

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



JUDAS – UMA INTERPRETAÇÃO EM TEATRO E MÚSICA

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM ARTES PERFORMATIVAS -

ESPECIALIZAÇÃO EM INTERPRETAÇÃO

Sabrina Martinho

Amadora, Abril de 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

JUDAS – UMA INTERPRETAÇÃO EM TEATRO E MÚSICA

Sabrina Martinho

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Performativas - especialização em Interpretação, realizada sob a orientação científica de Prof. Dra. Maria João Serrão, Prof^a Coordenadora com agregação (aposentada), área científica: Voz / Música.

Amadora, Abril de 2013

Índice

Introdução	6
a.) Nota descritiva do género Teatro-Música (cedida pela minha orientadora e especialista neste género na sua vertente original de origem erudita).....	8
b.) Contextualização histórica do Teatro-Música e de <i>Judas</i>	9
1.) Três elementos: uma linguagem outra, a escrita patriciana e a técnica de um actor; ou a procura de novas estéticas	12
1.1.- <i>Judas</i> : a biografia	12
1.2.- Nuvens sonoras ou a criação de uma linguagem concreta, de um outro nível de percepção – o sensorial e o emotivo	16
1.3.- O som, jogar com os sons e jogar como risco	21
1.4.- Texto: António Patrício e <i>Judas</i>	25
1.5.- Percepção/Público e o sentido da obra.....	31
1.6.- Técnica de actor: instrumentos/elementos e princípios comuns	37
1.7.– Ser intérprete em TM	50
Conclusão	54
Bibliografia	56
Anexos	62

Para José Salvado e meus pais

Agradecimentos

Agradeço à Associação dos Estudantes da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (FCUL) e ao seu grupo de teatro, o Fc-Acto, que permitiram a realização e a criação, respectivamente, do espectáculo que constituiu o meu projecto de mestrado.

Agradeço ao gabinete de produção da ESTC, Conceição Alves Costa, Pedro Azevedo e Rute Reis, pela produção do espectáculo que constituiu a minha prova de mestrado.

Ao júri da minha prova de defesa do objecto conferente de grau: o arguente Professor Doutor Rui Vieira Nery, a minha orientadora Professora Doutora Maria João Serrão e o meu co-orientador Professor Doutor Armando Nascimento Rosa.

Um agradecimento muito especial à minha orientadora Maria João Serrão pela incansável e generosa disponibilidade, pelas conversas, pelo conhecimento e pela amizade partilhados ao longo deste mestrado.

Um obrigado aos meus companheiros de projecto, A. Branco, Joana Santos Silva, Rita da Silva e Susana Silva.

Aos meus pais que estimularam e apoiaram a realização deste mestrado.

Introdução

Como objecto de trabalho final do meu mestrado em Artes Performativas escolhi a realização de um projecto, de entre as outras opções de um estágio profissional ou de uma dissertação de carácter teórico.

O projecto consta de uma obra de Teatro-Música a partir do texto dramático de António Patrício, *Judas*. O título do espectáculo que daí resultou é o mesmo do texto dramático que lhe dá corpo, *Judas*.

A escolha deste género ocorreu pela minha vontade de investigar um género que privilegiasse a emoção, o interior, o íntimo, o sensorial, o desenvolvimento de outros níveis de percepção, a criação de uma linguagem concreta, uma abolição dos modos usuais de fazer. Como investigação de algo novo. Explorar diferentes formas de correspondência, experimentar diferentes formas do próprio objecto artístico. Quando me foi dado conhecer este género numa aula de Identidades B sobre as criações músico-teatrais do século XX percebi que tinha encontrado o que procurava para a investigação artística que pretendia empreender no meu projecto de mestrado. O ponto de partida da criação são os princípios do género de TM. A diferença em *Judas* e sua análise/investigação é o facto de a criação não ser edificada por músicos mas sim por pessoas de teatro o que resulta no nascimento de uma menos frequente ramificação do género e portanto numa obra inovadora. A presente tese pretende demonstrar a pertinência da obra *Judas* no campo das artes performativas contemporâneas: analisar as duas vertentes da obra, as opções de abordagem cénica pelo género de TM e o texto de António Patrício; identificar os princípios fundamentais que constituem para mim a “técnica de actor” e o enriquecimento da mesma pela integração de uma obra do género TM pela diversidade de gestos criativos que este solicita.

O projecto nasceu da vontade de ambos, do encenador A. Branco e de mim enquanto intérprete, de criar uma obra que se integrasse no género teatro-música. O que faz com que, apesar de a encenação ser da inteira responsabilidade do encenador haja da minha parte um envolvimento particular na criação da obra. A vontade de criar uma obra deste género não ficou pelo desejo de experienciá-la e analisá-la enquanto intérprete mas desde logo se revelou também por uma vontade de investigação das

suas características e potencialidades enquanto objecto performativo de comunicação, o que leva a investigação e a análise empreendida nesta tese a ir para além de *Judas*. Ou seja, em muitos aspectos *Judas* constitui assim o ponto de partida e/ou referência para uma análise das matérias cénicas em presença. Desenvolvo uma reflexão escrita que não pretende ser apenas um relatório, na verdadeira acepção do termo, mas também uma reflexão teórica que tem como ponto de partida, como base, a matéria cénica do espectáculo. São a pesquisa, a prática e sua reflexão teórica, sobre estes elementos de TM e da técnica de actor que enquadram e justificam o processo e o objecto realizado, *Judas*.

Inicio a minha exposição por uma nota clarificadora acerca do género TM. Seguida por uma contextualização do mesmo no geral e de *Judas* no particular, no panorama das artes performativas.

Organizo a minha reflexão num só capítulo que divido em diversos subcapítulos. No primeiro subcapítulo procedo a uma biografia do espectáculo, a sua caracterização global e a identificação das principais vértebras que o compõe. Nos seguintes dois subcapítulos analiso os momentos do espectáculo que designo por nuvens sonoras na tentativa da obra de criar uma linguagem outra a nível cénico e de comunicação com o público. São as componentes de TM que constituem para mim importantes instrumentos de um objecto artístico e da sua comunicabilidade com o público. A sua especificidade na linguagem concreta que cria e na maneira de comunicar com o receptor. Trata-se no fundo da criação de novas estéticas e de uma forma inovadora nas artes performativas de correspondência entre emissores-receptores. No quarto subcapítulo reflito acerca do texto dramático em si, *Judas*, as características da escrita do mesmo por António Patrício como sendo ideais para a criação de uma obra deste género. No quinto subcapítulo comento o acto de percepção por parte do público, o que em termos gerais pode influenciar o mesmo, a especificidade deste tema no respeitante a obras de TM e em particular em *Judas*. Acrescento ainda uma ligação que se faz no acto de percepção da obra com o sentido da mesma. O subcapítulo seis é dedicado à área da minha especialização neste mestrado em artes performativas, a interpretação. Faço uma recolha dos princípios para mim relevantes enquanto técnica de actor, as suas características universais e a sua aplicação em *Judas*. Refiro o conceito de não-personagem defendido em muitas

das atuais abordagens contemporâneas. E por fim, no sétimo e último subcapítulo comento a especificidade que caracteriza o trabalho de intérprete numa obra de TM e o enriquecimento que é para um intérprete integrar uma obra do género de *Judas*.

a.) Nota descritiva do género Teatro-Música (cedida pela minha orientadora e especialista neste género na sua vertente original de origem erudita)

“Este género nasceu a partir da segunda metade do século XX sob proposta do compositor Maurício Kagel a que inicialmente apelidou de teatro-instrumental e mais tarde ao introduzir a voz passou a chamar de Teatro-Musical.

Em francês o género sempre foi apelidado de “theatre musical”, em alemão “musike theater”, em inglês “music-theater”. Em português torna-se mais difícil encontrar designação justa dado que teatro-musical se confunde muito facilmente com o género de Broadway, revista, etc., tendo-se por esse facto optado pela designação de Teatro-Música. Porém, mesmo esta designação não é totalmente exacta porque demasiado abrangente, existindo a tendência de nela incorporar todas as criações em que entram o teatro e a música indiscriminadamente. Durante a segunda metade do século XX foi mais fácil manter a terminologia de Teatro-Musical sobretudo em França, EUA e Alemanha contudo com a introdução das novas tecnologias nomeadamente da música eletrónica neste género músico-teatral também o conceito se alargou e tem vindo a perder a sua especificidade inicial.

Judas é uma obra de teatro-música no sentido amplo, não se insere no TM de raiz erudita mas no sentido amplo do conceito.”

A par desta nota sobre o género TM penso ser pertinente citar as palavras da Prof. Dr.^a Maria João Serrão enunciando:

“Características gerais do teatro musical contemporâneo europeu, a saber:

- a.) Tomar as qualidades do som, em vez das do texto (ao contrário da tradição clássica), como ponto de partida para a montagem do espectáculo: a «partitura» transforma-se, então, no guia geral da criação;*
- b.) Fazer intervir todos os elementos da estrutura num nível igual, desenvolvendo-os em autonomia, sem perturbar a sua fusão no espectáculo, que se pretende integral. Estes*

elementos são variados, sendo os mais frequentes a música, o texto, o jogo teatral, a cenografia, os adereços, a iluminação, o gesto, o movimento, a dança, a banda magnética e, mais raramente, as projeções audiovisuais ou cinematográficas;

c.) Explorar a voz de formas não convencionais e obter, por meio de diferentes recursos, novas sonoridades que traduzam as ideias do/a compositor/a, inserindo-se no espírito da época;

d.) Alargar a espacialização sonora (acusmática) e diversificar os espaços cénicos”¹.

b.) Contextualização histórica do Teatro-Música e de *Judas*

Assumo o género Teatro Música, no meu projecto *Judas* e na sua análise como uma técnica artística de performance.

Judas não se insere no âmbito do teatro música de raiz erudita mas na sua definição mais ampla como já vimos. Nesta definição mais ampla *Judas* nasce ainda como uma inovação ao ser criada por artistas de teatro num meio e contexto teatral e não por compositores de música no meio musical como sempre aconteceu.

O TM teve o seu apogeu nos anos 60/80, de onde se podem destacar, por exemplo, os nomes de Maurício Kagel e George Aperghis. As condições históricas da produção do TM são as dos anos 20, pós-primeira guerra mundial sendo aí os nomes destacados os de Igor Stravinsky e Arnold Schönberg. Nestes dois períodos, do nascimento do género e do seu apogeu as condições são comuns, as de reacção cultural, de movimentos de vanguarda, revolta da liberdade, do irracional contra a razão. É curiosa a coincidência do momento histórico à data da análise desta obra, vertente do TM, corresponder novamente a uma época histórica caracterizada pela crise mundial, pela desacreditação nos moldes usuais de funcionamento da sociedade e a par com uma vontade geral das sociedades em procurar alternativas funcionais. A condição/existência humana no foco.

¹ In Serrão, Maria João, *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*, Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2006, p.22.

Ora a história da performance caracteriza-se por isso mesmo, uma contraposição aos convencionalismos da arte estabelecida. A este propósito diz Roselee Goldberg:

*“Muito embora a maior parte do que actualmente se escreve sobre a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a centrar-se nos objectos de arte produzidos em cada um dos respetivos períodos, foi sobretudo na performance que esses movimentos encontraram a sua origem, utilizando-a para dar resposta a questões controversas”.*²

Nos seus tipos e intuitos comunicativos, performance e TM cruzam novamente os seus caminhos. A este respeito passo novamente a citar:

*“A performance serve para comunicar directamente com um grande público, bem como para escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura”.*³

As evoluções ou simplesmente as experiências artísticas que acontecem a par com a história desaguam não raramente no nascimento de géneros artísticos. Temos então que o TM estava condenado a nascer e surge então posicionado na história da performance numa dada data e *Judas*, com as suas especificidades dentro do género surgiu no ano de 2012. Acerca da integração do género no panorama artístico contemporâneo, passo a citar:

“Ainda outro aspecto de referir é o do efémero, de que o TM é representativo: assiste-se à criação destas peças com a consciência de que não se repetirão jamais. Olhamo-las assim com o mesmo espírito que temos face a uma instalação, uma performance ou uma improvisação, a que assistimos uma única e derradeira vez. Neste sentido, o TM integra-se bem no conceito de arte do nosso tempo, em que os acontecimentos se encadeiam a grande velocidade e em que novas formas se sucedem, eliminando as anteriores. Este processo de substituição acelerada, poderíamos quase dizer este fenómeno de moda, não poderá contudo

² GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance – do futurismo ao presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2007, p. 8.

³ *Ibidem*, p.8-9.

*anular a avaliação que se deve fazer da influência das criações de TM na evolução das artes do espectáculo: a dança-teatro, os espectáculos intermédia e multimédia, a performance, a poesia sonora e, sem dúvida, as novas formas de ópera contemporânea”.*⁴

Todos os movimentos performativos, futurismo, dadaísmo e surrealista, arte ao vivo, Jonh Cage e Merce Cunningham, os *happenings*, a nova dança, escultura social, arte conceptual, o corpo do artista, os rituais, a escultura viva, a autobiografia entre muitas outras designações que deram origem a tipos performativos específicos tinham um conceito, uma ideia ou o *non-sense* como mote de criação. No TM e em *Judas* em específico que ideias podemos identificar como propulsoras das criações? Penso que a seiva principal que une todas as criações é a vontade de não separar géneros, o gosto pela transformação de uma matéria na outra. As obras de TM são caracterizadas pela pluridisciplinaridade artística e pelo seu carácter marcadamente sensorial. São obras que pretendem trabalhar com a emoção, a sensação, o imaginário de um modo a maior parte das vezes constrangedor, estranho. Ou seja, são criadas condições/atmosferas para os receptores, deixando que as emoções a surgir neles se operem de livre forma e sejam elas próprias inesperadas assumindo uma importância notável.

⁴ Serrão, *op. cit.*, pp. 177-178.

1.) Três elementos: uma linguagem outra, a escrita patriciana e a técnica de um actor; ou a procura de novas estéticas.

1.1.- *Judas*: a biografia

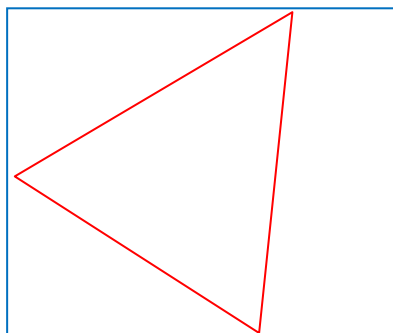
A criação deu-se no âmbito do grupo de Teatro da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa - FCUL, o Fc-Acto, cujo encenador e diretor é A. Branco. A produção é da responsabilidade da Associação dos Estudantes da FCUL. A mim juntaram-se como intérpretes, Joana Santos Silva, já membro do Fc-Acto e a quem esta iniciativa despertou imensa curiosidade e Rita Silva, a quem quis desafiar para a mesma por ter sido minha colega no projecto de artes performativas do 2º semestre do 1º ano do mestrado e ter as mesmas motivações para integrar uma obra deste género. João Quaios é a quem cabe a interpretação no vídeo que integra o espectáculo, actor que também faz parte do Fc-Acto. As montagens de vídeo são da autoria de Susana Silva.

A estreia de *Judas* foi a 25 de Março de 2012 no 16º Ciclo de Teatro Universitário da Beira Interior no Teatro Municipal da Covilhã. Seguiu-se um espectáculo em Marrocos, integrado na 7ª edição do Festival Internacional de Teatro Universitário de Fès. O espectáculo *Judas* foi distinguido com a atribuição do prémio especial do júri deste festival. Foi realizado um ensaio aberto no dia 16 de Abril no auditório da FCUL. A 20 de Abril *Judas* apresentou-se mais uma vez no Festival Internacional de Teatro Universitário de Ourense em Espanha; e no dia 7 de Maio *Judas* integrou igualmente o Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa – FATAL.

Judas nasceu com uma vontade de percorrer novos caminhos artísticos de exploração de uma estética teatral mais virada para o interior, um teatro do interior se é que pode ser assim chamado. Trabalhar com o inexprimível em palavras.

Podendo ser caracterizado como um longo poema dramático *Judas* tece uma cadência própria a nível de ritmo. Poderá ser caracterizado de drama estático. Conjuga, a nível corporal, uma sequência de posições tomadas pelas intérpretes de forma lenta intercaladas por períodos de imobilidade quase total. Todo o movimento cénico é pois uma coreografia desenhada ao pormenor e executada pelas intérpretes com o maior rigor. Esta coreografia desenhada pelo encenador, que a concebeu

também baseando-se nas direcções que as intérpretes optavam por ser as mais orgânicas quando das improvisações em ensaios. A nível de movimento cénico existem duas formas geométricas que “lutam” entre si, um quadrado, formado pelos bancos e pelas luzes, e um triângulo formado pelas posições tomadas pelas actrizes. Estes dois elementos geométricos existem durante toda a performance.



Aqui presente um jogo visual, a par com os jogos sonoros da performance: o triângulo no centro do quadrado estabelece uma abertura/passagem em direcção ao infinito. Pode ser visto como uma estrutura que observa quem a olha que é neste caso o público.

A par com este rigor quase de bisturi a nível da coreografia da cena opera-se a paisagem sonora composta por diversos elementos ou elementos que criam diversas paisagens sonoras:

-música inicial que abre o espectáculo, “Souvenir, for organ” de Jonh Cage. De referir que no ano da criação de *Judas*, 2012, se celebrou o 100º aniversário de nascimento de John Cage. A música referida é então reproduzida a par com a projecção de imagens que têm por tema o Sagrado/Jesus/Judas. As mesmas imagens vão-se repetindo até ao término da música;

-um vídeo que é projectado após o momento referido e que se mantém até ao fim do espectáculo. Ao actor João Quiaios é a quem cabe a interpretação. As imagens são de apreensão difícil porque um pouco confusas desvendando-se de forma obscura a cara do actor com um propósito aflito por entre ramagens de uma árvore.

-a voz do encenador que interpreta o personagem Judas e com quem as intérpretes estabelecem então contracena.

-excertos de quatro músicas, cantadas *a capella* pelas intérpretes, as quais foram escolhidas pelo encenador. A opção das mesmas serem na língua inglesa foi tomada pelo encenador. Este não quis optar por músicas na língua portuguesa por achar que rivalizariam no mau sentido com a escrita de António Patrício que é riquíssima a nível poético. As músicas das quais foram escolhidos excertos são então as seguintes, por ordem de posição cénica:

- *Wake Up Dead Man* um tema original do grupo U2. Para *Judas*

foi tomada como referência a versão do tema de João Laginha e Maria João cantada pela mesma;

- *Personal Jesus* original da banda inglesa Depeche Mode. Para *Judas* foi tomada como referência a versão do cantor Johnny Cash;

- *Dishes* original da banda inglesa Pulp;

- *Fuzzy* original da banda americana Grant Lee Buffalo;

-texto dramático de António Patrício *Judas*;

-momentos de improviso de efeitos vocais com frases, palavras e excertos do texto: opera-se um momento de liberdade para as intérpretes a nível da execução da utilização da voz que explora os diversos efeitos vocais possíveis através da desconstrução e sobreposição de palavras e frases. Numa espécie de nuvem sonora que não tem a lógica como sentido as intérpretes repetem, a diferentes ritmos e sobrepondo-se umas às outras, palavras e frases com diferentes intenções/entoações emotivas e procurando explorar vários aspectos da voz, volume, densidade... Estes momentos de “teatrofonia”⁵ criam uma paisagem sonora outra da constituída pelos momentos em que se pronuncia o texto ou se cantam as músicas. A análise e reflexão sobre estes momentos serão feitas no próximo subcapítulo.

⁵ Para o termo de teatrofonia ver:

Durney, Daniel, “Théâtre et musique : France-années 80”, in *Musique et Théâtre*, Les Cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº 4-5, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 1987, p. 38.

Fonia: nome feminino, som ou timbre da voz (De phoné, «som» + -ia).

&

Fonia in Infopédia, Porto: Porto Editora – Enciclopédia e Dicionários Porto Editora, 2003-2013, página consultada dia 12 de Fevereiro de 2013, disponível em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/fonia>.

O tema religioso do drama no qual a sombra do próprio Cristo é um dos personagens e por alusão por isso à santíssima trindade levou a encenação a ser orquestrada com base no conceito da trindade, das três unidades. Ora vejamos: as intérpretes são três, os excertos das músicas são cantados três vezes e a repetição de algumas frases é também feita três vezes.

1.2.- Nuvens sonoras⁶ ou a criação de uma linguagem concreta, de um outro nível de percepção – o sensorial e o emotivo

*“Tous semblent poursuivre un même but, qui est déranger un ordre, de perturber une structure, afin de jeter un doute radical sur la rationalité et la logique à travers lesquelles on croit pouvoir interpréter la réalité”.*⁷

Georges Aperghis

Com as denominadas “nuvens sonoras” pretende-se criar uma mudança de ritmos, produzir um pequeno choque entre os momentos de canto, de dizer o texto e os de criação sonora explosiva dessas “nuvens”. Este contraste de ritmos não provoca apenas um confronto de ambientes sonoros, cria um ambiente constrangedor. O constrangimento do público é assumido como intenção.⁸ Uma série de efeitos é aplicada para perturbar e desconstruir o texto tendo o cuidado de lhe deixar sempre uma certa legibilidade. Porquê este corte abrupto com a realidade cénica? Há uma refutação da linguagem comum, da forma de comunicar normal.

A propósito desta criação de uma linguagem concreta e do objectivo da mesma é imperioso citar Antonin Artaud:

*“Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu’on le remplisse, et qu’on lui fasse parler son langage concret”.*⁹

e em continuação Maria João Serrão diz ser:

⁶ O termo de nuvens sonoras refere-se à imagem criada pelo desempenho dos momentos de improviso a nível sonoro explicado no sub-capítulo anterior e que será analisado neste sub-capítulo.

⁷ Gindt, Antoine, *Georges Aperghis, Le corps musical*, Paris, Actes Sud, 1990, p.223.

⁸ Ver : Verdier, David, “Ce lieu ressemble à une volonté de ne pas séparer les choses”, entrevista a Pascal Rambert realizada a 13 de Novembro de 2010, edição Revista Théâtres & Musiques n. 06, Paris, Janeiro 2011, disponível em http://www.theatre-musique.com/revue_articles.php?type=entretiens&articlesrevue_id=11, página consultada a 21 de Maio de 2012.

⁹ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* [1938], éditions Gallimard - collection folio/essais nº14, Paris, 2009, p.55.

*“no tratamento desta « linguagem concreta » que reside o essencial das criações de TM. (...) A mudança profunda situa-se ao nível da «qualidade» da comunicação, que não se apoiará mais num texto portador de sentido mas que procura libertar-se dele para encontrar novos sentidos”.*¹⁰

Este abalo da lógica é em *Judas*, como a outra face da moeda, revestido de um outro lado por uma lógica/rigor extremo da performance em outros aspectos que compõem a obra. Trata-se aqui também de duvidar da crença que possuímos em podermos interpretar a realidade.

Estes momentos de confusão querem remeter/empurrar o espectador para um momento de introspecção. Levado para um ambiente sonoro em que não há sentido, ou em que o sentido se desloca ao longo de toda a obra, ou em que o sentido é produzido pela falta do mesmo, ou pela multiplicidade de sentidos, ou ainda sendo o sentido a intenção da criação e não o que podemos perceber, o espectador poderá entrar em contacto com o seu íntimo.¹¹ Não está o nosso íntimo rodeado destes ambientes sonoros, mistura de barulhos e sons confusos, inquietantes no seu dia-a-dia em contextos urbanos. Pensamos numa coisa, um som desvia a nossa atenção para outro pensamento, ao mesmo tempo somos interceptados por alguém que nos quer vender alguma coisa, rápido se criam ambientes sonoros análogos quando permitimos a sua amplificação no nosso íntimo. Vê-lo à nossa frente, ou em alternativa, senti-lo enquanto espectadores provoca uma reciprocidade a esse afronto. Explica-nos Gianguido Palumbo acerca dos conjuntos sonoros presentes na nossa vida comum:

“Les assemblages sonores que la vie de chaque jour propose par rapport aux compositions musicales des différents genres musicaux (du Rock au Jazz et à la musique Contemporaine), se révèlent peut-être plus intéressants, stimulants, divertissants, significatifs. (...) Non contre la Musique ou pour la Musique Totale omnivore et omniprésente, mais vers une

¹⁰ SERRÃO, *op. cit.*, p. 176.

¹¹ Ver: DELEUZE, Gilles, “Do Sentido” in Deleuze, Gilles, *Lógica do Sentido*, Editora Perspectiva, 4ª edição, São Paulo, 2000, pp. 31-38.

plus grande attention constante à la valeur du son vécu, intériorisé, joué par le cerveau comme variation vitale de la connaissance et de la conscience culturelle!"¹²

Em relação a *Judas* recebi, no fim de um dos espectáculos realizados um comentário de uma espectadora que me dizia isso mesmo, que o espectáculo respondia a uma espécie de anseio que tinha nela mas que não sabia dizer o quê. É neste âmbito de tocar, trabalhar com atmosferas que não são exprimíveis por palavras que este género integra *Judas*. E não será este o paradigma da criação contemporânea: a ligação de várias estéticas, um abolir das maneiras tradicionais de se fazer para se atingir o novo, o actual, o contemporâneo. Não quero com isto dizer de maneira alguma que a forma tradicional de, por exemplo, se fazer teatro seja desatualizada, é fundamental e tem de haver quem o faça e bem, mas não podemos rejeitar a necessidade que faz nascer outras correntes artísticas que apresentam precisamente uma nova e diferente vontade de comunicar precisamente pela convicção que a forma ordinária de comunicar não é suficiente e por isso incompleta. Não é por acaso que na contemporaneidade começam a surgir cada vez mais trabalhos criados em conjuntos com artistas de diferentes áreas, por exemplo, uma actriz e um bailarino ou um bailarino e um artista plástico. A este propósito penso ser pertinente citar Pascal Rambert, encenador francês, que defende a pluridisciplinaridade da criação cénica, assume ter uma visão de não separar os campos e ser sua prática uma total confusão dos géneros:

*"C'est pour cette raison que je ne propose pas de théâtre de répertoire; ça se fait ailleurs et tant mieux. Comment définir le sens? «Ne pas peindre la chose mais l'effet qu'elle produit», (...). Je suis dans un rapport post-Duchampien qui consiste à penser que le spectateur est actif".*¹³

¹² Palumbo, Gianguido, "Fragiles espaces sonores illimités", in *Musique, Sons et Jeux*, Les cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº16-17, Mont Saint-Aignan - França, Junho - Setembro 2009, p. 84.

¹³ Verdier, David, "Ce lieu ressemble à une volonté de ne pas séparer les choses", entrevista a Pascal Rambert realizada a 13 de Novembro de 2010, edição Revista Théâtres & Musiques n.º6, Paris, Janeiro 2011, disponível em http://www.theatre-musique.com/revue_articles.php?type=entretiens&articlesrevue_id=11, página consultada a 21 de Maio de 2012, p.87.

As emoções num espectáculo de repertório têm o seu lugar exacto para serem expressas, por exemplo, o actor tem a “tarefa” de num dado momento num certo percurso do seu personagem que este, por exemplo, expresse/passe o sentimento de revolta para o público. Em *Judas* e com as ferramentas artísticas que nele se trabalha, as emoções e/ou sentimentos a render ao público pretendem ser criados de forma livre, o que se oferece poderão ser no máximo sugestões emotivas. É criado um ambiente para isso e depois no espectador que se pretende activo vão tomar forma emoções inesperadas, próprias de cada espectador, por ventura algumas em comum.

“Placer l’émotion dans une forme établie, dit Luciano Berio, dans une sorte de machine objective et sinistre, la mettre dans un objet préexistant prêt à la recevoir – cette démarche ne m’intéresse pas. Ce qui m’intéresse, ce sont les rapports inattendus qui surgissent”.¹⁴

O que pretendo indicar como campo de actuação destas a que denomino atmosferas sonoras inseridas no todo da paisagem musical da obra corresponde ao denominado por Luciano Berio de “*outro nível de percepção*”. As atmosferas criadas tanto são em *Judas* brutas, confusas e constrangedoras como se criam momentos calmos, leves, ténues e poéticos. É a criação deste “outro nível de percepção” que importa, do qual, o espectador preservará uma lembrança de um momento vaporoso, delicado, poético ou ridículo. O ónus para o efeito produzido e não para a coisa que o produz. Devo novamente citar:

“perturber le message sémantique (texte décomposé), aussi bien qu’acoustique (articulation vocale accélérée), afin de produire, grâce à des nouveaux paramètres (les émotions) et de nouveaux mediums, des rencontres inattendues, qui peut-être seront productrices de sens, mais, celui-là, purement musical”.¹⁵

¹⁴ Luciano Berio *apud* Durney, Daniel, “Théâtre et musique : France-années 80”, in *Musique et Théâtre*, Les Cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº 4-5, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 1987, p. 39

¹⁵ *Idem*.

Judas compactua com a tendência natural da transformação e mistura de géneros artístico. A obra é composta tendo o som, as qualidades sonoras do texto como elemento base/ponto de partida para a criação do espectáculo.

É interessante e motivador verificar da parte dos criadores deste género que existe precisamente essa vontade, tal como o Teatro Música foi já na sua origem uma quebra de um modo antigo de fazer que despoletem agora novas formas que quebrem ou reordenem os modos já usuais de fazer TM. A este propósito cito novamente Pascal Rambert:

“Je suis tout à fait favorable à ce que le théâtre musical aille plus loin et abandone les oripeaux du théâtre classique, comme le travail de Kagel ou Aperghis sur les formes éclatées du langage par exemple”.¹⁶

¹⁶ Verdier, op. cit., p. 90.

1.3.- O som, jogar com os sons e jogar como risco

*“Parler de musique comme Jeu signifie donc avant tout désigner un choix, une vision du monde qui prime ou accompagne l’expérience, manifestation exclusive du son comme univers perçu, comme réalité imaginaire et fantastique, renforçant l’action libre de la pensée. (...) accueillir dans cet espace d’exercice des qualités humaines que Huizinga assigne à la poésie comme située « (...) au-delà du sérieux dans cette zone primordiale où s’effleurent l’enfant, l’animal, le sauvage, le devin, dans la zone du rêve, de l’extase, de la griserie et du rire. Pour écouter la poésie et la musique, il faut savoir se vêtir de l’âme de l’enfant comme d’une chemise magique et accepter la sagesse de l’enfant plutôt que celle de l’homme» ”.*¹⁷

Dentro da lógica de criação de um outro nível de percepção, à parte da criação das ditas nuvens sonoras que operam no domínio do mistério e do sonho, em *Judas* pretende-se operar com esse nível de percepção que é criado logo a partir das características simples do próprio som. O som criado pelas nuvens sonoras e pelo som das próprias palavras, que em António Patrício são intensamente férteis. O som como corpo físico fora do seu sentido enquanto palavra já composta. Como explica Luigi Nono:

*“A palavra não é apenas o significante, mas, completamente separada do seu significado, possui um corpo próprio, uma forma sonora, que é ainda outra coisa daquilo que ela significa”.*¹⁸

Em *Judas*, pretende-se comunicar com o espectador através das ondas sonoras criadas pela/na composição do espectáculo. Estas ondas sonoras vão comunicar com o ser musical inacto que existe no ser humano. O som, rico e frágil, é parte integrante do corpo físico. Trata-se aqui do som como forma de comunicação instintiva necessária que sempre existiu no ser humano desde os tempos primitivos. Desde os rituais dos tempos primitivos aos concertos dos tempos contemporâneos é parte constituinte do

¹⁷ Cisternino, Nicola, “En jouant avec les signes, en écrivant avec les sons”, in *Musique, Sons et Jeux*, Les cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, N°16-17, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 2009, pp. 30-31.

¹⁸ Luigi Nono *apud* Serrão, Maria João, *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*, Edições Colibri; apoios FCT e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2006, p.109.

ser humano a necessidade de ser transportado para o universo que a música/som o leva. E esta relação que o ser humano tem com o som opera-se na sua parte constituinte mais íntima e estabelece uma conexão com o seu universo metafísico.

A criação de outro nível de percepção e a capacidade de comunicar “inteiramente” com o indivíduo vem da capacidade de difusão do som no espaço. O som possuía capacidade de se difundir no espaço rapidamente e de “abraçar” o indivíduo por inteiro e da mesma forma comunicar com ele. Sobre o carácter completo da comunicação das ondas sonoras e por comparação das mesmas com as ondas de luz diz Gianguido Palumbo:

*“L’infinitude potentielle, même si les ondes sonores sont plus lentes que les ondes lumineuses, rejoint et communique avec l’individu entièrement, ne devant pas rejoindre de front les deux yeux pour vivre dans le cerveau et dans la culture de celui qui les perçoit”.*¹⁹

Ao mesmo tempo que se difunde no espaço o som cria uma zona outra, ou seja, outro espaço que existe fora e ao mesmo tempo dentro do primeiro. Daí a formação de uma outra zona de percepção e da comunicação com outras “regiões” do ser humano. Desta comunicação é interessante nomear dois veículos que o som vai estabelecer, a nível emocional e a nível linguístico na evocação de metáforas. Em analogia à operação da música em cinema alego Mark Slobin que numa conferência fez uma interessante exposição acerca dos níveis de actuação da música, ligando-a à arquitectura no sentido das construções que a primeira edifica. São elas a arquitectura narrativa, a sónica e a física. A narrativa é a mais óbvia, a música que constrói a narrativa, a estrutura do objecto, sem haver quase mais nenhuma informação. A sónica, é metafórica, surge para construir “caminhos para o ouvido” tendo em vista o desenrolar da acção mas não tem razão narrativa. A física é a capacidade que a música tem de dar características a uma imagem a qual sem a música não transmitiria as mesmas sensações. Permanece esta imagem muito interessante da música como uma

¹⁹ PALUMBO, *op. cit.*, pp. 83-84.

arquitectura. Arquitectura que cria os seus ambientes como uma casa mas neste caso são ambientes sonoros, vários, nos quais se fica envolto.²⁰

Os jogos sonoros operados em *Judas* pela desconstrução constituem como que uma bipolaridade da composição do espectáculo. E o jogo não pode nem deve ser visto como uma manipulação gratuita do som. É um trabalho sobre o que já existe, um trabalho de procura, de transformação. Impertinências semânticas geradoras de novos sentidos mas não os da linguagem articulada. Acerca do desempenho do jogo na música diz-nos Enrico Cocco:

*“Le fait de se poser le problème du jeu dans la musique équivaut à s’occuper des ultimes finalités artistiques que la musique porte en elle-même, du double aspect qui demeure en elle, de l’invention et de la jouissance (jeu avec soi-même et avec les autres). Le moment créatif jaillit de l’instinct qui, dans notre domaine, est fait d’invention, de musicalité, du sens de la forme, de la construction et de l’occultation des symétries, et aussi de la mémoire de son propre vécu et de celui des autres. Ce moment se réalise à l’aide d’essais répétés en manipulant les matériaux, en choisissant continuellement entre éléments différents, ou entre jeux différents entre eux. Le pouvoir du choix est l’élément qui confère à l’acte créatif le maximum de liberté, de plénitude”.*²¹

Uma analogia que se pode identificar entre os jogos sonoros e a realidade que tem o potencial de provocar um sentimento de identificação subjetiva e não explicável pelos receptores é a não identificação clara das regras de operação/manobra do jogo. Os acontecimentos do nosso dia-a-dia não se parecem muitas vezes com jogos em que as regras só são definidas ao início? Não sendo muito bem identificável qual é o jogo, nem as regras que o regem no seu desenvolvimento. Daqui surge o risco como componente do jogo.

Ao fazer-se a escolha de jogar com sons o jogo impõe as suas próprias regras devendo o condutor tomar o risco dos resultados imprevistos que surgirão. Esta escolha comporta com ela um gosto pelo inesperado, um salto para o desconhecido. O

²⁰ Slobin, Mark, “The Three Architectures of Film Music”, conferência inserida no ciclo *Os sons que estão a mudar a imagem do mundo – Música, cinema e novos media*, INET-MD, FCSH-UNL, Culturgest, Lisboa, 9 de Maio de 2012.

²¹ Cocco, Enrico, “Avec les mains, les instincts et les cœurs”, in *Musique, Sons et Jeux*, Les cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº16-17, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 2009, p.76.

espaço incógnito e volátil torna-se então privilegiado, por ele se arriscam os outros elementos e a totalidade do espectáculo.

“Le jeu ne fait référence qu’à lui-même. Comme l’art, il impose ses propres règles, ses définitions personnelles que l’auditeur-spectateur peut accepter ou rejeter selon des critères subjectifs. Et dans cette alternative, sorte de double jeu entre l’émetteur et le récepteur, réside une nouvelle forme de risque”.²²

²² Miroglio, Francis, “Jeux Sonores et visuels”, in *Musique, Sons et Jeux*, Les cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, N°16-17, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 2009, pp. 25-26.

1.4.- Texto: António Patrício e Judas

*“O drama Patriciano será, pois, um teatro filosófico; e só ao afastarmo-nos do tablado da caverna em sombras para o radioso sol da platónica alegoria, perceberemos que os seus esfumados enredos são tramas de arquétipos em demanda do conhecimento”.*²³

A escolha da escrita de António Patrício para integrar a obra resulta do que se acha um casamento perfeito: o género Teatro-Música e a escrita de Patrício. A musicalidade e a prosódia, a maneira com estão construídas as frases. Acresce o carácter das personagens de Patrício, em específico em *Judas*, que são espectros, vozes. Vozes que mais uma vez se unem na perfeição com o trabalho a nível sonoro que se pretendeu desenvolver a partir das vozes das intérpretes. Citando Armando Nascimento Rosa cuja dissertação de doutoramento sobre o teatro escrito de António Patrício é a pedra basilar para esta minha modesta análise:

*“onde o verbo se centrifuga para atingir o exterior de si mesmo, isto é, o inexpresso ou o indizível, através da corpórea música da fala.”*²⁴.

Antes de mais penso ser importante identificar as seguintes características:

*“(…)a dramaturgia patriciana nos aparece duplamente atravessada pelo sopro trágico do dionisismo nietzscheano e, em antagonismo estético, pela inspiração platónico-cristã que a aparenta à forma do trauerspiel – esse drama lutuoso (...)”*²⁵

Entende-se por *trauerspiel* *“(…) literalmente: jogo/ espectáculo lutuoso/lamentoso -, designação comumente traduzida por drama barroco (...)”*²⁶

O inexpresso ou o indizível presente na escrita de Patrício é o que se constrói enquanto paisagem sonora no trabalho realizado, o que resulta, a meu ver, numa conjugação eficaz. Acresce a natureza do tema, citando o próprio António Patrício:

²³ Rosa, Armando Nascimento, “O Verbo Paciente. Elementos de Estética Dramática”, in *As Máscaras Nigromantes – uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, p.73.

²⁴ Rosa, *op. cit.*, p.46.

²⁵ Rosa, *op. cit.*, p. 48.

²⁶ Rosa, *op. cit.*, p. 47.

“Os meus assuntos: inactuais e eternos. A vida só me interessa em sua nudez patética, despida de acidentes.”²⁷.

A musicalidade do texto e a prosódia induzem à música. Como já foi referido a escrita de Patrício contém ela própria uma sonoridade. E foi este facto que levou o encenador a achar que o género adotado para a abordagem cénica seria o ideal. Assumo a voz como Maria João Serrão a apresenta, uma matéria de existência concreta como o barro que se poderia no limite esculpir.²⁸ Analogamente tenho a escrita de Patrício como uma matéria-prima que se saboreia quase como se as palavras de Patrício fossem, em alegoria, comestíveis. Uma *“linguagem poética, estilizada e artificiosa”²⁹ “gourmet”*. A índole saborosa das palavras na sua escuta, na sua pronúncia e articulação, e a sonoridade das frases é acompanhada por um forte magnetismo da escrita no seu conjunto.

A palavra na escrita de Patrício é apelidada de verbo paciente:

“O verbo paciente é então uma palavra que invoca as harmonias do canto mais do que as concordâncias da semântica – fosse outra e caudalosa a tradição musical portuguesa erudita, e decerto algum segmento ou obra inteira da dramaturgia patriciana já haveria conhecido a partitura de compositores que a conduzissem ao recitativo operático.”³⁰

As características atribuídas e elogiadas à escrita de Patrício vêm revelar uma palavra cénica que se pode dizer de ideal. Uma palavra cénica que vive por si, que autonomamente apresenta, desempenha, simboliza, caracteriza, interpreta, representa. A simples escuta da escrita de Patrício enleia o ouvinte na sua cadência de poema como um romance vivido no momento e sentido com as suas vertentes trágicas e sublimes. As palavras criam acções que conduzem o ouvinte entre pequenos clímax

²⁷ António Patrício *apud* Rosa, *op.cit.*, p.9.

²⁸ Ver: Serrão, Maria João, “Lectures contemporaines de la tradition culturelle portugaise”, *in Musique, Sons et Jeux*, Les cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº16-17, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 2009, pp. 161- 174.

²⁹ Rosa, *op. cit.*, p. 67.

³⁰ Rosa, *op. cit.*, p.63.

criados pela escrita. Veja-se um exemplo neste excerto do texto em que a utilização repetida das frases começadas com «e» cria um efeito de suspense atraente:

“Exalaste a alma com a minha, dizendo ao Pai:

«Porque me abandonaste?» e era quase a hora sexta.

E houve trevas, até à hora nona, em toda a terra.

E cuidas-te que elas vinham p’ra esconder-te, p’ra libertar da tua vista, homens e coisas: e tremeste de frio e de terror.

E doíam-se as pedras que pisavas: e só por ti, por o teu crime, o véu do Templo se rasgou de meio a meio.

E saíam os mortos dos sepulcros, e uma luz de eclipse, te apontavam.

E creste então em mim mais do que os Onze: com maior amor e com mais fé,

E escondendo uma corda sob a túnica, vieste para aqui.

E quando viste que as figueiras se quedavam, não contraíam os ramos se as tocava, tiveste de gratidão os olhos rasos.

E eras outro.

Eras tu em ti mesmo, abrindo em ti como a estrela da tarde na cisterna...”

Esta característica encantatória como se todo o texto dramático fosse um encantamento tem a sua concordância na obra *Judas* com os ditos momentos de “nuvens sonoras” bem como com a «linguagem concreta» de Artaud referida no capítulo anterior. As características “sonoras” das duas vertentes são criadas por uma forte sensibilidade e intuição e vão, idealmente, despertar isso mesmo nos espectadores. De maneiras diversas são criados outros tipos de linguagem, característicos, não comuns e que criam outros níveis de percepção. As duas vertentes da obra operam também em conjunto no domínio do íntimo, na área dos conflitos interiores.

Relativamente ao poder da palavra cénica devo citar:

“Este estatuto da palavra no drama Patriciano corresponde assim à energização da etimologia de cénico: a palavra cénica é a que se destina a ser representada pelo actor mas, no seu absolutismo expressivo, é igualmente a palavra representadora, activante de gestos, de silêncios, e protagonista de pausas, de dizeres (palavra-actriz/verbo-actor); renunciando o

*sonho artaudiano por uma palavra mágica no palco, em detrimento de um teatro de conversação, isto é, de base psicológica. Isto só é concebível em virtude dos pressupostos que animam a escrita em questão, organizada numa acepção mântica, cuja potencialidade sugestiva só revelará plenamente o seu magnetismo feiticeiro num palco preparado convenientemente para o realizar, com oficiantes capazes de insuflar-lhe o corpo e a voz para que o espírito do verbo se materialize, naquilo a que chamaríamos um secularizado xamanismo performativo”.*³¹

A escrita patriciana como movimento estético insere-se no simbolismo. Podemos ler na definição de simbolismo:

*“doutrina, historicamente formulada no fim do século XIX contra os parnasianos, segundo a qual a obra de arte vale, não enquanto expressão (ou sinal) fiel de uma realidade que lhe é exterior, mas por si mesma, como a música, e na medida em que é sugestiva de sentimentos, sensações ou pensamentos”.*³²

Um duplo estímulo de sensações e sentimentos, e de invocação da intuição dos espectadores é feito, por um lado, pela estética da dramaturgia e, por outro, pelas opções cénicas ao abordar o texto com técnicas já analisadas que pressupõem isto mesmo. A par com este carácter sensorial temos o carácter onírico da dramaturgia de António Patrício bem visível no drama em questão aquando da visita a Judas pela sombra de Jesus. Situada na fronteira entre o sonho e a realidade, toda a cena aparece aos nossos olhos como a parte metafísica do acto real, um outro olhar, um outro entendimento do acontecimento que permanecia no inconsciente e estava por revelar. É explicado que Judas não foi mais do que uma peça essencial na engrenagem de todo o acontecimento, um dos mais marcantes da humanidade, a ressurreição de Cristo. Um tema eterno. Tal como António Patrício nos apresenta Judas não é assim um personagem malévolos como sempre foi visto. Pelo contrário, não só não tem culpa do ocorrido pois tal fazia parte de um plano divino sobre o qual ele não tinha nenhum

³¹ Rosa, Armando Nascimento, “A Palavra Cénica” in *As Máscaras Nigromantes – uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, p. 520.

³² *Simbolismo* in Infopédia, Porto: Porto Editora – Enciclopédia e Dicionários Porto Editora, 2003-2013, página consultada dia 3 de Abril de 2013, disponível em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/simbolismo>.

poder de interferência, como ainda lhe coube nesse plano o pior dos papéis, o mais ingrato. Judas passa assim de ingrato ao maior dos amados, por ter sido o mais sacrificado e de quem uma maior quantidade de factores dependeu. Judas não só não é desprezível como de uma importância vital. Passa de inimigo a melhor amigo de Cristo.

Existe uma analogia entre o carácter onírico do mundo paralelo em que a acção de *Judas* toma lugar e o mundo intermédio criado pelo filósofo Nietzsche, essa zona de origem da arte e do drama entre o sonho apolíneo e o êxtase de Dioniso. Refere-se:

*“E atende-se como o palco Patriciano é um discípulo deste onirismo dramático, enviando as personagens para o limbo irreal do sonho, ou melhor, para as realidades translúcidas da expressão de conteúdos inconscientes teatralizados”.*³³

O carácter onírico da dramaturgia patriciana enleia com o outro nível de percepção que se pretende criar com as opções tomadas de abordagem cénica ao texto.

Sobre o sonho e o simbolismo diz-nos Fernando Pessoa:

“Metendo esse ruidoso mundo [do novo estado civilizacional], a natureza, tudo, dentro do próprio sonho – e fugindo da “Realidade” nesse sonho. É o caminho português (...) – que vem desde Antero de Quental cada vez mais intenso até à nossa recentíssima poesia.

Quem quiser compreender o simbolismo tem de contar com a sua tripla natureza. É:

- 1.) uma decadência do romantismo;*
- 2.) um movimento de reacção contra o cientismo;*
- 3.) um estágio de evolução (ou princípio duma evolução) de uma nova arte.*

Quem não viu isto tudo, não compreenderá o simbolismo. (...)

*O maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho”.*³⁴

As personagens que tomam lugar em *Judas* são então máscaras da morte nigromantes porque referentes à prática da pretensa arte de adivinhar pela evocação

³³ Rosa, Armando Nascimento, “O Verbo Paciente. Elementos de Estética Dramática”, in *As Máscaras Nigromantes – uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, p. 68.

³⁴ Pessoa, Fernando *apud* Rosa, *op. cit.*, p. 58.

de pessoas mortas. *Judas* é tido como o maior contributo para a nomenclatura de teatro nigromante, de entre todos os textos dramáticos de Patrício, sendo ele o mais pequeno.

Drama luto gnóstico é outra terminologia para o drama *Judas*. O seu carácter gnóstico vem de essencialmente dois factores, da interpretação do mito ser heterodoxa, existe em Patrício uma objeção ao dogma, e de Cristo ser simbolizado como sombra e não como indivíduo fisicamente corporalizado.

Temos então referidas e analisadas as várias características da escrita patriciana que a tornam tão especial cenicamente falando e que foram assim responsáveis pela escolha do autor e do texto para o meu projecto de mestrado. Muitas das características têm uma correspondência com as particularidades da vertente musical adotadas para o projecto analisadas nos capítulos anteriores, como as “nuvens sonoras”, como os jogos operados a nível de som, como a criação de uma linguagem outra, em alusão à linguagem concreta de Artaud, o lado encantatório dessa linguagem, a construção de outro nível de percepção, de paisagens sonoras inexprimíveis que operam a nível sensorial, despertando na interpretação características outras não presentes em outro tipo de obras e, por isso, enriquecedoras.

1.5.- Percepção/Público e o sentido da obra

Sendo *Judas* uma obra performativa que opera num outro nível de percepção e que solicita ou mexe com mecanismos no receptor de forma não usual acho importante dedicar um pouco da minha reflexão à percepção do público à obra.

Relativamente ao acto de recepção em relação às obras de TM e pelo seu carácter fechado deste tipo de obras questiona Maria João Serrão:

“Em que medida se pode dizer que as intenções e a ideia que presidiram à obra sejam entendidas pelo público no momento da representação do espectáculo? Por outras palavras: Como se pode definir a qualidade das relações entre a obra de TM e o público?”³⁵

Pergunta à qual responde com outra pergunta:

“Podemos perguntar a este título se este aspecto hermético da arte, tanto de hoje como de sempre, não será finalmente condição essencial da natureza da própria arte?”³⁶

Fazendo uma reflexão sobre a recepção dos públicos a *Judas* é muito interessante verificar a recepção do público de Marrocos, na cidade de Fès. Não percebendo a língua portuguesa este público foi o que mostrou maior receptividade e gosto pela performance. No fim do espectáculo dirigia-se às intérpretes para felicitar o trabalho que na opinião foi caracterizado por algo de surpreendente. De notar que em termos gerais na cena teatral desse país há défice de criações do género mais contemporâneo do tipo ocidental. Sendo um público num contexto de festival internacional iria assistir a vários espectáculos que saberia não perceber a língua e por isso estava predisposto a tentar captar e absorver todos os outros elementos que não a compreensão do mais óbvio. Estava então criada a atitude que se pretende ideal para a recepção de um objecto artístico. A predisposição ideal do espectador contemporâneo que não se sustém no mais evidente e deixa em aberto vias que lhe permitem perceber o novo, o alternativo, o não usual, o não convencional. Esta receptividade foi então encontrada na cidade de Fès em Marrocos. O público teceu

³⁵ Serrão, *op. cit.*, pp. 176 – 177.

³⁶ *Idem.*

comentários muito interessantes em relação ao espectáculo: sempre com a sensação que era custoso exprimir por palavras comentaram que a obra vivia de uma sequência de imagens criadas pelas intérpretes, como um “quadro vivo” revestido por vozes que criam uma sonoridade global. Alvo de alguma perplexidade foi o facto de a performance emitir um forte fluxo de comunicabilidade, de prender o espectador de uma forma fixa, apesar da estaticidade das intérpretes. A estrutura da performance teve ainda uma caracterização interessante de “partitura de silêncios”.

A percepção de uma obra depende primeiro que tudo das condições técnicas da primeira. Falo de condições como o dispositivo cénico, acústico, visibilidade, conforto do espectador. A par das condições técnicas apresentam-se as condições psicofisiológicas e psicológicas da percepção teatral. Percepção pode ser definida como:

*“Tomada de conhecimento sensorial de objectos ou de acontecimentos exteriores”.*³⁷

Como nos explica Anne-Marie Gourdon a percepção engloba a apreensão do objecto a nível dos receptores sensoriais que corresponde a uma excitação física desses, o que chamamos sensação. Diz-nos ainda que o estímulo sensorial para ser eficaz deve estar contido entre dois níveis, um mínimo de princípio de sensibilidade e um princípio de saturação, e que as percepções no receptor são encaminhadas pela intervenção de diversas significações adquiridas por ele ao longo da sua vida mas, e este facto é muito interessante para a reflexão presente, são identicamente guiadas pelos limites dos órgãos sensoriais. Passo a citar:

“La perception se présente comme phénomène global complexe qui dépend de l’impression sensorielle actuelle, mais également de l’expérience passée et par conséquent de la mémoire. Mais c’est toutefois immédiatement et par un seul acte que dans notre perception des choses se trouve engagé ce que nous connaissons déjà. Nous appréhendons ainsi un sens

³⁷ *Percepção* in Infopédia – Enciclopédia e Dicionários Porto Editora, Porto: Porto Editora, 2003-2013, página consultada dia 14 de Março de 2013, disponível em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/perce%C3%A7%C3%A3o>.

immanent à l'ensemble des données qui se présentent à nous. Dans ce sens immanent, est incorporé le souvenir sans que ce dernier soit thématiqué".³⁸

É importante notar também que o acto de percepção é sempre acompanhado de um julgamento implícito e, referindo uma última vez a autora Anne-Marie Gourdon, esses julgamentos podem ser distinguidos entre os do gosto, de ordem estética, os julgamentos de ordem simbólica e os julgamentos por analogia aos da vida comum. É parte constituinte de um objecto artístico operar com as percepções intuitivas as quais comportam uma grande quantidade de julgamentos implícitos que por sua vez integram o papel das normas e convenções presentes no acto de recepção.

À parte de todos os factores que influenciam a percepção teatral e em específico uma obra do género de *Judas* é facto que a captação da linguagem concreta beneficia os portadores de uma sensibilidade particular.

Acerca do acto de percepção passo a citar a seguinte passagem sobre este mecanismo rico e sensível:

"La perception et l'écoute sont des actes créatifs. Ils présupposent que l'auditeur restructure et réajuste continuellement une idée globale. Au fur et à mesure, il lui est demandé d'être disponible pour s'abandonner à l'audition, et se laisser conduire dans un parcours même nouveau, mais avec tout son être, pour réinventer de nouvelles métaphores".³⁹

A apreensão, percepção de uma obra faz muitas vezes interrogarmo-nos sobre o sentido da mesma. Penso, por isso, e por o sentido de uma obra estar ligada ao seu acto de apreensão, ser relevante dedicar algumas palavras à questão do sentido nas obras de arte contemporânea e assim no espectáculo *Judas*.

O "sentido" na arte pode ser confundido entre aquilo que é realmente e o que se pretende que seja. Prova disso é que comumente qualquer reflexo de criatividade humana não é considerado se tal não contiver uma faceta que prove que existir tem uma razão, um propósito, uma finalidade, ou seja, um sentido. Confunde-se e deseja-

³⁸ GOURDON, Anne-Marie, "La perception", in *Théâtre, Public, Perception*, Éditions du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1982, pp. 127- 130.

³⁹ COCCO, *op. cit.*, p.79.

se que a arte dê sentido à existência humana por a arte tocar “*as raias da vida*” e por se desejar que a existência tenha um sentido, respetivamente.

*“A arte não salva a nossa noite, a arte ilumina a nossa noite como as estrelas, as ideias. Iluminar, porém, não só não é despiciendo, como é indispensável”.*⁴⁰

Contudo, não é pelo facto de as obras de arte causarem efeitos que estas são obras de arte, pois tudo tem um efeito e não é pelo seu efeito que uma coisa é o que é.⁴¹

Qual o lugar do “sentido” na arte?

Um ponto de partida pode ser a constatação que, em arte, não são nem o sujeito nem o objecto que fornecem o sentido mas sim as suas condições de existência, «o meio».⁴² Existe pois um objecto e a nossa relação com ele. Mas porque é que esta relação tem que ser útil ou ter um sentido? Citando Wittgenstein:

*“O sentido do mundo deve estar fora dele. No mundo tudo é como é e acontece como acontece: nele não há valor – e se houvesse, o valor não teria valor. Se houver um valor que tenha valor, então deve permanecer fora de todos os acontecimentos e do ser-peculiar, pois todos os acontecimentos e o ser-peculiar são acidentais. O que o faz não-acidental não pode estar no mundo pois, no caso contrário, isto seria de novo acidental. Deve estar fora do mundo.”*⁴³

O sentido do mundo está assim fora dele, poderá fazer-se uma analogia com o sentido na arte? O autor Theodor W. Adorno afirma que mesmo antes do acontecimento de Auschwitz era errado dar um sentido positivo à história e que tal facto tem inferência na forma das obras de arte.⁴⁴

⁴⁰ Baudelaire *apud* Ribeiro, Anabela Mota, “O fogo-de-artifício de Maria Filomena Molder”, *Revista Ípsilon*, 18 de Maio de 2011, disponível em <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=285188>. Página consultada dia 24 de Novembro de 2011.

⁴¹ Antunes, David, “Arte e Efeitos”, *Verónica - Revista do CITECI – Centro de Investigação em Arte e Cinema*, número 1, 2008, disponível em http://veronica.estc.ipl.pt/numeros/numero_1/01_indice.pdf. Página consultada dia 23 de Outubro de 2011.

⁴² Afonso, Nadir, “Les conditions réelles d’existence”, in Afonso, Nadir, *Le sens de l’art*, Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1983, pp. 35-60.

⁴³ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Companhia Editora Nacional - editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1961, p.127.

⁴⁴ Adorno, Theodor W., “Crise do Sentido”, *Teoria Estética*, edições 70, Lisboa, Fevereiro de 2011, pp. 233 - 239.

O mesmo autor dá-nos a definição de sentido como sendo “o suporte objectivo das intenções nas obras”⁴⁵. O hábito mais enraizado da estética e da maioria da arte tradicional ao definir e analisar o somatório das obras de arte é feito na busca de uma linha de sentido. Contudo a arte na vanguarda modernista e no contemporâneo tende a deixar o espectador sem perceber do que se trata. Só após a sua racionalização se preza a obra. De que se gosta então? “*Aprecia a obra ou a sua racionalização?*”⁴⁶ Qual o sentido? É a morte da arte! Não, é “o «*fim de uma certa forma de arte*»”⁴⁷.

O sentido não é a matéria nem um encargo da arte. A negação do sentido constitui o princípio que antes era o sentido das obras. Ao efectuar esta negação a obra de arte cria nela, sem o querer, contornos de sentido.

*“Verdadeiramente, um dos enigmas da arte e testemunho do poder da sua logicidade é que todo o rigor lógico radical, mesmo a que se chama absurda, termina em algo de semelhante ao sentido.”*⁴⁸

A propósito da temática em questão, Adorno refere Samuel Beckett como exemplo:

*“A obra de Beckett pressupõe já esta experiência como evidente, impele-a contudo mais longe do que a negação abstracta do sentido ao fazer entrar, mediante a sua factura, esse processo nas categorias tradicionais da arte, ao suprimi-las concretamente e ao extrapolar outras do nada. (...) As peças de Beckett são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam, então, irrelevantes -, mas porque põem o sentido em questão.”*⁴⁹; *“No entanto, em Beckett, a unidade paródica de lugar, tempo e acção age por episódios habilmente construídos e pensados e pela catástrofe, que consiste no simples facto de ela não aparecer.”*⁵⁰

⁴⁵ Adorno, Theodor W., “Intenção e Sentido”, *Teoria Estética*, edições 70, Lisboa, Fevereiro de 2011, p. 231.

⁴⁶ Eco, Umberto, “II-O conceito de forma nas poéticas contemporâneas: Duas hipóteses sobre a morte da arte”, *A definição da arte*, Colecção arte e comunicação, edições 70, Lisboa, p. 248.

⁴⁷ Eco, *op. cit.*, p.250.

⁴⁸ Adorno, *op. cit.*, p.235.

⁴⁹ Adorno, *op. cit.*, p.234.

⁵⁰ Adorno, *op. cit.*, p.235.

A arte, a ter um lado político, social, religioso ou outro, tem-no ao ser experimentada.⁵¹ É no acto de percepção de algo, na sua materialidade específica, que se institui um “*processo muito particular de sentido*” e não numa predeterminação de um sentido para a obra.⁵²

⁵¹ Sabino, Isabel, “As flores na nossa mesa (a propósito da política na arte)”, in Maia e al, *Persistência da Obra – Arte e Política*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2011, pp. 99-123.

⁵² Fischer-Lichte, Erika, “A cultura como *performance*: Desenvolver um conceito”, *Sinais de Cena 4*, APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Dezembro de 2005, p.77.

1.6.- Técnica de actor: instrumentos/elementos e princípios comuns

O intuito de frequentar o mestrado do qual esta reflexão teórica é fruto, vem de uma necessidade de investigação, clarificação e desenvolvimento de conceitos e ferramentas para mim enquanto intérprete.

Em *Judas* foi-me possível analisar as componentes que fazem parte da técnica do actor que queria investigar. Ao integrar um espectáculo *sui generis* a intenção foi por um lado investigar a questão chave de se é viável pensar que posso construir um método de actor universal aplicável em espectáculos de diferentes naturezas artísticas. A integração do mesmo levou-me a concluir que sim, não existe um método universal no sentido de ser uma receita única e com uma mesma e única forma de ser executada mas existem princípios, pontos de partida que:

*“ (...)permitem às qualidades individuais tornarem-se cenicamente presentes e se manifestarem como expressão personalizada e eficiente no contexto de sua própria história individual”.*⁵³

Existem princípios da técnica de actor fundamentais que se podem dizer revestidos de um carácter universal pois a sua aplicação, sempre com as adaptações devidas às situações em particular, é muito abrangente. São os designados princípios comuns. Com a salvaguarda da necessidade de se repensar regularmente os códigos da técnica de actor devido à mudança constante presente no mundo.

Por outro lado a minha investigação conclui que a integração de um espectáculo do tipo de *Judas* contribui para o enriquecimento do meu trabalho e percurso individual enquanto intérprete. As características peculiares de uma obra como *Judas* permitiram-me experienciar a aplicação do meu manancial de técnicas em investigação num contexto performativo novo para mim o que foi ideal para a comprovação das componentes universais dessa técnica e de sua versatilidade e, ao mesmo tempo, para o enriquecimento dessa técnica e do meu percurso individual

⁵³ Barba, Eugenio e Savarese, Nicola, *A Arte Secreta do Actor – Dicionário de Antropologia Teatral*, Editora Unicamp, São Paulo-Campinas, 1995, p. 268.

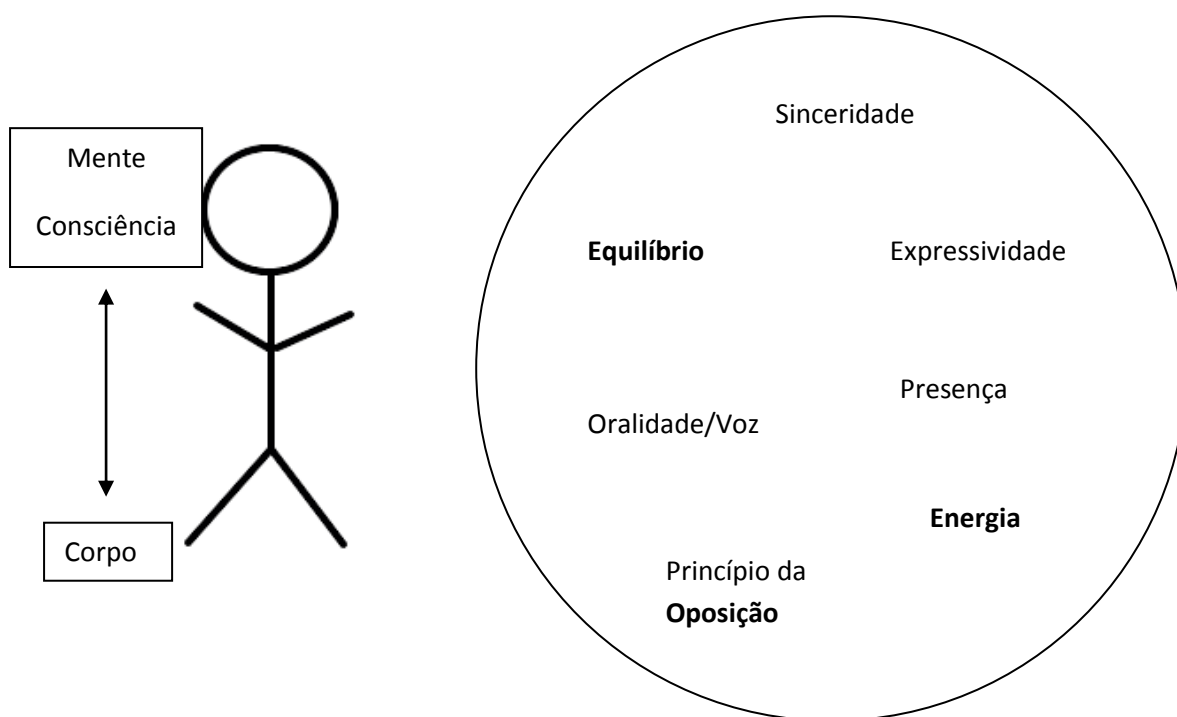
artístico proveniente de uma requisição de faculdades que não seriam solicitadas fora deste género.

São a pesquisa, prática e sua reflexão teórica, sobre estes elementos que enquadram e justificam o processo e o objecto realizado, *Judas*, como meu projecto de mestrado.

Começo por definir o que é a técnica de um actor. A descrição mais simples, clara e exacta é que a técnica de actor é o uso particular do corpo. O uso do corpo de maneira diferente do que fazemos dele na vida comum e se o usamos de maneira idêntica à do dia-a-dia é de uma forma consciente e não espontânea e irrefletida como fazemos no quotidiano. Diz-nos Eugenio Barba:

“O primeiro passo em descobrir quais os princípios que governam um bios cênico, ou vida, do actor, deve ser compreender que as técnicas corporais podem ser substituídas por técnicas extra quotidianas, isto é, técnicas que não respeitem os condicionamentos habituais do corpo. Os actores usam essas técnicas extra cotidianas”.⁵⁴

Os elementos que para mim constituem o cerne da técnica de um actor, do seu manancial de instrumentos para desempenhar a sua função são os seguintes:



⁵⁴ Barba, *op. cit.*, p. 9.

De referir que três destes princípios comuns foram designados por Eugenio Barba de leis pragmáticas, a primeira que se refere ao equilíbrio, segunda à oposição e a terceira diz respeito à energia. Para além destas técnicas corporais são indicadas técnicas de integração como o ioga, muito eficaz no aquecimento do actor e no seu trabalho a nível físico de uma forma contínua que contribui, entre outras coisas, para a desejável extinção das posições inactivas do corpo do actor. Estas leis da técnica de actor têm em conta a investigação comum feita por Eugenio Barba e Jerzy Grotowski referente à trans-culturalidade. Essa investigação tem por objectivo reparar no que permanece constante nas técnicas corporais quotidianas quando as culturas variam. Outra directriz a ser adoptada segundo os mesmos é a da via negativa na qual o actor deve proceder à eliminação de todos os obstáculos de maneira a poder ultrapassar todos os limites por oposição à via positiva em que o actor acumula maneirismos para usar oportunamente nos seus processos de trabalho.

O primeiro passo para o trabalho de um actor é dado por um acto de sinceridade sem o qual todo o processo fica comprometido. Apelidando o mesmo do “acto total” do actor:

*“Não é apenas a mobilização de todos os recursos, de que falei. É também outra coisa, mais difícil de definir, embora muito tangível do ponto de vista do trabalho. É a acção de se pôr a nu, de rasgar a máscara quotidiana, de se exteriorizar. Mas não para se «mostrar», pois isso seria exibicionismo. Trata-se de um acto sério e solene de revelação. O actor tem de estar preparado para ser absolutamente sincero. É como que um degrau para o apogeu do organismo do actor, onde consciência e instinto se unem”.*⁵⁵

Diz-nos ainda sobre a relevância dessa característica como pedra angular do acto de criação artística:

“Talvez devêssemos perguntar a nós próprios quais as acções que conduzem à criação artística. Por exemplo, se, durante a criação, escondemos coisas que têm um papel nas nossas

⁵⁵ Grotowski, Jerzy, *Para um teatro pobre*, edições Forja, Lisboa, p.168.

vidas pessoais, pode estar certo de que o nosso poder criador falhará. Apresentamos uma imagem irreal de nós, não nos revelemos e iniciamos uma espécie de devaneio intelectual ou filosófico – usamos truques e a criação torna-se impossível. Não podemos ocultar as nossas coisas pessoais, essenciais (...)o processo criador consiste, no entanto, não só em nos revelarmos, como também em articular o que é revelado. Se nos revelarmos com todas as tentações, transcendemo-las, dominamo-las com a nossa tomada de consciência.”⁵⁶

Referida esta condição de criação para o actor, que se pode dizer primeiro elemento da sua técnica continuo a reflexão sobre os outros.

O actor trabalha com o seu corpo e sua mente em interligação, são os seus instrumentos. Neste trabalho do actor, no meu ponto de vista, é extremamente útil o conhecimento proveniente de duas áreas: das neurociências que explicam relações entre o corpo-mente-emoções, a consciência destas relações e o seu modo de funcionamento; de técnicas de base orgânica sendo as mais completas e vastas oriundas do oriente, falo de técnicas corporais e de respiração que nos permitem um uso mais conhecedor e preciso dos nossos instrumentos/princípios de trabalho: a energia, a presença, a expressividade, a oralidade, o equilíbrio, a oposição.

Neste ponto penso ser importante fazer uma referência a como a memória física do corpo pode se demonstrar uma técnica muito útil ao serviço do actor. Na dupla relação corpo-mente é relevante a consciência de que não só a mente envia informações/ordens ao corpo mas que este processo também se opera no sentido inverso, o corpo envia informações à mente. Esta informação torna-se de especial interesse para o actor que sabe assim poder desenvolver técnicas tendo como ponto de partida o seu corpo, ou seja, movimentos físicos específicos. E que para determinado objectivo em cena pode-se assim contar com a memória física do corpo que se encarrega de transmitir o que é esperado sem ser necessário um trabalho a nível psicológico e que não é benéfico para o actor em muitas situações. Por exemplo, como pode um cantor/actor transmitir uma emoção forte que, se a sente verdadeiramente faz com que o seu desempenho vocal fique comprometido. Opera o virtuosismo a nível vocal deixando a emoção para segundo plano ou dá ênfase à transmissão da emoção não se importando tanto com o desempenho técnico. Como

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 189-200.

juntar as duas? Esta questão pode ainda tomar outras formas como quando um intérprete tem de desempenhar um papel, por exemplo, de alguém profundamente perturbado a nível psicológico. Como desempenha o actor o papel da maneira mais verdadeira e orgânica possível sem se confundir com o personagem e sofrer assim consequências menos positivas para o seu estado psicológico pessoal? A resposta para este desempenho vem na memória física do corpo que permite nos momentos de ensaio introduzir no corpo uma memória física de uma sensação/emoção num determinado momento. Depois no espectáculo ao chegar o mesmo momento o performer não precisará de executar o mesmo movimento físico porque o corpo já possui essa memória, e irá assim desempenhar a parte técnica e transmitir a emoção pretendida e interiorizada antes no corpo e não por um processo psicológico. Posso dar um exemplo prático do processo de que falo. Posso dizer que tenho o privilégio de ter um ensino de canto/libertação da voz através de uma técnica inovadora porque baseada na sua ligação com o corpo, ao contrário do recorrente trabalho com a voz que infelizmente se baseia em técnicas não orgânicas levando a resultados muitas vezes frustrantes. Nestas aulas quando deparada com a dificuldade de cantar num determinado tom em que desafino por não estar na “minha zona confortável” é-me indicado pela minha professora, Maria João Serrão, para ao mesmo tempo que executo a nota fazer um movimento com o corpo, ou baloiçar com os braços ou dobrar o corpo pela cintura e ficando com a cabeça para baixo. Ao desempenhar estes movimentos físicos alcanço o que é suposto com a voz e quando repito já não preciso de reproduzir os mesmos movimentos, executo somente a parte vocal e o resultado é igual, porque o corpo guardou a memória física do acto. Outro exemplo da criação a partir da parte física do actor que guardei em minha memória ouvi-o num workshop realizado com o grupo de teatro “O Bando” em que o coletivo explicava aos participantes como um personagem de um espectáculo da companhia tinha sido criado a partir da reacção/sensação física a um cubo de gelo no corpo da actriz.

Falar desta técnica de partir do corpo para a emoção e não o contrário remete para o sistema da biomecânica do encenador Vsevolod Meyerhold. Contamos com a seguinte observação por parte de um de seus actores Igor Ilyinsky:

*“If the physical form is correct, the basis of the part, the speech intonations and the emotions, will be as well, because they are determined by the position of the body”.*⁵⁷

Estando a inteligência primária do actor no corpo todas as técnicas físicas e conhecimentos teóricos que este possa adquirir sobre o mesmo contribuirão para um enriquecimento da sua técnica. A este propósito diz-nos Meyerhold:

*“Every art is the organization of its own material. (...) In order to organise his material, the actor has to have a colossal reserve of technical resources (...) is at one and the same time the material and the organiser.”*⁵⁸

Meyerhold tornou esta ideia numa fórmula:

$$N = A 1 + A 2$$

N = O actor; A 1 = o organizador do material; A 2 = o material

Para mim a técnica de um actor engloba maioritariamente estas vertentes que citei as quais abarcam um universo imenso, técnicas corporais e um conjunto de saberes a respeito do funcionamento do nosso corpo ao nível físico + psíquico + emocional que são aplicados no processo de trabalho. Para além destes princípios corporais, e já vimos que os princípios corporais englobam todas as ligações que o corpo estabelece, um actor pode cultivar uma atitude na sua vida, própria de quem se constitui veículo de informação da condição humana. Como por exemplo a habilidade traduzida pela expressão de “pôr o ego no bolso” que significa a disposição a que o actor tem de se colocar ao ter de abdicar da sua maneira de ver o mundo para poder perceber outras diferentes.

Sobre a relação da consciência na criatividade explica-nos António Damásio:

⁵⁷ Ilyinsky, Igor, *Sam o sebe* (1961), Moscow: Iskusstvo, p.154, *apud* Leach, Robert, “Meyerhold and biomechanics”, p. 40 *in* Hodge, Alison (eds), *Twentieth century actor training*, Routledge Edition, 2000, London, pp. 37-54.

⁵⁸ Meyerhold, Vsevolod, “Biomechanics course notes”, 1921-2, quoted in Titova, G.V. (1995) *Tvorcheskii teatr i teatral’nyi konstruktivism*, St. Petersburg: MKR, p.198 *apud* Leach, *op. cit.*, p. 39.

“A criatividade em si mesma – a capacidade de criar novas ideias e novas coisas – exige mais do que a consciência alguma vez nos pode dar. Exige uma abundante memória de factos e de aptidões, abundante memória de trabalho, elevada capacidade de raciocínio, linguagem. Porém, a consciência está sempre presente no processo criador, não só porque a sua luz é indispensável, mas também porque, de uma forma ou de outra, com maior ou menor intensidade, a natureza das suas revelações guia o processo de criação. Curiosamente, o que quer que inventemos, desde as normas da ética e do direito, passando pela música e literatura, até à ciência e tecnologia, é directamente inspirado pelas revelações da existência que a consciência nos oferece. Curiosamente, todas essas invenções vêm a ter um efeito sobre a existência, alteram-na para melhor ou para pior. Imagino um círculo de influências – existência, consciência, criatividade – e noto que o círculo se fecha.”⁵⁹

A consciência é o âmago da expressão artística. O sistema de relações com a consciência não se opera num só sentido tendo o corpo uma forte expressão nas informações que envia ao cérebro. Este sistema de inter-relação é crucial no trabalho de actor que assim pode usufruir de técnicas corporais que influem em sua consciência e no seu processo criativo.

Estas técnicas do corpo vão ao encontro do “Actor santo”⁶⁰ de Grotowsky que segundo o mesmo deveria conhecer todo o tipo de respirações de que pode fazer uso, de decifrar todos os problemas do seu corpo que lhe sejam acessíveis num processo de auto-penetração em si mesmo profundo. Estas técnicas são idealmente as usadas no oriente, como as do *hatha* ioga que o próprio Grotowski refere para esse treino do actor, e são usadas a par com outros exercícios dramáticos.

A técnicas ióguicas de respiração, concentração e preparação física do corpo são por mim seguidas como técnicas ideais de preparação física do corpo do actor para entrar em cena e de um estado de consciência ideal para essa mesma preparação.

Em *Judas* o trabalho de actor realizado foi exactamente o de quebra de obstáculos que permitissem a passagem do texto, das músicas e dos conjuntos sonoros com o máximo de neutralidade da minha parte como intérprete para a sua riqueza poder ser passada na sua forma mais crua e autêntica. Em *Judas* as intérpretes não

⁵⁹ Damásio, António, *O Sentimento de Si – O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência* [1999], Publicações Europa-América, 16.ª edição, Mem Martins, 2008, p.359.

⁶⁰ Ver: Grotowski, *op. cit.*, pp. 32-33.

construíram personagens. Elas constituem-se como o corpo de passagem das vozes que constituem a performance. Que corpo é esse? Será o mesmo que trabalha num contexto de criação de personagem e que existe antes deste último nascer? A denominada personagem intermédia? Com se cria esse ser intermédio de passagem? É um personagem também então? Em *Judas* assumo o tal corpo de passagem que dá a conhecer, que oferece uma bola sonora, coloca-a nas mãos do público, ou rodeia-o/envolve-o. A criação de condições para esse corpo de passagem ou para a personagem intermédia que dará lugar a um personagem poderá então ser o mesmo. A abordagem a este conceito de personagem intermédia é feita mais à frente.

A par com este trabalho de anulação e eliminação de entraves foi operado um forte sentimento de escuta entre as intérpretes. Em vários momentos e especialmente no canto *a capella* das músicas as intérpretes têm de iniciar ao mesmo tempo o cantar de um verso. Essa escuta a que me refiro demonstra-se de forma coesa nesses momentos em que sem existirem tempos combinados o canto se inicia em simultâneo por escuta comum entre o grupo. Há um sentir da respiração comum. Esta escuta reforça a criação das três intérpretes como uma só, vozes em conjunto mas que operam sendo um só mesmo emissor ou não fossem elas a mesma personagem, ou sombra da mesma, uma de apenas duas, a sombra de Jesus. A designada “Sombra de Jesus” vem reforçar este papel de vozes que as intérpretes assumem, anulando ao máximo a sua interferência interpretativa nas vozes pois elas não assumem a voz de uma pessoa e sim de uma sombra.

A nível corporal, a representação é estática. Aqui mais uma vez temos o exemplo da memória física do corpo em funcionamento. Principalmente nos momentos de improvisação musical o estaticismo do corpo representa alguma dificuldade à interpretação, dificuldade superada pela memória interna do corpo que assim assume os posicionamentos necessários para a saída dos improvisos vocais esperados.

Energia e Presença, Equilíbrio e Oposição, Expressividade

A presença, energia e expressividade são componentes do actor que possuem um denominador comum, a preparação física do corpo. O estudo de técnicas corporais que facilitem e desenvolvam a utilização destes instrumentos está no oriente muito mais desenvolvido que no ocidente. As técnicas orgânicas na posse de um actor são bem mais deficientes no actor ocidental do que no oriental que possui uma gama variadíssima de técnicas corporais, de respiração, de controlo do corpo e da mente que são de uma utilidade preciosa para o trabalho de um actor. Por isso, faço referência às mesmas ao longo da reflexão. Os termos utilizados de energia e presença são no Oriente os seguintes: *prana* ou *shakti* na Índia, *Koshi*, *ki-hai* e *yugen* no Japão, *chikara*, *taxu* e *bayu* em Bali, *Kung-fu* na China. Passo a definir de forma sucinta cada um dos conceitos provenientes dos diferentes países orientais:

-*Prana* na Índia significa sopro, respiração, vida, vitalidade, vento, energia, força. Designando igualmente alma, energia vital. Existem diversas técnicas respiratórias e corporais para se dirigir a energia para as zonas do corpo que se pretende.

-*“Para um actor, ter Kung-fu significa “estar em forma”, ter praticado e continuar a praticar um treinamento peculiar, mas também significa possuir aquela qualidade especial que o faz vibrar e o torna presente, e que indica que ele dominou todos os aspectos de seu trabalho”*.⁶¹

-*Koshi*, *ki-hai* e *yugen* no Japão: *Koshi* é o termo usado para definir a presença do actor e refere-se a uma parte do corpo em específico, o quadril:

“Bloqueando o quadril e evitando que ele siga os movimentos das pernas, dois níveis de tensão são criados no corpo: na parte inferior (as pernas que devem mover-se) e na parte superior (o tronco e a coluna vertebral, que está comprometida forçando para baixo sobre o quadril). O arranjo desses dois níveis de tensão oposta dentro do corpo pede um equilíbrio

⁶¹ Barba, *op. cit.*, p. 75.

peculiar, envolvendo a cabeça e os músculos do pescoço, tronco, bacia e pernas. O tônus muscular total do actor é alterado. Ele usa muito mais energia e precisa realizar um esforço maior do que quando caminha de acordo com sua técnica quotidiana.”

Ki-hai (espírito, respiração) é o correspondente em latim a *animus*.

-*Chikará, Taksu e Bayu* em Bali:

*“Chikará é a força que o actor adquire com treinamento regular e rigoroso. Taksu, por outro lado, é uma espécie de inspiração divina independente, que toma posse do actor e não está sob o seu controle. Um actor pode dizer “houve ou não Taksu, hoje”, mas a presença ou ausência de Chikará depende inteiramente dele. Bayu, “vento” e “respiração” (spiritus), é, entretanto, o termo geralmente usado para descrever a presença do actor; a frase *pengunda baya* se refere à distribuição correta de sua energia”.*⁶²

Outro termo bastante relevante para a presença do actor é o chamado *Sats* que significa o impulso para a acção e tem o seu correspondente na máxima Stanislavskiana de estar no ritmo certo.

Temos então que energia e presença são dois conceitos que se cruzam e entrelaçam. Não é a presença um estado de energia latente, como se o actor fosse uma bola de energia cuja irradiação é controlada por ele pela dilatação ou não de técnicas corporais? Fazendo a diferenciação devida quando possível falarei de presença e energia dessa forma ligada.

A definição de energia é de:

*“força; vigor; firmeza; capacidade de produzir trabalho;”*⁶³

A definição de presença:

⁶² Barba, *op. cit.*, p. 77.

⁶³ *Força* in Infopédia – Enciclopédia e Dicionários Porto Editora, Porto: Porto Editora, 2003-2013, página consultada dia 26 de março de 2013, disponível em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/energia>.

*“Qualidade de uma pessoa que se faz notar pela sua personalidade ou aspecto exterior; individualidade;”*⁶⁴

O conceito da presença é um dos mais misteriosos por assim dizer. Como se explica o que é ter presença? Como se explica quando um actor tem presença? Podemos considerar como uma hipótese as qualidades que fazem parte da individualidade de cada pessoa usadas para que esta se faça notar. Essas qualidades são presentes a nível da corporalidade, a nível do estado de alerta e de carácter pré-expressivo. Um actor possuidor de presença pode estar em personagem intermédia e emitir a mesma presença como se tivesse a desempenhar um personagem. A personagem intermédia é a que está nos momentos de permeio em que ainda não existe a construção de um personagem mas ao mesmo também não é o actor na sua identidade quotidiana que se apresenta. Esta personagem intermédia, mediadora entre actor e personagem é muito trabalhada na técnica ensinada pelo encenador português João Brites e é um conceito sempre presente no oriente, no teatro Nô, Kyogen e Kabuki em que os actores representam com frequência a sua ausência ou o seu não-ser. Trabalhar a presença, ter domínio dela ao ponto de conseguir anular ao máximo a presença em palco e representar que não se está lá é a perfeição do domínio da presença.

Um conceito base, um pilar da energia e presença em cena é a coluna vertebral do actor que se constitui como um leme dessa energia. A consciência da verticalidade da coluna que suporta e dirige como um leme todos os músculos é essencial para o irradiar de uma presença forte. Uma coluna inconsciente leva à postura normal quotidiana de um corpo “sem pescoço” e por isso sem energia nem presença.

“Todas as técnicas extraquotidianas do corpo, parte delas ligadas a formas teatrais codificadas, são baseadas no domínio de uma postura particular, isto é, uma colocação particular da coluna vertebral e de seus anexos: o pescoço, as costas, os ombros, o abdômen e o quadril”.⁶⁵

⁶⁴ *Presença* in Infopédia – Enciclopédia e Dicionários Porto Editora, Porto: Porto Editora, 2003-2013, página consultada dia 27 de Março de 2013, disponível em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-aa/presen%C3%A7a>.

⁶⁵ Barba, *op. cit.*, p. 232.

O que leva conseqüentemente a que toda a técnica extraquotidiana seja uma mudança do ponto de equilíbrio do corpo do actor sendo a coluna vertebral o eixo constante deste equilíbrio. Estando a energia, presença e equilíbrio em constante interligação e interdependência.

A gestão da energia em cena é outro factor a ser gerido pelo actor que no seu ideal na economiza energia. Um acto cénico contém em si exponencialmente muito mais energia que o mesmo acto na vida real. Em cena tudo é feito com o máximo de energia possível, com todos os músculos do corpo activos. No teatro Não diz-se que um actor deve activar sete vezes mais a energia a usar.

O princípio da oposição é dos mais interessantes na técnica de um actor e/ou cantor. A utilização da energia em direcções opostas dilata e expande a presença do actor ao mesmo tempo que chama a atenção sobre ele por criar assimetrias. Isto é verdade na execução do trabalho do actor e na sua aprendizagem. Recorro mais uma vez à minha aprendizagem do canto como exemplo desta vez da eficácia do princípio da oposição. A consciência de duas partes distintas do corpo, da cintura para baixo, e da cintura para cima e consciencializar a parte de baixo do corpo para o chão, como se fosse enraizada na terra, firme e, ao mesmo tempo proceder a uma ligeireza na parte de cima do corpo, como se fosse etérea, voasse no espaço de forma livre sem controlo, constitui uma consciência muito útil aquando do desempenho vocal, para o canto ou para a oralidade no geral de um actor. A habilidade vocal e performativa desenvolve-se muito ao usarmos o nosso corpo simultaneamente em dois sentidos, como se um lado puxasse numa direcção e o outro em sentido inverso. Benéfico a nível da oralidade, o princípio da oposição influi muito na presença do actor que, por um conjunto de assimetrias criadas no corpo, vê a sua presença ganhar força. A expressividade do actor vem assim de todos estes elementos ligados à sua presença que criam condições de pré-expressão. Acresce a utilização do olhar, da máscara expressiva. Referindo-se a actores do teatro oriental explica-nos Eugenio Barba:

“Todos esses actores usam um campo de visão, quando representam, diferente do usado na vida quotidiana. Sua atitude física total é mudada: o tônus muscular do tronco, a pressão dos pés, o equilíbrio. Uma mudança na maneira normal de olhar determina uma

*mudança qualitativa de energia. Por uma simples mudança na maneira quotidiana de olhar, esses actores são capazes de dar ímpeto a todo um novo patamar de energia”.*⁶⁶

⁶⁶ Barba, *op. cit.*, p. 105.

1.7.– Ser intérprete em TM

Poderíamos considerar esta entidade intermédia como a que é utilizada nas obras performativas contemporâneas que não recorrem ao uso de construção de personagens nas suas criações e também não têm o actor enquanto pessoa com sua identidade quotidiana a servir a performance. É pois, uma entidade outra, entre as duas que é o corpo performativo. É a não-personagem. Diz-nos, a este respeito, Roselee Goldberg:

*“Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais”.*⁶⁷

Ser intérprete é ser mediador entre a matéria e a sua recepção.

Em *Judas* o actor experimenta o que se vem analisando a nível de presença e de personagem intermédia. Por partes: a nível de presença as actrizes em *Judas* estão maioritariamente paradas, sem acção física. Isso castra a sua presença? Não. Foi uma exímia experiência de como um actor pode operar o mínimo de acções físicas e irradiar uma presença igualmente forte. A presença vem das pré-condições criadas no corpo, a nível muscular, da preparação física que leva o corpo a estar alerta a nível físico e mental. Ao nível da personagem as intérpretes em *Judas* não procedem à construção de nenhum personagem. Constroem uma personagem de permeio que se esvazia para ser trespassada e enviar ao público o conjunto de sensações vindas da música, dos momentos de teatro-música e da escrita de António Patrício e a própria riquíssima em sonoridades e com uma saborosa fonética como já foi referido no capítulo anterior.

Esta personagem intermédia não será a que surge do espaço interior criado pelo intérprete sempre que inicia o seu trabalho enquanto tal. Essa interioridade é um campo de liberdade, um vazio, é o “seu outro” a quem o intérprete se dá. Pode também ser o duplo de que fala Artaud. A consciência deste espaço interior é que cria condições para que se produzam as projecções da imaginação e da criatividade, os objectos artísticos. É através da criação deste espaço que se torna possível o

⁶⁷ Goldberg, *op. cit.*, p.9.

fenómeno de “ver por cima”. Quando o actor está em cena e consegue visualizar-se a si próprio o que não se confunde com o pensar no que se está a fazer pois essa acção quebra o fenómeno descrito. Este fenómeno não é frequente porque difícil e acontece quando o intérprete está no auge da sua interpretação, é um duplo sentir de que se consegue controlar completamente todas as acções e ao mesmo tempo de que não se precisa de controlar nada porque as acções acontecem como um fluxo contínuo. Como se o actor fosse uma marioneta dele próprio. É deste fenómeno que se fala quando reconhecidos intérpretes de teatro dizem tê-lo conseguido no máximo duas a três vezes em toda a sua carreira de actores. Colocando um pézinho no campo da psicologia, esta designa por fluxo a neurobiologia da excelência. No seu livro *Inteligência Emocional*, Daniel Goleman cita um músico que nos descreve esta sensação:

“Sentimo-nos num tal estado de êxtase que é como se nós próprios não existíssemos. Tenho experimentado esta sensação vezes sem conta. As minha mãos parecem funcionar independentemente de mim e é como se eu nada tivesse a ver com o que se está a passar. Limito-me a ficar ali sentado, num estado de espanto e reverência. E a música flui por si mesma”.⁶⁸

Explica-nos ainda Goleman:

*“Os atletas conhecem este estado de graça como «a zona», onde a excelência se consegue sem esforço, em que o público e os adversários desaparecem numa maravilhosa e continuada absorção no momento.”*⁶⁹

Este estado de graça não é acompanhado de nenhum esforço no momento mas só é alcançável da parte do actor por meio de um trabalho árduo precedente ao espectáculo. Um treino árduo com tantas repetições em ensaios quantas as que forem possíveis, é o desejado. De modo que a matéria-prima do actor se torne para ele como

⁶⁸ Csikszentmihalyi, Mihaly, “Play and Intrinsic Rewards”, *Journal of Humanistic Psychology* 15, 3, 1975 *apud* Goleman, Daniel, *Inteligência Emocional*, edição da revista Sábado, Lisboa, 2006, p.124.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 125.

barro que facilmente molda. Acresce a necessidade de uma concentração extrema no momento da execução.

Enquanto intérprete, mediadora, corpo de passagem desta obra que se constitui como um conjunto de vozes, uma sonoridade global, uma lengalenga que no conjunto faz lembrar em jeito de metáfora uma espécie de encantamento. Encantamento no sentido de envolvimento do global espectador-actor num universo sonoro que exprime outra coisa que não o significado da linguagem articulada. Penso aplicar-se aqui, num sentido clarificante, a seguinte passagem de Artaud:

*“Faire la métaphysique du langage articulé, c’est faire servir le langage à exprimer ce qu’il n’exprime pas d’habitude : c’est s’en servir d’une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c’est lui rendre ses possibilités d’ébranlement physique, c’est le diviser et le répartir activement dans l’espace, c’est prendre les intonations d’une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu’elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c’est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c’est enfin considérer le langage sous la forme de l’Incantation”.*⁷⁰

A integração desta obra fez-me sentir a requisição de faculdades outras que não as que usualmente integro. Diz-nos Michelle Biget a este respeito:

*“(…) si le “genre” du théâtre musical, privé de statut fixe et de signes particuliers, était condamné à naître, on peut s’interroger sur le(s) talent(s) d’interprétation qu’il requiert. (...) Le pluralisme des tâches suppose le pluralisme des aptitudes et la complétude d’une éducation”.*⁷¹

E não é só no sentido das próprias faculdades que no contexto geral da performance podem ser mais amplamente invocadas mas no sentido da lógica da criação. A criação tendo um intuito todo construído noutra lógica que não a que usualmente é tecida nos espectáculos de teatro e nas obras performativas. Ter um outro nível de percepção, de linguagem, como o objectivo a ser criado pressupõe a busca enquanto criador de

⁷⁰ Artaud, *op. cit.*, p. 69.

⁷¹ Biget, Michelle, “Editorial – a la recherche d’une illusion”, in *Musique et Théâtre*, Les Cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, N° 4-5, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 1987, p.6.

caminhos não trilhados e que, por isso, nos surpreendem com reacções e relações que não tinha antes experimentado. A mais inédita para mim foi a de experimentar uma linguagem nova que não tinha o sentido da linguagem articulada normal, o que me fez sentir, entre outras, o poder da comunicação através de sons e não do sentido normal das palavras. Deixando parte da responsabilidade do meu processo de comunicação ao público, o que penso ser um acto de maior generosidade para com ele, de sua emancipação e responsabilização.

O desempenho musical faz sentir uma dilatação da presença enquanto intérprete. O corpo sente-se atravessado, inundado pela música. Ser intérprete é estar num outro nível de tomada de conhecimento sensorial. Diz-nos George Aperghis acerca do corpo do actor que é transformado pela música:

*“C’est étrange d’ailleurs comment un acteur se transforme par la musique, comme notre perception est différente quand la musique l’éclaire, derrière le texte, ou dans les intervalles. J’ai compris que grâce à cela, il prenait une dimension corporelle différente”.*⁷²

A entrada num domínio da comunicação mais abstracto. O domínio do abstracto muitas vezes acompanhado de estranheza e compreensão, como nos disse Kandinsky, tem a sua importância não enquanto forma mas devido à sua ressonância interior, à sua vida. A diferenciação entre o interior da obra e o seu exterior é uma característica da obra sentida peculiarmente enquanto intérprete:

*“Daqui concluiremos que o efeito exterior pode diferir do efeito interior produzido pela ressonância interior, o que constitui um dos meios de expressão artística mais poderosos e mais profundos de toda a composição.”*⁷³

Como intérprete é um enriquecimento entrar neste domínio do abstracto que, por não conter uma interpretação do material, apura a sensibilidade de intérpretes e espectadores.

⁷² Gindt, op. cit., p. 135.

⁷³ Kandinsky, Wassily, *Gramática da criação* [1970], edições 70, Lisboa, 2008, p. 21.

Conclusão

Judas constitui-se como uma obra de T.M. que pretendeu desvendar caminhos para criação de outras estéticas. Situa-se historicamente num dado momento do panorama artístico contemporâneo e tal como a sua origem de raiz erudita teve a sua necessidade em nascer, *Judas* surge-nos agora com uma diferença dentro do género, a sua génese de origem teatral por oposição à musical. Esta criação surge em última análise como a transferência de uma evidência interior para uma obra partilhável, faço aqui alusão ao princípio de «necessidade interior» teorizado por Kandinsky.⁷⁴ Com a abordagem cénica escolhida criou-se uma linguagem outra, concreta e específica. Linguagem que não tem a lógica como pressuposto mas sim a criação de ambientes sonoros que envolvem o espectador. Essas paisagens sonoras operam assim de forma livre no espectador e conforme todas as especificidades, conflitos e características internas de cada um. Fala-se aqui de matéria sensorial, sensível, intuitiva, efémera, abstracta. De inexprimível e inesperado efeito. Daí a designação de operar num outro nível de percepção pois a emoção não está nesta obra colocada em sítios pré-estabelecidos, a obra não é um objecto pré-existente.

A escrita de António Patrício foi eleita por ser considerada ideal pelo seu carácter harmonioso que invoca o canto. O drama *Judas* é todo ele um longo poema dramático cuja simples escuta é uma activação e fruição sensorial. A evocação de pessoas mortas, a cadência rítmica do drama lutuoso, em conjunto com as vozes das personagens que falam numa linguagem outra remete a acção cénica para um local que não o real, um limbo, revestido de um onirismo e simbolismo fantásticos.

Em *Judas* a percepção por parte do público é peculiar. Percorre caminhos novos. Daí a obra ter um efeito surpreendente em parte dos espectadores e em muitos outros não ter grande correspondência a nível sensitivo. Tomando a obra o seu sentido no acto da percepção do público.

No correspondente à área da interpretação, nesta reflexão identifico pilares da técnica de actor alvos de investigação no meu percurso artístico e que em *Judas* assumem um momento de consolidação no meu trabalho. Esta técnica, minha área de

⁷⁴ Ver: Kandinsky, Wassily, *Do espiritual na arte* [1954], Dom Quixote, Lisboa, 2010.

especialização neste mestrado, integrou assim um género que a permitiu testar numa vertente artística nova, e a tornou mais sólida favorecendo o seu enriquecimento.

Bibliografia Directa :

A.) Bibliografia:

Adorno, Theodor W., "Crise do Sentido", *Teoria Estética*, edições 70, Lisboa, Fevereiro de 2011, pp. 233 - 239.

Adorno, Theodor W., "Intenção e Sentido", *Teoria Estética*, edições 70, Lisboa, Fevereiro de 2011, p. 231.

Afonso, Nadir, "Les conditions réelles d'existence", in Afonso, Nadir, *Le sens de l'art*, Colecção Arte e Artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1983, pp. 35-60.

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double* [1938], éditions Gallimard - collection folio/essais nº14, Paris, 2009.

Barba, Eugenio e Savarese, Nicola, *A Arte Secreta do Actor – Dicionário de Antropologia Teatral*, Editora Unicamp, São Paulo-Campinas, 1995.

Goleman, Daniel, *Inteligência Emocional*, edição da revista Sábado, Lisboa, 2006

Damásio, António, *O Sentimento de Si – O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência* [1999], Publicações Europa-América, 16.ª edição, Mem Martins, 2008.

Deleuze, Gilles, "Do Sentido" in Deleuze, Gilles, *Lógica do Sentido*, Editora Perspectiva, 4.ª edição, São Paulo, 2000, pp. 31-38. Do original francês *Logique su sens*, éditions de Minuit, 1969.

Eco, Umberto, "II-O conceito de forma nas poéticas contemporâneas: Duas hipóteses sobre a morte da arte", *A definição da arte*, Colecção arte e comunicação, edições 70, Lisboa.

Gindt, Antoine, *Georges Aperghis, le corps musical*, Paris, Actes Sud, 1990.

Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance – do futurismo ao presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2007.

Gourdon, Anne-Marie, “La perception”, in *Théâtre, Public, Perception*, Éditions du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1982.

Grotowski, Jerzy, *Para um teatro pobre*, edições Forja, Lisboa.

Kandinsky, Wassily, *A gramática da criação* [1970], edições 70, Lisboa, 2008.

Kandinsky, Wassily, *Do espiritual na arte* [1954], Dom Quixote, Lisboa, 2010.

Leach, Robert, “Meyerhold and biomechanics”, in Hodge, Alison (eds), *Twentieth century actor training*, Routledge Edições, 2000, Londres, pp. 37-54.

Rosa, Armando Nascimento, “O Verbo Paciente. Elementos de Estética Dramática”, “D. João e a Máscara e Judas: O Drama Lutuoso Gnóstico” e “A Palavra Cénica”, in *As Máscaras Nigromantes – uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

Sabino, Isabel, “As flores na nossa mesa (a propósito da política na arte)”, in Maia e al, *Persistência da Obra – Arte e Política*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2011

Serrão, Maria João, *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*, Edições Colibri; apoios FCT e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2006.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Companhia Editora Nacional - editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1961.

B.) Artigos

Antunes, David, “Arte e Efeitos”, *Verónica - Revista do CITECI – Centro de Investigação em Arte e Cinema*, número 1, 2008.

Baudelaire *apud* Ribeiro, Anabela Mota, “O fogo-de-artifício de Maria Filomena Molder”, *Revista Ípsilon*, 18 de Maio de 2011.

Biget, Michelle, Editorial – a la recherche d’une illusion, *in Musique et Théâtre*, Les Cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº 4-5, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 1987, pp. 5-10.

Cisternino, Nicola, “En jouant avec les signes, en écrivant avec les sons”, *in Musique, Sons et Jeux*, Les cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº16-17, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 2009, pp. 29-34.

Cocco, Enrico, “Avec les mains, les instincts et les cœurs”, *in Musique, Sons et Jeux*, Les cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº16-17, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 2009, pp. 75-80.

Durney, Daniel, “Théâtre et musique : France-années 80”, *in Musique et Théâtre*, Les Cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº 4-5, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 1987, pp. 11-70.

Fischer-Lichte, Erika, “A cultura como *performance*: Desenvolver um conceito”, *Sinais de Cena 4*, APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Dezembro de 2005.

Miroglio, Francis, “Jeux Sonores et visuels”, *in Musique, Sons et Jeux*, Les cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº16-17, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 2009, pp. 25-28.

Palumbo, Gianguido, “Fragiles espaces sonores illimités”, *in Musique, Sons et Jeux*, Les cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº16-17, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 2009, pp.81-84.

Serrão, Maria João, “Lectures contemporaines de la tradition culturelle portugaise”, *in Musique, Sons et Jeux*, Les cahiers du CIREM - Centre International de Recherches en Esthétiques Musicale, Nº16-17, Mont Saint-Aignan (França), Junho-Setembro de 2009, pp. 161- 174.

Slobin, Mark, “The Three Architectures of Film Music”, conferência inserida no ciclo *Os sons que estão a mudar a imagem do mundo – Música, cinema e novos media*, INET-MD, FCSH-UNL, Culturgest, Lisboa, 9 de Maio de 2012.

Verdier, David, “Ce lieu ressemble à une volonté de ne pas séparer les choses”, entrevista a Pascal Rambert realizada a 13 de Novembro de 2010, edição Revista Théâtres & Musiques n.º6, Paris, Janeiro 2011, disponível em http://www.theatre-musique.com/revue_articles.php?type=entretiens&articlesrevue_id=11, página consultada a 21 de Maio de 2012.

Bibliografia Indirecta :

A.) Bibliografia:

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2008.

Brook, Peter, *O Espaço vazio* [1968], Orfeu Negro, Lisboa, 2008.

Damásio, António, *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano* (1994), Publicações Europa-América, 4.ª edição, Mem Martins, 1995.

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix, *Rizoma* [1976], Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

Mâche, F.B., e Poché, Christian, *A voz agora e “antigamente”* [1985], tradução do francês de Maria João Serrão, *Sebentas Teatro/Música* n.º2, Escola Superior Teatro e Cinema, Amadora, 2008.

Nietzsche, Frederico, *A origem da tragédia* [1872], tradução de Álvaro Ribeiro, 12.ª edição, Guimarães Editores, Lisboa, 2004.

Serrão, Maria João, *Kurt Schwitters Merz e a Ursonate – Sonata de sons primitivos, poesia, voz e musicalidade*, [excertos da Tese de Mestrado (1993)], *Sebentas – Coleção Teatro / Música* n.º 4, Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, 2008.

Serrão, Maria João, *Metodologia de Análise de Obras de Teatro / Música*, *Sebentas – Coleção Teatro / Música* n.º 1, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2.ª edição, Amadora, 2009.

Vasques, Eugénia, *O que é Teatro*, Editora Quimera, 2003.

B.) Artigos:

Gindt, Antoine, “T&M a vocation à amener des idées”, entrevista a David Sanson realizada a 24 de Agosto de 2009, edição Revista Théâtres & Musiques n.º6, Paris, Janeiro 2011, disponível em

http://www.theatre-musique.com/revue_articles.php?type=entretiens&articlesrevue_id=11, página

consultada a 21 de Maio de 2012.

C.) Outros:

Martínez, Pedro e Ortega, Miguel, *Los Gavilanes*, Mesa redonda com os intervenientes da zarzuela, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, ESTC-IPL, Amadora, 21 de Junho de 2012.

Thanks to my eyes, Ópera de Oscar Bianchi, Libreto e encenação de Joël Pommerat [estreado no dia 5 de Julho de 2011 no Festival d’Aix-en-Provence], ciclo Teatro-Música/Maria Mactos-Gulbenkian, co-produção T&M-Paris/ Réseau Varèse e Festival d’Aix-en-Provence, produção convidada pela Gulbenkian Música/Orchestrutopica, espectáculo visionado dia 20 de Maio de 2012, às 21h30, duração de 1h15’ (sem intervalo), Teatro Maria Mactos, Lisboa.

Slobin, Mark, “The Three Architectures of Film Music”, conferência inserida no ciclo *Os sons que estão a mudar a imagem do mundo – Música, cinema e novos media*, INET-MD, FCSH-UNL, Culturgest, Lisboa, 9 de Maio de 2012.

Anexos

16º ciclo de teatro universitário da Beira Interior

15 a 27 de março de 2012
Teatro Municipal da Covilhã - 21.30h


DIA	GRUPO	PEÇA
15 e 16	TeatrUBI – Grupo de Teatro da Univ. da Beira Interior; ASTA – Associação de Teatro e Outras Artes (Covilhã)	mata-dor
17	NNT_Novo Grupo Teatro_Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (Lisboa)	Mecânica das Paixões
18	Mariacastela – Aula de Teatro Universitária de Ourense (Espanha)	un novo mundo feliz
19	Grupo de Teatro de la Universidad de Granada, (Espanha)	bktt
20	CITAC_Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (Coimbra)	Monstro Meu
21	Aula de Teatro de la Universidad de Huelva, (Espanha)	Besos
22	Best of UBICINEMA 2007-2010 (Covilhã)	Imergir 6º Do outro lado 10º Humilhados e ofendidos 18º O beijo 9º Thaumatrope 11º O homem que queria ser água
23	António Abernú_KIK-Clube de Inseminação Cultural (Lisboa)	el alambre en la frente
24	Ponte Crema Teatro de Madrid (Espanha)	Judas
25	Fc-Acto_Grupo de Teatro da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (Lisboa)	
26	Cia. de Danza da Universidade de Santiago de Compostela (Espanha)	A escolta do corpo
27	Aula de Danza da Universidade da Corunha (Espanha); Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela (Espanha)	unha cidade por ser Comedia Famosa do Cabaleiro de Olmedo

da 17 a 27 de Março de 2012, mercadonegro
Workshop _Iniciação à Técnica Vocal, dia 17, 14h às 17:30h
_Escrita Criativa, dias 24 e 25 das 14h às 19:00h

Organização _ TeatrUBI e ASTA

16º ciclo de teatro universitário da Beira Interior


15 a 27 de Março de 2012 _ 21.30h
Teatro Municipal da Covilhã



Organização _ TeatrUBI e ASTA

Anexo I -Capa e contracapa do programa do 16º Ciclo de Teatro Universitário da Beira Interior onde estreou *Judas* a 25 de Março de 2012.

dia 25
teatro municipal da covilhã _ 21.30h



Judas

*"Não digo isto de todos vós: eu sei os que tenho escolhido; mas para que se cumpra a Escritura. O que comia o pão comigo, levantou contra mim o calcanhar.
Na verdade, na verdade vos digo, que um de vós me há de entregar."*

ficha técnica_
encenação_A. Branco; texto_António Patrício; interpretação_Joana Santos Silva, João Quilios, Rita da Silva, Sabinha Martinho; produção_AEFCL

Fc-Acto – Grupo de Teatro da Faculdade de Ciências, Lisboa

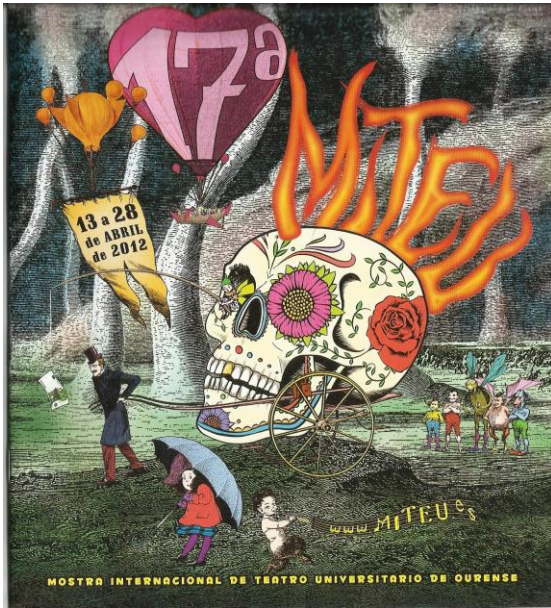
Anexo II - Página referente ao espectáculo *Judas* no programa do 16º Ciclo de Teatro Universitário da Beira Interior.



Anexo III - Capa do programa do 7º Festival de Teatro Universitário de Fès realizado em Abril de 2012 onde *Judas* foi distinguido com o prémio especial do júri.



Anexo IV - Página referente ao espectáculo *Judas* no programa do 7º Festival de Teatro Universitário de Fès.



Anexo V - Capa do programa da Mostra Internacional de Teatro Universitario de Ourense (MITEU) onde Judas participou no día 20 de Abril de 2012.

20 *venres* **de abril**

GRUPO **FC ACTO FACULDADE DE CIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA**

PROCEBENCIA: LISBOA, PORTUGAL

ESPECTÁCULO **Judas**

AUTOR **ANTÓNIO PATRÍCIO**

LUGAR: TEATRO PRINCIPAL

HORA: 20'30

DURACIÓN: 60 MINUTOS

TARIFA: 2 €

Xudas cando se prepara para suicidarse, pois non soporta o sufrimento e os remorsos de ter entregado a Cristo, é confrontado por Xesus que vén devolverlle o bico que este lle deu. Sen Xudas non habería Cristo, sen Cristo non habería Xudas. "Non digo isto de todos vós; eu sei que vos escollín; mais para que se cumpra a Escritura: O que comía o pan comigo, levantou contra min o calcañar. De verdade, de verdade dígovos, que un de vós vai entregarme."

ELENCO: Joana Santos Silva, Rita da Silva, Sabrine Martinho
 INTERPRETACIÓN VIDEO: João Quiñones
 VOZ: A. Branco
 PRODUCCIÓN: AEFCL
 DIRECCIÓN: A. Branco

Anexo VI - Páxina referente ao espectáculo Judas no programa do MITEU.

ABRIL

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

dirección Fernando Dacosta

17ª MITEU
(Mostra Internacional de Teatro Universitario de Ourense)

Ficha técnica:
 Dirección: Fernando Dacosta
 Coordinadora: Sabala Gago
 Relacións Públicas: Fina Calleja
 Equipo colaborador organizador: Sarabela Teatro

días 13 a 28

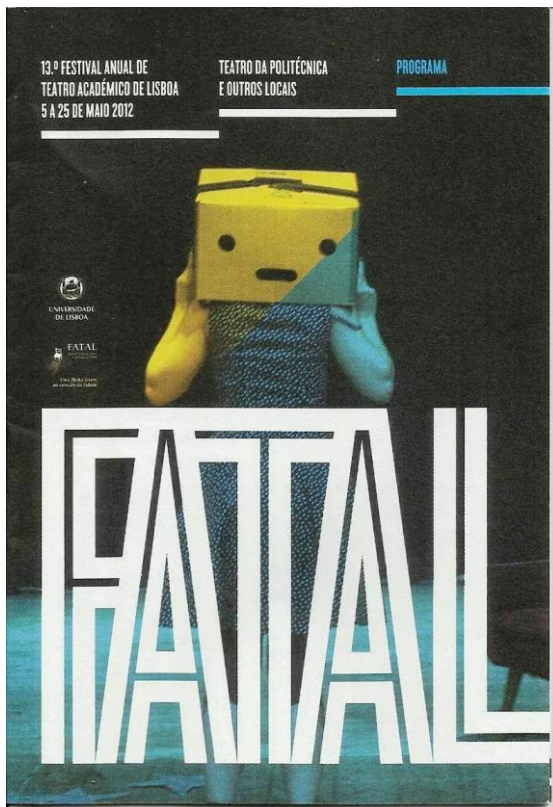
Tarifa: Especial Miteu

Teatro de rúa, teatro circo, teatro danza, teatro universitario, teatro profesional, teatro musical, teatro cómico, teatro de compromiso, teatro galego, teatro español, teatro portugués, teatro internacional, exposicións sobre teatro, coloquios teatrais, encontros teatrais... A MITEU impregna a cidade de teatro.

patrocinada por: Deputación Provincial de Ourense, Universidade de Vigo-Campus de Ourense, Concellería de Cultura do Concello de Ourense, Consellería de Cultura e Turismo da Xunta de Galicia

39

Anexo VII - Páxina do programa do Teatro Principal de Ourense do mês de Abril referente ao MITEU.



Anexo VIII - Capa do programa do Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa – FATAL realizado de 5 a 25 de Maio de 2012.



Anexo IX - Página do desdobrável do FATAL referente ao espectáculo *Judas* que teve lugar dia 7 de Maio.

13.º FATAL Revoltas, emoções e outras crises

☛ Catorze peças de teatro, um concerto cénico e um sem número de performances, exposições, debates e *workshops*. O FATAL - Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa regressa ao Teatro da Politécnica, já esta sexta-feira, 4 de maio. *Crise de 62: (R)evolução Académica* é o tema do concerto cénico que assinala, nesse dia (às 21 e 30, na Aula Magna), a abertura do certame cujo objetivo é “mostrar a efervescência e vitalidade do teatro universitário em Portugal”. Interpretado pelos coros da Universidade de Lisboa e de Câmara da Universidade de Lisboa, com a direção de Luís Almeida, o espetáculo assume-se como uma homenagem aos estudantes que há, precisamente, 50 anos foram vítimas de repressão durante o Estado Novo.

Nesta 13.ª edição, estão presentes 11 grupos portugueses e três estrangeiros. Entre eles, o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), um dos três vencedores do Prémio FATAL 2011, que vem apresentar *Vosch-Vucsh, um bosque em marcha*, a partir de *Macbeth*, de Shakespeare, com encenação de Catarina Santana e Joana Pupo (a 19). Também de Coimbra, chegamos *Monstro Meu*, de Rodrigo Santos, uma peça experimental sobre os “monstros imaginários que temos em nós”, protagonizada pelo Círculo de Iniciação Teatral da



Domiciano, de José Martins Garcia Encenação de Ávila Costa

Academia de Coimbra (a 12).

De Lisboa, destaque para *Judas*, de António Patrício, peça que encena um encontro entre Judas e a Sombra de Jesus, encenada por A. Branco, do Fc-Acto - Grupo de Teatro da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (a 7). Esta instituição é representada, ainda, por três outros coletivos: o ArTeC, que apresenta *Antígona*, a partir do texto de Sófocles, com encenação de Marcantonio Del Carlo (a 15), e o GTL, com *Domiciano*, de José Martins Garcia, com encenação de Ávila Costa (a 16) - ambos da Faculdade de Letras; e o GTIST, do Instituto Superior Técnico, que traz ao FATAL uma peça de criação coletiva que reflete sobre as emoções e o poder, *Queda em Branco*, dirigida por Gustavo Vicente (a 5).

A Espera, a partir de *Olhos*

de Cão Azul, de Gabriel Garcia Márquez, pelo Teatro Universitário do Porto; *Woyzeck*, a partir de George Büchner, pelo Teatro da Academia do Instituto Politécnico de Viseu; ou *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, pelo Grupo de Teatro Miguel Torga da Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Nova de Lisboa estão entre os muitos outros espetáculos que prometem agitar a cidade até 25 de maio.

Dentro da vasta programação paralela, sublinhe-se a parceria com o Alkantara Festival (que também está já aí ‘à porta’: de 23 de maio a 10 de junho), que permitiu promover uma *masterclass* com os coreógrafos Panaibra Canda e Boyzie Cekwana (a 18, no Salão Nobre da Reitoria da Universidade de Lisboa). JL

in “13º FATAL - Revoltas, emoções e outras crises”, Jornal de Letras, Artes e Ideias, nº 1085, 2 a 15 de Maio de 2012, p.10.

Anexo X - Artigo do Jornal de Letras sobre o Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa - FATAL com destaque para o espetáculo *Judas*.

Projecto de Mestrado em Teatro
Artes Performativas - Interpretação
Sabrina Martinho

JUDAS
de António Patrício

ENCENAÇÃO

A. Branco

INTERPRETAÇÃO

Joana Santos Silva, Rita da Silva, Sabrina Martinho

INTERPRETAÇÃO VÍDEO

João Quiaios

VOZ

A. Branco

MONTAGEM E EXECUÇÃO VÍDEO

Susana Silva

PRODUÇÃO

Fc-Acto e AEFCL

APOIO

Fundação Calouste Gulbenkian

ORIENTAÇÃO

Professora Doutora Maria João Serrão

CO-ORIENTAÇÃO

Professor Doutor Armando Nascimento

AGRADECIMENTOS

Maria João Serrão

Armando Nascimento Rosa

Susana Silva

Tiago Vouga

Rui Pires e Sérgio Novo

Fc-Acto - Grupo de Teatro da FCUL

AEFCL - Associação dos Estudantes da Faculdade de Ciências de

Lisboa

Universidade de Lisboa

GABINETE DE PRODUÇÃO ESTC

Pedro Azevedo

Conceição Alves Costa

Rute Reis



JUDAS

DE ANTÓNIO PATRÍCIO

PROJETO DE SABRINA MARTINHO

11 ABR. 19H
ESTÚDIO DE TEATRO JOÃO MOTA

2013

Anexo XI - Folha de sala do espectáculo *Judas* no dia 11 de Abril de 2013 no auditório João Mota da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.