

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E  
CINEMA



OBJECTO CONFERENTE DE GRAU:

ESTÁGIO PROFISSIONAL COM RELATÓRIO FINAL

MESTRADO EM ARTES PERFORMATIVAS

ESPECIALIZAÇÃO EM INTERPRETAÇÃO

---

Alessandra Armenise

Lisboa, Julho 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E  
CINEMA

---

MEDIATRON

INTERPRETAÇÃO DA PERSONAGEM PRINCESA PÉ DE SALSA

Alessandra Armenise

Relatório de Estágio 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, realizado sob a orientação científica de Carlos J. Pessoa, professor coordenador, interpretação e de David Antunes, professor adjunto, Teoria.

Lisboa, Julho 2013

## **RESUMO:**

Este relatório apresenta o desenvolvimento e realização do Estágio Profissional, realizado na companhia Teatro da Garagem em Lisboa, que consistiu na participação como atriz no espectáculo *Mediatron*, de Carlos J. Pessoa, estreado em Guimarães a 20 de Outubro 2012 e em cena no Teatro Taborda em Lisboa, de 15 de Novembro a 2 de Dezembro 2012.

Este relatório é composto por uma apresentação do Teatro da Garagem, uma análise do espectáculo e uma reflexão sobre o meu trabalho de interpretação.

Estes pontos são aprofundados à luz de questões teóricas levantadas no âmbito do teatro contemporâneo.

**Palavras-Chave:** Teatro da Garagem, Intermedialidade, Interpretação, Personagem, Teatro Pós-dramático

## **ABSTRACT:**

This work presents an account of the professional internship as actress in the play *Mediatron*, by Teatro da Garagem, presented in Guimarães on 20<sup>th</sup> October 2012 and then in Lisbon from 15<sup>th</sup> November to 2<sup>nd</sup> December 2012.

This work is composed by a presentation of Teatro da Garagem, an analysis of the play and a reflection about my work in acting.

These points are analyzed through a focus of theoretical questions raised by contemporary theatre.

**Key-words:** Teatro da Garagem, Intermediality, Acting, Character, Post-dramatic theatre

Este trabalho não foi escrito ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico.

## ÍNDICE

<b>Resumo- Abstract.....</b>	<b>3</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>5</b>
<b>1. O Teatro da Garagem dos últimos anos.....</b>	<b>7</b>
<b>2. <i>Mediatron</i>.....</b>	<b>18</b>
<b>3. Questões de interpretação.....</b>	<b>27</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>40</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>41</b>

### **Anexos:**

- 1 Guião da peça *Mediatron*
- 2 Material de imprensa sobre *Mediatron*
- 3 Entrevista por escrito a Carlos J. Pessoa
- 4 Vídeo do espectáculo *Mediatron*

## INTRODUÇÃO

O presente relatório visa descrever o estágio profissional que efectuei na companhia Teatro da Garagem em Lisboa no período que vai de 20 de Agosto até a 2 de Dezembro 2012, durante o qual trabalhei como actriz no espectáculo *Mediatron*, de Carlos J. Pessoa, 68ª Criação do Teatro da Garagem. *Mediatron*, peça escrita e encenada por Carlos J. Pessoa, estreou em Guimarães a 20 de Outubro 2012, no âmbito das celebrações para Guimarães Capital da Cultura e teve a sua estreia em Lisboa a 15 de Novembro 2012 no Teatro Taborda onde permaneceu em cena de quarta a domingo até a 2 de Dezembro.

A decisão de dar início ao meu percurso na companhia Teatro da Garagem surgiu de algumas reflexões e desejos. Antes de mais, queria experimentar-me num processo de criação novo para mim dentro de uma companhia portuguesa que se interessasse pelas questões de experimentação em teatro. Durante o primeiro ano do mestrado em Artes Performativas na especialização de Interpretação, coincidente com o meu primeiro ano em Lisboa, tive a oportunidade de conhecer e apreciar o trabalho do Teatro da Garagem e quis aproveitar da possibilidade de aprofundar esse conhecimento e a minha experiência de cena através de um estágio na companhia.

A coincidência, na figura de Carlos J. Pessoa, do papel de professor das disciplinas de Interpretação, lecionadas durante o mestrado, e de encenador e dramaturgo do Teatro da Garagem permitir-me-ia pôr em prática, num ambiente profissional e com uma exigência mais elevada, a aprendizagem recebida na escola, parecendo-me uma conclusão ideal do processo formativo do mestrado. A resposta da companhia ao meu pedido de estágio foi o convite a participar como actriz no espectáculo *Mediatron*, que ia estrear em Guimarães – capital da Cultura 2012, no mês de Outubro, para depois começar a temporada em Novembro no Teatro Taborda em Lisboa. Por conseguinte tinha a possibilidade de integrar um projecto que implicaria o processo de ensaios, a itinerância em Guimarães e a temporada em Lisboa, traçando um desenho extraordinariamente completo e rico de uma experiência de trabalho com uma companhia profissional.

O presente relatório não se propõe desempenhar uma função descritiva, referindo as fases do percurso percorrido no estágio, mas pretende sim ser uma análise do trabalho desenvolvido e uma reflexão sobre os assuntos teóricos surgidos *a priori* e *a posteriori*.

Uma primeira parte é dedicada a uma apresentação do Teatro da Garagem, com a intenção de delinear o contexto concreto, artístico e conceptual em que esse estágio se enquadra. Será considerada a história recente da companhia do Teatro da Garagem, para reconstruir um retrato da companhia como ela é hoje, no período da sua existência a que eu pude antes assistir e no qual

pude depois participar. Através do estudo dos registos vídeo dos espectáculos, dos artigos críticos disponíveis, das folhas de sala e dos textos das peças, tentei individuar as principais linhas estéticas da Garagem e a relação delas com as direcções seguidas pelo teatro contemporâneo.

A segunda parte limita o campo da análise ao espectáculo cujo processo de criação constituiu o trabalho do estúdio. Nesta parte, far-se-á uma análise do texto da peça bem como do contexto social em que é inserida, e do espectáculo final, nas suas peculiaridades estilísticas.

O último capítulo apertará o foco da reflexão no trabalho de actriz que foi desenvolvido, traçando as características do meu percurso formativo e profissional e delineando os meus interesses de pesquisa, chegando a descrever como o processo de trabalho do estúdio se inseriu nesse percurso e como o enriqueceu, à luz das linhas traçadas nos capítulos precedentes.

Espero, portanto, com o presente relatório não apenas transmitir o que se passou, mas também deixar umas pistas de reflexão sobre esse caso particular de trabalho de interpretação numa companhia de teatro activa no panorama contemporâneo, e, num plano mais geral, sobre o trabalho do actor hoje.

## 1.

### O TEATRO DA GARAGEM DOS ÚLTIMOS ANOS

*Aquele bombardeio de snapshots, metralhadora de instantâneos...*<sup>1</sup>

Os espectáculos escolhidos para traçar a linha de tempo considerada nesta apresentação são os que vão de 2010 até ao momento do estágio, período em que a intermedialidade, um dos aspectos da companhia que nos interessarão mais na análise, se tornou objecto fulcral de pesquisa:

- *SNAPSHOTS*: texto e encenação de Carlos J. Pessoa - 2010 - Co-produção Teatro Nacional D. Maria II e Teatro da Garagem;

- *NEVOEIRO*: texto de Eugene O'Neill, tradução de David Antunes, encenação de Carlos J. Pessoa - 2011 - Co-produção Teatro da Garagem com a COMPANHIA DE TEATRO DE SINTRA/CHÃO DE OLIVA;

- *SEDE REMIX*: texto de Eugene O'Neill, tradução de David Antunes, encenação e concepção plástica Carlos J. Pessoa | Citemor, Montemor-o-Velho;

- *O MUNDO EM QUE VIVEMOS*: texto e encenação de Carlos J. Pessoa - 2011 64ª Criação do Teatro da Garagem | Teatro Taborda | Teatro Municipal de Bragança;

- *L.A. Lost Angels' Project to Kill Mankind* a partir da *Ilíada* de Homero, encenação e concepção plástica Ana Palma e Carlos J. Pessoa | Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém, Lisboa;

- *HAMLET*: Texto de William Shakespeare, encenação de Carlos J. Pessoa- 2012 - Teatro Taborda;

- *RECUSA*: Texto e encenação de Carlos J. Pessoa- 2012 - 67ª Criação do Teatro da Garagem | Citemor 2012| Teatro Esther de Carvalho, Montemor-o-Velho;

- *MEDIATRON*: Texto e encenação de Carlos J. Pessoa - 2012 - 68ª Criação do Teatro da Garagem | Teatro Taborda | Teatro Municipal de Bragança.

Percorrendo o material à disposição, é possível individualizar as cores de fundo que esboçam o discurso estético e os traços estilísticos da companhia: tentar-se-á neste estudo individualizar as características que vêm do passado e que se mantêm constantes bem como os campos de pesquisa e experimentação mais recentes.

---

<sup>1</sup> PESSOA, Carlos J., *Snapshots*, Lisboa, BdM, Teatro Nacional D. Maria II, 2010, p. 57.

Têm particular relevância nesta análise:

- a escrita de Carlos J. Pessoa e a articulação do texto com a cena, elemento quase constante dos espectáculos da Garagem que caracteriza o teatro da companhia como “teatro de autor”;
- a intermedialidade, alcançada através do uso do vídeo e da imprescindibilidade do espaço sonoro; o conceito da intermedialidade terá um peso decisivo nesta análise, pois no intervalo de tempo considerado assumiu o carácter de propósito estético e artístico, saindo do estatuto de simples recurso cénico;
- a procura da beleza e do transcendente que faz do Teatro da Garagem um teatro poético e pictórico em que se procura a intensidade dos momentos cénicos através de imagens, sons e palavras, perseguindo o ideal de “tornar visível o invisível”<sup>2</sup>;
- a questão da responsabilidade ética e cívica do teatro perante o seu público e a sociedade em que se insere, que ainda faz do Teatro da Garagem um teatro político.

A escrita de Carlos J. Pessoa é uma marca unívoca do Teatro da Garagem já que os espectáculos da companhia são quase exclusivamente da sua autoria, o que define o teatro da Garagem como um teatro de autor, embora os últimos anos e os espectáculos aqui considerados tenham visto uma considerável abertura a textos de repertório, em particular de Eugene O'Neill (*Nevoeiro* e *Sede*) e William Shakespeare (*Hamlet*).

A produção dramaturgical da Garagem foi definida por David Antunes como “prolífica, atípica e dificilmente classificável do ponto de vista estilístico: textos experimentais e desconexos, citações, colagens, rescrita dos clássicos, numa linguagem banal, quotidiana, barroca, poética, autobiográfica, etc”<sup>3</sup>. A fragmentação, a desconexão e a variação repentina entre registos linguísticos, que tornam difícil uma classificação, parecem ser os pontos constantes desta escrita. Essas constantes estilísticas reflectem coerentemente as constantes do conteúdo que, de igual difícil identificação, encontram porém um foco na “reflexão sistemática sobre o lugar da arte na existência humana e, muito especificamente, sobre a função do teatro”<sup>4</sup> e no “exercício de descrição e leitura do *aqui e agora*”<sup>5</sup>, que passa através de uma pulsão autobiográfica que encontra o seu sentido na “invenção po(i)ética” da própria vida e na “adivinhação e inclusão” nela “da vida dos outros”<sup>6</sup>.

Estes pontos individuados por David Antunes na folha de sala de *O Mundo em que vivemos*

---

<sup>2</sup> “Art does not reproduce what is visible, it makes things visible.” P. KLEE.

<sup>3</sup> ANTUNES, David, *Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneos em Portugal*, Amadora, Gradiva / CIAC, 2010, p. 9.

<sup>4</sup> ANTUNES, David, folha de sala de *O Mundo em que vivemos*, [http://www.teatrodagaragem.com/o\\_mundotextos.php](http://www.teatrodagaragem.com/o_mundotextos.php).

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem.

são clarificadores na análise desta como de outras peças. Do primeiro ponto, a reflexão sobre o teatro, deriva o recurso, cada vez menos usado mas ainda digno de nota por exemplo em *Snapshots*, à metateatralidade, já identificada como traço estilístico por Pedro Eiras em *Curto-circuito. Géneros literários e teoria no teatro de Carlos J. Pessoa*<sup>7</sup>. O metateatro na escrita de Carlos J. Pessoa é reflexão sobre a forma, maioritariamente em forma de perguntas ou de sarcásticas exclamações assertivas e irritadas: “Os *performance studies*, *queer studies*, *gender studies*, *animal studies* (faz de porco), *carnal art*, *tutti-frutti*, isto é totalmente *pató das migas*...! O melhor ângulo, qual o melhor ângulo? Aquele bombardeio de *snapshots*, metralhadora de instantâneos...”<sup>8</sup>. Mas esse metateatro é, sobretudo e de forma cada vez mais preocupada, uma pergunta constante sobre o papel do Teatro, a sua finalidade: “FN – Intenção. Qual a intenção do Teatro? Ver, dar a ver? Não me parece. O caleidoscópio de imagens não é mais que um torvelinho de «não sei», como toxinas”<sup>9</sup>.

O “«não sei» preenhe, o «não sei», repetido indefinidas vezes”<sup>10</sup> leva-nos ao segundo ponto referido por David Antunes: a leitura do mundo, do aqui e agora, que não pode se não levar a um “bombardeio de snapshots”, ou à estética de “fragmentação, ou hiperfragmentação da fábula”<sup>11</sup>, da alternância repentina de registos, “como o dramático, o épico, o lírico o argumentativo e, além disso, a combinação do cómico, do trágico, *do patético*”<sup>12</sup> e “de desconstrução do diálogo e da personagens”<sup>13</sup>, elementos típicos da escrita de Carlos J. Pessoa. Essas marcas correspondem exactamente às identificadas na cena contemporânea por H. T. Lehmann como sinais da morte do drama e interpretadas de forma oposta pelo próprio J.P. Sarrazac como caracteres de uma nova “escrita rapsódica”, que conduz à reinvenção do drama no teatro. Uma escrita rapsódica já definida quer por David Antunes na folha de sala sobre-citada quer por Armando Nascimento Rosa, em 2001, como barroca, ou neo-barroca, “na sua aglutinação de discursos e matérias heterogéneas ( os registos poemático, ensaístico, narrativo, apostrofico, etc ) que insistem em fazer do palco a sua morada”<sup>14</sup>.

<sup>7</sup> EIRAS, Pedro, *Curto-circuito. Géneros literários e teoria no teatro de Carlos J. Pessoa*, Porto, Cadernos de Literatura Comparada, 2009.

<sup>8</sup> PESSOA, Carlos J., *Snapshots*, Lisboa, BdM, Teatro Nacional D. Maria II, 2010, p. 57.

<sup>9</sup> PESSOA, Carlos J., *O mundo em que vivemos*, Lisboa, edições Teatro da Garagem, 2011, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre, *A reprise (resposta ao pós-dramático)*, tradução de Humberti Giancristofaro do artigo *La reprise*, em *La Reinvención du drame (sous l'influence de la scène)*, Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales 38-39/2007 em <http://pt.scribd.com/doc/56180535/A-reprise-resposta-ao-pos-dramatico-Sarrazac>, consultado a 27 de Abril 2013, p. 5.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>14</sup> NASCIMENTO ROSA, Armando, *No início que verbo é que era?*, Comunicação apresentada em 23 de Fevereiro de 2001, no auditório da Sociedade Portuguesa de Autores, em Lisboa, numa sessão em torno da obra de Carlos J. Pessoa, dactiloscrito inédito.

A outra questão capital relativa à escrita é a sua relação com a cena: o texto nos espectáculos da Garagem “é um material pensado para a cena e para os actores da companhia e é um material manipulável e equivalente em termos expressivos a qualquer outro material presente na cena”<sup>15</sup>. Isso torna o autor e encenador do Teatro da Garagem um “escritor de palco”, segundo a terminologia proposta por Bruno Tackels: “uma escrita de palco, para o palco, mas que faz um persistente apelo ao texto, um texto decididamente pós-dramático”<sup>16</sup>, no duplo sentido em que apresenta os elementos estilísticos que vimos e se movimenta numa perspectiva diferente do teatro, que considera “text as basic material only”<sup>17</sup>. Essa reinvenção do drama teorizada por Sarrazac e por Tackels clarifica a visão dum teatro que não deixa de ser feito de texto e de palavras e no entanto apresenta todas as características da contemporaneidade. O texto, para além de ser escrito *para* os actores não está acabado no momento da entrega aos intérpretes, mas sim revive e se abre no contacto e impacto com eles, sofrendo alterações e cortes ou recebendo palavras nascidas e ditadas durante um ensaio:

A poética garageana pressupõe actores específicos para as máscaras gizadas; há nela uma palavra que se antropomorfiza objectivamente porque o autor visualiza (como num caleidoscópio ?) os rostos e os corpos para o verbo cénico, por vezes árduo, que lhes destina. Qual é então o verbo garageano do início? É o do mundo empírico ou o do sujeito interno à escrita? É o da interpelação do actor em presença, ou do autor que atribui os papéis? Provavelmente a interacção dialéctica de todos estes ângulos de criação. Imagino Carlos Pessoa a corrigir, a alterar e a reconfigurar textos e falas que trouxe do ofício solitário da escrita, no momento em que se confronta com os seus actores; o impacto do texto sobre a reacção deles determinará o que permanece na versão final [...]”<sup>18</sup>.

Ou, dito pelas palavras do próprio Carlos J. Pessoa: “A escrita e a cena são siamesas com a cabeça ligada; qualquer coisa de monstruoso sem cura conhecida por mim; esta triste fatalidade tem a vantagem de uma espécie de coerência que não se compadece com grandes desvios: afinal a mobilidade de dois corpos ligados pela cabeça é muito limitada”<sup>19</sup>.

O uso do vídeo nos espectáculos, que definimos “intermedialidade”, merece que se abra um parêntese para definir o conceito utilizado e o contexto dessa utilização.

Greg Gieseckam, no seu *Staging the Screen*, distingue duas formas de introdução do vídeo em cena:

<sup>15</sup> ANTUNES, David, *Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneas em Portugal*, p. 9.

<sup>16</sup> TACKELS, Bruno, *Escritores de palco – Algumas observações para uma definição*, Sinais de cena 15, Lisboa, 2011, p. 70.

<sup>17</sup> “O texto apenas como material de base”. [todas as citações são de minha autoria]  
LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, tradução de Karen Jurs-Munby, Abingdon, Routledge, 2006 p. 25.

<sup>18</sup> NASCIMENTO ROSA, Armando, *No início que verbo é que era?*.

<sup>19</sup> Entrevista a Carlos J. Pessoa, anexo 3, p. 2.

o *multimedia*, e o *intermedia*. No *multimedia* o vídeo seria utilizado como um recurso entre os outros, num tipo de produção ainda tradicional no que diz respeito por exemplo ao papel do texto e à visão da personagem. Nessas produções, “video is employed in a manner analogous to the way in which lighting, set or costumes are used, to locate the action and suggest particular interpretative approaches to it”<sup>20</sup>. O uso do vídeo seria pelo contrário *intermedial* em casos de interacção e interdependência entre os intérpretes e os media e entre os próprios media, onde “neither the live material nor the recorded material would make much sense without the other”<sup>21</sup> e onde esta interacção e esta interdependência modifica e provoca o funcionamento e a natureza tanto do meio tecnológico quanto das noções de personagens e interpretação. A *intermedialidade* pressupõe um espaço no meio, “an in-between space – «an inter» – from which or between which the mutual affects take place”<sup>22</sup>.

Dentro do conceito de *intermedialidade*, existem diversas possibilidades quer de uso do vídeo e de interacção com a cena, quer de finalidade, de intencionalidade expressiva do vídeo. O vídeo inserido pode ser pre-existente e escolhido para a ocasião, gravado para a cena durante o processo de preparação ou filmado em directo durante o espectáculo.

Identificadas por Elizabeth Ezra já nas primeiras experiências de Méliès, podem encontrar-se três tipologias de “insertos” vídeo em cena, válidas, com as devidas ampliações, ainda nas produções actuais:

1 – “subjective inserts – images seen in dreams or hallucinations”<sup>23</sup>: nesta categoria podem entrar também todas as imagens de desejos, mundos interiores e pontos de vista pessoais das personagens sobre a cena;

2 – “explanatory inserts, as in close-ups of an object or person to under-line their importance”<sup>24</sup>: nesta categoria entrarão as muito frequentes imagens de objectos e de partes diferentes dos corpos dos intérpretes, não apenas para sublinhar a importância, mas sim para oferecer ao espectador uma multiplicidade de pontos de vista (“Ways of viewing an event or

---

<sup>20</sup> “O vídeo é utilizado analogamente à iluminação, ao cenário e aos figurinos, para localizar a acção e sugerir abordagens interpretativas específicas”.

GIESEKAM, Greg, *Staging the Screen – The Use of Film and Video in Theatre*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007, p. 8.

<sup>21</sup> “Nem o material ao vivo nem o material gravado fariam muito sentido isoladamente”.

Ibidem.

<sup>22</sup> “Um espaço in-between – um «entre» - do qual ou entre o qual acontecem afeções mútuas”.

KATTENBELT, Chiel, Chiel, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships* em CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN, Castelló, REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES DE LA UNIVERSITAT JAUME I, Vól. VI, 2008, p. 26.

<sup>23</sup> “Insertos subjectivos – imagens vistas em sonhos ou alucinações”.

GIESEKAM, Greg, *Staging the Screen*, p. 30.

<sup>24</sup> “Insertos explicativos, como em grandes planos de um objecto ou de uma pessoa para sublinhar a sua importância”.

Ibidem.

character are often multiplied [...] multiplying or magnifying performers' bodies onscreen, showing them in microscopic close-up, fragments or shot from different angles, rhetorical effects that affect how spectators interpret character and action”<sup>25</sup>);

3 – “displaced diegetic inserts – scenes from another time or place”<sup>26</sup>: a situação projectada pode sugerir um enquadramento da cena mas pode também deslocar para outra dimensão:

The treatment of space, time and action often differs radically from dominant forms of theatre as the camera may introduce action from elsewhere and other times, past, present and future [...] Traditional boundaries between offstage and onstage become blurred, as the stage becomes the meeting-point of many locations, real and fictional, and of fictional characters with filmed real-world figures<sup>27</sup>.

Este ponto leva-nos para a questão das consequências do uso intermedial do vídeo sobre a própria cena. A intermedialidade tira necessariamente o teatro da sua zona de conforto e tradição: “Aristotelian and naturalistic approaches to storytelling or character depiction are often displaced, as multiple stories or no stories are told, performances become more presentational than representational, and notions of unity of plot or character are overthrown”<sup>28</sup>. O uso do vídeo em cena contribui para quebrar a dinâmica de ilusão e identificação do teatro tradicional e naturalista, mostrando e tornando evidente o meio, a mediação já própria do teatro e de qualquer arte: “the device as such became the «only hero»”<sup>29</sup>. Em *The Death of the Character*<sup>30</sup> e em *Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida*<sup>31</sup>, este foco no meio e no procedimento

---

<sup>25</sup> “As formas de ver um evento ou uma personagem são frequentemente multiplicadas [...] multiplicando ou ampliando os corpos dos performers no ecrã, mostrando-os em microscópicos detalhes, fragmentos ou filmados de diferentes ângulos, efeitos retóricos que influenciam como os espectadores interpretam a personagem e a acção”.  
Ibid., p. 11.

<sup>26</sup> “Insertos diegéticos deslocados – cenas de um outro tempo ou lugar”.  
Ibid., p. 30.

<sup>27</sup> “O tratamento de espaço, tempo e acção difere frequente e radicalmente das formas dominantes de teatro, pois a câmara pode introduzir uma acção de um outro lugar e de outros tempos, passado, presente, futuro [...] As barreiras tradicionais entre fora de cena e dentro da cena tornam-se confusas, pois a cena torna-se o ponto de encontro de vários sítios, reais e fictícios, e de personagens fictícias com figuras filmadas do mundo real”.  
Ibid., p. 10.

<sup>28</sup> “As abordagens aristotélicas e naturalistas à narração de histórias ou ao retrato de uma personagem são frequentemente deslocadas, pois são narradas múltiplas histórias ou nenhuma, as performances apresentam mais do que representam, e as noções de unidade trama ou personagem são dispensadas”.  
Ibidem.

<sup>29</sup> “O meio em si torna-se o único herói”.  
GRUBER, Klemens, *Early Intermediality: Archaeological Glimpses* em BAY-CHENG, Sarah, KATTENBELT, Chiel, LAVENDER, Andy, NELSON, Robin, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p 254.

<sup>30</sup> FUCHS, Elinor, *The Death of the Character*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.

<sup>31</sup> FUCHS, Elinor, *Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida*, PAJ, 9.2-3, 1985, 163-173, citado em ibid., p. 20.

é identificado como elemento do teatro contemporâneo e experimental por Elinor Fuchs, que o associa à morte da personagem e ao fim de uma “identification-based performance in which performer and character are expected to fuse in a single presence”<sup>32</sup>.

A nível de conteúdo, o vídeo pode acompanhar a cena, enriquecendo-a e ampliando o seu imaginário, ou agir em contraste com ela, para mostrar por exemplo contradições sociais, como nas experiências de Piscator, “highlighting contradictions between the character's outlook and the movement of society around them”<sup>33</sup>, ou ainda, nas produções mais próximas no tempo, pode ser ou parecer completamente desconectado, como nos espectáculos do The Wooster Group: “allowing different elements «to be in the space together, without this demand for meaning»”<sup>34</sup>.

A interacção concreta e formal entre o vídeo e a cena pode acontecer em diversas modalidades, desde o diálogo entre intérpretes e imagens filmadas, até à entrada (ou saída) dos intérpretes no (ou do) ecrã, simulando por exemplo um mergulho numa piscina projectada ou uma caminhada do intérprete “as if has just walked out of the film into the «live world»”<sup>35</sup>.

Além de influenciar a forma teatral que a acolhe, a intermedialidade contribui para a criação de um papel diferente do espectador, que é obrigado a colocar-se perante a multiplicidade de escolhas que lhe é apresentada, levando-o a adoptar “a more actively productive (and selective) role in responding to the work, as opposed to what they would see as the constraining nature of more 'closed' work”<sup>36</sup>. Tal multiplicidade e simultaneidade de estímulos através dos meios tecnológicos, “such layering of many different sources of information and imagery beside each other”<sup>37</sup> – definidos por Bolter e e Grusin “hypermediacy”<sup>38</sup> – enquadra-se na linha de “eliminação da síntese” identificada por H. T. Lehmann como sinal emblemático do teatro que ele chama *pós-dramático*. Essa síntese é impedida segundo Lehmann pela eliminação do sistema hipotáctico dos elementos cénicos, que, no teatro tradicional, seriam dispostos em hierarquia, numa subordinação de elementos, “in order to avoid confusion and to produce harmony and comprehensibility”<sup>39</sup>. No

---

<sup>32</sup> “Performance baseada na identificação em que se espera que performer e personagem se fundam numa única presença”.

Ibid., p. 20.

<sup>33</sup> “Evidenciando contradições entre a perspectiva das personagens e o movimento da sociedade em seu redor”.

Ibid., p. 40.

<sup>34</sup> “Permitindo que elementos diferentes partilhem o mesmo espaço, sem uma demanda pelo significado”.

Ibid., p. 80.

<sup>35</sup> “Como se acabasse de sair do filme para entrar no mundo real”.

Ibid., p. 29.

<sup>36</sup> “Um papel mais activamente produtivo (e selectivo) em responder ao trabalho, em oposição ao que seria visto como a natureza constringedora dum trabalho mais 'fechado”.

Ibid., p. 17.

<sup>37</sup> “Estes diferentes níveis de fontes de informação e imagens/imagética lado a lado”.

Ibidem.

<sup>38</sup> BOLTER, J. D. R. GRUSIN, *Remediation: Understanding new Media*, 1999, citado em Ibidem.

<sup>39</sup> “Para evitar confusão e produzir harmonia e compreensibilidade”.

teatro pós-dramático, pelo contrário, todos os elementos cénicos têm o mesmo peso e não estão ligados por fios imediatamente identificáveis: é um teatro de parataxe, de elementos justapostos sem relação hierárquica ou de causa-efeito, em que, por exemplo, “a light can be so strong that you suddenly only watch the light and forget the text”<sup>40</sup>.

A interpretação do que se vê não é entregue com o bilhete de entrada, é evidente “the demand for an open and fragmenting perception, in place of a unifying and closed perception”<sup>41</sup>, parecida aliás com “the chaos of real everyday experience”<sup>42</sup>, de forma semelhante ao que vimos acontecer com a escrita. Deixa-se então ao espectador a tarefa de escolher e ligar as peças:

the spectators – in order to «understand» the meaning of linear connections or simultaneous layering of two, three or more media – implicitly anticipate a sense of an in-between, i. e. directing and connecting the meaning in the layering of framed images and movements. The totality of this is only discontinuously “sensed” and can never be, not even hermeneutically, grasped as a whole<sup>43</sup>.

Contudo, não se pode falar de utilização de intermedialidade apenas como recurso técnico. Hank Osterling enquadra o conceito de intermedialidade num quadro de mais amplo respiro, associando-o a uma condição de *in-between*, que não se encontraria apenas na construção do espectáculo mas sim faria parte do sistema “de recepção e percepção dos objectos e do mundo”<sup>44</sup>. *In-between* é a condição de mútuo relacionamento, percepção e posicionamento em que se encontram os corpos, que são, eles próprios, meios de percepção: “the in-between is the movement that inevitably positions beings”<sup>45</sup>. A intermedialidade é, por conseguinte, o estar, enquanto meio, entre outros meios, e perceber e ser percebidos pelos outros meios. A única condição possível para esta compreensão/percepção do mundo é portanto uma imersão: “Porque as margens do que está

---

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, p. 86.

<sup>40</sup> “Uma luz pode ser tão forte que de repente olhas apenas para a luz e esqueces o texto”.

Ibidem.

<sup>41</sup> “A procura de uma percepção aberta e fragmentada em vez de uma percepção unificadora e fechada”.

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, p. 82.

<sup>42</sup> “O caos da experiência real e quotidiana”.

Ibid., p. 83.

<sup>43</sup> “Os espectadores – para «compreenderem» o significado de conexões lineares ou níveis simultâneos de dois, três ou mais media – antecipam implicitamente um sentido de um *in-between*, por exemplo dirigindo e conectando o significado nas camadas de imagens enquadradas e de movimentos. A totalidade disto é apenas percebida descontinuamente e nunca pode, nem sequer hermeneuticamente, ser alcançada como um todo”.

OOSTERLING, Henk, *Sens(a)ble Intermediality and Interesse, Towards an Ontology of the In-Between*, em *Intermedialités*, 1, printemps 2003, Montréal, p. 41.

<sup>44</sup> ANTUNES, David, *In-betweenness e Imersão*, em *Forma de Vida* n.1 – Fev. 2013, em <http://formadevida.org/dantunesfdv1/> consultado a 20/06/2013.

<sup>45</sup> “O in-between é o movimento que inevitavelmente posiciona as coisas existentes”.

OOSTERLING, Henk, *Sens(a)ble Intermediality and Interesse, Towards an Ontology of the In-Between*, p. 45.

entre se deslocam sempre que este se movimenta, não há experiência alternativa à da imersão”<sup>46</sup>.

Voltando à aplicação prática em cena desta modalidade de percepção, podemos identificá-la numa situação cénica em que os espectadores – “the reception-aesthetics impact of the «inter» as an experience of the audience that cannot be reduced to singular disciplines”<sup>47</sup> – e os actores estão imersos em ambientes visuais e sonoros, contracenando com seus duplos, habitando espaços fisicamente impossíveis, quebrando as barreiras e atingindo a ubiquidade.

Qual o uso da intermedialidade no Teatro da Garagem, quando e como foi introduzido o vídeo nas suas produções? A resposta de Carlos J. Pessoa remete a uma ideia de interligação profunda entre vídeo (ou cinema) e teatro, ainda anterior à sua consciencialização:

Quando tinha cinco anos vi um filme que só 20 anos mais tarde percebi tratar-se da obra *Alexander Nevski*, de Serguei Eisenstein. Acho que, portanto, a entrada do vídeo no teatro da Garagem remonta mais ou menos a 1971, muito antes, como é evidente, da companhia existir. Isto significa que o seu papel é o do teatro antes de ser teatro na minha vida, i.e., de se tornar tão inútil como vital<sup>48</sup>.

Com o objectivo de estudo e de análise, podemos identificar a entrada do vídeo nos espectáculos da Garagem com o espectáculo *Snapshots*, de 2010. Trata-se sim de intermedial e não de multimedial: as projecções usadas entram a fazer parte dum cenário, mas não no sentido de substituir a ambiente. O cenário é abstracto e atmosférico: o ecrã acolhe extensões de água em movimento que talvez se encaixem mais no tipo de inserto subjectivo que diegético e os actores interagem com ele com o toque o apenas com a consciência de ser acompanhados e ampliados por ele.

Ao longo das produções sucessivas o papel do vídeo foi-se tornando mais activo e invasivo. Já em *Nevoeiro*, começa a ser-lhe atribuída a tarefa, que continuará em *O Mundo em que vivemos* e *Hamlet*, de mostrar o que não se vê, de desvelar as coisas escondidas. Essa função pode desenvolver-se de forma mais evidente e concreta, como no caso de *O Mundo em que vivemos* e *Hamlet*, em que a câmara, concretamente e em directo, nos mostra partes de palco e de objectos que não são visíveis (atrás do grande objecto-cenário-caixão do *Hamlet*, ou dentro do tanque onde descobríamos a actriz Ana Palma em *O Mundo em que vivemos*), ou, de forma mais subtil e

---

<sup>46</sup> ANTUNES, David, *In-betweenness e Imersão*.

<sup>47</sup> “O impacto da recepção e da estética do 'entre' como uma experiência, feita pelo público, que não pode ser reduzida a disciplinas singulares”.

OOSTERLING Henk, *Sens(a)ble Intermediality and Interesse, Towards an Ontology of the In-Between*, p. 37.

<sup>48</sup> Entrevista a Carlos J. Pessoa, anexo 3, p. 1.

evocativa, no *Nevoeiro*, em que o vídeo nos mostra acções que acontecem nas banheiras não em cena, mas em outro lugar, mesmo que seja numa zona de limiar ainda visível por alguns espectadores. Isto é, algumas filmagens, no *Nevoeiro* como no *Hamlet*, acontecem num *aqui e agora* parcial e ampliado, no sentido em que os actores são filmados em tempo real, num *aqui* que não é exactamente o lugar cénico, mas que se torna tal: os actores são filmados em lugares limítrofes, como camarins ou espaços situados fora dos confins do palco, podendo ser visíveis ou não pelos espectadores. Isto faz com que o lugar da cena, através do vídeo, acolha e desvele o fora de cena, tornando-o parte de si.

Ao mesmo tempo, continua e é aprofundada a função de criar atmosferas e ambientes em que começam a ser encaixadas, através da sobreposição das projecções, os rostos ou os corpos dos actores filmados em directo: Ofélia no meio de flores ou de água e o Rei no meio da tempestade de neve em *Hamlet*. A introdução de imagens filmadas dos próprios actores, em cena ou em outros lugares parcial ou completamente escondidos permite interacções mais directas, como diálogos entre actores em cena e actores no ecrã, que às vezes podem encontrar um sítio de projecção específico para eles, como um quadro vivo, no caso de *Rosencratz e Guildenstern associados* no *Hamlet*. Continuam também os insertos subjectivos disfarçados de ambientes naturais, como nuvens durante o monólogo de Hamlet, ou declaradamente oníricos, como numa sequência filmada do *Nevoeiro* anunciada pela palavra “sonho”. Em *Hamlet*, os vídeos são projectados não apenas no ciclorama, mas também em pequenas porções do grande objecto-cenário, criando um desdobramento dos ecrãs, usado também em *Mediatron*, que oferece possibilidades de insertos “explanatórios” (close-ups, pormenores e grandes planos) que multiplicam, ampliam e tornam diversa e relativa a realidade cénica.

Essa pesquisa visual leva para o ponto seguinte dos que individuámos como característicos da estética da Garagem: a procura da beleza e do poético, através não apenas das imagens como do som, que constroem atmosferas densas, sejam elas de tom dramático ou cómico.

As composições feitas com os actores e tornadas mais complexas e múltiplas, por jogos de sombra e pelas sobreposições do vídeo, parecem em alguns momentos *tableaux vivants*, inspirados por vastas referências de arte pictórica, da arte da Renascença Italiana passando pelo Impressionismo e Pós-impressionismo, até à arte abstracta e matéria e ao plasticismo dos objectos escultóricos d'*O Mundo em que Vivemos*. A pesquisa visual tem picos de essencialidade e funcionalidade como no objecto-cenário do *Hamlet* e picos de *horror vacui* barroco, como na multidão de objectos de *O Mundo em que vivemos* ou no chão coberto de fotografias do *Snapshots*. O uso do vídeo permite passar de um conceito ao outro mantendo o cenário concretamente igual: um tipo de cenário essencial e monolítico, como o do *Hamlet*, pode transformar-se, sem mudar a quantidade ou a

disposição dos objectos em cena, no espaço de uma multiplicidade, através das projecções dos ambientes e dos rostos desdobrados dos actores.

O chamado *teatro visual* ou *das imagens* é um teatro que dá prioridade a “spectacular scenographic stage images, presenting visual language as theatre's most important element”, podendo ser “spectacular in visual content, scale and/or trickery”<sup>49</sup>. O teatro das imagens da Garagem distancia-se dessa espectacularidade através da sua tensão em direcção ao que é para além das próprias imagens porque não se vê, à procura de uma transcendência de difícil alcance através de momentos, de gestos quase rituais, da densidade lírica das imagens compostas, da música às vezes subtil e construtora de atmosferas, às vezes triunfal e épica.

Finalmente, chegando ao último ponto, a questão da responsabilidade ética e cívica do teatro põe-se como necessidade de posicionamento do teatro em relação ao seu público e portanto à sociedade na qual existe e para a qual fala. Uma necessidade, essa, comum a todas as companhias fundadas depois de 25 de Abril e ainda mais em casos como este, em que a Companhia, financiada pelo Estado, oferece um serviço público. A pergunta que o teatro põe a si próprio não é tanto qual seja a resposta política a dar, mas sim, como já resultou da análise da escrita de Carlos J. Pessoa, qual seja o papel do teatro, a sua acção própria no contexto, numa “progressiva preocupação com questões éticas e relacionadas com a função cívica do teatro”<sup>50</sup>. A resposta do Teatro da Garagem parece ser o tal “exercício de descrição e leitura do *aqui e agora*”<sup>51</sup> que viaja do irónico ao lírico, do panfletário ao hermético, focando o olhar num *aqui e agora* sempre muito próximo que não se afasta muito da pergunta “O que é Portugal e o que significa ser português?”<sup>52</sup> nunca abandonando outra pergunta, mais próxima, universal e urgente, a saber: Que significa ser pessoa?

---

<sup>49</sup> “Imagens espectaculares e cenográficas em palco, apresentando a linguagem visual como o elemento mais importante do teatro [...] espectacular no que diz respeito ao conteúdo visual, à escala ou ao artifício”. ALLAIN, Paul – HARVIE, Jen, *Visual theatre and theatre of images, The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Abingdon, Routledge, 2006, p. 214.

<sup>50</sup> ANTUNES, David, *Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneos em Portugal*, p. 9.

<sup>51</sup> ANTUNES, David, folha de sala de *O Mundo em que vivemos*, [http://www.teatrodagaragem.com/o\\_mundotextos.php](http://www.teatrodagaragem.com/o_mundotextos.php).

<sup>52</sup> ANTUNES, David, *Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneos em Portugal*, p. 10.

## 2.

### *MEDIATRON*

*Será possível inverter este caminho inexorável para o fim?*<sup>53</sup>

Este capítulo tem como objectivo a análise e a compreensão do espectáculo *Mediatron*, começando pelo texto da peça e chegando ao espectáculo concreto, levado à cena.

*Mediatron é o reino maravilhoso onde fica a praia da Noruega!*<sup>54</sup>

O texto original entregue no começo dos ensaios passou através de alterações e cortes durante o processo de trabalho, nomeadamente depois da estreia em Guimarães, mas vamos aqui considerar o texto revisto para a publicação nas Edições Teatro da Garagem.

As “criaturas”, assim designadas na parte introdutória do texto dedicada à distribuição das personagens, habitam um espaço evocado com o nome de Mediatron. Mediatron é um reino que parece ter um povo, com os seus papéis sociais clássicos – o professor, o médico, o revolucionário, o preso e a vidente - e até uma hierarquia de poderes atribuídos a uma princesa e a um ministro da economia:

MINISTRO DA ECONOMIA (convidado excêntrico com mania das grandezas)

MARIA MACHADÃO (mulher de Becas e vidente)

ARROZ DOCE (agente subversiva conhecida por atacar o inimigo com pratos de arroz doce)

PRINCESA PÉ DE SALSA (princesa, repórter fotográfica, free-lancer)

TIO BECAS (médico não praticante)

PROFESSOR PARDAL (velho barbudo saído de uma novela de Tchekhov)

PIMENTINHA (anjo de asas partidas, revolucionário - “estranho numa terra estranha”)<sup>55</sup>

No cata-vento de situações dramáticas e cómicas, acontecimentos concretos ou apenas evocações líricas e mentais, as criaturas parecem ter uma aspiração quase comum, um lugar utópico para o qual dirigir as suas esperanças: a praia da Noruega, alcançada finalmente num mergulho que leva ao “fim do universo”, *topos* das distopias fantacientíficas.

---

<sup>53</sup> PESSOA, Carlos J., *Mediatron*, Anexo 1, p. 22.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 1

<sup>55</sup> *Ibidem*.

O texto é dividido nas seguintes cenas:

- *Acesso* – introdução ao Reino de Mediatron feita por Pimentinha e pela Princesa Pé de Salsa. O texto começa por apresentar o lugar em questão para depois se transformar numa reflexão sobre o progresso, a velocidade das mudanças e das transformações “darwinianas” a que estamos sujeitos.
- *Churrasco à beira da piscina* – cena de convívio em que estão presentes (e se apresentam) todas as personagens através de falas sincopadas, em que cada um defende a sua posição no mundo tentando ser ouvido pelos outros. As pulsões de cada um (a fome crónica do Tio Becas, o “supito” vidente da Maria Machado, as fotografias da Princesa...) levam a cena até a um climax de violência contra a Princesa. Depois desse momento as acesas discussões sobre tudo e nada se transformam em reflexões líricas que parecem agora ir na mesma direcção: uma fala é quase completada pelas falas seguintes, como se estivessem a ser pronunciadas pela mesma pessoa.
- *Panglossices* – cena em que o Ministro da Economia tenta uma exaltação retórica de Portugal, através de uma visão ridiculamente luso-cêntrica que é recebida com perplexidade pelos outros. No seu discurso patriótico e propagandístico, nega a existência do destino utópico e mitológico dos habitantes de Mediatron: a praia da Noruega. A atitude do Ministro da Economia nesta cena é inspirada pela personagem do Dr Panglosse, o mentor de Cândido no conto homónimo de Voltaire, porta-voz do optimismo leibniziano desmentido pelos acontecimentos, pela evidente ruína à volta, tanto no romance quanto nesse reino de Mediatron-Portugal-Europa.
- *Incêndio* – cena orientada pela evocação dum passado em que lembranças de insurreições se misturam com as recordações pessoais das personagens irrompendo no diálogo em flashes até a chegar, como numa aparição, existente porque pronunciada, a Praia da Noruega, desta vez associada à ideia de revolução.
- *Citizen Koro* – cena coral das pessoas da comunidade em que testemunhos e histórias de vida comum se alternam com uma reflexão que é uma pergunta repetida: “será o teatro maior que a vida?”.
- *À boleia do tempo* – todas as personagens voltam nesta cena, centrada no conto de uma história que acaba com a boleia final para a praia.
- *A praia da Noruega* – Cena constituída por uma única fala do Pimentinha, já na Praia da Noruega.

*Epílogo* – cena situada no “fim do universo” em que o Mediatron se apaga e só restam duas palavras, que comprimem o lirismo e a solenidade próprias das derradeiras palavras do mundo numa marca de carro: “Alfa...Alfa Romeu”.

O texto trata temas e situações diferentes e fá-lo usando estilos e registos igualmente diferentes e paradoxais entre si. A evocação, pelos habitantes de Mediatron, da desejada praia da Noruega relembra a tradição literária da utopia, em que se prospecta a existência do melhor dos mundos possíveis, embora a própria palavra que designa essa ideia contenha em si uma auto-negação, significando “não lugar”. Por outro lado essas criaturas parecem habitar o reino de Mediatron quase como últimos sobreviventes do universo que, de facto, partilha o seu fim com eles. O reino, descrito como “maravilhoso” parece desvelar o contrário: o médico não exerce, o professor não se lembra do que ensinava; a princesa não tem nem a autoridade nem o respeito dos outros, chegando a ser quase o bode expiatório da comunidade; a comida obsessivamente procurada por Tio Becas não aparece, O mesmo relativamente ao baralho de cartas desejado pelo professor; as relações entre as personagens caracterizam-se por pequenos actos de violência: insultos, asas partidas, ameaças, desilusões e traições. Esta descrição leva para um outro género, oposto ao da utopia: o género da distopia, que é, por conseguinte, o pior dos mundos possíveis: “si tratta di un luogo inospitale quanti altri mai, dal pessimo clima e dai continui dissesti, un concentrato di cataclismi, un pericolosissimo sito, in cui ad ogni passo si rischia di subire violenza, di venire contagiati o di assistere a barbare atrocità, dove «l'umano» é in non cale, tanto si prevede a breve termine l'estinguersi di tutta la popolazione”<sup>56</sup>. Não por acaso, a distopia é um subgénero da literatura fantástica, área de referência para uma peça cujo final é inspirado por um conto de Isaac Asimov em que o “gigantesco computador Multivac” responde à “última pergunta” formulada pelos homens quando já “não havia mais nenhum homem para quem AC pudesse dar a resposta da última pergunta”<sup>57</sup> e a resposta é o *Fiat lux* da criação do mundo, ou nesse caso, tanto em *A última pergunta* quanto em *Mediatron*, uma recriação, uma renascença pós-humana.

O estilo viaja, como as situações que apresenta, entre o lírico e o prosaico, passando pelos “diálogos de surdos” típicos da escrita de Carlos J. Pessoa (“ARROZ DOCE – Sem dor não avança o projecto! MARIA MACHADÃO – Que projecto? Ninguém me disse nada! TIO BECAS –

<sup>56</sup> “Trata-se de um lugar inóspito mais do qualquer outro foi, com um clima péssimo e instabilidade contínua, uma concentração de cataclismos, um sítio perigosíssimo onde cada passo é um risco de ser violentado, de ser contagiado, ou de assistir a atrocidades bárbaras, onde o 'humano' é desconsiderado, prevendo-se necessariamente a extinção de toda a população a curto prazo”.

MUZZIOLI, Francesco, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi Editore srl, 2007, p. 14.

<sup>57</sup> ASIMOV, Isaac, *A última pergunta*, <http://pt.scribd.com/doc/86661773/Isaac-Asimov-A-Ultima-Pergunta>, p. 13.

Ténis!”<sup>58</sup>), mas também por “monólogos” repartidos pelas personagens em que as falas das diferentes “criaturas” parecem fazer parte dum só discurso, ou fluxo de consciência (“TIO BECAS – Uma música. PROFESSOR PARDAL – Uma valsa. MARIA MACHADÃO – Castanholas, olé! PRINCESA PÉ DE SALSA – Que vemos nós dos outros? Que vemos nós? MINISTRO DA ECONOMIA – Saíamos do baile a correr!”<sup>59</sup>). Em *Mediatron*, embora a dramaturgia continue em erosão – como em *Snapshots*, ou voltando a uma espécie de modelo da escrita de Carlos J. Pessoa, como em *Desertos* – é agora muito forte a necessidade de reconstruir qualquer coisa, nem que seja através de uma palavra de conforto, de um poema sugerido quando parece que se acabaram as palavras ou da imploração de um toque, repetida em português como em italiano, porque estamos, usando as palavras do próprio Carlos J. Pessoa, numa “Europa que se precisa”: “dammi la tua mano”<sup>60</sup>, “da-me a tua mão”<sup>61</sup>. Quem está à procura de histórias continua desiludido, mas a erosão da dramaturgia, a luta contra a atribuição dum género, que em outras peças, como *Desertos*, eram violentas e necessárias, tornam-se em *Mediatron* mais pacíficas e calmas, porque chegámos a um ponto em que é preciso reconstruirmos e ficarmos unidos. O valor didáctico de teatro não pode todavia torná-lo óbvio, demagógico e panfletário: este Teatro, e nós com ele, não pode perder a capacidade de rir de si próprio e das suas próprias palavras. É por essa razão que a palavra de ordem não é *unidos venceremos*, mas sim *huidos*. E as últimas palavras, depois do fim do universo, em resposta à fórmula divina de criação do mundo (*fiat lux*) são *alfa...romeo*. Aqui reside a diferença entre o mundo de *Mediatron* e o mundo do Multivac d'A *última pergunta*: na renúncia por parte de *Mediatron* ao carácter solene e assertivo para ganhar em auto-ironia. Para não nos levarmos demasiado a sério e para deixar clara uma única certeza no fim de tudo: que a peça não pode e não quer dar nenhuma resposta salvífica e definitiva. Como é dito pelo Pimentinha, "Tenho as asas partidas, não posso voar. Não tenho nada para propor mas se calhar não é tempo de propor nada, se calhar é tempo de ser imprudente, de mudar de rumo, alterar a direcção da caminhada; depois, quando tivermos outro horizonte, saberemos o que fazer. Acreditem.”<sup>62</sup>.

*Tio Becas – Passamos todos um mau bocado! Um mau bocado!*<sup>63</sup>

Para além de analisar a estrutura interna da peça, nos seus mecanismos e dinâmicas internas, é necessário também pensar nela como num objecto enraizado na actualidade, um produto desta era

---

<sup>58</sup> PESSOA, Carlos J., *Mediatron*, p. 6.

<sup>59</sup> Ibid., p. 9.

<sup>60</sup> Ibid., p. 7.

<sup>61</sup> Ibid., p. 21.

<sup>62</sup> Ibid., p. 20.

<sup>63</sup> Ibid., p. 8.

de crise, contradições, relações conflituais com as entidades que nos são próximas, começando pelas relações pessoais e acabando com as competições instauradas na política externa e diplomacia europeias. “Mediatron é o reino maravilhoso onde fica a praia da Noruega”<sup>64</sup> mas é também Portugal, ou outro país qualquer onde “estamos todos a passar um mau bocado”<sup>65</sup>. No fundo, como se dizia em *Desertos* muitos anos atrás, “O tema continua a ser a Europa”<sup>66</sup>.

As criaturas da peça estão e não estão em *Mediatron*, estão divididas entre a dimensão concreta – em que se fala de falhanço, de crise, de uma situação que está má, situada num país que “mil anos de história e uma pátria rica”<sup>67</sup> não conseguem salvar – e a dimensão utópica, de procura dum lugar *outro* – a praia da Noruega – que “é mais antiga e tem mais futuro que tudo isto”<sup>68</sup>, um lugar que como todos os não-lugares, não existe mas poderia existir, ou existe mas poderia não existir. A Praia da Noruega é o sítio que se procura quando não se aguenta mais, quando tudo falha: “Quando tudo falha, quando a política falha, quando a justiça falha, quando estamos à beira do incêndio real, quando estamos à beira da destruição, da morte, do horror, eu acho que o teatro é sempre a medicina derradeira, é sempre aquilo que nos pode acordar”<sup>69</sup>, explica numa entrevista Carlos J. Pessoa a propósito da peça *Mediatron*.

A praia da Noruega é então o teatro, um teatro da revolução digital, mas sempre e cada vez mais construído por pessoas. E assim a utopia torna-se possível, e o mergulho nas águas da Noruega é uma purificação, uma renascença em águas frias e limpas, onde nos afogamos, ou de onde se sai mais forte e mais unido (ou “hunidos”). A medicina derradeira referida por Carlos J. Pessoa no Teatro, passa portanto por uma convivialidade, uma necessidade de proximidade, que talvez sejam a resposta, que guarda a inflexão interrogativa de uma não resposta, da voz humana e política desse teatro ao nosso tempo.

*Ministro da economia – Levamos as coisas de um extremo a outro tão depressa!*<sup>70</sup>

A peça como a analisámos até agora, do ponto de vista textual, não tem vida antes de se tornar objecto teatral, espectáculo concreto e real que é construído em cima do palco.

O palco que dá vida ao reino de Mediatron é quase vazio: uma tenda de campismo é o único elemento concreto do cenário, para além do grande multi-objecto acolhedor de imagens e infinitos

---

<sup>64</sup> Ibid., p. 1.

<sup>65</sup> Ibid., p. 15.

<sup>66</sup> PESSOA, Carlos J., *Desertos*, Lisboa, 1997, p. 34.

<sup>67</sup> PESSOA, Carlos J., *Mediatron*, p. 9.

<sup>68</sup> Ibid., p. 21.

<sup>69</sup> PESSOA, Carlos J., em Diário Câmara Clara, RTP2, 19 de Novembro 2012, <http://www.rtp.pt/programa/tv/p26022/c99528>.

<sup>70</sup> PESSOA, Carlos J., *Mediatron*, p. 8.

cenários que é o ciclorama. Os outros objectos são marcas pessoais das criaturas de Mediatron: uma cadeira de rodas para o professor Pardal, alvos autocolantes para o revolucionário Arroz Doce, um abanico para esconder o “supito” que possui Maria Machado, uma tigela inexoravelmente vazia para o sempre esfomeado Tio Becas. Os quadros cénicos são constituídos por uma multidão de micro-acções e interações entre os intérpretes, presentes em cena durante quase todo o espectáculo.

Não há pernas nem cortinas, os actores são sempre visíveis mesmo nos raros momentos em que saem de cena. Os próprios limites da cena ofuscam-se no escuro indefinido dos bastidores, abdicando-se de uma separação nítida. Por essa razão durante a cena do Incêndio, a actriz Maria João Vicente pode fumar um cigarro num canto, sentada numa cadeira, enquanto os outros actores “interpretam” a cena. O fumo do cigarro sugere o incêndio e torna-se elemento cénico enquanto a actriz, fora e dentro da cena, descansa e relaxa no seu momento de pausa.

Uma das principais marcas dessa encenação é identificável na mudança repentina de registos, assistida por ambientes sonoros indispensáveis nas transições, quer para a interpretação dos actores quer para a recepção do público. A quem vê não é oferecida uma linha narrativa a acompanhar, mas sim situações que, tendo o ponto de partida na atmosfera criada pelo texto, são construídas também por elementos interpretativos, sonoros e visuais.

As mudanças de registo são sugeridas inicialmente pelo próprio texto, para depois se tornarem conscientes para os actores, que sabem, ou aprendem no processo, qual a fala em que tudo muda. Nestes momentos de transição, o ambiente sonoro, plasmado por Daniel Cervantes ao longo do processo de criação, transforma a densidade da atmosfera respirada pelos intérpretes e pelos espectadores e ajuda uma compreensão que não obedece a princípios de racionalidade lógica. Não há um acontecimento que justifique a mudança. A compreensão, se acontece, passa por canais sensoriais e emotivos.

Podemos usar como exemplo a cena *Churrasco à beira da piscina*. A cena começa com um ambiente de comédia, frívolo e convivial: um churrasco invisível produz febras e fumo; o ministro da Economia ensina o Pimentinha a nadar; a Princesa Pé de Salsa tira fotografias e Maria Machado é possuída de vez em quando por um espírito, chamado “supito”, que lhe transforma a voz e as intenções, permitindo-lhe insultar tudo e todos, até a ser exorcizada pelo Professor Pardal, que manda embora o supito (“Maria Machado – O «supito» foi-se. Que peninha! Também nunca existiu...”<sup>71</sup>), transformando repentinamente a atmosfera. A cena faz-se tensa, lírica, melancólica e agressiva, até a chegar ao clímax no momento da violência sexual perpetrada por Arroz Doce sobre

---

<sup>71</sup> Ibid., p. 6

a Princesa Pé de Salsa. Depois do estupro, as vozes das personagens unem-se quase a dizer a mesma coisa, a recitar o mesmo poema, enquanto, desdobradas e reflectidas no ecrã, encontram outras relações e lugares. A cena não se conclui com transições ténues, mas sim com uma mudança repentina a nível de texto, interpretação e ambiente sonoro: os actores correm fora de cena, sempre visíveis, e ficam o Ministro da Economia e o Tio Becas para dar início à cena das Panglossices.

As referências culturais e artísticas subjacentes à peça não se limitam a influenciar o texto, mas constroem e moldam as imagens criadas. A tenda, omnipresente em cena e nunca concretamente utilizada a não ser como segundo ecrã, seria por exemplo uma reconstrução da Caverna de Platão: “Neste quadro de incidências reivindicativas de uma nova moral, de uma nova política, de uma república refundada, adquire, parece-nos, particular relevância o texto de Platão<sup>72</sup>”. “Sendo certo que Platão exclui da sua *República* os fazedores de teatro não é certo que exclua o teatro mas tão só uma forma, mimética, de se fazer teatro”<sup>73</sup>, que se proponha apenas criar uma cópia da realidade. O teatro que aqui se faz distancia-se, portanto, dessa tentativa de cópia, de *mimesis*: mas acrescentando mais um patamar de mediação, através da intermedialidade, à representação do mundo das ideias, estaremos a afastar-nos ainda mais da verdade? Os rostos e os corpos dos actores projectados na superfície convexa da tenda relembram as sombras que os homens descritos por Platão viam na parede da Caverna, projectadas pelo fogo que os separava das coisas reais. Talvez a multiplicação das representações, afastando-nos da verdade platónica, nos aproxime, porém, da nossa realidade fragmentada, relativa, feita de imagens e representações.

O uso do vídeo é um elemento imprescindível, evocado até no próprio título da peça (media + teatron). Em *Mediatron* é usado em todas as diferentes modalidades técnicas e expressivas – o uso da câmara em directo e as projecções de imagens e vídeos escolhidos ou gravados – e com diferentes finalidades artísticas – para introduzir ambientes quase cenográficos, para ampliar e desdobrar a interpretação, para sugerir objectos cénicos concretos ou elementos abstractos de contracena. O conteúdo das projecções preexistentes ou gravadas anteriormente viaja no âmbito de paisagens e ambientes cuja relação com a cena é às vezes mais evidente e outras vezes menos. A estas imagens, fixas ou em ligeiro movimento, sobrepõem-se imagens dos actores filmadas em directo, compondo quadros que parecem obras pictóricas. Os espaços usados para projectar são o clássico ciclorama que ocupa o fundo de cena, inteiramente coberto por lençóis brancos pendurados, movimentados por ventoinhas laterais, e a tenda, na esquerda alta, que acolhe exclusivamente as imagens em directo, especialmente close-ups e grandes planos dos actores, enquanto nos lençóis imagens mais amplas e de outros pontos de vista da mesma situação cénica

---

<sup>72</sup> PESSOA, Carlos J., em <http://www.teatrodagaragem.com/2012out.php>.

<sup>73</sup> Ibidem.

"live" se misturam em transparência com paredes de arbustos, cometas, fogo, fumo, manchas de cores e uma praia repleta de pessoas a mexerem-se a velocidade aumentada, como formigas. A esse triplo nível de acção do vídeo, acrescenta-se o nível presencial dos intérpretes que podem interagir mais ou menos com o vídeo, ou apenas com a superfície da projecção. O espectáculo abre-se com a imagem de folhas e arbustos entre os quais aparece o rosto projectado do Pimentinha que, num canto da cena, descreve olhando para a câmara o mundo de Mediatron. A Princesa Pé de Salsa irrompe correndo em cena e procura um contacto visual e quase de toque com o rosto projectado que aparece e desaparece. Mais à frente, o Tio Becas entrará e sairá de cena através dos lençóis e a Princesa usa-los-á como mortalhas fúnebres para chegar, sem conseguir, aos corpos dos outros enquanto a mesma cena é projectada nos próprios lençóis desdobrando acções e sensações. Os insertos vídeo abrangem, portanto, as três tipologias analisadas: os close-ups multiplicam a perspectiva e os focos, evidentes na cena em que o Pimentinha caminha em direcção à boca de cena, enquanto o público vê os seus pés projectados na tenda e o seu rosto de perfil, enorme na projecção sobre os lençóis. Os insertos subjectivos e diegéticos misturam-se na ambientação onírica e distópica em que nos encontramos, que não permite saber se a praia projectada é a praia da Noruega tão desejada ou é apenas a projecção desse desejo. Até a que, quase no fim do espectáculo, antes do "fim do universo", o público é deixado sozinho com um vídeo mais longo, em que as caras dos actores e do próprio encenador estão submersas em água escura, quase pintada a pastel, fora do teatro, fora dos costumes de cena e das "personagens". Apenas homens e mulheres nus, numa "irruption of the real"<sup>74</sup> – irrupção do real – que, mediada pelo vídeo, não deixa de o ser.

*Todos – Será o teatro maior que a vida?*<sup>75</sup>

A peça sofreu mudanças estruturais radicais no intervalo entre a estreia em Guimarães e a temporada em Lisboa. O espectáculo que estreou em Guimarães contou com a participação de algumas pessoas da comunidade que entravam fisicamente em cena e nas projecções vídeo, constituindo um verdadeiro *coro de cidadãos*. Dois períodos de ensaios foram partilhados com as pessoas de Guimarães: o primeiro apenas com uma parte da companhia, para ter uma primeira abordagem e para realizar as gravações que alternariam com as pessoas ao vivo na cena do *Citizen Koro*, e o segundo, com a inteira companhia e já em vista da estreia, para ensaiar concretamente a cena e a sua integração no espectáculo. O texto do *Citizen Koro* era constituído por um conjunto de testemunhos de vida emblemáticos da sociedade em que vivemos: o desemprego, os *curricula* ao

<sup>74</sup> LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, p. 99.

<sup>75</sup> PESSOA, Carlos J., *Mediatron*, p. 18.

vento, o medo e o prazer das pequenas coisas, os enganos quotidianos, a sede de uma revolta e a resignação. Entre as várias histórias-testemunho, as pessoas perguntam-se e perguntam em coro “será o teatro maior que a vida?”, obtendo respostas controversas dentro das próprias falas individuais: se, por um lado, o ser humano tende a defender o seu espaço, os seus hábitos, e as suas certezas – “Se o Teatro é maior que a vida, só se for a vida dos outros, não a minha.”<sup>76</sup> – por outro lado, numa vida em que se abdica dos grandes gestos, o Teatro pode tornar-se o verdadeiro espaço de acção: “C2 – Revolta para quê, revolta só nos teatros! C10 – Na vida, não! Na vidinha, a gente respira fundo, conta até três e vai aguentando”<sup>77</sup>. Assim, um grupo inicialmente anónimo vestido com macacos de operários e passa-montanhas vai desvelando rostos e convicções questionando o resto do espectáculo numa pergunta que se pode transformar facilmente em “o que é que andamos cá a fazer e por que é que o fazemos ou temos de fazer, i. e., o que é isto de prestar um 'serviço público’”<sup>78</sup>.

À estreia em Guimarães seguiram-se mais três semanas de ensaios e gravações antes da estreia em Lisboa. Em Lisboa a peça perdeu tanto essa dimensão de trabalho comunitário quanto a dimensão espacial do palco do Centro Cultural de Vila Flores, para voltar ao palco do Teatro Taborda e mergulhar mais recolhidamente no trabalho de companhia e talvez ganhar em profundidade e intensidade. A cena do Citizen Koro foi eliminada e os vídeos gravados com as pessoas de Guimarães foram substituídos pelo vídeo final da imersão na água escura, que pode dar a morte ou uma renascença, voltando à dimensão do teatro, embora fora das paredes dele, e elegendo-o agora talvez como “maior que a vida”.

---

<sup>76</sup> Ibid., p. 19.

<sup>77</sup> Ibid., p. 20.

<sup>78</sup> ANTUNES, David, *Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneos em Portugal*, p. 9.

### 3.

## QUESTÕES DE INTERPRETAÇÃO

*Me, personally, not the character – 'cause I don't know about the character*<sup>79</sup>.

Este capítulo consiste numa reflexão sobre o trabalho de interpretação que foi objecto do estágio. Antes de descrever o meu trabalho de interpretação no espectáculo *Mediatron*, proponho-me traçar um quadro do meu percurso pessoal como atriz, incluindo as principais experiências interpretativas no âmbito dos vários estilos e técnicas. Esse percurso tem um ponto focal numa formação teatral de tipo naturalista recebida num curso basicamente fundado no método de Lee Strasberg, a escola *Acting-Creazione-Ricerca*, dirigida por Lucilla Lupaioli em Roma. O curso, de dois anos, baseava-se num percurso de improvisações e pesquisa de emoções pessoais e situações mais próximas à existência quotidiana dos actores, para chegar à representação de textos clássicos ou originais. Essa primeira formação tem vindo a confrontar-se com as primeiras experiências profissionais em espectáculos e outros tipos de formação, nomeadamente o Curso de Artes Performativas no espaço Sou – Movimento e Arte e finalmente o Mestrado em Artes Performativas na ESTC. Os primeiros recursos adquiridos tiveram que enfrentar a realidade da cena, a variedade de produções e as diferentes exigências e pedidos de encenadores e criadores. Esse encontro tornou claros os limites do “método” aprendido tal como por outro lado as suas características mais funcionais, mas, sobretudo, tornou evidente a impossibilidade de me agarrar a algum método ou *modus agendi* fixos e estruturados face à extraordinária variedade de trabalhos possíveis. Para além de enriquecer os meus recursos fortalecendo a técnica vocal e corporal e a capacidade autónoma de criação, os últimos anos de formação têm-me levado a conhecer criações experimentais e/ou colectivas, confrontado-me com as questões da autonomia do intérprete e obrigando-me a sair de zonas de conforto em que costumava ficar na representação. Essa pesquisa manteve-me distante do teatro de palavra e de texto em que me formei para me aproximar ao mundo da expressão corporal, da dança contemporânea e da improvisação.

Um intérprete hoje não pode deixar de se confrontar com as tendências e as evoluções do teatro e do mundo das artes performativas, que compõem o quadro do assim chamado *teatro pós-*

---

<sup>79</sup> Interview with DAFOE, Willem, em AUSLANDER, Philip, *Task and vision: Willem Dafoe in Lsd*, em ZARRILLI, Philip B., *Acting (re)considered – Theories and practices*, p. 309.

*moderno* ou, segundo a definição de H.T. Lehmann<sup>80</sup>, *teatro pós-dramático*. Os limites da aprendizagem de tipo strasberguiano recebida no curso são de tipo estrutural e de tipo contextual: estrutural, pois apresentam problemas até nas produções em que deveria ser possível e consistente aplicar os seus princípios; contextual, porque as produções em que isso acontece e é pedido são cada vez menos no panorama artístico actual. Os problemas estruturais são de ordem técnica nomeadamente no que diz respeito ao uso da voz e do corpo: o trabalho de procura de emoções e memórias pessoais, de identificação e imersão total na personagem e na situação, não convive pacificamente com um tom de voz e uma expressividade física e facial que consigam chegar à plateia inteira e não apenas à primeira fila. A estas dificuldades técnicas acrescentam-se outras mais intrínsecas: a impossibilidade de se viverem todas as experiências que têm de se representar e a consequente imprecisão na aproximação, normalmente por defeito, à representação das emoções de uma personagem, numa situação dada. Estes problemas verificam-se já numa produção tradicional, em que temos uma narrativa, personagens, conflitos dramáticos, diálogos consistentes. Numa produção mais experimental, que tenha cortado com essas características, o uso das estratégias do “método” não funciona ou, pelo menos, relativiza-se muito facilmente. Através dos cursos tirados e da experiência adquirida, tenho trabalhado sobre mim própria em duas direcções opostas: a primeira é o abandono do receio de “acentuar” a expressividade para que tenha leitura e até de chegar ao *overacting*, necessário e pedido em alguns tipos de trabalho, por exemplo em espectáculos para a infância; a segunda é a descoberta da não interpretação, da presença em cena como intérprete e não como personagem – com todos os graus intermédios entre um e outro – em trabalhos de performance e criação colectiva. Não quero com isto declarar um distanciamento total do naturalismo que, pelo contrário, continua a fornecer-me os instrumentos básicos de compreensão e criação nos trabalhos que tenham como ponto de partida um texto dramático. Porém tenho vindo a confrontá-lo com outras formas e tenho-me interrogado sobre ele.

A investigação que surgiu dessas perguntas centrou-se numa questão que, implicando e pressupondo as conclusões de ordem geral a que chegaram os estudos sobre o teatro pós-moderno, foca-se mais aprofundadamente no papel do intérprete nesse teatro e na sua relação com a ideia de personagem. Elinor Fuchs no seu *The Death of Character* descreve a desintegração do conceito de personagem no teatro que ela define como pós-moderno, traçando a evolução desse conceito de Strindberg a Brecht e a Pirandello, chegando ao estatuto que ela adquiriu no panorama actual, onde mesmo permanecendo fragmentariamente, “character has lost its pre-eminence with its wholeness; it has dissolved into the flux of performance elements”<sup>81</sup>. Quem diz dissolução da personagem diz

---

<sup>80</sup> LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*.

<sup>81</sup> “A personagem perdeu a sua preeminência juntamente com a sua integridade; dissolveu-se no fluxo dos elementos

dissolução da identificação psicológica entre actor e personagem, mas as razões desta “morte” não residem meramente numa escolha de método para o *acting*, mas, de acordo com a visão de Elinor Fuchs e também de Philip Auslander no artigo *Just be your self*<sup>82</sup>, são a procurar na mais abrangente acção de desconstrução, proposta por Jacques Derrida, dos conceitos de presença, identidade e logos, onde assentou toda a cultura logocêntrica que o filósofo interrogou:

Logocentrism is the “orientation of philosophy toward an order of meaning – thought, truth, reason, logic, the Word – conceived as existing in itself, as foundation” (Culler, 1982:92). Derrida, who denies the existence of such a foundation, points out that every mental or phenomenal event is a product of difference, is defined by its relation to what it is not rather than by its essence<sup>83</sup>.

A tão procurada expressão de si próprio, do *self*, torna-se vã pela inexistência do próprio *self*: “such a thing as a self-same presence is merely a «self»-serving illusion”<sup>84</sup>. Se a identidade do actor, e por conseguinte da personagem, era considerada como o logos da performance, assistimos à destruição de uma e do outro: “the self is not an autonomous foundation for acting, but it's produced by the performance it supposedly grounds”<sup>85</sup>. No plano da interpretação, isso significa a desapareição das categorias de “honestidade”, “verdade”, “expressão autêntica” que costumam descrever as qualidades da representação, para se chegar à “fragmentation of the actor, that is, of the individual personality as a coherent focus of dramatic work”<sup>86</sup>. Claramente essa ligação entre a morte do logocentrismo e a morte da personagem não acontece *a priori* numa espécie de consciência iluminada dos actores, mas passa através das transformações do teatro que o tornaram pós-moderno: transformações da cena e dos próprios textos dramáticos, que já não seguem uma lógica narrativa em que as personagens se confrontam uma com a outra, dedicando-se antes a problemas como “fragmentation of identity, the alienation of language, and thus the questioning of

---

da performance”.

FUCHS, Elinor, *The Death of the Character*, p. 173.

<sup>82</sup> AUSLANDER, Philip, *Just be your self: Logocentrism and difference in performance theory*, em ZARRILLI, Philip B., *Acting (re)considered – Theories and practices*, London, Routledge, 1995, p. 59.

<sup>83</sup> “O logocentrismo é 'uma orientação filosófica direccionada para a ordem do sentido – pensamento, verdade, razão, lógica, Mundo – pensados como existentes em si próprios, como fundados em si mesmos [e fundacionais]'. Derrida, que nega a existência desta fundação, comenta que todos os eventos mentais ou fenoménicos são produtos de uma diferença, definidos pela sua relação com aquilo que não são, em vez que pela sua essência”.

Ibidem.

<sup>84</sup> “Tal coisa coisa da presença em si, do Eu, é meramente uma ilusão para o Eu”.

FUCHS, Elinor, *The Death of the Character*, p. 73.

<sup>85</sup> “O Eu não é uma fundação autónoma para a representação mas é produzida pela performance de que ele supostamente é a base”.

AUSLANDER, Philip, *Just be your self*, p. 60.

<sup>86</sup> “Fragmentação do actor, isto é, da personalidade individual como foco coerente do trabalho dramático”.

FUCHS, Elinor, *The Death of the Character*, p. 172.

text itself”<sup>87</sup>. Como não há significados fixos, entidades estáveis para representar, também o sistema de signos não pode ser unívoco:

The actor's task is creating signs (images etc.) through voice and body. If meanings are created, they are created in the play of signification between the signs produced by the actors and interpretations of those signs made by spectators. Since meanings are made collaboratively by the performers and spectators, the actor does not have to produce logical, behaviorally motivated, psychological signs for an action to have “meaning” for an audience<sup>88</sup>.

O actor pode portanto libertar-se da tarefa de justificar cada acção e cada gesto com emoções e pensamentos, para se tornar antes um produtor de signos, cujos significados podem, ou não, estar presentes e podem, ou não, ser cientemente veiculados pelos actores. O limite extremo de um teatro assim é um teatro de tarefas, em que o intérprete faz, age, não na pele de uma personagem, mas sim numa espécie de *persona* performativa, que se encontra num espaço intermédio entre o que Michael Kirby define como “not-acting”<sup>89</sup> ou “non-matrixed performance”<sup>90</sup> (o nível zero de representação), e “complex acting”<sup>91</sup>, a representação caracterizada. As acções psicologicamente determinadas são substituídas por acções puras: “performance is essentially a task, an activity: the persona he [o actor] creates is the product of his own relation to the «paces» he puts himself through”<sup>92</sup>.

Nesse teatro de coisas que estão (de “not action but *states*”<sup>93</sup>), a personagem morre, ou é absorvida por “a flux of Aristotle's six famous elements, with Character and Action no longer holding dominion over Music, Diction, Thought and Spectacle”<sup>94</sup>, aparecendo e desaparecendo

---

<sup>87</sup> “A fragmentação da identidade, a alienação da linguagem e por consequência o questionamento do próprio texto”.  
Ibid., p. 174.

<sup>88</sup> “A tarefa do actor é criar signos (imagens etc.) através da voz e do corpo. Se significados forem criados, são criados no jogo da significação entre os signos produzidos pelos actores e as interpretações desses signos feitas pelos espectadores. Como os significados são criados em conjunto por performers e espectadores, o actor não tem que produzir signos lógicos, psicológicos, motivados pelo comportamento, para que uma acção tenha um significado para o público”.

ZARRILLI, Philip B., *Acting (re)considered – Theories and practices*, p. 17.

<sup>89</sup> KIRBY, Michael, On acting and not acting, em ZARRILLI, Philip B., *Acting (re)considered – Theories and practices*, p. 49.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> “A performance é essencialmente uma tarefa, uma actividade: a persona que ele [o actor] cria, é o resultado das suas relações com os passos que ele se propõe dar”.

AUSLANDER, Philip, *Task and vision: Willem Dafoe in Lsd*, em ZARRILLI, Philip B., *Acting (re)considered – Theories and practices*, p. 307.

<sup>93</sup> “Não acção, mas sim *estados*”.

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, p. 68.

<sup>94</sup> “O fluxo dos seis famosos elementos de Aristóteles, em que Personagem e Acção já não exerceriam uma dominação sobre Música, Dicção, Pensamento e Espectáculo”.

entre as acções do actor, que não é outra coisa que ele próprio: “Me, personally, not the character – 'cause I don't know about the character. If somebody asked me about John Proctor the character, I wouldn't be able to tell him a thing”<sup>95</sup>. Dessa morte ou evolução não me interessa tanto o carácter categórico ou até normativo, mas a possibilidade de não escolher, contaminando as modalidades e as estratégias, da mesma maneira que numa peça se contaminam os géneros. Interessa-me não a protecção de um “estilo” ou de um “método”, mas sim a possibilidade de adaptar os recursos interpretativos à estrutura que se constrói e de que se faz parte:

What the actor does onstage may range from a psychologically motivated realist character, through a character-structure into and out of which the actor steps on a moment-to-moment basis, to the sequential playing of multiple roles, to the playing of roles or sequences of action which require the development of a specific relationship to the audience as a part of one's score, to the playing of multiple personae, to the enactment of tasks without any characterlogical implications<sup>96</sup>.

Por isso, uma das principais necessidades que sinto como actriz é a de possuir um amplo leque de recursos e possibilidades técnicas e expressivas, para não ficar presa a um método ou a um estilo e poder adaptar-me a todos os tipos de trabalho pedidos e escolhidos e aprender deles. Uma das urgências que sentia antes de começar o estágio era, por conseguinte, voltar a juntar os recursos antigos e as descobertas recentes num tipo de teatro que reunisse elementos clássicos de representação e elementos de experimentação. Assim, um dos aspectos que mais me interessou no Teatro da Garagem foi a importância do texto dramático inserida num contexto experimental, quer a nível dramaturgicamente, quer na prática de cena e no processo de rescrita, em cena, encorajada pela coincidência de autor e encenador.

*A posteriori*, tendo como referência os aspectos peculiares da companhia desenvolvidos no segundo capítulo, é o momento de deslocar o foco da análise na adaptação pessoal à linguagem do Teatro da Garagem. Desta adaptação, é importante considerar as dificuldades e os desafios levantados durante o processo, a compreensão dos mecanismos cénicos e interpretativos

---

FUCHS, Elinor, *The Death of the Character*, p. 176.

<sup>95</sup> “Eu, pessoalmente, não a personagem – pois não sei nada da personagem. Se alguém me perguntasse algo sobre a personagem John Proctor, não saberia dizer uma palavra”.

Interview with DAFOE, Willem, em AUSLANDER, Philip, *Task and vision: Willem Dafoe in Lsd*, em ZARRILLI, Philip B., *Acting (re)considered – Theories and practices*, p. 309.

<sup>96</sup> O que o actor faz em cena pode variar entre uma personagem realista e motivada psicologicamente, passando da estrutura-personagem na qual o actor entra ou da qual sai, dependendo do momento, à representação seguida de vários papeis, e a representação de papeis ou sequências de acções, que pedem o desenvolvimento de uma relação específica com o público como parte do objectivo, a representação de diferentes *personae* e a execução de tarefas sem quaisquer implicações determinadas pela lógica da personagem”.

ZARRILLI, Philip B., *Acting (re)considered – Theories and practices*, p. 21.

característicos da companhia e o trabalho do intérprete sobre si próprio e para se encontrar na linguagem do conjunto.

O trabalho de interpretação feito durante a construção do espectáculo *Mediatron* foi bastante completo tanto na experimentação de aspectos que queria aprofundar como no surgimento de novas questões. O ponto de partida do processo de criação do espectáculo foi a leitura do texto, que continua portanto a ser, pelo menos no começo, a base sobre a qual se inicia a construção do espectáculo, numa modalidade que seria considerada pelas definições de Hans-Thies Lehmann e Bruno Tackels como típica do teatro dramático. Após a leitura do texto, uma primeira proposta cénica é confiada então aos actores que, depois de terem lido e interiorizado o texto, tal como em produções mais tradicionais, começam a interpretá-lo no palco sem indicações iniciais férreas.

A personagem que me foi atribuída, designada no texto como “criatura”, é a da Princesa Pé de Salsa. A princesa, que é também fotógrafa, reúne em si um lado pueril e inocente e um lado feminino mais maturo, construído sobre o cansaço e a desilusão. Algumas falas da Princesa são ingénuas, infantis, desencaixadas da realidade, na sua obsessão de pedir a aprovação das suas fotografias, outras são de diva em ruínas, mulher madura e vivida – “Pobre de mim, como fui louca, louca e exaltada!”<sup>97</sup> –, outras maternais como as que dirige ao Pimentinha que se adivinha ser o seu filho: “Oh meu anjo de asas partidas. Bambino mio. Vamos ao hospital!”<sup>98</sup>. Outras falas não pertencem a nenhuma dessas categorias, fazendo parte dos pensamentos colectivos (ou do autor), numa esfera lírica que deriva só parcialmente dos acontecimentos cénicos: “Neste rebanho imenso de ovelhas negras, conta-me um sonho de contar carneiros! Conta-me uma vadiagem proibida que possa ser mantida em segredo!”<sup>99</sup>.

Depois da primeira cena, as falas são menos frequentes e com elas tornam-se mais subtis as linhas de coerência psicológica que tentámos traçar. A única constante parece-me poder-se encontrar numa espécie de sensibilidade acentuada, numa feminilidade frequentemente frágil e descoberta nas suas emoções. O papel da Princesa Pé de Salsa em *Mediatron* acaba por ser o de bode expiatório que sofre violências sexuais e psicológicas, embora num mundo em que ninguém, nem ela, é inocente. Todavia a ligação entre o texto e as acções pedidas pelo encenador é subtil, pois essas provêm dum lugar criativo mais atento à pessoa em cena do que à personagem. Aqui entra em jogo, por um lado a questão da fragmentação da personagem que já não pode representar uma identidade plena e estruturada. E, por outro, a necessidade de construir uma estrutura da personagem donde se possa sair e entrar de um momento para outro. As personagens eram necessárias para dar começo

---

<sup>97</sup> PESSOA, Carlos J., *Mediatron*, p. 4.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 8.

aos jogos, para dar vida ao reino de Mediatron e criar um tecido narrativo que será possível rasgar, mas, mesmo quando existem, são criaturas estranhas, que não correspondem a todas as características que esperaríamos deles: o ministro da Economia em calções de piscina, um velho professor de barbas evidentemente falsas e calções havaianos e a princesa de ténis de um verde aceso. Na cena do *Incêndio* foi-me pedido para rezar em italiano num crescendo emocional durante o diálogo das outras personagens. Essa acção tem a ver com a Princesa, ou comigo, actriz italiana, ou ainda com uma *persona* constituída pelo meu modo de me mexer, andar, falar, olhar em cima do palco, que não é o mesmo que na vida “real”? A personagem retraiu-se num canto, nesta cena como também em todas as partes líricas corais e ainda mais, por exemplo, no vídeo gravado debaixo de água, numa situação totalmente extra-teatral. A personagem é, portanto, só um pretexto para deixar espaço ao actor, como criador e como veículo. A própria opção de nunca sair realmente de cena é um desafio a perguntar: quem são os actores quando estão ao canto do palco à espera da cena seguinte? Actores? Personagens? Pessoas? Com certeza, ficando em cima do palco, nunca se abandona completamente uma espécie de atitude performativa que torna cada gesto um signo, numa sempre presente consciência da comunicação. O limite é subtil e reenvia ao “acting/not acting continuum” proposto por Michael Kirby. Nos momentos de preponderância do *not-acting* em *Mediatron*, quando o intérprete abandona a personagem (por exemplo, a reza em italiano), pode-se ainda dizer que existe representação: “The performers are themselves; they are not portraying characters. They are in the theatre, not in some imaginary or represented place. What they say is certainly true. [...] Yet they are acting”<sup>100</sup>. Na reza em italiano, embora não se tratasse de vestir a pele da personagem, não se tocava o limite do “not-acting”, porque havia o pedido de uma transmissão de emoção: “At what point does acting appear? At the point at which the emotions are «pushed» for the sake of the spectators. [...] It merely means that they are selecting and projecting an element of character – emotion – to the audience”<sup>101</sup>.

Há momentos, porém em que prevalece uma espécie de neutralidade, em que os conceitos de não acção e de *not-acting* são quase coincidentes – como no vídeo da imersão na água e nos momentos “fora de cena”. Nestes momentos, talvez seja apropriado considerar o conceito de *persona* de que fala Willem Dafoe explicando o que acontece com os intérpretes no Wooster Group para os quais existe apenas a tarefa, a acção a fazer:

---

<sup>100</sup> “Os performers são eles próprios: não estão a interpretar personagens. Estão no teatro, não em qualquer outro sítio representado ou imaginado. O que dizem é certamente verdadeiro. Contudo, estão a representar.”

KIRBY, Michael, On acting and not acting, em ZARRILLI, Philip B., *Acting (re)considered – Theories and practices*, p. 47.

<sup>101</sup> “Em que momento começa a interpretação? No momento em que as emoções são puxadas para o espectador. [...] Isto quer apenas dizer que eles [os intérpretes] estão a seleccionar e a projectar um elemento da personagem – emoção – para a platéia”.

Ibidem.

performance is not a matter of interpreting a role but of reenacting decisions based on the evolution of the Group's personae made in the construction of the piece, “it's just about being it and doing it”. This leaves the mind free – instead of trying to fill the moment with emotions analogous to the character's (Stanislavsky), the performer is left to explore his own relationship to the task he is carrying out<sup>102</sup>.

Depois das primeiras resistências, operadas pelos meus hábitos de representação, e, sobretudo, de análise racional do texto e, por conseguinte, da personagem que interpreto, compreendi mais profundamente essa libertação explicada por Willem Dafoe, deixando de me preocupar com palavras como coerência e intenções. O processo criativo como intérprete transformou-se para mim na tentativa de “agir” e de “propor” de acordo, sim, com algumas características básicas atribuídas à personagem que sentia poder manter, mas também e em grande parte, de acordo com a estrutura à minha volta: a variabilidade do texto, a atmosfera e o teor da cena e os pedidos do encenador que aprofundam ou alteram a proposta do actor. Essas indicações foram dadas a níveis diferentes, tendo sido às vezes práticas e concretas – movimentos, marcações, estados emotivos claros – e, outras vezes, abstractas, racionais, intelectuais. Uma ideia, vinda dum conceito filosófico, um mito grego, um quadro da Renascença Italiana, um filme russo ou uma actriz de cinema dos anos 80, tudo isso pode ser uma nota de encenação para dar referências e inspiração, para chegar a uma imagem, a uma forma, a uma atmosfera na representação. O trabalho do actor para mim nessas situações começa com uma pesquisa que me permita agarrar-me a esse mundo de referências culturais e continua na recepção dessas referências e na transformação delas em actos cénicos. Cada actor tem a própria forma de assimilar o que lhe é pedido. Eu tentei que essas sugestões agissem *a priori*, oferecendo-me imagens, ideias e texturas que influíssem quase naturalmente na interpretação sem pensar nelas no acto da representação. Nos momentos da peça estritamente “teatrais”, a preocupação de Carlos J. Pessoa com o trabalho do actor era profundamente “clássica”. Às indicações de encenação abstractas e conceptuais associavam-se directrizes mais tradicionais e técnicas e palavras, como tom, brilho, energia e escuta, constantemente ouvidas nos ensaios.

É difícil definir linhas constantes na forma de dirigir os actores de Carlos J. Pessoa e, por conseguinte, no estilo de representação dos vários actores da companhia. Cada um oferece o que

---

<sup>102</sup> “A performance não é uma questão de desempenhar um papel mas sim de recriar decisões baseadas na evolução das *personae* do Grupo criadas na construção da peça, ‘é só ser isto e fazê-lo’. Isto deixa a cabeça livre – em vez de tentar encher o momento com emoções análogas às das personagens (Stanislavsky), o performer é deixado livre para explorar a sua própria relação com a tarefa que está a executar”.  
AUSLANDER, Philip, *Task and vision: Willem Dafoe in Lsd*, em ZARRILLI, Philip B., *Acting (re)considered – Theories and practices*, p. 308.

tem e o que é e, sobre isso, são construídas as indicações, gerando uma interpretação fundada em encontros:

Acho que deve ser um pouco semelhante a caçar elefantes na idade da pedra: uns caçadores mais temerários corriam por entre as pernas do elefante, ou mamute, para lhe atravessar a barriga com a lança enquanto outros desenvolviam estratégia de cerco; às vezes caçava-se o elefante, ou mamute, outras era-se espezinhado por ele. Interpretar é caçar: o tempo e o espaço onde se dá o encontro desencontrado; a epifania cénica. A grande vantagem, ou desvantagem, do teatro relativamente à caça de elefantes na idade da pedra é haverem sempre saídas que passam por não espezinhar ninguém deixando em aberto todas as possibilidades: caçar borboletas, por exemplo<sup>103</sup>.

As dificuldades maiores nesse processo de proposta-resposta-reacção, iniciável pelo encenador como pelo actor, foram talvez ainda relativas à questão da personagem, mesmo que só depois do processo acabar tenha adquirido consciência disso. A minha primeira ideia da Princesa Pé de Salsa, corroborada por uma primeira abordagem de encenação, associou-se a um lado pueril muito acentuado que levava consigo ingenuidade, fragilidade e a sensação de estar constantemente perdida. Tecnicamente, isso traduziu-se num tom de voz frágil e numa forma de estar no corpo quase imatura. Ao longo do processo, os impulsos dados e as indicações foram mudando, procurando, nas partes estritamente dramáticas, um lado mais feminino e maduro, como se se tratasse na realidade de “uma mulher, com já muitos homens e um filho, que faz de menina”<sup>104</sup>. A libertação, que funcionou na saída da personagem, não funcionou para mim igualmente bem na evolução da personagem, nas partes em que era suposto ela existir, pois sinto que embora fizesse esforços para “adaptar” a postura inicial, esse esforço não foi suficiente para simplesmente esquecer as premissas e atirar-me nas novas.

Fiquei, portanto, com a impressão, confirmada pelo visionamento do registo vídeo do espectáculo, de ter ficado agarrada à personagem inicial, sem dar-lhe a liberdade de “morrer” ou de aparecer com formas diferentes. Essa libertação, não plenamente conseguida nesse aspecto, mas alcançada em outros aspectos numa forma nova para mim, tem a ver com a evolução dos conceitos de interpretação já aqui tratados e que cada intérprete acaba por viver em momentos diferentes, dependendo dos trabalhos que encontra ou cria no seu caminho, independentemente da linha histórica dessa evolução.

O outro tipo de dificuldade surgido durante o processo tem a ver com a dificuldade em “exagerar”,

---

<sup>103</sup> Entrevista a Carlos J. Pessoa, anexo 3, pp. 1-2.

<sup>104</sup> Caderno de apontamentos tirados durante o processo.

em “fazer mais” e abater os limites do naturalismo, nas partes em que é pedida uma expressividade maior e carregada. O próprio texto juntamente com os pedidos da encenação exigia em alguns momentos um verdadeiro *over-acting* que tivesse a ver com a imagem de diva e mulher vivida que se queria transmitir:

Não olhe para mim com esse olhar que me leva ao desespero! Eu não podia continuar o nosso amor, eu sofria com as suas chegadas e partidas! Num instante, repentino e brusco, o sol raiava no meu rosto a fresca luz, para logo, logo de seguida, a noite tumultuosa e infame me deixar a alma em chagas que condoíam de dó as pedrinhas da calçada, onde perdida carpia o meu sofrer entregando-me nos braços do mais pérfido, que se aproveitava da minha fraqueza<sup>105</sup>!

Em situações como esta, tinha a impressão de usar uma linguagem que não era a minha expressão natural (ou mais profundamente aprendida) e sentia-me em esforço contínuo para quebrar as barreiras que tinha, em vez de permitir-me o ataque solto e imediato que teria sido mais apropriado e construtivo.

A outra novidade que esse processo trouxe ao meu percurso foi sem dúvida a interação com o vídeo, dentro das modalidades cénicas precedentemente analisadas. A minha sensação relativa ao uso do vídeo em cena é de uma certa inconsciência. Não se trata de uma inconsciência do acto da filmagem: como intérprete conhecia perfeitamente os momentos em que iria entrar em campo e as posições milimétricas onde fazer uma dada acção ou dizer uma certa fala sem sair de campo. Sabia para onde direccionar o olhar ou um gesto, para que tivessem uma leitura clara em vídeo, e essa é sem dúvida uma conjugação interessante de técnicas entre a expressão dramática teatral e a precisão minimalista cinematográfica. A inconsciência de que falo tem a ver com o resultado final, com a composição de que se faz parte sem saber. A primeira vez que vi fotografias e registos vídeo do *Mediatron*, fiquei deslumbrada com o efeito visual que as imagens filmadas compunham com a nossa presença ao vivo: o jogo de multiplicações dos corpos, as reflexões, a selecção de pormenores a enfrentar-se com as figuras inteiras uma e duas vezes (uma vez em vídeo e uma ao vivo), os jogos de escala, o próprio movimento do ecrã na sequência dos lençóis... Esses efeitos fazem com que se faça parte, enquanto actores, de um quadro que não se pode conhecer completamente, como pinceladas que compõem uma paisagem.

Essa sensação de inconsciência *a posteriori* leva-me à reflexão no que diz respeito à questão da responsabilidade do intérprete, que me tem vindo a ocupar durante outros espectáculos e workshops. Se, por um lado, uma das novidades trazidas pelo teatro pós-moderno é a possibilidade

---

<sup>105</sup> PESSOA, Carlos J., *Mediatron*, p. 4.

de co-criação e de autonomia inventiva do intérprete, por outro lado, em produções em que ainda existe o papel de encenador ou criador único, tenho observado como o papel do actor parece esgotar-se. Esta perda de força e de relevância no que diz respeito à representação do actor verifica-se, em primeiro lugar, nos casos em que a representação tradicional desaparece, para mostrar, no lugar da personagem, a pessoa real que está em cena: “there has, within the last ten years, been a shift toward the not-acting end of the scale. This means not only that more nonmatrixed performing has been used but also that, in a number of ways, acting has grown less complex”<sup>106</sup>.

O mesmo empobrecimento do papel do actor pode se verificar em produções enquadráveis na definição de teatro das imagens em que – e voltamos à questão dos efeitos do uso do vídeo, embora no *Mediatron* isso não aconteça – o intérprete parece ser apenas uma componente duma imagem, quase completamente desresponsabilizado. Essa sensação foi nítida para mim durante a participação num *workshop* do Teatro Valdoca, companhia italiana fundada em 1893 por Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri. O *workshop* consistia na criação de um pequeno espectáculo dirigido por Cesare Ronconi. Durante o processo de criação sentia que o encenador tinha uma imagem bem clara na sua imaginação e procurava em nós as cores, as fisicalidades, as faces com as quais podia pintar o quadro. Os movimentos eram marcados e corais. O texto era dito de forma neutra e coral. Tive a impressão que qualquer outra pessoa que se assemelhasse fisicamente comigo poderia estar no meu lugar sem qualquer diferença.

Embora essa questão da responsabilidade do actor tenha surgido em relação ao uso do vídeo em *Mediatron*, no Teatro da Garagem isso não acontece: o trabalho de direcção de actores de Carlos Pessoa começa sem dúvida – e até ainda no processo de escrita – pelo impulso dado pelo actor, pela sua imagem, sim, mas também pela sua interpretação do que é dado, pelas suas propostas e pelas suas peculiaridades como intérprete e como pessoa.

Em último lugar, queria focar a atenção na questão muito pessoal da condição de representar em Portugal sendo de uma nacionalidade e de uma língua diferente, tentando definir tanto as óbvias dificuldades, quanto as possibilidades de enriquecimento para a própria pessoa e para o ambiente que a recebe, neste caso inclusive para o próprio espectáculo.

A primeira dificuldade é óbvia e tem a ver com a questão da língua: pessoalmente, não se trata de um problema de compreensão ou de apropriação do texto mas da questão do sotaque. O sotaque estrangeiro influi directamente em dois aspectos: em primeiro lugar, pode intrometer-se entre o

---

<sup>106</sup> “Aconteceu, durante os últimos dez anos, uma mudança para o topo da escala da 'não interpretação'. Isto significa não apenas que tem sido mais frequente uma representação não caracterizada, mas também que, de várias formas, a interpretação se tornou menos complexa”.

KIRBY, Michael, *On acting and not acting*, em ZARRILLI, Philip B., *Acting (re)considered – Theories and practices*, p. 53.

falante e os ouvidos do destinatário, dificultando a compreensão imediata; em segundo lugar, impõe uma marca muito forte e caracterizante ao falante, impedindo a existência da base neutra sobre a qual o intérprete pode construir.

Ambos os problemas seriam considerados obstáculos incontornáveis num tipo de teatro tradicional. Mas mesmo num teatro cujas barreiras sejam menos rígidas, acho imprescindível um trabalho rigoroso para tratar do primeiro aspecto. A comunicação tem que ser garantida: mesmo que não se pretenda uma comunicação clara a nível dramaturgico, a confusão não pode ser gerada por dificuldades de expressão. Embora considere um objectivo quase inalcançável perder o sotaque italiano, penso que o meu trabalho pessoal tenha de consistir em juntar estudo e prática para fazer com que o fluxo locutor – receptor não seja cortado por falta de clareza. No que diz respeito ao segundo aspecto, a questão da neutralidade do actor, que constrói características a partir de si, está muito ligado à imagem tradicional da construção da personagem e por isso não constitui um problema relevante em espectáculos que não estejam fundados nesse conceito.

No processo de construção de *Mediatron*, nunca vivi esse segundo ponto como um problema. O facto de eu ser italiana foi assumido desde o início, não para construir uma personagem coerentemente italiana, mas sim para acrescentar elementos à cena coerentes com as peculiaridades estilísticas da Garagem. A referência à nacionalidade italiana da personagem aparece uma vez (“MINISTRO DA ECONOMIA – Ai não? Quem é que me enganou? PROFESSOR PARDAL – A italiana!”<sup>107</sup>) para depois nunca mais ser referida, a não ser através do próprio uso da língua. Logo no começo do processo foram acrescentadas ou traduzidas falas em italiano quer de tipo cómico, quer de âmbito lírico, com o resultado de acentuar a estranheza e a diversidade dos planos de comunicação. O uso da diferença linguística separa os falantes acrescentando um obstáculo suplementar à comunicação e acentuando a sensação de “diálogo entre surdos” típico da escrita rapsódica de que falámos, ou pode aproximá-los no sentido de uma tradução recíproca numa única direcção, como no caso da citação do poema de Giuseppe Ungaretti: “PROFESSOR PARDAL – Vou poetar! PRINCESA PÉ DE SALSA – Il carnato del cielo... PP – O vermelhão do céu. PPDS – Sveglia oasi... PP – Desperta oásis. PPDS – al nomade d'amore. PP – Ao nómada do amor. Ah, versos, como versejei, como versejei, Princesa!”<sup>108</sup>. O uso de línguas diferentes, típico recurso dos textos de Carlos J. Pessoa, mesmo quando os actores eram todos portugueses, é enunciado por Lehmann entre os “sinais do pós-dramático”, fazendo parte do processo de abatimento das fronteiras, sob a categoria de “musicalização”:

---

<sup>107</sup> PESSOA, Carlos J., *Mediatron*, p. 4.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 7.

This also includes the music that already migrates into theatre through the ubiquitous polyglossia: “What at first appears as a provocation or as a rupture: the emergence of incomprehensible, foreign language sounds, beyond the immediate level of linguistic semantics gains its own quality as musical richness and as the discovery of unknown sound combinations”<sup>109</sup>.

O texto em outras línguas é, portanto, mais um elemento cénico, neste caso, sonoro. Em *Mediatron* isso verificou-se em particular na cena do *Incêndio*, em que durante algum tempo o *Padre Nostro* em italiano funciona como melodia suave e indistinguível, contribuindo à criação da atmosfera que envolve os diálogos, não se diferenciando nas suas funções das músicas e das composições sonoplásticas de Daniel Cervantes.

Em conclusão, a minha condição de estrangeira e a particularidade do meu sotaque foram aproveitadas como recursos positivos para o espectáculo, contribuindo para enriquecer a sua variedade para a simultaneidade de signos no plano formal, e, no plano de conteúdo, projectando o reino de *Mediatron* além dos confins portugueses, para abraçar o conceito de Europa e de humanidade.

---

<sup>109</sup> “Também se inclui aí aquela música que migra no teatro por meio de uma poliglossia omnipresente. 'Aquilo que inicialmente aparece como provocação ou como uma ruptura, a presença de sons incompreensíveis em línguas estrangeiras, ganha a sua própria qualidade, para além do nível imediato de semântica linguística, como riqueza musical e como descoberta de combinações sonoras desconhecidas”.

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, p. 92.

## CONCLUSÃO

Tendo em conta os objectivos cognitivos e práticos precedentes o estágio e o desenvolvimento do processo, é possível fazer um balanço do crescimento e das competências adquiridas através do estágio no Teatro da Garagem, que foi objecto desta análise .

O trabalho desenvolvido como actriz durante o estágio foi satisfatório e completo, no plano do envolvimento, do esforço pedido e do desafio proposto. Sendo considerada como actriz, mais do que como estagiária, pude dar a minha contribuição a um espectáculo da companhia, trabalhando em diversos níveis, abrindo janelas e aprofundando as questões que já tinha em aberto. Se por um lado trabalhei de um ponto de vista técnico – num conceito de representação tradicional – sobre voz, articulação, energia e presença, por outro lado, trabalhei na abertura a conceitos novos, numa compreensão diferente da personagem e no contexto dos desafios postos pela intermedialidade e pela diferença linguística.

Como é natural, e como já aprofundámos no capítulo relativo à interpretação, algumas dessas questões foram interiorizadas, enquanto outras, enfrentadas pela primeira vez, ficaram como sementes, a espera de outras ocasiões para serem experimentadas. Estas ocasiões felizmente não tardaram a aparecer, pois tive a oportunidade de entrar como actriz nas duas produções sucessivas do Teatro da Garagem.

A primeira foi uma peça dedicada ao público infantil – *O dia em que decidi ir ter com o Pai Natal*, escrita e encenada por Carlos J. Pessoa – e a segunda foi a peça *Finge*, escrita e encenada por Carlos J. Pessoa, que estreou no Teatro Taborda a 14 de Março 2013 e foi apresentada em itinerância no Teatro Municipal de Bragança a dia 12 de Abril 2013.

Essas ultiores participações foram um prolongamento do estágio inesperado e importante, que me permitiram aprofundar os caminhos abertos e conhecer melhor – em espectáculos de estilos e atmosferas completamente diferentes – o trabalho do Teatro da Garagem e sobretudo o meu funcionamento e os meus recursos dentro desse trabalho.

Considerando o plano pedagógico em que está inserido, o estágio serviu perfeitamente como conclusão de um percurso formativo e como confrontação com o mundo profissional das Artes Performativas português, oferecendo-me as ocasiões ideais de pesquisa e aprofundamento do meu trabalho, individual e colectivamente.

## BIBLIOGRAFIA

**ALLAIN**, Paul - **HARVIE**, Jen, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Abingdon, Routledge, 2006.

**ANTUNES**, David, *Uma perspectiva sobre o teatro e as artes performativas contemporâneos em Portugal*, Amadora, Gradiva / CIAC, 2010.

-----, folha de sala do espectáculo *O Mundo em que vivemos*, em <http://www.teatrodagaragem.com/omundotextos.php>, consultado a 15 de Maio 2103.

-----, *In-betweeness e Imersão*, em *Forma de Vida* n.1 – Fev. 2013, em <http://formadevida.org/dantunesfdv1/>, consultado a 20 de Junho 2013.

**ASIMOV**, Isaac, *A última pergunta*, <http://pt.scribd.com/doc/86661773/Isaac-Asimov-A-Ultima-Pergunta>, consultado a 10 de Maio 2013.

**EIRAS**, Pedro, *Curto-circuito. Géneros literários e teoria no teatro de Carlos J. Pessoa*, Porto, Cadernos de Literatura Comparada, 2009.

**FUCHS**, Elinor, *The Death of the Character*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.

**GIESEKAM**, Greg, *Staging the Screen – The Use of Film and Video in Theatre*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007.

**GRUBER**, Klemens, *Early Intermediality: Archaeological Glimpses* em **BAY-CHENG**, Sarah, **KATTENBELT**, Chiel, **LAVENDER**, Andy, **NELSON**, Robin, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

**KATTENBELT**, Chiel, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships* em **CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN**, Castelló, **REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES DE LA UNIVERSITAT JAUME I**, Vol. VI, 2008.

**LEHMANN**, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, tradução de Karen Jurs-Munby, Abingdon, Routledge, 2006.

**MUZZIOLI**, Francesco, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi Editore srl, 2007.

**NASCIMENTO ROSA**, Armando, *No início que verbo é que era?*, Comunicação apresentada em 23 de Fevereiro de 2001, no auditório da Sociedade Portuguesa de Autores, em Lisboa, numa sessão em torno da obra de Carlos J. Pessoa, dactiloscrito inédito.

**OOSTERLING**, Henk, *Sens(a)ble Intermediality and Interesse, Towards an Ontology of the In-Between*, em *Intermédialités*, 1, printemps 2003, em [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/p1/pdfs/p1\\_oosterling.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/p1/pdfs/p1_oosterling.pdf).

**PESSOA**, Carlos J., *Mediatron*, anexo 1.

-----, *Snapshots*, Lisboa, BdM, Teatro Nacional D. Maria II, 2010.

-----, *O mundo em que vivemos*, Lisboa, edições Teatro da Garagem, 2011.

-----, *Desertos*, Lisboa, 1997, guião disponibilizado em ficheiro de texto pela produção do Teatro da Garagem.

-----, Entrevista por escrito a Carlos J. Pessoa [não editada], 22 de Abril 2013, inédita, anexo 3.

**SARRAZAC**, Jean-Pierre, *A reprise (resposta ao pós-dramático)*, tradução de Humberti Giancristofaro do artigo *La reprise*, em *La Reinvéntion du drame (sous l'influence de la scène)*, Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales 38-39/2007 em <http://pt.scribd.com/doc/56180535/A-reprise-resposta-ao-pos-dramatico-Sarrazac>, consultado a 27 de Abril 2013.

**TACKELS**, Bruno, *Escritores de palco – Algumas observações para uma definição*, em *Sinais de cena* 15, Lisboa, 2011, pp. 68-74.

**ZARRILLI**, Philip B., *Acting (re)considered*, London, Routledge, 1995.

**Webgrafia:**

Teatro da Garagem, <http://www.teatrodagaragem.com>

**Videografia:**

Diário Câmara Clara, RTP2, 19 de Novembro 2012, em <http://www.rtp.pt/programa/tv/p26022/c99528>

Registos vídeos dos espectáculos:

*SNAPSHOTS*: Texto e encenação de Carlos J. Pessoa - 2010 - Co-produção Teatro Nacional D. Maria II e Teatro da Garagem.

*NEVOEIRO*: Texto de Eugene O'Neill, tradução de David Antunes, encenação de Carlos J. Pessoa - 2011 - Co-produção Teatro da Garagem com a COMPANHIA DE TEATRO DE SINTRA/CHÃO DE OLIVA.

*O MUNDO EM QUE VIVEMOS*: Texto e encenação de Carlos J. Pessoa - 2011 64ª Criação do Teatro da Garagem | Teatro Taborda | Teatro Municipal de Bragança.

*HAMLET*: Texto de William Shakespeare, encenação de Carlos J. Pessoa- 2012 - Teatro Taborda.

*MEDIATRON*: Texto e encenação de Carlos J. Pessoa - 2012 - 68ª Criação do Teatro da Garagem | Teatro Taborda | Teatro Municipal de Bragança, ANEXO 4.