

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



NÃO SEJAS ASSIM!

PERSONAGENS-ALTER EGO E ENCENAÇÃO

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

Mário Daniel Nunes Penim Redondo

Lisboa, Junho de 2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

NÃO SEJAS ASSIM!

PERSONAGENS - ALTER EGO E ENCENAÇÃO

Mário Daniel Nunes Penim Redondo

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – Especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Eugénia Vasques, Professora-Coordenadora da área de Teoria.

Constituição do Júri:

Presidente _____

Vogal _____

Vogal _____

Lisboa, Junho de 2012

Resumo

O Trabalho de Projecto que conclui o meu Mestrado em Teatro – Encenação debruçou-se sobre a problemática da encenação num contexto muito específico: o das personagens-*alter ego*. Estas personagens, que na minha definição são caracterizadas por uma extraordinária autonomia dramática e contextual e por uma relação especialmente estreita com os actores que as criam, lançam desafios muito particulares à encenação, a nível prático e a nível conceptual. Para tentar responder a esses desafios, estabeleceu-se (em colaboração com uma actriz e um dramaturgo) um projecto que envolveu a criação de uma personagem-*alter ego*, seu desenvolvimento, e posterior criação de um espectáculo, em que se testaram as possibilidades, limites e problemas da acção de um encenador em tal contexto.

Esse projecto, denominado “Tia Silvina”, começou a desenvolver-se em meados de 2009, com o espectáculo a ser estreado em fim de Março de 2011. Sendo certo que a pesquisa que enforma este trabalho termina aqui, o projecto “Tia Silvina” continua vivo.

Da análise do processo de ensaios e do próprio espectáculo resultou a confirmação de muitas das dificuldades esperadas: as personagens-*alter ego* resistem a uma direcção convencional, e exigem do encenador a renúncia – ainda que parcial – ao seu domínio autoral sobre o objecto teatral. Mais que isso, pôde concluir-se que a insistência por parte do encenador em imprimir a sua marca de forma mais evidente ameaçava a própria existência da personagem-*alter ego*, esvaziando-a em grande medida das suas características essenciais.

Destas dificuldades e tensões foi possível retirar argumentos a favor de uma visão da criação teatral contemporânea baseada na co-autoria, à medida que o teatro e a performance se confundem, e os actores se reclamam cada vez mais “donos” das suas criações no palco.

Este ensaio pretende enquadrar e descrever esse projecto e essas conclusões.

Palavras-chave: encenação, personagem, *alter ego*, autoria, performance

Abstract

The project which concludes my Masters Degree has focused on the subject of direction in a very specific context: that of *alter ego* characters. These characters, which I define by an extraordinary dramaturgical and contextual autonomy and by a specially close relationship with the actors who created them, pose quite a few challenges to direction, both practical and conceptual in nature. To try and meet those challenges, a project was drawn (working with an actress and a playwright) beginning with the creation of an *alter ego* character, its development, and finally the production of a stage show, to test the possibilities, limits and problems of the directors work in that context.

That project, called “Tia Silvina”, began developing in mid-2009, and the show premiered in late March 2011. Although the research concerning this essay ends here, that project is still alive.

Analysis of the rehearsal process, and of the show itself, confirmed many of the difficulties that were expected: *alter ego* characters resist conventional direction, and demand that the director relinquishes – even if not totally – his authorship of the theatrical object. Furthermore, we came to the conclusion that the insistence by the director in strongly imposing his mark threatened the very existence of the *alter ego* character, taking away some of its essential traits.

From all those difficulties and tensions, arguments could be drawn in favour of a vision of contemporary theatrical creation that points to shared authorship, as theatre and performance mix, and actors increasingly claim “ownership” of their on-stage creations.

This essay aims to frame and describe that project and those conclusions.

Keywords: directing, character, *alter ego*, authorship, performance

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a todos os meus professores e colegas do Mestrado, por todo o apoio e colaboração ao longo destes mais de dois anos. Aproveito ainda para agradecer a todos os actores e amigos que cederam o seu tempo e a sua arte para colaborarem nos meus projectos ao longo do Mestrado. Agradeço especialmente à minha orientadora, a Prof^a Dr^a Eugénia Vasques, pelo carinho e paciência.

O meu muito sentido agradecimento a todos aqueles que tornaram possível o projecto “Tia Silvina”, começando obviamente pela actriz Melânia Gomes, corpo e alma de tudo isto desde o primeiro momento. Ao Alexandre Ferreira, cujo incedível talento e sensibilidade ajudaram a transformar algumas ideias soltas num texto profundamente tocante, e cujo contributo para este projecto excedeu em muito o “contrato” inicial. Ao Pessoa Júnior pela habitual generosidade e criatividade. Ao Dr. Pedro Murilo Freitas pela disponibilidade desinteressada e contagiante entusiasmo. À Ana Balbi, à Joana Costa e à Carla Filipe pela preciosa ajuda. Aos meus pais pelo apoio incondicional de sempre. E muito especialmente à equipa de produção da ESTC e à direcção da ASA pelo apoio fulcral que deram ao longo de todo o processo.

Índice Geral

Introdução	7
I – A problemática	9
I.1 – Personagens- <i>alter ego</i>	9
I.2 – Personagens- <i>alter ego</i> e encenação	18
I.3 – Enquadramento no percurso do Mestrado	21
II – Tia Silvína	24
II.1 – Criação da personagem	24
II.2 – O “espectáculo”	30
II.3 – Avaliação	46
Conclusão	49
Referências	55
Anexos	57

I am what I am
I am my own special creation.
So come take a look,
Give me the hook or the ovation.
It's my world that I want to take a little pride in,
My world, and it's not a place I have to hide in.
Life's not worth a damn,
'Til you can say, "Hey world, I am what I am."

(do musical *La Cage aux Folles*, 1983)

Introdução

Sendo este um Mestrado em Teatro com especialização em Encenação, interessava-me explorar uma área que apresentasse problemas práticos e teóricos concretos do ponto de vista da ideia de encenação e da função do encenador, problemas que pudessem ser abordados através da realização de uma criação teatral, cujo processo e resultados seriam posteriormente analisados.

A área que escolhi parece-me cumprir esses requisitos, quer pela riqueza de questões que suscita, quer pela sua relativa “virgindade” analítica: trata-se de abordar uma área específica da criação teatral, *lato senso*, que se define pela presença, como foco primordial da sua realização, de um binómio actor-personagem a que me irei referir como personagem-*alter ego*. Com essa designação pretendo referir-me àquelas situações em que a relação entre actor e personagem se torna tão estreita que a personagem se autonomiza do âmbito dramaturgico e espectacular em que se encontra (e onde porventura terá “nascido”) para se transformar numa entidade capaz de transitar entre espectáculos ou mesmo integrar-se no tecido da “realidade”, assumindo características de personalidade próprias.

As questões levantadas pelo trabalho de/com estas personagens-*alter ego* são múltiplas e diversificadas, desde a sua proximidade com o *happening* e a performance, até à problemática da identidade, e mesmo questões de género (o travesti é, na maior parte dos casos, um exemplo claro de personagem-*alter ego*). Mas além dessas, é acima de tudo a questão da criação e da encenação que aqui me interessa. Na quase totalidade dos casos estudados em busca da clarificação do conceito de personagem-*alter ego*, destacou-se a ausência da figura do “encenador”, como sujeito criador separado do actor que dá vida ao *alter ego*. A função “encenação”, que indubitavelmente existe, está invariavelmente concentrada, misturada, com a função “representação”, sendo que aqui até essa noção se encontra sob escrutínio: na linha da performance, a acção de uma personagem-*alter ego* no palco ou na “realidade” é muito mais *vivida* do que representada pelo intérprete...

Será este tipo de criação, tão pessoal e intransmissível, compatível com uma voz criadora exterior? E, caso a resposta seja positiva, qual o melhor caminho a seguir para essa *colaboração*,

que método adoptar? Por último, que novos dados se podem extrair deste tipo particular de criação para a discussão da autoria na criação teatral?

Com base nestas interrogações, os objectivos deste Trabalho de Projecto centraram-se em dois pólos: método e autoria. O primeiro objectivo foi o de cartografar e avaliar uma possível matriz de intervenção de um encenador "exterior" no processo de criação de um objecto teatral marcado pela presença de uma personagem-*alter ego*; traçar a linha para além da qual as opções de encenação impedem o processo de identificação e criação que torna possível a existência da personagem-*alter ego*, e correspondentemente outra linha para *aquém* da qual o "encenador" fica esvaziado de uma verdadeira intervenção criativa no processo. O segundo objectivo está directamente relacionado com o primeiro: discutir e avaliar o efectivo peso autoral de um encenador (que não o próprio actor, bem entendido) no âmbito específico das personagens-*alter ego*, reflexão necessariamente preñe de contributos para a discussão da figura e da função do "encenador" na criação teatral contemporânea.

Este ensaio está dividido fundamentalmente em duas partes, a que se seguem as conclusões do Trabalho de Projecto.

Na primeira parte, procurarei fazer um enquadramento teórico da problemática que subjaz a todo o projecto, com especial enfoque na definição e crítica do seu conceito-chave: a personagem-*alter ego*. Procurarei igualmente relacionar a pesquisa aqui proposta com o meu percurso criativo ao longo de todo o Mestrado.

Na segunda parte, debruçar-me-ei inteiramente sobre o projecto "Tia Silvina", desde a fase de criação da personagem-*alter ego*, até ao processo de preparação e ensaios do espectáculo, numa perspectiva simultaneamente descritiva e analítica.

I – A problemática

I.1 – Personagens-*alter ego*

Este Trabalho de Projecto, e a criação teatral a ele associada, têm por base a identificação e observação de um tipo particular de personagem. Dado não ter encontrado produção teórica que tipificasse e descrevesse adequadamente esta realidade empiricamente observada, parece-me fundamental definir aprofundadamente este conceito, sem o qual é impossível compreender as premissas e os objectivos deste trabalho.

Pela mesma razão - ausência de referências teóricas - fui levado a propor uma designação para este tipo de personagem: *personagem-alter ego*. Nesta proposta de designação pode antever-se, como principal característica do tipo, uma especial relação entre personagem e actor, e assim é de facto. A primeira sugestão empírica da existência deste tipo de personagem foi justamente a observação da existência de personagens que não são dissociáveis do actor que as representa. E essa impossibilidade de separação é tanto prática/operativa (não imaginamos aquela personagem a ser representada por outro actor, e na prática não o é, nunca), como conceptual (o actor está, na maioria dos casos, envolvido directamente desde o primeiro momento de gestação dramática da personagem, e por vezes esta assume mesmo contornos auto-biográficos).

As personagens com estas características são pouco ou nada comuns em espectáculos de teatro convencionais. Pelo contrário, encontramos-las facilmente em espectáculos próximos da performance, em *one man/woman shows* ou outros espectáculos monológicos, em espectáculos de travesti ou em acções performativas devedoras do "teatro invisível"¹. São igualmente muito comuns fora do âmbito estritamente teatral, especialmente em televisão. Inevitavelmente, alguns exemplos concretos poderão ajudar a esclarecer esta definição.

A inspiração inicial para este projecto terá sido, arrisco-me a dizer, o trabalho de Sacha Baron Cohen, actor e autor inglês nascido em 1971, e conhecido mundialmente pela criação das

1 "*Invisible theater*: it consists of the presentation of a scene in an environment other than the theater, before people who are not spectators. [...] During the spectacle, these people must not have the slightest idea that it is a «spectacle», for this would make them «spectators»." (Boal, 2000, p.143)

personagens Borat, Ali G e Brūno, entre outras. A personagem Borat, por exemplo, um suposto jornalista originário do Casaquistão, “nasceu” numa série televisiva da responsabilidade de Baron Cohen, tendo-se autonomizado ao ponto de protagonizar uma longa metragem, e mesmo apresentar a cerimónia dos prémios MTV 2005. Nessa aparição pública, o facto notável a referir é que em vez de ser anunciado que o actor Baron Cohen ia participar na cerimónia na pele da sua personagem Borat, o que foi difundido publicamente em todos os actos promocionais do evento foi sempre que Borat, ele mesmo, ia apresentar a cerimónia. Nenhuma referência foi feita ao facto de se tratar de uma personagem. O facto (o equívoco?) chegou ao ponto da imprensa do Casaquistão se ter apressado a desmentir que tal “jornalista” tivesse efectivamente nacionalidade Casaque. Aliás, o estilo particularmente sarcástico do humor de Borat, aliado à ambiguidade da sua natureza, desencadearam diversas reacções de repúdio oficiais por parte das autoridades do Casaquistão, além de vários processos judiciais contra Baron Cohen. Borat tem biografia própria, e tem o seu próprio perfil no popular *site* de internet Facebook, actualmente com mais de 35000 “amigos”. O culminar do desenvolvimento da personagem foi o filme “Borat”, estreado em 2006. Depois do filme, Baron Cohen “reformou” a personagem, precisamente porque a sua popularidade mundial tinha implicado o seu reconhecimento generalizado como personagem, o que impossibilitava a linha de trabalho que Baron Cohen sempre tinha adoptado com este *alter ego*, baseada justamente no facto do público aceitar Borat como pessoa, e não como criação ficcional.

Uma outra criação particularmente relevante para a definição do conceito de personagem-*alter ego* é a personagem Dame Edna, criada e interpretada pelo actor Barry Humphries. Humphries, um actor australiano nascido em 1934, criou a personagem Edna Everage (ou Dame Edna, como é mundialmente conhecida) no ano de 1955, como sátira à típica dona de casa de Melbourne dessa época. Dame Edna satiriza de forma particularmente pungente o culto das celebridades e o snobismo das classes altas, sendo caracterizada por um megalómano culto da sua própria personalidade. A personagem evoluiu ao ponto de se tornar um verdadeiro *alter ego* do actor, que a interpretou ao longo de toda a sua vida e carreira (embora não exclusivamente),

incluindo espectáculos de palco e aparições em televisão e cinema, tendo recentemente anunciado a “reforma” da personagem no ano de 2012. A autonomia da personagem atingiu proporções verdadeiramente assinaláveis. Publicou (em nome próprio) uma autobiografia, “My Gorgeous Life”, editada pela Macmillan (1989) na secção “não ficção”. Por outro lado, Barry Humphries publicou em seu nome uma biografia “não autorizada” de Dame Edna, “Handling Edna” (Hachette, 2009), em que se apresenta como seu agente (a autobiografia do próprio Barry Humphries foi publicada em 2002, com um título revelador: “My Life As Me”, que poderíamos traduzir como “a minha vida enquanto eu próprio”). A própria Dame Edna (e não, como seria de supor, Barry Humphries) surge em diversos filmes e séries de televisão interpretando outras personagens. Para celebrar o 50º “aniversário” da personagem, os serviços postais australianos editaram um selo com a sua figura, e o Presidente da Câmara de Melbourne, sua cidade natal, agraciou-a com as chaves da cidade. Em 2007, Melbourne voltou a homenageá-la dando o seu nome a uma rua, e em 2009 foi erigida uma estátua sua em bronze nas docas da cidade. Os seus múltiplos espectáculos de palco, nomeadamente na Austrália, na Broadway de Nova Iorque e no West End de Londres, não são nunca apresentados como “espectáculos”, mas sim como “encontros” de Dame Edna com os seus admiradores. Dame Edna, a personagem, foi múltiplas vezes convidada e entrevistada em programas de televisão. Em 2011, Dame Edna foi contratada pela BBC para comentar em directo o casamento do Príncipe William com Catherine Middleton. Por contraste com Borat, por exemplo, no caso de Dame Edna não existe ilusão possível quanto ao carácter ficcional da personagem, a não ser para o espectador totalmente incauto, e essa ilusão não é necessária à personagem. Mas não deixa de ser particularmente revelador que a fama mundial de Dame Edna tenha ultrapassado largamente a de Barry Humphries: milhões conhecem e apreciam a bizarra personagem, mas poucos sabem quem é o actor que lhe dá vida². O próprio Humphries (2002) parece aceitar esse facto com bonomia: “Sometimes a group of theatre-lovers, [...] invite me to join them in the foyer for an after-show reception. If I attend this functions as myself they are almost always disappointed, and

2 “The «reality» of Dame Edna has become so overwhelming as to quite eclipse her male originator.” (Carlson, 1994, p.167)

occasionally resentful. This is understandable. They don't know who I am. It's Edna they want to see [...].” (p.336). Refira-se ainda que “Dame Edna” não é a única personagem-*alter ego* criada e interpretada por Humphries, embora seja a mais importante, merecendo ainda referência as suas criações “Sandy Stone” e “Les Patterson”.

Outro caso marcante com interesse para este trabalho é o do *performer* americano Andy Kaufman. Nascido em 1949 e falecido prematuramente em 1984, trabalhou como actor e *entertainer*, mas é hoje unanimemente classificado como “artista de performance” (chegou mesmo a contar com a colaboração de Laurie Anderson em algumas acções em 1978). Grande parte do seu trabalho implicava a erosão da barreira entre representação e realidade, ou teatro e vida, recorrendo também (embora não exclusivamente) àquilo a que chamo personagens-*alter ego*. De entre elas, assumem especial relevância as personagens “Foreign Man/Latka” e “Tony Clifton”, ambas presentes ao longo de quase toda a sua curta vida. “Foreign Man”, um *entertainer* nervoso e tímido oriundo da Europa Central, começou a sua carreira em pequenos clubes de comédia, vindo depois a fazer várias participações em programas de televisão americanos, sempre em nome próprio. Mais tarde (1978), a personagem seria incorporada no elenco da série televisiva *Taxi*, assumindo o nome “Latka”. “Tony Clifton”, um péssimo cantor de charme com tendência para insultar o público, começou por fazer a abertura dos espectáculos do próprio Andy Kaufman, mas veio mais tarde a fazer os seus próprios espectáculos. A ambiguidade desta personagem foi particularmente bem explorada por Andy Kaufman, e durante vários anos a dúvida manteve-se sobre se seria uma “pessoa real” ou apenas uma personagem. No sentido de alimentar ao máximo essa dúvida, Kaufman chegou ao ponto de caracterizar o seu assistente, Bob Zmuda, como “Tony Clifton” (Zmuda, 1999, p.208-214) para poder surgir ao seu lado em palco durante um espectáculo. “Tony Clifton” foi várias vezes entrevistado por jornais e televisões a propósito do seu espectáculo, e em várias dessas entrevistas aproveitou para insultar Kaufman, a quem acusava de estar a tentar denegrir o seu bom nome. Como condição para aceitar integrar a série *Taxi* com a sua personagem “Foreign Man/Latka”, Kaufman exigiu que a produtora contratasse também “Tony Clifton”,

enquanto pessoa, para a interpretação de um papel secundário. A produtora aceitou, e “Tony Clifton” foi contratado. No entanto, no seu primeiro dia de gravações, “Tony Clifton” provocou um enorme desacato e foi arrastado pela segurança para fora do estúdio, além de liminarmente despedido. O incidente foi amplamente relatado nos jornais locais, em Los Angeles, e a produtora emitiu um comunicado dizendo que embora “Tony Clifton” estivesse, a partir daquele momento, banido dos estúdios, o seu “amigo” Andy Kaufman iria continuar a interpretar a personagem “Latka” na série *Taxi*. E assim aconteceu, até ao fim da série, em 1983 (Zmuda, 1999, p.132-137). Em homenagem a Kaufman, “Tony Clifton” continuou a fazer aparições públicas e concertos mesmo depois da morte do seu criador, sendo interpretado, entre outros, por Bob Zmuda ou pelo seu irmão Michael Kaufman. Nos últimos anos, a personagem realizou até algumas *tournées* de relevo, nomeadamente em 2004, por ocasião do 20º aniversário da morte de Kaufman, e em 2008, numa recolha de fundos para apoiar as vítimas do furacão Katrina.

Em Portugal, recentemente, assistimos ao surgimento da dupla de *alter egos* denominada “Homens da Luta”, uma criação dos actores Nuno Duarte e Vasco Duarte, surgida em 2005. Além de protagonizarem apontamentos cómicos em vários programas de televisão, a dupla intervém activamente na vida pública portuguesa, em acções diversas que culminaram, entre outros incidentes, na sua detenção pela PSP, em Outubro de 2009, por ocasião da tomada de posse do XVIII Governo Constitucional. Aliás, as intervenções de rua de carácter marcadamente político são uma das imagens de marca da dupla. Outros momentos marcantes da sua acção incluem a participação no Festival RTP da Canção, que ganharam em 2011, e a pré-candidatura à Câmara Municipal de Lisboa, em 2009.

Outro caso que pode ser reconduzido à noção de personagem-*alter ego* é o das “Barbis”, nome genérico atribuído às três personagens criadas por F. Pedro Oliveira, Paulo Ferreira e Miguel Abreu para os espectáculos “Vida de Artista ou a Verdadeira História de Barbi” (1993), “O Poder das Barbis” (1997), e “2001- A Odisseia das Barbis” (1999). A perenidade e autonomia destas personagens levou a que fossem convidadas (as personagens) para várias aparições em programas

de televisão, extravasando o âmbito dos seus próprios espectáculos. Eugénia Vasques, na sua crítica ao espectáculo para o jornal *Expresso*, chama a atenção precisamente para esta característica distintiva das personagens: “Como se constata, o caminho percorrido por estas 'personagens' - que já ganharam tal autonomia que é possível figurarem em outros espectáculos (Ai os Homens da SIC) - é enorme.” (Vasques, 2001, secção IV.1.iv).

Igualmente relevante, entre nós, é “Maria Bakker”, criação de Gonçalo Ferreira de Almeida, personagem que protagoniza os seus próprios *shows* (“Maria Bakker”, no Teatro Maria Matos, em 1999; e “Maria Bakker, a lenda”, no Teatro Nacional Dona Maria II, em 2003), mas também surge no elenco do filme “Morrer Como Um Homem”, de João Pedro Rodrigues (2009).

Estes últimos exemplos voltam a convocar para o nosso enunciado o riquíssimo âmbito do travestismo e das *drag queens*, já a florado atrás quando falámos de Barry Humphries e “Dame Edna”. Embora representando apenas uma faixa possível do largo espectro das personagens-*alter ego*, não há dúvida de que se inserem perfeitamente nos limites da sua definição, podendo servir como exemplo particularmente impressionante das suas características. De facto, dificilmente se poderá imaginar uma situação de maior co-dependência entre actor e personagem do que aquela que se estabelece entre o travesti e o seu criador, configurando uma verdadeira relação de *alter ego*. Diz José Manuel Rosado, criador do *travesti* “Lídia Barloff”:

Achei que o brincar com "a mulher" e com o que normalmente a ela se associa, [...] isso tornava-se ainda mais caricato. Peguei naquilo como caricatura, talvez sem grande alma. Porque no fundo a alma é o José Manuel Rosado a fazer daquilo uma marioneta. A minha Lídia Barloff não é coisa nenhuma. É uma marioneta que o José Manuel Rosado faz mexer. (citado em Vasques, 2001, secção III.2 bloco 8)

Por último, ainda no sentido de enriquecer a busca de definição do conceito de personagem-*alter ego* com exemplos de diversos âmbitos e latitudes, gostava de referir os “bonecos” criados ao longo dos últimos 20 anos por Herman José, actor e *entertainer* português. Em muitos deles

(“Maximiana”, “Diácono Remédios”, etc) encontramos características típicas da categoria que procuro definir, tais como a indissociabilidade entre actor e personagem e a sua autonomia dramaturgica.

Como já disse, não encontrei na produção teórica sobre teatro ou artes performativas referências claras a este tipo específico de personagem que me propus caracterizar e explorar, e a que chamei personagem-*alter ego*. Cabe no entanto referir, pela sua proximidade em relação ao conceito, a chamada "persona performance", sub-género da "performance art" dos anos 70 do século XX, identificada por Marvin Carlson. Carlson (2004) define deste modo o conceito: “persona performance: the presentation of alternative selves to audiences” (p.222). Dentro deste género, Carlson destaca o trabalho de Lynn Hershman (cujo *alter ego* "Roberta Breitmore" possuía a sua própria carta de condução, a sua própria conta bancária e o seu próprio psicoterapeuta, tendo sido interpretado por Hershman de 1975 a 1978, altura em que terá sido "enterrado" num cemitério em Itália) e o de Eleanor Antin (criadora de vários alter egos, como a "Bailarina", a "Estrela de Cinema", ou a "Enfermeira"; um deles, o "Rei", passeava-se entre os seus "súbditos", em Solana Beach na Califórnia, completamente caracterizado, perguntando-lhes como ia a vida no seu "reino"). A relevância deste sub-género para a discussão do conceito de personagem-*alter ego* fica bem explícita neste comentário de Carlson: “It is important to remember, however, that the personae performed by Antin, Apple, or Wilson are not «characters» in the traditional stage sense - roles removed from themselves and «scripted» by others.” (2004, p.164).

A partir de todos estes exemplos, podemos arriscar uma tipificação da personagem-*alter ego* com base em características distintivas que podem ser reconduzidas a três aspectos.

Em primeiro lugar, a personagem-*alter ego* é intransmissível. Possui uma ligação umbilical com o actor-criador, muitas vezes – embora nem sempre - aflorando o registo confessional e autobiográfico, ligação que torna impossível a sua apropriação por outro intérprete, sob pena de subversão da sua natureza. Rachel Rosenthal, citada por Lampe (1988), aflora esta questão ao tratar da distinção entre “personagem” e “persona”:

In acting, or playing a character, you want to impersonate the personality of a person that is not yourself. A persona, however, is an artifact, a fabrication, that corresponds to what you want to project from yourself, from within. It is like taking a facet, a fragment, and using that as a seed to elaborate on. It is you and yet not you – a part of you but not the whole. It is not a lie but neither the full truth. (p.297)

É (também) por isto que “James Bond” não é a personagem-*alter ego* de Sean Connery, mas “Dame Edna” é a personagem-*alter ego* do actor australiano Barry Humphries³. “James Bond”, enquanto personagem, existe muito antes da sua interpretação por Sean Connery, embora este actor tenha sido durante muitos anos associado fortemente àquela personagem. Mas a ligação que existe entre uma personagem-*alter ego* e o seu criador é muito mais profunda do que a associação produzida pelo hábito ou pela repetição⁴. Por definição, uma personagem-*alter ego* é sempre *criada* (no sentido, se quisermos, “literário” do termo) pelo actor que a interpreta, e nunca “encontrada” num texto literário, numa peça de teatro ou em qualquer outro contexto. Sendo certo que qualquer actor é sempre *criador* (no sentido, se quisermos, “cénico” do termo) da sua interpretação de uma qualquer personagem a que dê vida em cena, no caso das personagens-*alter ego* essa *criação* assume um duplo sentido, e o actor assume necessariamente uma vertente de dramaturgo e também, como veremos, de encenador.

Em segundo lugar, trata-se de personagens que não estão adstritas a um objecto ficcional ou espectacular único e determinado, mas antes surgem elas próprias como objectos autónomos, que “carregam” em si mesmas um universo dramático coerente, singular, dinâmico, vivo e aberto⁵, capaz de se constituir por si só como “espectáculo”, mas também interagir com outras construções

3 “Edna is a character I have known so well for nearly half a century that, once on stage or in a television studio, I can instantly assume her persona.” (Humphries, 2002, p.215)

4 Ao ponto dessa ligação poder ser confundida com uma doença do foro psiquiátrico. Escreve Bob Zmuda (1999) sobre a relação entre Andy Kaufman e a sua personagem-*alter ego* “Tony Clifton”: “Much as been written on the Andy-as-Tonyphenomenon, and some have suggested that Andy exhibited classic multiple personality disorder, or MPD. One expert felt Andy might have been demonstrating a rare case of «controlled» MPD in that, unlike most other sufferers of MPD, Andy could actually regulate his disorder, calling it up almost like a channeler.” (p.217)

5 Barry Humphries, na sua autobiografia, refere-se desta forma aos complexos universos dramáticos das suas personagens-*alter ego*, especialmente Dame Edna: “They all have elaborate lives outside the theatre and I try to give the impression in my shows that they have, as it were, accidentally strayed onto the stage, so that what we see and hear in the theatre is a fragment of their total existence: the tip of the iceberg.” (Humphries, 2002, p.215)

espectaculares ou até apresentar-se na vida “real”, quotidiana⁶. Note-se que esta caracterização nos leva bastante mais além do que a simples multiplicação de materializações ficcionais de uma dada personagem. Ainda que sejam múltiplas as versões dramáticas do mito de D.João, o universo ficcional da personagem encontra-se delimitado à partida pela natureza mesma do mito, e por isso falta-lhe verdadeira autonomia. A personagem de D.João é o foco, a sinédoque, de um universo dramático (e mitológico), mas não se confunde integralmente com ele – não possui esse universo, tanto quanto é o seu sinal. Uma personagem-*alter ego*, pelo contrário, não sinaliza nada a não ser a si própria. Por outro lado, dificilmente imaginamos a personagem de D.João “passeando-se” pela vida quotidiana. O que por vezes identificamos são pessoas que *fazem lembrar* D.João, ou que lhe assumem a “pele”, sempre por referência a, o que só reforça o carácter mitológico da figura, mas mais uma vez a afasta radicalmente da definição proposta de personagem-*alter ego*. Noutro âmbito, poderiam surgir dúvidas de tipificação, por exemplo, no caso das personagens-tipo, como as encontradas na tradição da *commedia dell'arte*. Serão personagens-*alter ego*? Um *zanni* ou uma *colombina* possuem indubitavelmente a trans-espectacularidade atrás referida, e até mesmo um certo grau de autonomia dramática. Mas falta-lhes a singularidade do respectivo universo, definido como um conjunto de características particulares, e a sua autonomia é demasiado parcial, visto que a sua existência dramática se define num terreno relacional específico, um conjunto de outras personagens-tipo que verdadeiramente as actualiza, por contraste, complementaridade ou hierarquia. Uma verdadeira personagem-*alter ego* dispensa a caução de um enquadramento ficcional que lhe seja exterior, ou de uma teia relacional que a justifique.

Em terceiro lugar, por vezes como consequência inevitável e até mesmo não intencional dos dois aspectos atrás referidos, mas muitas vezes como componente criativa e programática essencial, as personagens-*alter ego* habitam e subvertem os limites entre representação teatral e realidade, a linha indefinida entre teatro e performance. Quase todos os exemplos de personagens-*alter ego* que referi até agora se movem nessa linha de intercepção entre a representação e o real que associamos

⁶ “Dame Edna's mere presence at public occasions and amidst public figures calls the reality of society into question.” (Lahr, 1992, p.14)

à performance. Com as suas três mais famosas personagens-*alter ego*, Sacha Baron Cohen adoptou sempre o mesmo mecanismo de produção narrativa: apresentá-las como pessoas reais a interlocutores desprevenidos, que interagem com elas sem se aperceberem da representação subjacente. E como já vimos, os “Homens da Luta” realizam, enquanto personagens, intervenções reais na vida cívica do país, com consequências concretas, remetendo, até pelo seu carácter politizado, para as propostas do “teatro invisível” e do “teatro do oprimido”⁷. O tempo de uma verdadeira personagem-*alter ego* é sempre *agora*. Não um tempo ficcional, definido ou suposto, mas um presente concreto, que é sempre o aqui-e-agora do actor e do (eventual) espectador⁸.

Co-dependência, autonomia e realidade, definidos nos termos acima expostos, são assim as três linhas características essenciais de uma personagem-*alter ego*.

I.2 – Personagens-*alter ego* e encenação

A partir da definição apresentada de personagem-*alter ego*, é possível discernir os particulares desafios que este tipo de personagem coloca ao encenador, e ao conceito de encenação. Trata-se de desafios de ordem prática e metodológica, mas também de ordem conceptual.

Na generalidade dos casos apresentados no ponto anterior não existe a participação, no processo de criação teatral (*lato senso*), de um "encenador" – um interveniente separado do próprio actor que criou e interpreta a personagem-*alter ego*. Mais uma vez vale a pena citar José Manuel Rosado: “[...] vou gerindo aquilo, também sou eu que escrevo, sou eu que decido a marcação... E gosto mais desse campo por isto, também. É que eu domino melhor o resultado final do meu trabalho.” (citado em Vasques, 2001, secção III.2 bloco 10).

Sacha Baron Cohen escreve e produz todas as séries de televisão e filmes protagonizados pelas suas personagens-*alter ego* (“Borat”, “Ali G” e “Bruno”), além de dar corpo a essas

7 “Maybe the theater in itself is not revolutionary, but these theatrical forms are without a doubt a *rehearsal of revolution*. The truth of the matter is that the spectator-actor practices a real act even though he does it in a fictional manner.” (Boal 2000, p.141)

8 “Dame Edna seems extraordinarily actual. Whether watching her on TV or face to face, an audience soon loses the sense that this is a man-as-woman and accepts her as real. [...] But identity is a story at once claimed by the individual and conferred by the group. Dame Edna compels belief. The public wills her to be real.” (Lahr, 1992, p.11)

personagens, obviamente. A existência, para além de Baron Cohen, de um *realizador* em todas essas situações parece ser resultado apenas das exigências técnicas específicas dos meios audiovisuais, e não significa a existência de uma verdadeira *direcção* ou *encenação* com origem exterior ao próprio Cohen. Quanto às diversas acções e intervenções públicas dessas personagens, não se lhes conhecem encenadores, além do próprio Baron Cohen.

O caso de Barry Humphries e da sua “Dame Edna” é em tudo idêntico, no que diz respeito à televisão e ao cinema. Já os seus espectáculos de palco configuram um exemplo particularmente claro de concentração de responsabilidades no actor: embora os elementos promocionais desses espectáculos (cartazes, folhetos, anúncios de imprensa, etc) refiram sempre apenas “Dame Edna”, sem nenhuma referência ao actor Barry Humphries, e muito menos a qualquer encenador, os registos internos e de memória futura creditam expressamente Humphries como autor e criador único do espectáculo, recorrendo muitas vezes a expressões como “concebido por” ou “escrito e criado por”.

Andy Kaufman trabalhou frequentemente com o colega comediante Bob Zmuda, que o ajudava a planear as suas intervenções, e com quem chegou mesmo, como vimos atrás, a “partilhar” a interpretação da personagem-*alter ego* Tony Clifton (Zmuda, 1999, p.208-214). No entanto, a participação de Zmuda nas criações de Kaufman colocavam-no mais na pele de *assistente* (ou cúmplice) do que propriamente de *encenador*. De resto, o carácter pessoal, quase caprichoso, das acções performativas de Kaufman levou a que o próprio Zmuda fosse alheio ao desenrolar de muitas delas, quando não mesmo “vítima” incauta dessas mesmas acções...

O caso das “Barbis” é, a este respeito, muito significativo. O primeiro espectáculo (“Vida de Artista ou a Verdadeira História de Barbi”, de 1993), teve encenação de Alexandre de Sousa. O comentário de Eugénia Vasques, na sua crítica ao espectáculo publicada no jornal *Expresso*, é particularmente interessante para a presente investigação: “Alexandre de Sousa, o encenador do espectáculo, preferiu, nesta linha, investir na direcção de actores em detrimento de um mais afirmativo discurso da encenação.” (Vasques, 2001, secção IV.1.i). Não por acaso, correspondendo

ao amadurecimento das personagens e à sua afirmação como verdadeiros *alter ego*, a encenação dos dois espectáculos seguintes (“O Poder das Barbis”, de 1997, e “2001- A Odisseia das Barbis”, de 1999) passou a ser assumida por Miguel Abreu, um dos actores. Ainda assim, Eugénia Vasques não deixa de qualificar essa encenação como “minimalista”, na sua crítica ao último espectáculo das “Barbis”: “a técnica interpretativa dos actores - o único trunfo procurado pela encenação 'minimalista' de Miguel Abreu que, para além das simbolizações da luz, recorre, desta vez, a 'inserts' de bailarinos-faz-tudo (...) - alcança o seu máximo zénite” (Vasques, 2001, secção IV.1.iv).

Quanto a “Maria Bakker”, na ficha técnica do seu espectáculo de 2003 não há qualquer referência a um encenador (embora haja menção a “Direcção musical e piano”, “Desenho de luz” e “Figurino”), e os “Homens da Luta” trabalham sempre sozinhos.

Esta constante do actor "todo poderoso", simultaneamente intérprete, dramaturgo e encenador, não coloca obviamente em causa o conceito de encenação, mas antes a "figura" tradicional do *encenador*: entidade separada do(s) actor(es), com ascendente hierárquico e criativo sobre ele(s), autor indiscutível da "obra de arte teatral".

Será possível conciliar o universo das personagens-*alter ego* com a figura de um encenador "exterior", sem que a sua presença esvazie a personagem da sua essência, transformando-a noutra coisa? Em caso afirmativo, até que ponto as características próprias das personagens-*alter ego* afectam e limitam o campo de acção e as ferramentas ao dispor desse encenador? E de que forma fica abalado o domínio autoral do encenador sobre a criação teatral, tal como o conhecemos desde o início do século XX? E ainda: que conclusões podemos tirar dessa (necessariamente conturbada) colaboração para a discussão do papel do encenador na criação contemporânea, e especificamente quanto à sua relação com os actores?

Inserindo-se este trabalho no âmbito de uma Especialização em Encenação, não surpreende que sejam justamente estes desafios e problemas a sua maior motivação e razão de ser. A criação teatral que será descrita e analisada na segunda parte deste ensaio foi concebida e estruturada precisamente para permitir abordar esses problemas e enfrentar esses desafios, na plena consciência

de que aquilo que se pretende é, como se viu, de algum modo estranho à própria essência de uma personagem-*alter ego*: colocá-la no contexto de um espectáculo de teatro, ainda que pouco convencional na sua forma, e confrontá-la com um encenador...

I.3 – Enquadramento no percurso do Mestrado

Julgo merecerem referência, num capítulo dedicado sobretudo à exposição e enquadramento do Projecto de Criação, as possíveis relações entre este e o meu percurso de investigação e criação ao longo do Mestrado, percurso esse que justamente se supõe ter aqui o seu corolário. E de facto, não obstante a problemática específica daquilo a que chamo personagem-*alter ego* apenas ter tomado forma durante a elaboração do projecto “Tia Silvina”, há uma tendência bem marcada no meu primeiro ano de Mestrado que de certo modo a prenuncia.

Os dois últimos exercícios do ano curricular foram, para todos os efeitos, os mais importantes até então. Por razões práticas, visto que dispunham de mais meios (e principalmente mais tempo), e por razões lógicas, visto que se supunha serem exercícios de afirmação ou definição da estética e visão de cada aluno-encenador.

No penúltimo exercício, a que chamei “Zé dos Ventos”, iniciei a exploração de uma via de criação, e necessariamente de uma estética, que poderia descrever como a utilização da personalidade e da biografia do actor como ferramenta para a abordagem dos materiais cénicos, particularmente textos não dramáticos. Parti de um conjunto de pequenas prosas poéticas de Rogério Cardoso Pires, de características monologares e confessionais, escritas num registo que pressupõe um “sujeito-personagem”, aliás convocado no título: “Zé dos Ventos”. O processo de criação passou pela divisão desses textos por seis actores e atrizes, a quem foi pedido não para construírem a personagem de “Zé dos Ventos”, mas para encontrarem a ressonância possível daquele texto nas suas próprias personalidades e biografias. Não pretendi com isso chegar a seis versões diferentes de uma personagem pré-suposta, mas a seis novas personagens, devedoras igualmente do texto e da matéria-prima pessoal de cada actor. O resultado pareceu-me satisfatório, e

paradoxalmente fiel ao *ethos* do texto: "Zé dos Ventos" não será talvez mais do que um *alter ego* do escritor, uma alma poética e deambulante, que plana sobre o bulício citadino e o observa como estrangeiro, um *alter ego* de que todos conheceremos uma versão pessoal. No que toca à encenação, esta exploração criou-me mais do que nunca a necessidade de abdicar claramente de boa parte do controlo, ou pelo menos do tradicional controlo do encenador, em favor de uma enorme autonomia criativa do actor. No entanto, fosse na selecção e organização dos materiais gerados e propostos pelos actores, fosse no desenho do conjunto dos seis momentos, o meu papel de encenador nunca esteve em causa.

O último exercício foi o mais importante. Porque dispusemos de um semestre inteiro para o preparar, e porque pela primeira vez nos foi dada liberdade total para definir os contornos e pressupostos do exercício. Escolhi um texto que me interessava há mais de dez anos: "Uno, nessuno e centomilla", uma novela de Pirandello. Não por acaso, trata-se de um relato escrito na primeira pessoa, confessional e íntimo, como um longo monólogo que interpela directamente o leitor/espectador. Não por acaso, trata-se do relato de uma experiência pessoal de alienação, de alguém que a dada altura começa a ver o mundo com outros olhos. Mais: alguém que começa a ver-se *a si próprio* com outros olhos, e a descobrir-se múltiplo. A forma como resolvi abordar o texto parece, hoje, inevitável: a personagem central, sujeito do monólogo, seria interpretada por cinco actores, partilhando a cena simultaneamente. Mais uma vez, parti para a exploração da personalidade e biografia de cada actor como matéria-prima fundamental para a criação de cada uma das versões da personagem, ou se quisermos, para a descoberta daquela personagem em cada um dos actores. E mais uma vez, o meu papel como encenador foi acima de tudo estabelecer directrizes para a exploração individual de cada um deles, e organizar as diversas partes num todo coerente com a minha leitura do texto e a minha visão do espectáculo. Obviamente que neste processo de grande autonomia criativa do actor, o desafio e o prazer do encenador é não resistir à transformação dessa leitura e dessa visão, que acaba necessariamente por acontecer.

Hoje, ao escrever sobre o projecto "Tia Silvina", percebo como ele só foi possível, e só

tomou a forma que tomou, por influência das intensas e satisfatórias experiências que foram "Zé dos Ventos" e "Um, Nenhum e Cem Mil". Por um lado, descobri e pude experimentar esse riquíssimo filão criativo que é a tensão inevitável entre actor e personagem. Quis ir mais longe na exploração desse filão, e as personagens-*alter ego* surgiram como passo lógico seguinte. Por outro lado, essas duas experiências alertaram-me para os desafios colocados à encenação por processos baseados fortemente na autonomia do actor, e essa consciência acabou por acrescentar sentido teórico à pesquisa que acabei por fazer com o projecto "Tia Silvina".

II – Tia Silvina

II.1 – Criação da personagem

Os pressupostos deste Projecto de Criação implicavam, antes de mais nada, que houvesse uma personagem-*alter ego* que lhe servisse de foco e ponto de partida. Optei pela criação de uma personagem-*alter ego* de raiz, ao invés de procurar trabalhar com uma já existente. Isso aconteceu por dois motivos, fundamentalmente. Por um lado, o germinar da ideia desta pesquisa dá-se simultaneamente com a descoberta de um projecto da actriz Melânia Gomes, projecto esse que envolvia precisamente a criação daquilo que se viria a designar por personagem-*alter ego*. Eu diria que foi o contacto com esse projecto, num momento em que, como já vimos, eu me encontrava profundamente envolvido com a exploração da tensão entre actor e personagem como ferramenta criativa, que me motivou a definir este campo de pesquisa como objecto do meu Projecto de Criação de final de Mestrado. Por outro lado, perante as dificuldades que se adivinhavam e que detalhei no Capítulo I, pareceu-me que quanto maior o envolvimento do encenador desde o primeiro momento da génese da personagem-*alter ego* maiores seriam as probabilidades de "sucesso" da experiência, sendo "sucesso" aqui definido como a realização de uma criação teatral em que a colaboração entre personagem-*alter ego* e encenador não redundasse nem no esvaziamento da função deste nem na obliteração da essência daquela.

Assim, a descrição deste Projecto de Criação começa necessariamente pela descrição do processo de criação dessa personagem-*alter ego*: “Silvina Godinho”, ou “Tia Silvina”.

A ideia de criar uma personagem-*alter ego* ocorreu a Melânia Gomes a partir do contacto com uma série de vídeos que circulam na internet, onde se podem ver depoimentos, entrevistas ou conversas de pessoas a que na gíria jornalística se convencionou chamar "populares", ou seja, cidadãos comuns, colocados numa situação de comentário ou reacção perante algum facto ou acontecimento da vida pública, local, regional, ou nacional, sem que essa consulta resulte de algum estatuto especial. Particularmente, a actriz mostrou-se interessada numa série de situações em que

os ditos "populares" denotavam, na sua intervenção, uma atitude de desconfiança perante a sociedade e a autoridade, chegando ao ponto de sugerir alguma paranóia. Uma série de vídeos em particular, filmados com câmaras de telemóveis, mostravam uma mulher de meia-idade, que se apresentava como Ermelinda, habitante da cidade do Porto, que relatava para a câmara uma autêntica "teoria da conspiração", envolvendo crimes, corrupção política, judicial e policial, fraudes eleitorais e golpes de Estado silenciosos. A partir destes vídeos e das personalidades que neles se mostravam ou adivinhavam, Melânia Gomes decide criar uma personagem-*alter ego* baseada nesse ideário bizarro e nas suas idiossincrasias comportamentais particulares. Além desses vídeos, a actriz decide utilizar ainda, como matéria-prima da sua criação, a memória da sua relação com uma tia-avó, com quem viveu grande parte da infância e juventude, e que mantinha com a realidade uma relação igualmente idiossincrática, não tanto paranóica mas certamente peculiar.

Como já disse, o início do processo de criação da personagem-*alter ego* de Melânia Gomes coincidiu com o meu próprio envolvimento nesse processo, e conseqüente decisão de o integrar no meu projecto final de Mestrado. Por sugestão minha, decidimos convidar para o projecto um dramaturgo, Alexandre Ferreira. Se a ideia do projecto passava por, a jusante, integrar a personagem-*alter ego* num espectáculo de teatro, então seria interessante (ainda que não obrigatório) que se fixasse um texto escrito. Ora a presença do dramaturgo desde o início de todo o processo, mesmo antes da génese propriamente dita da personagem-*alter ego*, permitir-lhe-ia começar desde logo a esboçar esse texto, não só beneficiando do acesso aos materiais de base da própria personagem, mas principalmente servindo, a maior parte das vezes, como registo ou caixa de ressonância das inúmeras improvisações que se iriam suceder ao longo do processo de desenvolvimento e amadurecimento da personagem.

Assim, estabeleceu-se desde a primeira hora uma equipa de três elementos: a actriz Melânia Gomes, o dramaturgo Alexandre Ferreira e o encenador, eu próprio. Seguiu-se um longo processo de criação e desenvolvimento da personagem-*alter ego*, que começou na segunda metade de 2009, atingiu a maturidade no final de 2010, e viria a culminar com a realização da intervenção-

espectáculo "Comunicado à População de Portugal", em Março de 2011. Nesse processo de criação da personagem-*alter ego*, os três elementos da equipa estiveram sempre presentes ou em contacto, embora obviamente a actriz tivesse grande autonomia. Sendo uma das principais características da personagem-*alter ego* a sua relação umbilical com o actor que a cria, é natural que nessa fase o papel do encenador e do dramaturgo fosse fundamentalmente de apoio, registo e observação.

Numa primeira fase, a actriz procedeu à recolha de grandes quantidades de material, pesquisando outros vídeos, relatos dispersos na internet e jornais, e registando histórias da sua tia. A partir desse material foi começando a definir linhas mestras de uma "mitologia": principais obsessões, temas recorrentes, ideologia. Esse universo mental, registado, analisado e apurado em conjunto, seria depois posto à prova numa série de improvisações, quer na sala de ensaios quer em situações públicas, usando o processo de "passear a personagem"⁹. Por sua vez, essas improvisações geraram ainda mais material, de novo registado, analisado e apurado pela equipa, e reintegrado pela actriz no tecido da personagem, que neste processo ia aparecendo cada vez mais definida¹⁰. A dada altura, Melânia Gomes resume assim esse material:

Esta mulher recolhe informações e tenta na sua rotina diária investigar e impedir supostos crimes, denunciando-os e pedindo auxílio às entidades competentes, que nem sempre a ouvem, devido à ausência de provas dos mesmos.

Acredita ser a Presidente da República e por isso mesmo adopta uma postura activa na sociedade. Em todos os episódios põe um cunho muito pessoal e íntimo, acreditando que tudo se passa à sua volta, sendo ela própria o cerne de todas as questões. No entanto, diz, não se encontra a exercer as funções de Presidente da República porque no seu lugar estão indivíduos, que ela considera corruptos, que lhe

9 Conhecida técnica de construção e desenvolvimento de personagens, também muito usada na formação de actores, e que consiste em interpretar a personagem fora do teatro ou da sala de aula, tipicamente na rua ou em outros lugares públicos, interagindo com os transeuntes sem que estes se apercebam de que se trata de uma personagem.

10 "Improvisational activity implies that roles are not simply given to the players at birth, but also generated by the players. Improvisers are creative beings whose greatest creation, perpetually in the making, is their own identity." (Landy, 1993, p.18)

roubaram as assinaturas necessárias à sua candidatura, ocupando assim indevidamente o seu lugar. Acredita que com este comportamento serão penalizados com a câmara de gás, decretada pelo Tribunal Internacional de Haia.

Acredita ter familiares sequestrados, que a fortuna dela se encontra nas mãos das autoridades e os salários de Presidente estão em atraso por razões que ela próprias por vezes desconhece. Dá uma escala global a assuntos pessoais e locais. Acredita em clones, em ovnis, em aparições, em crimes de sequestro, em decapitações, em ninfomaníacas, que o ex-marido está por trás de tudo, e que corta mãos e pés aos filhos e aos netos. Acredita na incompetência da Segurança Social, em crimes que ocorrem em cafés, restaurantes e à volta de fogueiras, em carecas que raptam gémeas e as tratam mal, em crimes com machados, que tem 8 filhos gémeos femininos e masculinos, que tem uma filha que se chama Graça e outra que só descobriu depois de morta, que as pessoas quando estão muito envolvidas em crimes ficam com o corpo que parece um pau, uns olhos que parecem 2 pontos negros e uns dentes de coelho, ameaça as pessoas que as aleija na cara e no nariz, e classifica crimes numa escala de 1 a 5. Acredita em juízes que testemunham falso, que tem que ajudar as pessoas do comando, que apreende aviões no ar com a fortuna dela que lhe foi roubada segundo o que disseram que ela não sabe, dá ordem de prisão a pessoas, pede á população que se una em peso junto à Câmara Municipal para impedir que esta situação continue, diz que o povo de Portugal está comandado por clones e que isso não pode ser. (Melânia Gomes, comunicação pessoal, Outubro de 2009)

Numa segunda fase desta génese dramática da personagem-*alter ego*, passou-se a um processo dedutivo, de novo em conjunto, partindo do universo mental e ideológico da personagem para chegar a uma biografia. Construiu-se um passado marcado por maus tratos e pelo abandono pelo ex-marido, com a conseqüente perda de custódia da filha única, uma decisão do Tribunal que

Silvina nunca terá aceite. Esta biografia serviu por um lado para enriquecer a criação da personagem e apoiar a composição da atriz, e por outro para alimentar a escrita do texto do "espectáculo", que como veremos adiante se pretendia que transcendesse o anedótico que este tipo de figura tende a propiciar. Além disso, esta tensão entre um comportamento de tipo paranóico no presente, e a existência de um passado mais ou menos traumático e aparentemente não verbalizado pela personagem, levou-nos a reflectir sobre as questões da loucura e da alienação, reflexão essa que mais uma vez foi reintegrada no *corpus* da personagem-*alter ego*, por um lado, e na escrita paralela que Alexandre Ferreira ia fazendo, por outro.

Paralelamente a este longo processo dramaturgico de criação da personagem "Silvina Godinho", procedeu-se à criação física da personagem, através de várias experiências ao nível da imagem, e também com o apuramento de uma composição vocal e física por parte da atriz.

A primeira preocupação, a este nível, foi com a maquilhagem e caracterização. Em primeiro lugar, porque a personagem, tal como estava a ser construída, afigurava-se significativamente mais velha que a atriz (uma mulher de meia idade, na casa dos 50, sendo que a atriz Melânia Gomes tinha, à data, 26 anos...). Em segundo lugar, porque a notoriedade pública da atriz, derivada da sua exposição televisiva, podia funcionar como um entrave à plena construção da personagem-*alter ego*: no contexto do plano que tínhamos estabelecido, era importante que, pelo menos numa primeira fase, a identidade e a realidade desta "pessoa" fossem credíveis para o "público", permitindo, nomeadamente, a interacção de "Silvina Godinho" com transeuntes, locutores de rádio ou "amigos" nas redes sociais da internet como se de uma "pessoa comum" se tratasse, na linha do "teatro invisível" que tantas outras personagens-*alter ego*, como vimos, exploraram. Fosse para dar mais idade à personagem, fosse para ocultar a verdadeira identidade da atriz por trás da personagem, pareceu-nos fundamental trabalhar aprofundadamente ao nível da caracterização, procurando o efeito desejado, mas sempre com uma grande preocupação de verosimilhança, dado que a imagem assim construída teria de ser eficaz em situações extra-palco, com todo o tipo de iluminação e com grande proximidade do "público".

Para trabalhar sobre este aspecto da construção da personagem, convidámos Pessoa Júnior, caracterizador e cabeleireiro de cena. Utilizando uma multiplicidade de técnicas, e depois de muitas experiências, nem todas bem sucedidas (ver Anexos em CD-ROM), chegou-se a uma imagem satisfatória, não só tendo em vista os requisitos antes enunciados, mas também, e principalmente, no sentido de concretizar a imagem mental da personagem que entretanto a actriz desenvolvera. Mais uma vez, também neste âmbito as opções da actriz lideraram o processo, como não poderia deixar de ser tratando-se de um *alter ego*, não obstante a participação activa do encenador e de toda a equipa. De todos os meios utilizados para a maquilhagem e caracterização merece aqui referência especial o recurso a uma prótese dentária. Verificando que a zona da boca de Melânia Gomes era talvez a que mais denunciava a sua identidade (a par dos olhos, que entretanto se decidira ocultar com o uso permanente de uns óculos fumados), sendo que simultaneamente dificultava a ilusão do envelhecimento, Pessoa Júnior sugeriu o recurso a uma prótese dentária. Contactámos o Dr. Pedro Murilo Freitas, que se dispôs gentilmente a colaborar no projecto, e que construiu, sob nossa orientação, uma prótese dentária que alterou radicalmente não só a dentição visível da actriz como também a estrutura aparente das bochechas, maçãs do rosto e lábios, atingindo os objectivos atrás expressos sem nunca afectar a verosimilhança necessária e a capacidade expressiva da actriz.

Em paralelo com o desenvolvimento da caracterização, trabalhou-se, de novo com a colaboração de Pessoa Júnior, sobre o guarda-roupa da personagem. A abordagem requerida nesse processo assume contornos particulares, por comparação com a construção do guarda-roupa de um espectáculo convencional. Não é possível pensar em situações dramáticas específicas para orientar, pelo menos em exclusividade, as opções a fazer. Ao invés, é necessário pensar esse guarda-roupa com a latitude própria de um guarda-roupa pessoal, versátil e autónomo, seguramente revelador das idiossincrasias do seu proprietário, mas sempre desligado de situações concretas e passível de constante transformação. Aqui, além das mesmas preocupações de envelhecimento e ocultação da identidade, surgem com muito maior acuidade considerações dramáticas de tempo, lugar, nível social e económico, escolaridade, auto-imagem, etc. Com recurso a empréstimos de

familiares e de vários teatros, construímos um guarda-roupa completo, incluindo vestuário, sapatos e todo o tipo de acessórios, com elementos suficientes para criar centenas de combinações diferentes. Baseámos as nossas opções em três principais linhas de força: uma estética global remetendo para um tempo visivelmente deslocado do actual, mas sem parecer despropositado (talvez próximo do chamado "retro" ou "vintage"); a omnipresença de elementos que sugerem um nível económico relativamente elevado, ainda que no passado; opções de conjunto que revelam desequilíbrio psicológico, falta de coerência e de sentido estético. Ao mesmo tempo, integrou-se neste guarda-roupa alguns elementos da esfera pessoal da actriz, nomeadamente da sua tia-avó, já referida, e de outros familiares.

Da conjugação de guarda-roupa e caracterização obteve-se uma imagem fortemente expressiva, que embora tendo origem na construção dramática paralela que estava em curso, seguramente serviu ela própria para aprofundar o processo de gestação da personagem-*alter ego* por parte da actriz. Verificou-se uma evolução palpável no apuramento das características comportamentais, físicas e vocais da personagem a partir do momento em que se definiu a sua imagem, o que aliás era de esperar. Além disso, essa imagem revelou-se eficaz, no que respeita à verosimilhança e à ocultação da identidade da actriz, tal como pudemos verificar em várias situações de contacto com terceiros.

Deste processo de construção da imagem da personagem existem registos fotográficos que se juntam em anexo (CD-ROM).

Ao fim de vários meses de pesquisa, improvisação e experiências, pudemos finalmente dizer que a personagem estava criada. Corrijo: pôde a actriz Melânia Gomes dizer que tinha criado “Silvina Godinho”. Pôde dizer que (também) era Silvina Godinho.

II.2 – O “espectáculo”

No contexto específico do trabalho com uma personagem-*alter ego*, como aquele que tenho vindo a descrever, a primeira tarefa, e simultaneamente a primeira dificuldade, ao escrever sobre o

objecto teatral original que segundo o regulamento deste Mestrado deve ser o cerne do trabalho de projecto apresentado enquanto objecto conferente de grau, é justamente a identificação precisa do que seja esse objecto. Ao delinear o meu projecto, concluí que para levar às últimas consequências o objectivo de introduzir no universo particular de uma personagem-*alter ego* um elemento que lhe é manifestamente estranho - o encenador -, era fundamental criar uma situação o mais próxima possível do território habitual deste, salvaguardando sempre as características daquela. Nesse sentido, ficou estabelecido que todo o processo culminaria num objecto a que chamaríamos internamente "espectáculo", ainda que não fosse identificado enquanto tal perante o público, e ainda que, como veremos, muitas das suas características se afastassem da concepção convencional de "espectáculo teatral". Não obstante, tentaríamos que uma parte significativa do processo de preparação desse "espectáculo" se aproximasse, pelo menos estruturalmente, da abordagem tradicional, onde o primado do encenador se costuma fazer sentir mais fortemente: trabalho de mesa sobre o texto, ensaios no palco, improvisações, marcações, direcção, organização do espaço cénico e da iluminação, etc. A ideia era, por um lado, produzir um objecto autónomo, capaz de conquistar o seu próprio espaço quer em termos estéticos quer em termos de relação com o público, independentemente do seu carácter instrumental no âmbito de um projecto académico, e por outro lado suscitar um processo criativo que possibilitasse a investigação a que me tinha proposto. Mas a verdade é que, por mais que esse "espectáculo" tenha efectivamente constituído o foco central do projecto, o objecto teatral fruto do projecto não se limitou ao "espectáculo", nem prática nem conceptualmente. De facto, esse "espectáculo" foi precedido e sucedido por toda uma série de acções de carácter performativo, levadas a cabo pela personagem-*alter ego* "Silvina Godinho" que não podem deixar de ser consideradas como parte integrante e fundamental desse objecto, sendo criações teatrais de pleno direito. Por tudo isto, considero que o objecto teatral original que apresento neste trabalho de projecto é constituído pelo conjunto dessas acções performativas mais o referido "espectáculo", que no fundo, e como veremos, não é outra coisa senão uma dessas acções, distinguindo-se apenas pela dimensão e não propriamente pela essência. No sentido de uma maior

definição do objecto, e visto que as intervenções públicas de "Silvina Godinho" continuam a existir, sem data prevista de término, fruto inevitável da sua essencial autonomia, optei por estabelecer limites temporais: consideraremos então, para efeitos deste trabalho, a actividade de "Silvina Godinho" entre 1 de Julho de 2010 e 31 de Janeiro de 2012.

As primeiras acções de carácter assumidamente performativo levadas a cabo pela actriz Melânia Gomes, na pele da sua personagem-*alter ego* "Silvina Godinho", tomaram a forma de intervenções de rua, ao jeito do "teatro invisível". Nessas intervenções, "Silvina Godinho" passeava em espaços públicos interagindo com os transeuntes, por vezes de forma banal, outras vezes descambando em autênticas arengas e proclamações, manifestação característica das suas particulares paranóias. Como vimos atrás, estas intervenções serviram, numa primeira fase, como experiências geradoras de material, associadas à criação e desenvolvimento da personagem. No entanto, mesmo depois de se ter atingido a maturidade desse processo, este tipo de intervenções continuou a fazer parte do *corpus* criativo da personagem.

Muitas destas intervenções no espaço público não foram documentadas em vídeo, porque nos pareceu que isso "contaminaria" a situação. Quando o que se pretendia era precisamente que "Silvina Godinho" fosse percebida como "pessoa" e não como "personagem", julgámos que a presença de um terceiro elemento com função de observador (e mais ainda: com funções de registo) iria "revelar o jogo" e assumir a situação como "teatro", ou seja, exactamente o que se queria evitar. Essas intervenções dissiparam-se assim na pura efemeridade do *happening*, deixando a sua marca, porém, em sucessivas camadas de experiência que foram enriquecendo a personagem e o seu universo. No entanto, algumas intervenções foram efectivamente registadas em vídeo, assumindo o carácter de "depoimentos" da personagem. Embora quase sempre na rua ou noutros espaços públicos, tal como nas restantes situações, nestes casos a presença da câmara foi claramente assumida, recriando as gravações feitas com telemóveis que tínhamos visto na internet e que de algum modo tinham influenciado esta criação. Assim, "Silvina Godinho" aproveitou a presença da

câmara para discorrer sobre as suas preocupações e alertar a "população" para os perigos que a rodeiam, na esperança de que deste modo a sua mensagem pudesse chegar a mais vasto auditório. E de facto muitos desses vídeos acabaram publicados no site YouTube¹¹, onde ainda se encontram disponíveis para visualização por milhões de pessoas em todo o mundo (tendo sido efectivamente visualizados, até hoje, por um número que oscilou entre os 50 e os 200 utilizadores do site, dependendo do vídeo). Esta presença da personagem na esfera virtual da internet faz também parte do tecido polissémico da sua actividade performativa.

Outro tipo de acções performativas que caracterizou a actividade de "Silvina Godinho" foi a sua intervenção em fóruns de participação pública em diversos meios de comunicação social. Quer na televisão, quer na rádio, quer na internet, "Silvina Godinho" encontrou a forma perfeita para tentar difundir a sua mensagem, telefonando para programas abertos à intervenção do público, geralmente em directo, e dando a sua opinião sobre temas como a educação nas escolas públicas, a corrupção na política portuguesa ou a intervenção do FMI em Portugal (ver Anexos). Como é óbvio, em todas essas intervenções "Silvina Godinho" nunca se apresentou como personagem, e foi sempre tratada como qualquer outro telespectador/ouvinte...

Ainda antes de abordar o "espectáculo" propriamente dito, cabe referir uma outra e importantíssima dimensão da vida pública da personagem "Silvina Godinho", dimensão de carácter igualmente performativo: o seu perfil no site Facebook¹². No início de 2011, Silvina Godinho cria um perfil na popular rede social Facebook, com o objectivo de usar essa rede para difundir as suas mensagens de alerta, e manter contactos com outras pessoas interessadas nos assuntos que a apoquentam. O perfil mantém-se até hoje, com mais de 250 "amigos", e uma constante actividade de troca de ideias e partilha de informações entre eles e "Silvina Godinho". Muitos desses "amigos" não desconfiam da verdadeira natureza da sua "amiga". Num universo de "amigos virtuais", Silvina não lhes parecerá menos real que qualquer outro. E porventura não será... Curiosamente (ou não), a administração do site Facebook pôs em causa a "realidade" de Silvina Godinho, por mais de uma

11 Consultar: <http://www.youtube.com/user/silvinagodinho>

12 Consultar: <http://www.facebook.com/#!/profile.php?id=100001698541706&sk=wall>

vez. Alegando que o uso de uma falsa identidade ou "fazer-se passar por outra pessoa" são práticas proibidas pelas regras do site, a conta de Silvina Godinho e também a conta de Melânia Gomes (que possui o seu próprio perfil autónomo no mesmo site) foram suspensas, em vários momentos, sendo necessário solicitar a sua reactivação. Depois de alguns emails "garantindo" a autenticidade de ambas as "pessoas", as duas contas e respectivos perfis encontram-se em plena actividade até hoje¹³.

Como já disse, embora não diferindo em termos essenciais de todas as outras acções performativas que definiram o universo criativo de "Silvina Godinho", aquilo a que resolvemos chamar "o espectáculo" assumiu-se como momento de especial importância, mais que não fosse pela sua dimensão. Por outro lado, e como também já foi referido, "o espectáculo" destinava-se a funcionar como fulcro da investigação a que me tinha proposto, ao integrar num mesmo processo o universo particular de uma personagem-*alter ego* e a figura tradicional do encenador.

O primeiro passo para a construção desse "espectáculo" foi a escrita de um texto dramático. Decidimos que a existência de um texto, no sentido tradicional, e ainda que posteriormente sujeito a apropriação e "ocupação" por parte da personagem-*alter ego*, seria um elemento importante para a estruturação do "espectáculo" enquanto realidade performativa nos limites do habitual para uma personagem-*alter ego*, funcionando como mais um elemento típico do universo dominado pelo encenador. Por outro lado, quisemos utilizar o texto dramático como forma de expandir a história da personagem, enriquecendo o seu universo dramático com outras dimensões narrativas. Onde esse efeito se mostrou particularmente notório foi no que respeita ao passado da personagem. Como consequência directa das suas características essenciais, as personagens-*alter ego* começam por definir a sua dramaturgia fundamentalmente em torno do presente. Esta "actualidade" é um elemento definidor da sua natureza, e remete de novo para as áreas da *performance* e do *happening*¹⁴. No entanto, o alargamento desse núcleo narrativo, nomeadamente através do

13 Na nota enviada pela administração do site Facebook, lia-se: "In an effort to maintain a culture of authenticity on the site, Facebook requires users to provide their real first and last names. Impersonating anyone or anything is prohibited, and fake accounts are a violation of our Statement of Rights and Responsibilities." (email pessoal, 2010)

14 "The necessary point, however, is that works that, on completely formal grounds, could be called Happenings continue to be done and that almost all of the many innovations produced by Happenings have been applied to narrative, informational, acted theatre." (Kirby, 1972, p.54)

aprofundamento ficcional do suposto passado da personagem-*alter ego*, é não só possível como de certo modo inevitável, à medida que a personagem perdura e se complexifica, em sucessivas intervenções performativas. No caso de Sacha Baron Cohen e “Borat”, por exemplo, pouco se sabia do passado (ficcional) da personagem até ao lançamento do filme homónimo em 2006, seguido do livro “Touristic Guidings to Glorious Nation of Kazakhstan/Touristic Guidings to Minor Nation of U.S. and A.”, em 2007, onde esse passado é explorado em maior detalhe, apesar da personagem estar activa e plenamente desenvolvida desde 2000. Noutro sentido, merece especial referência a relação particular de “Dame Edna” com o seu passado: como já vimos, a própria personagem escreveu e publicou uma autobiografia, descrevendo a sua “vida fantástica” (“My Gorgeous Life”). No nosso caso, utilizámos a escrita do texto como ferramenta para a construção desse passado. Estabelecemos que o "espectáculo" seria baseado precisamente na oscilação entre dois tempos dramáticos: o presente, marcado pelas obsessões panfletárias de "Silvina Godinho", que se dirige constantemente ao público e procura convencê-lo das suas razões; e o passado, revelado por *flashbacks*, momentos de aparente devaneio ou alucinação da personagem, que vai revivendo retalhos de acontecimentos, subitamente alheando-se da presença do público e do espaço em que se encontra.

Tal como já referi, a escrita do texto ficou entregue a Alexandre Ferreira, colaborador do projecto desde o seu início, embora toda a equipa tenha participado activamente nas suas múltiplas versões, correcções e mutações, com natural destaque para a actriz, criadora da personagem-*alter ego*. A primeira versão do texto surge em Dezembro de 2009 (30 páginas), baseada nas improvisações de Melânia Gomes no início do processo de criação e definição da personagem-*alter ego*, e nas primeiras intervenções públicas de "Silvina Godinho". Seguiu-se um lento e sistemático processo de análise, debate, re-escrita e re-avaliação, que haveria de produzir a versão final do texto, utilizada no "espectáculo" em Março de 2011 (22 páginas). Pelo meio ficaram outras versões, e muito material que acabaria por não ser utilizado, pelo menos directamente: Fevereiro de 2010 (40 páginas), Agosto de 2010 (85 páginas), Outubro de 2010 (25 páginas), Janeiro de 2011 (23

páginas), para referir apenas algumas das versões mais importantes.

Foi precisamente com a versão de Janeiro de 2011 que começou o processo de ensaios, no final desse mês. Esses dois meses de trabalho quase diário, até à estreia a 27 de Março, constituíram o cerne da investigação subjacente a este projecto: avaliar a possibilidade, modo e consequências da "convivência" de uma personagem-*alter ego* com um encenador.

O habitual período de "trabalho de mesa" ou de "ensaios de leitura" foi, naturalmente, muito curto. Na verdade, esse trabalho e essa leitura vinham sendo feitos desde o início do aturado processo de apuramento da versão final do texto, ao longo de todo o ano anterior. O texto tinha sido lido, relido, experimentado, questionado, analisado e transformado, com grande profundidade. Daí que não houvesse necessidade de abordar dessa forma a versão que tínhamos entre mãos no momento do início dos ensaios, e nos sentíssemos todos suficientemente bem preparados para trabalhar o texto em cena. A atitude perante o texto foi também estabelecida desde o início: no território das personagens-*alter ego*, onde a improvisação e a liberdade do actor são elementos essenciais, o texto dramático, elemento que lhe é até certo ponto estranho, não poderia nunca ser visto como dado 'a priori' e imutável, sob pena de vir a funcionar como espartilho sufocante. Em vez disso, esta "versão final" não poderia deixar de continuar a ser vista como uma versão de trabalho, sujeita a inevitável e desejável apropriação por parte da actriz, que deveria tornar o texto seu, num processo de permanente transformação. Seria de esperar que no dia da estreia o texto escrito fosse já diferente da versão de trabalho com que tínhamos começado os ensaios, e assim veio a acontecer. Por outro lado, estabelecemos o princípio de que o texto deveria ser apenas um ponto de partida, uma partitura de base destinada a servir de estrutura orientadora para a actriz, que no entanto deveria estar sempre livre para "improvisar", no sentido específico que essa palavra ganha no contexto das personagens-*alter ego*, e que se prende acima de tudo com a "actualização" da personagem, num tempo e espaço concretos. Essa "actualização" passa pela reacção aos estímulos vindos da plateia, ou mesmo do exterior da sala, e também pela integração espontânea de acontecimentos ou notícias do próprio dia no tecido do texto, o que naturalmente lhe confere um

carácter orgânico e dinâmico inconciliável com o conceito de "versão final".

O primeiro passo para se conseguir essa apropriação e essa liberdade era o domínio absoluto do texto por parte da actriz, o que só aparentemente é paradoxal. Assim, durante as duas primeiras semanas a actriz decorou o texto, enquanto os ensaios se focavam numa primeira abordagem do espaço cénico, e em improvisações sobre situações concretas do "espectáculo". Durante este período, clarificámos a disposição de alguns elementos cénicos que tinham sido definidos em função do texto, e estabelecemos os princípios básicos da relação da personagem com esses elementos. Além disso, através das improvisações, começámos a explorar o modo como a actriz iria abordar a diferença de registo entre o "tempo actual" e o "tempo recordado/revivido", os dois pólos que, como já referi, constituíam a base estrutural do "espectáculo". A minha intervenção como encenador ao longo desta fase foi fundamentalmente de observação e registo.

À terceira semana o texto estava decorado, e suficientemente apropriado para podermos passar a outra fase de ensaios. Nesta fase, o meu objectivo era chegar ao máximo apuramento do "espectáculo", encontrando as melhores soluções cénicas, físicas, vocais, rítmicas, etc, através da repetição e da experimentação, tentando criar um todo artisticamente coeso e capaz de comunicar com o espectador de forma significativa. Tratava-se de encenar, portanto. E tratava-se igualmente de dirigir a actriz, ou talvez deva dizer "dirigir a personagem", e no entanto, pretendia-se que essa "d direcção" não destruísse a autonomia característica dessa mesma personagem... A própria estrutura do texto proporcionou uma primeira divisão de "territórios", para facilitar a abordagem desta inevitável tensão. Estabeleceu-se que o "tempo actual" do texto seria o território privilegiado da liberdade da personagem: a minha intervenção como encenador, nesse território, deveria ser reduzida ao mínimo, meras propostas ou sugestões, preferencialmente relacionadas com aspectos exteriores da acção da personagem (posicionamento no espaço cénico, manipulação de adereços, etc). Pelo contrário, o "tempo recordado" definido no texto seria transposto para a cena de uma forma marcadamente "encenada", no sentido em que me seria dada a possibilidade de dirigir não só os aspectos exteriores da acção (e mesmo esses de forma muito mais acentuada) mas também os

aspectos interiores: intenções, motivações, sub-texto, circunstâncias e contextos imaginados, etc. No fundo, de um ponto de vista estritamente conceptual, podemos descrever esta opção de outra forma: seria como se a actriz interpretasse uma personagem convencional no "tempo recordado", e apenas convocasse a sua personagem-*alter ego*, de pleno direito, durante o "tempo actual". Na prática, dificilmente seria possível manter estanque uma tal divisão, mesmo que isso fosse desejável, o que é só por si discutível. De todo o modo, foi naturalmente no trabalho sobre as zonas de "tempo actual" que se jogou o cerne das questões que temos vindo a tratar.

No processo de "d direcção" da personagem-*alter ego* nessas zonas de "tempo actual", servi-me essencialmente de três tipos de ferramentas: sugestões, integrações e âncoras.

Por "sugestões" refiro-me ao processo típico de propostas de que qualquer encenador lança mão no decurso dos ensaios de um espectáculo. Sugere-se ao actor uma determinada acção, ou intenção, ou marcação, ou ainda um determinado quadro mental que influencie ou molde a sua acção ou a sua presença cénica. Simplesmente, no contexto dos nossos ensaios, a palavra assumiu para além disso o seu valor literal: enquanto que a inevitável posição de poder do encenador convencional confere às suas "sugestões" uma carga imperativa muitas vezes indisfarçável, aqui as "sugestões" não passavam disso mesmo, ou seja, nunca assumiam, ou pretendia-se que nunca assumissem, carácter de ordens ou orientações. A personagem-*alter ego* aceitava, rejeitava, experimentava ou ignorava livremente essas sugestões. Evidentemente que essas sugestões partiam de um ponto de vista (o do encenador) que tradicionalmente possui duas vantagens sobre o do actor, e onde radica até certo ponto o seu domínio autoral sobre o espectáculo teatral: fisicamente, uma visão "de fora", da perspectiva do público; e conceptualmente, uma visão do conjunto, ou seja, a consciência de que as várias partes do espectáculo se articulam para comunicar uma mesma ideia¹⁵. E as minhas sugestões nasceram necessariamente dessa dupla "visão": quando sugiro que a dada altura a personagem-*alter ego* dê mais dois passos para a sua direita antes de parar, faço-o a partir

¹⁵ Dizia Gordon Craig, citado por Borie (1996): "O lugar do actor é no palco [...]; e o lugar do contra-regra é precisamente diante de tudo isso, de maneira a ter uma visão de conjunto. E tivéssemos nós encontrado o actor perfeito que fosse ao mesmo tempo o actor sonhado, ele não poderia estar em dois lugares ao mesmo tempo." (p.386)

da minha visão privilegiada do espaço cénico, visto da plateia, ao verificar que mais à direita a figura fica alinhada com uma racha no estuque da ribalta, e isso cria um nível de leitura que me parece interessante para a situação; quando sugiro que a personagem grite um pouco menos numa determinada passagem do início, faço-o a partir da minha visão de conjunto do "espectáculo", no sentido de evitar que a eventual loucura da personagem fique demasiado nítida num momento tão precoce do espectáculo. No entanto, as personagens-*alter ego* são particularmente insensíveis a esses argumentos. Para elas, a plateia, ou a "visão de fora", pode ser tão abrangente como os 360° à sua volta, ou tão determinada e singular como o rosto de um único espectador a quem se dirige num certo momento. A única "visão de conjunto" que lhe interessa é a sua, visto que a única bitola possível de coerência, para ela, é o seu próprio universo dramático. Por isso, a personagem-*alter ego* encara e utiliza essas sugestões do "encenador" como qualquer outro estímulo, entre os muitos que constantemente assimila e reinventa. Claro que, mesmo consciente da precariedade dessas sugestões, não me coibi de fazê-las: eram um dos poucos meios de que dispunha para tentar influenciar um "espectáculo" cuja autoria queria, pelo menos em parte, reclamar.

O processo que designo por "integrações" é igualmente um processo típico da encenação "convencional", aqui aplicado com algumas particularidades. Trata-se, até certo ponto, do processo inverso das "sugestões": a actriz gera material, nomeadamente através da improvisação, e o encenador selecciona de entre esse material aquele que mais lhe interessa, integrando-o no tecido consolidado do espectáculo. No contexto do trabalho com uma personagem-*alter ego*, essas "integrações" passam geralmente por um passo suplementar, derivado justamente do facto de ser a personagem quem detém a última palavra, o derradeiro direito de escolha: o material seleccionado pelo encenador para ser "integrado" torna-se por sua vez "sugestão", e é apresentado ao escrutínio da actriz/personagem. Não obstante, trata-se de uma ferramenta de especial importância, precisamente porque grande parte do trabalho com uma personagem-*alter ego* se baseia na improvisação, quer durante o processo de ensaios quer durante os próprios "espectáculos".

Finalmente, por "âncoras" refiro-me a um processo de marcação e direcção que consiste no

estabelecimento de pontos de referência fixos (físicos, temporais ou interpretativos) destinados a balizar a acção da personagem-*alter ego* e proporcionar uma certa estrutura ao "espectáculo". Trata-se mais uma vez de um processo que não é exclusivo do trabalho com personagens-*alter ego*. Encontramos processos de direcção análogos em diversas criações teatrais caracterizadas por graus elevados de liberdade dos intérpretes em cena¹⁶. Aqui, porém, assume uma importância particularmente aguda, podendo mesmo dizer-se que é o processo específico pelo qual a performance de uma personagem-*alter ego* pode tomar a forma de espectáculo teatral. Claro que no caso concreto do "espectáculo" que nos propusemos realizar, havia desde logo uma estrutura incontornável: o texto. Embora, como já se disse, o texto não fosse encarado de forma rígida, é evidente que estabelecia, pela sua própria existência, uma partitura temática e dramaturgica com as suas próprias "âncoras" (desde logo, a já debatida existência de momentos de *flashback*, que surgem em alturas específicas do texto). Mas para além do texto, cabe especialmente ao encenador estabelecer "âncoras" capazes de estruturar a acção fundamentalmente livre da personagem-*alter ego*. Essas "âncoras" podem ser de vários tipos: um ponto específico do espaço cénico em que um determinado tema deve ser abordado; uma acção que deve ser executada num determinado momento e por determinada ordem; um certo tom de voz que deve ser sempre associado a um determinado assunto; um estado emocional que deve ser construído para uma determinada zona temática do texto; etc. Não se pretende eliminar a liberdade da personagem-*alter ego*, mas sim estruturá-la.

Utilizando estas três ferramentas, o "espectáculo" foi sendo construído, de forma geralmente satisfatória. Por vezes, sentimos que o frágil equilíbrio entre a personagem-*alter ego* e a encenação ameaçava ruir, especialmente porque esta se sobrepunha àquela. Revelou-se por vezes difícil resistir à tentação de "sobre-encenar", e em determinados momentos pareceu-nos que isso estava efectivamente a abafar a personagem-*alter ego*. Em mais do que uma ocasião sentimos necessidade de interromper o processo de ensaios "normal", orientado para o "espectáculo", e voltar às

¹⁶ Clive Barker (1977) defende mesmo que "The director's job could be defined, like the teacher's, as creating situations in which the actor is free to make discoveries, which can then be objectivised and worked upon." (p.48)

intervenções de rua e às improvisações totalmente livres, como forma de revitalizar a personagem e retomar a abordagem inicialmente proposta. Mas a data da estreia foi-se aproximando, e começava a fazer-se sentir a habitual pressão no sentido da definição e da eficácia. E rapidamente o "espectáculo" atingiu a maturidade necessária para estrear, a 27 de Março de 2011, Dia Mundial do Teatro.

Parece-me oportuno, neste momento, fazer a descrição do "espectáculo" de que temos vindo a falar. "Comunicado à População de Portugal por Silvina Godinho" é o nome não oficial, não público e, na prática, não relevante desta *performance*, ou se quisermos, deste quase-espectáculo. O "espectáculo" nunca foi apresentado ou promovido enquanto tal, daí que o seu nome seja pouco importante. Em coerência com a autonomia de personalidade da personagem-*alter ego*, dotada de uma existência real e significativa no espaço social, esta sua intervenção foi apresentada, anunciada e divulgada enquanto intervenção pública de uma cidadã preocupada em transmitir a toda a população certas informações que considera importantes. Para isso, a referida cidadã, Silvina Godinho, teria requisitado o auditório de uma colectividade, para realizar uma sessão de esclarecimento (não por acaso, utilizo aqui um termo oriundo da prática política do pós-25 de Abril), convidando toda a população a estar presente. Em momento algum da divulgação desta "sessão de esclarecimento" foi referido que se tratava de um espectáculo teatral, ou sequer que Silvina Godinho se tratava de uma personagem ficcional. Em todos os aspectos da apresentação e divulgação deste "acontecimento" esforçámo-nos por sublinhar a realidade da situação. É claro que seria impossível controlar a cem por cento todos os detalhes. Além do pequeno núcleo envolvido na criação do "espectáculo", também a direcção da Academia de Santo Amaro (colectividade onde se realizou a "sessão de esclarecimento") foi posta ao corrente da verdadeira natureza do projecto. Além disso, algumas outras pessoas tinham já mostrado uma certa desconfiança em relação à identidade de "Silvina Godinho", a partir das suas intervenções na internet. Com tudo isso, não é possível garantir que não houvesse, na plateia, alguns espectadores com plena consciência do carácter teatral e ficcional do que lhes estava a ser apresentado. Por outro lado, a escolha do local da

"sessão de esclarecimento" também não foi inocente. Ao escolhermos a Sala de Espectáculos da ASA (Academia de Santo Amaro), um local com uma forte tradição teatral, procurámos deliberadamente criar alguma tensão entre as expectativas criadas pela sala, a forma como o evento era apresentado, e a desconfiança que iria surgir naturalmente nos espectadores ao longo da sessão.

À hora marcada para o início da "sessão de esclarecimento", as portas de acesso à plateia abrem-se e os espectadores ocupam os seus lugares, naturalmente sem qualquer tipo de bilhete – a entrada é livre. Silvina Godinho está já no palco, sentada numa cadeira. À medida que os espectadores entram, Silvina fala com eles, interpela-os, ajuda-os a escolher os melhores lugares, refila com os retardatários. O técnico de luz e som, neste caso eu próprio, fecha as portas da plateia passado algum tempo, depois de verificar que não há mais ninguém para entrar. Silvina Godinho pergunta ao técnico se já pode começar, e com a confirmação deste sai para os bastidores, para voltar a entrar pouco depois, ao som do Hino Nacional. O palco está quase despido, e lembra tudo menos um espectáculo de teatro: o pano de boca está fechado (toda a acção se passará em escassos dois metros e meio de profundidade entre o pano e a boca de cena), há uma cadeira vulgar, uma estante de música que servirá como púlpito, e uma mesa também vulgar onde se encontra apoiado um retroprojector. Quando Silvina Godinho entra, pelo meio do pano de boca, e se dirige ao "púlpito" para iniciar o seu Comunicado, as luzes de plateia ainda estão acesas, e assim permanecerão durante bastante tempo. A "sessão de esclarecimento" começa, oficialmente. Silvina Godinho expõe as suas razões, exortando a plateia a "abrir os olhos" para a ignomínia que nos rodeia, ao mesmo tempo que pede ajuda na divulgação desta mensagem ao maior número de pessoas possível. Ao longo do discurso vai interpelando directamente um ou outro espectador, estabelecendo por vezes pequenos diálogos, e respondendo sempre às reacções da plateia. O discurso é marcado pela repetição obsessiva de algumas ideias chave, mas também por desvios inesperados de raciocínio, intercalando pequenas histórias e *fait-divers* com a linha principal da sua argumentação. Por vezes recorre ao retroprojector para ilustrar algumas ideias, através de desenhos pueris. Ao longo dos primeiros 10 minutos da "sessão", o "princípio da realidade" da situação

permanece intocado: tudo parece confirmar que se trata efectivamente apenas de uma cidadã preocupada falando aos seus concidadãos, apesar da falta de estabilidade emocional que se lhe nota, quase a roçar o desequilíbrio psíquico. A um transeunte que entrasse na sala nessa altura, nada indicaria tratar-se de um espectáculo de teatro (embora, no contexto actual das artes performativas, nada igualmente o pudesse desmentir de forma categórica...). Por volta dos 15 minutos surge o primeiro *flashback*, o primeiro momento em que a personagem se alheia do espaço em que se encontra e do público que tem à frente e revisita um tempo passado. A linguagem e a expressão mudam significativamente. Silvina Godinho não se dirige já ao público, antes murmura como se falasse consigo mesma, ou então vocifera frases que lhe foram ditas nessas situações, e que ela recria e revive. Esse passado recordado e revivido é obscuro, opaco, certamente de difícil leitura para os espectadores. Tão inesperadamente como tinha começado, o *flashback* termina, e Silvina Godinho retoma o seu discurso para o público, retoma o fio da argumentação onde o tinha deixado. Estes *flashbacks* irão suceder-se ao longo do "espectáculo", tecendo uma narrativa cada vez mais definida sobre o passado da personagem: a relação complicada com a família, os maus tratos sofridos às mãos do marido, o abandono, a solidão, a perda de uma filha. Nunca nada chega a ser totalmente claro, mas no fim do "espectáculo" haverá pistas suficientes para que o espectador possa construir a sua própria leitura. Estes *flashbacks* serão responsáveis, em grande parte, pela quebra do referido "princípio da realidade", lançando definitivamente a dúvida nos espectadores sobre a natureza do acontecimento que presenciam, caso essa dúvida não exista ainda. Esse processo de crescente indefinição, de desequilíbrio das expectativas do público, é um processo provocado de forma consciente. Ao longo do "espectáculo", à medida que os *flashbacks* se vão sucedendo, as luzes de plateia irão sendo apagadas, de forma quase imperceptível para o público, e a iluminação do palco (de início bastante crua e sem matizes, ao estilo de uma conferência) irá assumir um carácter marcadamente mais teatral, com recurso a cores, focos localizados e mudanças de efeitos. Assim, na parte final da "sessão de esclarecimento", a possibilidade de estarem perante um espectáculo de teatro é indubitavelmente equacionada pelos espectadores, sem nunca ser

explicitamente assumida no palco. Entretanto, Silvina Godinho termina o seu "comunicado" e prepara-se para sair. Mas antes de desaparecer nos bastidores, pára e olha em redor, confusa. Parece não saber onde está. A voz com que interpela o público não é a voz que ouvimos durante os 50 minutos anteriores. Parece a voz de Melânia Gomes. Por momentos, não sabemos exactamente quem fala. Até que a voz estridente de Silvina Godinho volta a chamar: "António? És tu!?", e a personagem desaparece atrás da cortina. O *blackout* total que se segue é imediatamente interrompido pela projecção de um vídeo sobre o pano de boca. No vídeo vemos Silvina Godinho a sair para a rua, do lado de fora do edifício da Academia de Santo Amaro. Subitamente, vira-se para a câmara e continua a exortar os espectadores a "pegar em armas" e lutar contra "eles". Por fim, desaparece ao fundo da rua e o vídeo termina. Na sala, as luzes da plateia acendem-se e a porta é aberta para deixar sair os espectadores. Não há, naturalmente, agradecimentos, embora alguns espectadores insistam em aplaudir o palco vazio.

Além da sessão de 27 de Março, houve ainda uma segunda, no mesmo local, a 31 de Março. As duas sessões tiveram particularidades diferentes, que importa referir. A partir do momento em que decidimos, por imperativos óbvios relacionados com a natureza do projecto, não anunciar este evento como "espectáculo", sabíamos que teríamos alguma dificuldade em conseguir atrair público para a "sessão de esclarecimento". Não é fácil levar pessoas para dentro de uma sala, para ouvir uma desconhecida falar sobre qualquer coisa que não se sabe muito bem o que é... Tentámos, de qualquer forma, divulgar as "sessões de esclarecimento" o melhor possível, na esperança de que o bizarro da proposta, aliado ao pitoresco da personagem (não esquecendo o pormenor de se tratar de um evento de entrada livre), atraísse um número razoável de espectadores. Começámos por utilizar a presença de Silvina Godinho na internet, especialmente a sua página do Facebook, anunciando as "sessões" junto das suas muitas dezenas de "amigos". Realizámos também um vídeo, filmado à porta da Academia de Santo Amaro (ASA), que foi posteriormente divulgado no YouTube e no Facebook, não só na página de Silvina Godinho, mas também na página da própria ASA, cujos sócios e espectadores habituais constituíam em grande parte o nosso público-alvo. Além disso,

escolhemos criteriosamente o dia e a hora da primeira sessão: no dia 27 de Março realizar-se-ia na ASA o habitual almoço-convívio comemorativo do Dia Mundial do Teatro, e nós agendámos a primeira sessão para esse dia à tarde, prevendo aproveitar a presença de cerca de 150 pessoas no almoço. Para isso, realizámos uma intervenção durante o decorrer do próprio almoço, três horas antes da hora prevista para o início da "sessão de esclarecimento": Silvina Godinho irrompeu na sala de banquetes da Academia de Santo Amaro, enquanto os convivas almoçavam, e anunciou a "sessão", exortando todos a comparecerem. É claro que esta intervenção, marcada pela habitual exuberância da personagem, criou bastante curiosidade entre os convidados do almoço, e com isso conseguimos que alguns deles arriscassem assistir a essa estranha "sessão de esclarecimento". Nessa primeira sessão estariam cerca de 60 pessoas, e o ambiente era de grande descontração, como seria de prever numa solarenga tarde de Domingo, logo a seguir a um almoço de confraternização. Os sócios da ASA são público assíduo de teatro, principalmente do género "revista" ou comédia, e por isso a sua predisposição naquela tarde, mesmo não sabendo exactamente o que iriam ver, era para o riso. Não admira, portanto, que a sessão fosse caracterizada por uma grande participação do público, e pela sua total adesão ao lado mais grotesco da presença de Silvina Godinho. Por outro lado, pareceu-nos que os momentos de *flashback* provocaram verdadeira estranheza a este público. A segunda sessão foi bastante diferente. Numa 5ª feira à noite (31 de Março), sem a ajuda de um ajuntamento de público potencial na Academia de Santo Amaro, contávamos apenas com a nossa divulgação para encher a plateia. O resultado foi fraco: apenas cerca de 15 pessoas. O escasso número de espectadores, aliado ao facto de alguns deles serem pessoas próximas que tinham algum conhecimento da natureza do projecto, criou sem dúvida um ambiente muito diferente. Tivemos uma plateia muito menos participativa, e de certo modo na expectativa em relação ao que ia ver. O potencial cómico da personagem encontrou menos eco, enquanto os momentos de *flashback* foram encarados com mais naturalidade. Na perspectiva subjectiva da actriz, tratou-se igualmente de duas experiências diferentes. Segundo ela, na primeira sessão, a intervenção desassombrada do público ajudou a criar um estado de presença efectivamente

muito próximo das acções de rua e das improvisações. Pelo contrário, a atitude distanciada do público da segunda sessão (sem dúvida motivada também pelo seu escasso número) induziu-lhe uma sensação mais próxima da representação teatral convencional. Curiosamente, ainda segundo Melânia Gomes, isso ter-lhe-á proporcionado um maior controlo sobre a sua performance, e um maior domínio sobre a presença da personagem-*alter ego*, presença essa que lhe parecera mais intermitente na primeira sessão.

Terminada a experiência do "espectáculo", as intervenções públicas de Silvina Godinho continuaram, principalmente no mundo virtual da internet: o número de "amigos" no Facebook aumentou, e Silvina Godinho continuou a interagir com eles, muitas vezes manifestando a sua opinião sobre assuntos correntes. Publicou também um novo vídeo no YouTube, em Junho de 2011, dando conta de um sequestro de que teria sido vítima. Voltou igualmente a aparecer em público, embora poucas vezes. Em termos gerais, e embora a sua actividade pública tenha diminuído de intensidade e frequência, é indubitável que a personagem-*alter ego*, Silvina Godinho, continuou a existir. Aliás, prevê-se que continue a existir para além do escopo deste projecto académico, e está já prevista uma reposição do "Comunicado à População de Portugal" para meados de 2012.

II.3 – Avaliação

Ao esboçarmos este projecto sabíamos que haveria vários aspectos susceptíveis de correr menos bem, pelo que importa agora avaliar os resultados.

A primeira etapa a envolver algum risco, e sobre cujo sucesso assentava em grande medida a exequibilidade da investigação proposta, era a criação e amadurecimento de uma verdadeira personagem-*alter ego*. Podemos dizer com segurança que essa etapa foi cumprida com êxito. Pese embora o tempo relativamente escasso que tivemos para atingir um amadurecimento adequado da personagem-*alter ego*, é indubitável que ela existe. Tem a "sua vida", para lá de um qualquer espectáculo ou acção concreta. Desenvolve as suas próprias relações com os outros e com o mundo que a rodeia, participa na vida cívica do seu país, tem as suas próprias ideias e opiniões. Não se

confunde com a atriz Melânia Gomes, mas tem com ela o tipo de relação umbilical que identificámos ao início como traço definidor desta categoria de personagens. E além disso, a personagem Silvina Godinho prepara-se para continuar a subir ao palco, muito para lá do âmbito deste projecto académico, uma consequência inevitável e muito bem-vinda da sua característica autonomia.

Em segundo lugar, independentemente do carácter específico da investigação académica que lhe estava subjacente, houve lugar à criação de um objecto que, no contexto contemporâneo e apesar das muitas especificidades que lhe apontámos, não pode deixar de ser classificado como um "espectáculo". Assim sendo, caberá sempre indagar da sua efectividade enquanto tal, mesmo que isso não seja o fulcro ou objectivo principal da sua realização. Na minha opinião, inevitavelmente parcial, o "espectáculo" resultou bem, e verificámos que a resposta do público foi globalmente positiva. Penso que se conseguiu criar um objecto original, dentro da categoria do monólogo, e aberto a vários níveis de leitura. Acima de tudo, penso tratar-se de um objecto que desafia o espectador, questionando as suas certezas, não só sobre o que está a ver mas também sobre o mundo à sua volta.

No entanto, a proposta de investigação que levou à criação do "espectáculo" implicava que se tentasse atingir, na sua concretização, um difícil equilíbrio entre o carácter essencialmente autónomo e livre da personagem-*alter ego* e a tendência organizadora e imperativa da acção de um encenador convencional. Hoje, dificilmente posso dizer que esse equilíbrio tenha sido conseguido em pleno. Em termos gerais, parece-me que não conseguimos evitar alguns "excessos de encenação", que reduziram inegavelmente a espontaneidade da personagem-*alter ego*, e isso por sua vez retirou algum interesse ao "espectáculo". Não quero com isto dizer que tenhamos perdido a essência da personagem-*alter ego* por força da encenação, porque penso que apesar de tudo ela sobreviveu. Mas julgo que o "espectáculo" seria mais rico se a encenação não tivesse exercido um controlo apesar de tudo tão grande sobre a personagem-*alter ego*. Teríamos ganho com essa maior liberdade, sem necessariamente perdermos nenhuma das vantagens de uma encenação mais

interventiva, pelo menos de forma significativa. Teríamos um "espectáculo" ainda mais distante de um espectáculo de teatro "convencional", e penso que isso seria positivo. É evidente que esta conclusão é tirada hoje, 'a posteriori'. Apesar de termos sentido, em alguns momentos do processo de ensaios, a pressão excessiva da encenação, tenho dúvidas de que tivesse sido possível fazer esta análise e tirar esta conclusão no decorrer do próprio processo. A verdade é que há hábitos muito enraizados que por vezes assumem o controlo da situação sem quase nos apercebermos: da mesma forma que a mim me foi por vezes difícil "despir a pele" de encenador e resistir à tentação de impor ao "espectáculo" a minha visão, a verdade é que Melânia Gomes também teve dificuldade em "esquecer-se" da sua prática de actriz "convencional". Por isso mesmo, por vezes as sugestões do encenador terão sido encaradas com maior subserviência do que o devido, ou talvez alguma tendência "natural" da personagem-*alter ego* tenha sido reprimida pela actriz para não contradizer a visão do encenador. E não foi apenas na sua relação com a liberdade da personagem-*alter ego* que a encenação se revelou um pouco excessiva. Também no que diz respeito à iluminação, por exemplo, houve algum excesso de "teatralização" da linguagem, que hoje corrigiríamos.

Uma última palavra para o particular processo de escrita do texto do "espectáculo", que anteriormente descrevi. Foi um processo complexo, como não podia deixar de ser. Implicou, por um lado, trabalhar sobre material gerado em improvisações, e por outro lado, escrever em equipa, verdadeiramente "a seis mãos". O desenrolar desse processo e o seu resultado foram, para mim, um dos maiores sucessos deste projecto.

Conclusão

Iniciei este projecto com várias dúvidas. Seria possível juntar num mesmo processo de criação uma personagem-*alter ego* e um encenador, sem que se anulassem mutuamente? Sendo possível, qual a melhor forma de o fazer? E terminado esse processo, quem poderia verdadeiramente reclamar para si a autoria de tal criação? Ao fim de um ano e meio de trabalho, as conclusões a que chego não serão tão claras como gostaria, mas são as possíveis.

Em primeiro lugar, à luz de tudo o que escrevi atrás, diria que a convivência entre uma personagem-*alter ego* e um encenador me parece possível, ainda que difícil. A personagem sobrevive ao processo, sem dúvida, e o encenador não deixa por certo de encenar. Mas dito isso, não posso deixar de referir que, embora não seja impossível, essa colaboração não me parece ser a forma ideal de aproveitar todo o potencial quer da personagem-*alter ego* quer do encenador, e por isso mesmo talvez não seja a via mais frutífera para a criação teatral centrada neste tipo particular de personagem. Mesmo no pressuposto de um perfeito equilíbrio de forças entre personagem e encenador, a conclusão a que chego é que, por um lado, a personagem-*alter ego* verá sempre reduzida a sua autonomia até um ponto em que, mesmo não estando ameaçada a sua existência, a sua criatividade e o seu brilho serão necessariamente menores, e por outro lado, o encenador encontrará sempre nas especificidades da personagem-*alter ego* uma limitação significativa da sua acção. Talvez parte destas conclusões se pudessem igualmente aplicar à problemática da encenação no âmbito da performance, ou ser redutíveis à questão de saber se uma personagem-*alter ego* tem lugar numa criação teatral convencional. De facto, o raio de acção do encenador é limitado pelo carácter irrepitível e até imprevisível da performance, ficando muitas vezes reduzido à "criação de contextos". E não custa em absoluto admitir que o teatro, pelo menos nas suas manifestações mais convencionais, não é o *habitat* natural de uma personagem-*alter ego*. De qualquer modo, parece-me seguro concluir que as personagens-*alter ego* não beneficiam com a presença de um encenador "convencional". A fórmula seguida pela generalidade das personagens-*alter ego* que analisámos parece ser a que dá melhores resultados: encenação (seja o que for que isso signifique em cada

contexto específico) totalmente entregue ao próprio actor criador da personagem, eventualmente ajudado por um assistente de encenação.

Apesar do que acaba de ser dito, admite-se que haja ocasiões em que a colaboração entre uma personagem-*alter ego* e um encenador possa ser interessante, necessária ou simplesmente inevitável. A experiência adquirida ao longo deste projecto leva-me a arriscar propor duas vias para que esse encontro tenha o melhor desfecho possível, artisticamente falando.

Uma primeira via, curiosamente, seria um processo muito próximo daquele que tentámos levar a cabo com o projecto "Tia Silvina": o envolvimento profundo do encenador desde o primeiro momento de concepção e desenvolvimento da personagem-*alter ego*. O que se pretende é criar uma proximidade tão grande quanto possível entre a personagem-*alter ego* e o encenador, de forma a que as intervenções deste deixem de ser estranhas à personagem. O horizonte ideal desta via seria a co-criação da personagem-*alter ego*, uma espécie de criação bicéfala. Será isto possível, quando falamos de um tipo de criação com uma enorme carga pessoal e muitas vezes autobiográfica¹⁷? A mim parece-me demasiado utópico pensar numa verdadeira co-criação. De entre os casos que referimos no Capítulo I, a situação que mais se terá aproximado desta via foi a de Andy Kaufman, na sua relação extremamente próxima com Bob Zmuda durante a criação e desenvolvimento da personagem-*alter ego* "Tony Clifton". Mas mesmo aí, parece nunca ter estado em causa a primazia de Kaufman em todas as opções artísticas envolvidas, duvidando-se que Zmuda tenha chegado a ser algo mais do que um assistente especialmente envolvido. A abordagem que fizemos à personagem "Silvina Godinho" foi também, como já disse, uma tentativa de seguir esta via, apostando na participação do encenador em todos os momentos do desenvolvimento da personagem-*alter ego*. E como também já ficou dito, embora o resultado tenha sido satisfatório, não foi de modo algum um sucesso absoluto. Mas isso, como vimos, parece-me ter-se devido mais à excessiva pressão imposta pelo encenador, e não retira mérito a esta abordagem. Embora manifestamente nem sempre seja

¹⁷ Lahr (1992) chama precisamente a atenção para esses traços autobiográficos, no caso de Dame Edna e Barry Humphries: "[...] as Edna his performance has a peculiar urgency and theatrical invention because of the deep childhood feelings the character touches and transmogrifies. In Edna Humphries is able to symbolically control both his mother and her judgment of him." (p.66)

uma via passível de ser seguida (na maior parte dos casos, o encenador vai confrontar-se com uma personagem-*alter ego* já criada e amadurecida), considero que é altamente vantajosa e capaz de produzir resultados muito interessantes.

A outra via que me parece possível para gerir a colaboração entre um encenador e uma personagem-*alter ego* é aquela que passa por uma questão conceptual que também já aqui aflorei: a encenação *da personagem*, por oposição à encenação *do actor ou da actriz*. Enquanto na criação teatral convencional, o encenador dirige actores que interpretam personagens, aqui o encenador estará a dirigir uma personagem que se interpreta a si mesma. O próprio Barry Humphries assume a “autonomia criativa” da sua personagem: “In a sense, Edna takes directions from herself, not me. If the character seems to be developing that way, I generally go with it.” (citado em Lahr, 1992, p.163). Note-se como esta perspectiva está relacionada, ao menos indirectamente, com o conceito de “personagem intermédia”: uma determinada qualidade da presença de um actor em cena, que não é ainda a personagem que ele irá interpretar, mas também já não pertence apenas ao quotidiano (Manuel, 2010). No contexto das criações teatrais que se apoiam nesse conceito, poderíamos dizer igualmente que o encenador não dirige os actores, dirige as suas personagens intermédias. Esta abordagem (encenação da personagem) é de certa forma o corolário lógico do carácter “pessoal” das personagens-*alter ego*: porque são “pessoas”, podem estar em cena, e ser dirigidas enquanto tal. Aliás, continuando a levar essa lógica às últimas consequências, não seria de todo estranho ou despropositado que uma personagem-*alter ego* chegasse mesmo a interpretar outra personagem, no contexto de uma determinada criação, possibilidade que ilustra, de forma particularmente impressionante, a complexidade da questão que escolhemos abordar. Para que esta via de trabalho possa ter sucesso, parece-me essencial que a personagem-*alter ego* em causa esteja fortemente amadurecida. Só assim as orientações do encenador podem ser ouvidas pela personagem-*alter ego*, e não pelo actor que a interpreta. Há pelo menos dois casos com relevância para ilustrar esta abordagem. O primeiro é a participação de “Dame Edna” na série televisiva *Ally McBeal*, em 2001 e 2002. A ficha técnica dos episódios em que a personagem participou indicava claramente o papel

de “Claire Otoms” como sendo interpretado por Dame Edna Everage (e não, como se poderia supor, por Barry Humphries)¹⁸. Além dessa situação, que destacamos pela sua notoriedade e extensão no tempo, “Dame Edna” interpretou ainda outros papéis em televisão e cinema. Também “Maria Bakker” surge no filme "Morrer Como Um Homem", de João Pedro Rodrigues (2009). Neste caso, a personagem está presente enquanto ela própria, e não interpretando outra personagem, no entanto o tipo de direcção que João Pedro Rodrigues terá usado integra certamente esta mesma via de abordagem: dirigiu “Maria Bakker” mais do que Gonçalo Ferreira de Almeida... Destes dois exemplos podemos inferir que esta abordagem parece adaptar-se melhor aos casos em que a personagem-*alter ego* se encontra numa situação de "visitante", ou seja, quando o seu universo dramático pessoal não está no centro da acção. Por isso mesmo, não foi essa a nossa opção durante o projecto "Tia Silvina", onde o fulcro dramático era precisamente o mundo interior da personagem, e a sua biografia. Mas em circunstâncias como as descritas, e com personagens-*alter ego* plenamente desenvolvidas e solidificadas, esta via pode conseguir excelentes resultados, no sentido de permitir um largo espectro de acção ao encenador, sem comprometer a integridade da personagem-*alter ego*.

Estas são, portanto, as duas vias que me parecem ser mais profícuas, a nível metodológico, no que concerne a gerir a colaboração entre uma personagem-*alter ego* e um encenador, no âmbito duma criação teatral. Em ambas, acrescente-se, o processo será mais fluído e o resultado final tenderá a ser mais interessante se o encenador abdicar, ao menos parcialmente, da sua tradicional posição de poder e aceitar partilhar responsabilidades com a personagem-*alter ego*. O que nos leva directamente à questão da autoria. Na Introdução deste trabalho, aponte a problemática da autoria da obra de arte teatral como uma das áreas de reflexão necessariamente tocadas pela investigação a que me propus. De facto, o confronto do encenador com circunstâncias que severamente limitam o seu controle sobre a criação teatral não pode deixar de suscitar interrogações sobre o domínio

18 “[...] I spent the first four months of the year 2002 playing a role playing a role. That is to say, Dame Edna has become an actress on an innovative television comedy-drama, and my own name is nowhere to be found in the credits. Perhaps this might properly be called 'meta-acting'.” (Humphries, 2002, p.343)

autoral que ele aí tem indubitavelmente exercido nas últimas décadas. Confirmei ao longo deste projecto a hipótese que postulei inicialmente como mais provável: a presença de uma personagem-*alter ego*, com as suas peculiares características, reduz o encenador, na melhor das hipóteses, a um estatuto de co-autoria da criação teatral. Obviamente que esta não será a única circunstância em que tal sucede. No multifacetado universo das artes performativas do fim do século XX e princípio do século XXI assistimos ao proliferar de experiências que podemos reconduzir ao conceito de co-criação ou criação colectiva, em que o encenador surge como elemento entre muitos de uma equipa multidisciplinar de "criadores", pelo menos teoricamente apresentados como ocupando o mesmo plano hierárquico no processo de criação. O caso do Teatro Praga, entre nós, pode ser apontado como paradigmático desta tendência¹⁹, e, tal como o grupo belga STAN, leva ao extremo essa opção, recusando pura e simplesmente a presença do encenador. Em muitos destes casos, os espectáculos são apresentados como "uma criação do grupo X" ou "um espectáculo dos X", onde X é o nome do colectivo em questão. Claro que, ainda hoje, esses casos partilham os palcos, por vezes mesmo literalmente, com outros que se apresentam como "um espectáculo de Y", em que Y é o nome do encenador. O facto de quase sempre se tratar de um encenador com um certo prestígio ou notoriedade pública (Bob Wilson, Peter Brook, Eimuntas Nekrosius, ou mesmo Filipe LaFéria...) poderia indiciar tratar-se acima de tudo de uma estratégia de promoção ou *marketing*, mas não creio que seja esse o caso. Embora evidentemente essas preocupações não deixem de estar presentes, julgo que essa forma de referir uma criação teatral revela quase sempre uma determinada visão do encenador como autor por excelência. A convivência contemporânea entre abordagens tão distintas só prova a riqueza da questão de fundo, e o carácter de permanente evolução das perspectivas de criadores e público sobre a problemática. Penso que a experiência de trabalho com uma personagem-*alter ego* pode trazer a essa evolução um contributo concreto, ao enfatizar a questão da autonomia do actor como particularmente relevante. Vimos que o trabalho com uma personagem-*alter ego* coloca de forma extrema o problema dessa autonomia, ao ponto de limitar de forma

¹⁹ Retirado do site do grupo (<http://www.teatropraga.org/>): "Teatro Praga é um grupo de artistas que trabalham sem encenador e que pretendem sublinhar a irrepitibilidade da prática teatral."

decisiva o raio de acção do encenador. Mas qualquer processo de criação que parta da liberdade do actor terá sempre de gerir as consequências dessa autonomia²⁰. E a tendência contemporânea para utilizar a personalidade e a biografia do actor como matéria-prima de criação agudiza, necessariamente, esse problema. Por isso mesmo, hoje em dia faz cada vez mais sentido encarar os actores como co-criadores, partilhando com o encenador a responsabilidade autoral sobre a obra. Foi certamente esse o caso com o nosso projecto.

Encenar uma personagem-*alter ego* é um processo subtil, um jogo de influência e sedução. Um pouco como dizemos a um amigo: "Não sejas assim!". Como pode ele deixar de "ser assim", se "ser assim" é precisamente o que lhe confere identidade? E quem somos nós para pedir (ordenar?) a alguém que deixe de "ser assim"? Para lá do aparente absurdo, continuamos a dizer coisas como essa aos nossos amigos. E o que é facto é que, não deixando verdadeiramente de "serem assim", ou seja, de serem quem são, eles vão moldando os seus comportamentos sob a influência desses conselhos vindos de fonte em que depositam confiança. Também a personagem-*alter ego*, esperamos, alterará o seu comportamento seguindo as nossas sugestões, se chegarmos a ganhar-lhe a confiança para tanto. Porém, a última palavra será sempre sua. Por isso, a personagem Silvína Godinho já extravasou, há muito, os limites deste projecto académico que agora termina. A vida e a morte de uma personagem-*alter ego* dependem exclusivamente da vontade do actor ou actriz que a criou, e neste caso, enquanto a actriz Melânia Gomes quiser, Silvína Godinho continuará a existir e a falar aos portugueses.

²⁰ E mesmo quando o processo não parte dessa liberdade, ela insinua-se inevitavelmente, e com bons resultados. A ideia não é nova. Já Barker (1977) referia que "Directors owe more than they will often admit to actors, who, time and time again, get them out of trouble by their own innate technical ability to analyse the result the director gives them, and convert it into working processes. When they do this, what they produce is always richer than what the director at first envisaged." (p.47)

Referências

Referências citadas

Barker, C. (1977). *Theatre games*. Londres: Methuen

Boal, A. (2000). *Theatre of the oppressed*. Trad. Charles McBride et all. 1ª publicação 1974.

Londres: Pluto

Borie, M. et all. (1996). *Estética teatral*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste

Gulbenkian

Carlson, M. (2004). *Performance: a critical introduction*. Londres: Routledge

Humphries, B. (2002). *My life as me*. Londres: Penguin

Kirby, M. (1972). On acting and not-acting. In Zarrilli, P. (Ed.). *Acting (re)considered*. (pp.

43-58) Londres: Routledge

Lahr, J. (1992). *Dame Edna Everage and the rise of western civilisation*. Nova Iorque:

Farrar Straus Giroux

Lampe, E. (1988). Rachel Rosenthal creating her selves. In Zarrilli, P. (Ed.). *Acting*

(re)considered. (pp. 43-58) Londres: Routledge

Landy, R. (1993). *Persona and performance*. Londres: Jessica Kingsley Publishers

Manuel, P. (2010). *Um outro o mesmo*. Retirado de

<http://www.questaodecritica.com.br/2010/04/um-outro-o-mesmo/>

Vasques, E. (2001) *As fronteiras do travesti no trabalho do actor* [CD]. Lisboa: Cassefaz

Zmuda. B. (1999). *Andy Kaufman revealed*. Boston: Little, Brown and Company

Outras referências

Aslan, O. (1994). *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva

Antunes, D. (2008). *Estar em cena n'O Bando*. Retirado de

<http://hdl.handle.net/10400.21/1309>

Boavida, C. (2010). *A lucidez da loucura*. [reportagem televisiva]. Lisboa: SIC (disponível para consulta em: <http://rd3.videos.sapo.pt /y4Oqw41ve5qRkWLrdZMe>)

Cohen, R. (1994). *Theatre*. Mountain View: Mayfield

Drain, R. (1995). *Twentieth century theatre, a sourcebook* Londres: Routledge

<http://www.teatro-dmaria.pt/Temporada/detalhe.aspx?idc=197&ids=16&ano=2003>. Data de acesso 22 de Setembro de 2011

Vasques, E. (2003). *O que é teatro*. Lisboa: Quimera Editores

Wallace, C. (Ed.). (2006). *Monologues: theatre, performance, subjectivity*. Praga: Litteraria

Pragensia

Anexos

A) *Curricula dos elementos da equipa*

Melânia Gomes

Formação:

- 2012 - Workshop Michael Chekhov Technique com Lenard Petit;
- 2011/2012 - Workshop sobre O Método, com Marcia Haufrecht ;
- 2010 - Workshop de Acting para Cinema por Marie Brand, ACT;
- 2008 - Workshop de Sapateado por Michel, ACT;
- 2008 - Workshop de Dança do Conservatório Nacional de Dança em Lisboa;
- 2008 - Workshop de Casting por Patricia Vasconcelos, ACT;
- 2008 - Workshop de Voz em Cena por Rui de Matos;
- 2007 - Workshop de Técnicas Televisivas por José Martins, NBP;
- 2005/2006 - Aulas de Canto com o Professor Rui de Matos;
- 2003/2004 - Frequência da Licenciatura em RPE na Escola Superior de Teatro e Cinema;
- 2002/2003 - Frequência da Licenciatura em Sociologia na Univ. do Minho;

Experiência Profissional: Teatro

- 2012 – Teatro Municipal de Almada – “O Carteiro de Neruda” de Antonio Skármeta, encenação de Joaquim Benite.
- 2009/2010 – Parque Mayer – No Teatro Maria Vitória: “Agarra que é honesto!” de Francisco Nicholson e João Quadros. Encenação de Francisco Nicholson.
- 2008/2009 – Parque Mayer – No Teatro Maria Vitória: “Piratada à Portuguesa” de Francisco Nicholson e Marina Mota. Encenação de Marina Mota.
- 2007/2008 – Parque Mayer – No Teatro Maria Vitória: “Hip Po’Parque” de Francisco Nicholson e Tiago Silva Torres. Encenação de Marina Mota. Transmitida pela TVI.
- 2007 – Teatro Independente de Oeiras – “Desculpem, metemos água”. Escrita de Luís Viegas, encenação de Carlos d’Almeida Ribeiro.

2006/2007 – Parque Mayer – No Teatro Maria Vitória: “Já viram isto?!” de Francisco Nicholson, Lourenço Henriques e Isabel da Mata. Encenação de Francisco Nicholson. Transmitida pela TVI.

2005/2006 – Parque Mayer – No Teatro Maria Vitória: “A Revista é Liiiinda!!!” de Mário Rainho, Nuno Nazareth Fernandes, Francisco Nicholson e Carlos Mendonça. Encenação de Mário Rainho. Transmitida pela TVI.

2004/2005 – Parque Mayer – No Teatro Maria Vitória: “Arre Potter qu’ é demais!” de Herman José, Nuno Nazareth Fernandes e Mário Rainho. Encenação de Mário Rainho. Transmitida pela TVI.

2003/2004 – Parque Mayer – No Teatro Maria Vitória: “Vá ‘pra fora ou vai dentro!” de Mário Rainho (autor e encenador) / Serginho (co-autor). Transmitida pela TVI.

2003 – Teatro Amador – Academia de Santo Amaro: “Queres fiado? Toma!”, textos de Henrique Santana e encenação de Paulo Vasco.

1990/1998 – Teatro Amador – No grupo “O Trapo” de Viana do Castelo, encenada por Lucilo Valdez, Dantas Lima e Alexandre de Sousa Passos, fez várias peças de teatro, das quais “O Velho da Horta” de Gil Vicente, com tournée pela Madeira.

Experiência Profissional: Televisão

2012 – Filmes TVI: “Ela por Ela”, na personagem de Teresa, realização de Nuno Franco.

2011/2012 – Telenovela “Anjo Meu” para a TVI, na personagem de Lúcia, realização de Atilio Riccò, Jorge Humberto Carvalho, Paula Mourão e Jorge Queiroga.

2011 – Mini-Série “Redenção” para a TVI, na personagem de Maria Salgado, realização de Carlos Dante.

2010/2011 – Telenovela “Espírito Indomável” para a TVI, na personagem de Catarina Machado, realização de Carlos Dante, António Martinho, José Manuel Fernandes e António Borges Correia.

2010/2011 – Dobragem da série “I am in the band”, para o Disney Channel, dando voz à personagem Izzy.

2009/2010 – Telenovela “Deixa que te Leve” para a TVI, na personagem de Penélope Bivar, realização de António Borges Correia, Jorge Humberto Carvalho, Gonçalo Mourão e Afonso Pimentel.

2010 – “Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim”, no papel de Belisa. Obra de Federico Garcia Lorca. Produzido pela Valentim de Carvalho a ser transmitido na RTP1. Encenação de Joaquim Benite, realização de Fernando Ávila.

2008/2009 – Telenovela “Flor do Mar” para a TVI, na personagem de Isabel Dias, realização António Moura Mattos, Cláudio François, Nuno Franco e Paulo Brito.

2008 – Série “Liberdade 21” para a RTP1, na personagem de Carlota, realização de Patrícia Sequeira e Sérgio Graciano.

2008 – Casos da Vida “Divino Pecado” para a TVI, na personagem de Diabolika / Maria das Dores, realização de

António Moura Mattos.

2008 – Telenovela “Deixa-me Amar” para a TVI, na personagem de Joana, realização de Manuel Amaro da Costa, Jorge Humberto e Telma Meira.

2007 – “Floribela II” para a SIC, na personagem de Jessica, realização de Atilio Riccò e Rodrigo Riccò.

2007 – Telenovela “Tu e Eu” para a TVI, na personagem de Marta, realização de Manuel Amaro da Costa, Jorge Humberto, Telma Meira.

2006/2007 – Série “A Minha Família”, fazendo parte do elenco com a personagem de Marta, a sobrinha\prima da família, para a RTP1. Realização de Jorge Marecos e Jorge Queiroga.

2006 – Videoclip do novo álbum do cantor Beto, de seu nome: “Porto de Abrigo”, produzido pela Briskman.

2006 – Sitcom “Câmara Café”, fazendo parte do elenco fixo com a personagem de Alexandra Valente, a telefonista da empresa, para a RTP1. Realização de Fernando Ávila.

2005/2006 – Sitcom “Malucos do Riso”, fazendo várias personagens, em vários decors, durante estes dois anos. Realizado por Jorge Marecos e Jorge Queiroga, para a SIC.

2005 – 2ª Série da “Maré Alta”, fazendo parte do elenco fixo, com uma personagem de camareira, para a SIC.

2004/2006 – Participação na 1ª e 2ª série de “Camilo em Sarilhos” para a SIC. Realização de Jorge Marecos.

Experiência Profissional: Cinema

2011 – Filme “Com um Pouco de Fé”, realizado por Jorge Montereal.

2010 – Curta metragem, “A Espera”, realizada por Raquel Santos.

2009 – Curta metragem, “Entre Laços”, realizada por Catarina Silva, Dominique Marques e Tânia Gonçalves.

2009 – Curta metragem, “A morte de Narciso”, realizada por L.Cabral, L.Rocha, R.Constantino e R.Máximo.

2007 – Curta metragem, “Ad Aeternum”, realizada por João Dias.

Alexandre Ferreira

Certificado pelo The Lee Strasberg Theatre and Film Institute (Formação em Escrita Dramática por Larry Alton e Solo Performance por Wendy Weiner). Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Certificado em Combate de Palco. Várias técnicas de representação com Marcia Haufrecht; Robert Castle, John Frey e João Cayatte.

TELEVISÃO:

Ninguém Como tu (Nuno Paiva Calado; André Cerqueira/ Tony Moura Mattos/ Gonçalo Mourão; TVI); Anjo Selvagem (Carlos da Purificação; Tony Moura Mattos/ Carlos Neves; TVI); Residêncial Tejo (João; Fernando Ávila; SIC).

TEATRO:

Rapazes Nus a Cantar (Vedeta porno; Henrique Feist / Robert Schrock; Aud. Casino do Estoril); Querido Che (Ernesto «Che» Guevara; Almeno Gonçalves/Abel Neves; Mundial); O Rapaz de Papel (Pau-Mandado; Juan Font/Els Commediants; Trindade). Stand Up Comedy. Comédia de Improvisação.

CINEMA:

Daemon (Daemon; Alexandre Valente; Play Filmes); A Dança do Desprazer (Homem; António Rodrigues; Melech Mechaya); Gl'Amour (Luís; Luís Galvão Telles; Fado Filmes).

Pessoa Júnior

Formação Académica:

.Actualmente frequenta o Mestrado em Artes Performativas/Especialização em Teatro/Música – Escola Superior de Teatro e Cinema.

.Frequentou o curso de Letras-Português/Inglês da Universidade de Lisboa

.Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa.

.2o Ano do curso de canto da Academia de Amadores de Música de Lisboa.

.Frequentou a Escola Superior de Dança de Lisboa,

Começou, entretanto, a desenvolver os seus conhecimentos no âmbito da caracterização frequentando o curso de maquilhagem na extinta agência de publicidade e moda, Catsline. Adicionalmente, frequentou vários workshops de técnica de pintura, acrílico, tecido, couro e madeira. Finalmente, em Portugal faz reciclagem com colaboradores Mac e Make Up Forever.

Experiência Profissional (Caracterizador)

2012 - Ameaça Oculta, Curta-Metragem de Nuno Fernandes, ESTC.

2011 - Mil e Uma Maneiras de Morrer, Curta-Metragem de António Nascimento, Restart

- 2011 - Mundo Mágico de Jack, T.I.L, Teatro Armando Cortez
- 2010 - Auto da Barca do Inferno, Cultural Kids
- 2008 - A Corte do Norte, Filme de João Botelho – Equipa de Sano Perpessac
- 2009 - Casa Museu Leal da Câmara, Espaço Reflexo
- 2009 - Marcha Popular do Beato
- 2008 - Black Vox – Histórias Negras em Teatro de Terror, Teatro do Eléctrico – Casa Conveniente e Teatro da Trindade
- 2008 - A Fera Amansada, Teatro Armando Cortez – Teatro Infantil de Lisboa
- 2008 - Catálogo Ana Sabino, Coleção 2008/2009 - Lisboa
- 2008 - Bastien e Bastienne, Auditório Olga Cadaval - Sintra.
- 2008 - Um violino no Telhado, Teatro Rivoli - Porto
- 2008 - O Dia das Mentiras, Teatro da Trindade - Lisboa
- 2007 - Rav´ormance, Teatro São Luís - Lisboa
- 2007 – Homlet, Teatro da Comuna
- 2007 - La Verdad Supechosa, Eureka Teatro - Espanha
- 2007 - O Barbeiro de Sevilha, Teatro Armando Cortez - TIL – Teatro Infantil de Lisboa.
- 2007 - A Boda, A Escola da Noite - Coimbra
- 2007 - Tchékhov e a arte menor, A Escola da Noite – Coimbra.
- 2007 - Marcha Popular de Marvila
- 2006 - Aladino, Teatro Rivoli - Porto.
- 2006 - As Bodas de Fígaro, Teatro da Trindade – Lisboa.
- 2006 - Marcha Popular da Madragoa
- 2006 - A Flauta Mágica, Teatro Armando Cortez – Teatro Infantil de Lisboa
- 2006 - Nem tudo começa com um beijo, Teatrosfera - Lisboa.
- 2006 - Ma Guarda il Catalogo, Inspirado na ópera Don Giovanni, Discoteca Lux – Atelier de Ópera do Conservatório de Música de Lisboa
- 2005 - Fables de Ned Rorem, Teatro São Luís
- 2005 - Os Sonhos de Einstein, Teatro da Trindade - Lisboa
- 2005 - A Aventura de ser Português, Teatro da Mala Posta – Lisboa
- 2004 - Salón, Teatro Gynásio – Lisboa
- 2003 - Moda Lisboa
- 2003 - Romeu e Julieta “Uma história de gatos”, Teatro Maria Matos – TIL – Teatro Infantil de Lisboa
- 2002 - Ópera Viva, Casino do Estoril.

2002 - Rigoletto, Teatro Camões – Lisboa.

2002 - Dido e Eneias, Mosteiro dos Jerónimos – Atelier de ópera da Academia dos Amadores de Música de Lisboa

2002 - A Flauta Mágica, Quinta da Bacalhoa – Atelier de Ópera do Conservatório de Música de Lisboa

2002 - O Feiticeiro de Oz, Teatro Maria Matos, Cine Teatro Tivoli – TIL – Teatro Infantil de Lisboa

2001 - A Bela e o Monstro, Teatro Maria Matos – TIL – Teatro Infantil de Lisboa

Outros

Prática de: Actor/Cantor (Profissionalmente), Pintura, Culinária, Guitarra, Piano, Face painting (profissionalmente),

Equitação, Dança

B) Intervenções públicas de “Silvina Godinho”

9 de Dezembro de 2010 – Fórum TSF - “A corrupção em Portugal”

Silvina Godinho - 09.12.2010/12:26

Tenho muita pena de não ter conseguido entrar na emissão, porque tenho muito a dizer ao país. De qualquer forma, parabéns à tsf por este fórum. Disseram que hoje era o dia da corrupção, mas é o dia a favor ou contra a corrupção? Porque dia da corrupção são todos! O relatório tem razão e eu reafirmo: é a gente que temos, uma data de lambões a presidir, em todo o lado! O país está sem bóia no mar alto. É o caos em todos os aspectos: moral, social, político! Gandins a roubar e a mandar.

Pra terem uma ideia, no outro dia um juiz disse-me que estava tudo tratado, era só esperar. E eu esperei... E descobri que o juiz andava a receber dos bandidos que fazem crimes pra deixá-los à solta. Portanto tratem de divulgar isto o mais possível, tá bom?

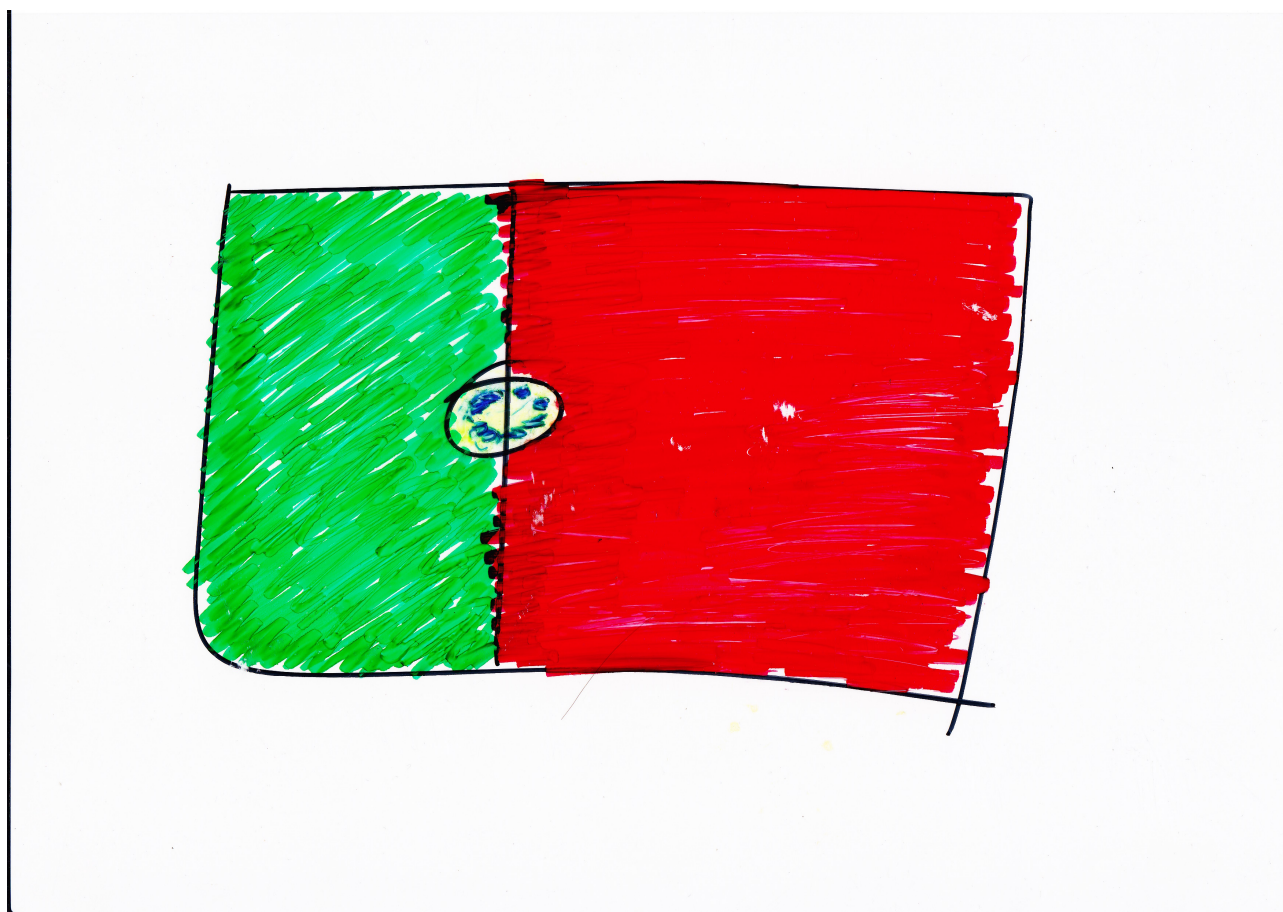
17 de Dezembro de 2010 – Fórum TSF - “O que mudaria se o FMI entrasse em Portugal?”

Silvina Godinho - 17.12.2010/13:51

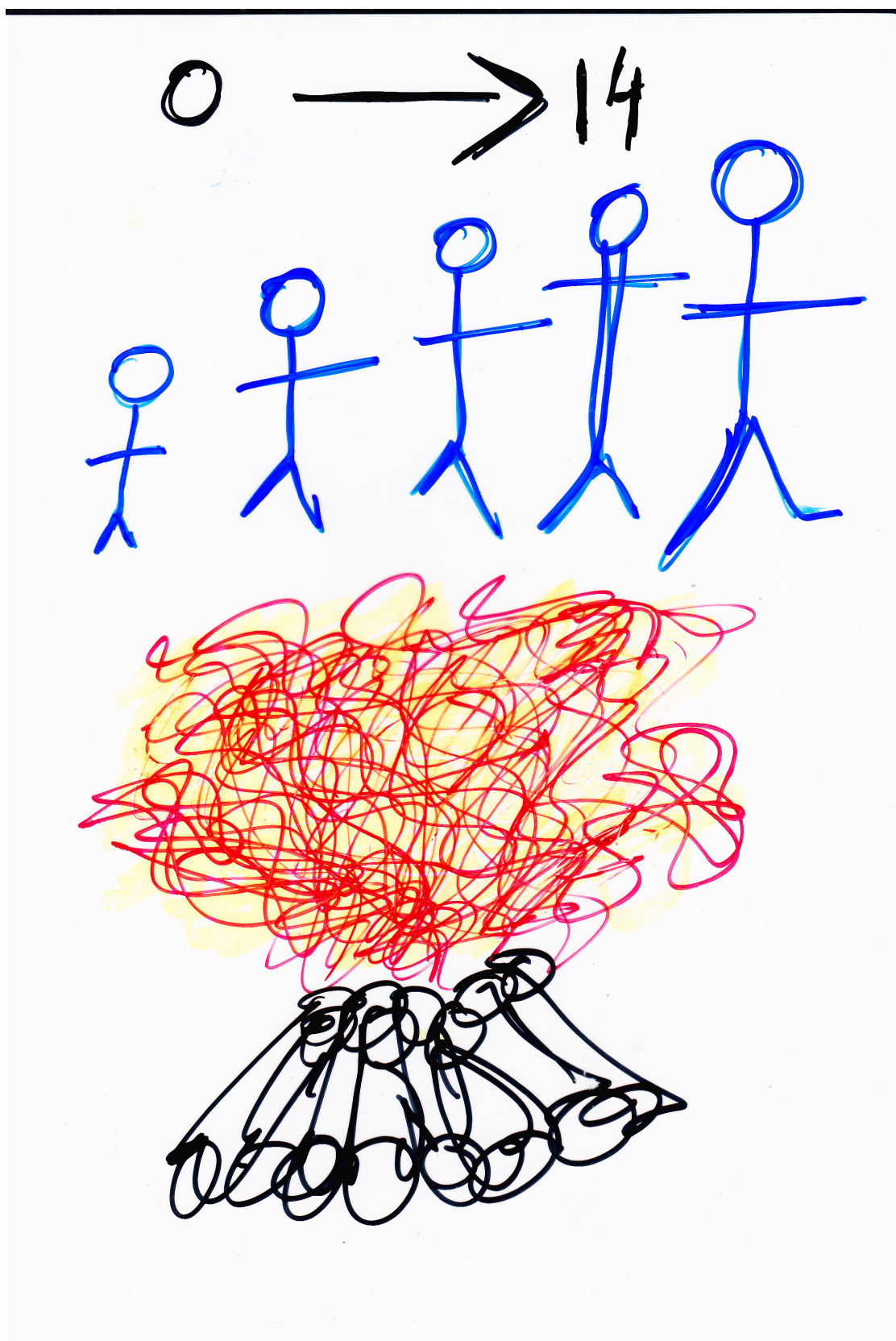
Só pra complementar o que disse ao telefone: o FMI, o que vai fazer? Quem são, de onde vêm? Os nossos políticos já são todos controlados de fora, de qualquer maneira. Que medidas vão tomar? Que medidas? Eles vão acabar com o tremço e o presunto que tanta falta nos faz? Eles vêm para cá fazer o quê? Vêm para cá roubar ainda mais do que os de cá? É que se é para isso, não obrigadinho. O que é o FMI afinal? Isto é tudo uma cambada de ladrões, é o que é, palhacinhos. Isto ninguém quer saber de ninguém. O político é um palhacinho que só quer saber dele, do seu próprio bolso. Fazer o mal é que é fácil, o que é difícil é fazer o bem. Era acabar com as mordomias deles, que nos sugam até ao tutano. E agora, é desresponsabilizar, é o que é. Bom dia.

C) Imagens projectadas no “espectáculo”

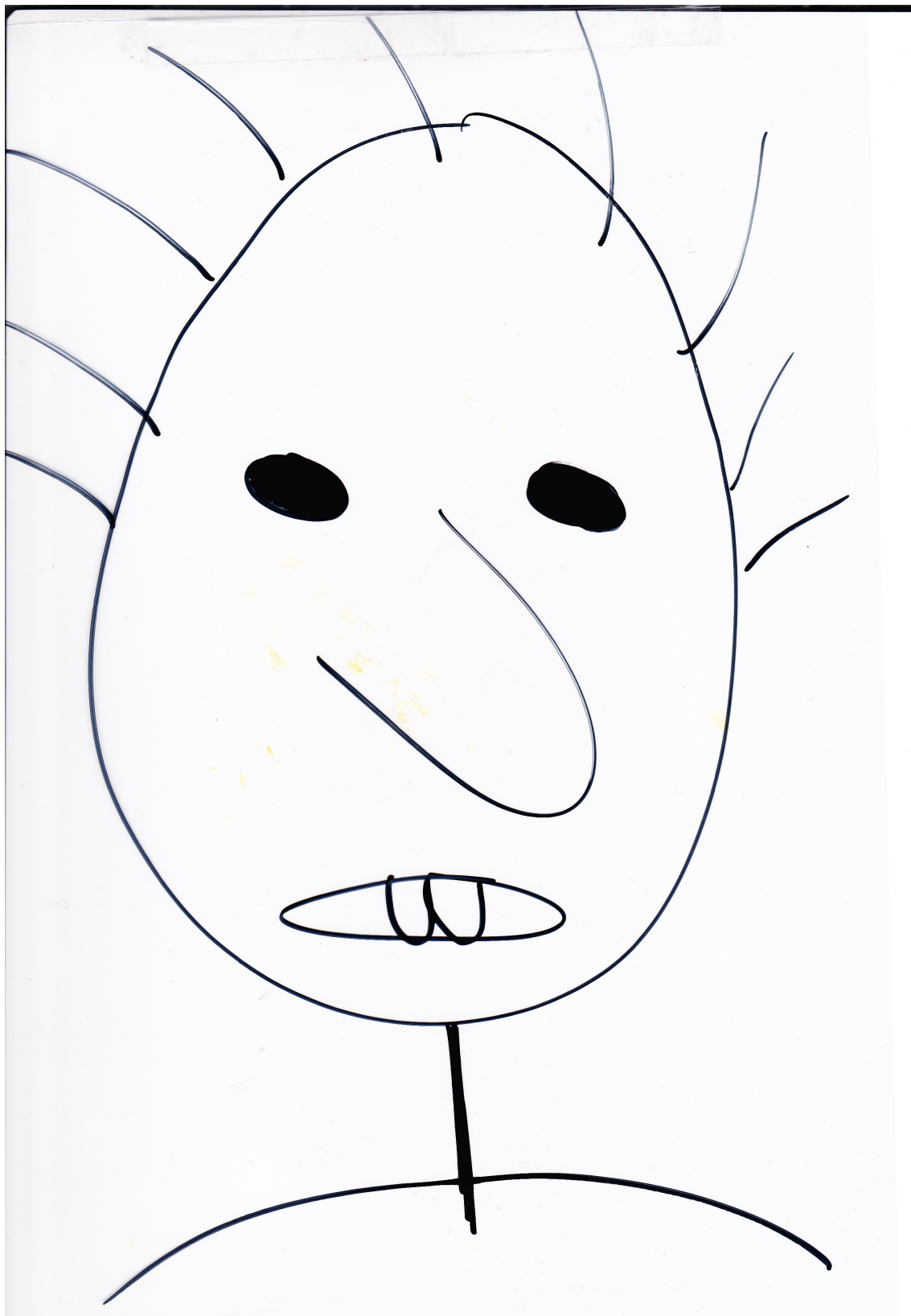
1 – Bandeira de Portugal



2 – Meninos e meninas dos 0 aos 14 anos postos na fogueira



3 – O bandido (imagem inicial)



4 – O bandido (imagem depois de riscada, durante o “espectáculo”)

