

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



AMONSTRA - DISPOSITIVO TECNOMÁGICO
APLICADO À ENCENAÇÃO DE *ILUSIONISTAS*

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Sofia Pessoa Pádua

Alapraia, setembro de 2022

**AMONSTRA - DISPOSITIVO TECNOMÁGICO
APLICADO À ENCENAÇÃO DE *ILUSIONISTAS***

Sofia Pessoa Pádua

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Ciro Aprea, encenador, professor, investigador e diretor do Departamento de Teatro da mesma instituição e a coorientação de Graça P. Corrêa, encenadora, professora e investigadora da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.

Alapraia, setembro 2022

Posicionamento político

Este trabalho de projeto está escrito numa sugestão de linguagem não binária.

“[A] gramática é um instrumento, e não uma lei.

Suponhamos que vejo diante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um ente humano vulgar dirá dela, «Aquela rapariga parece um rapaz». [...] Eu direi, «Aquela rapaz», e terei dito bem. Não terei falado: terei dito.”¹

Tomei esta decisão porque entendo que a língua, seja ela qual for, e neste caso a portuguesa, está em constante mutação. É uma ferramenta para a comunicação que tem muita força e um poder determinante, pois é o que utilizamos diariamente para descrever o meio e para sustentar as relações e não pode ser estanque, porque acompanha o desenvolvimento humano, que se caracteriza por uma transformação contínua.

“Guardo ainda a esperança de uma aliança de minorias sexuais que transcenda as simples categorias de identidade, que recuse a rasura da bissexualidade, que combata e dissipe a violência imposta pelas normas corporais restritivas.”²

Então, enquanto pessoa *queer*, proponho uma utilização mais fluida do género, tanto dos nomes como dos artigos que dizem respeito a um coletivo de pessoas, a que me recuso a chamar no masculino por acreditar que recriando a linguagem podemos alterar muitos vícios do sistema de poder ainda infelizmente marcado por características biológicas inatas e que discrimina quem se desvia delas.

“O poder parecia ser mais um intercâmbio entre sujeitos ou uma relação de inversão constante entre o sujeito e um Outro; na verdade, o poder parecia operar na produção desse quadro muito binário de se pensar o género.”³

Não que acredite que mudando as palavras se muda o mundo, mas certamente a comunicação é uma das chaves para a transmissão do conhecimento e das ideias, que pretendo que sejam mais inclusivas e no sentido da equidade.

¹ Preciado, Paul B. 2000. *Manifesto Contra-Sexual*. Tradução de Luís Leitão, 2019: 7 *apud* Soares, Bernardo. *O Livro do Desassossego*, 1982.

² Butler, Judith. 1990. *Problemas de género*: Tradução de Nuno Quintas, 2017: 41.

³ *Ibid*: 44.

Dedicatória

Dedico este trabalho a todes es artistas que um dia se deixaram submergir pelas dúvidas, que não tiveram coragem de se assumir ou que perderam a esperança: vamos sempre a tempo de fazer o que nos traz plenitude.

Agradecimentos

Agradeço do fundo do meu coração,

À minha família linda; à minha mãe e ao meu pai por me amarem como eu sou, por me escutarem eternamente, por se rirem dos meus devaneios e por, apesar de terem medo, apoiarem os meus sonhos; à minha irmã e ao meu irmão por colaborarem comigo nas brincadeiras, jogos, loucuras e por serem inspirações de vida; e a todes ties, primes, avós e à Nana, que sempre me educaram e perdoaram a minha distância e a minha diferença.

A colegas de casa, Leonor Gomes e Luís Mandacaru, que sempre cozinham, limpam e cuidaram de mim nas alturas mais críticas e também celebraram todas as vitórias e deceções junto. Por viverem comigo o processo e por me apoiarem quando parecia que tudo se ia destruir, como um avião a pique a despenhar-se em direção ao mar.

A grandes amigues como Nuno Moutinho, Celso Pedro, Aoaní Salvaterra e Artur Pispalhas por partilharem ideias, frustrações e medos e me ajudarem a construir um pensamento estruturado e crítico. Ao Nuno, especialmente, pelo apoio emocional sempre presente em todos os campos da vida; é um amigo, um colega e um parceiro para a vida.

A todas as Pyrañas e à Intervenção Queer Lx, especialmente a Ágatha Cigarra, Tita Maravilha, Gadutra, Yuri, Luísa L'Abbate, Gustrava, Lee Sun, Nany Aguiar, Amanda Silva, Madu, Jaja Rolim, Lola, Ailime e Thais Abreu por aprendermos juntas a amar livremente, a lutar com toda a força por aquilo em que acreditamos e a celebrar a vida.

A colegas de trabalho, Diana Canha, Francisco Taveira Pinto, Ivo Espírito, Júlia Cury, Luís Coimbra, Ska Batista, Bee Barros, Isis Gonçalves, Gonçalo Vasconcelos, Sara Marita e Nuno Moutinho, por confiarem em mim, aceitarem o desafio e criarem ao meu lado. Por se terem tornado mais do que colegas, verdadeiros cocriadoris; confidentes, pilares de apoio, de discussão e de afeto. À Diana, especialmente, pela dramaturgista incansável em que se tornou ao longo do processo, para além da atriz magnífica que se revelou também graças a esta análise exaustiva a que se propôs; foi realmente uma ajuda incomensurável para a elaboração deste trabalho.

À Cíntia A Banda, Tom Maciel, Simão Bárcia e Ricardo Oliveira, pela sua música.

A professoris, Thiago Felix, David Silva, Graça P. Corrêa e Luca Aprea, por acreditarem em mim, no meu trabalho e me ajudarem a chegar a este resultado de projeto.

Resumo e palavras-chave

A Monstra foi concebida como metodologia de *sampling* textual, com o objetivo de criar narrativas performativas a partir de obras pré-existentes; uma espécie de reutilização e reciclagem de ideias. Neste processo, foi aplicada à concepção de um vídeo e à criação musical, cenográfica e de figurinos da adaptação de um texto dramático, *Ilusionistas*.

A pergunta inicial que gerou o processo criativo foi: O que pretendo comunicar?

Numa primeira fase, concebi o vídeo. Após a definição de algumas categorias de interesse que geraram um plano de conteúdos para a pesquisa, que continha as temáticas do onírico, tempo, *queer*, ecologia e ritual, surgiu o texto dramático acima referido, associado a uma pesquisa sobre o mistério, que decidi pôr em cena e que gerou as seguintes questões: Como criar cenas oníricas em palco? Como utilizar a tecnologia de projeção de luz e vídeo para criar efeitos surpresa? Como é possível amplificar a temporalidade? Como sustentá-la? Como é que a utilização do *sampling* na expressão performativa pode despertar sensações afetivas de escuta e de transformação em direção a uma cura ou libertação?

O contexto teórico incidiu sobre o estado atual do mundo, a psicanálise, as questões de género e as relações sociais dentro da família. Para pensar e aprofundar estas temáticas, utilizei fontes como notícias, Freud, Jung, Butler, Preciado, entre outras.

O objetivo deste trabalho é explorar a metodologia acima apresentada, refletir sobre as temáticas em questão e experimentá-las em concretizações de objetos artísticos. O relatório é a descrição de um processo vivo, de todas as suas virtudes e falhas.

Os métodos utilizados para além dos já referidos foram, no que se refere ao trabalho artístico, a improvisação e gravação audiovisual dos ensaios para poder ter uma visão de fora, visto que estava a encenar e a interpretar; a análise dramatúrgica, feita através de uma tabela com as especificações do texto; a exploração da relação com o corpo e voz através da técnica do *The Lucid Body* e a marcação seguida de improvisação da encenação na busca de estados emotivos das personagens que fossem de acordo com o realismo mágico.

Para a reflexão acerca do percurso realizado, foi feita uma discussão no final da apresentação, na qual o público pôde fazer perguntas, sugestões e críticas e entrevistei as pessoas envolvidas na cocriação.

Portanto, o trabalho desdobra-se em duas grandes fases: a concepção da metodologia e aplicação da mesma a um objeto artístico audiovisual e à encenação do texto *Ilusionistas* que culminou numa apresentação cocriada.

O *sampling* provém de um princípio de reutilização de material, o que por si é uma ideia ecológica, ainda mais quando aplicada à criação do evolvente cénico. Pode ser também um método eficaz para a criação e enriquecimento das narrativas, interligado e contraposto necessariamente com a imaginação.

Sample

Queer

Família

Magia

Cocriação

Abstract and keywords

AMonstra was conceived as a textual sampling methodology, with the goal of creating performative narratives from pre-existing works; a way of reusing and recycling ideas. In this process, it was applied to the conception of a video and to the musical, scenic and costume design, on the adaptation of a dramatic text, Illusionists.

The initial question that generated the creative process was: What do I want to communicate?

In a first phase, I conceived the video. After defining some categories of interest that generated a content plan for the research, which contained the themes of the oneiric, time, queer, ecology and ritual, the dramatic text mentioned above emerged, associated with a research on mystery, which I decided to stage and that generated the following questions: How to create dreamlike scenes on stage? How to use light and video projection technology to create surprise effects? How is it possible to amplify temporality? How to sustain it? How can the use of sampling in performative expression arouse affective sensations of listening and transformation towards healing or liberation?

The theoretical context focused on the current state of the world, psychoanalysis, gender issues and social relations within the family. To think and delve into these themes, I used sources such as news, and texts by Freud, Jung, Butler, Preciado, among others.

The aim of this work is to explore the methodology presented above, to reflect on the themes in question and to experiment with them in concretizations of artistic objects. It is the description of a living process, of all its virtues and flaws.

The methods used, besides those already mentioned, were the improvisation and audiovisual recording of the rehearsals so as to be able to have an outside view, since I was directing and acting; a dramaturgical analysis, done through a table with the specifications of the text; the exploration of the relationship with the body and voice through the technique of The Lucid Body and the blocking of the staging followed by improvisation in search of the emotional states of the characters in accordance with magical realism.

For reflection about the work done, a discussion was held at the end of the performance, in which audience members were able to ask questions, make suggestions and critiques and I also interviewed the people involved in the co-creation.

Therefore, the work unfolds in two major phases: the conception of the methodology and its application to an audiovisual artistic object, and the staging of the text Illusionists that culminated in a co-created presentation.

Sampling comes from a principle of material reuse, which in itself is an ecological idea, even more so when applied to the creation of the scenic envelopment. It can also be an effective method for the creation and enrichment of narratives, necessarily intertwined and interconnected with imagination.

Sample

Queer

Family

Magic

Co-creation

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

DST: Doença sexualmente transmissível.

ESTC: Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico da Universidade de Lisboa.

In Impetus: In Impetus – Escola de Actores.

Índice	
Posicionamento político	3
Dedicatória	4
Agradecimentos	5
Resumo e palavras-chave	6
<i>Abstract and keywords</i>	8
Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos	10
Índice de figuras e índice de tabelas	14
Introdução	15
Processo	18
I. Primeira fase	18
A. A Monstra enquanto <i>sampler</i>	18
1. Conceito	18
2. Objetivo	18
3. Metodologia	18
a) Investigação e armazenamento de dados	18
b) <i>Sampling</i> e escolha dos dados a utilizar	18
c) Gravação e montagem dos elementos escolhidos	19
B. Concretização d' A Monstra enquanto um objeto artístico	20
1. Conceito	20
2. Objetivo	21
3. Metodologia aplicada à criação do objeto	21
a) Investigação e armazenamento de dados	21
b) <i>Sampling</i> e escolha dos dados a utilizar	21
c) Gravação e montagem dos elementos escolhidos	21
4. Resultado	22
5. Reflexões	22

II. Segunda fase	24
A. Objetivo inicial	24
B. Objetivos após a decisão	24
1. Ilusionismo	25
a) Etimologia	25
b) Definição	25
c) História	25
2. Lluïsa Cunillé	27
a) Investigação biográfica	27
b) Movimentos identificados	27
c) Contexto da escrita	32
3. Dramaturgia	33
a) Processo de investigação – introdução	33
b) Metodologia – introdução	34
c) Processo de investigação – desenvolvimento	41
d) Metodologia – adaptações	48
e) Processo de investigação – conclusões	51
4. Escolhas de encenação	54
a) Dramaturgia	54
b) Ambiente	55
5. Concretização – processo de ensaios	59
a) Metodologias de direção	59
b) Registos de ensaios	64
6. Resultado	65
7. Discussão	65
Estado da arte	67
Conclusões	71

Bibliografia	73
Anexos ou apêndices	77
Anexo 1 Folha de sala <i>Il.lusionistes</i>	77
Anexo 2 Programação do Teatre Lliure: crítica	82
Anexo 3 Tabela de análise dramaturgica interna: pistas	83
Anexo 4 Textos do coração	87
Anexo 5 Entrevistas	88
Anexo 6 Cartaz da apresentação realizada na ESTC	94
Anexo 7 Fotografias de ensaio	95
Anexo 8 Guião	99
Anexo 9 Texto escrito após a visualização da peça, por Catarina Vieira	145

Índice de figuras e índice de tabelas

Figura 1 Caixa negra em miniatura	55
Figura 2 Localização dos centros de energia ao longo da coluna vertebral.	60
Figura 3 Folha de sala em formato de postal, com uma fotografia desfocada.....	65
Figura 4 Cartaz <i>Ilusionistas</i>	94
Figura 5 Mágico	95
Figura 6 Faquir	96
Figura 7 Escapista	97
Figura 8 Escapista, Mágico e Faquir num momento de nostalgia de infância.....	98
Tabela 1 Análise dramaturgica interna: situar no contexto.....	34
Tabela 2 Análise dramaturgica interna: encenação.....	37
Tabela 3 Análise dramaturgica interna: produção.....	38
Tabela 4 Análise dramaturgica interna: pistas	83
Tabela 5 Simbologia dos animais referidos pela Escapista.....	51
Tabela 6 Simbologia dos adereços	55

Introdução

As artes performativas constituem um campo híbrido no qual a música, o teatro, a dança e as artes plásticas, sejam acústicas ou digitais, podem interligar-se na criação de uma narrativa.

Na minha conceção, a criação dessa mensagem a comunicar, tem um pressuposto político inerente,⁴ pois todo o discurso parte de um entendimento do contexto social que interage com as perspetivas das pessoas que criam e que pretendem comunicar.

Portanto, da minha perspetiva, uma apresentação performativa é um meio discursivo e pode ser uma forma de intervenção social com o intuito de gerar uma reflexão por parte de quem a faz e de quem a capta.⁵

Procuro mais levantar questões do que responder às mesmas, pois os temas em questão são polémicos e não há respostas unânimes.

O principal objetivo é propor sob a forma de apresentação performativa um episódio da vida quotidiana no qual surgem problemas e depois abrir um espaço de conversa sobre as temáticas que suscitaram interesse, entre a equipa e na audiência e discutir os assuntos-chave.

Tudo começou na questão: o que é que pretendo comunicar? Porque eu é que ia fazer a proposta de cocriação.

Este projeto desdobrou-se em duas fases:

A primeira, a conceção de AMonstra, um dispositivo metodológico de criação a partir do *sampling* de elementos da vigília, que utilizei para a materialização em vídeo de um objeto de apresentação da sinopse do projeto e que tem o mesmo nome;

A segunda, o encontro com o texto *Ilusionistas*, que alterou a utilização desse dispositivo metodológico para um segundo plano. Como parti para a encenação de um texto que trata as temáticas que tenho mais interesse em desenvolver, decidi, em vez de usar este método para criar um objeto na sua íntegra, passar a utilizar AMonstra (enquanto *sampler*) para a criação de momentos musicais de uma das personagens, para a conceção de cenários e figurinos e para as projeções de vídeo.

⁴ Hanisch, Carol. 2006. *The Personal Is Political*.

⁵ Rancière, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*.

“Lembro-me: entrou depressa em cena. Não, lento. Sim, entrou lentamente; mas esse momento passou tão depressa, não dei por isso. E quando ele caiu nos braços dela, depois de se atirar, de – não, não foi assim. Como é que aconteceu? Eu lembro-me de o ver nos braços dela, mas não me lembro de como lá chegou. A memória está a trair-me. Peço desculpa, meritíssimo, não sei se estou em condições de – não sou uma boa testemunha do que aconteceu.”⁶

É-me muito complicado traduzir por palavras um processo que se vive e que se vai construindo de relações, conversas, ideias, trocas de afeto e que se concretiza num momento efémero. Muitas vezes não existe uma cronologia coerente; temos apenas impressões e sensações que os momentos que vivemos juntos nos causaram.

Adiante faço uma tentativa de síntese lógica destas vivências díspares, emotivas e gratificantes.

Além de colega, tive uma cota-parte de professora neste processo; pois enquanto encenadora, queria transmitir aos atores que estavam a trabalhar comigo a minha filosofia, que se mistura entre vida e teatro. Senti-me um livro aberto, mostrando a minha ideologia entrelaçada numa conceção do que pode ser a expressão dramática. Senti também que houve um roçar numa fofoca emotivo-conceitual, como forma de digestão de todos imprevistos que foram surgindo, tanto pessoais como profissionais. Tive muita sorte e agradeço profundamente esta partilha e exercício de confiança aos colegas que a vivenciaram comigo.

É impossível colocar-nos nestas páginas, juntamente com as nossas salas de ensaios e as frases, sons e movimentos que impactaram de formas diferentes em cada uma de nós.

“... the drama inherent to our interaction, as they struggled to learn and I struggled to teach, was missing.”⁷

A comunicação tem muito que se lhe diga, não há uma forma de partilhar o pensamento que resulte face a qualquer situação, porque não há dois indivíduos nem dois momentos iguais; cada pessoa e cada circunstância são únicas. Eu tinha diante de mim dois seres completamente opostos, física e psicologicamente, em fases da vida semelhantes, mas ainda assim diferentes; profundamente dotados e predispostos a experimentar, a fazer algo visceral e a tentar encontrar os momentos e os mecanismos da força da presença.

O pensamento de viver o presente acaba por se intercalar com o teatro. No teatro nós queremos que haja uma presença, um duplo, como Artaud conceptualizou, e na vida

⁶ Gomes, Guilherme. 2022. *O espectáculo é um acidente*, disponível em: <https://coffeepaste.com/o-espectaculo-e-um-acidente/> apud: Cocteau, Jean. 2016. *Portrait de Mounet-Sully* [consultado a: 28/08/2022]

⁷ Meisner, Sanford. 1987. *Sanford Meisner on Acting*: 17.

igualmente, porque se olharmos para o passado deprimimos, para o futuro, ansiamos. Se nos concentrarmos no presente conseguimos estar mais saudáveis porque nos focamos no que estamos a fazer naquele momento. No teatro é a mesma coisa. Se estivermos presentes, conseguimos comunicar com quem está a ver. Se estivermos presentes na vida, conseguimos interagir com o que nos rodeia e construir com base na partilha. E desconstruir outras partilhas que não estavam ou estariam presentes no momento em que se deram ou dariam, respetivamente.

Os espaços intersticiais⁸ de que José Gil fala, nos quais se dão relações e trocas de energia e consequentemente contágios, existem na presença, que é o momento que se está a construir e que necessita dessa presença de espírito a moldar-se em tempo real, sujeita a influências do que a rodeia claro, mas focada numa manifestação metafísica daquilo que se pretende, um foco, um objetivo, uma direção. Ela será ela, seja qual for? Será que temos poder de a definir? Ou devemos escutá-la? Será possível manifestá-la? Será isso magia?

“The confessional mode is impossible to sustain at length in the theater, which is an arena where human personalities interlock in the reality of doing.”⁹

Portanto, aquilo que vou entregar aqui é apenas uma tentativa de tradução da minha perspetiva única e claro, não omnisciente, do que é possível relatar do que aconteceu durante o último ano.

“Nunca um espectáculo foi igual a outro. Todos os espectáculos foram tentativas acidentadas de um outro espectáculo nunca realizado, aquele ideal, o que nos serve de referência. Aquele de que o público nunca verá senão as nossas acidentadas reproduções.”¹⁰

⁸ Gil, José. 2004. “Abrir o Corpo”, *Corpo, Arte e Clínica*.

⁹ Meisner, Sanford. 1987. *Sanford Meisner on Acting*: 17.

¹⁰ Gomes, Guilherme. 2022. *O espectáculo é um acidente*, disponível em: <https://coffeepaste.com/o-espectaculo-e-um-acidente/> [consultado a 28/08/2022]

Processo

I. Primeira fase

A. A Monstra enquanto *sampler*

1. Conceito

Propus-me a criar um *sampler*,¹¹ que concebi como um dispositivo de trans amostragem mimética de escrita de cena. É uma metodologia que permite uma criação tecno mágica feita a partir de recortes e colagens de várias realidades; são recolhidas amostras de obras pré-existentes ou de improvisações momentâneas eternizadas através da gravação, transformadas e misturadas para criar um objeto artístico. A recolha tem como base um plano de conteúdos que define em linhas gerais quais são as temáticas a abordar.

2. Objetivo

O objetivo inicial da elaboração deste dispositivo era pegar em elementos de diversas naturezas já existentes (textos, músicas, vídeos e imagens) e reinventá-los. Um pouco como DJs fazem com músicas: pegam nos *samples* e recontextualizam-nos, acrescentando partes originais, misturando com outros ritmos, melodias, harmonias ou alterando os timbres.¹² Apliquei este método de criação, o *sampling*, à criação performativa de teatro, cinema e cenários, pegando em amostras, reutilizando-as, desconstruindo, reciclando e acrescentando: tornando-as passíveis de reaproveitamento e transformação visando uma nova vida para a sua expressão artística.

3. Metodologia

Esta metodologia que criei pressupõe as seguintes fases:

a) Investigação e armazenamento de dados

Consiste na apreensão (leitura/escuta/visualização) e coleção (sublinhar/gravar/apontar) dos elementos que interessam à investigação, que visa criar um objeto artístico com base nas temáticas a abordar, previamente definidas.

b) *Sampling* e escolha dos dados a utilizar

Definição

Sample: amostra, em inglês; refere-se a um fragmento obtido de algo maior, do qual fazia parte. É um termo que se refere, em música, a pequenos trechos sonoros recortados de

¹¹ *Sampler*: amostrador, em inglês; em música, é um software ou um hardware feito para armazenar amostras de áudio de arquivos em diversos formatos, de origem digital (WAV, Flac, MP3) ou analógica (LP, fita magnética), que são guardados numa memória digital, com a finalidade de poderem ser reproduzidas e/ou reprocessadas posteriormente, uma a uma ou de forma conjunta, montadas em função da forma e do tempo musical pretendido.

¹² Informação disponível em: <https://blog.planetamusica.net/voce-sabe-o-que-e-sample/> [consultado a 4/9/2022]

obras ou gravações pontuais para reutilização noutra obra musical, não necessariamente no mesmo contexto da original.

Sampling: amostrar, em inglês; produzir e coletar amostras. As primeiras experiências com amostras pré-gravadas de áudio datam da segunda metade do século XX, gravações em fita magnética, na música erudita de vanguarda, na *musique concrète* e na música eletrónica. Usa-se vulgarmente o termo «samplar».

Então, nesta fase, pós-apreensão, faz-se uma escolha ou filtragem do material previamente áudio-visualizado, sejam frases, imagens, sons ou papéis...

c) Gravação e montagem dos elementos escolhidos

Aplicação ao teatro

Após a escolha, constrói-se uma narrativa com base na reorganização e estruturação dos elementos. Se necessário, volta-se ao início do processo, para recolher mais material, até satisfazer a criação. Podem ainda acrescentar-se elementos novos que partam da imaginação de quem cria, influenciada pelos objetos envolventes.

B. Concretização d'A Monstra enquanto um objeto artístico

1. Conceito

Para responder à questão do que pretendo comunicar, comecei por procurar quais eram os temas que me faziam sentido abordar atualmente, que entre muitos, eram os sonhos e a memória, o tempo e a peste, a teoria *queer* e o pensamento anticapitalista, a ecofilosofia e a festa.

Elaborei o seguinte plano de conteúdos:

- Sonhos e memória:
 - Mistério da origem sonhos;¹³
 - Memória como peso;
 - Sonho como mito com significados;¹⁴
 - Desierarquização das realidades.
- O tempo e a peste:
 - Confinamento e dimensão variável do tempo;
 - Frustrações afetivas e ansiedade;
 - Ausência de toque;¹⁵
 - Comunicação digital, informação em excesso e para todos os gostos;
 - Em que consiste a fé e o que queremos manifestar?
- *Queer* e anticapitalismo:
 - Teoria de género;¹⁶
 - Rutura com hierarquias, com a célula da sociedade (família);
 - Revolução digital: usar a tecnologia para a cura ou para a libertação.¹⁷
- Ecofilosofia;
 - Consciência da empatia, um sentido de sensibilidade e inerente responsabilidade;¹⁸
 - A pessoa, o meio e a escuta;¹⁹
 - Sampling* como reutilização, reciclagem e reatualização.
- Festa:

¹³ Preciado, Paul B. 2019 *Um Apartamento em Urano*, Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, 2020.

¹⁴ Eliade, Mircea. 1957. *Sonhos, mitos e mistérios*. Tradução de Samuel Soares, 1989.

¹⁵ Rodrigues, António M. 2008. “Breves considerações sobre o tacto no quotidiano: pontos de contacto entre a Teoria Social antropológica e sociológica”, *Antropologia Portuguesa* 24/25: 165-180.

¹⁶ Butler, Judith. 1990. *Problemas de género*. Tradução de Nuno Quintas, 2017.

¹⁷ Preciado, Paul B. 2000. *Manifesto Contra-Sexual*. Tradução de Luís Leitão, 2019.

¹⁸ Segal, Elisabeth A. 2018. *Social Empathy, The Art of Understanding the Others*.

¹⁹ Corrêa, Graça P. 2015. “Dramaturg as Context Manager: A Phenomenological and Political Practice”, *The Routledge Companion to Dramaturgy*: 308-312.

Ritual;
Ciclo de renovação;
Experiência mística;
Êxtase;
Viagem espiritual;
Comunicação.

2. Objetivo

Decidi criar o vídeo AMonstra, que é um objeto audiovisual concebido a partir da metodologia de amostragem que tem o mesmo nome.

3. Metodologia aplicada à criação do objeto

a) Investigação e armazenamento de dados

Propus-me a ler, ver filmes, assistir a espetáculos e ouvir música sobre as temáticas do plano de conteúdos, para criar um pensamento crítico que leva ao discurso político inerente à criação.

Lancei-me também a fazer gravações áudio: de sonhos e desabaços sobre o meu pensamento; e vídeo: dos momentos que retratavam episódios que de alguma forma se relacionavam com as temáticas em questão.

Por último, fui recolhendo memórias materiais, como bilhetes de papel, panfletos, anúncios, papelinhos e recordações, das minhas experiências coletadas no estado de vigília.

b) *Sampling* e escolha dos dados a utilizar

Para elaborar o áudio, selecionei as frases e trechos da biblioteca de dados recolhidos, de obras como os *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, *Insustentável Leveza do Ser*, de Milan Kundera, *Memories, Dreams, Reflections*, de Carl Gustav Jung e frases ditas no altifalante do metropolitano de Lisboa. Escolhi ainda gravações áudio por mim captadas, em casa sozinha e em festas.

Para criar a parte visual, montei uma instalação de memórias materiais através de recortes de papéis recolhidos e colagens em espelhos, porque eram memórias minhas e escolhi as amostras de vídeo que faziam mais jus ao que pretendia comunicar.

c) Gravação e montagem dos elementos escolhidos

A partir dessa biblioteca de referências (textos, filmes, músicas, imagens e gravações de pensamentos e sonhos em áudio) gravei as que queria colocar e que ainda estavam apenas escritas. Captei o som com um microfone e misturei-o com o programa Audacity.

Gravei um vídeo que fazia um percurso de visualização da instalação criada, montado com o som a acompanhar, dando a ideia de pensamento e de viagem ao campo das memórias. Captei a imagem com uma Nikon D3500 e editei o vídeo com o programa Adobe Premiere Pro 2022.

4. Resultado

[AMonstra](#)

5. Reflexões

Uma frase que reverberou em mim após a elaboração do objeto artístico acima apresentado foi a seguinte:

“E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independentemente do seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse sentido - de criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias; mas esse modo teatral de considerar a linguagem...”²⁰

Este objeto partiu de um lugar em que eu, enquanto criadora, sentia que tinha muita coisa para dizer, mas não sabia por onde começar. Até que gravei um áudio sob a forma de desabafo e usei-o como uma linha condutora do resto dos *samples* que recolhi. Por isso, deu a sensação de pensamento revisitado pelas imagens que me eram familiares, que fui recolhendo durante a vigília e que podiam representar memórias, por serem papéis de publicidade a eventos passados ou até fotografias de antepassadas da minha família.

As amostras literárias recolhidas enriqueceram o trabalho em termos estéticos e de mensagem, pela clareza das imagens que podiam ser imaginadas através da sua escuta, complementando a sonoridade e a imagem sensorial criada.

A criação deste objeto artístico permitiu-me constatar que o *sampling* pode tomar muitas formas e pode ser direto e indireto. E fiz *sampling* em vídeo, mas não retirei cenas literalmente de outros filmes para as compor. Peguei em acontecimentos da minha realidade sob as mais variadas formas e condensei-os num objeto simbólico, que bebe de todas essas referências e que as tem em si, tanto literal quanto subliminarmente.

Feedback

²⁰ Artaud, Antonin. 1938. “A Encenação e a Metafísica”, *O Teatro e o seu Duplo*. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão, 2006.

“Olha, engraçado. Acho que fizeste um retrato muito directo e realista do que é um pensamento. Sinto que há uma linha de raciocínio no teu áudio contínuo que é uma questão muito filosófica, digna de um bom debate. Mas! O importante eu acho que está nas coisas que vais dizendo e no facto de se irem vendo, no vídeo, memórias tuas. Essas coisas que aparecem também existem quando estamos a pensar em qualquer coisa. Flashes de pensamento por assim dizer. Memórias, sentimentos, revoluções, vontades, caprichos, alegrias, amigos, amores....

A festa é um refúgio =D feliz, contente e onde, na maioria dos casos e sendo aproveitada de forma frutífera, traz ligações novas.”²¹

“Então... gosto bastante do texto e da sobreposição de sons, funciona bem porque não se torna confuso e acaba por se tornar uma experiência auditiva muito forte. O texto está bastante poético sem rimar (...). Dei por mim a ouvir mais do que ver o próprio vídeo, senti que o visual é mais um complemento que outra coisa. Mesmo assim as cores estão bonitas, embora tenha de admitir que não é o meu género de imagem.”²²

²¹ Mensagem instantânea enviada pelo Guilas Moreira, através do *instagram*, após a partilha de AMonstra.

²² Mensagem instantânea enviada pelo Gustavo Martins, através do *instagram*, após a partilha de AMonstra.

II. Segunda fase

A. Objetivo inicial

Primeiramente, o objetivo era utilizar a metodologia AMonstra e aplicá-la à criação de um espetáculo performativo teatral na sua íntegra, a partir das temáticas do plano de conteúdos anteriormente apresentado. Ou seja, escrever uma história a partir do *sampling* de outras referências.

Fiz algumas pesquisas e rascunhos, mas depois deparei-me com um texto dramático que abordava a maioria dos temas que me encantavam e a minha intuição conduziu-me à escolha da encenação desse texto, pois podia manter a utilização da metodologia, mas apenas para algumas partes da criação.

Assim, tinha a possibilidade de aplicá-la e ao mesmo tempo passar pelo processo de análise dramatúrgica de um texto que, à primeira vista, continha em si questões relacionadas com o mistério, a comunicação e a psicanálise, temas que se articulam perfeitamente com os que eu tinha no meu plano de conteúdos inicial; foi uma sensação de sinestesia, o encontro com esta publicação.

B. Objetivos após a decisão

Então, decidi criar uma apresentação performativa a partir do texto *Ilusionistas*, de Lluïsa Cunillé e do *sampling* (a partir da metodologia AMonstra; de memórias, sonhos, textos, sons e imagens) para as partes musicais da personagem Faquir e para o cenário e adereços.

Para isso, foi necessário fazer uma análise dramatúrgica interna, encenar, dirigir e interpretar; criar a banda sonora, figurinos e cenários; e, inerentemente, produzir pensamento crítico e político sobre os temas abordados através da partilha e discussão de ideias.

Os objetivos específicos mantiveram-se os apresentados na proposta de projeto, que estão referidos no resumo.

Foi tempo de convidar o Francisco Taveira Pinto para contracenar nesta peça comigo, porque ele me fez muito lembrar a personagem do Mágico e parecia-me ser uma pessoa com vontade de «pôr projetos a andar». Nessa altura, ainda não tinha bem ideia de quem poderia fazer o papel da Escapista e o Francisco sugeriu a Diana Canha. Desafiei ainda o Ivo Espírito para me ajudar com a dramaturgia e a encenação. A Júlia sugeriu fazer o cenário. O Luís Coimbra ia fazer a luz e uma personagem que seria o duplo do Mágico, mas sugeriram algumas incompatibilidades de horário em cima do acontecimento então, Ska e, mais tarde, Bee juntaram-se para operar a luz. Já tínhamos uma equipa reunida para cocriar.

Ilusionistas

«Ilusionista» refere-se a quem executa truques ou experiências de ilusionismo.²³

1. Ilusionismo

a) Etimologia

«Ilusão» + «ismo»²⁴

«Ilusão», do latim “*illusiōne*”, significa: engano dos sentidos ou do pensamento; refere-se ao que se nos afigura ser algo que não é; é uma quimera ou uma esperança irrealizável.²⁵

O sufixo «-ismo», do grego antigo “*-ismós*”, significa «tomar partido de» ou «imitar a» e é normalmente utilizado para descrever filosofias, teorias, religiões, movimentos sociais e artísticos ou comportamentos. É neutro, pelo que se aplica à generalidade das categorias de conceitos. Resumindo, corresponde ao conjunto de ideologias presentes numa sociedade.²⁶

Portanto, podemos deduzir que as personagens integrantes da peça *Ilusionistas* pretendem criar ilusões a quem lê ou observa. Ou que a autora pretende iludir quem lê.

Estas ilusões podem ser os truques que as personagens realizam, mas também incluem a cronologia da peça, que nos vai surpreendendo à medida que evolui.

b) Definição²⁷

O ilusionismo é, portanto, uma arte performativa que consiste na criação de ilusões, veiculadas por truques e para fins de entretenimento, geralmente, no fazer desaparecer ou deslocar objetos sem que es espectadoris reparem; também é conhecido como prestidigitação.

Pode ainda ser uma doutrina que sustenta que a perceção exterior não passa de uma ilusão provocada pelos sentidos.

c) História

O ilusionismo é uma arte sobre a qual há registos muito antigos, que remetem para o Império Egípcio.²⁸ Foi sempre muito associado à magia e por isso teve alguns períodos

²³ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, disponível em: <https://dicionario.priberam.org/ilusionista> [consultado a 30/08/2022]

²⁴ Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ilusionismo> [consultado a 30/08/2022]

²⁵ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, disponível em: <https://dicionario.priberam.org/ilus%C3%A3o> [consultado a 30/08/2022]

²⁶ Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/-ismo> [consultado a 30/08/2022]

²⁷ Cohen, Octavio. 2020. *A Jornada dos Mestres*, disponível em: <https://super.abril.com.br/especiais/ilusionistas-a-jornada-dos-mestres/> [consultado a: 28/08/2022]

²⁸ Cohen, Octavio. 2020. *A Jornada dos Mestres*, disponível em: <https://super.abril.com.br/especiais/ilusionistas-a-jornada-dos-mestres/> [consultado a: 28/08/2022]

conturbados, nomeadamente o da Inquisição. Houve até pessoas a escreverem livros de como o ilusionismo é uma arte de fazer truques e não é magia.²⁹

Há quem distinga o ilusionismo da magia, sendo que o primeiro seriam apenas truques e a segunda “*uma manifestação física que confunde sentidos, regras, ensinamentos e experiências passadas (...) É uma dimensão de apenas microssegundos que escapa à normatividade e que, por isso, gera reações profundas.*”³⁰

Esta também me parece ser a postura da personagem Alfredo:

*MÁGICO Além disso, eu não faço truques, eu faço magia.*³¹

Com Robert-Houdin, a magia passou da rua para os palcos mais convencionais, como teatros e salões. Ele inovou também na roupa que o mágico utiliza: dos trajes de magos passaram à cartola e asas de grilo, vestes da faixa societária mais favorecida.³² Tinha um passado como relojoeiro, o que lhe permitiu a elaboração de truques originalmente engenhosos³³ e juntar dinheiro com a venda de robôs.

Houdin é um ídolo do mágico Alfredo:

MÁGICO (...) Mas um dos meus antepassados, o grande mágico Houdin, prestou um grande serviço à segunda república francesa, sufocando à nascença uma revolta na Argélia.

Outro dos seguidores deste mágico era Ehrich Weisz, de nome artístico Houdini, conhecido sobretudo por números relacionados com escapismo, uma parte do ilusionismo que se debruça sobre o escapamento de situações extremas e perigosas por parte do mágico. Os seus truques incluíam “*algemas, camisas de forças, tanques de água fria, cordas, correntes e outros tipos de aprisionamento,*”³⁴ assim como os do texto *Ilusionistas*.

²⁹ Scot, Reginald. 1584. *The Discovery Of Witchcraft*.

³⁰ Gomes, Henrique. 2021. *Provocatio*: 36, 37.

³¹ Cunillé, Lluïsa. 2004. *Ilusionistas*.

Nota: As citações retiradas deste texto dramático serão sempre destacadas com o alinhamento à direita da página, sem aspas e com o tamanho de letra 11, pois é a obra de estudo em questão e assim diferencio-a das outras citações.

³² Floresti, Felipe. 2020. *Robert-Houdin, o pai do ilusionismo moderno*, disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/robert-houdin-o-pai-do-ilusionismo-moderno/> [consultado a: 28/08/2022]

³³ Cohen, Octavio. 2020. *A Jornada dos Mestres*, disponível em: <https://super.abril.com.br/especiais/ilusionistas-a-jornada-dos-mestres/> [consultado a: 28/08/2022]

³⁴ Floresti, Felipe. 2020. *Robert-Houdin, o pai do ilusionismo moderno*, disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/robert-houdin-o-pai-do-ilusionismo-moderno/> [consultado a: 28/08/2022]

2. Lluïsa Cunillé

a) Investigação biográfica

Fizemos um trabalho de pesquisa para identificar a autora, a sua postura, outros textos dramáticos que se relacionassem com este em questão e possíveis inspirações noutres autoris.

É uma escritora catalã da década de 60. Em 2010 ganhou o Prémio Nacional de Literatura Dramática de Espanha. Foi cofundadora, em 1995, da Compañia Hongaresa de Teatre. Não fez um percurso formal de educação em teatro. Começou a escrever peças com a sua irmã María Rosa Cunillé e chamou a atenção do autor José Sanchis Sinisterra, em 1989, quando ele integrava o júri do Prémio Calderón de la Barca.³⁵ Aí, convidou-a a participar num dos seus *workshops* na Sala Beckett, em Barcelona. Lluïsa ganhou vários prémios de teatro e viu as suas peças publicadas e levadas a cena.³⁶

É uma pessoa muito discreta, que aparentemente não quer ser encontrada. Identifiquei algumas semelhanças com a personagem Escapista. A autora raramente dá entrevistas ou entra em debates sobre o seu trabalho; prefere que o seu teatro fale por si próprio.³⁷

b) Movimentos identificados

O teatro de Lluïsa Cunillé é marcado pela existência de personagens com necessidade de diálogo, mas com dificuldade em comunicar entre si e em realizar os seus desejos. Cria uma sensação de que estão presas, no tempo da peça, em sítios de passagem, onde se encontram consigo próprias. Foca-se na solidão e na alienação que a vida quotidiana pode provocar e muito do seu trabalho está consequentemente mergulhado na sensação de que aquelas pessoas «falharam na vida».

FAQUIR *Eu, no fundo, não passo de uma pseudocantora.*

ESCAPISTA (...) *Os meus livros, pelo contrário, são como mealheiros vazios.*

MÁGICO *Não sei, talvez a magia, ao fim e ao cabo, seja tão pouco autêntica como tudo o resto.*

“Falhámos a vida, menino!

Creio que sim... Mas todo o mundo mais ou menos a falha. Isto é, falha-se sempre na realidade aquilo que se planeou com a imaginação. Diz-se: «vou ser

³⁵ Dowling, Gwynneth. 2011. *Lluïsa Cunillé Salgado*, disponível em: <http://www.outofthewings.org/db/author/lluïsa-cunille-salgado.html#bib8768> [consultado a: 30/08/2022]

³⁶ Informação disponível em: <https://artistasunidos.pt/lluïsa-cunille/> [consultado a: 30/08/2022]

³⁷ *Ibid.*

assim, porque a beleza está em ser assim». E nunca se é assim, é-se invariavelmente assado, como dizia o pobre marquês. Às vezes melhor, mas sempre diferente.”³⁸

Poderei considerar, neste sentido, uma estética realista?

As suas obras são ambíguas e deixam o final em aberto, sugerindo a possibilidade de as personagens poderem, eventualmente, atingir os seus objetivos.

ESCAPISTA ...só posso prometer que antes de embarcar não hei de entrar em nenhuma loja duty free. Também prometo telefonar todos os dias. Faço sempre uma fotografia de lembrança de cada lugar por onde passo, espero que desta vez não me saia desfocada.

O minimalismo afirma-se simultaneamente enquanto parte da sua estética, tendo em conta que o trabalho de Cunillé foi denominado por Sinisterra como uma “*poética da subtração*”, pela falta de definição das personagens ou dos espaços que elas habitam.³⁹ Isto conduz qualquer dramaturgista ou intérprete a pedir mais pistas sobre o que se passou com aquelas personagens e a perguntar-se o que são aqueles ambientes e objetos onde orbitam. Provoca uma sensação de realidade instalada, a princípio, que com o avançar da ação se torna enigmática.

A autora centra-se no que é mundano, mas de um jeito que provoca inquietação, de tal forma “*que um diálogo banal ferve com um inefável sentido de algo mais sinistro*”⁴⁰ do que parece *a priori*.

Parece-me ainda que esta obra se relaciona com o que se chama de hiper-realismo-mágico.

Hiper-realismo é a corrente, no contexto das artes gráficas, cuja finalidade era reproduzir a realidade de modo minucioso e fiel, como uma fotografia.⁴¹ A princípio, a peça *Ilusionistas* estabelece um ambiente que poderia ser a realidade, ou seja, algo possível no quadro do estado de vigília de espectador que assiste.

³⁸ Queirós, Eça de. 1888. *Os Maias*.

³⁹ Dowling, Gwynneth. 2011. *Lluïsa Cunillé Salgado*, disponível em: <http://www.outofthewings.org/db/author/lluïsa-cunille-salgado.html#bib8768> apud: Sanchis Sinisterra, José. 1999. “Una poética de la sustracción”, *El Cultural*, 27 [consultado a: 30/08/2022]

⁴⁰ Dowling, Gwynneth. 2011. *Lluïsa Cunillé Salgado*, disponível em: <http://www.outofthewings.org/db/author/lluïsa-cunille-salgado.html#bib8768> apud: Feldman, Sharon G. 2007. “The Sala Beckett and the Zero Degree of Theatricality: From Lluïsa Cunillé to Charles Batlle”. *Contemporary Theater Review*. 17.3, 370-84 [consultado a: 30/08/2022]

⁴¹ Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/hiper-realismo> [consultado a: 30/08/2022]

O termo “*realismo mágico*” foi utilizado por Franz Roh em 1925⁴² para definir um grupo de pintores que exprimiam onirismo de forma realista.⁴³ Na mesma altura, Bontempelli mencionara “*realismo mágico*” e “*realismo místico*” como estéticas que superavam o futurismo, isto é, que procuravam outras dimensões da realidade, mas sem escaparem do visível e do concreto.⁴⁴

Alejo Carpentier utilizou o termo “*realismo maravilhoso*” em 1949 para a literatura. Este autor era dissidente do surrealismo, pois colocava o maravilhoso como o princípio ordenador da sua narrativa, sendo que “*artista extrai dos fragmentos do mundo a matéria a ser transformada*”.⁴⁵ Então, aqui o foco da pesquisa é a realidade concreta da vigília e não o mundo onírico, como na fase do primeiro manifesto surrealista.⁴⁶

Em 1955, Angel Flores popularizou o termo «realismo mágico», reconhecendo as suas raízes históricas e conceituou-o do ponto de vista do acontecimento narrativo, na sua conferência *Magical realism in Spanish American fiction*, lida durante o congresso da Modern Languages Association, em Nova Iorque.⁴⁷

Em 1967, Luís Leal define este estilo como uma “*sobrenaturalização do real*”, apoiado “*tanto no anti expressionismo de Roh como na proposta surrealista da existência do maravilhoso na realidade*”.⁴⁸

Spindler define o realismo mágico em distinção ao surrealismo e ao fantástico; sugere dois usos para o termo: o original e o atual. O uso original consiste na obra artística que apresenta uma perspetiva peculiar da realidade, sem, no entanto, transcender os limites do natural: induz quem lê numa irrealidade. O uso atual, que substitui esta anterior perspetiva, define obras em que duas visões opostas do mundo (natural e sobrenatural) são apresentadas como não sendo contraditórias,⁴⁹ ou seja, coexistem e não se estranham.

⁴² Lopes, Tânia. 2008. *O realismo mágico em José Saramago*: 381 *apud*: Roh, Franz. “O realismo mágico”, *Revista do Ocidente*.

⁴³ Editora Conceitos.com. 2017. *Conceito de Realismo Mágico*, disponível em: <https://conceitos.com/realismo-magico/> [consultado a: 26/08/2022]

⁴⁴ Lopes, Tânia. 2008. *O realismo mágico em José Saramago*: 381 *apud*: Chiampi, Irleamar. 1980. *O Realismo Maravilhoso*: 22.

⁴⁵ Lopes, Tânia. 2008. *O realismo mágico em José Saramago*: 382 *apud*: Carpentier, Alejo. 1949. *The Kingdom of This World*.

⁴⁶ Hopkins, David. 2004. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*: 17.

⁴⁷ Lopes, Tânia. 2008. *O realismo mágico em José Saramago*: 382 *apud*: Chiampi, Irleamar. 1980. *O Realismo Maravilhoso*: 24.

⁴⁸ Lopes, Tânia. 2008. *O realismo mágico em José Saramago*: 382 *apud*: Leal, Luís. 1967. “El realismo mágico em la literatura hispanoamericana”, *Cuadernos Americanos*.

⁴⁹ Lopes, Tânia. 2008. *O realismo mágico em José Saramago*: 382 *apud*: Spindler, William. 1993. *Magic Realism: a typology*.

A imitação de modos não ficcionais, como acontecimentos históricos, ou o uso abundante de detalhes são imprescindíveis para criar o «efeito do real».

Por exemplo, a referência aos Jogos Olímpicos, que estavam a acontecer no ano em que a peça foi estreada:

FAQUIR O que é que se passa...?

MÁGICO Desde que começaram os Jogos Olímpicos, já nada é certo, nem a luz.

A história que o Alfredo conta na peça está relatada também neste artigo:

“Em outubro de 1856, Houdin desembarcou na Argélia para apresentar seu espetáculo. (...). Truques fáceis, como tirar coelho e objetos da cartola ou deixar alguém sem força já serviram para convencer os sacerdotes. Aterrorizados com os poderes sobrenaturais dos franceses, os líderes cederam aos desejos de seus colonizadores e deram uma trégua à revolta.”⁵⁰

Santa Rita de Cássia, mencionada pela Escapista, é uma personagem histórica conhecida por ser a Santa das causas impossíveis.⁵¹

ESCAPISTA Sou como Santa Rita.

FAQUIR Santa Rita?

ESCAPISTA Lo que se da no se quita, con un poco de jabón se quita el corazón.

O realismo mágico integra os elementos sobrenaturais como naturais:

FAQUIR Porque é que vocês não acreditam quando eu digo que não tenho coração? Puxa por aqui.

MÁGICO (puxando pelo cordel) O que é...?

FAQUIR As minhas veias. (O cordel é agora de cor vermelha.)

Estas são as artérias.

MÁGICO As artérias?

FAQUIR (À ESCAPISTA:) Puxa tu também, Alicia.

ESCAPISTA Não me metam nisso.

Difere então da ficção fantástica: há um instalar de um mistério, mas não há hesitação, pois os acontecimentos considerados irrealis fluem com tanta naturalidade quanto os reais.

⁵⁰ Floresti, Felipe. 2020. *Robert-Houdin, o pai do ilusionismo moderno*, disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/robert-houdin-o-pai-do-ilusionismo-moderno/> [consultado a: 28/08/2022]

⁵¹ Informação disponível em: <https://www.a12.com/redacaoa12/espirtualidade/santa-rita-de-cassia-o-que-e-impossivel-aos-homens-e-possivel-a-deus> [consultado a 05/09/2022]

Na escrita, esta estética afirma-se com a recriação de uma realidade que é sombria e que acaba por ser atenuada inevitavelmente pelas fatalidades a que está sujeita, através da fuga a episódios mágicos, maravilhosos ou fantásticos. Temos como exemplo o *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez e *A Casa dos Espíritos*, de Isabel Allende, entre outros autores, tais como Mario Vargas Llosa ou até Haruki Murakami e José Saramago.⁵²

Os romances neste estilo integram superstições populares enquanto elementos da realidade: o mundo em que as personagens habitam é real e fantástico simultaneamente, tornando-se uma amálgama de mito e realidade, onde elas não estranham o surreal.

Outra característica é a realidade ter o caos impregnado, o tempo narrativo ser distorcido e tornar-se cíclico, pois o passado e o presente repetem-se. A fronteira entre a vida e a morte dilui-se.

MÁGICO Queridas pessoas, obrigado por estarem presentes esta noite e bem vindas. Convido-vos a assistirem já de seguida ao primeiro número da minha actuação. A minha ajudante vai entrar no balcão mágico, que de seguida hei de cortar em duas metades. Depois de cortada, voltarei a unir as duas metades do seu corpo e, claro, sem que sintam nenhuma dor.

[Cena I]

MÁGICO Queridas pessoas, obrigado por estarem presentes esta noite e bem-vindas. Convido-vos a assistirem já de seguida ao primeiro número da minha actuação. A minha ajudante vai entrar na caixa mágica que, de seguida, hei de cortar em duas metades. Depois de cortada, voltarei a unir as duas metades do seu corpo e, claro, sem que ela sintam nenhuma dor.

[Cena VII]

FAQUIR (para a ESCAPISTA) Se continuas assim, hás de acabar por partir antes de chegar.

ESCAPISTA Isso já me aconteceu mais do que uma vez.

FAQUIR (para a ESCAPISTA) Não será porque as levas a revelar antes de as tirares?

MÁGICO Sabias que esta noite é a cerimónia de encerramento dos Jogos Olímpicos?

ESCAPISTA A sério?

FAQUIR De qualquer maneira, amanhã começam os campeonatos de natação, esgrima e tiro aos pratos.

Na peça em questão, a vida das três personagens que a habitam, os ambientes, o tempo e as personalidades misturam-se entre si e truques de magia, fantasias, ideias, sonhos e música literária desesperada.

⁵² Informação disponível em: <https://caracteristicas.pt/realismo-magico/> [consultado a 01/09/2022]

Por outro lado, este texto surgiu na minha vida como um *objet trouvé*, ou seja, um objeto encontrado, perdido, que foi recolhido para ser devolvido a quem fazia sentido encontrar-se com ele. No dadaísmo procurava-se uma morte da arte, de uma forma política radical contra a guerra e o nacionalismo enquanto consequências da lógica capitalista e ainda contra a estética inofensiva das artes.⁵³ O dadaísmo e o surrealismo são fases da história da arte que reverberam muito em mim, seja pelo contexto social em que surgiram, no entre guerras,⁵⁴ que efetua sem dúvida um paralelismo com a atualidade, pelas que estão a eclodir e a dizimar por todo o mundo neste momento, seja pela crítica anticapitalista que sugerem, pela estética de cortes, colagens e imagens simbólicas.⁵⁵

c) Contexto da escrita

A peça *Ilusionistas* foi publicada em 2004.

Neste ano vivia-se em Atenas um contexto de realização dos Jogos Olímpicos, que mais tarde foi criticado pelo abandono dos estádios construídos para o efeito,⁵⁶ como já aconteceu noutros eventos a nível mundial.

Na adaptação, quis deixar esta crítica mais ampla, ou seja, em algumas partes referi o mundial, com um possível duplo sentido de «estado do mundo».

O Presidente de França em 2004 era Jacques Chirac, que, em 1956, se voluntariou para prestar serviço militar à França, na Guerra de Independência Argelina e que em março de 2003 visitou o país.⁵⁷

Ao longo do ano de 2003 houve vários terremotos na Argélia que mataram mais de 500 pessoas.⁵⁸

Em janeiro de 2004 o voo Flash Airlines 604 caiu no Mar Vermelho, após descolar do Egito em direção a Paris.⁵⁹

No fundo, parece que a autora se inspirou em pessoas e acontecimentos reais; é uma espécie de *sampling* de acontecimentos também da vigília.

⁵³ Oneto, Paulo Domenech. 2017. *O «objet trouvé» ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade*, disponível em: <https://wrongwrong.net/artigo/o-objet-trouve-ou-readymade-e-suas-implicacoes-virtualidade-e-transicionalidade> [consultado a: 26/08/2022]

⁵⁴ Hopkins, David. 2004. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*: 16.

⁵⁵ Buñuel, Luis. *Un Chien Andalou*, 1929.

⁵⁶Notícia de 2008, disponível em: https://news.yahoo.com/news/beijing-trumps-athens-then-152900736--oly.html?fr=sycsrp_catchall [consultada a: 26/08/2022]

⁵⁷ Notícia de 2003, disponível em: <https://www.semanario.pt/noticia/479> [consultada a 04/09/ 2022]

⁵⁸ Notícia de 2003, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/foha/mundo/ult94u57256.shtml> [consultada a: 26/08/2022]

⁵⁹ Notícia de 2004, disponível em: <https://www.publico.pt/2004/01/04/sociedade/noticia/queda-de-aviao-no-mar-vermelho-60-restos-mortais-recuperados-1180380> [consultada a 22/08/2022]

3. Dramaturgia

a) Processo de investigação – introdução

Descobrimos que esta peça foi estreada e apresentada no Teatro Lliure, em Barcelona, (através de uma folha de sala disponível na *internet*)⁶⁰ em setembro de 2004.⁶¹

Há dois ambientes: uma sala de festas e um quarto de hotel.

Aparentemente, existem três personagens: um Mágico, o Alfredo, obcecado pelo sucesso do seu trabalho e loucamente francófilo; uma Faquir,⁶² a Ágata,⁶³ música deprimida; e uma Escapista, a Alicia,⁶⁴ escritora cleptomaniaca em constante fuga.

Estas três ilusionistas encontram-se num macro espaço em que têm consciência da audiência e a ela se dirigem verbalmente para apresentarem os seus truques ou discursos:

MÁGICO (ao público) Queridas pessoas, obrigado por estarem presentes e bem-vindas. Convido-vos a assistirem já de seguida ao primeiro número da nossa atuação...

FAQUIR (ao MÁGICO) Como é que as pessoas sabem que estou viva?

FAQUIR (ao público) Obrigada, são muito amáveis. (...) Esta noite, como todas as semanas, vou responder a algumas das vossas perguntas, onde estão as perguntas, onde estão?

ESCAPISTA (ao público) Pessoas, eu não sei cantar nem dançar...

Vivem, também elas repletas de ilusões, os seus microcosmos de decadência em ambientes sombrios, entre os quais se cruzam e dialogam; encontram-se entre si, consigo mesmas e com objetos simbólicos.

No decorrer da análise da peça com um olhar dramatúrgico paisagístico, tivemos a impressão de que, por algum motivo, as personagens não estavam vivas.

Concebemos a seguinte hipótese:

Será que a Escapista é a narradora e as outras duas personagens vivem na cabeça dela?

Era plausível, pois o texto dá-nos essa informação, de que ela é efetivamente escritora e de que criou algumas personagens, tais como o Camareiro e o Polícia, à semelhança do seu irmão.

ESCAPISTA “Comecei dois romances ao mesmo tempo (...) Além disso, não sei porquê, o Camareiro e o Polícia parecem-se muito contigo. (...) Sempre soube que seria escritora.”

⁶⁰ Anexo 1 Folha de sala *Il.lusionistes*.

⁶¹ Anexo 2 Programação do Teatre Lliure: crítica.

⁶² A arte do faquirismo é uma prática por uma pessoa que consiste no domínio do corpo no que toca à resistência à dor, controlo respiratório, redução de batimentos cardíacos, entre outras técnicas.

⁶³ Este nome tem o significado de «uma coisa boa».

⁶⁴ Este nome significa «nobre».

b) Metodologia – introdução

Para uma análise mais aprofundada e metódica que nos permitisse encontrar respostas para algumas das sensações que o texto nos provocava, decidimos parti-lo em cenas e elaborar uma tabela para a análise dramática interna, na qual nos propúnhamos a:

Situar no contexto:

Designar números para as cenas, letras para as subcenas, títulos para cada cena, quais as personagens envolvidas e qual o universo em que se situavam;⁶⁵

Elaborar uma pequena sinopse crua⁶⁶ e recolher fragmentos do texto decisivos para caracterizar a cena.

Tabela 1 Análise dramática interna: situar no contexto

SITUAR NO CONTEXTO						
Cena	Título	Subcena	Personagens	Universo	Sinopse crua	Fragmentos decisivos do texto
I	Número da mulher cortada em duas metades	A	Mágico e Faquir	Realidade 1.1. <i>show</i> Mágico	Espetáculo de magia	<i>Mas como é que se ignora a dor? Fechando os olhos e cerrando os dentes</i>
	Música pós-traumática	B	Faquir	Música 1	Sufrimento da Faquir, como ignorar a dor	<i>[Porque tu queres tudo e se não o tens, preferes ficar sem nada]</i>
	Pergunta-resposta	C	Faquir	Realidade 1.2, <i>show</i> Faquir	Espetáculo <i>reality show</i>	<i>E este é o meu grande segredo - eu não tenho coração</i>
II	Jogo das palavras	A	Escapista e Faquir	Presente, nostalgia	Brincar com coisas sérias: cair do avião	<i>A resposta a cerejas é calamidade</i>
	Desabafos de amor	B			Escapista tenta convencer a Faquir a dormir com ela	<i>O que se dá, já não se pode recuperar, olha que com meia dúzia de falinhas mansas ele fica-te com o coração; Se não gostares de alguma coisa, fecha os olhos e desaparecerá</i>
III	Engate	A	Escapista e Camareiro	Narrativa da Escapista 1	Tentativa de engate provisório	<i>Sim.</i>
IV	Investigação	A	Escapista e Polícia	Narrativa da Escapista 2	Ilusão	<i>Acha?</i>
V	Memórias e revelações	A	Mágico e Escapista	Presente: Nostalgia	Relato do que andam a fazer ultimamente que culmina em discussão	<i>E depois foste-te embora. Teve de ser</i>

⁶⁵ Entenda-se universo aqui como se nos parecia ser a realidade, uma memória nostálgica, um sonho, uma narrativa criada pela Escapista ou um *déjà vu*.

⁶⁶ Dizendo em poucas palavras do que se trata a cena.

VI	Episódio da Argélia	A	Mágico e Faquir	Presente, nostalgia	Mágico revela-se francófilo	<i>Ah, a velha questão de querer fazer sempre coisas novas... ;O mais fácil é uma pessoa enganar-se a si própria, porque normalmente as pessoas acreditam que aquilo que desejam se pode tornar realidade</i>
	Dança nostálgica	A1		Dança 1	Memória de infância redescoberta	Coreografia 1 - brincam
	Episódio da Austrália	B			Mágico tenta convencer a Faquir a acompanhá-lo na viagem à Austrália	<i>Porque é que eu acabo sempre por magoar quem eu mais amo?</i>
	Dança de reconciliação	B1		Dança 2	Ele queria fazer outra coisa que não dançar	Coreografia 2 - lutam
	Passa a Austrália	C		Déjà vu da VI B	Faquir passa o plano de ir para a austrália para a irmã	
	Dança supersónica	C1	Faquir e Duplo	Dança 3	Fazem as pazes	Coreografia 3 – dançam descontraidamente
VII	Memórias e revelações	A	Escapista e Faquir	Reencontro	Faquir tenta convencer a Escapista a ficar mais tempo	<i>Dizem que há três tipos de pessoas: as que olham para o mar (faquir), as que entram no mar (mágico) e as que saem vivas do mar (escapista). (déjà vu pesado do afogamento)</i>
VIII	Sonho com magia	A	Mágico e Escapista	Realidade 1.1 que se desdobra em reencontro; revela-se um sonho	Espetáculo de magia	<i>A vida, querida Alicia, é muito mais complicada e tem muito mais truques.</i>
IX	Sonambulismo com truques	A	3	Sonambulismo	Sonambulismo; primeira confusão de personagens	
X	Poderosa	A	Faquir	Música 2	Não tenho coração	<i>[eu não tenho coração...o importante não é saber o que se sonha, mas sim com quem se sonha; este é o meu grande segredo, eu não tenho coração, já tive em tempos mas agora já não tenho; o meu peito está vazio, completamente vazio; não acreditam? estamos</i>

						<i>muito perto de nos separar por causa dos ciúmes dele; veem?; o que se dá já não se pode recuperar; com meia dúzia de falinhas mansas ele fica-te com o coração;] Não preciso de coração; temos tanto para oferecer ao mundo e as pessoas pedem-nos tão pouco.</i>
	Carta de despedida	B		Realidade 1.2	Leitura da carta de despedida	<i>É precisamente porque te amo tanto que não quero expor-te a qualquer risco;</i>
XI	Negação da Faquir		3		Negação Faquir	<i>À espera de quê?</i>
XII	Contra o Mágico		3		Negação contra o Mágico	<i>Tens o laço torto Alfredo.</i>
XIII	Confissão Escapista		Escapista		Criadora	<i>Eu sou só uma observadora da vida, em especial da vida que não se vê</i>
XIV	Caixinha de música	A	3		Roubos	<i>Sairam-lhe todas desfocadas; Outra vez?</i>
	Plano de fuga	B			Escapista tenta que eles vão com ela	<i>Há três saídas de emergência, saiamos cada pessoa por uma.</i>
XV	Editora		Escapista	Realidade 1.3 - livro da escapista	Revelação dos animais simbólicos à editora	<i>Claro que te posso contar, és a minha editora. Ainda me falta o título, mas sei que trata de uma mulher que num único dia se transforma num periquito, num coelho, numa avestruz e numa gazela, por esta ordem.</i>
XVI	Fica Alicia		3	Confissão suprema	Convencer a Escapista a ficar	<i>Eu já sei que vocês querem que eu fique, mas isso é impossível</i>
XVII	Roubo Mágico		3	Confissão	Taça/ tocha/ dildo	<i>Vou mostrar-vos uma coisa, mas não se assustem nem gritem</i>
XVIII	Canção de infância		3	Nostalgia	Fazem o avião em que se despenharam	<i>Todo o dia o sol levanta e a gente canta ao sol de todo o dia. Finda a tarde a terra cora e a gente chora porque finda a tarde. Quando à noite a lua mansa, a gente dança venerando a noite.</i>
XIX	Roubo desnecessário		3	Falhaço	Conclusão da taça falsa, despedida	<i>Se calhar é falta, pode ser uma cópia.</i>

XX	Metamorfose		3	Realidade 1.1		<i>Não fazem nada, limitam-se a olhar.</i>
XXI	Confissões finais		3	Realidade 1.2		<i>É fundamental não deixar de sorrir!</i>

Encenar:

Procurar, para cada cena, o verbo, a imagem, o som, outras fontes⁶⁷ com que se relaciona; ou encontrar o que nos viesse à memória ao ler aquela cena e a ação física que a representasse.

Tabela 2 Análise dramaturgica interna: encenação

ENCENAÇÃO					
Cena	Verbo	Imagem	Som	Outras fontes	Ação física
I	Apresentar, iludir, insistir	Aparição lúdica	Improvisação	<i>The Prestige</i>	Manipulação
	Reprimir, transformar em arte, esperança	Mar de lágrimas	Improvisação	Música improvisada europeia, dissonância, eletrodomésticos	Introspeção
	Confessar	Sangue	Improvisação		Demonstração
II	Jogar	<i>Ping pong</i>			Jogar
	Convencer, acompanhar, substituir, desconfiar, desviar, fugir, contar, apresentar-se	Espelho			Olhar ao espelho
III	Fugir, seduzir, denunciar, vingar	Choque			Aproximar
IV	Investigar, enganar, ludibriar	Cão a cheirar			Revistar
V	Oferecer, confrontar, desviar	Choque			Tentar, discutir
VI	Confundir, ludibriar, convencer, relembrar	Contraste			Ludibriar
	Puxar, convencer, brincar	Nuvem	“Dois corvos numa esplanada”	Cíntia	Puxar
	Convencer a acompanhar	Corda bamba: peso e leveza			Puxar de volta
	Dar a volta ao jogo	Arena	“Dois corvos numa esplanada”	Cíntia	Luta
	Desenvencilhar	Peso e leveza invertido			Largar
	<i>Déjà vu</i>	Partilha	“Dois corvos numa esplanada”	Cíntia	Contar o acidente de avião em movimentos

⁶⁷ Como referências de filmes, séries, músicas ou livros.

VII	Oferecer; convencer a ficar, revelar	Sintonia			Entreajuda, compreensão
VIII	Tentar, sonambular	Nuvem	<i>Midnight Gospel: "Hunters Without a Home"</i>		Falhar
IX	Distrair, iludir, conduzir	Bolha de sonho rebentada			Salvar, sangrar
X	Relembrar e negar	Mar de sangue	Improvisação		Queixar
	Expor, sofrer	Vazio	Improvisação		Descobrir
XI	Perder, vaguear	Vazio com estrelinhas			Desistir
XII	Recusar, confessar	Preto			Tenta, sem resultado
XIII	Confessar, filosofar	Branco			Confessar
XIV	Confessar, roubar, tocar, escutar	Abrir uma porta			Confessar
	Escapar, desistir	Abrir três portas			Escapar
XV	Revelar	Abrir toneladas de portas			Contar
XVI	Convencer a ficar, trocar	Fechar das portas todas			Impasse
XVII	Impressionar, provar, tentar	Abrir uma porta gigante		<i>Manifesto Contra-Sexual</i>	Sugerir
XVIII	Distrair, sentir	Destruir todas as portas	"Canto Do Povo De Um Lugar"	Caetano Veloso	Cantar
XIX	Mudar, esquecer, despedir	Destruição			Aceitar
XX	Confundir, ludibriar, convencer, trocar	Tornado			Revelar
XXI	Mudar	...			Suster

Produzir:

Fazer um levantamento do espaço, da luz e dos adereços necessários e dos objetos que deveriam estar previamente no cenário e nos figurinos para permitir que os truques fossem realizados. (No final do dia, estávamo-nos a propor a fazer ilusionismo...)

Tabela 3 Análise dramaturgica interna: produção

PRODUÇÃO		
Objetos no cenário	Cenário	Objetos nos figurinos
Fitas do balcão ou caixa mágica que dê para fazer o truque	Garrafas	Lentes de contacto

Sintetizador e microfone	Mesa, bola de espelhos, três cadeiras	Papel perguntas
Sabre	Manequim	Chapéu de polícia; algemas, campainha, passaporte
Cortinas 3 (espelhos, telefone e arca e máquina de escrever, cama); espelhos	Mesa do telefone	Objeto para o truque
Telefone; máquina de escrever com folhas; arca; cama; copo e bandeja;	Cama	Três de espadas no vestido da Faquir
Documentos; espelho pequeno na gaveta; batom	Gertrudes (manequim)	Ás de copas na manga e no bolso do Mágico; carta de despedida da roupa do Mágico para o peito da Faquir; veias no peito da Faquir
Mealheiro; ampulheta	Óculos escuros	Carta de despedida
Copo com água, para mudar de cor com a luz	Plásticos refletores	Cigarreira e cigarro
Leque, guarda-chuva, máquina fotográfica na arca; baralho de cartas no bar		Moeda Mágico
Ovo gigante		Ovo
Caixa de música		Garrafa de gim a descer
Tocha olímpica		Papel pequenino no decote
Fogueira de velas		
Duas algemas, dois grilhões e duas vendas		
Punhal		

Ao início decidimos fazer a apresentação na In Impetus, em Campolide, o meu local de trabalho durante a realização deste projeto e onde conheci a maioria das pessoas que estavam nele envolvidas.

Surgiu um problema relativamente à encenação: queríamos fazer no espaço exterior do bar da escola, mas, devido a questões de impossibilidade de ruído depois das 20h, tínhamos de encontrar uma solução que permitisse utilizar a luz (então, não podia ser de dia) e o som, que eram imprescindíveis ao objeto.

Queria mesmo que fosse um espaço exterior para sublinhar a dicotomia irrealista de estarem supostamente num espaço interior, no tempo da peça. Esse paradigma cria uma dimensão mais onírica da paisagem.

A primeira tentativa de resolução deste problema consistia em ligar o som todo do espetáculo por WiFi a auscultadores que o público utilizaria. Mas tornou-se impossível pela indisponibilidade do equipamento na data prevista.

Então, decidimos adaptar a peça ao jardim interior, entre edifícios, da ESTC, o que trouxe novos desafios, nomeadamente adaptar a cenografia e as movimentações para habitar o novo espaço.

c) Processo de investigação – desenvolvimento

O texto, à primeira vista, estabelece uma situação, de certa forma, absurda, em que três pessoas, que com o passar da ação nos vamos apercebendo de que são irmãs, se vão encontrando numa enxurrada de situações nas quais o tempo parece seguir em analepses e prolepses e, quem lê, vai conhecendo e reconhecendo os episódios temporais daquelas vidas, sejam reais, oníricos ou sob a forma de memória ou repetição.

As personagens vão evidenciando, através das relações que têm entre si, as personalidades de cada uma, revelando aos poucos eventos ocorridos no seu passado, por meio de nostalgias e misturando os universos sem que haja uma hierarquia entre o que é a realidade da vigília e o que são as realidades paralelas.

Mas, ao longo do trabalho de mesa, elas pareciam-nos, afinal, apesar dos seus contrastes, estarem num mesmo plano, pois o texto gira à volta da ideia de realizarem o número da metamorfose a três, e é o que acabam por fazer.

MÁGICO Estimado público de França, já de seguida realizaremos o derradeiro e mais difícil número desta noite, o número da metamorfose...

Ora, este número consiste em trocar as pessoas de corpos. Dos registos que encontrámos, só se fazia esse número com duas pessoas ou dois animais.⁶⁸ Mas a proposta, a grande ideia nova do Alfredo, é fazer a três.

MÁGICO Mas eu devia fazer uma coisa nova, algo que nunca ninguém tenha feito.

MÁGICO E que tal voltarmos a trabalhar os três juntos outra vez? Lembrei-me que podíamos fazer o número da metamorfose.

FAQUIR A três?

MÁGICO Seria fantástico.

FAQUIR É muito arriscado.

Antes de realizarem o número propriamente dito com a consciência de espectador que as observa, notam-se algumas sugestões de que esse número vai acontecendo ao longo de toda a peça:

FAQUIR (ao MÁGICO) Que fazemos...?

ESCAPISTA Vamos tentar distraí-la. Escolhe uma carta.

FAQUIR Que carta...?

⁶⁸ Informação disponível em: <https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/museu-denuncia-houdini> [consultado a 14/09/2022] e https://www.youtube.com/watch?v=kadgzFzQdsQ&ab_channel=DannyLa [consultado a 25/09/2022]

MÁGICO A que queiras.

FAQUIR Ás de copas.

MÁGICO (tira um ás de copas do bolso) Nunca falha.

ESCAPISTA Não te fies nisso. (para o mágico:) Ela tem o vestido cheio de cartas.

FAQUIR Então posso pedir-te outra?

MÁGICO Claro que podes. Que carta queres...?

FAQUIR Uma de despedida.

FAQUIR Na minha vida, nunca encontrei uma pessoa que aceitasse que, para mim, em primeiro lugar está a magia.

ESCAPISTA Para mim, o amor sempre esteve em primeiro lugar e já se vê para que serviu.

MÁGICO Porque é que ainda ninguém veio buscar a minha arca?

Este último trecho corresponde de forma lógica às confissões que se seguem:

A Faquir gostava de ser como o Mágico,

FAQUIR (ao MÁGICO) Alguma vez te disse que gostava de ser como tu?

a Escapista, como a Faquir,

ESCAPISTA Eu gostava de ser como tu, Ágata.

e o Mágico como a Escapista.

MÁGICO Pois eu sempre quis ser como tu, Alicia, até quando era pequeno.

Elxs dão ao longo do texto também sugestões, mas camufladas, de que admiram a outra pessoa:

ESCAPISTA Prometes-me agora mesmo nunca deixar crescer as diferenças entre nós?

FAQUIR Que diferenças?

ESCAPISTA Não sei, as que possam vir aparecendo.

MÁGICO (para a ESCAPISTA) Sempre admirei a tua confiança e o teu equilíbrio.

MÁGICO (para a ESCAPISTA) Desaprovas alguma coisa em mim? Ao fim e ao cabo ainda és a irmã mais velha.

FAQUIR (ao MÁGICO) Oxalá me pudesse conformar com uns quantos truques, como tu fazes.

Mas então as personagens efetivamente metamorfoseiam-se umas nas outras antes, e concluem essa metamorfose no truque? É o que dá a entender o desenlace, antes das confissões finais, pois todas afirmam frases que, tendo em conta o resto do texto, não seriam delas.

ESCAPISTA (...) E desta vez, em vez de ir para um hotel, talvez alugue uma casa e fique por lá uns tempos.

[Isto seria uma atitude muito mais Faquir, permanecer em algum lugar:

FAQUIR Eu sempre preferi esperar que me esperem.

ESCAPISTA Esperar o quê?

FAQUIR O que quer que seja.

ESCAPISTA E se não chegar nunca?

FAQUIR Seja o que for, acaba sempre por chegar.

FAQUIR Quero ficar aqui à espera.

MÁGICO e ESCAPISTA À espera de quê?

FAQUIR Esperar é o que eu sei fazer melhor. Já sabem.]

FAQUIR Eu acho que vou deixar de pseudotocar, vou passar a ser DJ para poder atuar ao ar livre nas noites de verão.

[Isto seria uma atitude muito mais do Mágico, foco no trabalho:

MÁGICO Enquanto trabalho não penso em nada e tu devias fazer como eu.

MÁGICO Admito, admito que tenho medo de ir para a Austrália e que as coisas comecem a correr-me mal outra vez.

FAQUIR Então não vás.

MÁGICO Tenho de ir. Assinei um contrato.]

MÁGICO Eu talvez cancele a minha digressão pela Austrália. Vou antes para a França, actuar em círculos mais intelectuais, a ver se assim consigo que me apresentem ao Presidente de França.

[Isto seria uma atitude muito mais Escapista, mudança de planos à última da hora:

ESCAPISTA Quero apanhar o primeiro avião da manhã.

FAQUIR Para ir onde?

ESCAPISTA Decido no aeroporto.

ESCAPISTA Porque é que ninguém acredita em mim quando eu digo que as melhores viagens não se planeiam com antecedência?]

Não se tornarão então todes uns nes outros? E então na mesma pessoa? Com todos estes conflitos interiores?

Houve um dia em que o Ivo sugeriu que a Faquir, a Escapista e o Mágico podiam ser o id, o ego e o superego, respetivamente, com base na teoria freudiana de análise da repressão.⁶⁹ São os três pilares da personalidade e todos têm uma parte inconsciente.

Isto fazia sentido, pois para além de nos parecer que a repressão do trauma, fosse ele qual fosse, se dava de forma diferente nas distintas personagens, havia já essa sensação de que elas eram uma só. E, além disso, como toda a peça é uma sátira à heteronormatividade presente na família, esta análise podia ser rica vista desse ponto de vista, machista.

Família

Nas suas relações há abuso de poder, que gera situações de carência emocional, pela falta de comunicação, medo e competitividade.

Esta é uma questão societária estrutural, pois a família é a célula da sociedade.

O artigo 487º do Código Civil Português define o critério do bom pai de família. É o conceito padrão utilizado em direito como ponto de referência da diligência exigível na conduta. A culpa aprecia-se aferindo a diligência do agente pela do “bom pai de família”, sendo este o paradigma do “cidadão médio, razoavelmente cuidadoso, atento, empenhado, qualificado e hábil.”

Por exemplo (vou escolher um no qual seja especialmente patente o machismo:) a violação por um homem de uma mulher. Imagine-se que, numa situação de autodefesa, a mulher mata o homem que a ia violar. Ser-lhe-ia atribuída a culpa porque o dano causado é superior ao perigo iminente. Será que este critério tem em conta as circunstâncias psico-físico-emocionais da pessoa que está prestes a ser violada? Será que existe este “homem de diligência normal”? Será que há equidade aqui? Ou seja, que se trata igual o que é igual e diferente o que é diferente?

O id é a parte que corresponde ao reservatório das pulsões.⁷⁰ Essas forças, segundo Freud, são de origem sexual, no sentido de preservação da vida ou na direção da morte. O id seria então a parte da psique responsável pelas demandas mais primitivas e perversas, numa ótica civilizacional repleta de *tabus*. Na terminologia de Jung,⁷¹ esta corresponde à sombra, aquilo que escondemos da sociedade e em que nossa criança foi carente e teve de desenvolver mecanismos de criação da *persona*, para esconder esta parte que «não devemos mostrar ao mundo», aquilo que toma conta de nós em momentos surpresa.

⁶⁹ Freud, Sigmund. 1923. *The Ego and the Id*. Tradução de Joan Riviere, 1960.

⁷⁰ Energias inatas. É o que chamo «gana». O Pramod (informação disponível em: <https://encontrosdoubigo.com/>) chama raiva. É a força da vivacidade, que nos faz mover.

⁷¹ Simpson, Fay. 2008. *The Lucid Body*.

É identificável com a Faquir, pelo seu perfil carente e derrotista: a sua ânsia de ser amada e a sua negligência em fazer algo por si própria. Que de certa forma depois se concretiza em ser música e é aplicada a algo de produtivo, que é o que afinal o superego lhe provoca ou a *persona* que ela desenvolveu, demonstrando que as personagens são todas mais densas do que esta classificação metódica, mas deixemos agora isso de parte.

O superego é o contrabalanço do id, contra-age com esse, pois representa os pensamentos éticos internalizados por meio da cultura. Representa o que se deve fazer em sociedade. Seria a parte que corresponde ao Mágico, pelo seu perfil trabalhador e perfeccionista; pela sua demanda de ser útil e prestável.

MÁGICO Para provar que para um mágico nada é impossível e que até podemos servir causas mais nobres.

Na terminologia de Jung, o Mágico corresponderia à *persona*, à capa de força que se cria para enfrentar o mundo, àquilo que mostramos de nós ao exterior.

O ego é a parte intermédia, que alterna entre as necessidades primitivas e as crenças éticas, de forma consciente. Seria a Escapista, a pessoa em questão, que combate com três diferentes forças: o id, o superego e o mundo exterior.⁷²

Continuando a analisar de um ponto de vista psicanalítico os mecanismos de defesa das personagens face ao trauma, pode dizer-se que as perceções delas, do mundo exterior e interior, são diferentes e deturpadas. Isto acontece porque face à ansiedade que um acontecimento real causa numa psique, as pessoas respondem para suprimir ou deformar a realidade, com vista a manter o equilíbrio psicológico, com defesas tais como: não registar o acontecimento, afastar determinados conteúdos e consequentemente inferindo no pensamento e na memória de uma determinada ocorrência.

Portanto, diria que a Faquir recalcou os traumas, pois ela não se lembra de determinados eventos ocorridos, tais como a situação do naufrágio.

FAQUIR E quem nos salvou?

MÁGICO Salvámo-nos nós sozinhos, foi um milagre.

A Escapista elabora uma deformação reativa, porque o ego procura afetar o desejo que vai em determinada direção e para isso ela adota uma atitude oposta a esse desejo. Por exemplo, demonstra-se forte e independente, mas no fundo não consegue desapegar-se com facilidade das vivências com xs irmãs. Isola-se, apesar de querer ser amada. Já o Mágico, parece-me que vive um processo de racionalização, pois tem um objetivo em mente, constrói uma argumentação intelectualmente válida que justifica os estados deformados de

⁷² Freud, Sigmund. 1923. *The Ego and the Id*. Tradução de Joan Riviere, 1960.

convivência, evidentes na maneira como ele trata as irmãs e abusa da sua ajuda para atingir os seus próprios fins.

Freud defende que as piadas ou trocas de palavras por acidente nem sempre são ingênuas ou inócuas. São formas expressão dos instintos primitivos reprimidos. Aí ficam justificadas as tais sugestões de identificação camufladas, acima referidas.⁷³

Igualmente os sonhos expressam símbolos reprimidos pelo ego, sob a forma de deslocamento (metonímia;⁷⁴ quando a mente transfere uma reação emocional a um objeto ou pessoa para outro objeto ou pessoa) ou condensação (metáfora;⁷⁵ quando os deslocamentos se fundem, podendo um símbolo representar vários conceitos deslocados; representa várias cadeias associativas).⁷⁶ Estas acontecem no imaginário da Escapista e nos seus sonhos e sonambulismos.

Interpreto o seguinte trecho como uma projeção de outra pessoa que não é o amigo da Faquir, mas alguém do seu passado familiar:

Do decote tira o papel dobrado que lhe deu o MÁGICO, desdobra-o e começa a ler.
FAQUIR "Querida Ágata: Escrevo-te sentado à mesa de um quarto de hotel junto às minhas malas, estou quase a ir-me embora. Contra a opinião de toda a gente, decidi retirar-me do mundial. Para mim já não faz qualquer sentido correr mais rápido ou saltar mais alto ou marcar mais golos ou fazer mais assistências do que qualquer outra pessoa. Eu, na verdade, só invejo os leopardos. Mas nenhuma pessoa poderá igualar um leopardo, por muito que o deseje e que treine. Apesar de tudo, decidi ir para África sem sequer passar pelo meu país. Emociona pensar que me espera a savana, com toda a sua fauna veloz. A única coisa que me entristece a sério é que isso implica afastar-me de ti, que não possas acompanhar-me nesta viagem tão perigosa. Mas é precisamente porque te amo tanto que não quero expor-te a qualquer risco. Tenta não te esqueceres de mim e, ainda que não tenhas coração, faz-me um cantinho no buraco que deixou a sua ausência. Aquele que te adora e não te esquece...»

Apesar destas conceções do Freud sobre o inconsciente, José Gil trouxe uma ideia de inconsciente que seria a consciência do corpo.⁷⁷ Para este autor, o corpo é esse lugar onde se guardam as memórias reprimidas pela consciência. Isto levou-me a adotar uma direção de atores ligada ao físico, ao movimento e à consciência corporal.

⁷³ Freud, Sigmund. 1905. *Jokes and Its Relation to the Unconscious*. Tradução de Joyce Crick, 2002.

⁷⁴ Conceito de Lacan.

⁷⁵ Conceito de Lacan.

⁷⁶ Informação disponível em: <https://www.psicanaliseclinica.com/condensacao/> [consultado a 03/09/2022]

⁷⁷ Gil, José. 2004. "Abrir o Corpo", *Corpo, Arte e Clínica*.

A análise das personagens serviu para uma busca mais precisa de características, para segurança dos atores; para que cada pessoa que estava envolvida com cada uma delas desenvolvesse uma empatia que lhe permitisse encontrar lugares-comuns em que se pudesse relacionar com essa personagem e encontrá-la dentro de si, porque acredito que existem todos os espectros de pessoa dentro de cada um de nós. Nada é fixo, como nenhuma pessoa o é, estando sempre sujeita às influências que a rodeiam e às ideias e vivências que surgem ao longo do processo, portanto estas propostas nunca foram estanques e acompanharam o desenvolvimento da interpretação e da vida.

d) Metodologia – adaptações

A pesquisa mais profunda sobre o mistério da magia deu-nos a entender que essa é uma arte performativa metafísica e que aquilo que tínhamos em mãos era um texto repleto de simbologia e de significados ocultos.

Tornou-se adequado acrescentar à tabela categorias que pudessem dar pistas acerca das interpretações que iam surgindo com o processo dramaturgico e interpretativo.

Tudo já se nos assemelhava a uma espécie de purgatório, um estado entre a vida e a morte, uma nuvem entre sonhos e memórias, uma nostalgia profunda, um compasso de espera para análise do que se passa com a identidade, ou com a relação, ou com as identidades em relação.

Pistas:

As personagens têm algumas memórias e vivências traumáticas em comum, são família:

MÁGICO Se se portar mal contigo, diz-me, que o faço logo desaparecer.
FAQUIR Não. Desta vez, não quero que nem tu nem a Alicia façam nada.

FAQUIR (para a ESCAPISTA) Cada vez te vais embora mais cedo, é como se te metêssemos medo.

ESCAPISTA Eu já disse um dia tudo o que tinha para dizer.

MÁGICO E depois foste-te embora.

ESCAPISTA Teve de ser.

FAQUIR (para ESCAPISTA) Queres voltar a cair do parapeito da janela?

MÁGICO Lembram-se do que prometemos quando éramos crianças? (...) Que se alguém entre nós morresse antes, devia pôr-se em contacto com os restantes batendo com os dedos nos vidros de uma janela.

Apresentam saudade em relação aos pais:

FAQUIR Como é que era aquela frase da mãe? (...) «O mais fácil é uma pessoa enganar-se a si mesma, porque normalmente as pessoas acreditam que aquilo que desejam se pode tornar realidade.»

MÁGICO Essa frase não era da mãe.

FAQUIR Mas ela repetia-a muitas vezes, não era?

MÁGICO Era.

FAQUIR Sentes muito a falta dela?

MÁGICO Sinto, sobretudo de quando se ria.

FAQUIR O pai, em contrapartida, estava sempre muito sério.

MÁGICO E a queixar-se sempre de tudo.

FAQUIR «Eu sou muito parecido com ele.»

MÁGICO Nós somos todos parecidos com ele, incapazes de nos rirmos de nós mesmos e sem nenhum sentido de transcendência.

MÁGICO Oxalá a mãe estivesse aqui.

MÁGICO Tenho tantas saudades da mãe, do momento em que me deixava encostar a cabeça no peito dela e eu sossegava a ouvir os batimentos do seu coração.

Têm uma relação esquisita com o mar...

FAQUIR Dizem que há três tipos de pessoas: as que olham para o mar, as que entram no mar e as que saem vivas do mar. Mas a mim, francamente, o mar não me aquece nem me arrefece.

ESCAPISTA Como naquele dia em que caímos do barco e ainda não sabíamos nadar.

Havia realmente uma sensação de que este tempo da peça era uma projeção de um momento pós-vida ou a digestão pós-acontecimento traumático.

A investigação levou-nos a crer que existiam alguns presságios, que podiam ser evidências de que elas morreram, ou que estavam num estado de não vida, ou que algo de traumático ocorrera, como por exemplo:

A constante referência ao fechar dos olhos:

FAQUIR Mas como é que se ignora a dor?

MÁGICO Fechando os olhos e cerrando os dentes.

FAQUIR ... porque fecho os olhos enquanto canto...

FAQUIR (o amigo) Tem um olho de cada cor e basta fechar um para ver tudo diferente.

ESCAPISTA Lembras-te do que dizia o pai? (...) Se não gostares de alguma coisa, fecha os olhos e desaparecerá.

As condições físicas das personagens:

ESCAPISTA Porque raio é que mesmo a dormir tenho de andar de um lado para o outro?

MÁGICO (para a ESCAPISTA): O teu coração quase não se ouve.

MÁGICO Dantes vocês ajudavam-me. O que é que mudou?

FAQUIR Acho que os três crescemos demasiado depressa e, de repente, ficámos velhos.

FAQUIR (...) Mas é possível baixar a potência do ar condicionado? Estamos a morrer de frio.

Os devaneios delas:

ESCAPISTA *Porque é que o céu não irrompe em chamas quando mais precisamos?*

As provas da fragmentação do tempo, acima já mencionadas na definição do estilo da escrita, também levam a interpretação neste sentido da reflexão pós-vigília.

Coletámos ainda frases chave do carácter das personagens; confissões das mesmas, isto é, quando elas deixam cair a máscara e demonstram a sua verdadeira natureza; críticas ao meio envolvente e provas da metamorfose contínua, como indicado na tabela em anexo.⁷⁸

⁷⁸ Anexo 3 Tabela 4 Análise dramaturgica interna: pistas

e) Processo de investigação – conclusões

A Escapista parece definitivamente a narradora da sua própria história, pois no seu encontro com a editora, ela relata uma mulher que se transforma em animais com uma simbologia muito específica que pode ser associada à sua evolução de atitude ao longo do texto.

Tabela 4 Simbologia dos animais referidos pela Escapista

Animal	Simbologia
Periquito	Liberdade; afeto; cura; expansão; lealdade; família e compromisso.
Coelho	(Coelho branco: amor próprio); fertilidade; abundância; imprevisibilidade; ação rápida.
Avestruz	Adaptação; irmandade; comunidade; equidade; cura; intelecto; planeamento; amor próprio.
Gazela	Atenção; defesa; flexibilidade; percepção; proteção.
Leopardo	Consciência; coragem; camuflagem; poder; sobrevivência.

Essa sequência dos animais culmina, no texto original, com o encontro entre um homem leopardo e a mulher gazela e, na minha adaptação, da mulher leopardo e o homem gazela, por causa da metamorfose final.

ESCAPISTA (...) Claro que te posso contar, és a minha editora. Ainda me falta o título, mas sei que trata de uma mulher que num único dia e transforma num periquito, num coelho, numa avestruz e numa gazela, por esta ordem. Bem como final pensei num encontro entre esta mulher gazela com um homem leopardo...

No fim, ela acaba efetivamente por ter uma atitude de uma presa em relação a um predador, pois elas encontram-se em França a realizar o número da metamorfose, que era o sonho do Mágico.

Ouve-se o rufar de um tambor, a luz apaga-se e, depois de uns momentos, volta a acender-se. A FAQUIR está agora no lugar do MÁGICO, o MÁGICO no lugar da ESCAPISTA e a ESCAPISTA no lugar da FAQUIR.

Mas, as personagens metamorfosearam. Então quem ficou a gazela foi o Mágico e a Faquir o leopardo. O que corresponde perfeitamente às suas atitudes finais:

FAQUIR Como se pode ignorar a dor sem se sentir também dor? Bem, como a resposta não é fácil, o melhor é dar-vos um exemplo prático. (O MÁGICO traz-lhe um punhal que tira do baú) Antes de mais nada, é preciso sorrir. É fundamental não deixar de sorrir, cerrar de vez em quando os dentes e tentar não imaginar nem pensar em nada, especialmente em nada de pessoal, E já estarão preparadas. (Eleva o punhal e crava-o no coração.) Asseguro-vos de que não dói. Neste momento não sinto absolutamente nada. (Tira o punhal.) Et voilà, c'est tout. A FAQUIR saúda com a cabeça e olha para o MÁGICO, com um gesto de impotência.

MÁGICO fala ao telefone, sentado na cama:

Pode-me passar o presidente de França, por favor? Não. Ele não me conhece, mas um dos meus antepassados, o grande mágico Houdin, prestou um grande serviço à segunda república francesa, sufocando à nascença uma revolta na Argélia. Sim, sei que a Argélia já não pertence à França, mas tinha pensado que talvez eu pudesse prestar algum outro serviço ao vosso presidente. Sou mágico. Acho que já tinha dito. Qualquer coisa que peça. Compreendo... De qualquer maneira, diga-lhe que estou ao seu serviço. Ainda que eu agora esteja a viajar à volta do mundo, fico à sua disposição para qualquer coisa de que precise. A qualquer momento, posso prestar-lhe o serviço que seja preciso, para ser útil à França. Merci beaucoup. Oui, à bientôt, à bientôt.

O MÁGICO desliga o telefone.

Houve um dia que a Diana sugeriu que podia ter acontecido um acidente de avião, por causa do jogo inicial das irmãs: tem uma sequência estranha de oposição entre as duas e profundo pessimismo da parte da Faquir; depois, surge a imagem de um avião com uma multidão lá dentro a planar e “A resposta a cerejas é calamidade.”

ESCAPISTA Entusiasmo?

FAQUIR Desânimo.

ESCAPISTA Furor?

FAQUIR Abatimento.

ESCAPISTA Esperança?

FAQUIR Desesperança.

ESCAPISTA Novo continente?

FAQUIR Velho continente.

ESCAPISTA Luz?

FAQUIR Trevas.

ESCAPISTA Multidão?

FAQUIR Insubornável.

ESCAPISTA Mais além?

FAQUIR Aqui mesmo.

ESCAPISTA Sorte?
FAQUIR Constância.
ESCAPISTA Abismo?
FAQUIR Avião.
ESCAPISTA Cerejas?
Pausa.
FAQUIR Banana.
ESCAPISTA Banana?
FAQUIR Sim, banana.
ESCAPISTA Banana não vale.
FAQUIR Porquê?
ESCAPISTA A resposta a cerejas é calamidade.
FAQUIR Calamidade?
ESCAPISTA Sim.
FAQUIR Tens a certeza?
ESCAPISTA Já não te lembras de nada,
FAQUIR Há muito tempo que não jogávamos...

4. Escolhas de encenação

a) Dramaturgia

Chegámos à conclusão que tínhamos de optar.

A metamorfose das personagens era clara. Podiam até ser todas a mesma pessoa; uma pessoa com projeções oníricas que refletem uma confusão de quem é quem e do que aconteceu. Aparentemente foi o Mágico que lhe deu a carta de despedida à Faquir, acima já mencionada, mas parece até que pode ter sido a Escapista a escrever.

Decidimos que o amigo da Faquir, o atleta filho único pouco falador, era também uma parte dessa personagem coletiva e que, como tem um olho de cada cor, todas as personagens teriam.

FAQUIR Tem um olho de cada cor e só precisa de fechar um para ver tudo diferente.

Fazia-me sentido que aquelas personagens fossem uma e ainda mais, que essa pessoa estivesse morta; ou então, matá-la. Porque toda esta peça gira em volta de relações familiares baseadas numa sociedade patriarcal estruturada pela cisheteronormatividade. Queria tornar o ambiente satírico num autêntico purgatório de todos os vícios que são cultivados no seio da família tendo em conta o género e comunicar que esse tipo de organização social é patológico e deve ser transformado.

A organização paternalista é patológica para todos os géneros. Defendo que deve haver uma descentralização do poder da figura paterna e do irmão primogénito e da carência direcionada à mãe e à filha mais velha, como figuras que acolhem e consolam, de forma a evitar abusos de poder e de consumo desenfreado de energia emocional, que acabam por gerar situações de posterior alheamento e distanciamento. Para isto, deve haver uma partilha de responsabilidades e redistribuição das tarefas, um cultivo de outros tipos de instituição familiar e implementação de comunicação transparente, com cuidado e carinho, com definição concreta dos limites de cada pessoa, de forma a encontrar soluções para os problemas que vão surgindo ao longo do tempo. E claro, um cultivo da empatia.

Segundo a magia, para atingir o seu nível supremo é necessário matar o ego.⁷⁹ E se matássemos a Escapista, tinham de todas morrer. Mas, para fazer jus ao teatro de Cunillé, deixámos o final em aberto, apesar da sugestão de suicídio.

Adaptações textuais e cénicas

⁷⁹ Pendleton Ward and Duncan Trussell, “Hunters Without A Home”, *The Midnight Gospel*, 2020.

Fizemos ainda algum *sampling* de peças atuais, como a expressão “perpetuar o efêmero”, retirada da peça *Catarina e a beleza de matar fascistas*, do Tiago Rodrigues.

Escolhemos algumas adaptações, atualizámos “táxi” para “*bolt*”.

Bueiro é o nome que se dá a uma sarjeta de escoamento de água e também se utilizava este termo para se referir ao local de escoamento de fumo, a chaminé. Mantivemo-lo.

b) Ambiente

Cenário

Queríamos criar um ambiente sombrio e decadente.

Para isso, utilizámos no cenário objetos antigos e sujos. Recorremos a espelhos, que são e também a vidros e plásticos transparentes, atravessáveis pela luz; claro está, tudo emprestado, reciclado ou reutilizado, tendo em conta a política do *sampling*.

Sempre que foram à porta ou que falavam com alguém fora do elenco, es atorizes falaram para alguém que não estava lá. Quando se falavam nos gritos ou aplausos referentes aos jogos, estes eram antecidos de silêncio. O telefone tocava sempre um som diferente e nunca se ouvia x interlocutore.

Adereços

Todos os outros adereços recolhemos dos sítios que tínhamos à disposição, sejam as nossas casas, escolas ou lugares-comuns.

Concebemos a caixa de música com o aspeto da caixa negra do avião, que guarda as informações do voo, no caso de acidente.



Figura 1 Caixa negra em miniatura

As veias e artérias da Faquir fizemos com plásticos transparentes, reutilizados de um outro espetáculo.

Tabela 5 Simbologia dos adereços

Símbolo	Significado	Efeito
Espelho	Identidade; pureza; conteúdo da consciência; realidade aparente.	Rarefação.

Arca	Seio materno; vaso alquímico; renovação; transformação; proteção; divino; destino; renascimento.	Peso.
Mealheiro em forma de urso	Força; destreza; conhecimento; introspeção; transformação interior.	
Ampulheta	Passagem inexorável do tempo.	A peça desafia esta condição.
Três de espadas	Separação; ausência; dispersão; demora.	A Faquir mostra esta carta à Escapista.
Leque	Nascimento; leveza.	Tem a capa de <i>La mer</i> , de Debussy, pintada.
Guarda-chuva	Proteção. (A chuva pode simbolizar emoção).	A Escapista tira-o da arca e volta a colocar antes de se ir embora.
Máquina fotográfica	Possibilidade de perpetuação do efêmero.	
Ás de copas	Copas é o naipe da água e a água representa as emoções, a intuição e a criatividade.	O mágico tira-a duas vezes, cada uma delas para cada uma das suas irmãs.
Ovo	Fertilidade; eternidade; renovação; riqueza; ressurreição.	A Escapista tira-o durante a sua confissão e depois parte-o.
Tocha olímpica/ taça da FIFA ou dildo	Masculinidade tóxica; competitividade; falocentrismo; heterocisnormatividade.	Choque, por ser uma imitação muito precisa de um pênis gigante.
Número 3	Triângulo (símbolo da magia); trindade; ciclo.	Aparece recorrentemente no texto: Três pessoas diferentes denunciaram a Escapista; para a Faquir existem três tipos de pessoas face ao mar e há três saídas de emergência.
Fotografias desfocadas	Memórias inacessíveis.	

Projeções

Decidimos gravar uma cena debaixo de água, na qual se encontram os três personagens, após o suposto acidente de avião em que morreu a personagem coletiva.

Filmei ainda as memórias materiais, como bilhetes de papel, panfletos, anúncios, papelinhos e recordações, através de cortes e colagens das minhas experiências coletadas no estado de vigília nos últimos anos.

Captámos imagens de impressões de folhas desenhadas pela Júlia, como faziam nas técnicas surrealistas: *frottage*, para representar o onírico e o interior da natureza morta, já que estávamos rodeados de natureza viva.

Montei o vídeo, mais uma vez, com o programa Adobe Premiere Pro 2022 o que gravei com uma GoPro e com a Nikon D3500.

Luz

O desenho de luz foi concebido maioritariamente em luz lateral e contraluz, adaptando às necessidades dramáticas. Utilizámos as cores branco, roxo, da magia, e azul, por causa do elemento água.

Figurinos

Escolhemos figurinos pretos, para representar o luto, mas também para se oporem ao jardim que nos rodeava. Escolhemos um vestido para a Faquir, uma cartola e colete para o Mágico e um blusão e luvas para a Escapista.

Adquirimos lentes de contacto de forma a cada intérprete ficar com um olho de cada cor, para representar a personagem coletiva. Foi o único elemento comprado.

Música

Faquir

Para as partes musicais da personagem Ágata, que na versão original canta boleros, quis manter uma vertente literária, por isso utilizei a técnica de *spoken word*, com elementos musicais compostos por mim. Para criar a música, utilizei o sintetizador KORG minilogue XD, que cria som através da corrente elétrica, com dois osciladores acústicos e um digital. Este instrumento permite gravar num sequenciador nele incorporado e ao mesmo tempo tocar ao vivo. Na performance ao vivo, foi utilizada, além das partes pré-gravadas, a improvisação livre tanto das notas tocadas como da manipulação de efeitos como a forma da onda sonora, a ressonância, a intensidade do filtro, entre outros parâmetros que o instrumento permite.

Som do espetáculo

Pedi à Sara Marita que compusesse a banda sonora e fui trocando ideias com ela em relação à paisagem que emergia a partir da descoberta do texto. Eu escrevo em conceitos abstratos algumas linhas de condução musical e ela concretiza-as através da composição no programa Max.

Ao longo do ano, eu a Sara e a Inês Silva, que temos um grupo de improvisação vocal, fizemos improvisações musicais, o que contribuiu para o ensaio de curtas partes musicais concretizadas pela voz da Faquir.

Utilizámos ainda, em momentos chave, os sons dos animais referidos pela Escapista.

Cíntia A Banda

Decidimos utilizar a música chamada “Dois Corvos Numa Esplanada”, a qual cortámos, colámos e passámos em três momentos da apresentação: as três danças do Mágico e da Faquir, na cena IV.

5. Concretização – processo de ensaios

a) Metodologias de direção

O processo começou o que se chama de «ensaios de mesa».

Durante o mês de agosto, fizemos uma residência na In Impetus para, com o texto já sabido, começarmos a fazer improvisações e definir intenções.

Trabalhámos cena a cena, marcámos a movimentações e fizemos ensaios corridos.

Improvisação

Utilizei muito a improvisação como via de experimentação, tanto na descoberta das personagens de cada uma de nós, como na encenação. Trabalho a partir das propostas que es atorizes trazem e construo a partir daí.

Criámos mais tarde algumas situações hipotéticas de encontro entre as personagens, como o acidente de avião, brincadeiras na infância... Também, quando nos encontrávamos em situações de não-ensaio, por vezes começávamos a explorar dizer o texto consoante o que estávamos a fazer, fosse lavar a loiça, sentar num banco de jardim, fumar um cigarro...

Esta metodologia foi essencial quando tivemos, a quatro dias da apresentação presencial, uma crítica da professora Graça. Ela disse que a nossa interpretação estava muito realista. Na busca da verdade, esquecemo-nos que tínhamos de encontrar essa expressão surrealista ou mágica que o texto pedia. Então, os dois ensaios antes da estreia foram feitos em redefinição da encenação e através do impulso.

Na cena VI A a Faquir passou a esfregar-se no chão, na cena VI C o Mágico persegue a Faquir, nas cenas musicais da Faquir, o Mágico e a Escapista criam narrativas improvisadas em resposta ao som, na cena XIII a Faquir olha para a bola de espelhos como se fosse ela a Escapista, entre outras criações fruto do improviso.

Jacques Lecoq⁸⁰

Em Paris tive aulas com a professora Raphaëlle Doyon, que me transmitiu a técnica do corpo poético, que tem como base o trabalho sobre os elementos, inicialmente, na máscara neutra.

Fizemos improvisações nos vários níveis (de 0 a 10 de intensidade de encarnação) de cada elemento (pela ordem água, ar, terra e fogo) e identificámos os que relacionavam mais com as personagens e connosco próprios.

***The Lucid Body*, Fay Simpson**

⁸⁰ Lecoq, Jacques. 1998. *Le Corps Poétique*.

Trabalhámos ao longo da residência a mobilidade da coluna, que é de onde parte todo o movimento, como aprendi no *workshop* do bailarino Cyril Baldi, no Quórum Ballet.

Aprendemos a auto observarmo-nos sem julgamento, com compaixão perante as nossas vivências e memórias, que ficaram inevitavelmente inscritas nos nossos corpos. Quando iniciámos este processo de autoanálise, desafiámo-nos a visualizar cada um dos pontos da nossa coluna e deixar virem à tona as emoções que cada ponto criava em nós. Estes pontos são, nesta terminologia, denominados chakras ou centros.

“Western thought believes these centres to be electrical or magnetic fields. A chakra is a spinning sphere of bio-energy emanating from the major nerve gaglia branching from the spinal column.”⁸¹

Estes centros de energia estão posicionados nos locais das glândulas do sistema endócrino. As hormonas por elas excretadas afetam o equilíbrio psicológico e ajudam na autorregulação do sistema nervoso, que controla as funções básicas do corpo.⁸²

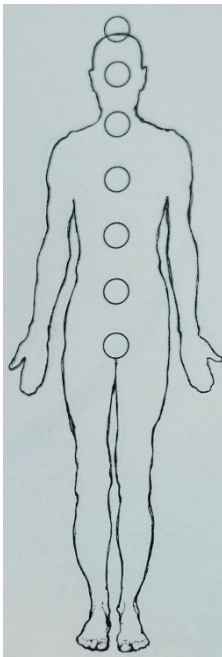


Figura 2 Localização dos centros de energia ao longo da coluna vertebral.

O objetivo era ouvirmo-nos a nós próprios e aos nossos corpos.

Numa segunda fase, tentámos identificar, com a mesma atitude de compaixão, quais os *chakras* que estavam mais presentes nas nossas personagens e de que forma eles evoluíam ao longo da peça, consoante a curva de cada personagem. Esta teoria defende que eles podem

⁸¹ Simpson, Fay. 2008. *The Lucid Body*: 31 *apud* Powell, Robin. 1987. “Body Therapies: Body Awareness Techniques”, *Journal Holistic Nursing*.

⁸² *Ibid.*

estar equilibrados, explodidos, implodidos ou serem espásticos.⁸³ Normalmente os mais sensíveis têm uma escala maior, podendo implodir ou explodir mais, mas com o avançar do trabalho percebemos que os mais equilibrados em nós podem ter igual potência aquando ativados.

Depois de alguma consciencialização neste sentido, após a visualização de uma filmagem de um ensaio, percebemos que eu tinha muita leveza e isso remetia para o elemento ar. Estávamos um pouco discrepantes neste parâmetro e decidimos incidir o foco do trabalho neste elemento, que se conecta com o quarto centro, o do coração. Fizemos um ensaio em que o trabalhámos, eu de fora a observar e a dar indicações, o estado de amor incondicional; como uma criança que se apaixona por qualquer coisa com muita leveza.

Este exercício consistiu, numa primeira fase, em, deitades no chão, pensarem na zona do coração como o sol a irradiar em direção ao teto, massajarem por baixo das clavículas, respirarem profundamente por esse centro, sentirem o calor nessa zona do corpo e permitirem a ignição de uma gargalhada. Isto para o explodir. Depois, para implodi-lo, sugeri pegarem numa almofada, colocarem-na à frente do coração, como se fosse um escudo, sentirem-se afundar numa cave escura, olharem para dentro desse ambiente e, ao respirar, entenderem que emoções vinham à tona: solidão? Dor? Medo? Sugeri ainda que expressassem em voz um gemido no tempo que sentissem necessário até esgotá-lo. Pedi que escrevessem sobre a experiência.⁸⁴

Fui solicitando alguns trabalhos de casa, que consistiam em abrirem a janela do coração delis e dizerem a sua verdade a alguém, como por exemplo «gostei disto» ou «desculpa por ontem». Pedi que escrevessem sobre os seus sentimentos de vulnerabilidade quando tentam fazer essas confissões «do coração». Solicitei ainda que, caso não conseguissem, tomassem nota e tentarem com alguém com quem se sentissem mais segures.

Uma nota importante: nunca exigi nada que não quisessem partilhar e o objetivo nunca foi reviver memórias antigas e refundidas. Era apenas um estímulo ao autoconhecimento visando descobrirmos os lugares onde nos encontrávamos umes aes outres, nesta fase da nossa vida, neste processo.

No seguimento do ensaio, numa segunda fase, pedi-lhes que reconectassem com o seu estado de criança, o que significa: perder o controle, perder a noção de controle, cair, voar, rir, brincar, jogar, provocar...

⁸³ A palavra «espástico» vem de «espasmo». Um centro com esta característica é definido pela explosão e implosão simultânea do mesmo, ou do alterar entre por exemplo, um estado implodido para de repente e de vez em quando explodir.

⁸⁴ Anexo 4 Textos do coração.

Depois, fizemos o texto a partir da cena IX nesse estado e muita coisa mudou na nossa interpretação. Sentimos que já nos estávamos a aproximar mais da relação entre pessoas irmãs. Foi muito curioso observar as diferenças entre o Francisco e a Diana. O primeiro, proativo e enérgico, a criança do «faz de conta» exaustivo e com muita vontade de brincar. A segunda, tranquila, que se entretém com pouco e aceita facilmente as propostas do irmão.

Ao longo da residência trabalhámos também os outros centros, o primeiro, com os exercícios de segurar uma mesa enquanto dizemos o texto e observámos que ganhava uma densidade muito própria do elemento terra, e de seguida repetir sem esse peso físico, procurando o peso psicológico associado. Pedi que fossem observando a raiva, enquanto força vital: se a expressavam quando a sentiam no dia-a-dia, física ou psicologicamente ou se a evitavam. Desafiei-os a andarem de transportes públicos sem se segurarem e que trouxessem memórias de estarem assustadas «de morte».⁸⁵

Para o segundo, coloquei uma música e pedi que abanassem o rabo, para soltar a timidez e sentissem algum tipo de libertação da zona abaixo do umbigo. Em oposição, sugeri que fechassem o ânus e a barriga e que se movimentassem pensando em algo que lhes provocasse vergonha.

Para o terceiro, pedi que se focassem em algo que sabem que são absolutamente fantásticos a executar. Da ação mais boba à mais complexa, podia ser qualquer coisa, mas algo que lhes desse confiança e que não se importassem que alguém estivesse a vê-les fazer. Pedi-lhes que reparassem na respiração, no relaxamento do cérebro e na fluidez do seu corpo ao executarem aquela ação. Depois pedi-lhes que andassem com aquela arrogância. Em contraponto, sugeri que imaginassem algo em que são péssimos, que não querem que ninguém os veja a fazer e que andassem com esse sentimento de inutilidade e humilhação.

No quinto, requeri apenas trabalhos de casa: escolherem um dia para não mentir nem omitir nada – é um grande desafio – então, que escrevessem as situações em que não conseguiram fazê-lo, que reparassem quando ficam calades para não magoar alguém e se de uma maneira geral são mais explodidos ou implodidos. Quais são os ambientes em que te sentes balançade? Ou seja, em que dizes o que é preciso e aproveitais igualmente o silêncio?

O sexto foi trabalhado através da observação. Pedi que escrevessem intuições e que notassem quais são os pensamentos que lhes vêm à cabeça quando uma pessoa amada está prestes a dizer algo, para lerem o corpo de outra pessoa e perceberem o que é que a sua própria intuição lhes comunica. Em ensaio, pedi que imaginassem uma antena a afundar-se na

⁸⁵ Partilhámos o nosso medo acerca de vírus e DSTs.

testa e a conectar-se com o interior. O desafio era ouvi-lo e desconectar completamente com o exterior. Para contrabalançar, pedi que pensassem numa mudança para as suas vidas, podendo ser de carreira, relação, resolução de um problema... Algo que fosse importante para si naquele momento. A provocação seguinte foi que imaginassem o mundo com esta mudança desejada e passar o dia seguinte como se essa mudança tivesse acontecido já e notarem se a vida começa a mudar para acomodar essa sua própria projeção de visão.

O sétimo centro foi trabalhado através da meditação guiada, a imaginação de um cenário hipotético e condução através das memórias e da imaginação.

Queria deixar uma nota final: isto são apenas sugestões de linhas condutoras, que partem de sensações, mas não dogmas. Todo o questionamento é sempre bem vindo.

Victor Hugo Pontes

Numa residência artística que fiz em setembro de 2021, na Gráfica – Centro de Criação, chamada *Corpos Clandestinos*, com o coreógrafo acima mencionado, experimentámos, entre outras coisas, encarnar animais.

Então, no processo de ensaios, fizemos também esse trabalho aplicado aos animais descritos pela Escapista na conversa com a sua editora. Depois de ler as suas simbologias, procurámos na peça atitudes das personagens que correspondessem a cada uma delas e aplicámos esse trabalho a cada fala prévia à descrição.

b) Registos de ensaios

Os aquecimentos foram sempre variados, mas assentaram em três pilares: a libertação do corpo, através da mobilidade das articulações; o soltar da voz, a partir dos estiramentos, controlo de saída do ar e dicção; e os exercícios específicos, que já foram acima mencionados. Um destes últimos foi também a meditação, que descobrimos ser um estado muito necessário não só para o autoconhecimento, como também para a efetivação da magia.⁸⁶ Em relação à voz, fomos ouvindo e vocalizando a canção que propus que cantássemos na apresentação, o “Canto do Povo de Um Lugar”, do Caetano Veloso.

Aqui deixo alguns escritos que foram feitos ao longo de todo o processo:

“Eu já sei porque eles morreram!

“Vêem-se ao espelho. Veem o terceiro reflexo que é o passado deles.

“O Mágico não estava no acidente de avião. Ele tem a caixa mágica, que é a caixa negra.”⁸⁷

“Quase dava para fazer um filme só sobre o dia do desastre de avião, com as falas dos pais e o jogo antes de o avião se despenhar.”

“A Faquir é a primeira a morrer, porque ainda há pessoas na apresentação com o Mágico. A Escapista é a última, porque já não há ninguém.”

“A Escapista levou ovo da loja duty free.”

A Diana, ou a Escapista, decidiu escrever uma carta de despedida, quando descobrimos que não podíamos fazer a apresentação na In Impetus. Decidimos que essa seria a nossa folha de sala, que partilharíamos num código QR, de forma a evitar desperdício de papel.

⁸⁶ Pendleton Ward and Duncan Trussell, “Hunters Without A Home”, *The Midnight Gospel*, 2020.

⁸⁷ Notícia como base desta conclusão disponível em:

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2003/07/030711_bebemt [consultada a 20/08/2022]



Ilusio-manos Ágata e Alfredo,

Nada é fácil, nunca é fácil...
Há que olhar mais além. Tudo o que aconteceu, ou está a acontecer ou até o que está para acontecer, fará sempre sentido porque é o que tem de ser. E nós temos tudo o que é possível para enfrentar qualquer alteração que possa existir nesta queda. Oçam a minha intuição. Nós vamos sobreviver. Basta que troquemos os ponteiros do relógio por bananas. Talvez escorreguemos neles e consigamos enganar a morte. As vezes oiço a minha voz na caixinha de música a responder-me a mim própria. Mas a verdade é que quando me olho ao espelho também vos vejo no reflexo. Não sei, é tudo muito absurdo. Ainda assim, prometam-me agora mesmo que se olharmos uns para os outros, nunca vamos fechar os olhos. Obrigada pela viagem.

Alicia

Figura 3 Folha de sala em formato de postal, com uma fotografia desfocada, como as da Alicia.

6. Resultado⁸⁸

7. Discussão

No final da apresentação, abrimos um espaço de conversa em que solicitámos à audiência que expressasse opiniões, questionasse e criticasse o trabalho em processo.

A professora Graça perguntou como tinham sido os ensaios após a sua crítica. Tivemos então oportunidade de partilhar o encontro com o Thiago, que nos veio ajudar com a procura dos três momentos emotivos chave da curva das nossas personagens e com o contágio entre nós dessas mesmas emoções. Para chegar à metamorfose, tínhamos de dar indícios físicos ao longo da peça, para ir criando essa ilusão de que todos tínhamos esses comportamentos e éramos influenciadas reciprocamente. Esta crítica estimulou ainda a improvisação na definição da encenação, com o intuito de se tornar mais surreal e a fusão entre as personagens mais evidente.

⁸⁸ Apresentação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=57tjpiRZVoo&ab_channel=ESTCIPL

O David indagou porque é que, sendo um projeto de Artes Performativas, eu escolhi interpretar, encenar e produzir. Expliquei que era suposto termos tido mais apoio da assistência de encenação, um olhar externo mais presente, mas por incompatibilidades horárias, não foi possível. Por outro lado, o trabalho de produção é difícil conseguir ajuda sem financiamento, pelo que me ocupei dessas funções; o que eu queria mesmo era interpretar uma das personagens.

A Riza aproveitou para perguntar como é que o *workshop* que eu havia feito na semana anterior (*The Lucid Body*, com o Thiago Felix) tinha transformado a minha interpretação. Eu expliquei que encontrei mecanismos para aceder à minha criança selvagem, *persona* e sombra que em muito contribuíram para o aprofundamento das camadas emotivas e para o lidar empaticamente com a atitude da minha personagem e igualmente para tomar consciência de que o corpo sabe sempre e que é preciso confiar nele.

A Catarina inquiriu se o texto era assim originalmente ou se tínhamos feito muitas adaptações. A verdade é que o texto se manteve praticamente o mesmo, os adereços, a encenação e as referências é que lhe deram outros significados mais direcionados à interpretação fruto deste processo de pesquisa.

Estado da arte

Tive dificuldade em encontrar outras peças de teatro que tenham sido feitas ultimamente sobre o tema da magia. Então, decidi compartimentar a apresentação que fiz em várias camadas, de forma a poder relacioná-la com outras.

A colaboração tem vindo a tornar-se um processo comum, afastando a ideia romântica de artista solitário. O processo acelerado da globalização, da especialização, do crescimento da interdisciplinaridade e das tecnologias de comunicação tornam-na necessária para dar resposta a toda a procura.⁸⁹ A condição necessária do ser social foi incorporada no mecanismo do lucro.

“Even though there is thus no consensus on the processes and procedures of collaboration as it happens in diverse contexts, the ideology of collaboration currently pervading academia nevertheless draws all academic disciplines together under the same model of collaboration that institutional discourses promote: a model originating in the business world and driven by the values of the market.”⁹⁰

Mas o que é que significa realmente colaborar? Vem de um lugar de entreatajuda e de partilha. “...the notion of the free-willed, rational and autonomous individual has become highly suspect...”⁹¹, pois a noção de ser enquanto social, constantemente influenciado pelo meio em que se insere, é pelo menos em parte, determinante da sua própria condição enquanto indivíduo.

A colaboração deve ser equitativa. Cada pessoa contribui com aquilo que pode naquele momento e a criação vai-se construindo das partes de todos envolvidos. É uma prática que tem sido comum nas artes cénicas nos últimos anos, que remonta já desde o cinema dos anos 20 e a música dos anos 60, apesar de depois ter ressurgido a noção de *auteur*.

O processo dramático, ou seja, o lado mais científico desta cocriação, está profundamente relacionado com a vertente artística, porque enriquece a interpretação e o desenvolvimento dos símbolos que constituem o seu ambiente. Aqui não se trata de um processo da ciência e outro da arte: ambos estão interconectados.

Uma peça de arte é produto de um nexo de relações.

Esta peça está repleta do abismo que existe entre o que sentimos e o que comunicamos, uma condição humana que existe desde os registos mais antigos de teatro.

⁸⁹ Dogantan-Dack, Mine. 2020. “Why Collaborate? Critical Reflections on Collaboration in Artistic Research in Classical Music Performance”, *Artistic Research in Performance through Collaboration*: 40.

⁹⁰ *Ibid*: 44.

⁹¹ *Ibid*: 42.

O teatro que na criação existe é sobre algum momento da morte. Pode associar-se o compasso de espera, a Beckett por exemplo. É um ritual que contempla formas de expressão além da inteligível. Expressão através do contágio, de formas que não se representam na língua falada, outras linguagens, corporais, sonoras, imagéticas, materiais, imateriais e simbólicas. Pode relacionar-se com a cinematografia de Jean Cocteau, Luis Buñuel ou até de David Lynch, no sentido estético.

A hierarquia entre a pessoa e o objeto é desmoronada. É parte do teatro pós-dramático, no sentido em que há possibilidade para pequenas ações sem fala e explora composições cénicas dinâmicas. Esboça ainda um grito neossurrealista antiguerra.

Existe certamente a tensão dramática em volta de uma despedida e um discurso à primeira vista articulado. Mas, a morte paira no ar e apesar de haver uma espécie de vestígio naturalista, as personagens deixam-se consumir por uma atitude traumatizada que normalmente as pessoas não expõem à vista social, como nos romances de Saramago ou de García Márquez.

A paisagem criada pode aproximar-se de uma cerimónia, no sentido de purgatório e da ciclicidade das ações, por exemplo, dos espetáculos de magia ou os *talk shows* da Faquir.

A morte é, portanto, tratada de uma forma cerimonial e não dramática, podendo haver ainda um paralelismo com a peça *O Riso dos Necrófagos*.⁹²

Apesar de a maioria da peça ser composta por teatro, há a interação entre outras artes performativas, além da luz, do cenário e adereços e dos figurinos, nomeadamente a música e o cinema.

Ao longo dos últimos anos, tenho vindo a observar e participar em criações de natureza experimental das artes performativas. O contacto com estas áreas iniciou-se nos concertos e *jams* de música improvisada.

Comecei por aprender jazz e participar no meio cultural em torno do Hot Club de Portugal, mas a improvisação condicionada começou a desinteressar-me. Quando descobri a Maria João Grancha e mais tarde a PenhaSco e a Maria do Mar de Brito Lopes, percebi que uma tela em branco era mais perto daquilo que me interessava ouvir e fazer musicalmente - uma área musical extremamente performativa, porque se constrói do momento e toda a carga em que nele se cria a música do momento.

Sempre tive um contacto muito próximo com a literatura, pois é a grande paixão da minha mãe. Então, descobri a *spoken word*, pois tive contacto com o Tiago Gomes. Então,

⁹² Informação disponível em: <https://www.culturgest.pt/pt/media/riso-dos-necrofagos/>

decidi aplicar a arte do *sampling*, de alguns livros que tenho vindo a ler e que se adequavam às partes cantadas da Faquir, à música que ela emitia. Em vez de cantar, explorei o sussurro e técnicas de improvisação livre inspiradas na cantora acima referida.

A utilização da improvisação como ferramenta de criação encontra-se presente nos modos de gerar artes performativas atuais (seja música, dança, teatro ou multidisciplinares). É subjetiva, pela reflexão da experiência individual enquanto contributo que cada parte tem paradar à cocriação, permitindo uma relação entre xs criadorxs-performers mais equilibrada e democrática do que o foco nx criadorx como figura hegemónica. Uma improvisação em grupo envolve a disponibilidade para o diálogo, a escuta entre improvisadorxs e a negociação das respostas e tem em vista a criação de um significado áudio e visual em tempo real. É a combinação da intuição e do silêncio numa medida de presença muito particular.

A existência da personagem coletiva pode ter um paralelismo com o filme *Persona*,⁹³ no sentido em que há uma confusão entre quem é que é quem e se não são tudo partes da mesma pessoa.

Foi fomentada uma estética de contrastes, para criar diferentes zonas de sonoridade e ir despertando a atenção sucessivamente pela errância entre distintos lugares emotivos.

Na peça realizada, as imagens cinematográficas são projetadas quando há também ações paisagísticas, no sentido em que uma ou mais personagens desapareceram e a outra está num compasso de espera. A instalação cinematográfica é uma prática que com o avanço da tecnologia digital tem vindo a marcar os palcos progressivamente, como no espetáculo *The Anger! The Fury!*⁹⁴ ou na performance *Outra Língua*.⁹⁵

Outra experiência que tive de improvisação musical recentemente foi no contexto da música eletrónica, a Roda de Sample.⁹⁶ Os princípios são os mesmos, mas aqui os discursos podem provir de algo que não apenas a imaginação de intérprete.

A música eletrónica é uma representação viva da democratização da possibilidade de se fazer música, porque é possível fazer-se sem ter de adquirir um instrumento e ter um estúdio apenas com um computador.

Esta acessibilidade a informação instantânea marca definitivamente a minha geração. E por isso as influências são de toda a índole e provêm de todo o globo.

⁹³ Bergman, Ingmar. 1966. *Persona*.

⁹⁴ Informação disponível em: <https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/the-anger-the-fury/>

⁹⁵ Informação disponível em: <https://cartazculturalisboa.pt/evento/outra-lingua-teatro-nacional-d-maria-ii/>

⁹⁶ Informação disponível em: <https://www.rodadesample.com/> e <https://oficinaiminente2020lisbon.iminente.org/detail-artists/roda-de-sample/>

A série *Midnight Gospel*, por exemplo, tem um episódio no qual entrevistam uma pessoa que esteve mais de vinte anos presa por suspeita de homicídio de um cadáver encontrado com uma mordida na cabeça,⁹⁷ que acabou por ser ilibada por ter arrancado todos os dentes na semana precedente ao julgamento. É uma história muito bizarra, mas o seu protagonista relata a sua relação com a magia ao longo do tempo que esteve na prisão e este *podcast* acaba por ser pintado por uma espécie de realismo, mas mágico, por ser acompanhado por uma animação desenhada e pela discussão ser à volta dessa temática.

As artes ocultas sempre foram associadas à depravação, como o circo, a tatuagem e a magia, que, no entanto, nos dias que correm, começam a ter mais visibilidade na esfera pública, porém muito através do vídeo e consoante os interesses algorítmicos de cada sujeito.

Existem ainda espetáculos de magia⁹⁸ de variadíssimas vertentes, uns mais conceituados, difundidos pela televisão ou pela *internet*.⁹⁹

Mas a magia efetua um paralelismo com o foco e com o poder da decisão. Será que existe livre-arbítrio? Pela condição de se nascer inevitavelmente onde for... Será que temos uma essência? Ou que somos compostos de bocados de outras coisas, pessoas e vivências que se nos atravessaram pelo caminho efêmero do tempo? Será que o condicionamento efetuado pela escolha de uma direção poderá fazer acontecer algo?

Outras peças que satirizam as relações familiares, questões de género e interligações psicanalíticas e oníricas são por exemplo *Catarina e A Beleza de Matar Fascistas*¹⁰⁰ ou *Pais e Filhos*.¹⁰¹ Na primeira, em que todos os membros da família se chamam Catarina, existem personagens tipo que remetem às funções institucionalizadas, mas há um rompimento com o estereótipo da filha, que é a que quer matar. Na segunda, igualmente as personagens tipo revelam-se e quebram os padrões delas esperados.

⁹⁷ Berlinger, Joe. Sinofsky, Bruce. 1966. *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*.

⁹⁸ Exemplo: <http://clararuprecht.com/about/>

⁹⁹ Mister M, por exemplo.

¹⁰⁰ Informação disponível em: <https://www.tndm.pt/pt/espetaculos/catarina-e-a-beleza-de-matar-fascistas-1452/>

¹⁰¹ Informação disponível em: <https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/pais-filhos/>

Conclusões

O meu objetivo inicial era usar a metodologia de *sampling* para criar uma narrativa, como fiz na primeira fase do projeto. Na segunda, Lluisa, com este texto dramático, acaba por fazê-lo face à realidade: pega na sua circunstância de ser escritora e de se imaginar ou sonhar em diferentes situações e na instabilidade constante da viagem e do estilo de vida errante que transformou numa possível reflexão psicanalítica com conflitos gerados por personagens tipo. Aquilo que eu buscava como fazer *sampling* este processo ensinou-me: procurar um evento da vida e criar a partir dessa potência.

As temáticas sugeridas pelo próprio texto levaram a investigações e discussões em torno de temáticas psicossociais muito enriquecedoras tanto para as pessoas envolvidas no projeto como para quem observou e discutiu com a equipa.

As entrevistas em anexo demonstram como realmente foi um trabalhado de cocriação em constante processo; parece que o tempo escasseia sempre, por vivermos neste modelo de vida de produção e maximização do lucro.

Este processo foi guiado maioritariamente pela intuição e demonstramos com o resultado que é possível criar através da combinação do texto com a improvisação. A adaptação do mesmo não deixou de permitir que a minha crítica à hegemonia do falocentrismo fosse explorada.

A vertente ecológica não foi totalmente conseguida, mas foi uma premissa.

A cocriação promove um sentido de empatia, de sensibilidade e de inerente responsabilidade.

A exploração da relação com o corpo e voz através da técnica do *The Lucid Body* potenciaram a marcação da encenação na busca de estados emotivos das personagens que fossem de acordo com o realismo mágico. O comportamento humano é universal, por isso é possível ter empatia por toda e qualquer personagem se se considerar a sua situação sem julgamento e com empatia ativa. O corpo organiza-se desde o início da existência de forma a responder às necessidades psicossociais. Devemos ouvir mais o corpo e respirar com ele. O corpo sabe sempre.

Na busca da verdade por vezes perdemo-nos na interpretação realista e foi muito importante o contributo da improvisação para explorar outras linhas de estado emotivo-conceptual.

Para criar cenas oníricas utilizei um cenário exterior, o jardim da ESTC, no suposto ambiente da peça passado numa sala de festas e num quarto de hotel. A luz foi concebida em

luz lateral e contraluz, nunca de frente: de forma a não dar o efeito do real. A projeção de vídeo foi feita num dos adereços, a mesa, e intercalada com a saída de cena das personagens.

A temporalidade tem muito que se lhe diga. Para amplificá-la é necessária escuta ativa: entender os momentos em que o texto possui quebras internas e a musicalidade geral das palavras e gestos proferidos. Para sustentar a temporalidade é necessária a presença de espírito.

Bibliografia

- A Banda, Cíntia. “Dois Corvos Numa Esplanada”, *Sítio*, 2021.
- Aronofsky, Darren, *Requiem for a Dream*, 2000.
- Artaud, Antonin. 1938. *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda edições, 2006.
- Bosnak, Robert. 1986. *A little course in dreams*. Boston: Shambhala Publications, Inc., 1998.
- Buñuel, Luis. *Un Chien Andalou*, 1929.
- Butler, Judith. 1990. *Problemas de género*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- Chiampi, Irlemar. 1980. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Cohen, Octavio. 2020. *A Jornada dos Mestres*, disponível em: <https://super.abril.com.br/especiais/ilusionistas-a-jornada-dos-mestres/>
- Corrêa, Graça P. “Dramaturg as Context Manager: A Phenomenological and Political Practice” in Romanska, Magda, *The Routledge Companion to Dramaturgy*, London and NY: Routledge, 2015: 308-312.
- Cronenberg, David. *A dangerous method*, 2011.
- Cunillé, Lluïsa. 2004. *Ilusionistas*. Lisboa: Artistas Unidos.
- Dogantan-Dack, Mine. 2020. “Why Collaborate? Critical Reflections on Collaboration in Artistic Research in Classical Music Performance”, *Artistic Research in Performance through Collaboration*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Dowling, Gwyneth. 2011. Lluïsa Cunillé Salgado, disponível em: <http://www.outofthewings.org/db/author/lluïsa-cunille-salgado.html#bib8768>
- Eliade, Mircea. 1957. *Sonhos, mitos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2019.
- Feldman, Sharon G. 2007. “The Sala Beckett and the Zero Degree of Theatricality: From Lluïsa Cunillé to Charles Batlle”, *Contemporary Theater Review*. Londres: Queen Mary University of London.
- Floresti, Felipe. 2020. *Robert-Houdin, o pai do ilusionismo moderno*, disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/robert-houdin-o-pai-do-ilusionismo-moderno/>
- Floresti, Felipe. 2020. *Robert-Houdin, o pai do ilusionismo moderno*, disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/robert-houdin-o-pai-do-ilusionismo-moderno/>
- Freud, Sigmund. 1905. *Jokes and Its Relation to the Unconscious*. Tradução de Joyce Crick. Nova Iorque: Penguin Books, 2002.
- Freud, Sigmund. 1923. *The Ego and the Id*. Tradução de Joan Riviere. Nova Iorque: W. W. Norton Inc., 1960.

Gil, José. “Abrir o Corpo”, Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

Gomes, Guilherme. 2022. *O espetáculo é um acidente*. Lisboa: Coffeepaste.

Gomes, Henrique. 2021. *Provocatio*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Hanich, Carol. 1969. *The Personal Is Political*. Rotterdam: SensePublishers, 2006.

Hopkins, David. 2004. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Jung, Carl Gustav. 1961. *Memories, dreams, reflections*. Nova Iorque: Random House, 1963.

Jung, Carl Gustav. 1976. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

Kaufman, Charlie. *Being John Malkovich*, 1999.

Kundera, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

Lecoq, Jacques. 1998. *Le corps poétique*. Paris: Actes Sud, 2016.

Lehmann, Hans-Thies. 1999. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind, São Paulo: Cosacnaysfy, 2007.

Lopes, Tânia. 2008. *O realismo mágico em José Saramago*. São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Lynch, David. *Twin Peaks*, 1990.

Marquez, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

Meisner, Sanford. 1987. *Sanford Meisner on Acting*. Nova York: Random House, Inc.

Noé, Gaspar. *Enter the void*, 2009.

Nolan, Christopher. *The Prestige*, 2006.

Oneto, Paulo Domenech. 2017. *O «objet trouvé» ou readymade e suas implicações: virtualidade e transicionalidade*, disponível em: <https://wrongwrong.net/artigo/o-objet-trouve-ou-readymade-e-suas-implicacoes-virtualidade-e-transicionalidade>.

Pendleton Ward and Duncan Trussell. “Hunters Without a Home”, *The Midnight Gospel*, 2020.

Powell, Robin. 1987. “Body Therapies: Body Awareness Techniques”, *Journal Holistic Nursing*. Los Angeles: American Holistic Nurses Association.

Preciado, Paul B. 2000. *Manifesto Contra-Sexual*. Tradução de Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

Preciado, Paul B. 2019. *Um Apartamento em Urano*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Bazarov, 2020.

Queirós, Eça de. 1888. *Os Maias*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999.

Ranci re, Jacques. 2008. *O espectador emancipado*. Tradu o de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2012.

Rodrigues, Ant nio M. “Breves considera es sobre o tacto no quotidiano: pontos de contacto entre a Teoria Social antropológica e sociológica”, *Antropologia Portuguesa* 24/25, Universidade de Lisboa, 2007/2008: 165-180.

Roh, Franz. “O realismo mágico”, *Revista do Ocidente*. Madrid: Funda o José Ortega y Gasset.

S ez, Javier. 2004. *Teoria Queer Y Psicoan lise*. Madrid: Editorial Síntesis.

Sanchis Sinisterra, José. 1999. “Una poética de la sustracción”. *El Cultural*. Madrid: Prensa Europea del Siglo XXI, S.L.

Saramago, José. *Ensaio Sobre A Cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.

Scot, Reginald. 1584. *The Discovery Of Witchcraft*. Londres: Richard Cotes, 1651.

Segal, Elisabeth A. *Social Empathy, The Art of Understanding the Others*. New York: Columbia University Press, 2018.

Simpson, Fay. 2008. *The Lucid Body*. Nova York: Allworth Press.

Soares, Bernardo. 1982. *O Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

Veloso, Caetano. “Canto Do Povo De Um Lugar”, *Joia*, 1975.

<https://clararuprecht.com/about/>

<https://artistasunidos.pt/lluisa-cunille/>

<https://caracteristicas.pt/realismo-magico/>

<https://cartazculturallisboa.pt/evento/outra-lingua-teatro-nacional-d-maria-ii/>

<https://conceitos.com/realismo-magico/>

<https://dicionario.priberam.org/>

<https://encontrosdoubigo.com/>

https://news.yahoo.com/news/beijing-trumps-athens-then-152900736--oly.html?fr=sycsrp_catchall

<https://www.a12.com/redacaoa12/espiritualidade/santa-rita-de-cassia-o-que-e-impossivel-aos-homens-e-possivel-a-deus>

<https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/museu-denuncia-houdini>

<https://www.culturgest.pt/pt/media/riso-dos-necrofagos/>

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>

<https://www.psicanaliseclinica.com/condensacao/>

<https://www.publico.pt/2004/01/04/sociedade/noticia/queda-de-aviao-no-mar-vermelho-60-restos-mortais-recuperados-1180380>

<https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/the-anger-the-fury/>

https://www.youtube.com/watch?v=57tjpiRZVoo&ab_channel=ESTCIPL

https://www.youtube.com/watch?v=kadgzFzQdsQ&ab_channel=DannyLa

<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u57256.shtml>

Anexos ou apêndices

Anexo 1 Folha de sala *Il.lusionistes*

teatre lliure



Il·lusionistes

de Lluïsa Cunillé
direcció Paco Zarzoso

Un mag francòfil, una faquir cantant i una escapista escriptora. Tres il·lusionistes desubicats i confosos, ja que a la ciutat on actuen se celebren simultàniament els Jocs Olímpics, i gairebé ningú no va a veure la seva funció. La vida d' Alfred, Àgata i Alícia es barreja amb números de màgia, fantasies literàries i boleros desesperats.

Teatre Lliure – Espai Lliure (del 23 de setembre al 3 d'octubre de 2004)

Il·lusionistes
de **Lluïsa Cunillé**
direcció **Paco Zarzoso**

il·luminació **Ximo Olcina** / espai sonor **Miguel Alarcón** / coreografia **Amparo Fernández** / composició boleros **J. Salvador “Chapi”**

intèrprets **Rosa López, Lola López, Paco Zarzoso**

ajudant de direcció **Toni Sancho**

enregistrament boleros **Tabalet Estudios** / músics **Richi Ferrer** (contrabaix), **Miguel Àngel Casany** (guitarra), **Juanjo Garcerá** (bateria), **J. Salvador “Chapi”** (vibràfon), **Sergio López** (acordió)

col·laboració escola superior de disseny de valència:
disseny i realització vestuari **Irene Orts, Manuel Bonillo** / disseny gràfic **Raúl Noseque, Àngel Àlvarez** / espai escènic **Jorge Ivars** / coordinadors
Jaime Jiménez de Haro, Javier Mestre, Amparo Peguero, Carlos Sevilla

audiovisual edició CD-ROM **Ximo Rojo** / assessor de màgia **Lamagia existe.com** / tècnics **Juan Ramon Soriano, Sonia Cejudo** / assessor lingüístic **logic asesores** / premsa **sara esteller** / productor **patxi iglesias**

i els equips del **Teatre Lliure**

producció **Companyia Hongaresa de Teatre**

coproducció **Festival VEO (Valencia Escena Oberta), Teatres de la Generalitat Valenciana, I.N.A.E.M. Instituto Nacional de las Artes Escénicas, La Fundació Municipal de Cultura de Sagunt**

Siempre

En este refugio nocturno
Las luces muy rojas son
Nadie ya baila con nadie
Nadie tiene corazón

No llames a hospitales
Ni tampoco a la policía
No estoy llorándole a mi hermana
Ni me he tirado a las vías

Esta noche me he escondido
Para que nunca me encuentres
No se te ocurra buscarme
Si no es para decirme siempre

No he tenido que disfrazarme
todas saben que soy fakir
de muy lejos ya saben todas
lo enferma que estoy de ti.

Me invitan a cocaína, ron
y sangre en copas muy altas
veneno para el amor pido
responden a carcajadas

Esta noche me he escondido
Para que nunca me encuentres
No se te ocurra buscarme
Si no es para decirme siempre

Lluïsa Cunillé (Badalona, 1961) és una de les dramaturgues més premiades i estrenades de l'estat espanyol. D'entre la seva nombrosa obra cal esmentar *Libración* (1994 , Premi de la Crítica de Barcelona), *Accident* (1996, Premi de la Institució de les Lletres Catalanes de 1997), *Privado* (1998), *L'afer* (1999, Premi Ciutat d'Alcoi 1998), *La cita* (1999), *Passatge Gutenberg* (2000), *El gat negre* (2001).

Paco Zarzoso (Port de Sagunt, 1966) és actor, director escènic i dramaturg. Amb Lola López i Lluïsa Cunillé funden la companyia L'Hongaresa de Teatre el 1996, amb la qual han estrenat *Vacantes* (1997) *El asunto* (*L'afer*, 1999), *Intempèrie* (1995-1996), *Viajeras* (2001) i *Húngaros* (2002), peces escrites a mitges amb l'autora catalana i dirigides pel mateix Zarzoso.



La Companyia Hongaresa de Teatre. S.L. es funda vuit anys enrera pels valencians Lola López i Paco Zarzoso, i per la catalana Lluïsa Cunillé.

La raó de ser de l'Hongaresa, fou la de representar obres tant de la Lluïsa com del Paco, així com d'altres autors en la mateixa sintonia dramàtica i emmarcats en el que s'ha anomenat *noves dramàtiques*.

Per un altre costat, des del punt de vista artístic, la **Companyia Hongaresa de Teatre. S.L.** te com objectiu investigar i experimentar els mecanismes dramàtics (direcció, interpretació, escenografia, etc...) adequats a la posada en escena d'aquest tipus de text.

Els seus treballs s'han pogut veure en Festivals i Teatres de l'estat espanyol i de l'estranger: Festival Internacional de Sitges, Festival Internacional Mercosur (Argentina), Autors contemporanis d'Alacant, Festival de Tàrraga, Escena Contemporània de Madrid, Teatre Lliure, Sala Beckett, Cuarta Pared, Sala Moratín, Espai Moma, Canto de la Cabra, Teatro Bretón de Logronyo, Festival VEO...



Anexo 2 Programação do Teatre Lliure: crítica

il·lusionistes de **Luïsa Cunillé** | direcció **paco zarzoso** | **espai lliure**

PRESENTACIÓ
FITXA ARTÍSTICA
GALERIA D'IMATGES
MÉS INFORMACIÓ
> **Text programa**
> **La crítica ha dit**
> **Dossier PDF**

(...) Il·lusionistes sigue en la línea de experimentación de sus anteriores trabajos (Luïsa Cunillé), si bien es un texto más próximo que Vianants, crítica pieza que se vio en la Sala Beckett la temporada pasada. Ambas comparten el interés por el mundo interior de sus personajes, que en il·lusionistes se torna más poético y atractivo, pues, a pesar de la infelicidad que rodea de los tres hermanos, el refugio que hallan en sus ilusiones causa en el espectador una sonrisa de fascinación, puede que de reconocimiento, y en ellos una aparente placidez (...)

Begoña Barrena, 26/09/2004, El País

(...) El sonido del espectáculo recuerda, en efecto, el de una destartada atracción de feria, pero el tintineo textual de Il·lusionistes es el que produciría la esgrima entre un Ionesco especialmente jovial y un Brossa lúcidamente pesimista, coloreando su escepticismo con los trucos mágicos que tanto cautivaron al dramaturgo poeta (...)

(...) Exhibiendo su magnífica dicción valenciana, muy bien interpretados, dirigidos con un tono de fatiga perfectamente premeditado, los tres personajes de Il·lusionistes se alzan como una triste metáfora. Ellos representan a tantos hombres y mujeres que quisieran estar en otro lugar. A tantos seres humanos que, sin grandes lamentos, y a causa de unos estímulos mal digeridos, viven ilusoriamente en otro espacio, desubicados, condenados a leer hasta el fin la prosa cotidiana de su alienada existencia (...)

Joan-Anton Benach, 25/09/2004, La Vanguardia

*(...) Una vez más, **Luïsa Cunillé** --junto con esos húngaros de ficción con los que tan bien parece entenderse-- satisface nuestras expectativas y demuestra que sus propuestas merecen siempre ser tenidas en cuenta. Il·lusionistes es un montaje que incide en los temas que son habituales en el trabajo de la autora: la soledad, la necesidad de amor, los sueños ilusorios- Un conjunto de pequeñas y grandes frustraciones que Cunillé sabe expresar con la dosis necesaria de humor e ironía a fin de paliar el amargo y negro pesimismo que destilan (...)*

*(...) El montaje que dirige **Paco Zarzoso** es de una perfecta ejecución. El trabajo de los tres intérpretes matizado, cuidado en la dicción y con el tono justo y adecuado para cada registro (...)*

Gonzalo Pérez de Olaguer, 27/09/2004, El Periódico

teatre lliure

Anexo 3 Tabela de análise dramatúrgica interna: pistas

Tabela 6 Análise dramatúrgica interna: pistas

PISTAS				
Truques	Outros	<i>Mulher corrada em dois</i>	<i>Tirar as algebras</i>	<i>Baralho manipulado falhado</i>
	Metamorfose	<i>Cartas da Faquir</i>	<i>Vamos tentar distraí-la, escolhe uma carta. Que carta? A que queiras; Não te fies nisso, tem o vestido cheio de cartas</i>	<i>uma pessoa que aceitasse que para mim em primeiro lugar está a magia;</i>
Confissões : quando deixam cair a máscara		<i>Prometes-me agora mesmo nunca deixar crescer as diferenças entre nós?</i>	<i>Tenho medo de voltar sozinha para o hotel e de não conseguir dormir e de ter de me levantar estremunhada; Sou como Santa Rita; Quem me dera que os meus sonhos de criança se tivessem realizado;</i>	<i>Admito que tenho medo de ir para a Austrália e as coisas comecem a correr-me mal</i>
Provas da fragmentação do tempo		<i>Se continuas assim, há de acabar por partir antes de chegar. Isso já me aconteceu mais do que uma vez.</i>	<i>Não será porque as levias a revelar antes de as tirares?</i>	<i>De qualquer maneira, amanhã começam os campeonatos de natação, esgrima e tiro aos pratos.</i>
Memórias de infância		<i>Há muito tempo que não jogávamos</i>	<i>Queres voltar a cair do parapeito da janela?</i>	<i>Como naquele dia em que caíamos do barco e ainda não sabíamos nadar</i>
Frases chave do caráter das personagens		<i>Enquanto trabalho não penso em nada e tu devias fazer como eu; Não andasses sempre com dois tamanhos abaixo</i>	<i>Este é o meu grande segredo - eu não tenho coração</i>	<i>A mim nunca ninguém me deixou, vou-me sempre embora antes; ser como os palhaços do circo que não crescem nunca;</i>
Presságios , provas de que eles morreram	Fechar os olhos	<i>Fechando os olhos e cerrando os dentes</i>	<i>... porque fecho os olhos enquanto canto</i>	

<i>Cartas no corpo</i>	<i>Dos panos</i>	<i>Cigarro</i>
<i>Metamorfose final</i>		
<i>Ao fim e ao cabo, todos os hotéis são parecidos e eu sou sempre a mesma; Tu foste sempre muito mais próxima dele do que eu; Para que me decepciones? Não, obrigada; Na verdade, é porque ninguém me espera em sítio nenhum;</i>	<i>Não posso terminar nada no mesmo lugar onde comecei.</i>	<i>E eu não quero ficar para ter de esperar mais tempo</i>
<i>De qualquer forma, não me parece que volte cá; Que sim, naturalmente, do que é que estava à espera, sou só um camareiro. Boa noite.</i>	<i>Aviso-o já de que vou escapar; ; deitei-o fora num bueiro - de qualquer maneira pensei em deitá-lo fora, é demasiado brilhante para o meu gosto</i>	<i>Sempre soube que seria escritora; Sempre soube que seria mágico; Ficaram todas desfocadas;</i>
<i>Tem um olho de cada cor e basta fechar um para ver tudo diferente;</i>	<i>Se não gostares de alguma coisa, fecha os olhos e desaparecerá;</i>	<i>Não sei porque é que vocês cismam sempre em olhar para trás; És uma cantora sem memória; És um mágico sem infância? Pois eu prefiro olhar para a frente.</i>
<i>Porque é que vocês não acreditam quando eu digo que não tenho coração? Puxa por aqui. O que é? As minhas veias. Estas são as minhas artérias; (...) Tiram? Se não preciso de veias, de coração ainda menos.</i>	<i>Dantes vocês ajudavam-me. O que é que mudou? Acho que os três crescemos demasiado depressa e, de repente, ficámos velhos.</i>	<i>Estamos a morrer de frio;</i>

<i>Por pura inveja: Os meus livros, pelo contrário são como melheiros vazios: [Mas tu eras independente, e não precisavas de ninguém] Isso era só aparência;</i>	<i>Talvez a magia, ao fim e ao cabo, seja tão pouco autêntica como tudo o resto.</i>	
<i>Um bocadinho, para não perder o hábito: Nós somos todos muito parecidos com ele, incapazes de nos rirmos de nós mesmos e sem nenhum sentido de transcendência;</i>	<i>Eu sempre vivi de qualquer maneira. Eu no fundo não passo de uma pseudomúsica. Desprezível? Não. Talvez decepcionado... Mas, por favor, não digas a ninguém; E não seria melhor gritá-lo para que todo o mundo o saiba? (...) Para te aliviar; Ah, temos tantas coisas para oferecer ao mundo e as pessoas pedem-nos tão pouco.</i>	<i>O que é que tu queres? Eu sempre vivi de qualquer maneira: O que tu não queres é viajar sozinho. Pareço-te assim tão egoísta? Nunca conheci nenhum macho que não o fosse; Admito que tenho medo;</i>
<i>Se não gostares de alguma coisa, fecha os olhos e desaparece</i>		
<i>Lembram-se do que prometemos quando éramos crianças? (...) Que se alguém entre nós morresse antes, devia pôr-se em contacto com os restantes batendo com os dedos nos vidros de uma janela</i>	<i>Porque é que o céu não irrompe em chamas quando mais precisamos?</i>	

Anexo 4 Textos do coração

Francisco:

“Com o sol a irradiar senti risota, vontade de mexer, vibrações por todo o corpo. Com o sol interior, na cave, fiquei mais frio, vazio?, senti mais espaço, mas introspeção. Tive momentos que comecei a ouvir a Noa e a Tatiana falar. Momentos em que voltei a mim e à música, e a música fez-me sentir o seu estado. Ao abrir os olhos e respirar estou sereno, relaxado. Sensação de apto para entrar em cena. Sentidos estão disponíveis. Much love guys. Juntos.”

Diana:

“A primeira e última coisa que senti foi paz. Regresso à cave onde deixei o meu coração e sinto-me descansada porque está no sítio certo. O meu coração não está preso, nem fechado, mas precisa de estar guardado para que os valores que já tem não se dissipem. Sei quem sou.”

Anexo 5 Entrevistas

Elaborei o seguinte inquérito à minha equipa, de forma a ter um retorno e entender o que melhorar numa próxima experiência:

O que te levou a colaborares com o projeto *Ilusionistas*?

Diana:

“O que mais me aliciou neste projeto foi todo o processo de criação que estaria envolvido no mesmo. O facto de sentir que seria um projeto construído de raiz a partir de um texto tão louco que desde o início me fascinou. A Escapista, a personagem que interpretei, também me convenceu pelo desafio e diferença que é em relação à pessoa que sou.”

Francisco:

“A vontade de fazer teatro. Juntando isso ao facto de ser com pessoas que fazem sentido. Tudo dito.”

Júlia:

“A partir de algumas conversas com Sofia a respeito de outros trabalhos que ela já havia feito, houve uma conexão a respeito dos temas "sonho", "realidade" e "tempo", essencialmente. Posteriormente tivemos a leitura do livro de Lluisa Cunillé onde vimos novas possibilidades para abordar esses temas, o que se fez sentido por ser um assunto que me atrai, e onde há várias aberturas para a construção, ou melhor, para a desconstrução da realidade.”

Ivo:

“Em primeiro plano, a hipótese de trabalhar com a Sofia, pela sua perspetiva e abertura artística, igualmente com o elenco. Adicionalmente, as possibilidades dramáticas do texto, a sua temática com uma forte crítica social.”

Sara:

“Para além do teu convite para colaborar na criação musical do projeto, senti uma conexão imediata com as temáticas que iriam ser abordadas. Assim que li o texto pela primeira vez, foi-me bastante sugestivo e estimulante a ideia de explorar a nível sonoro o conceito de magia e ilusão.”

Como foi o processo criativo?

Diana:

“O processo criativo foi super tranquilo. Um trabalho de cocriação plena, onde todos e cada um, tiveram a sua voz.”

Francisco:

“Diria que foi muito bom.”

Júlia:

“Foi um processo de construção coletiva onde passámos por diversas mudanças e adaptações. Por ser um projeto independente e sem orçamento, tivemos que criar com o que havia disponível sem saber ao certo o que estava disponível. O que por um lado foi limitado, foi também uma forma de devaneio.”

Ivo:

“Muito fluído e positivo, fomentado pelo diálogo e troca de ideias entre os vários elementos, exploração e experimentação.”

Sara:

“O processo criativo foi bem mais desafiante do que esperava. Devido à minha pouca disponibilidade de agenda, apenas consegui assistir a um ensaio muito perto da data de estreia. As deixas musicais já estavam todas idealizadas por ti previamente, o que facilitou bastante enquanto estava a trabalhar à distância, dado que não tinha ainda uma noção clara e detalhada do espetáculo. Por este motivo, acabei por não conseguir explorar os vários ambientes sonoros que criei de uma forma tão orgânica como queria.

Tiveste liberdade de criação?

Diana:

“Tive total liberdade para intervir e criar ao longo deste projeto.”

Francisco:

“Sim, tive liberdade de criação. Tive momentos em que tinha maneiras de ver a personagem/a peça diferentes, mas fui orientado sem ser forçado à visão da encenadora. Isso em si foi uma boa aprendizagem pessoal, também.”

Júlia:

“Tivemos liberdade para construir e criar possibilidades a partir de materiais descartados encontrados na rua ou desconstruções de móveis que tínhamos em casa, por exemplo.”

Ivo:

“Toda, como tiveram os restantes elementos. Cada um teve a oportunidade de dar o seu contributo artístico, sendo a Sofia a responsável por unificar, articular e confluír todos esses imaginários, perspetivas estéticas e dramáticas num único espetáculo.”

Sara:

Assim que tive a oportunidade de assistir a um ensaio, senti-me logo muito mais por dentro do ambiente da peça e dos personagens e permitiu-me adaptar algumas coisas, de forma a aproximar-me mais da essência do espetáculo. Apesar das ideias musicais estarem já bastante pensadas por ti previamente, senti sempre muita abertura da tua parte para criar sobre isso e adaptar o que fosse necessário.

Foi-me também pedido por ti que usasse o sampling ao longo do meu processo de criação musical, algo que me deu bastante prazer fazer, quer ao samplar sons concretos que não foram modificados (sons de animais, telefones, o tema “Dois Corvos Numa Esplanada” de Cíntia, etc), quer ao sobrepor, manipular e sequenciar diversos samples que me levaram a sonoridades inesperadas e pequenos temas compostos de raiz.”

Como usaste a tua arte no espetáculo?

Diana:

“Diria que tive alguns momentos de inspiração no que toca à dramaturgia que ajudaram a decidir alguns momentos e ideias. Sinto que estive disponível para me deixar ir ao ritmo deste projeto e contribuir para se dar um passo em frente.”

Francisco:

“Interpretei a personagem Alfredo. Como ator.”

Júlia:

“Minha arte é muito ligada ao design, à ilustração e à arquitetura. É um trabalho bastante visual e criativo onde faz sentido para mim, através desses meios, transmitir emoções e desconstruir objetos, perspetivas e formas. Ou seja, pensando em um espetáculo onde o que é considerado “real” é subjetivo, sinto que minha proposta como arte se encaixa bem. Tivemos e estudamos algumas referências e pude pensar na arte estética do espetáculo nesse sentido, voltado para algumas das minhas experiências.”

Ivo:

“Sobretudo, com exploração dramaturgica e apoio à direção de atores.”

Sara:

“O meu contributo artístico esteve essencialmente ligado à música. Fiquei responsável por compor a música de algumas cenas e transições, assim como por assegurar toda a parte técnica de operação de som.”

Quais as tuas dificuldades na cocriação deste exercício?

Diana:

“Não diria que tive dificuldades porque sempre me expressei de forma livre e todos nos entendemos bem e chegámos a conclusões de forma pacífica.”

Francisco:

“Sou uma pessoa que deposita muita energia nas coisas que gosto e acredito. Às vezes largar essas maneiras de ver, ou opiniões, não é fácil. Mas é muito importante saber fazê-lo. A Sofia também me ensinou isso”

Júlia:

“Como qualquer projeto que se cria, as adaptações e as mudanças que ocorrem durante o processo, por exemplo as alterações do local da apresentação ou falta de recursos técnicos ou de materiais, são as maiores dificuldades, para além da falta de recursos financeiros.”

Ivo:

“Disponibilidade incompatível com os restantes elementos, limitou o meu contributo para o espetáculo.”

Sara:

“As minhas principais dificuldades prenderam-se, sobretudo, pelo meu acompanhamento presencial tardio no projeto. Julgo que poderia ter aprofundado muito mais a essência de cada cena se tivesse conseguido acompanhar os ensaios numa fase mais inicial. O começar por trabalhar à distância fez com que não entendesse a priori tão bem o espetáculo quando iniciei a criação musical e, conseqüentemente, quando cheguei ao primeiro ensaio que assisti presencialmente, senti a necessidade de alterar praticamente tudo o que tinha feito no verão. Como o tempo já não era muito, senti que há coisas que poderiam ter sido exploradas com mais detalhe e, possivelmente, até estendê-las um pouco mais no tempo. Talvez seja possível numa futura reposição do projeto!”

O que achas que deveria ter sido diferente? Como farias?

Diana:

“Talvez devêssemos ter tomado algumas decisões mais cedo. E meter um travão na constante alteração de ideias, e novas teorias.”

Francisco:

“Para a próxima pedir conselhos aos nossos mentores, um mês antes da estreia e não uma semana. Está se sempre a aprender. Foram conselhos cruciais e nós fizemos um trabalho muito bom com eles, se tivéssemos mais tempo, teria ficado ainda melhor.”

Júlia:

“Seria interessante termos mais tempo de preparação, testagens técnicas e dinâmicas com a equipe, sendo possível desenvolver ainda mais propostas, reflexões, e trocas criativas.”

Ivo:

“Ter mais tempo. Gostaria de ter explorado ainda mais a fundo o conflito interior de cada uma das personagens (o que sentem, o que mostram, o que escondem, o que querem saber, em cada fala).”

Sara:

“A única coisa que mudaria neste processo, seria mesmo a questão da minha presença mais prévia, como referi anteriormente. De resto, foi um prazer enorme acompanhar a fase final dos ensaios, sentir o espetáculo a crescer cada vez mais, todos os dias, ir sentindo os elementos técnicos (luz, som, vídeo, cenografia) a criarem uma dimensão ainda mais mágica sobre a mestria dos intérpretes. Para mim, foi uma honra participar num projeto que foi tão bem conseguido a vários níveis.”

O que te dizem os temas em questão?

Diana:

“Relacionei-me com os temas, aprendi com outros que me eram mais distantes e cresci com todos eles. Tocou-me a mim toda a questão da espera ou da partida. O que será melhor. Ir, ficar. Ou enganar o tempo e estar em dois sítios ao mesmo tempo.”

Francisco:

“Os temas da peça são me fascinantes. Representar particularidades de três pessoas diferentes, que na realidade são as mesmas, através do mistério, do surreal. Mas com verdade. É algo que cativa, faz questionar e não é óbvio. Adoro. Um obrigado GIGANTE à minha querida encenadora.”

Júlia:

“Os temas são incríveis! Me atraem absurdamente porque parte de uma realidade paralela, onde tudo é subjetivo, mas possível. Quase, e na verdade é, como mágica e sonho. Isso nos possibilita várias reflexões e nos põe em outros lugares e espaços, atemporais, lúdicos, porque afinal o que há de concreto? O que se diz concreto. Então abordar e brincar com essas temáticas, além de criar dentro do teatro que é um lugar que amo e tenho aproximação, foi realmente significativo.”

Ivo:

“A intensidade de cada momento do espetáculo e a riqueza do texto, tornam inúmeros os temas que me interessam. Salientaria a crítica à condição humana (ocidental), a solidão interior, a dificuldade que se tem individualmente em expressar sentimentos ou em aceitarmos a nossa diferença ou frustrações.”

Sara:

“Temáticas ligadas ao surrealismo (onírico, ilusão) que levem também a uma reflexão sociopolítica são temáticas com as quais sinto uma profunda conexão. Tem sido esse, com algumas ligeiras variantes, o cerne da minha pesquisa pessoal e artística nos últimos anos. Não é por acaso que já trabalhamos juntas em diferentes projetos e contextos onde esta foi a nossa base e é curioso que resulta sempre em objetos bastante diferentes e o nosso entusiasmo por estas questões continua a servir de combustível para que esta pesquisa não acabe.

Desta forma, explorar estes temas, desta vez, a partir de um texto dramático, foi um desafio ainda mais estimulante, porque exigiu a partilha constante da nossa perspectiva sobre os temas com a visão de uma pessoa que desconhecemos, a autora do texto, e achei isso muito interessante e motivador.”

Anexo 6 Cartaz da apresentação realizada na ESTC



Figura 4 Cartaz *Ilusionistas*

Anexo 7 Fotografias de ensaio



Figura 5 Mágico



Figura 6 Faquir



Figura 7 Escapista



Figura 8 Escapista, Mágico e Faquir num momento de nostalgia de infância