aguda que o habitual (Artaud, 2006, p. 102).

A questão do teatro devia, então, despertar a atenção geral, “sendo implícito que o teatro, pelo seu aspecto físico e porque [exigia] expressão no espaço (de facto, a única expressão real), [permitia] que os meios mágicos da arte e da fala se [exercessem] organicamente e na íntegra, como exorcismos renovados” (Artaud, 2006, p. 99). E completa sobre a ideia anterior:

De tudo isto se conclui que não será antes de concedermos ao teatro uma linguagem própria que lhe daremos os seus poderes específicos de acção. Quer dizer, em vez de continuar a insistir em textos considerados definitivos e sagrados, o que acima de tudo importa é romper a sujeição do teatro ao texto e recuperar a noção duma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento.

Não se pode definir esta linguagem a não ser pela possibilidade de expressão dinâmica no espaço, por oposição às possibilidades de expressão da fala dialogada. E o que o texto pode ainda aproveitar da fala é a sua possibilidade de expansão para além das palavras, de desenvolvimento no espaço, de acção dissociante e vibratória sobre a sensibilidade. (Artaud, 2006, pp. 99-100)

Em *Passe-Vite* convidou-se o público a passar por um Apocalipse para atingir uma Nova Jerusalém, o que se pode considerar um rito colectivo de passagem no tempo do espectáculo, uma reactualização da magia e ritos antigos.

3.2 Construir uma cidade melhor

Quando o mote grego sintetizado na expressão “tornar a cidade melhor” perdeu o seu sentido e a sociedade mostrou os seus alicerces gastos, restou a possibilidade de destruir “esta cidade” e construir uma melhor.

É de um ambiente apocalíptico e de crise de valores que surge *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* de Bertold Brecht. Esta ópera foi escrita em parceria com o compositor Kurt Weill e foi apresentada pela primeira vez em 1930. Algumas das canções

figuraram dois anos antes na ópera de diálogos e música denominada *Mahagonny: A Songspiel*, também conhecida como *A Pequena Mahagonny*, e obtiveram do público reacção semelhante (Röhl, 1995).

Esta ópera é composta de poemas sobre uma cidade imaginária na costa oeste dos Estados Unidos com o nome de Mahagonny, que significa cidade-rede do alemão *netzestadt*, rede que serve de “armadilha para pássaros comestíveis”, como nos elucida uma das personagens. Esta metáfora que associa uma cidade ao conceito de rede referia-se à criação deste burgo como modo de exploração de homens que possuíam dinheiro ou ouro (Schmitt, 2012). Mahagonny foi pois uma cidade criada de um dia para o outro numa região desértica próxima de uma zona de exploração mineira. Esta cidade atrai os mineiros de forma a ficar com o seu pecúlio, através do ócio, prazer da bebida, da comida, das mulheres e do jogo, contribuindo para o lema “tudo lhe é permitido” – se tiver dinheiro (Röhl, 1995).

Na estreia desta ópera, em 1930, obra que tal como *Ubu Rei* não teve uma recepção simples criando alarido devido ao conteúdo considerado “inferior e imoral”, Theodor Adorno escreveu:

em Mahagonny o mundo burguês é desmascarado como absurdo (...). Esse absurdo é real e não simbólico. O sistema capitalista, com sua ordem, sua justiça, sua ética, é visto como uma anarquia; nós próprios vivemos em Mahagonny, onde tudo é permitido, a não ser uma única coisa: não ter dinheiro. (Röhl, 1995)

Esta ideia de local-rede assim como um clima de destruição de sistemas e estruturas sociais também está presente em *Passe-Vite*. Este restaurante torna-se nas festas de aniversário rede de captura de pessoas que ali vêm divertir-se e comer e que podem ser escolhidas – uma em cada aniversário – como elementos fixos de um quadro final.

A extrema desumanidade da sociedade baseada no dinheiro é desmascarada no final de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, quando o protagonista é condenado à morte,

entre outras condenações que não se coadunam com a gravidade dos actos julgados, pelo simples facto de não ter pago três garrafas de whisky, e as pessoas mais próximas – a amante e o melhor amigo – se negam a emprestar-lhe o dinheiro que lhe salvaria a vida (Röhl, 1995).

Em *Passe-Vite* a vida humana é desrespeitada em detrimento não do dinheiro mas de outra ideia fixa: a conclusão do que o protagonista considera a obra de arte da sua vida, a recriação d' *A Última Ceia* como concretizada por Leonardo da Vinci.

A ópera tradicional era para Brecht uma ópera “culinária”, um espectáculo onde as artes eram integradas (*Gesamtkunstwerk*) concebido como uma distracção sem consequências, produzindo um efeito hipnótico sobre o espectador que aliado à identificação e à catarse produzia alívio e não aprendizagem. A sua ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, apesar de promover uma experiência estética prazerosa, questiona o aspecto excessivo, grandioso ou “culinário”, despindo-se da solenidade própria das óperas e concertos tradicionais e aproximando-se das baladas populares entoadas por cantores de rua, com elementos de *jazz* e afro-americanos. Mais concretamente, este aspecto “culinário” é criticado assim como a sociedade que dele se utiliza. Torna-se objecto de reflexão o próprio prazer: comer, fazer sexo, competir, beber, contendo um efeito provocador na medida em que choca o espectador, levando-o a reflectir sobre a sua realidade. Assim, na 13ª cena, por exemplo, um dos habitantes da cidade come até morrer.

No espectáculo *Passe-Vite*, o aspecto “culinário” e a sua crítica também se desenvolveram. Os inusitados números de entretenimento, musicais e outros, num “serão de variedades (...) [pretenderam] criar um clima meio de *suspense* e de dúvida” (cf. Anexo A, Tânia Almeida, *Reportagem Porto Canal*), aliados aos pequenos *amuse-bouches* inconventionais e à avidez de Gomes de Sá por carne humana revelada no final, deixaram muitas pessoas que participaram do espectáculo à procurar de um sentido para todo aquele ambiente e, particularmente, para a morte de alguém que foi simplesmente comer a um

restaurante. Por um lado, pretendeu-se “ter uma zona cómica, um lado de divertimento mais lúdico”, e por outro, não propriamente chocar mas “criar uma estranheza” no público, “criar uma força diferente” (cf. Anexo A, Gonçalo Fonseca, *Reportagem Porto Canal*). Deste modo, geraram-se “dúvidas” por nem tudo ser explicado, e pretendeu-se “deixar as pessoas a pensar” (cf. Anexo A, Gonçalo Fonseca e Tânia Almeida, *Reportagem Porto Canal*).

Durante a sua vida, Brecht defendeu a asserção de que o teatro poderia contribuir para uma modificação do mundo. Nas suas obras o principal componente é o elemento social, enquanto os sentimentos individuais se exploram poeticamente. Contudo, as suas obras também continham cenas de amor mas geralmente foram ridicularizadas pela própria evolução do enredo, e na maioria situavam-se em torno da prostituição como em *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (Röhl, 1995).

Igualmente, a personagem de Gomes de Sá mostrou-se redutora na relação de afecto, principalmente na forma como assediava Juanita no momento em que cantava *Happy Birthday Passe-Vite* (cf. Anexo D, 5º e último número de variedades a *Canção de Aniversário*).

Apesar do espectáculo *Passe-Vite* não ter sido construído de uma forma didáctica – sendo uma performance que permitiu o envolvimento emocional, não tanto pela identificação e verosimilhança mas pelo choque de sensações – conteve semelhanças com uma estrutura épica: Gomes de Sá assemelhou-se a uma espécie de narrador da acção, apresentando o que iria acontecer, e que no final fez uso da *voz off*; o público foi envolvido na acção espacial, física e emocionalmente mas, ao mesmo tempo despertou a sua actividade pelos muitos elementos de estranheza presentes, e pela necessidade de analisar o que estava a acontecer em cada cena, decidindo o que significavam aqueles elementos desconhecidos a cada momento através de uma intensa actividade intelectual (cf. Anexo F); finalmente, apesar de existir um

aumento de tensão que se dirigiu para a catástrofe, os acontecimentos desenrolaram-se em curvas, e não linearmente, e uma tensão constante e presente em cada momento fez-se sentir.

O espectáculo *Passe-Vite* construiu-se através de uma montagem de quadros, com uma ligação dramaturgicamente à estrutura do livro bíblico do Apocalipse (cf. Anexo E, Figuras E4 E5, E6, E7, E8 e E9), que deram origem a saltos na acção teatral. Esta estrutura e modo de representação possui uma tónica de teatro épico.

Brecht desenvolveu um sentido maior de compromisso social, o que se destacou até nas situações cómicas das suas peças, que também são conhecidas por “distanciamento” ou “estranhamento” (do alemão *verfremdung*), uma particularidade das suas obras (Schmitt, 2012).

Em *Passe-Vite* o cómico manifestou-se desde o quadro inicial ligado a elementos de estranheza, o que se relaciona com o efeito de distanciamento que Brecht definiu e colocou à disposição consciente como recurso teatral. Em *Passe-Vite* recorreu-se, assim, a alguns dispositivos com efeito de distanciamento (o cómico, o ridículo, o insólito, a descrição das etapas do serão pelo anfitrião) sem deixar de, através deles, falar de injustiça e de poder.

O espectáculo *Passe-Vite* aproxima-se, no entanto, do teatro documental de Piscator pelo emprego do vídeo, durante o espectáculo, como documentação do que acontece fora daquele espaço e com as vítimas do poder de Gomes de Sá. Este emprego tecnicista de novos meios e aparelhos, como os de rádio e de cinema, não se liga às práticas de Brecht.

Brecht aprendeu e incorporou na sua prática muito do teatro proletário-revolucionário de agitação e propaganda: agit-prop, onde encontrou uma forma de teatro didáctico, que rompia com o tradicional carácter artístico do teatro burguês. Neste tipo de teatro os amadores tomavam o lugar dos actores profissionais e a divisão entre apresentadores e espectadores estava praticamente abolida, porque, defendia-se então, a peça didáctica ensinava pelo fato de ser representada e não pelo facto de ser vista. Deste modo, não eram

absolutamente necessários espectadores, que, no entanto, podiam também ser valorizados. As peças didáticas e as peças habituais foram as duas formas do teatro épico que Brecht fundiu. O teatro épico e didáctico caracterizou-se em Brecht pelo carácter narrativo e descritivo, que persuadia através da razão, sobre a ordem social do mundo humano: um teatro que, ao mesmo tempo, actuou como ciência e como arte (Schmitt, 2012).

Em *Passe-Vite* apesar de nem todos os elementos teatrais, como por exemplo, a música, comentarem o texto e tomarem posição dentro do espectáculo, além das referidas existem outras aproximações ao teatro de Brecht em particular e ao teatro épico em geral. Actores amadores dos vários Concelhos do Alto Minho fizeram parte integrante do espectáculo representando sem palavras e figurando nas partes finais do vídeo que foi completando a acção (cf. Anexo C, II. *A Visão da Copa dos Sonhos: A Construção da Trama*).

3.3 O teatro de hoje

Em 1998, num posfácio acrescentado à sua obra *O futuro do drama*, Sarrazac continuou a defender a designação de rapsódia como uma alternativa às visões de teatro dramático e teatro épico. Este autor disse-nos:

A pulsão rapsódica – que não significa nem abolição, nem neutralização do dramático (a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que constituem o privilégio do teatro) – procede, na verdade, por um jogo múltiplo de aposições e de oposições... Dos modos: dramático, lírico, épico e mesmo argumentativo. Dos tons ou daquilo a que chamamos “géneros”: farsesco e trágico, grotesco e patético [...] (o que faz com que Stein tenha colocado como subtítulo do “seu” *Cerejal* “tragédia, comédia, pastoral, farsa”, recuperando assim o sentido musical de “composição muito livre” da rapsódia). Também da escrita e da oralidade... e a enumeração não é exaustiva. (Sarrazac, 2002, p. 227)

Para este autor os princípios característicos da rapsodização do teatro são: a recusa do "belo animal" aristotélico e escolha da irregularidade; o caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; a reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cómico; a junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; e a passagem de uma voz narradora e interrogante, não reduzível ao "sujeito épico" szondiano, desdobramento de uma subjectividade alternadamente dramática e épica – ou visionária (Sarrazac, 2002, pp. 229 e 230).

Assim:

o devir rapsódico do teatro aparece (...) como a resposta acertada a esta explosão do próprio mundo. A montagem das formas, dos tons, todo este trabalho fragmentário de desconstrução/reconstrução (descoser/recoser) em torno das formas teatrais, parateatrais (nomeadamente, o diálogo filosófico) e extrateatrais (romance, novela, ensaio, escrita epistolar, diário, relato de experiências de vida...) praticado por escritores tão diferentes quanto Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltes, apresenta características de uma intensa rapsodização das escritas teatrais. (Sarrazac, 2002, p. 230)

Pretender-se aniquilar totalmente o dramático do teatro, para Sarrazac, seria um gesto tão inadequado quanto o de querer banir toda a psicologia, com o pretexto de que o psicologismo do séc. XIX se tinha transformado numa caricatura. Se o drama pôde parecer ultrapassado, mais recentemente, foi enquanto forma pura, forma primária, que não admitia a intrusão de outros motivos. Transbordar de sistema não significa aniquilar o sistema que se extravasou (Sarrazac, 2002, p. 231).

Dependendo da visão o espectáculo-performance *Passe-Vite* pôde ser definido como rapsodização do teatro ou teatro pós-dramático. Rapsodização do teatro porque emerge uma

voz de escuta e inquietação ao longo dos quadros do espectáculo, teatro pós-dramático porque a criação do espectáculo pressupõe que o que acontece às pessoas, e a relação entre elas, não é o fundamental para o entendimento da realidade, e que todos os outros elementos ganham igual importância para a vivência pois todos comunicam com o espectador.

A esse respeito Lehmann (2003) defendeu que a Arte Total actualmente se manifestava não como uma expressão artística melhor e mais completa porque contendo todas as outras, mas como a observação, na revelação das conexões existentes entre todas as artes. Cada expressão artística interrompia a comunicação que ocorria em locais e através de formas aparentemente diferente, contudo, sendo o rio de comunicação o mesmo. Este autor determinou que quanto mais a investigação do performer era guiada para questões mais abrangentes e completas, maior semelhança se verificava nas diversas formas de arte porque filhas da mesma origem: um rio de consciência ininterruptamente a criar, a gerar possibilidades, umas declaradas outras não. Neste tipo de apresentação qualquer espectador pôde tornar-se o único espectador, porque para cada um todos os outros faziam parte do espectáculo. Ele era único, via tudo e era livre em relação a tudo o que acontecia.

Sobre a formulação do conceito de teatro pós-dramático o autor afirmou basear-se no mínimo denominador comum entre uma série de formas dramáticas muito diferenciadas, e que tinham em comum uma única coisa: possuírem antes de si uma história, a história do teatro dramático. Assim:

no teatro pós-dramático também aparecem os conflitos, os caracteres, as ideias e o conflito de ideias, a colisão enfim. Esses elementos, contudo, ocorrem de uma outra forma, que não a que era articulada pelo drama. Nesse sentido, é importante um rápido esclarecimento: o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialéctica, dialéctica no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai

caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como dissociar o conceito de drama dessa dialéctica. Lehmann, (2003)

Claramente o espectáculo *Passe-Vite* pode ser definido como uma performance pelo seu recurso à fisicalidade em todos os quadros do espectáculo. Sobre esse recurso Erika Fisher-Licht (2005) elucidou-nos:

O corpo físico do actor e do espectador é a base existencial de todo o tipo de espectáculo – seja na vida quotidiana, nas artes ou numa *performance* cultural. O que quer dizer que o carácter performativo da cultura não pode ser, em boa verdade, investigado sem recurso à fisicalidade de todos os que participam num espectáculo. Não são as ideias, os conceitos nem os sentidos que devem ser examinados em primeiro lugar, para dar visibilidade ao carácter performativo da cultura, mas sim os corpos físicos particulares através dos quais e entre os quais se produz o espectáculo – o corpo do actor que, ao aplicar algumas técnicas e práticas, consegue ocupar o espaço e chamar toda a atenção dos espectadores sobre si, a sua presença física, assim como o corpo dos espectadores, que respondem de forma particular a uma experiência de presença como esta.

Na performance gastronómica o público alternou, num movimento descontínuo mais rápido ou mais lento dependendo da pessoa, entre dois tipos de estado perceptivo que a autora denominou de “ordem da presença” e “ordem da representação” (Fisher-Lichte, 2005):

Percepcionar o corpo, as coisas e o espaço na sua presença específica não significa percepcioná-los como desprovidos de significado. É dizer antes percepcionar todos estes fenómenos como alguma coisa. (...) As coisas (...) significam aquilo que aparentam. (...) Percepcionar e gerar sentido são, aqui, executados no – e pelo – mesmo acto. O significado é produzido pelo – e no – acto de percepcionar.

Uma tal oscilação na percepção – entre focalizar o fenómeno como auto-referencial e pelas associações que pode desencadear – designo como a ordem da presença. Distingo-a de um outro tipo de percepção e produção de sentido que é a ordem da representação.

Durante um espectáculo, a nossa percepção oscila entre ambas as ordens de percepção. No momento em que passa de uma para outra, surge a ruptura, ocorre uma descontinuidade. Produz-se um estado de instabilidade, que coloca o sujeito que percebe entre duas ordens, que o transfere para um estado intermédio, um estado de liminaridade. Cada mudança, cada instabilidade faz com que a dinâmica do processo de percepção tome um outro rumo. Quanto mais frequente é a mudança, mais vezes o sujeito que percebe começa a vaguear entre os dois mundos, entre as duas ordens de percepção. Cada vez mais toma consciência da sua inabilidade para causar, dirigir e controlar as mudanças. (...) Num momento como esse, o espectador experiencia a sua própria percepção como emergente, fora da sua vontade e do seu controlo, mas também, como realizada conscientemente.

O diagnóstico que Marinetti fez do espectador de teatro e as soluções que propôs, entre chocar e forçar o público a agir fisicamente, por exemplo, vendendo menos lugares do que os lugares existentes na sala de espectáculo, construíram uma nova relação com o espectador e um elo que hoje se concretiza cada vez mais na performance, no teatro contemporâneo, e em Teatro e Comunidade (Marinetti, 1913, cit. por Fisher-Litchte, 1997).

Nesta linha de interesse pelo público, em *Passe-Vite* introduziu-se uma personagem-mistério que reagia fisicamente ao espectáculo induzindo outros a reagir, por ressonância ou crítica do seu comportamento, ao que acontecia; igualmente, presentearam-se alguns dos espectadores, que se sentaram em determinados lugares, com comida que não puderam escolher mas que tiveram forçosamente de comer, oferecer, desperdiçar ou ignorar.

4. CATÁSTROFE: IDENTIDADE E DISCURSOS

Neste último capítulo antes das reflexões finais, e mantendo a ligação à estrutura da comédia que na catástrofe procede à transformação dos acontecimentos em saídas felizes esclarecendo toda a acção, no caso do presente relatório-ensaio, clarificou-se a escolha do método e transformaram-se os dados da pesquisa em resultados que posteriormente se discutiram tendo em conta o caminho conceptual traçado anteriormente.

4.1. Observação participante

Se aceitarmos a premissa de que todas as narrativas são “invenções”, então os discursos sobre a interpretação são localizáveis dentro de um contexto histórico e sócio-cultural particular. Tal significa que, cada narrativa, incluindo o que está agora a ser descrito neste texto tem uma ou mais estórias implícitas que são construídas para determinadas audiências em contextos particulares (Zarrilli, 1996, p.8).

Como metodologia elegeu-se a observação participante tendo como pressuposto que o indivíduo é definido pelo conjunto de relações, compromissos passados e recentes. Assim, no indivíduo articulam-se harmoniosamente ou coexistem, combinam-se ou contradizem-se, sintetizam-se ou combatem-se, de forma mais ou menos pacífica, elementos e dimensões variadas. Na formulação de Gergen (1985): “o discurso sobre o mundo não é um reflexo ou mapa do mundo mas um produto do intercâmbio social”. O mundo social é construído de tal maneira que não segue a divisão em campos de estudo, ou seja, em divisões científicas e institucionais. Existe um perigo na abstracção e na descontextualização daquilo que pretendemos estudar. O movimento próprio do que estudamos é ignorado. Ao criarmos grelhas de leitura conhecidas num campo de estudo desconhecido deixamos de perceber o que esse instrumento não capta e que é afinal o inesperado, o desconhecido, o novo, e a génese das forças dinâmicas da sociedade humana como a política e o poder com as quais o teatro tem ligação íntima.

Na esfera de pesquisa do Teatro e Comunidade é importante ter em conta que a transformação social para melhor, não admitida, mas muitas vezes tentada nas comunidades, necessita menos de uma tentativa de conhecimento sobre as populações, e mais de uma vivência conjunta com criação de performances que serão sempre histórica e socialmente contingentes. Por outro lado, como pedagogos teatrais podemos revelar as origens sociais dos conceitos: as palavras são criadas em determinado momento por determinadas pessoas significando algo específico. Assim, torna-se claro que o intercâmbio entre pessoas através desses significados sustenta as instituições sociais, morais, políticas e económicas às quais estamos todos ligados.

Contudo, determinados discursos mantêm-se não por serem objectivamente válidos ou melhores do que outros que não são dominantes, mas por razões meramente sociais. Com o Teatro podemos levar aos cidadãos o poder de criarem as suas próprias definições, as suas próprias metáforas sobre si com consequências automáticas no resto das suas vidas. Crê-se existir um sistema simbólico subjacente à linguagem mas como podem as palavras mapear a realidade quando o uso das palavras é restrito pelo contexto linguístico? Como fazer teatro *para, com e na* comunidade se a comunidade imaginada não é de perto a real? Há que escolher um ponto de partida e essa escolha é uma construção social.

Um aspecto muito importante é sublinhado por João Teixeira Lopes (2002, pp. 108 e 109):

...as identidades são cada vez mais reflexivas, [isto é], a própria ideia de projecto, de identidade inacabada, “faz-se, faz-se e nunca se vê o trabalho pronto”, essa identidade inacabada entra naquilo a que [o] sociólogo, Giddens, chama dupla hermenêutica. Este conceito algo assustador quer dizer, muito simplesmente, que hoje em dia nós aprendemos cada vez mais através daquilo que o conhecimento produz e o próprio processo de individualização, que faz muitas vezes com que queiramos estar sós

conosco próprios – o que não implica necessariamente sós em relação às redes de sociabilidade ou em relação aos amigos, nada disso, mas apenas que tenhamos também os nossos momentos cada vez mais intensos de reflexividade – fez com que muito do que é conhecimento científico, até pelas lógicas de difusão de ciência (...) seja apreendido. Apreendemos cada vez mais aquilo que se produz, [por exemplo] na sociologia, na psiquiatria, na psicologia, na antropologia, na arqueologia, e integramos este *stock* no nosso próprio mapa mental, nos nossos próprios mapas cognitivos, e por outro lado estamos também constantemente a fornecer pelos nossos comportamentos, atitudes, acções, práticas, um conjunto de matéria-prima essencial que alimenta essas próprias ciências. Portanto, há aqui um círculo, o tal círculo da dupla hermenêutica: nós somos a matéria-prima da qual se alimentam as ciências e ao mesmo tempo apreendemos cada vez mais aquilo que os sociólogos, os psicólogos, os psiquiatras que vão à televisão, que falam nos jornais, que falam em mesas-redondas, que editam livros de divulgação científica, dizem a nosso respeito. Por conseguinte, também aí as identidades se complexificam.

Tendo tudo o exposto em conta, sabemos que a captação das significações e das experiências subjectivas dos intervenientes no processo de interacção social que a observação participante permite tem, no entanto, os seus limites de objectividade. Manifestar-se-ão, quer no enviesamento que a observadora forçosamente criará, no movimento duplo de ir ao encontro dos grupos e se adequar às características locais, e de responder à questão de investigação mantendo o pensamento crítico; quer na perturbação que a presença da investigadora criará no decurso da interacção social normal. Para tal foi útil o recurso à entrevista (cf. Anexo G), na qual o pensamento mais dirigido à investigação tomou lugar, como complemento da observação.

Pode servir de defesa desta metodologia – a observação participante – o esclarecimento de João Teixeira Lopes (2002, p.108) sobre “socialização por antecipação” um conceito de Merton:

se eu desejo pertencer a certos grupos, nos quais todavia ainda não estou integrado, apenas me encontro a caminho de, muitas vezes até por comportamentos miméticos, pela minha percepção espontânea do que julgo que esses grupos são, tendo a comportar-me com eles, mesmo antes de pertencer a esses grupos. Por outro lado, parece-me também ser de salientar aqui a centralidade dos processos de comunicação, [isto é], a identidade é comunicação. A identidade, apesar de ser algo profundamente interior, e apesar de ser algo profundamente interior, e apesar de ser também uma alteridade interior, torna-se acessível aos outros através de linguagem, não só verbal mas também não verbal, as posturas corporais, os gestos. Por isso, insisto muito junto dos meus alunos para que comecem a deixar de lado a obsessão pelo inquérito por questionário – que é no fundo aquela técnica que garante à sociologia a sua objectividade científica na velha tradição positivista, [isto é], o inquérito são os números, as análises estatísticas, a fiabilidade científica do velho modelo – e insisto muito para que eles façam *in loco*, e observação deambulante, isto é, que observem os rituais de comunicação e de facto é a comunicação que vai objectivar, como dizem os fenomenólogos, tudo aquilo que em mim é subjectivo e interior: ao comunicar eu torno acessível aos outros e acessível à observação os meus processos de construção identitária.

4.2 A importância do colectivo na mudança individual

Investigou-se o conceito de transporte da comunidade através do teatro, no geral, e as suas fases de criação de sentido em particular.

Na entrevista semi-estruturada (cf. Anexo G) apurou-se a existência preponderante de transporte quando o entrevistado nos diz, por exemplo, que: “inicialmente tinha um grande fascínio, uma magia envolvia o Teatro e os actores; agora [está] mais próximo deles” e, igualmente, quando divide em três as fases e capítulos da sua vida artística. Este transporte dá-se igualmente nas pessoas à sua volta e sobre esse processo descreve: “Tínhamos que estudar os autores, as ideias e procurar compreender tudo aquilo. Os nossos valores também se alteravam”. Noutra momento da entrevista acrescenta: “Vi as pessoas, de início, caladas nas conversas depois dos espectáculos, por exemplo, mas ao longo do tempo com a necessidade de colocar questões e expressar as suas opiniões; talvez por que agora já saibam que vai existir um espaço para isso. Tornaram-se mais activas”.

No entanto, uma transformação efectiva não é tão observada: “Tenho sentido que algumas pessoas amadurecem. Até há pessoas como o caso da C. que já com 12 anos (...) parecia muito madura para a idade. Sinto que o Teatro a tocou muito, a desenvolveu” (Esmeriz, 2013, cf. Anexo G). Todavia, verifica que “há outras pessoas que vão uma vez ou participam de um projecto comunitário e não voltam mais”. Por outro lado, afirma claramente que a comunidade não se transforma “mas [que] o Teatro pela sua presença influencia a comunidade, por exemplo, desde as encenações da Queima de Judas que o próprio comércio se modificou: vendem judazinhos por todo o lado e podemos comprar bolos de aniversário da Paixão por encomenda!” (Esmeriz, 2013, cf. Anexo G).

Estes dados indicam-nos que o processo de criação de sentido através do teatro não opera da mesma forma individual e colectivamente. Individualmente dá-se evolutivamente, através de fases de afirmação, distanciamento e integração da experiência teatral:

na primeira *Queima de Judas* eu pude cuspir fogo algo que eu já sabia fazer e na segunda Queima de Judas a minha família e eu criámos uma banda pois eu tinha começado a estudar guitarra e desde aí, quando é necessária música, as Comédias

chamam-me e tenho tocado também noutros contextos (...) [Mas, igualmente] as experiências com cada espectáculo, com cada workshop e encenação do grupo amador foram mudando os meus valores e a minha forma de comunicar mensagens a outros (...) Fui sempre subindo. É uma evolução. Não voltei ao mesmo estado inicial. (Esmeriz, 2013, cf. Anexo G)

Colectivamente dá-se circularmente e fomenta a mudança individual, principalmente nas pessoas que se tornam actores amadores:

É naturalmente cíclico este laço entre o Teatro e a Comunidade: o Teatro torna-se presente, influencia e a comunidade recebe, mas depois necessita que o Teatro volte a tornar-se presente e a influenciar (...) As pessoas que fazem parte do público que eu conheço, a tal “família”, tornam-se mais unidas, mas tal não significa que tenham as mesmas opiniões ou que percebam ou sintam as mesmas coisas nos espectáculos. Unem-se em torno destes actores das Comédias que os surpreendem muito. (...) As pessoas são tocadas isso posso dizer, não sei se isso as transforma durante um tempo ou para sempre. Mas o impacto inicial, o serem surpreendidas, é o primeiro passo para a transformação. (...) Penso que agora as comunidades estão a trabalhar, saíram da preguiça. Penso que de certo modo os vários concelhos não queriam de facto ver outros grupos de teatro, confrontarem-se, mas agora estamos a fazê-lo e a crescer com isso. (Esmeriz, 2013, cf. Anexo G)

Da análise do documento produzido pelo Agrupamento de Escolas de Monção, depois de uma turma de ensino secundário assistir ao espectáculo *Passe-Vite* (cf. Anexo F), verifica-se pela escolha da organização e discurso escolhidos (*interpretação, feedback, mensagem que passou, o que não compreenderam*) uma necessidade de atribuir significados numa luta de poder entre actores e espectadores (ordem da representação), em detrimento da vivência

em si do acto performativo (ordem da presença) numa manutenção de um estado intermédio onde actores e espectadores se tornam uma comunidade, mesmo que por breves momentos.

Para Elisabete Paiva (2010) as Comédias do Minho podiam também chamar-se Comunidades da Arte pois tornam-se mais próximas através dela:

A Associação Comédias do Minho foi criada em 2003, pela Comunidade Intermunicipal do Vale do Minho, de que fazem parte os municípios de Melgaço, Monção, Valença, Paredes de Coura e Vila Nova de Cerveira. (...) Iniciou a sua actividade a partir e em torno de uma companhia profissional de teatro, com o intuito de desenvolver uma acção transversal de criação, produção, difusão, formação e animação teatrais neste território particular.

Estamos perante uma região que expressa assimetrias socioeconómicas resultantes do desenvolvimento do território nacional e é representativa do que chamamos interioridade: o isolamento, a desertificação e o consequente envelhecimento da população, a ruralidade. Estas circunstâncias, de todo não favoráveis, levaram a que a acção política se concentrasse essencialmente em suprir necessidades básicas de requalificação do território e de esbatimento das desigualdades. Minimamente encaminhada esta conjuntura,urgia dar um novo passo: a resposta surge na forma de um projecto cultural que pudesse ser uma alavanca para o desenvolvimento e afrontasse um outro problema estrutural: uma identidade abalada por uma auto-estima frágil, agredida pelas narrativas que sobre si se construíram (uma vaga ideia de pobreza, um encanto meramente pitoresco) e pela erosão e nivelamento que a prevalência da televisão provoca.

O teatro veio criar, numa sociedade de massas e dos meios de comunicação, uma interrupção e uma alternativa à comunicação ao vivo envolvendo responsáveis políticos, técnicos culturais, agentes territoriais e artistas numa rede cultural que a fomenta.

Vasco Ferreira (“comunicação pessoal”, Outubro 24, 2012) da equipa das Comédias do Minho afirma que, desde 2006, as Comédias do Minho têm “tocado em todas as pessoas que entram no sistema de ensino, e que existem exemplos de pessoas que foram tocadas de tal forma que até foram estudar teatro”. Ele afirma, igualmente, que alguns actores amadores desenvolvem trabalho com a associação há mais tempo do que outros. No entanto, sabe que o primeiro ano da associação “foi muito duro”. Em 2003 ainda não se encontrava na equipa, integro-a em Julho de 2005, mas sabe por relatos de outros, entre eles os da actriz Mónica Tavares que “foi difícil” porque “as comunidades e o sistema político não sabiam o que eram actores e como trabalhavam... Em 2004, 2005 e 2006 não compreendiam. Em 2006 com o Aproximate [Projecto Pedagógico] iniciou-se uma educação das pessoas da comunidade e ao fazerem experiência do trabalho de actor começaram a compreender”. Vasco Ferreira acrescenta ainda que considera este, um projecto pedagógico abrangente já que se inicia no ensino pré-escolar e primário, com criações concebidas para o efeito, continua no Verão com um workshop de formação artística (*Nas Margens*) para jovens dos 12 aos 18 anos, assim como através de um projecto de teatro na escola (*Encena*), e se completa nos Grupos de Teatro Amador dos vários Concelhos, entre outras actividades mais pontuais. E conclui “é uma pequena revolução cultural pois todas as escolas públicas e não públicas destes cinco Concelhos do Minho são público das Comédias em alguma etapa ou em várias da vida”.

No entanto, este transporte comunitário não se faz preferencialmente através do Aproximate, já que:

Nesta teia complexa de influências, e apesar de as Comédias do Minho manterem até à data os três eixos de intervenção pensados para o biénio 2007-08: a Companhia de Teatro profissional, o Aproximate (Projecto Pedagógico) e os Projectos Comunitários, as fronteiras entre as três vertentes são cada vez mais ténues. Dir-se-ia que é progressivamente mais claro que se trata de um só objecto: aquilo que era um

modelo de organização passou a ser representativo da plasticidade do próprio projecto. Este modelo de intervenção acaba por se traduzir numa reinvenção orgânica da estrutura e dos modos de concretização do seu programa.

A equipa testemunha actualmente a sua dificuldade em exprimir essas separações, pois elas não correspondem ao que ocorre no quotidiano, francamente partilhado. Nesta equipa, a responsabilidade por construir e pensar o projecto é partilhada. Todos, nas diversas áreas, criação, produção, comunicação, se desdobram em múltiplas tarefas e fazem aquilo que à partida nunca fariam noutros contextos, tal como a comunicação, que é partilhada e se faz na rua tanto como através dos habituais meios de comunicação, o esforço das montagens e desmontagens que é distribuído por técnicos, actores e direcção, ou a relação com o público, que é partilhada e mesmo celebrada. (Paiva, 2010)

Tomando como exemplo a performance gastronómica *Passe-Vite* verifica-se que este espectáculo se concretiza numa composição pensada para determinados lugares – trata-se de um *site specific*. A dramaturgia, original, foi forjada pelos criadores e intérpretes:

Sobre os actores, mais uma vez, uma nota apenas. A aridez do território é contrabalançada por um equivalente afectivo, que vai da familiaridade da casa e do café ao espaço público e à festa colectiva (tão característica da vivência minhota). O teatro, edifício e palco, é todo o território – nele o actor se fabrica e compõe as vozes e os corpos dos homens e mulheres que dá a ver. O projecto de criação pessoal que é pedido a cada um que desenvolva responsabiliza, desafia e motiva. Quantas vezes, público e actores fazem parte de uma mesma comunidade? (Paiva, 2010)

Na resposta a esta interrogação verificamos que a equipa da Associação Comédias do Minho habita, como poucas outras, efectivamente o território onde trabalha pois cada actor, cada técnico, o director artístico, vive lado a lado com os espectadores que assistem às peças

da companhia, com as crianças, jovens e professores que participam nos workshops para eles concebidos, com os grupos de teatro amador, as bandas filarmónicas, os ranchos folclóricos, que colaboram com a associação, e os membros desta associação “são operários como outros quaisquer operários de outra qualquer profissão – todos são parte da mesma comunidade” (Paiva, 2010).

Deste modo, “a equipa fez-se filha, natural ou adoptada, deste território: olhando as suas gentes como homens e mulheres que vivem lado a lado com ela, procurando conhecer e respeitar os seus hábitos, marcas, língua, procurando simultaneamente liderar processos de valorização da identidade e da sua abertura ao novo, enraizar sem folclorizar, constituir e formar, sem se sobrepor ou formatar” (Paiva, 2010).

Em vez de promover a comunidade ou de analisar a comunidade, o teatro hoje desconstrói o próprio conceito de comunidade e desafia a sua existência. No entanto, é também a comunidade que cria e mantém a possibilidade do espectáculo em conjunto com os artistas. O previsível nunca pode ser novo para o colectivo, mas a pertinência do teatro é diferente do previsível porque não impede o novo de causar espanto e admiração, ao mesmo tempo que permite o reconhecimento de traços familiares e próximos. Assim, é no movimento de expansão do mundo que o teatro se torna verdadeiramente político. É neste transporte que provoca ou disponibiliza ao espectador que o teatro pode tornar-se determinante.

REFLEXÕES FINAIS

A Comunidade Imaginada em contraposição à Real, não é uma comunidade ideal mas corresponde ao processo de investigação que direcciona o interesse para caminhos diferentes daqueles já conhecidos. O fascínio pelos actores, a importância dada ao texto e à atribuição de papéis, a descoberta do Teatro através da Escola, a procura e atribuição de significados a cada elemento do acto teatral e a dificuldade em enquadrar actos performativos são

construções de discurso e de identidade encontradas. Numa comunidade existem várias fases de criação de sentido através do teatro que podem ser definidas como Afirmar-se, Distanciar-se e Reequilibrar-se, no decorrer das quais valores, discursos e práticas novas e passadas se conjugam. Conclui-se que as comunidades se transportam no momento do acto teatral para um universo de referência diferente do seu habitual, recebendo o impacto da presença do Teatro nas suas vidas. Este processo é melhor descrito como circular por ser reatualizado ciclicamente. Contudo, uma mudança ao longo do tempo verifica-se a um nível individual e é alimentada por grupos pequenos e coesos, unidos em torno do Teatro. As comunidades dos diferentes concelhos têm podido confrontar-se desde 2010 pela criação do FITAVALE. No futuro, este encontro renovado anualmente vai permitir prosseguir esta linha de investigação e determinar as fases de criação de sentido através do Teatro de cada comunidade distinta.

BIBLIOGRAFIA

- Antunes, D. (2011, março). Mediterrâneo: Uma geografia emocional. *Actas das Jornadas de Investigação do Centro de Investigação em Arte e Comunicação*. Universidade do Algarve, Faro, Portugal, 2. Consultado em <http://livros.ciac.pt/actas.pdf> a 4 de Maio de 2013.
- Artaud, A. (2006). *O teatro e o seu duplo* (F. Brandão, trad.). Lisboa: Fenda Edições.
- Cabral, C. (2001). *Manual de dramaturgia*. Lisboa: Edições INATEL.
- Carmo, R. (2006). *Contributos para uma sociologia do espaço-tempo*. Oeiras: Celta Editora.
- Baumgärtel, S. (2007). Um teatro contemporâneo como laboratório da fantasia social: Alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cénicas*, 1(9). Florianópolis: CEART/UDESC, Núcleo de Comunicação Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Boal, A. (2008). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Funarte.

- Branco, M. (2010). *João dos Santos: Saúde mental e educação* (2ª ed.). Lisboa: Coisas de Ler.
- Craig, E. (2011). Sobre a arte do teatro. In M. Borie, M. Rougemont & J. Scherer (org.), *Estética teatral: Textos de Platão a Brecht* (3ª ed., H. Barbas, trad., pp. 386-395). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Originalmente publicados em 1905 e 1907)
- Eliade, M. (1989). *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70.
- Ferreri, M. & Malle, V. (1973). *La Grande Bouffe* [Film]. M. Ferreri (dir.), V. Malle (prod.).
Novaiorque: ABKCO Films Inc.
- Fisher-Lichte, E. (1997). Discovering the spectator: Changes to the paradigm of theatre in the twentieth century. In E. Fisher-Lichte, *The show and gaze of theatre: A European perspective* (pp. 41-60). Iowa City: University Iowa Press.
- Fisher-Lichte, E. (2005). A cultura como performance: Desenvolver um conceito (M. H. Serôdio, trad.). *Sinais de Cena, 4*, pp. 73-80.
- Gergen, K. (1985). The social constructionist movement in modern psychology. *American Psychologist, 40* (3), 266-275.
- Greenaway, P., Dauman, P., Plantier, D., Kasander, K & Wigman D. (1989). *The Cook, the Thief, his Wife and Her Lover* [Movie]. P. Greenaway (dir.), P. Dauman, D. Plantier, K. Kasander & D. Wigman (prod.). Santa Monica, California: Miramax Films Corporation.
- Hugo, V. (2011). Prefácio de Cromwell. In M. Borie, M. Rougemont & J. Scherer (org.), *Estética teatral: Textos de Platão a Brecht* (3ª ed., H. Barbas, trad., pp. 300-313). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Originalmente publicado em 1827)
- Jarry, A. (2011). Da inutilidade do teatro para o teatro. In M. Borie, M. Rougemont & J. Scherer (org.), *Estética teatral: Textos de Platão a Brecht* (3ª ed., H. Barbas, trad., pp. 362-366). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Originalmente publicado em 1896)
- Jorge, V., Cardoso, R., Miranda, J., Seixas, P., Miguens, S., Lopes, J., Abranches, A. & Martins, R. (coord.) (Março, 2002). Identidade, Identidades. *Mesa-Redonda do Centro de*

- Ciência e Cultura do Campo Alegre*. Porto: Fundação Ciência e Desenvolvimento, Associação para o Desenvolvimento da Cooperação em Arqueologia Peninsular (ADECAP) e Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia (SPAPE).
- Jung, C. (1971). *A prática da psicoterapia: Contribuições ao problema da psicoterapia e à psicologia da transferência* (M. L. Appy, trad.). Petrópolis: Vozes.
- Lehmann, H. (2003). Teatro Pós-Dramático e Teatro Político (R. Imanishi, trad.). *Revista do Departamento de Artes Cênicas*, 3, (9-19). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de S. Paulo.
- Lessing, G. (2011). A dramaturgia de Hamburgo. In M. Borie, M. Rougemont & J. Scherer (org.), *Estética teatral: Textos de Platão a Brecht* (3ª ed., H. Barbas, trad., pp. 216-223). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Originalmente publicado entre 1767 e 1768)
- Maeterlink, M. (2011). O trágico quotidiano. In M. Borie, M. Rougemont & J. Scherer (org.), *Estética teatral: Textos de Platão a Brecht* (3ª ed., H. Barbas, trad., pp. 358-362). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Originalmente publicado em 1896)
- Marinetti, F. (1979). A Volúpia de Ser Apupado. In J. Ferreira (org.), *Antologia de Futurismo Italiano: Manifesto e Poemas* (J. Ferreira, trad., pp. 74-77) Lisboa: Editorial Vega. (Originalmente publicado em 1911)
- Merleau-Ponty, M. (2003). In S. Ménéasé (org.), *Palestras*. Lisboa: Edições 70.
- Nietzsche, F. (2011). A origem da tragédia. In M. Borie, M. Rougemont & J. Scherer (org.), *Estética teatral: Textos de Platão a Brecht* (3ª ed., H. Barbas, trad., pp. 346-351). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Originalmente publicado em 1871)
- Paiva, E. (2011). *Comédias do Minho: Um projecto de inscrição teatral*. Seminário Teatro em Portugal II. Mestrado em Estudos de Teatro. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado* (J. Justo, trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

- Röhl, R. (1995). Ascensão e queda da cidade de Mahagonny: Uma ópera épica. *Revista Fragmentos* 5(1), 127-134. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Consultado a 10 de Abril de 2013, em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/4905/4266>
- Sarrazac, J. (2002). *O futuro do drama* (A. Silva, trad.). Porto: Campo de Letras.
- Samuels, A. (1993). *The political psyche*. NY: Routledge.
- Scheffler, I. (2008, setembro). Alfred Jarry: o dramaturgo da cena. *Anais do Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba Paraná, Brasil, 6. Consultado a 10 de Abril de 2013, em <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anais-vi/23IsmaelScheffler.pdf>
- Schmitt, E. (2012). A problemática social e o discurso da metrópole em Brecht. *Revista Guará – Língua e Literatura* 2(1), pp. 133-123. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Consultado a 10 de Abril de 2013, em <http://seer.ucg.br/index.php/guara/article/viewFile/2162/1334>
- Vasques, E. (2003). *O que é... Teatro*. Lisboa: Quimera.
- Zarrilli, P. (ed.) (1996). *Acting (Re)Considered: theories and practices (2ª ed.)*. NY: Routledge.

ANEXOS

Anexo A – Materiais de Divulgação do Espectáculo Passe-Vite

Anexo B – Cronograma de Estágio

Anexo C – Testemunho de Estágio de Mestranda em Teatro e Comunidade

Anexo D – Guião do Espectáculo

Anexo E – Registo de Sessões de Criação

Anexo F – Documento Aproximate

Anexo G – Entrevista

Anexo A

Materiais de Divulgação do Espectáculo Passe-Vite

Comunicado de Imprensa

HISTÓRIAS DECANTADAS ANIMAM ROTA DO ALVARINHO

JUNHO A OUTUBRO 2012

A Adriminho, ao abrigo do programa *Proder* - Programa de Desenvolvimento Rural, promove o Projeto de Cooperação *Histórias Decantadas*, que conta com a parceria das *Comédias do Minho* no desenvolvimento de **acções de pesquisa, formação e criação artística** nos locais da Rota do Alvarinho, em Melgaço e Monção. Assim nascem SOLAR, um espectáculo de dança comunitária nas vinhas; O ESMAGADOR DE UVAS, um espectáculo de teatro físico nas adegas, a ser apresentado entre Junho e Outubro de 2012 (circula, ainda, nos outros concelhos do Vale do Minho – Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira). No final do ano, uma Performance Gastronómica, uma Acção de Formação em instalações sonoras e um Filme Documental, fecharão este **Ciclo da Terra**.

Fonte: Comédias do Minho, 2012

*As Comédias do Minho têm o
prazer de o (a) convidar para
a apresentação de:*



**Comigo é assim,
pão-pão, queijo-queijo!**

MELGAÇO	P COURA	MONÇÃO	VALENÇA	VN CERVEIRA
8 > 9 NOV 21:30 QUINTA DE FOLGA	15 > 18 NOV 21:30 RESTAURANTE DA PRAIA FLUVIAL DO TABUÃO	22 > 25 NOV 21:30 FONTE DA VILA	29 NOV > 2 DEZ 21:30 QUINTA DE SANTA LUZIA	6 > 9 DEZ 21:30 CASTELO DE VILA NOVA DE CERVEIRA
10 > 11 NOV 21:30 ARTES ROSA MARIA - CENTRO DE ARTESANATO				

Figura A1. Cartaz do espectáculo. Fonte: Comédias do Minho, 2012

Trailer

Menezes P., & Carvalho, A. (2012). *Trailer Espectáculo Passe-Vite* (vídeo). Vila Nova de Cerveira: Comédias do Minho. Consultado em <http://vimeo.com/52920183> a 30 de Abril de 2013.

Reportagem Porto Canal

Fernandes, A. & Ribeiro, J. (2012, Novembro 16). Comédias do Minho levam a Paredes de Coura uma performance gastronómica: Passe-Vite (vídeo). *Culture Club*. Porto Canal Altominho. Consultada em <http://www.youtube.com/watch?v=zuyeiXF2teQ> a 30 de Abril de 2013.

1ª Sinopse (Programa 2012, Comédias do Minho)

TÍTULO A DEFINIR

Performance Gastronómica

Este pão que venho abrir foi outrora centeio,

Este vinho sobre uma ramada desconhecida

Ficou submerso nos seus frutos

Dylan Thomas

A partir daquela que pode ser a gastronomia regional do Vale do Minho, mas não só, resulta um espectáculo-performance que é, ao mesmo tempo, uma experiência culinária.

A comida e a bebida inspiram um ritual criativo-degustativo, num ambiente que coloca o público entre o rigor de uma cerimónia e a espontaneidade de uma festa.

CRIAÇÃO Gonçalo Fonseca e Tânia Almeida

COCRIAÇÃO Vasco Pombo [chefe de cozinha]

INTERPRETAÇÃO Gonçalo Fonseca, Luís Filipe Silva, Tânia Almeida, Rui Mendonça e Vasco Pombo

2ª Sinopse

PASSE-VITE

Performance Gastronómica

A carne é fraca pois somos todos farinha do mesmo saco. Mas o que realmente importa é pôr a mão na massa, porque esta vida é um osso duro de roer.

Se não queres, vai plantar batatas. Puxando cá a brasa à minha sardinha, tu comigo não fazes farinha. E como estou com os azeites, vou-te fazer comer o pão que o diabo amassou. Comigo é assim, pão-pão, queijo, queijo!

CRIAÇÃO Gonçalo Fonseca e Tânia Almeida

COCRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO Inês Barros, Isabel Quaresma, Joana Mealha, Luís Filipe Silva, Regina Cardoso, Rui Mendonça e Vasco Ferreira

VÍDEO Paulo Menezes SOM Armanda Carvalho

Texto incluído na folha de sala

Bem-vindos ao aniversário do restaurante Passe-Vite. Para comemorar esta data icónica do nosso estabelecimento, temos um serão recheado de entretenimento e um menu de degustação que promete deixar as papilas gustativas em êxtase.

7 Actores de casca mole

1 Cadela de carne vermelha

½ Dúzia de referências;

1 Universo rico em clichés

½ Chávena de sotaques.

Põe-se sete actores em lume brando, acrescenta-se um pouco de inspiração, bate-se as cenas até ponto de caramelo e põe-se a mistura em repouso. Num recipiente à parte improvisam-se uns acepipes, rega-se com um pouco de loucura e polvilha-se com um ambiente sinistro.

Por fim empratam-se as iguarias teatrais, servidas depois num restaurante deluxe, com direito a serão de entretenimento.

O espectador é um cliente que não paga a conta do jantar e tem direito a escrever no Livro de Reclamações.

Tânia Almeida e Gonçalo Fonseca

Anexo B

Cronograma de Estágio

30/09 Chegada	01/10	02/10 Reunião 11h30 Pedro Morgado	03/10 Dia I Criação 15h 18h	04/10 Dia II Criação 14h 19h	05/10 Dia III Criação 14h 19h	06/10	07/10
08/10 Dia IV Criação 14h 19h	09/10 Dia V Criação 14h 19h	10/10 Dia VI Criação 14h 19h	11/10 Dia VII Criação 14h 19h	12/10 Dia VIII Criação 14h 19h	13/10	14/10 Dia Extra Filmagens Pedro Menezes e Armanda Carvalho 12h30 22h30 VNC	15/10 Dia IX Criação 14h 19h Ensaio Assistido João Pedro Vaz a partir das 17h
16/10 Dia X Criação 14h 19h	17/10 Dia XI Criação 14h 19h	18/10 Dia XII Criação 14h 19h	19/10 Dia XIII Consultoria Gastronómica Vasco Pombo 15h Criação Ensaio 17h Jantar AdriMINHO 18h 00h	20/10	21/10	22/10 Dia XIV Criação 14h 19h	23/10 Dia XV Criação com Figurinos Castelo de V.N. Cerveira 15h45m 19h

Legenda: Projecto Pedagógico (PP), Confeção de Comida (CC), Paredes de Coura (PC), Vila Nova de Cerveira (VNC) Nota: Datas referentes ao ano de 2012

24/10 Dia XVI Criação 14h 19h	25/10 Dia XVII Ensaio Corrido com Anotações	26/10 Dia XVIII Criação 14h 19h	27/10	28/10	29/10 Dia XIX Ensaio Corridos 14h 18h 21h 00h	30/10 Dia XX Ensaio Corridos 14h 18h 21h 00h Ensaio Assistido João Pedro Vaz a partir das 15h	31/10 Dia XXI Ensaio Corridos 14h 18h 21h 00h
01/11 Dia XXII Confecção Comida 14h 18h Ensaio Aberto Com Comida 21h	02/11 Dia XXIII Ensaio 14h 18h	03/11 Dia XXIV Ensaio Corrido Sem Guarda- Roupa (foi a lavar) 14h 18h	04/11	05/11 Dia XXV Ensaio Corridos 14h 17h30 20h 00h	06/11 Dia XXVI Ensaio Corridos 15h 18h	07/11 Dia XXVII Carregar a Carrinha 10h Saída PC 12h30m Descarregar Carrinha (Quinta d Folga) 16h Ensaio Geral 19h30	08/11 Dia XXVIII Saída PC 13h CC Estreia MELGAÇO 21h30
09/11 Dia XXIX Saída PC 14h CC MELGAÇO 21h30	10/11 Dia XXX Saída PC 12h30 Montagem CC MELGAÇO 21h30	11/11 Dia XXXI Saída PC 14h CC MELGAÇO 21h30	12/11	13/11	14/11	15/11 Dia XXXII CC 14h Montagem PC 21h30	16/11 Dia XXXIII CC 12h e 15h30 PP 14h PC 21h30

Legenda: Projecto Pedagógico (PP), Confeção de Comida (CC), Paredes de Coura (PC), Vila Nova de Cerveira (VNC) Nota: Datas referentes ao ano de 2012

17/11 Dia XXXIV CC 18h PC 21h30 (realizado às 22h30)	18/11 Dia XXXV CC 18h PC 21h30	19/11	20/11	21/11	22/11 Dia XXXVI Saída PC 12h CC MONÇÃO 21h30	23/11 Dia XXXVII Saída PC 12h CC PP 14h CC MONÇÃO 21h30	24/11 Dia XXXVIII Saída PC 16h CC MONÇÃO 21h30
25/11 Dia XXXIX Saída PC 15h CC MONÇÃO 21h30	26/11	27/11	28/11	29/11 Dia XL Saída PC 12h Montagem CC VALENÇA 21h30	30/11 Dia XLI Saída PC 12h CC PP 16h CC VALENÇA 21h30	01/12 Dia XLII Saída PC 14h CC VALENÇA 21h30	02/12 Dia XLIII Saída PC Saída PC 15h CC VALENÇA 21h30
03/12	04/12	05/12	06/12 Dia XLIV Saída PC 12h Montagem CC VNC 21h30	07/12 Dia XLV Saída PC 12h PP 16h VNC 21h30	08/12 Dia XLVI Saída PC 14h CC VNC 21h30	09/12 Dia XLVII Saída PC 15h CC VNC 21h30	10/12

Legenda: Projecto Pedagógico (PP), Confeção de Comida (CC), Paredes de Coura (PC), Vila Nova de Cerveira (VNC) Nota: Datas referentes ao ano de 2012

11/12	12/12	13/12	14/12 Dia XLVIII	15/12 Dia XLXIX
			Saída PC 8h	Saída Torres Novas
			Montagem CC	12h
			21h30 TOMAR	Montagem CC
				21h30 AZEITÃO

Legenda: Projecto Pedagógico (PP), Confeção de Comida (CC), Paredes de Coura (PC), Vila Nova de Cerveira (VNC) Nota: Datas referentes ao ano de 2012

Informação Adicional

50 dias de exercício profissional efectivo

27 dias de criação e ensaios (Sala de Exposições do Centro Cultural de Paredes de Coura), mais um dia extra de filmagens

22 dias de montagem e interpretação, seguidos de limpeza de cena e/ou desmontagem em:

Quinta de Folga | 2 primeiros dias em Melgaço

Artes Rosa Maria – Centro de Artesanato | 2 últimos dias em Melgaço

Restaurante da Praia Fluvial do Tabuão | Paredes de Coura

Restaurante do Hotel Fonte da Vila | Monção

Quinta de Santa Luzia | Valença

Castelo de Vila Nova de Cerveira

Quinta do Cavalinho | Tomar

Quinta dos Catralvos | Azeitão

Anexo C

Testemunho de Estágio de Mestranda em Teatro e Comunidade

Passe-Vite: Um processo rápido e bem encaminhado

[02 de Outubro a 15 de Dezembro de 2012]

I. Brincar com a Comida: Um Início de Outono Criativo e Gastronómico

Desde a reunião preliminar, dia 2 de Outubro de 2012, que o ambiente de trabalho se anunciava rico: rico de comunidades de vários municípios, de estagiárias em diferentes etapas académicas, rico em elementos constituintes da equipa d' *As Comédias do Minho* que já nos haviam contactado, guiado e instalado num estágio intensivo ao qual posso chamar de estágio em regime de residência artística. Essa anúncio revelou-se ao longo destes cerca de dois meses e meio verdadeira. A panóplia de elementos que se conjugaram nesta receita criada no imediato, uma co-criação de todos mas encaminhada por alguns, e bem encaminhada considero, mostrou-se completa: insólita e divertida, profunda mas com aparência descontraída, próxima do público no sentido físico, sensorial e verbal e, simultaneamente, só descodificável por alguns.

Iniciámos este percurso conjunto, depois de visionados filmes-inspiração que pretendiam, entre outros aspectos, transportar-nos para o ambiente “sinistro” que devia recheiar a nossa *performance* – um dos poucos pedidos iniciais dos nossos guias de criação, com o mote “brincar com a comida”. Daqui começaram a surgir músicas, palavras-chave, expressões gastronómicas (outro dos pedidos dos criadores) em formato de números de entretenimento (outra das formas em vista pelos actores-encenadores). Muitas das sementes de criação que brotaram nestas primeiras sessões de trabalho, depois de vingarem e se transformarem, constaram no espectáculo.

II. A Visão da Copa dos Sonhos: A Construção da Trama

Outra ideia central que os guias desta criação tinham à partida para o espectáculo-performance era a da caracterização da personagem do dono do restaurante. Este não aparentaria mas seria um assassino em série que há doze aniversários do seu restaurante andaria a matar clientes para recriar o quadro da *Última Ceia*. Na sala mostraria uma simpatia extrema enquanto com a equipa de cozinha (chefe e três ajudantes) deixaria denotar algo de oculto nas suas intenções. Em cada aniversário somente uma vítima seria escolhida.

Passados alguns ensaios em que fui construindo uma figurante-cliente deste restaurante, foi-me anunciado que seria a 12^a vítima. Seguiram-se as filmagens da colocação da vítima no seu lugar no quadro final. Este quadro final foi possível graças à participação de elementos dos grupos de teatro amador dos vários municípios e de um elemento da equipa da Associação *Comédias do Minho*. Além desta foram também filmadas as cenas: do arrastar da vítima por um corredor da copa, a cena da transfiguração do dono do restaurante em Cristo e, ainda, a cena do mesmo a abrir um frigorífico industrial que tinha no seu interior um altar e para o qual começava a rezar.

Fiquei espantada com a concentração, que um conjunto de pessoas, à primeira vista, cheias de vontade de conviver e falar e que já estavam à espera há algum tempo pois as outras cenas todas foram gravadas primeiro, revelaram quando foi filmada a cena da *Última Ceia*.

III. A Chegada do Fim: A Inclusão de Textos Bíblicos

Entretanto, o trabalho de improvisação continuava nas sessões diárias de trabalho mas parecia que faltava algo que poderia dar à história a continuidade de que necessitava. Foi com essa função que o Livro do Apocalipse, e outros pequenos excertos bíblicos foram trazidos para estudo pelos nossos guias. Agora cada um de nós além de procurar

compreender e concretizar nos seus números a mensagem do Apocalipse, deveria ter sempre presente, durante todo o espectáculo, a estrutura deste livro, como se cada momento revelasse cada vez mais o final que ainda estava por realizar.

Considerei muito estimulante este desafio, apesar de não ter directamente uma cena para resignificar apocalipticamente, procurei ajudar no estudo bíblico dos outros intérpretes e focar a minha atenção neste novo significado total da história e do espectáculo.

A partir daqui a cena final começou a poder ganhar forma e soubemos que teríamos que viver no próximo mês e meio de Apocalipse em Apocalipse.

IV. Enfim a Equipa de Cozinha em Acção: O Ensaio Aberto

No dia 1 de Novembro de 2012 realizámos um Ensaio Aberto no Centro Cultural na sala onde tínhamos estado a ensaiar. A assistência constitui-se de amigos d' *As Comédias* e elementos dos Grupos de Teatro Amador. Esta foi a 2ª vez que saímos da nossa zona de conforto: dia 19 de Outubro fomos, em conjunto, ao Jantar de Gala da ADRIMINHO e foram apresentados os números de entretenimento - quatro - ao longo do jantar; no entanto, ainda não tínhamos cozinhado nenhuma vez nem a cena apocalíptica tinha sido alguma vez realizada em público.

No final pedimos comentários, principalmente direccionados para as escolhas culinárias, e escutámos as apreciações e as críticas deste nosso primeiro público antes da estreia oficial.

Desde aí alguns ajustes foram realizados: a comida foi simplificada, a cena final ganhou em presença. Julgo que este tipo de ensaio foi importante para ganharmos à-vontade nas tarefas práticas e nas complexidades interpessoais a que o espectáculo obrigou.

V. A Digressão: Norte, Centro e um Toque na Margem Sul

Estreámos a 8 de Novembro de 2012, em Melgaço – Quinta de Folga. O Ensaio Geral foi no dia anterior no mesmo local e o único no local de estreia. Há umas semanas largas que já ensaiávamos à hora do espectáculo e o ritmo estava criado.

O primeiro espectáculo nasceu envergonhado: estranhou o sítio, as pessoas, mas comunicou com o público. A 2ª noite foi um sucesso. O ritmo melhorou e sentimos que estávamos prontos para a grande digressão que aí vinha.

Guardo com carinho momentos de cada local com os seus odores, sons e texturas. De Melgaço: os Bísaros que de longe parecem pedras e se mesclam na paisagem; também em Melgaço, relembro o dia de S. Martinho tão bem passado no último dia de espectáculo naquele Concelho quando nos ofereceram a bebida do Esconjuro (Queimada) depois de uma actuação bem alegre. Recordo em Paredes de Coura o dia em que, depois de uma hora de espera, devido ao Jantar dos Amantes de Cogumelos, concretizámos um espectáculo cheio de tensão, no qual o crítico descobriu que queria beijar em vez de morrer. Em Monção, não posso esquecer a simpatia, que aliás encontrámos em todo o lado, o conforto dos vestiários, e a festa que me fizeram no final das limpezas do último espectáculo pois fazia anos. Em Valença volto a rir, ao me lembrar, do espectáculo feito para as quatro turmas de alunos que deve ter sido dos mais reactivos; e igualmente do último dia, quando além de termos de improvisar na comida, presenteámos a assistência com o que amigos de Verdoejo nos ofereceram, tivemos o menor público mas dos mais apaixonados e sentimo-nos muito bem a realizar mais um Apocalipse. De Vila Nova de Cerveira guardo o espaço, a capacidade de perceber mesmo sem muita luz, a diversão de muitos, a apreciação de outros.

No final da digressão no Minho tivemos um jantar de celebração mas sabíamos que ainda não tínhamos terminado. Depois do Norte veio o Centro e reencontrámos em Tomar

uma estagiária-amiga¹ e relembro o jantar que nos foi oferecido antes da actuação. Finalmente, rumámos à Margem Sul e deixámos a nossa marca nesta parte do país em Azeitão. Relembro o beberete antes do espectáculo e, claro como em todo o lado: o cozinhar, o fazer pela última vez o caldo verde e limpar pela última vez o sangue de açúcar e melancia.

VI. O Ciclo da Terra Finda

Tive a felicidade de integrar um espectáculo quando só vinha observar. Tive a felicidade de encerrar uma programação que trata do Ciclo da Terra. Tive a felicidade de me reencontrar nos ritmos de outros. Tive a felicidade de renascer em boa companhia. Assim a Terra nos ensina: uma ideia é uma semente que pode sempre germinar desde que encontre condições favoráveis. Assim a Terra nos ensina: não se morre, transformamo-nos, transfiguramo-nos, mudamos de forma mas a vida essa continua sempre.

Tive a felicidade de poder reflectir mas acima de tudo de viver tudo isto!

VII. O Que Fica Guardado: Sementes Incubadas Que Só Se Revelarão Depois

De tudo o que guardei o que guardei em lugar mais protegido foi a capacidade de recriar que vi nos meus companheiros e guias de trabalho. Recriar a cultura num meio rural, recriar a sua vida noutra lugar que não o da sua origem natal, recriar afectos, laços e redes e, finalmente, recriar a profissão de actor, encenador, director, técnico pois aqui ninguém tem uma única função. Relembro o dia em que cheguei ao centro para fazer a minha tarefa, e a surpresa quando descobri que um director e uma actriz já tinham lavado a louça². Foi isto que aprendi.

Joana Mealha dos Santos (originalmente escrito em Janeiro de 2013)

¹ Refiro-me a Liliana Rodrigues, estagiária na Associação Comédias do Minho de Fevereiro a Agosto de 2012.

² Refiro-me, respectivamente, a Pedro Morgado (Director de Produção e Comunicação), que completou igualmente o quadro da *Última Ceia*, e Mónica Tavares (Actriz).

Anexo D

Guião do Espectáculo

Passe-Vite: uma performance gastronómica

Duração: 1h10m

Tempo da acção: noite e serão

Personagens – por ordem de entrada em cena:

- João Miguel Vaz Frio, crítico gastronómico
- Yakusa, *chef* de cozinha
- Juanita, equipa de cozinha
- Marie, equipa de cozinha
- Gaby, equipa de cozinha
- Gomes de Sá, dono do restaurante
- Vítima anónima, comparsa no início só se torna personagem a partir da sua captura

Música e ambiente com tom sinistro.

Entra público. Vítima e João Miguel Vaz Frio entram mesclados e em conjunto com o público. Um restaurante. Ao fundo, perto da entrada da copa uma bancada de cozinha móvel. Mesas com toalhas de linho e candelabros com velas. As pessoas vão-se sentando. João Miguel Vaz Frio deambula pelo espaço e tira notas no seu caderninho de

apontamentos. Existe uma mesa com um letreiro que diz 'reservado' onde se acaba por sentar o crítico.

Passa Yakusa lentamente sem falar, só olhando.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (*dirigindo-se para YAKUSA mas sem olhar para ele*):

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (*dirigindo-se a um cliente*): Já foi atendido?

CLIENTE: Não, não.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Há quanto tempo está à espera?

CLIENTE: Há cinco minutos.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: E a senhora?

CLIENTE: Um quarto de hora.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Um quarto de hora que vergonha!

Pára a música. Toca o telefone de João Miguel Vaz Frio:

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (*dirigindo-se ao restante dos clientes*): Com a vossa licença (*atende*).

GOMES DE SÁ: Boa noite.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Boa noite.

GOMES DE SÁ: Gomes de Sá, restaurante Passe-Vite.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Eu estou no restaurante Passe-Vite.

GOMES DE SÁ: Você já aí está?

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Sim, eu fiz uma reserva para jantar.

GOMES DE SÁ: Muito bem. Ah, sim é para jantar!

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Sim pois para jantar. Estou com alguma pressa.

GOMES DE SÁ: Tem pressa. Porquê?

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Tenho um compromisso.

GOMES DE SÁ: Bom. Tem um compromisso às dez e meia?...

É aqui perto?... É longe?... E demora muito tempo?... Se calhar vai ter com a família ou tem um compromisso com uma amiga... ou então tem só alguma pressa para jantar. Se calhar prefere jantar depois.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Depois? A que horas?

GOMES DE SÁ: Depois do compromisso. Lá para as onze e meia... meia-noite. Será?

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Tão tarde?

GOMES DE SÁ: Uma da manhã... duas!

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Para jantar?!

GOMES DE SÁ: Sim hoje teremos um menu degustativo tardio.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Mas repare que se agora estou com uma larica a essa hora estarei esfomeado.

GOMES DE SÁ: Com certeza será um bom sinal! Por ventura desejará agora enganar o estômago. Mordiscar qualquer coisa.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Enganar... isso não combina bem com um restaurante de classe.

GOMES DE SÁ: Forrar o estômago será mais indicado.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: E o que é que tem para forrar o estômago?

GOMES DE SÁ: Vamos então tratar disso. Deixe-se ficar

(Ao telefone: sons de materiais a rasgar, vocais e baque.)

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Está? Está?

Volta a ouvir-se música na sala (Nature's Wrath, The Budos Band) e o serviço de mesas começa. São colocados em sequência os pratos por Yakusa, os guardanapos por Juanita, os copos por Marie e as velas são acesas por Gaby.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (para cada um dos elementos da equipa, que nunca lhe respondem, tornando-se cada vez mais irritado): Traga-me a ementa... Faça-me o favor de trazer a ementa... Fala português?... *Parlez-vous Français?*... Já pedi a ementa! Quanta vez é necessário pedir a ementa? Ementa, ementa, ementa, ementa, ementa, ementa, ementa! O cardápio! Por amor de Deus!... Este prato está sujo! *(Gaby troca o prato por outro de outra mesa)*. Ah! Alguém finalmente! Mas este também está sujo!

A equipa coloca no peito dos clientes os guardanapos após uma pequena coreografia com os primeiros quatro guardanapos que são desdobrados. A música pára de tocar.

Yakusa traz uma cesta de pão e começa a distribuir perguntando em japonês se as pessoas querem pão. Começa-se a escutar vozes que cantam 'pão, pão, pão' vindas da copa. Yakusa escuta-as expressivamente e começa a cantar.

[1º número de variedades: Música ou opereta do pão – original]

YAKUSA (canta em japonês o que traduzido significa): Grandes e admiráveis são as tuas obras, Senhor Deus todo-poderoso. Justos e verdadeiros são os teus caminhos – ó Rei das Nações! Senhor, quem não reverenciará o teu nome? Quem não lhe dará glória? Porque só Tu és Santo! Todas as nações virão prostra-se diante de Ti, pois as tuas justas sentenças foram promulgadas!

GABY, JUANITA e MARIE (no refrão): Pão com olhos, queijo sem olhos e vinho que espirre para os olhos. Pão com olhos, queijo sem olhos e vinho que espirre prós olhos. (*Yakusa canta parte da frase em japonês e em resposta a equipa continua*).... abre o apetite. E consentido é um acepipe. Mais vale pão duro do que figo maduro.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Podiam trazer patê, se faz favor? Um queijo, um patê, quer um quer o outro, o que tiver...

A equipa termina a coreografia que acompanhou a Música do Pão numa imagem final. Desfaz e mantém-se em linha recta. Em voz-off ouve-se uma música heróica (Hercules, – The Legendary Journeys, tema principal, de Joseph LoDuca):

GOMES DE SÁ (*apresentando-se a si mesmo em tom eufórico*): *Ladies and gentlemen! Mesdame et messiers!* Senhoras e senhores. Convosco prémio revelação 2001: Gomes de Sá!

(*Palmas*)

GOMES DE SÁ (*já na sala*): Obrigado, obrigado. Boa noite, boa noite... Sejam bem-vindos ao Passe-Vite e, especialmente hoje, dia em que festejamos o nosso 12º aniversário. Vejo muitas caras conhecidas, outras nem tanto... e estou bastante comovido por partilharem este momento convosco.

Para este dia tão especial, temos um menu degustativo tardio, elaborado pelo nosso *chef*, para quem peço uma salva de palmas, grande aplauso, Yakusaaaaaaaa! Acompanhado

pela sua equipa: Mary, Gaby e Juanita. (*Alguém bate palmas*) Pode ser (*referindo-se às palmas dirigidas às ajudantes*).

Este nosso 12º aniversário reserva-nos uma noite de variedades para disfrutar durante a degustação apoteótica da nossa ceia. E para iniciar esta magnífica noite, senhoras e senhores, uma das sete maravilhas da gastronomia nacional, convosco: o caldo verde!

O serviço inicia-se ao som de Yekermo Sew, de Mulatu Astake.

[Shot de caldo verde servido às mesas pela equipa de cozinha]

Enquanto o apreciam vou circular pelas mesas para vos dar conselhos e sugestões de moda e arte, como é meu hábito.

GOMES DE SÁ (*dirigindo-se a um cliente*): Que cor incrível! Recorda-me o azul do mar de um quadro de ... que conheci em novo.

Gomes de Sá contacta com pessoas de mais duas ou três mesas. Ao falar apalpa os clientes nos ombros e braços. Toca-lhes também com os dedos na face e nariz. Aproxima-se da mesa da vítima.

GOMES DE SÁ (*dirigindo-se à vítima*): Olá boa noite! É a sua primeira vez, não é?

VÍTIMA: É sim.

GOMES DE SÁ: Prazer! (*pega-lhe na mão*). Gomes de Sá ao seu dispor! Está a gostar? (*vítima anui*) Espero que sim. Não pude deixar de reparar no seu vestido: é incrível! Importa-se de dar uma voltinha?

VÍTIMA: Quer que me levante?

GOMES DE SÁ: Sim. Faz-me lembrar um quadro de Matisse: as noivas. Este perola é divinal!

A Vítima levanta-se, dá uma volta sobre si segurando na mão de Gomes de Sá e volta a sentar-se. Gomes de Sá continua a circular pela sala e chega à mesa do crítico.

GOMES DE SÁ: Boa noite, Gomes de Sá ao seu dispor. *Marchant* do restaurante Passe-Vite: a arte de satisfazer o seu apetite. Está tudo do seu agrado?

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (*mostrando-lhe o telemóvel*): Não.

GOMES DE SÁ: Não?...

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Já estou à espera há quinze minutos e ainda não fui atendido.

GOMES DE SÁ: A espera é o nosso *amuse bouche* para lhe divertir a boca.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Perde a piada quando se tem pressa.

GOMES DE SÁ: Mais um?! Se veio sem tempo se calhar fica apertado

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Apertado!

GOMES DE SÁ (*desinteressa-se e parte para outras mesas*): Apertado para degustar o nosso menu.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Já tivemos esta conversa antes sabe.

GOMES DE SÁ: Já nos conhecemos?

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Sim. Falámos ao telemóvel.

GOMES DE SÁ: Pois. Sabe, eu falo com tanta gente ao telemóvel...

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Acabámos de falar ao telefone.

GOMES DE SÁ (*volta à mesa do crítico*): Ah! O senhor comprometido.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: O senhor Miguel Vaz Frio.

GOMES DE SÁ: Senhor Miguel Vaz Frio... o romancista, não! O escritor... o jornalista, o compositor. Adoro a sua opereta em lá menor...

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Crítico.

GOMES DE SÁ: Crítico de arte Miguel Vaz Frio! Adoro a sua abordagem ao contemporâneo!

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Crítico gastronómico.

GOMES DE SÁ: Crítico gastronómico... Então Kandinski não lhe diz nada... Muito bem... Crítico gastronómico com pressa... Forrar... Vermeer? Também nada...

Gomes de Sá pega no letreiro que diz 'reservado' e olha em volta. Volta a fitar a vítima e dirige-se novamente à sua mesa.

GOMES DE SÁ: Olá novamente!

VÍTIMA: Olá.

GOMES DE SÁ: Continua tudo bem?

VÍTIMA: Sim mas... (*olhando para o letreiro*) esta mesa está cheia.

GOMES DE SÁ: Pois... (*continua a baixar o letreiro para o poisar naquela mesa*).

VÍTIMA: Mas eu já estou aqui!

GOMES DE SÁ: Sim e agora está reservada.

[Vídeos de Câmara de Vigilância: corredor vazio e corredor com Gomes de Sá, 1º e 2º vídeos em <http://comediasdominho.blogspot.pt/2013/02/caderno-passe-vite.html>, consultados a 26 de Fevereiro de 2013; do 1º vídeo apresentado não foi usado o som]

A imagem do que poderia ser um vídeo de vigilância de um corredor de cave começa a ser emitida e Gomes de Sá fica apreensivo e sai. Vemos ainda Gomes de Sá no vídeo a percorrer o corredor a espreitar ao fundo com expressão preocupada. Fica alguns momentos a escutar e volta a percorrer o corredor.

[2º número de variedades: Receitas e Segredos Passe-Vite]

Escuta-se a introdução de uma música (Chifara, Mulato Astake). Quando o ritmo aumenta, entra Marie e coloca-se por detrás da bancada móvel de cozinha.

MARIE: Boa noite, hoje nesta altura tão especial, cederam-me a oportunidade de vos mostrar algumas das receitas e segredos Passe-Vite! Por isso vou começar por uma receita muito simples... Sopa da Pedra! Necessito de uma pedra, mas não de uma pedra qualquer: tem de ser uma pedra redondinha, branquinha e limadinha e o que eu tenho aqui é um calhau! Vou pedir, portanto, ajuda a um voluntário. O senhor aí ao fundo de casaco castanho (*dirige-se a João Miguel Vaz Frio que se tinha levantado e caminhava no sentido da porta de saída*), queira ajudar-me! (*Ele acede ao pedido*). Obrigada.

O senhor pegue na pedra coloque a pedra no recipiente (*Marie retira o recipiente de baixo da bancada*) e vá banhando assim (*Marie demonstra como deve ser banhada a pedra*) até que a erosão se confirme o que é capaz de demorar 42 meses. Enquanto o nosso amigo nos ajuda com a Sopa da Pedra vou continuando a revelar-vos mais segredos.

Passemos então para a receita seguinte que é exactamente uma bucha. (*Marie retira dois pães debaixo da bancada e duas fatias de queijo enquanto explica*) Duas fatias de

queijo... duas fatias de pão... mas não de um pão qualquer tem de ser pão que o Diabo amassou. Modo de preparação: juntamos pão, pão (*coloca os pães um por cima do outro*) e as fatias de queijo (*coloca as fatias de queijo por cima dos pães*) e temos: pão, pão, queijo, queijo – a bucha do desejo.

E agora tenho o prazer de vos apresentar uma receita que tem passado de geração em geração na minha família. (*Marie retira debaixo da bancada um copo com arroz, um saco de açúcar, um recipiente para fazer a mistura e vai explicando*) Precisamos de arroz, açúcar e um recipiente. Juntamos arroz, açúcar e mexemos bem. Temos arroz doce!

Se nada disto vos aprouver então eu tenho a solução – sim porque eu tenho a solução para tudo! – Fome! O melhor tempero... (*polvilha todos os restantes pratos com o tempero*) é a fome!

Boa noite e parabéns Passe-Vite!

Marie repara que João Miguel Vaz Frio continuou não só a banhar a pedra como está num transe de dança com a mesma. Deixa-o continuar naquele estado.

Gomes de Sá volta à sala para apresentar o 1º prato e enquanto o faz vai observando admirado João Miguel Vaz Frio que não pára de dançar com a pedra e não o escuta no seu discurso.

GOMES DE SÁ: Espero que o caldo verde tenha sido do vosso agrado. Venho agora apresentar-vos o nosso 1º prato, uma especialidade do nosso *chef* Yakusa: Mil folhas de aves. É um folhado de aves no fundo. De alheira. Dobra-se a massa, estende-se a massa, dobra-se a massa, estende-se a massa, coloca-se manteiga lá dentro... e tem alheira lá dentro!

[1º prato – Livro de Yakusa (folhado de alheira) servido pelas ajudantes de cozinha. Yakusa espera para servir João Miguel Vaz Frio]

Gomes de Sá volta a atenção para o crítico e começa a dançar com ele mas sem o tocar, imitando-o. Mantém a dança por alguns minutos até que Gomes de Sá lhe tapa os ouvidos e deixamos de escutar a música. João Miguel Vaz Frio volta a si

GOMES DE SÁ: Aqui tem o mil-folhas que anunciei ainda agora. Não sei se estava connosco.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Qual é a estória deste prato?

GOMES DE SÁ: Abre-se, dobra-se, estende-se, dobra-se... É um folhado... de aves. (*O crítico pega na pedra e permanece sempre com ela*). Pegue nele e coma-o: há-de azedar-lhe no estômago mas na boca vai saber-lhe a mel (*o crítico prova o folhado*).

João Miguel Vaz frio cospe para o guardanapo o que acabou de provar.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (*falando e abrindo o seu caderno e começando a anotar*): É a primeira que faz este prato? (*dirigindo-se para Yakusa*).

GOMES DE SÁ: Não, não. Este prato é confeccionado pelo Yakusa há mais de dez anos.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (*dirigindo-se para Yakusa*): As pessoas gostam deste prato?

GOMES DE SÁ: É um prato muito apreciado.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (*dirigindo-se para Yakusa*): Os seus pais já provaram?

GOMES DE SÁ: Sim, claro!

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (*dirigindo-se para Yakusa*): Tem o amor dos seus pais?

GOMES DE SÁ: O Yakusa é um filho muito amado!

Yakusa, que está por detrás do ombro esquerdo de João Miguel Vaz Frio faz uma rápida careta com a língua de fora e sai para a copa.

GOMES DE SÁ: É preciso que continue a profetizar contra muitos povos, nações, línguas e reinos... (vai-se afastando do crítico e dirige-se ao microfone).

E agora, para continuarem a disfrutar deste prato, mais um número: O Frango Sinatra!
Palmas meus senhores!

[3º número de variedades: Frango Sinatra (Come Fly With Me, de Frank Sinatra): um frango usado como marioneta por cima da bancada de cozinha móvel faz um dueto enamorado de sapateado com Juanita]

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Beijo, beijo, beijo!

[Vídeo Templo na Arca Frigorífica: vê-se Gomes de Sá a abrir uma arca frigorífica e a rezar para um altar que tem montado no seu interior, 3º vídeo consultado a 26 de Fevereiro de 2013 em <http://comediasdominho.blogspot.pt/2013/02/caderno-passe-vite.html> de 2013]

[4º número de variedades: Estória dos Alhos e Bugalhos]

Entra Gaby pega no microfone e dirige-se aos clientes.

GABY: Boa noite senhoras e senhores. Eu vim aqui contar uma estória verídica que mudou para sempre a História da Culinária Contemporânea. Alguém aqui sabe porque é que não se misturam alhos com bugalhos? (*Não deixa ninguém responder*) Não. Eu vou contar.

Era um casal de um alho e um bugalho, um casal normal que vocês vêem todos os dias e o bugalho foi para a Guerra dos Bugalhões combater bugalhinhos. O alho ficou em casa durante cerca de três anos e nesse tempo conheceu uma cebola – uma cebola do campo com uma casquinha fácil de tirar. Entretanto, vem o bugalho da guerra e, quando chega a casa dá de caras com o alho e a cebola numa banheira de caldo Knorr a beberem um copo de azeite. O bugalho ao ver aquilo com os seus olhos esbugalhados diz: *‘Qu’est-ce que c’est ça? Você já não me quer alho? Que alhada vem a ser esta?’* E o alho também surpreendido de ver

ali o bugalho diz: ‘Querido bugalho, *ne c’est pas o que parece!* Eu sempre que estou com a cebola choro só de pensar em ti! Tu sabes que ainda sou o teu dente de alho e você a minha angiosperma. A cebola ao ouvir estas palavras não tão carinhosas para com ela, saca de uma pistola e... pum! (*Vítima estremece*) Mata o alho. E pum! Mata também o bugalho. E faz um estrugido, um estrugido que depois colocou no frigorífico porque todos sabemos que a vingança é um prato que se serve frio, e deu-o às suas amigas cebolinhas. Era um estrugido que sabia muito mal porque tinha o sabor da traição.

E é por isso que não se pode misturar alhos com bugalhos. Boa noite.

Gaby começa a dirigir-se para a copa e é interrompida por João Miguel Vaz Frio.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Então como explica que cebola e alho combinem tão bem se consubstanciam uma infidelidade?

GABY: O estrugido proibido é o mais apetecido.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: O estrugido proibido não devia conter maçã?

GABY: *Une affair* não se quer doce.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: É esse o sabor do casamento?

GABY: Doce aos três, adstringente aos seta e *carbonate* aos doze.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: E o da saída? (*levanta-se e dirigindo-se para a porta de saída*)

GABY: Com *concassé*.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: *En gelée*.

GABY: *Depuis de gratinée*.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Gratin satin.

GABY: *Vol-au-vent.*

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: É esse o sabor da morte?

...

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Figo.

GABY: Passa.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Fermento.

GABY: Farinha.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Panado.

GABY: Tártaro.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: *Velauté.*

GABY: *Brie.*

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Ginja.

GABY: Cereja.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Mirtilo.

GABY: Marmelo.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Melão.

GABY: Abacaxi.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Goiaba.

GABY: Maracujá.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Abacate.

GABY: Anona.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Açáí.

GABY: Ameixa.

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Tomarei nota.

Escuta-se música (Eroica, Sinfonia n.º 3 em Mi Bemol Maior – Op. 55 – Marcha Fúnebre, Beethoven).

[2º prato (crepes) – preparação por Yakusa ao vivo com recitações em japonês, servido pelas ajudantes de comida à sala]

A meio do processo entra Gomes de Sá e dirige-se ao microfone com a Bíblia na mão.

GOMES DE SÁ, *declamado quase gritado*: Lança a tua foice pois chegou a hora de ceifar porque a seara da terra já está madura. Pega na tua foice afiada e vindima os cachos da vinha da terra porque as uvas já estão maduras. O que vão desfrutar agora é exactamente um crepe... Uma nuvem... Um enrolado...

[BLACKOUT]

Escuta-se música (Twin Peaks – Audrey's Dance, de Angelo Badalamenti). A equipa de cozinha movimenta-se em câmara lenta e dirige-se para a Vítima numa sequência que tem por objectivo deixar derramar água sobre ela como se fosse por acidente, a qual inclui Juanita a simular o parto.

MARIE (*em câmara lenta para a vítima*): Prefere água fresca ou natural?

VÍTIMA: Pode ser natural.

É derramada água sobre a vítima.

VÍTIMA: Ai! Está fria! Molharam-me toda!

EQUIPA, *quase em uníssono*: Ah! Oh! Desculpe. Venha connosco, tem que se limpar.

GOMES DE SÁ (*aproxima-se*): Peço imensa desculpa pelo que aconteceu. Vá limpar-se lá dentro. (*Afasta-se e vai na direcção do crítico que apresenta uma expressão indignada*). Ó despejaram água sobre a senhora. Às vezes acontece...

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO: Pareceu de propósito. Despejaram água de propósito na senhora. Vou-me embora, já chega!

GOMES DE SÁ: Não foi nada! Tenha calma. Deixe-se ficar!

Conversam. Vão-se dirigindo para a porta. Permanecem lá uns minutos. Voltam. Gomes de Sá vem com uma expressão de deslumbramento, quase infantil. Conversam, dirigindo-se devagar para a mesa do crítico.

GOMES DE SÁ (*vem com a Bíblia na mão*): ... no Egipto eles encontraram tudo o que necessitavam. Sentiram-se plenos! (...) No Passe-Vite não se inventa nada, já tudo foi inventado. Fique mais um pouco na nossa companhia. Tenho a certeza que será bastante agradável!

--

FALA NO 1º GUIÃO ELABORADO ATÉ 02/11/2012

Deixa João Miguel Vaz Frio e aproxima-se do microfone:

GOMES DE SÁ: Enquanto continuam a fruir do nosso enrolado gostava de partilhar convosco mais uma leitura bíblica sobre a Brevidade da Vida (*lendo da Bíblia*). Eu disse a

mim próprio: ‘vigiearei sobre a minha conduta, para não pecar com a língua; refrearei a minha boca, enquanto o ímpio estiver diante de mim’. Fiquei calado e em silêncio, mas sem proveito, porque se agravou a minha dor. O coração ardia-me no peito; de tanto pensar nisto, esse fogo avivava-se e deixei a minha língua dizer: ‘Senhor, dá-me a conhecer o meu fim e o número dos meus dias, para que veja como sou efémero. De poucos palmos fizeste os meus dias; diante de ti a minha existência é como nada; o homem não é mais do que um sopro! Ele passa como simples sombra! É em vão que se agita: amontoa riquezas e não sabe para quem ficam. Agora, Senhor, que posso eu esperar? A minha esperança está em ti. Livra-me de todas as minhas faltas; não deixeis que o insensato se ria de mim. Fiquei calado, sem abrir a boca, porque és Tu quem intervém. Afasta de mim os teus castigos; desfaleço ao peso da tua mão. Tu corriges o homem, castigando a sua culpa, e, como a traça, destróis o que ele mais estima. Na verdade, o homem é apenas um sopro. Senhor, ouve a minha oração, escuta o meu lamento; não fiques insensível às minhas lágrimas. Diante de ti sou como um estrangeiro, um hóspede, como os meus antepassados. Desvia de mim os olhos, para que eu possa respirar; antes que tenha de partir, e acabe a minha existência’.

E agora peço um grande aplauso para o momento alto desta noite e de todas as festas de aniversário: Nita!

--

FALA MODIFICADA NO **GUIÃO FINAL** ANTES DA ESTREIA A 08/11/2012

Deixa João Miguel Vaz Frio e aproxima-se do microfone (e declama quase gritando, o que faz a vítima estremecer novamente):

GOMES DE SÁ: Tomarão a lampreia, lavada com água quente, e tirar-lhe-ão a tripa sobre uma tigela nova, para que caia o sangue nela; e enrolá-la-ão dentro, naquela

tigela e deitar-lhe-ão coentros e salsa e cebola muito miúda. E deitar-lhe-ão ali um arroz, que hão-de confortar os estômagos mais vorazes pelo desconforto das inverneiras. Das minhas terras lá de riba, que se dessedentam nas malgas vidradas, onde o vinho verde cachoa a sua singular acidez, das minhas terras lá de riba que espalham, pródigas, no empedrado das eiras, o milho que há-de esfarelar-se no escuro sávido da broa. Das minhas terras lá de riba que a gesta de quinhentos por mercê da aventura de um dos seus filhos, brindou com requisitos de receitas, e saboreado, com salivações de gula, no solar do fidalgo ou na choça do rústico.

E agora peço um grande aplauso para o momento alto desta noite e de todas as festas de aniversário: Nita!

[5º e último número de variedades a Canção de Aniversário (Happy Birthday, versão jazz, em http://www.youtube.com/watch?v=0eXwj_T19Fo, consultada a 29 de Outubro de 2012):
Gomes de Sá força Juanita a cantá-la]

Gomes de Sá retira o casaco de Juanita e expõe a sua barriga de grávida. Juanita canta com voz embargada e chora no final. Juanita apanha o casaco do chão e sai o mais rápido que consegue para a copa.

GOMES DE SÁ (*no final*): Obrigado! Obrigado! Foi um prazer!

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (*com expressão infantil e batendo palmas com as mãos juntas*): Bolo! Bolo! Bolo! (*muda de expressão, para uma mais melancólica*). Sr. Gomes de Sá, já posso ir para casa agora?

[Vídeos de Câmara de Vigilância: Gomes de Sá arrasta a Vítima, 4º vídeo em <http://comediasdominho.blogspot.pt/2013/02/caderno-passe-vite.html>, consultado a 26 de Fevereiro de 2013 e do qual não foi usado o som]

[Equipa de cozinha transfigura-se nos Quatro cavaleiros do Apocalipse]

[1º Cavaleiro: Gaby]

Gaby entra com um carro onde tem uma tábua de cozinha com vegetais. Segredando frases que vão aumentando de tom. Desloca-se assim até ao fundo da sala onde se encontra um candeeiro.

GABY (*falando já alto*): Foram resgatados como primícias da humanidade por Deus e pelo Cordeiro. (*Pega no pepino*). Pepininho com um toque tão suave e masculino (*pega na faca e arrasta-a ao longo do pepino*). Pepininho é a tua amiga (*corta sonoramente*). Descansa pepininho.

Cenorinha (*repetições de partes do tema: Requiem, Missa em Ré Menor, Mozart*) tão magoada e cicatrizada como quem precisa de carinho, carinho que só eu sei dar. Sim cenorinha tu sabes que podes contar comigo (*corta sonoramente*).

Tomatinho tão vermelhinho, tão macio como a minha pele. (*Fura-o com a faca*). Escorre tomatinho, deixa-te escorrer, podes escorrer tomatinho, podes escorrer (*corta sonoramente*). Na sua boca não se achou mentira. São irrepreensíveis.

Bananinha tão amarela e ingénua como quem pede para as suas vestes serem tiradas (*retira a casta, e lambe o interior carnudo. Come-o*). Estes são os que não se perverteram com mulheres porque são virgens. Estes são os que seguem o Cordeiro para toda a parte.

[Vídeo da Reconstituição da Última Ceia ainda sem Gomes de Sá e Vítima.]

Amiguinhos, ó não! (*Junta os pedaços cortados dos vegetais, coloca-se de joelhos*). Amiguinhos não! Ó desculpem! Eu não queria fazer isto! Eu não queria fazer isto! Eu não queria fazer isto! (*Grita. Chora*). Desculpem amiguinhos. Desculpem. Vamos ficar juntos

para sempre. Amiguinhos! Vamos ficar juntos para sempre! Amiguinhos! (*Flagela-se com ramos de nabiças*).

Gaby mantém-se nessa acção até ao final do espectáculo. Entretanto despe a jaleca e vêem-se marcas de feridas nas suas costas.

[2º Cavaleiro: Marie. Vestido branco, venda nos olhos, mão esquerda constituída de espetos, maçãs são trazidas dentro de um lenço branco e atiradas ao chão e devoradas, uma e outra vez. Movimenta-se pela sala, experimentando a mão metálica, sentando-se no banco que arrasta para o centro da sala, onde cria estátuas vivas. Sai apanhando as maçãs com a outra mão. Vai-se colocar noutra canto da sala, onde está outro candeeiro e mantém-se com a mesma acção até ao final]

[Vídeo da Reconstituição da Última Ceia: Gomes de Sá coloca a Vítima; 5º e 6º vídeos em <http://comediasdominho.blogspot.pt/2013/02/caderno-passe-vite.html>, consultados a 26 de Fevereiro de 2013]

[3º Cavaleiro: Juanita. Entra de rompante com um vestido branco mais comprido mas do mesmo tecido do anterior, todo ensanguentado e uma faca na sua mão. Atira arroz ao chão. Movimenta-se mais no espaço. Pára. Atira arroz ao chão. Grita. Faz penitência andando com os joelhos por cima do arroz. Arrasta-se até a um outro candeeiro num dos cantos da sala. Mantém-se até ao final em agonia, vergonha e dor]

[Vídeo da Reconstituição da Última Ceia: Gomes de Sá toma o lugar de Cristo, 7º vídeo em <http://comediasdominho.blogspot.pt/2013/02/caderno-passe-vite.html>, consultado a 26 de Fevereiro de 2013]

[4º Cavaleiro: Yakusa. Veste somente uma cueca de pano branco. Traz dois ramos de alho-francês e uma melancia consigo. Vai até à bancada de cozinha móvel. Começa a bater com

os ramos de alho-francês na melancia, destruindo-os. Destapa a cabeça e mostra a careca. Destrói a melancia. Retira lá de dentro um pó branco, depois uma língua vermelha. Permanece com ela na boca. Vai-se colocar no centro da sala num banco que foi deixado por Marie onde cria a estátua viva do 4º Cavaleiro com a sua flecha]

JOÃO MIGUEL VAZ FRIO (*constatando, ainda sentado*): Caiu, caiu a grande Babilónia. (*Levanta-se com a pedra na mão mas mantém-se na mesa*). Antro de demónios, guarida de todos os espíritos imundos; porque, do vinho da sua luxúria, se embriagaram todas as nações; prostituíram-se com ela os reis da terra, e, com o seu luxo despudorado, enriqueceram os comerciantes do mundo.

Meu povo! (*mais exaltado, começa a movimentar-se nas sala, sempre com a pedra na mão*) Saí desta cidade para não serdes cúmplice do seu crime nem vítima dos seus castigos. Fora os cães, os feiticeiros, os luxuriosos, os assassinos, os idólatras e todos os amam e praticam a fraude. Todos terão como herança o lago ardente do fogo e enxofre (*mais baixo*). Aí serão atormentados de dia e de noite, pelos séculos e séculos!

Vem cá! (*para uma pessoa numa mesa*) Vou mostrar-te a sentença contra a grande prostituta. Aquela que dizia: ‘Estou sentada no trono como rainha, não sou viúva e jamais conhecerei o luto’. No deserto, deserto vi, vi uma mulher, mulher coberta, coberta de nomes, nomes blasfemos, montada numa besta. A besta odiará a prostituta, vai devorar a sua carne e destruí-la pelo fogo. Chorarão por ela os que tomaram parte na sua prostituição e na sua luxúria, quando virem o fumo do braseiro da cidade: Ai caiu, caiu a grande Babilónia!

A melodia das cítaras e dos músicos nunca mais se ouvirá dentro de ti. Nunca mais se encontrará em ti nenhum artista de qualquer arte que seja. A luz da lâmpada nunca mais brilhará dentro de ti.

[Vídeos de Câmara de Vigilância: Gomes de Sá transfigurado em Cristo atravessa o corredor, 8º vídeo em <http://comediasdominho.blogspot.pt/2013/02/caderno-passe-vite.html>, consultado a 26 de Fevereiro de 2013]

O 4º Cavaleiro sai do banco e coloca-se no último candeeiro livre da sala.

[BLACKOUT]

Em voz-off escuta-se: Eu sou o Alfa e o Ómega, o Primeiro e Último, o Princípio e o Fim. Ao que tiver sede, Eu lhe darei a beber gratuitamente, da nascente da água da vida. Enxugarei todas as lágrimas dos seus olhos; e não haverá mais morte, nem luto, nem pranto, nem dor. Porque as primeiras coisas passaram. Felizes os que lavam as suas vestes, para terem direito à Árvore da Vida e poderem entrar nas portas da Nova Jerusalém.

[Sobremesa: iogurte grego com frutos silvestres e biscoitos de milho triturado]

Entra Gomes de Sá transfigurado em Cristo e serve a sobremesa a João Miguel Vaz Frio. A equipa de cozinha transfigurada nos quatro cavaleiros do apocalipse serve a sobremesa aos restantes. A música (Requiem - Mozart) termina. FIM

Referência Bibliográfica

Marques, A. (2010). *A sociedade medieval portuguesa: aspectos da vida quotidiana* [receita da lampreia]. Lisboa: A Esfera dos Livros.

Anexo E

Registo de Sessões de Criação

SUMÁRIOS e EXCERTOS (a itálico ou em esquema) de SESSÕES DE CRIAÇÃO

Sessão I – 03/10/12

Visionamento de *La Grande Bouffe* (1973)

Visionamento *The Cook, the Thief, his Wife & Her Lover* (1989)

Ideias advindas do visionamento dos filmes:

- *Comem para morrer.*

- *Comem porque estão vazios: a sua própria mente esvazia os nutrientes, o seu olhar não permite reter vitalidade; falta de sensibilidade, falta de presença;*

- *“Lava as tuas iniquidades” – rapaz que lava a loiça no 2º filme.*

Preparação do primeiro exercício de improvisação com o tema: “Brincar com a Comida”.

- Frutas como bebés.

Canção de embalar interpretada. Só no final o “bebé” constituído por um pimento e um marmelo enrolado em panos é mostrado.

Sessão II – 04/10/12

Interpretação e reformulação dos exercícios de improvisação preparados individualmente.

Ideias para personagens: ligadas com culinárias de vários países (ex. Italiana, Africana, Libanesa, Francesa, Japonesa, Árabe, Indiana, Chinesa); desenvolvimento de números de entretenimento

Personagem-Mistério, desenvolvimento à parte: ligação com o tema Loucura, Perseguição, Prisão, Objecto de Chantagem (o “bebé” transforma-se na ideia de algo que pertence ao agressor (por exemplo, um cão) e que pode ser, por isso Objecto de Chantagem por parte da Vítima):

- *Estou com uma larica...*

- *Há quantas noites não dormimos?*

- *Preciso de te falar!*

- *Sabes que sei que me estás a ver!*

- *Eu trato bem dele. Dou-lhe tudo o que tenho... mas estou com uma larica!*

- *Ele faz-me companhia mas preciso de algo, sinto-me vazia...*

- *Ai!.... O que faço!*

- *Olhe que eu vou destruir-me!*

- *Olhe bem!!!*

- *Olhe bem para mim!!!*

- *ANTES ERA LARICA AGORA É FOME!*

[Exemplos de falas para desenvolvimento do exercício de improvisação]

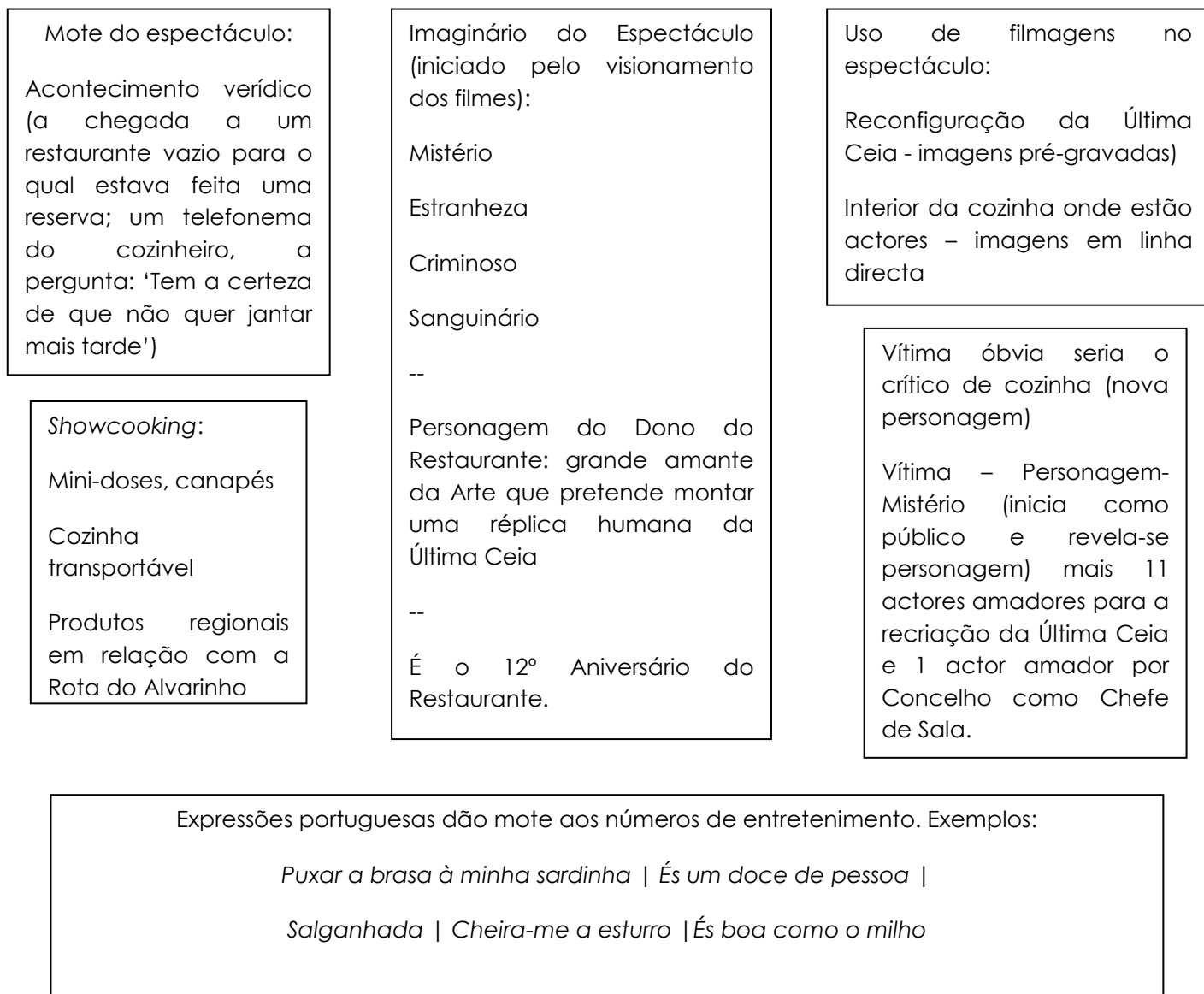


Figura E1. Definição do primeiro esquema de espectáculo

Criação de movimentos (comunicação não-verbal) para cada deixa da Personagem-Mistério:

1. *Já não sei há quantos dias não durmo [Mãos em triângulo na testa]*
2. *Sei que de quatro em quatro ritmos dos meus eu embá-lo-o... [olha 4 dedos em cada mão]*
3. *... e isso deixa-me mais calma [Canção de Embalar - de boca fechada canta a melodia e embalo]*

4. *Já não como. Tenho tanta fome! [Mãos entram na boca]*
5. *Antes era larica mas agora é Fome! [Toca na barriga e enfia os dedos até ao diafragma]*
6. *Já tive energia para espernear mas agora parece que estou suspensa por um fio... [Toca nas pernas até às raízes (pés), em pé torna-se muito leve é elevada por um dedo sem “seguir o fio”]*
7. *Parece que vai ter de acontecer algo à minha última companhia... [Carícia no Objecto de Chantagem seguida de dedo apontado]*
8. *Não aprendes de outra forma, pois não? [Olhar acusador para cima com o dedo que permaneceu apontado]*

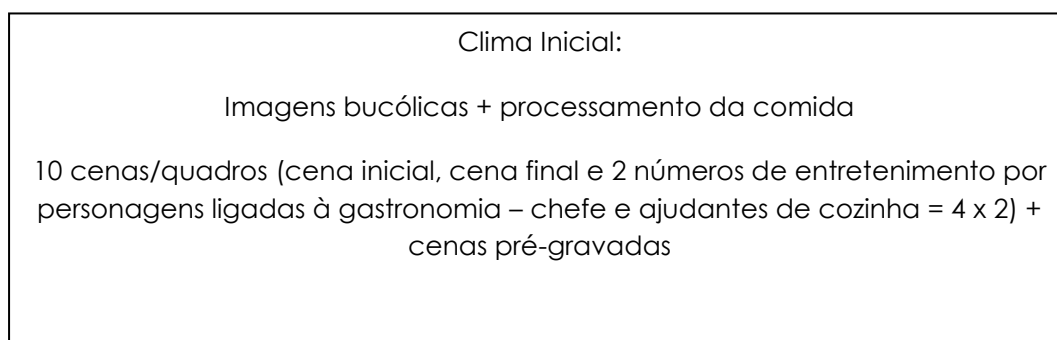


Figura E2. Ideia de número de quadros do espectáculo

Esboço do início do Espectáculo.

Pesquisar relação entre MORTE, COMIDA e ARTE [visionamento de *Delicatessen** (1991) e *Estômago** (2007), e para a Personagem-Mistério: *Silêncio dos Inocentes** (1991)]

* Referências completas:

Demme, J., Utt, K., Saxon, E. & Bozman, R. (1991). *The Silent of the Lambs* [Movie]. J.

Demme (dir.), K. Utt, E. Saxon & R. Bozman (dir.). Los Angeles, California: Orion Pictures Corporation.

Jeunet, J., Caro, M. & Ossard, C. (1991). *Delicatessen* [Film]. J. Jeunet, & C. Caro (dir.), C.

Ossard (prod.) Paris: UGC Distribution.

Jorge, M. & Natividade, C (2007). *Estômago* (Filme). M. Jorge (dir.), C. Natividade (prod.).

Rio de Janeiro: Downtown Filmes.

Ideias advindas do visionamento dos filmes:

- *Este espectáculo em criação é sobre o ciclo vida-morte-vida – outra(s) vida(s), assim como sobre o poder.*

- *A criatividade, a procriação, a nutrição física e o poder social são complementos da sobrevivência que se pode manifestar em violência, morte e excreção (que é igualmente um tipo de morte)*

- *Os personagens e todos os filmes visionados podem até ter gosto pelo requinte (Arte, Gastronomia Italiana) mas a forma como solucionam o sentido da vida mostra que somente vêem a morte a aproximar-se de si ou dos outros e por isso defendem-se ou atacam e vão retirando da vida o que necessitam para si. Excepção feita ao par romântico de Delikatessen que nem come carne e que se nutre através do amor e da música. Alecrim, em Estômago é sensível mas é levado pelo jogo da vida-morte-vida, vida-morte-poder e permanece, até onde podemos ver, nesse jogo.*

- *No geral o alimento, a comida e o acto de a ingerir representam a falta de algo não visível, o sentido desta vida, damos ao corpo para continuarmos neste jogo mas queremos continuar nele? (La Grande Bouffe).*

- As personagens, sentem-se estereis, presas, deprimidas e suicidas ou raivosas, insaciáveis e homicidas. A esterilidade não pode ser resolvida por distração, entorpecimento tédio, mania obsessão. É necessário restabelecer algum equilíbrio, um ritmo, sentir e aceitar o que morreu. A heroína de *The Cook, the Thief, his Wife & Her Lover* é tocada pelo doce travo do amor e da sensibilidade e gentileza mas rapidamente o amor se torna paixão, obsessão, compensação da falta passada, e termina em tragédia e vingança.

- A comida é símbolo de verdadeiro alimento quando combinada com amor quer seja romântico ou fraternal, mas também se revela símbolo do vazio existencial quando o ambiente em que é confeccionada assim o indica. No nosso espectáculo a comida é a interface de sentidos de vida e a armadilha para alimentar o desejo de arte de um assassino em série.

Sessão IV – 08/10/2012

Criação do Bilhetes de Identidade das Personagens.

[Exemplo de B. I. da Personagem-Mistério/Vítima]

Nome: Constância

Idade: 33 anos

Acontecimentos de Vida: Perdeu filho há 3 anos (Embolia). Ele tinha 5 anos. Professora (de Ciclo) retirada pois é difícil ver crianças. Voltou a estudar – Pós-graduação em Literatura. Tem duas irmãs apoiantes mas que moram longe (noutro país). Tem um companheiro que não é o pai do filho que morreu. Criou-o e também compreende a situação, é paciente. Dá-lhe muita liberdade de movimentos. Ela passa algum tempo só, sem estar na companhia dele, em estudo trabalho ou lazer. Para se distrair, conhecer outros locais, outras pessoas. Os

pais apoiam mas pensam que foi uma tragédia. Ela está com eles, só esporadicamente. Recebe o carinho mas não está demasiado tempo para não relembrar as memórias tristes.

Interioridade/Postura: Gostava muito de cozinhar, agora prefere ir a restaurantes com pessoas ao redor receber nutrição, distrair-se. Não pensar no passado, não caminhar os mesmos caminhos que lhe lembram o filho. Não está triste procura aceitar o que aconteceu mas tem momentos de melancolia dos quais tenta sair convivendo, conhecendo lugares, pessoas.

Está muito consigo mesma e procura receber o que continua a ser bom na vida: que não tem “culpa” do que lhe aconteceu. Comove-se muito interiormente.

Atitudes/Movimentos (experimentados no espaço): A atitude é constante por vezes acorda para o fascínio outras vezes para o que quer e para o que tem de ser feito. Por vezes, emergem sentimentos de melancolia, tristeza, peso, doçura, confusão e raiva que parecem dizer “Algo me aconteceu de grave”; a face espelha-os através da manifestação de uma dor no peito – olhar húmido, respiração profunda, tensão nos músculos; o corpo cai, os joelhos tocam o chão, o peso é abandonado no chão mas quase sem sustentação.

Surgem noutros momentos outros sentimentos mais ligados à leveza, à distração, ao espanto que parecem dizer “Gosto de me deixar levar”, “Isto é muito agradável aqui... Cheira bem!”; na face um sorriso interior e um olhar espantado, de fantasia mas inteligente não tanto infantil; no corpo, os pés quase não assentam no chão, a altura aumenta.

Noutras alturas a independência e a solidão imperam e interiormente diz “Eu sei o que quero!”, “Não tem importância isto é só água! (...) Bem se insistem...”(respostas de Constância ao copo de água entornado em cima de si); o olhar é directo, frontal e o maxilar está tenso, assim como os dentes estão cerrados. Há uma concentração no querer algo

específico e uma vontade de libertação. Os braços estão tensos, assim como as costas e o andar é marcado e vai numa única direcção.

Improvisações com frutas (criação de pratos em tempo real, um individual para cada personagem que cozinha e um em conjunto). Interação entre personagens: mostrar prato ao *Chef* e dar a provar ao Crítico. Critérios de avaliação: criatividade, apresentação, poesia e consistência.

Sessão V – 09/10/2012

Exercício “Graus do Personagem”, divisões corpo, cara, voz.

Indicações:

0 – personagem intermédia,

1 – estado inicial da personagem

2 – algo mas sem se suspeitar

3 – algo já visível

4 – com voz

5 – um indício de loucura

6 – explosão de energia

7 – mais energia (contida ou explosiva)

8 – experimentar mais gestos e movimentos novos e não habituais

9 – exagero de traços da personagem

10 – Loucura total

Por norma o contraste entre graus (por exemplo, cara 7 e corpo 2) é mais interessante mas existem pessoas que ficam bem sintónicos.

Sessão VI – 10/10/2012

Definição do Guarda-Roupa.

Sequência	Sinal de Vídeo	Número/Cenas a Incluir
<ul style="list-style-type: none"> - Entrada das pessoas no restaurante (incluindo crítico e vítima) - Passagem de Chef Yakusa - Telefonema Gomes de Sá 	Sortido de imagens (programas de arte, bucólicas, etc.)	<ul style="list-style-type: none"> - Gaby - amiga íntima dos vegetais* - Marie - interrogatório dos alimentos*
Passagem de Yakusa para ligar música [Nature's Wrath – The Budos Band] <ul style="list-style-type: none"> - Entrada na sala para preparar mesas (ajudantes de cozinha) - Entrada de Gomes de Sá para cumprimentar clientes e por último o crítico (música off) - Conversa entre Gomes de Sá e Crítico 	Sinal directo da cozinha	<ul style="list-style-type: none"> - Yakusa – Cena da guerra* - Regina – <i>Stand Up</i> Alhos e Bugalhos** - Isabel – programa culinário** - Inês “Happy Birthday Passe-Vite”*** - Yakusa – opereta do pão** <p>*cena íntima ** <i>Talent Show</i></p>

Figura E3. Primeiro esquema do início do espectáculo

Sessão VII – 11/10/12

Definição do texto do telefonema inicial (integração de deixas de improvisações).

Estudo da estrutura do Livro do Apocalipse para servir como esqueleto dramaturgico subjacente ao que já foi encontrado.

Estudo do texto do Apocalipse e outros excertos bíblicos a incluir no texto já encontrado e com ligação ao tema comida.

Adição dos sentimentos de pecado, arrependimento, culpa e perdão nos números individuais.

Densidade, evolução dos personagens no sentido do mistério, estranheza e ritual em vez de na direcção de um ambiente de *cabaret*
Ideia: Menú do restaurante como Escatologia do Apocalipse

Figura E4. Mudança da dramaturgia do espectáculo

Sessão VIII – 12/10/2012

Inclusão da Estrutura do Livro do Apocalipse na Dramaturgia do Espectáculo.

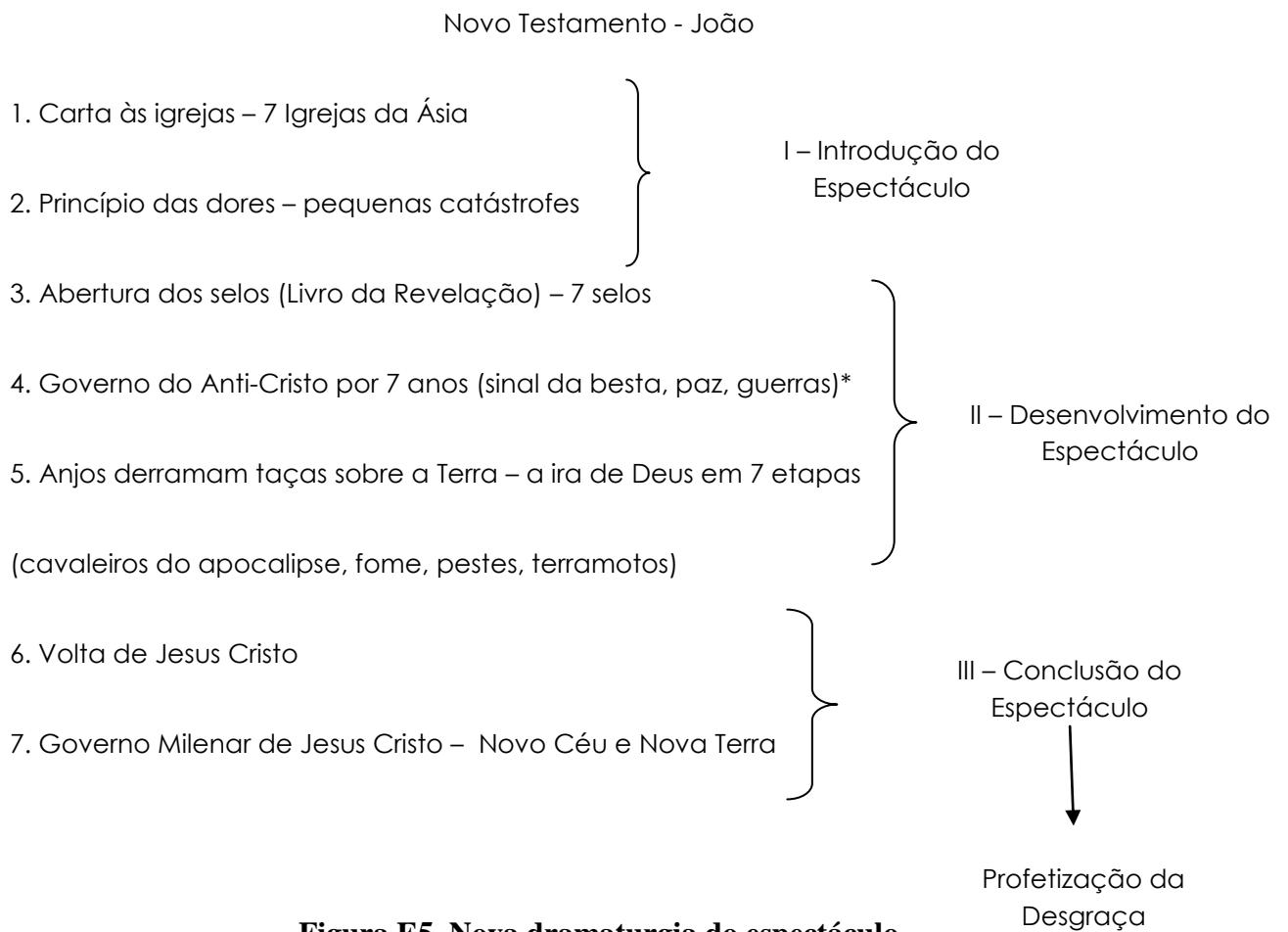


Figura E5. Nova dramaturgia do espectáculo

7 SELOS	Ideias para o Espectáculo
1º cavaleiro branco	Arco e coroa
2º cavaleiro vermelho	Espada (fim de paz)
3º cavaleiro preto	Balança, trigo, azeite
4º cavaleiro verde	Foice (fome, doença e morte)
5º ressurreição dos fiéis de branco	Guardanapo branco
6º catástrofes	Início Serão
12 tribos com 12 mil eleitos marcados na frente	Acontecimento brusco na cozinha (ex. prato a partir, efeito de <i>feedback</i>) e na sala apresentação do dono do restaurante assim como à parte a marcação da vítima
7º 7 anjos	Meia hora de silêncio
com 7 trombetas diante do altar + 1 anjo que pega em brasas e envia para a Terra	Associação com a comida
ANJOS	branco, vermelho, castanho
1º granizo, fogo, sangue, terra, 1/3 das árvores	vermelho e azul
2º fogo ao mar	absinto verde
3º estrela caiu do céu, rios e fontes de água	conchas e caracóis
4º sol, lua, estrelas perdem a luz, (1/3)	pimentos <i>padrón</i>
5º poço do abismo	Gengibre e mel
gafanhotos	
6º fumo, enxofre, fogo	
Anjo a comer o livro (Mel e estômago azedo)	
7º abre mais 7 pragas	Arca frigorífica
Arca da Aliança – Nova Revelação: portas do templo, relicário	
7 sinais extraordinários	

Figura E6. Ideias concretas para o espectáculo das variadas imagens do apocalipse

7 SINAIS	Ideias para o Espectáculo
1º mulher vestida de sol com lua nos pés e 12 estrelas na cabeça, grávida, dores de parto	Desde a captura vítima até ao 'anúncio da batalha final'
Dragão vermelho	Sopa da Pedra
Besta marítima, terra salva-a	Happy Birthday
	Dores de Parto
2º Menino a governar (Governo Divino) com bastão de ferro - rígido	Discussão dos Alhos e Bugalhos
3º Besta terrestre	Crítico Gastronómico explode criticando
Cântico	NOTA: O importante é aprofundar os 7 pratos e de vez em quando existir um sinal sonoro
144 mil da terra	
Maná	
4º sinal	Opereta do pão
5º Mensagens dos 3 anjos	Cena íntima dos vegetais (4 seres vivos)
Adorar a Besta e a sua estátua	Crítico: 'Já caiu, já caiu a grande Babilónia'
Vinho de Deus, cólera, taça	Cena do Julgamento/Interrogatório das uvas
6º Do templo saiu outro anjo	Ordens de Serviço Juanita a Rezar na cozinha
Ceifar a ceira que está madura	'Ceifar' a vida da Vítima Filme Câmara de vigilância dos Corredores Vazios
Vindimar – sangue de Deus	Farinha
7º 7 anjos + 7 castigos	Vinho
Sapos que saíram da boca	[entra comida]
Mar de vidro e enxofre	Cena da Guerra do Yakuza
A Batalha do Grande Dia De Deus	Cena de Guerra entre Dono e Crítico Imagens do Corredor com a Vítima a ser arrastada e Última Ceia incompleta
Queda da Babilónia	Denúncia dos pecados, quebra emocional
Nova Jerusalém	Última Ceia completa com Vítima e Cristo
Governo Milenar de Jesus Cristo	Apoteose e Final de Redenção

Figura E6. Ideias concretas para o espectáculo das variadas imagens do apocalipse

4 – cavaleiros do apocalipse, seres vivos

*7 – 7 sinais (uns são marcados pela Besta outros por Jesus Cristo), 7 anjos, 7 trombetas, 7 taças, conhecimento de Deus, fim de ciclo com 7 dias da semana de criação

3,5 – metade de 7

666 – Número do Homem porque ai 6º dia foi criado

999 – Neo, Novo

12 – Babilónia, Jerusalém: 12 alicerces, 12 portas, 12 pedras preciosas, 12 nomes dos apóstolos, alicerce de grande muralha/limite (2 x 12 = 24 anciães)

Figura E7. Números importantes na nova dramaturgia

24 Anciães + 4 seres vivos (leão, touro, homem – virgem – águia), 6 olhos e 6 asas, cantam sem parar, aparição dos 4 cavaleiros cada um dos seres vivos chama o cavaleiro: 'Vem!'

Cordeiro com 7 chifres e 7 olhos, o cordeiro é que quebra os selos

Figura E8. Imagens importantes na nova dramaturgia

1. Entrada de Público (tempo de espera)
 2. Telefonema Gomes de Sá
 3. Preparação da Sala [Aparição dos 4 Cavaleiros]:
 - Colocação de pratos
 - Colocação de Talheres
 - Colocação de Copos
 - Acender as velas dos Castiçais
 4. Colocação dos Guardanapos no público [Vestes Brancas]
 5. Início do Serão [1º prenúncio de desgraça]
 6. Marcação da Vítima [Cartão de Reserva]
- Livro de Yakusa (um folhado) – Doce na Boca e azedo no estômago
- 1º, 2º, 3º e 4º selos
- 5º selo
- 6º selo
- 7º selo

Figura E9. Nova definição de quadros do espectáculo

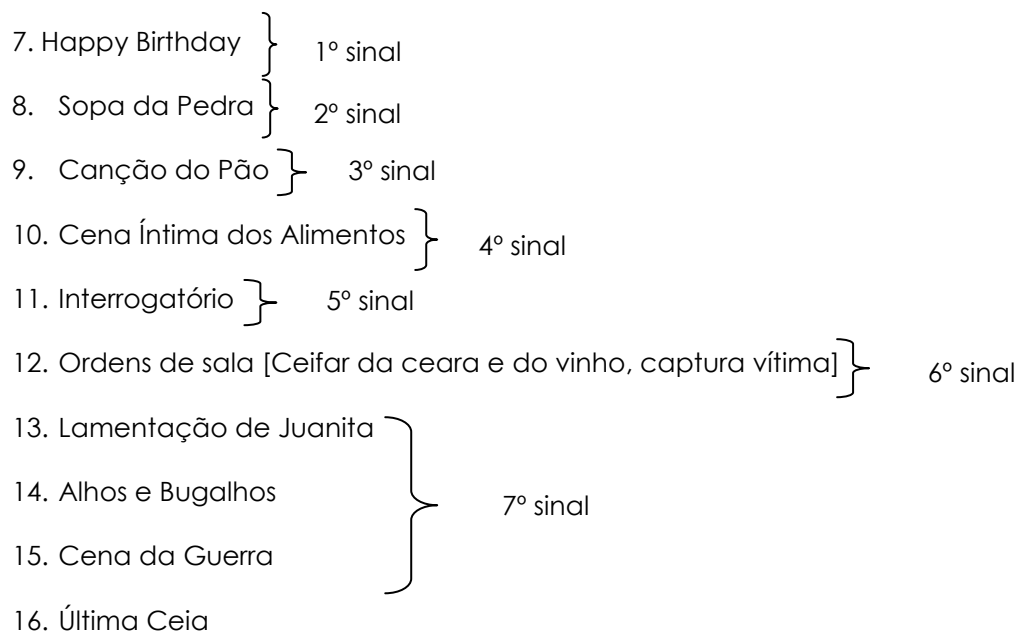


Figura E9. Nova definição de quadros do espectáculo

Sessão Extra – 14/10/2012

Filmagens das imagens de câmara de vigilância (sem ninguém, Gomes de Sá a caminhar e a espreitar ao fundo do corredor, arrastamento da vítima, passagem de Gomes de Sá transfigurado em Cristo para a Última Ceia e retorno para a sala de refeições). Filmagens da última ceia (sem Cristo, plano geral e particular, com colocação da vítima e de Cristo no centro).

Sessão IX – 15/10/2012

Montagem de vídeos.

Continuação de procura de textos bíblicos em especial para a cena final apoteótica.

Ensaio assistido pela direcção artística (João Pedro Vaz) a partir das 17h já com vídeos incluídos em cena.

Pesquisa bíblica: Carta de Judas

“... banqueteiavam-se sem respeito nenhum e só pensam em si mesmos. São como nuvens sem água que o vento leva para onde quer. São como árvores de Outono sem fruto, completamente mortas e sem raízes. São como ondas bravas do mar, atirando para o ar a espuma das suas acções vergonhosas. São astros errantes, para os quais está reservada a sombria escuridão, para sempre”.

Síntese apreciações do Ensaio

- Mais protagonismo para o crítico, estar mais em pé.

- Marioneta (coreografia com o frango) em sinal directo: aspecto gráfico que funciona, na sala o número torna-se mais livre.

- O crítico é quem nos guia neste universo estranho: é o que está mais próximo do público e do mundo comum, por isso deve reagir à estranheza e procurar compreender, adaptar-se a este universo com regras novas.

- Ritmos diferentes entre estes dois mundos.

Sessão X – 16/10/2012

Preparação de *teaser*, composto dos vários números de entretenimento, a apresentar no Jantar de Gala da ADRIMINHO.

Melhorias no quadro inicial com inclusão de símbolos apocalípticos.

Ponto 3 (da Figura E9.)

Preparação da Sala (7 mesas ou menos que vão ser efectivamente servidas)

Pratos – Yakusa; Talheres – Juanita; Copos – Marie; Castiçais/velas – Gaby; Guardanapos (mais do que 7 mesas) – todos (no colo)

Ponto 4 (da Figura E9.) Opereta do pão + coro na sala (sem instrumentos de cozinha e sem Gomes de Sá)

Figura E10. Melhorias no Quadro Inicial

Sessão XI – 17/10/2012

Ensaio com algumas mudanças na ordem estabelecida anteriormente.

<p>Depois da marcação da vítima confecção de receitas na cozinha móvel (sala).</p> <p>Ordem de sala 1:</p> <p>1º prato: Livro de Yakusa</p> <p>Serviço ao público, agradecer ao crítico Sopa da Pedra – Marie (sala)</p> <p>Folhado ou crepe em forma de livro Cena íntima dos vegetais – Gaby (vídeo)</p> <p>‘Pegue nele e coma-o, azedar-lhe-á o estômago mas na boca vai saber-lhe a mel...’</p> <p>Dança do frango – todos (sala) Frango = Cordeiro</p> <p>Ordem de sala 2:</p> <p>2º prato (ponto 12): Vinho e Crepe Vinho e Trigo</p> <p>‘Chegou a hora de ceifar ...’ Crepe a ser confeccionado na cozinha móvel (sala)</p> <p>Leitura de passagem do Apocalipse e Captura da Vítima</p> <p>Lamentação de Juanita seguida de ‘Happy Birthday Passe-Vite’ (o bolo/doce</p>
<p>Música</p> <p>1ª para a passagem de Gomes de Sá pela sala, pelos clientes</p> <p>Faixa da banda sonora do filme ‘Broken Flowers’ de Jim Jarmusch</p> <p>Depois da 2ª ordem de sala ‘My Way’ de Frank Sinatra cantado e tocado ao vivo (guitarra e voz) por Gomes de Sá com algumas modificações na letra da música como ‘I painted’ e ‘my paintings’.</p> <p>Vídeos pré-gravado e em sinal directo (sequência)</p> <p>Corredor vazio</p> <p>Corredor com Gomes de Sá</p> <p>Altar e Lamento Juanita</p> <p>Altar e reza Gomes de Sá</p> <p>Corredor com Gomes de Sá a arrastar a vítima</p> <p>Última Ceia</p> <p>FIM</p>

Figura E11. Mudanças e elementos a acrescentar ao espectáculo

Sessão XII – 18/10/2012

Alinhamento Jantar de Gala ADRIMINHO [Associação de Desenvolvimento Rural Integrado do Vale do Minho, Mecenas do Ciclo da Terra, cujo último espectáculo será a performance gastronómica *Passe-Vite*] intitulado “7 Maravilhas da Gastronomia Portuguesa”.

- | |
|--|
| <p>1ª intervenção (Gomes de Sá): falar dos 7 alimentos que ganharam a votação [Caldo Verde, Alheira de Mirandela, Queijo da Serra da Estrela, Sardinha Assada, Arroz de Marisco, Leitão da Bairrada, Pastel de Belém]</p> <p>2ª intervenção (Yakusa): Opereta do Pão</p> <p>3ª intervenção (Marie): Sopa da Pedra ou Caldo Verde ou Bucha no Caldo</p> <p>4ª intervenção (Gay e João Miguel Vaz Frio vindo do meio do público): Alhos e Bugalhos</p> <p>5ª intervenção (Juanita e Gomes de Sá): 'Happy Birthday'</p> |
|--|

Figura E12. Alinhamento Teaser

Sessão XIII – 19/10/2012

Ensaio *teaser* *Passe-Vite* para Jantar de Gala.

Consultoria gastronómica com Vasco Pombo – chefe de cozinha.

Representação do *teaser* *Passe-Vite* no Jantar de Gala ADRIMINHO.

- | |
|---|
| <p>3 pratos + pão e vinho:</p> <p>1º Shote de Caldo Verde</p> <p>2º Crepe de alheira com espargo e ovo ou pastel de nata de bacalhau</p> <p>3º sobremesa de roscas de Monção partidas à mão com iogurte grego, natas, frutos silvestres e mel</p> |
|---|

Figura E13. Ideias provenientes da consultoria gastronómica

Sessão XIV – 22/10/2012

Melhoria números de entretenimento com os novos dados da representação do *teaser*.

Finalização dos quadros do espectáculo-performance.

Fomentar um arco do espectáculo desde o cómico à densidade final, passando por uma qualidade de estranheza.

[Semana para levantar mais algum material. Semana seguinte: ensaios corridos.]

Em detalhe:

Levantar e melhorar cenas com João Miguel Vaz Frio: criar uma cena para João Miguel Vaz Frio onde esta personagem se torne mais visível e fomentar a progressão emocional desta ao longo do espectáculo.

Coreografar a cena de grupo da captura da vítima.

[Não se pode usar fogo não houve autorização dos responsáveis dos locais de espectáculo: ideia de cuspir fogo com papa Maizena como base na altura da feitura do crepe antes da captura].

Encontrar para todas as personagens um ‘ponto estranho’ na fase final do espectáculo.

A cena do interrogatório de Marie passa para um tom de acusação.

Progressão para um caos final (com mudanças de ritmo): progressão na tensão, mudança, transformação algo macabra, bizarra, estranha.

Criação de um discurso messiânico final para a personagem de Gomes de Sá relacionado com os seguintes temas: reconversão, baptismo, redenção, transformação.

Ideia de Salmo para Gomes de Sá [SI 80 4-20]:

Ó Deus, volta-te para nós!

Mostra-nos o teu rosto e seremos salvos!

Senhor, deus do universo,

Até quando te mostrarás indignado,

Apesar das súplicas do teu povo?

Deste-nos a comer o pão das lágrimas

E a beber copioso pranto.

Tornaste-nos presa disputada pelas nações vizinhas,

E os nossos inimigos escarnecem de nós,

Ó Deus do Universo, volta-te para nós!

Mostra-nos o teu rosto e seremos salvos!

Arrancaste uma videira do Egipto,

Expulsaste outros povos para a plantar.

Preparaste-lhe o terreno; ela foi deitando raízes

E acabou por encher toda a terra.

As montanhas cobriram-se com a sua sombra,

E os seus ramos ultrapassam os altos cedros.

As suas ramagens estenderam-se até ao mar

E os seus rebentos, até ao rio.

Porque derrubaste os seus muros,

Deixando que a vindimem quantos passam no caminho?

É devastada pelo javali da selva,

Serve de pasto aos animais dos campos.

Ó Deus do universo, volta, por favor,

Olha lá do céu e vê:

Cuida desta vinha!

Trata da cepa que a tua mão direita plantou,

Dos rebentos que fizeste crescer para nós.

Aqueles que a queimaram e devastaram

Pereçam diante do Furor do teu rosto.

Mas estende a tua mão sobre o teu escolhido,

Sobre o homem que para ti floresceste.

E nunca mais nos afastaremos de ti;

Conserva-nos a vida e invocaremos o teu nome.

Senhor do Universo, volta-te para nós!

Mostra-nos o teu rosto e seremos salvos!

2º prato, Captura da Vítima, Alhos e Bugalhos, Interrogatório, Lamentação Juanita, Guerra, Última Ceia

Bloco da transformação | Bloco performativo, desconstrução dos personagens: retorno dos 4 cavaleiros do apocalipse (sem Gomes de Sá na sala). Culmina com a entrada de Gomes de Sá na sala depois da redenção, interacção com João Miguel Vaz Frio que permaneceu na sala e também se transformou emocionalmente.

Equipe de cozinha é implicitamente os 4 cavaleiros, cada avental com a cor de cada um. Na cena final tomam a sua forma mais explícita com muitos dos elementos não só dos cavaleiros, tomando cada personagem elementos de uns e de outros, como das bestas, de imagens do apocalipse como de outros excertos bíblicos. No caso de Marie tal acontece pois é ao mesmo tempo Eva através das maçãs que come, com elementos do 2º cavaleiro a espada que passa a lâminas como dedos e 3º cavaleiro com a balança que se manifesta na posição de entrada dos braços e na venda nos olhos. As lâminas nos dedos e as inúmeras maçãs dedos ressoam com o aspecto bestial de muitos olhos (6), muitas asas (6) que aqui são várias lâminas e várias maçãs em vez de uma só espada e uma só maçã.

Figura E15. Alinhamento do Final

Sessão XV – 23/10/2012

Construção de cenas de conjunto – captura da vítima – e Dança do Frango com figurinos e num dos espaços de espectáculo – Castelo de Vila Nova de Cerveira.

Captura Vítima	Dança do Frango
Simultaneamente ao final de My Way a coreografia é feita de forma subtil [ou em câmara rápida] mas não é perceptível ouvindo-se somente um grito da vítima e um Óóóó conjunto quando lhe derramam água. BLACK OUT [Rewind] A mesma coreografia em câmara lenta e com gestos exagerados.	Pano preto destaca o frango – torna-se uma marioneta naturalmente flexível. Actores vestidos de pretos com luvas pretas. Paus pretos para segurar as asas do frango. Manipular com um dedo o pescoço para que o frango aparente cantar. Incluir como adereços da marioneta cartola, laçarote. Incluir no cenário luzes circulares ou bola de espelhos com CD's partidos e talvez penas de galinha como plumas a colocar nos actores.

Figura E16. Construção das cenas de conjunto – captura da vítima e dança do frango

Sessão XVI – 24/10/2012

Limpeza geral da sala de ensaios.

Ensaio com materiais novos comprados ou colectados para o efeito tais como: jarros, colheres de loiça de sobremesa, panelas, travessas, copos de prova de vinhos, etc.

Compra dos víveres necessários para o ensaio em personagem.

1. Entrada de público
2. Telefonema Gomes de Sá
3. Preparação da sala: colocação de pratos para pão, colocação de talheres, colocação de copos e acender das velas
4. Colocação de Guardanapos no público
5. Música do pão } 1º serviço – shot de caldo verde
6. Discurso de Gomes de Sá [início serão], conversa com crítico, marcação da vítima
7. Sopa da Pedra (na sala)
8. Livro de Yakusa } 2º serviço – folhado
9. Dança do Frango (na sala)
10. Alhos e Bugalhos (na sala)
11. Preparação do Crepe, } 3º serviço – crepe
Gomes de Sá excertos bíblicos sobre o trigo e o vinho seguido de 'My Way'
12. Captura da Vítima
13. Happy Birthday Passe-Vite (na sala)
14. Cena íntima dos vegetais (na copa)
15. Interrogatório (na sala)
16. Lamentação dos vegetais (na copa)
17. Cena da Guerra (na sala)
18. Cena da Guerra (na sala)
[Conversão através da comida] } 4º serviço – sobremesa de colher

Figura E17. Nova sequência do espectáculo

Nota sobre a luz: os candeeiros passam a ser reguláveis para a luminosidade certa em relação à maior densidade ou maior leveza da cena.

Sessão XVII – 25/10/2012

Ensaio Corrido com Paragens para Anotações e com sinal directo incluído.

<ul style="list-style-type: none">- 4 doses por mesa- 25 lugares- mesa do crítico é só para ele- Possibilidade de se cortarem os vídeos da copa e passarem todas as cenas a ser feitas na sala- inclusão dos vídeos <p>1º marcação da vítima e em simultâneo corredor vazio, seguido de Gomes de Sá no corredor</p> <p>2º Altar Gomes de Sá e de seguida arrastamento da vítima</p> <p>3º Cena íntima dos Vegetais</p> <p>4º Última Ceia – quadro geral</p> <p>[entrada de Eva-Cavaleiro da Justiça]</p> <p>5º Última ceia com a vítima (Judas) e Gomes de Sá (Cristo)</p> <p>[cena da Guerra]</p> <p>6º Saída de Jesus Cristo pelo corredor</p> <ul style="list-style-type: none">- Aparição das bestas só na cena final através da equipe de cozinha que se transfigura.	<p>Requiem Mozart = 7 trombetas [crescendo]</p>
<ul style="list-style-type: none">- Os elementos bestiais e bélicos constantes na transfiguração da equipe de cozinha em cavaleiros do apocalipse (e bestas simultaneamente) preparam o final.- Sobremesa traz a rendição: o ambiente é amargo mas é servido um doce.- Pode pensar-se que a cena anterior ao regresso de Gomes de Sá transfigurado em Cristo só acontece nas cabeças de quem participa do espectáculo e que só o doce é real.	

Figura E18. Decisões tomadas a partir do ensaio corrido

Continuidade: Sangue e da cor branca

Gaby (sangue nas costas) – Marie (fio de sangue na boca) – Juanita (sangue nas pernas e no vestido) – Yakusa (sangue na cara e boca), ligação com o 2º cavaleiro do Apocalipse.

Vestem todos roupa branca (excepção para as calças de Gaby que se transforma em palco), ligação com a cor do 1º cavaleiro do Apocalipse.

Especificidades: aglutinação de elementos

1º cavaleiro – branco, vitória, arco e coroa [Yakusa representa estátua deste cavaleiro]

2º cavaleiro vermelho – espada, verdade [Marie representa este cavaleiro e aglutina a imagem da justiça cega através de uma venda nos olhos e da posição dos braços na sua entrada como uma balança]

3º cavaleiro verde – justiça, balança [Marie representa este cavaleiro também e posteriormente a melancia de Yakusa com a sua cor também o representa]

4º cavaleiro preto – morte, pragas, feras, fome, qualidade selvática [é representado por todos pela sua atitude feroz e devoradora]

Figura E20. Figurinos do quadro final

Sessão XIX – 29/10/2012

Ensaios Corridos depois de aquecimento longo. Determinação da música a incluir no

1. Ambiente sonoro com tom sinistro (Nature's Wrath – The Budos Band)
2. Música ou Opereta do pão – original (versão em português e japonês)
3. Hercules: The Legendary Journeys (tema principal) – Joseph LoDuca
4. Yekermo Sew – Mulatu Astatke
5. Chifara – Mulatu Astatke
6. Come Fly With Me – Frank Sinatra
7. Eroica, Sinfonia N.º 3 em Mi Bemol Maior (Op. 55), Marcha Fúnebre – Beethoven
8. Twin Peaks (Audrey's Dance) – Angelo Badalamenti
[My Way – Frank Sinatra] é retirada do espectáculo
9. Happy Birthday (versão jazz)
10. Requiem, Missa em Ré Menor – Mozart (com repetições de partes da música)

Figura E21. Alinhamento musical do espectáculo

Sessão XX – 30/10/2012

Ensaios corridos, um dos quais assistido pela Direcção Artística – João Pedro Vaz.

Finalização da interacção das personagens João Miguel Vaz Frio e Gomes de Sá no quadro final.

Escrita dos diálogos entre João Miguel Vaz Frio e Gomes de Sá para o Guião.

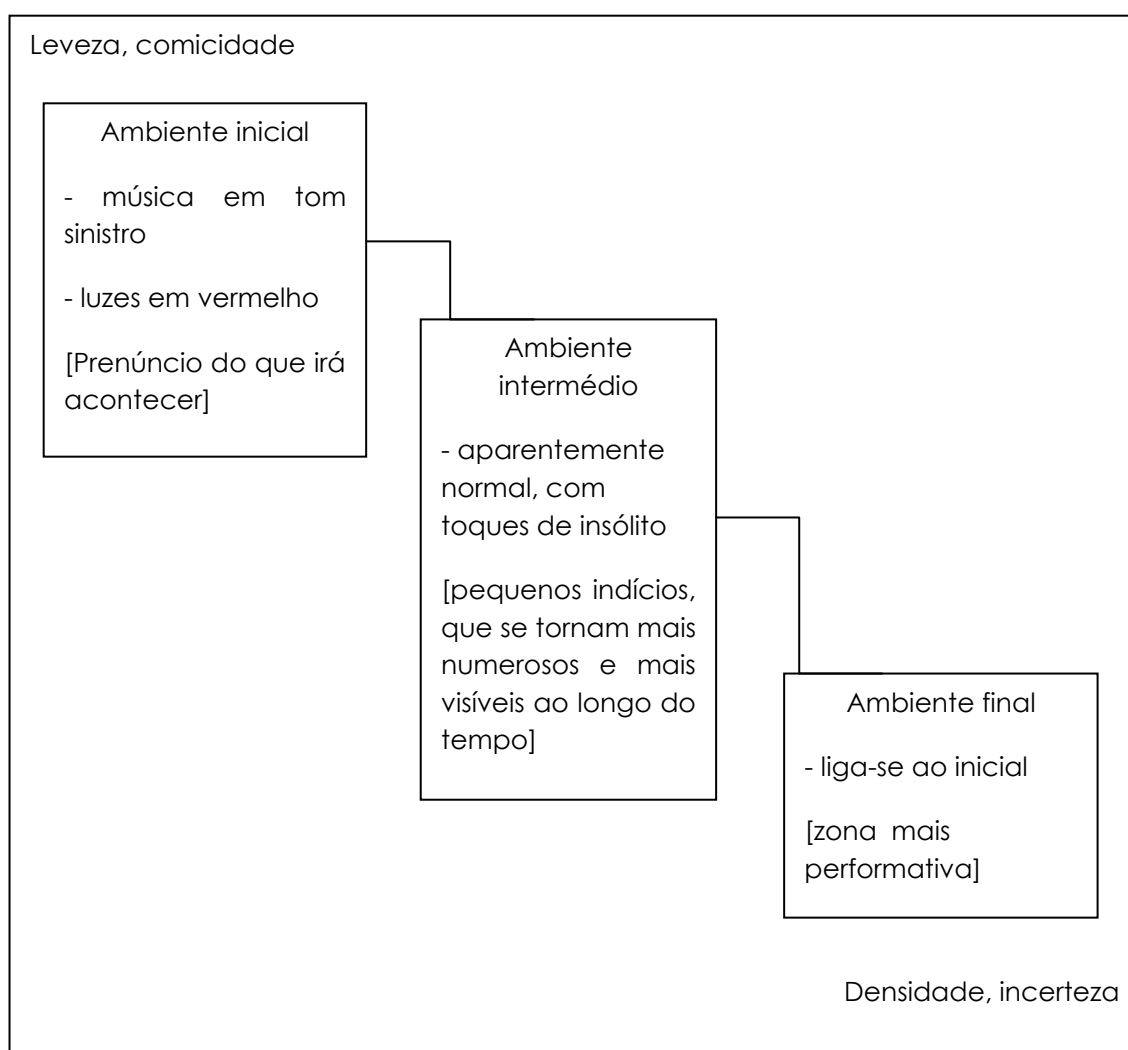


Figura E22. Ambiente ao longo do espectáculo

Sessão XXI – 31/10/2012

Ensaaios Corridos.

Anotações do espectáculo para Guião.

Pesquisa de texto bíblico para Gomes de Sá declamar antes do quadro final e que funcione como prenúncio do que acontecerá.

Sl 39, 2-14

Eu disse a mim próprio: ‘vigiearei sobre a minha conduta, para não pecar com a língua; refrearei a minha boca, enquanto o ímpio estiver diante de mim’. Fiquei calado e em silêncio, mas sem proveito, porque se agravou a minha dor. O coração ardia-me no peito; de tanto pensar nisto, esse fogo avivava-se e deixei a minha língua dizer: ‘Senhor, dá-me a conhecer o meu fim e o número dos meus dias, para que veja como sou efémero. De poucos palmos fizeste os meus dias; diante de ti a minha existência é como nada; o homem não é mais do que um sopro! Ele passa como simples sombra! É em vão que se agita: amontoa riquezas e não sabe para quem ficam. Agora, Senhor, que posso eu esperar? A minha esperança está em ti. Livra-me de todas as minhas faltas; não deixeis que o insensato se ria de mim. Fiquei calado, sem abrir a boca, porque és Tu quem intervém. Afasta de mim os teus castigos; desfaleço ao peso da tua mão. Tu corriges o homem, castigando a sua culpa, e, como a traça, destróis o que ele mais estima. Na verdade, o homem é apenas um sopro. Senhor, ouve a minha oração, escuta o meu lamento; não fiques insensível às minhas lágrimas. Diante de ti sou como um estrangeiro, um hóspede, como os meus antepassados. Desvia de mim os olhos, para que eu possa respirar; antes que tenha de partir, e acabe a minha existência’.

Sessão XXII – 01/11/2012

Ensaio Aberto (com comida e figurinos) para a Comunidade de Amadores de Teatro, entre outras pessoas convidadas.

Sessão XXIII – 02/11/2012

Ensaios Corridos. Finalização do Guião do Espectáculo (Anexo D).

Sessão XXIV – 03/11/2012

Ensaio corrido sem guarda-roupa (lavagem do guarda-roupa).

Sessão XXV – 05/11/2012

Ensaios Corridos. Determinação das deixas musicais para o Quadro Final.

Recebido *Trailer* do Espectáculo criado por Pedro Menezes (vídeo) e Armanda Carvalho (som).

Sessão XXVI – 06/11/2012

Ensaios Corridos.

Divulgação pelo Facebook do *Trailer*.

Sessão XXVII – 07/11/2012

Ensaio Geral.

Referência Bibliográfica

Esperança, A. & Cavaco, T. (coord.) (2009). *A Bíblia para todos: edição literária*. Lisboa: Temas & Debates/Círculo de Leitores.

Fotos de ensaios



Figura E23. Rui Mendonça (João Miguel Vaz Frio). Fonte: Comédias do Minho (2012).



Figura E24. Luís Filipe Silva (Yakusa). Fonte: Comédias do Minho (2012)



**Figura E25. Isabel Quaresma (Marie), Inês Barros (Juanita), Luís Filipe Silva (Yakusa)
e Regina Cardoso (Gaby). Fonte: Comédias do Minho (2012)**



Figura E26. Vasco Ferreira (Gomes de Sá). Fonte: Comédias do Minho (2012)



Figura E27. Isabel Quaresma (Marie). Fonte: Comédias do Minho (2012)



Figura E28. Vasco Ferreira (Gomes de Sá) e Joana Mealha (Personagem-mistério)

Fonte: Comédias do Minho (2012)



Figura E29. Inês Barros (Juanita). Fonte: Comédias do Minho (2012)



Figura E30. Regina Cardoso (Gaby). Fonte: Comédias do Minho (2012)



Figura E31. Inês Barros (Juanita) e Vasco Ferreira (Gomes de Sá)

Fonte: Comédia do Minho (2012)



Figura E32. Vasco Ferreira (Gomes de Sá) e Rui Mendonça (João Miguel Vaz Frio)

Fonte: Comédias do Minho (2012)



Figura E33. Regina Cardoso (Gaby), Luís Filipe Silva (Yakusa), Inês Barros (Juanita) e

Isabel Quaresma (Marie). Fonte: Comédias do Minho (2012)

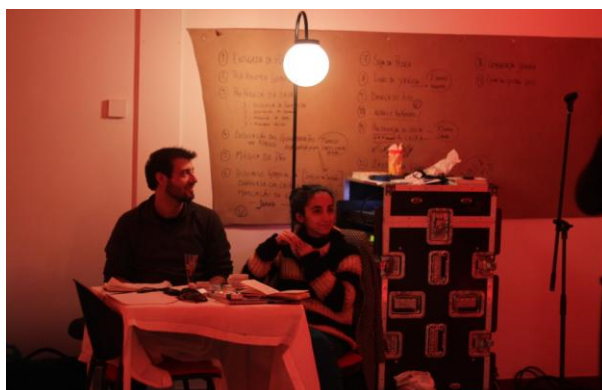


Figura E34. Gonçalo Fonseca e Tânia Almeida (Criadores)

Fonte: Comédias do Minho (2012)

Anexo F

Documento Aproximarte

AGRUPAMENTO DE ESCOLAS DE MONÇÃO – 153023

ANO LETIVO: 2012/2013

TEATRO "PASSE-VITE" – INTERPRETAÇÃO DOS ALUNOS ("feedback")

Público

- 11º E - turma do curso científico-humanístico de Línguas e Humanidades
- Nº alunos que assistiram - 26

Explicação do Título

- Nome do restaurante apresentado pelo ator mas também é todo o processo que se fez ao longo da peça __ no fim tudo ficou "passado"

Mensagem Que Passou

- Através do recurso à intertextualidade, em especial com textos bíblicos e simbolismos, faz-se uma crítica à sociedade e ao homem, em especial ao hipocrisismo;
- aquele que se sente superior ao outro (ex: cliente Vs. dono e cozinheiro do restaurante);
- falta de respeito pelo próximo e exploração humana e sexual (ex: a atitude entre o dono do restaurante e a cantora grávida);
- qualquer coisa serve para "entertain o povo" (ex: frango dançante - Frank Sinatra);
- a farsa, a falsidade, o outro lado do ser humano __ "as aparências iludem" : o lado oculto do dono do restaurante; os desequilíbrios e maldade das pessoas e psicoses; a crença que se houver sacrifício, dor, castigo, tudo será perdoado, incluindo a perversidade; a fruta tem carga erótica; a melancia representa um ser do qual lhe foi arrancado as entranhas, representando "os sangue-sugas da sociedade" - não se pode tirar mais nada;
- o recurso ao texto bíblico do Apocalipse é o auge em que tudo tem um fim, muitas vezes não sendo aquele que queremos: o engano, a traição, a última ceia, a sociedade que ignora o que está à sua frente (o cliente diz "fujam, fujam", mas ninguém ligou ao que ele diz), a pedra que simboliza a dureza do coração humano

O que não entenderam

- A parte da "câmara lenta" quando despejam a água na senhora (sabem que foi para inclui-la no enredo e para desvendar o segredo do dono do restaurante mas não sabem porque foi utilizado o recurso à "câmara lenta")

Sugestões

- Deve começar-se no início da tarde (14:00) para não interferir nos meios de transporte no final da tarde ou então fazer-se de manhã, tendo sempre em atenção os blocos de aulas de 90 mins. para não interferir em duas disciplinas, mas apenas numa.

Monção, 23 de Novembro, 2012

Fonte: Comédias do Minho, 2012

Anexo G

Entrevista

Data da entrevista: 08 de Abril de 2013 | Duração 1:19:42 [por skype]

Dados do Entrevistado

Nome: Leandro Filipe da Costa Esmeriz | Idade: 22 anos

Ocupação: Animador Sócio-Cultural, Artes Circenses, Construção Civil

Naturalidade: Vila Nova de Cerveira | Nacionalidade: Portuguesa

CONCEITOS A INVESTIGAR (ligados ao problema e hipóteses definidas)	OBJECTIVOS (alcance da pergunta)	EXEMPLO DE PERGUNTAS (onde se evitam as palavras que designam os conceitos a investigar)
1.TRANSPORTE	1.1. Registrar o transporte do entrevistado através do teatro (actividades promovidas pela Associação Comédias do Minho)	1.1.1- Desde quando começou o teu contacto com a Associação Comédias do Minho? 1.1.2- O que te apercebes que se modificou mais em ti desde que começaste a participar nas actividades promovidas pela Associação Comédias do Minho? 1.1.3- Que momentos principais consegues definir nesse trajecto? 1.1.4- Em quantas fases artísticas divides o teu percurso com o Teatro? 1.1.5- O que pesa mais fortemente em cada uma das fases?

Figura G1. Guião de entrevista semi-estruturada

<p>1. TRANSPORTE</p>	<p>1.1. Registrar o transporte do entrevistado através do teatro (actividades promovidas pela Associação Comédias do Minho)</p>	<p>1.1.6- Imaginando que esse trajecto poderia ser descrito num livro, atribui títulos aos capítulos de cada fase da tua vida artística, resumindo-as.</p>
<p>CONCEITOS A INVESTIGAR (ligados ao problema e hipóteses definidas)</p>	<p>OBJECTIVOS (alcance da pergunta)</p>	<p>EXEMPLO DE PERGUNTAS (onde se evitam as palavras que designam os conceitos a investigar)</p>
<p>2. FASES DE CRIAÇÃO DE SENTIDO [AFIRMAR-SE, DISTANCIAR-SE]</p>	<p>2.1. Identificar e mapear construções (discurso, identidades)</p>	<p>2.1.1- Quando começaste a participar nas actividades promovidas pela Associação Comédias do Minho, o que aconteceu com a tua forma de ver o mundo? O que aconteceu às histórias que contas a ti mesmo?</p> <p>2.1.2- O que viste acontecer com outras pessoas que também começaram a participar nessas actividades?</p> <p>2.1.3- Encontraste espaço e oportunidade para dares voz, colocar em prática ideias e comportamentos em que já acreditavas? Como o fizeste? Que histórias procuravas contar?</p> <p>2.1.4- Encontraste, espaço e oportunidade para olhar e fazer coisas de formas diferentes daquelas em que costumavas confiar?</p>

Figura G1. Guião entrevista semi-estruturada

<p>CONCEITOS A INVESTIGAR</p> <p>(ligados ao problema e hipóteses definidas)</p>	<p>OBJECTIVOS</p> <p>(alcance da pergunta)</p>	<p>EXEMPLO DE PERGUNTAS</p> <p>(onde se evitam as palavras que designam os conceitos a investigar)</p>
<p>3. FASES DE CRIAÇÃO DE SENTIDO</p> <p>[REEQUILIBRAR-SE]</p> <p>[PROCESSO EVOLUTIVO, CIRCULAR SIMULTÂNEO]</p>	<p>3.1. Observar de que forma o processo teatral desafia essas construções</p>	<p>3.1.1- Tendo em conta as experiências que o Teatro através da Associação Comédias do Minho te trouxe, imaginando uma escala de 1 a 10, sendo o 1 a(s) altura(s) em que agiste baseando-te mais naquilo que já se fazia e pensava na tua comunidade – as histórias que sempre escutaste –, e o 10 a(s) altura(s) em que agiste de formas diferentes daquelas mais comuns na tua comunidade, baseando-te noutras ideias, onde te posicionas hoje?</p> <p>3.1.2- O que é que te faz estar nesse valor e não no anterior?</p> <p>3.1.3- O que é preciso acontecer para estares no valor acima na escala?</p> <p>3.1.4- Estiveste mais vezes na posição que ocupas hoje?</p> <p>3.1.5- Foste sempre subindo na escala ao longo do teu percurso artístico?</p> <p>3.1.6- Apercebeste que voltas ao início da escala de tempos a tempos?</p> <p>3.1.7- Nesse teu caminho que fizeste através do Teatro encontras semelhança aos caminhos de outras pessoas próximas?</p>

Figura G1. Guião de entrevista semi-estruturada

<p>3. FASES DE CRIAÇÃO DE SENTIDO</p> <p>[PROCESSO EVOLUTIVO, CIRCULAR SIMULTÂNEO]</p>	<p>3.1. Observar de que forma o processo teatral desafia essas construções</p>	<p>3.1.8- E aos caminhos de pessoas de comunidades mais distantes que mantém relação com a Associação Comédias do Minho?</p> <p>3.1.9- Consideras que a tua comunidade se transformou através do Teatro?</p> <p>3.1.10- Pensas que esse percurso ocorreu de maneiras semelhantes ou diferentes das de outras comunidades?</p> <p>3.1.11- O que é semelhante?</p> <p>3.1.12- O que é diferente?</p> <p>3.1.13- Como defines o público da Companhia Comédias do Minho?</p> <p>3.1.14- Depois de um espectáculo achas que as pessoas da(s) comunidade(s) se tornam mais semelhantes ou mais diferentes?</p> <p>3.1.15- Consideras que as pessoas da(s) comunidade(s) se transformam depois de um espectáculo?</p> <p>3.1.16- Tens o mesmo objectivo que tinhas no início para ir assistir ou fazer teatro? O que é constante? O que se modificou?</p>
--	--	--

Figura G1. Guião de entrevista semi-estruturada

Resumos das respostas (Esmeriz, 2013)

1.1.1 – “Em 2003/2004, com as Primeiras Queimas de Judas.”

1.1.2 – “Inicialmente tinha um grande fascínio, uma magia envolvia o Teatro e os actores; agora estou mais próximo deles.”

1.1.3 – “A Queima de Judas, a Confiança e a Entrega.”

1.1.4 e 1.1.5. – “Três Fases: Inicialmente projectos mais isolados, Grupo Outra Cena e convite para participar em eventos performativos na Bienal.”

1.1.6 – “Teatro na Escola com professor Eurico (6º/7º ano), As Queimas de Judas, Independência Artística.”

[Na escola representou Alejandro Jodorowsky (*Opera Panique*) um autor que retoma passados cerca de 10 anos com Tânia Almeida através do espectáculo *Nim*, no âmbito do 2º FITAVALE. É na escola que o convidam para a primeira encenação comunitária de *A Queima de Judas*. No início (fase: *Teatro na Escola com professor Eurico*) atribuíam-lhe simplesmente um papel e um texto. Mais recentemente o processo é outro: reescreve o texto, depois de o compreender, e de estudar o autor e a sua própria vida em relação com o texto.]

2.1.1. – “Tínhamos que estudar os autores, as ideias e procurar compreender tudo aquilo. Os nossos valores também se alteravam.”

2.1.2. – “Vi as pessoas, de início, caladas nas conversas depois dos espectáculos, por exemplo, mas ao longo do tempo com a necessidade de colocar questões e expressar as suas opiniões; talvez por que agora já sabem que vai existir um espaço para isso. Tornaram-se mais activas.”

2.1.3. – “Confesso que não encontro muitos exemplos claros disso mas na 1ª Queima de Judas eu pude cuspir fogo algo que eu já sabia fazer e na 2ª Queima de Judas a minha família e eu criámos uma banda pois eu tinha começado a estudar guitarra e desde aí, quando é necessária música, as Comédias chamam-me e tenho tocado também noutros contextos.”

2.1.4. – “Sim as experiências com cada espectáculo, com cada workshop e encenação do grupo amador foram mudando os meus valores e a minha forma de comunicar mensagens a outros.”

3.1.1. , 3.1.2. e 3.1.3. – “Estou no 5. Não estou no 4 pois tenho tido a sorte de ter papéis, mesmo que não sejam os principais, que são desafiantes, que dão trabalho. E não estou no 6 porque penso que isso simbolicamente seria, por exemplo, ser convidado para encenar A Queima de Judas, algo assim.”

3.1.4. – “Não.”

3.1.5., 3.1.6 – “Fui sempre subindo. É uma evolução. Não voltei ao mesmo estado inicial.”

3.1.7. – “Tenho sentido que algumas pessoas amadurecem. Até há pessoas como o caso da C. que já com 12 anos, eu tinha 15, parecia muito madura para a idade. Sinto que o Teatro a tocou muito, a desenvolveu, como me tocou a mim. É muito importante. Também há outras pessoas que vão uma vez ou participam de um projecto comunitário e não voltam mais.”

3.1.8. – “Ainda não posso falar muito disso. Só fizemos até agora dois FITAVALE e é aí que se tem realizado o trabalho de integração das competências, das comunidades, das pessoas. Daqui a uns anos posso comparar melhor o meu percurso com as pessoas que vou agora conhecendo e com os jovens, por exemplo, pois o grupo em Cerveira é muito jovem. Agora ainda não posso comparar.”

3.1.9. – “Não. A Comunidade não se transformou mas o Teatro pela sua presença influencia a comunidade, por exemplo, desde as encenações da Queima de Judas que o próprio comércio se modificou: vendem judazinhos por todo o lado e podemos comprar bolos de aniversário da Paixão por encomenda! É naturalmente cíclico este laço entre o Teatro e a Comunidade: o Teatro torna-se presente, influencia e a comunidade recebe, mas depois necessita que o Teatro volte a tornar-se presente e a influenciar.”

3.1.10., 3.1.11., 3.1.12. – “Ainda não sei. Depois de mais alguns FITAVALE mas penso que agora as comunidades estão a trabalhar, saíram da preguiça. Penso que de certo modo os

vários concelhos não queriam de facto ver outros grupos de teatro, confrontarem-se, mas agora estamos a fazê-lo e a crescer com isso.”

3.1.13. – “É uma família inteligente, de classe; de classe no sentido de uma sensibilidade maior.”

3.1.14. – “As pessoas que fazem parte do público que eu conheço, a tal ‘família’, tornam-se mais unidas, mas tal não significa que tenham as mesmas opiniões ou que percebam ou sintam as mesmas coisas nos espectáculos. Unem-se em torno destes actores das Comédias que os surpreendem muito.”

3.1.15. – “As pessoas são tocadas isso posso dizer, não sei se isso as transforma durante um tempo ou para sempre. Mas o impacto inicial, o serem surpreendidas, é o primeiro passo para a transformação.”

3.1.16. – “Agora sou mais sério. Mas depende muito da minha fase da vida, das pessoas com quem se trabalha, encenadores, actores, depende de muita coisa. Antes era a magia. Agora quero envolver-me na construção do espectáculo. Depois de ter feito um curso com módulos desde a escrita criativa até à produção [Aproximarte] fiquei mais motivado para esta concretização. É a independência artística, a maturidade!”