

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**DO PESSOAL AO ARTÍSTICO: OLHAR COMO UMA
POTÊNCIA NO CONTEXTO ACADÉMICO E NAS
CRIAÇÕES ARTÍSTICAS DO AGORA**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Ana Maria Pinto Ferreira

Lisboa, Setembro de 2022

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**DO PESSOAL AO ARTÍSTICO: OLHAR COMO UMA
POTÊNCIA NO CONTEXTO ACADÉMICO E NAS
CRIAÇÕES ARTÍSTICAS DO AGORA**

Ana Maria Pinto Ferreira

Relatório de Estágio submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica de Diogo Bento, professor especialista na área de Interpretação.

Lisboa, Setembro de 2022

AGRADECIMENTOS

Desejo exprimir os meus agradecimentos a todos aqueles que, de forma mais ou menos direta, viabilizaram a concretização do presente relatório e cujo o apoio foi essencial para o desfecho desta tarefa.

Primeiramente agradeço ao Diogo Bento que mais que meu guia, foi quem me apresentou a proposta de estágio, expressando confiança e apoio. Nos momentos mais fulcrais deste meu percurso atribulado só pelo olhar soube-me dizer o que precisava considerar e repensar de modo a avançar sem mais meandros.

Ao João Rosa, por quem tenho grande estima e admiração, que sempre ao meu lado nas fases mais difíceis ajudou-me com palavras eloquentes e um sorriso quente.

Estou profundamente grata a todos os amigos que sempre se mostraram disponíveis a ouvir os meus lamentos e com as suas palavras de sensatez revelaram ser um suporte fundamental a esta etapa. Um especial agradecimento à Faias, ao Ivo Marçal, à Lisandra Caires, à Mariana Freire, ao Miguel Pereira e à Raquel Alves.

Agradeço ao Pedro Penim pela oportunidade, por me ter deixado sempre à vontade e por me fazer perceber a importância de compreender o agora.

À Ana Almeida estarei profundamente grata por me ter dado a oportunidade de experienciar a arte de representar, pelas partilhas, pelo voto de confiança, pela sua voz de orientação e por me fazer querer alcançar sempre mais.

Ainda um especial agradecimento aos meus “vizinhos”, que como família, acompanharam as minhas angústias e apoiaram-me sem limitações.

Agradeço, por fim, mas nunca em último aos meus pais que jamais impuseram limitações ou condicionalismos à minha formação, deixando-me seguir o trilho que fui traçando e cujo apoio é incondicional.

RESUMO

É pretendido indagar a respeito da concretização do estágio curricular, executado no primeiro semestre do ano letivo 2020/2021, na Escola Superior de Teatro e Cinema. O labor consistiu em dar assistência ao professor convidado Pedro Penim, na disciplina denominada por Interpretação V - Oficina de Imagem, às turmas do terceiro ano da Licenciatura em Teatro - ramo de Atores. Esta prática pedagógica serviu à reflexão, enquanto observação acadêmica, ideal ao desempenho e maturação de um processo criativo próprio tendo como desígnio a análise e aprofundamento deste em relação ao estado da arte e práticas criativas atuais.

Palavras-chaves: observação; pensamento; atuação; criação; autenticidade; memória; *agora*

ABSTRACT

The intention of this work is to analyze and inquire the results obtained during the curricular internship carried out in the first semester of the academic year 2020/2021 at Escola Superior de Teatro e Cinema, which was mainly composed of assisting guest professor Pedro Penim during his Interpretação V – Oficina de Imagem classes to the third-year theatre students in the actors branch. This practice was conducive to pedagogical reflection after the academic observation, being the ideal environment in which to create and foster a creative process of one's own – with the goal of analyzing and further researching it through the lens of the current contemporary creative practice.

Key Words: observation; thought; performance; creation; authenticity; memory; *now*

Texto conforme o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa vigente a partir de janeiro de 2009, exceto nas citações diretas, onde é respeitada a grafia original.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
I. O Estágio	3
i.i. Contextualização	3
i.ii. Experiência na primeira pessoa	5
II. Pensamento Crítico	8
ii.i. Da teoria à prática	8
ii.ii. Memória como instrumento de criação	20
ii.iii. Conteúdos potência VS banalidade	22
ii.iv. Relação com o espectador	24
ii.v. Atualidade e autenticidade	26
III. Exemplos práticos	28
iii.i. <i>All-one</i>	28
iii.ii. <i>Pais & Filhos</i>	31
CONCLUSÃO	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	35
REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS	37
ANEXOS	I
ANEXO A	II
ANEXO B	V
ANEXO C	XLI
ANEXO D	XLIX
ANEXO E	LVIII
ANEXO F	LXI
ANEXO G	LXIII
ANEXO H	LXV
ANEXO I	LXVIII

INTRODUÇÃO

A intenção do atual relatório como testemunho da atividade exercida na prática pedagógica opera não só como um mero registo, mas também como um objeto refletivo, analisando a potência dos conteúdos por si mesmos em contexto escolar e profissional. Tratou-se assim de um estágio cuja premissa fora prestar assistência ao docente, bem como acompanhar e analisar as propostas letivas e as suas concretizações por parte dos discentes.

Longe da ideia de relatar somente as aulas ou os conteúdos abordados, está aqui intrínseco o parecer sobre o enquadramento de toda a experiência realizada e respetivas observações. O corpo do relatório é composto assim, por três capítulos diferenciados. A primeira etapa restringe-se a uma contextualização da experiência, ou seja, um enquadramento geral do estágio, dedicando este capítulo às questões relacionadas com a instituição de acolhimento, à disciplina, ao docente e às minhas funções. O segundo tópico analisa os conteúdos próprios do estágio, o que foi feito, como foi feito e o que se reteve. No fundo é uma abordagem expositiva e teórica dos acontecimentos bem como das matérias abordadas em contexto académico, de modo a expor o trabalho executado e aprendizagens nele adquiridas. Para terminar, o terceiro momento será dedicado à reflexão crítica sobre as implicações do recurso das experiências pessoais na criação de objetos artísticos. Estabelece-se um paralelismo do uso da metodologia tanto no contexto académico como criativo/profissional, fazendo referência ao projeto *All-One*, da minha autoria e ao espetáculo *Pais e Filhos*, de Pedro Penim empregando-os assim como elementos de ligação e exemplos práticos.

Com este relatório procura-se elaborar pensamento crítico sobre as metodologias desenvolvidas em contexto académico pelo docente Pedro Penim com os seus alunos, bem como na aplicação das mesmas numa circunstância dita mais profissional. Para tal, presta-se ao auxílio de observações próprias dos conteúdos e resultados expostos no percurso do estágio, de uma análise das opiniões de alguns alunos envolvidos nas diferentes etapas do projeto, de pensamentos teóricos dos demais eruditos e até de casos práticos de cariz profissional. O desígnio está longe de se conter em qualquer juízo de valor, quer na abordagem de lecionar, quer na escolha e aplicação de metodologias ou tão pouco sobre os resultados apresentados pelos estudantes. Tecer qualquer tipo de posição deontológica seria limitar qualquer parecer, interessando neste caso somente analisar as concretizações, escrutinar as potencialidades ou até perceber as limitações a que os métodos criativos estão sujeitos.

Tentar-se-á, assim, atender a uma vontade própria em dissecar uma prática criativa assente na experiência íntima, com a consciência que fomentar tal inquietação é crescer

enquanto personalidade artística, procurando estabelecer um paralelismo entre a vida e a arte. Não numa forma inserida no lugar-comum das dissertações sobre as fronteiras vida e arte, mas no sentido prático em que se toma como princípio o uso da matéria biográfica e das memórias num contexto de criação artística. Para tal, servi-me do contexto pedagógico a que tive acesso, como se de um laboratório se tratasse, onde pudera através sobretudo da anotação assimilar um conjunto de ferramentas e conhecimentos passíveis de pôr em prática na concretização de um projeto autónomo. Passando a valorizar a potência pessoal, socorrendo-se dela como matéria. No entanto não só da potência se faz uma obra tendo sido fundamental empregar um pensamento teórico consciente e também atual.

I. O Estágio

i.i. Contextualização

Após um período atribulado num vai e vem de restrições e isolamentos obrigatórios, uma nova rotina se impôs. Aulas realizadas a partir do conforto do lar substituíram as condições das salas frias com chão de linóleo e outras tantas conjunturas. A proximidade foi convertida em distanciamento pela segurança de um ecrã e assim nos fomos adaptando a uma nova forma de conviver com uma doença até então nova e desconhecida. Um golpe angustiante no percurso de muitos estudantes que se viram privados dos seus planos de estudos e que, dentro das imposições necessárias, aprenderam a encontrar equilíbrio na corda bamba. Tempos esquivos que exigiram medidas espinhosas. No entanto, e quando a tempestade parecia ter aliviado, regressámos às nossas rotinas adulteradas, mas de forma cautelosa.

Foi-me apresentada a proposta de realização de um estágio. A deliberação foi ponderada sob a consciência da importância que é poder observar, partilhar, discutir e estar presencialmente com outrem em oposição a um isolamento definhado pelas suas limitações. Entre as demais razões que me levaram a embarcar em tal jornada, a mais evidente foi reconhecer a oportunidade de conhecer o processo criativo, e por sua vez pedagógico, de Pedro Zegre Penim.

Realizado na instituição académica Escola Superior de Teatro e Cinema, o estágio consistiu em dar assistência ao professor convidado Pedro Penim, que lecionou a cadeira de Interpretação V - oficina de imagem às turmas do terceiro ano, da licenciatura em teatro - ramo de atores. O mote transversal à cadeira de Interpretação V prende-se à transmissão de conhecimentos e ferramentas do labor do ator, não só como meros fazedores, mas também como criadores. Os alunos são confrontados com múltiplas práticas artísticas e pedagógicas de modo a explorar, desenvolver e potenciar ao máximo as suas competências, daí se fixar a necessidade de uma pluralização de temáticas e abordagens. Assim sendo, a cadeira encontra-se dividida em três oficinas: texto, ação e imagem. Ao longo de um semestre repartido em dois, os alunos determinam as suas escolhas: de três oficinas experienciam obrigatoriamente duas. As oficinas lecionadas por diferentes docentes, por norma membros atuantes da atividade profissional, permite a concretização de um trabalho por camadas com qualidades translúcidas que não carecem de contaminação, mas que certamente se interligam. Com o propósito evidente em estimular a criação artística individual e, por sua vez, coletiva dos alunos, o foco da unidade curricular concentra-se no *agora*, nas problemáticas do presente e práticas artísticas coetâneas

permitindo aos alunos criarem pontos de ligação entre as suas necessidades internas com as que lhes são externas, clarificando o processo da criação de uma identidade artística coabitável com as práticas atuais.

No ano letivo de 2020/2021, foi convidado como professor externo o ator, encenador e atual diretor artístico do Teatro Nacional Dona Maria II, Pedro Penim, lecionando a oficina de imagem. Um rosto jovem e reconhecido no panorama cultural português. Foi, não só, uma escolha legítima tendo em conta o seu percurso artístico, como além de ter a experiência de aluno licenciado precisamente pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Conta na sua experiência profissional a fundação do coletivo Teatro Praga que, desde mil novecentos e noventa e cinco, contamina a cultura teatral contemporânea. Em Lisboa fundou o espaço cultural Rua das Gaiotas 6, um lugar multidisciplinar que acolhe projetos de artistas emergentes. O trabalho desenvolvido por Pedro Penim não se limita somente ao território nacional, apresentando projetos da sua autoria na Europa, Médio Oriente, Ásia e América do Sul, tendo também a oportunidade de colaborar em projetos com artistas internacionais, nomeadamente com a argentina Lola Arias. Dando cartas como artista multifacetado, sucedeu a Tiago Rodrigues no cargo de diretor artístico do Teatro Nacional Dona Maria II, manifestando um olhar atual, aberto e plural às necessidades de uma estrutura emblemática:

Estou a assumir um cargo político, e essa responsabilidade sobrepõe-se aos meus gostos, às minhas vontades mais imediatas, às minhas inquietações pessoais, não quero programar para aqueles que comigo partilham afinidades eletivas. Quero uma programação transgeracional e transtética (Pedro Penim in TSF).

Íntegro aos seus ideais e tendo como premissa o “agora”, os objetivos do trabalho desenvolvido na oficina de imagem dispuseram na sua base três focos principais: atuação/presença, pensamento e criação. Na atuação/presença foi aplicado um conjunto de exercícios práticos baseados no espetáculo *Quizoola!*, do grupo inglês *Forced Entertainment*, como médio à exploração das ferramentas do ator. No pensamento, abordaram-se questões basilares do teatro, refletiu-se sobre o agora e qual o período artístico em que nos encontramos. Discutiui-se ainda conceitos como o pós-modernismo, altermodernidade, entre outros, sempre com a ideia de projetar para a nossa contemporaneidade, proporcionando espírito crítico e desenvolvendo competências na construção de um discurso próprio. Por fim, a criação teve na sua base o conceito empregue pela encenadora argentina Lola Arias no ciclo *Mis Documentos*, legando aos alunos ferramentas para elaborarem um trabalho mais autónomo. Os materiais explorados no contexto de aula foram devidamente compilados e posteriormente apresentados ou pensados para regime de aula aberta. De forma sucinta, o grande objetivo sempre se prendeu

em dar voz a uma personalidade artística individual dos alunos e conseqüentemente à criação de um objeto artístico, tendo como matéria-prima as experiências pessoais.

Num período compreendido entre o mês de outubro e fevereiro passaram pela oficina de imagem sensivelmente quarenta alunos, distribuídos em quatro grupos de dez a onze elementos. Com o semestre repartido a meio, as aulas foram desenvolvidas alternadamente somente por dois grupos. A primeira metade do semestre foi dedicada às turmas do terceiro ano da licenciatura, B1 e B2. Conseqüentemente, a segunda foi repartida pelas turmas B3 e B4. Convém esclarecer que a nomenclatura dos últimos turnos se deveu a uma proposta de continuação pelo docente Pedro Penim, não correspondendo à pauta oficial da ESTC.

É, ainda, de relevante interesse contatar que na segunda metade do semestre o docente optou por informalmente substituir a denominação da oficina de imagem por criação. Deste modo e após a experiência com as primeiras turmas, constatou-se que caracterizar a oficina com o termo imagem era para a maioria dos participantes vago e abstrato. Tendo em conta o desenrolar da disciplina, ficou claro para o docente apresentar a oficina como um espaço primordial à criação. O objetivo sempre se prendeu fundamentalmente em fornecer ferramentas aos jovens criadores de modo a que, colocando-as em prática, consigam elaborar projetos de forma autónoma.

A colaboração de Pedro Penim com os alunos foi desenvolvida num espaço temporal de sensivelmente dois meses por turno. Contando apenas com duas aulas semanais de quatro horas, perfazendo um total de oito horas semanais de trabalho, era esperado uma continuidade no labor dos alunos fora do tempo de aula. Não obstante as condições instáveis a que as aulas foram sujeitas, exclusivamente as turmas B1 e B2 viram as suas propostas serem objeto de apresentação num contexto de aula aberta. Com pior ventura, B3 e B4, devido ao constrangimento de mais um confinamento, não puderam expor os seus projetos.

i.ii. Experiência na primeira pessoa

Sem qualquer expectativa do que seria de esperar, tanto da minha participação, fosse ela ativa ou passiva, muito menos dos conteúdos e metodologias que iriam ser abordados no decorrer da atividade letiva, usufruí de um processo incomensurável de possibilidades. O que poderia ser visto como um risco em ficar desorientada, receosa ou até propícia a abdicar da proposta por carência de detalhes mais concretos do que seria expectável, foi traduzido numa forma mais ativa na busca de um propósito. A verdade é que estava longe de imaginar a

coerência implícita no trabalho que o Pedro Penim realizou no decorrer das aulas com as minhas urgências artísticas.

Sinteticamente a minha atuação no decurso do estágio ficou assente no acompanhamento das aulas e em prestar assistência ao professor Pedro, sempre que solicitado. O estágio foi de certo modo uma observação curricular que serviu para maturação do meu processo criativo, no fundo uma análise de estudo e refletiva. Se em ações a minha participação foi sobretudo passiva, afirmo com convicção que durante a concretização do estágio foi o intelecto que predominou auxiliado de um labor de contemplação, ponderação e auto argumentação.

No decorrer dos cinco meses em que ocorreu a atividade da oficina de imagem assisti, em lugar cativo, às aulas lecionadas como assistente, aluna, artista e público. No dever de assistente predispus-me a qualquer solicitação do docente. Embora tenha sido confrontada com a possibilidade de realizar certos exercícios com o exequível propósito de vir também a protagonizar no contexto de aula aberta, decidi não o fazer. Prevaleceu uma vontade em me manifestar meramente como observadora de modo a não me sentir assoberbada pela experiência. Cedo percebi que o foco do meu labor seria testemunhar em vez de agir. Recusei o fardo das inquietações próprias de um processo criativo, dedicando-me plenamente à tarefa a que me tinha proposto. Como aluna divido-me entre discente de mestrado e aprendiz daquela cadeira. Primeiramente, não obstante o meu papel como aluna da instituição, reconheço o câmbio das minhas aprendizagens do mestrado com as matérias partilhadas pelo docente Pedro. No entanto, muito ocasionalmente participei em atividades partilhadas em contexto de aula, bem como de exercícios de teor criativo e refletivo fora das horas de aula. Nessas situações fui confrontada com um pensamento construtivo ausente de auto castração. Beneficiando do privilégio de estar no lugar de aluna sem a necessidade de passar pelas etapas de avaliação, digamos que usufruí de um espaço livre para poder ser criativa e falhar sem recear na forma e sem temer que isso afetasse o meu percurso académico. Estava naquilo que considero uma *win-win situation*, à falta de melhor terminologia.

Recordo vivamente o fermentar da busca por soluções aos exercícios propostos e do contentamento de ver melhores respostas, do avançar e recuar de ideias e outras formas para chegar ao mesmo fim. Este sentimento, contudo, foi recorrente tanto enquanto procurava resolver as propostas que me incluíam como as que estavam somente direcionadas aos alunos inscritos na oficina. No fundo, atuava tal e qual como uma criança que aprende a observar e que experimenta meramente para seu proveito e crescimento pessoal.

O lugar do observador é um espaço ambivalente, uma vez que tem em si a limitação do agir e o proveito de arbitrar sobre os exercícios alheios. Se arbitrar parece estar carregado de pretensiosismos, como se fosse implícito alguém estar numa posição de superioridade sobre outrem, pretendo abrir o contraditório da hermética indagação. Na minha experiência, enquanto elemento externo sob o enlaço de observadora, agia de forma crítica ao que estava exposta. Logo, estava numa posição favorável à deliberação dos conteúdos e formas, jamais à censura dos conteúdos per se. A problemática nunca se pôs em desaprovar ou julgar os trabalhos apresentados pelos alunos e/ou até do próprio Pedro Penim. Parece ser pertinente esclarecer que a minha participação sempre esteve assente na ideia de construção e desenvolvimento ao invés de procurar falhas e repressão, tanto na minha pesquisa artística como no trabalho alheio. Como se da conduta num ambiente laboratorial se tratasse. Ou seja, a base da minha pesquisa prendeu-se sobretudo em enriquecer o meu pensamento crítico, expandindo igualmente o meu léxico criativo, por via da análise e anotações do que observava.

II. Pensamento Crítico

ii.i. Da teoria à prática

Serve o presente capítulo para esclarecer, de forma um tanto mais expositiva, no que consistiram as aulas. De como a metodologia de trabalho de Pedro Penim serviu o seu intendo, de como os acontecimentos foram condicionantes ou até beneficiantes, mas sobretudo de como se dá a metamorfose da teoria à prática e como isso, também, fez parte do processo criativo.

No início e sem grandes delongas, aproveitando ao máximo as quatro horas diárias reservadas à oficina de imagem, as apresentações gerais e até inquietações, de cada aluno e do próprio docente, foram breves dando logo prioridade à demanda teórica. Nessa primeira fase, todos os quatro grupos de alunos passaram por um processo idêntico em que se teceram considerações de contextualização basilares à prática teatral. Assim, semelhante na forma, Pedro Penim interpelou o mesmo conteúdo à totalidade das turmas. Leves variações foram tidas em conta, consoante o estado e retorno das plateias. É de facto interessante constatar como diferentes atmosferas requerem focos de atenção díspares, exigindo respostas imediatas face às necessidades das circunstâncias. Fala-se, pois, do bê-á-bá do papel do professor, cuja função é transmitir conhecimento.

Tece-se, agora, breves considerações sobre a fascinante habilidade em se conseguir domar uma sala cheia de gente, com diferentes motivações, contextos ou até princípios, desprovido de qualquer acesso às singularidades de cada indivíduo. No caso de estudo aqui em reflexão, apenas uma espécie de brevíssimo cartão de identidade, revelado pelos próprios alunos, fora fornecido no início, respondendo a perguntas banais como: “nome”, “idade” e “de onde vens”. Mais do que a relevância das respostas em si, será sempre a forma de estar, a linguagem para além do que é dito, que se deve ter em conta. E assim é ao longo do percurso. Ora deste modo as aulas são por natureza uma amálgama de tentativas, erros e de uma grande sensibilidade para se ler a sala. Para se estar no *agora*. Eis uma missão que não sendo alienada da sua fonte, que é legar novas competências a outrem, não deve tão pouco ficar condicionada às resistências intrínsecas dos aprendizes.

Quatro turmas, mais de quarenta personalidades, somente um professor, a mesma matriz e inquietações a perder de vista, eis as variantes da equação. Juntemos ainda o contexto pandémico, máscaras que ocultavam expressões, dificultavam a comunicação e interações, ou confinamentos obrigatórios, respondidos por falíveis transmissões online. A conjuntura não abonava a favor de ninguém. As fragilidades estavam expostas, as feridas abertas e as

frustrações alimentavam-se das limitadas respostas face às necessidades. Por acasos e circunstâncias uns foram mais condicionados do que outros. O *agora* daqueles dias, fora inconstante, imprevisível, no fundo, severamente condicionado à profilaxia exigida pelo contexto. A forma para resolver tamanha demanda estará sempre intrínseca à sensibilidade interna de cada indivíduo.

Espaço ainda para referir as inquietações e determinações que os discentes e docente carregavam consigo mesmos à priori, momento partilhado juntamente com as autoexposições. É, então, de referir, que parte dos inscritos na cadeira de imagem, como se pode verificar no Anexo F, acabaram por aderir à cadeira por exclusão de partes revelando uma espécie de falta de interesse. No entanto, constatou-se que até nos mais imparciais se verificou uma urgência em se focar numa metodologia, como que em busca de paradigmas mais concretos, mais elucidativos, tendo, no entanto, a chance de interligar essas mesmas diretrizes com o pensamento individual. O sentimento geral dos alunos consistia em ressentir que estavam constantemente a explorar sobre conceitos complexos de forma vaga, devido à fugacidade de que os módulos anteriores foram sujeitos. Uma questão sobretudo de falta de tempo, posta assim em causa na reta final da formação académica daqueles jovens. Por sua vez, Pedro Penim, que outrora estivera na condição de pupilo na mesma instituição, contudo sobre outro regime de ensino, fora compreensivo e solidário com as inquietações, partilhado o seu desejo ao apresentar um trabalho previamente estruturado, mas com brechas, sendo adaptável às necessidades dos alunos.

Interpelando, agora, de forma mais concreta as aulas, repartimos as mesmas em dois estágios: um de teor teórico e outro prático. Um que leva ao outro. Portanto, imediatamente depois das já referidas e curtas apresentações bem como algumas inquietações individuais, foi tempo para se tecerem considerações dogmáticas introdutórias às convecções artísticas. E nada mais basilar do que lançar a pergunta da praxe: “o que é o teatro?”. Uma pergunta aparentemente banal, para quem está perto de concluir os estudos na área da interpretação, mas que deixou revelar um desconhecimento cáustico camuflado pela timidez e olhares perdidos sobre os apontamentos. Dos escassos braços que se levantaram, souberam sem qualquer gaguez identificar a etimologia da palavra afirmando ser o “lugar de onde se vê e se é visto”. Aparentemente simples e até autoexplicativo, trata-se, pois, de um ato performático que se dá a ver. Um momento que pareceu uma rasteira, mas que no fundo serviu para consciencializar a pertinência dos conhecimentos basilares. De como ignorar até o mais elementar saber pode extraviar a composição de uma criação.

Abordar as convenções é também pô-las em causa, relacionar os feitos do passado com a atualidade e questionar a pertinência na perpetuação de gestos e fórmulas. Entrou-se assim no debate a respeito das ditas ditaduras invisíveis, das convenções herdadas, dos preconceitos, das repetições constantes de padrões e de como é relevante perguntarmo-nos qual a conveniência da conservação na forma de ver, pensar ou agir.

Ortega Y Gasset, embora seja uma referência fora do nosso tempo, serviu ao propósito do debate. Em *A Idéia do Teatro*, uma coletânea de transcritos referenciados pelo autor em contexto de conferência, disserta-se a partir de uma perspectiva vocabular da própria terminologia de teatro. E se se tinha definido teatro somente pela sua etimologia, coloca-se agora a questão por outro prisma, que outros significados podemos reclamar da mesma palavra? Confere-se, pois, que “não há talvez uma só palavra na língua que não tenha várias significações; quase sempre tem muitas (...) o Teatro é antes de tudo, nem mais nem menos, um edifício” (Gasset, 1978: 25). Deste modo Ortega desdobra-se em considerações que vão do palpável ao metafísico, referindo a dualidade intrínseca do espaço teatral entre a plateia de onde passivamente se assiste em contraste com o palco, o local onde por excelência ativamente se atua. Eis a dualidade espacial, um lugar delimitado em si fisicamente que separa aquele que observa daquele que opera. Todavia obtém-se conjuntamente a dualidade de uma sala cheia de veludos emoldurados em talhas douradas e a ilusão dos cenários. Ficando novamente óbvio que o teatro opera na definição do que se expõe de modo a que seja observado, por via de atos performáticos. Ora e se para Gasset: “a coisa chamada Teatro, como a coisa chamada homem, são muitas, inumeráveis coisas diferentes entre si que nascem e morrem que variam, que se transformam a ponto de não parecer-se, à primeira vista, uma forma em nada com à outra” (Gasset, 1978: 18), ficou assim subentendida a premissa de que o teatro não é uma arte estanque, que, como tudo, é passível de inovação. Aos dias de hoje não há como negar que por nutrir um carácter plástico, quer a nível criativo como até técnico, as artes cénicas sofreram várias metamorfoses ao longo das décadas; desde o seu surgimento como ritual até à forma performática em espaços não convencionais na atualidade. No entanto o pensamento de Gasset chega à conclusão que o teatro não acompanha o seu tempo, como se sofresse uma espécie de atraso crónico e contante, sobretudo em relação às outras artes e que o teatro precisa reclamar para si mesmo o que é. Paradoxalmente debate-se sobre o atraso crónico do teatro, uma vez que só é passível de acontecer no presente. O teatro é por excelência a arte do agora, acontecendo exclusivamente no imediato da sua ação. Esta conclusão resulta num problema, aplicável ainda aos dias de hoje, uma imortalização dos textos clássicos, dos métodos e respetivas técnicas por consequência.

Como é ainda referido por Gasset, é preciso ruínas para delas erguer novas estruturas, é preciso aceitar a renovação como parte da evolução.

Uma maior consciencialização histórica e do saber serão, a par de tantas outras, ferramentas de grande utilidade ao labor de qualquer prática artística. Como poderemos inovar se não temos perceções teórico-práticas elementares? Se não questionamos ou se cegamente por ignorância pura nos deixamos guiar pelas ditas ditaduras invisíveis? Uma ditadura invisível é nada mais que uma convenção. É tomar como princípio que uma coisa é limitada a si mesma, que as paredes de uma sala de espetáculos têm de ser pretas, ou que as cortinas vermelhas, ou que o público deve ficar impávido e sereno sentado na plateia. Porquê? Não sendo este o teor principal de reflexão ao pensamento a que o presente relatório se presta, cabe apenas lugar para esta breve provocação. Uma provocação que exercita o pensamento crítico, como quando Pedro Penim pediu aos alunos para projetarem mentalmente um ator. “Como é esse ator” interpolou de novo o docente. Aqui o leitor é também convidado a participar neste exercício cognitivo: pense num ator, descreva-o. “É do género masculino, cisgénero e branco?” Pasmados, até os mais irreverentes alunos se deixaram melindrar, pelas convenções linguísticas e sociais. O problema posto em causa é a limitação de um pensamento automático afetado pelas normativas incontestadas.

Até aqui referiu-se que o teatro é “o lugar de onde se vê e se é visto” e que é também o edifício onde se faz teatro. Falta ainda discutir que no teatro cabem todas as formas de arte, é aglomerador por defeito. Nele podemos encontrar a criatividade das artes plásticas através da cenografia, dar voz à literatura, explorar os limites dos corpos, experimentar a plasticidade da maquilhagem, mudar o ambiente pela técnica da iluminação ou sonoplastia. As possibilidades são de facto ínfimas, de tal modo que para existir o teatro já nem precisa acontecer no espaço a que lhe estava reservado. Torna-se teatro porque tem esse desígnio, ou seja, o teatro existe pela intenção do artista, através da validação dos seus pares, públicos, programadores, críticos. Um panorama que não tende a castrar as vontades artísticas e que por sua vez as incita à exploração de novas formas de agir ou pensar.

No quadro branco, propositadamente centrado a meio do auditório, onde as aulas ocorreram, Penim escreveu: “*Tutto è suscettibile di commedia* – Goldoni”. Uma citação para incitar à reflexão dos alunos. Começamos pela provocação de uma tradução dita direta, a que aos mais distraídos deixa implícita a ideia de que é do género de comédia a que o autor se refere. Esclarecendo tal equívoco, é preciso entender que a palavra comédia neste contexto se interpreta por teatro, ou seja: “tudo é suscetível de ser teatro”. Uma afirmação que para muitos dos que a ouviram pela primeira vez funcionou como gatilho das mais variadas reações,

sobretudo de como parecera vaga e taxativa em simultâneo. Como é que o pensamento de um dramaturgo do século XVIII serve o propósito da aula? O que esta declaração veio trazer ao contexto, tendo de vaga nada ou tão pouco o intendo de limitar, é a oportunidade de precisamente expandir as possibilidades nas criações a que os alunos serão sujeitos posteriormente. Esta ideia funciona como meio de uma prática que se sujeita à contaminação dos mais variados estímulos a que somos sujeitos nos nossos quotidianos. Permite nomeadamente retirar o peso da genialidade de qualquer proposta criativa. Não que se esteja numa jornada a favor da mediocridade. O que se quer dizer com “retirar o peso da genialidade” é nada mais do que não ficar embrenhado num processo de pesquisa em que se espera ter um momento *Eureka* fruto de uma capacidade ilustre ou celestial. Esperado será explorar com base nas próprias vivências dos intérpretes, nas suas experiências, nas suas convivências e perceções.

Chegado ao ponto de que o objetivo é trabalhar por meio das premissas pessoais e de que o teatro opera no presente, é pedido aos alunos para refletir sobre o agora, o momento exato em que se encontravam. Eis uma pergunta que de novo calou os auditórios: “em que período artístico vivemos”? É estimulante parar para refletir sobre a nossa contemporaneidade quando na verdade estamos embrenhados a analisar as convenções anteriores à nossa própria existência. O foco em estudar o passado foi sempre tido como prioritário, de tal modo que mal prestamos atenção à nossa conjuntura. De facto, em que período artístico estamos? Para responder a tal demanda é ainda assim relevante recuar um século. Entender que o modernismo deu lugar ao pós-modernismo e que por consequência encontramos-nos algures num pós-pós ainda mal definido, não fosse a capacidade de analisar o presente em si mesmo, uma tarefa de grandes comensurações.

Para entendermos a nossa contemporaneidade, será sempre relevante ter em consideração o contexto que o passado deixou em testamento. Assim sendo também Pedro Penim aludiu às características fundamentais do movimento pós-modernista, sem deixar de referir os antecedentes e projetando possibilidades de movimentos seguintes. Então, no que consiste o pós-modernismo? O ensaísta João Barrento entende que o movimento surge como oposição aos ideais modernistas: “o pós-modernismo e as pós-modernidades, entendidos como reações, dispersas e diversas, à ditadura da razão, à ambição totalitária e impossível das “grandes narrativas” filosóficas e literárias e ao purismo asséptico, formalista e moralista, do tardo-modernismo” (Barrento, 2001: 21). Significando assim que o conceito emerge do confronto da procura pela medida universal de que os modernistas tanto almejavam. Veja-se, se a racionalidade está para o modernismo é a irracionalidade que está para o pós-modernismo. Se para os modernistas o pensamento era firme, os pós-modernistas por sua vez ambicionavam

percepções mais flexíveis e o sentido ético foi rejeitado. A pureza estética deu lugar ao ecletismo e o desígnio pela inovação, pela originalidade, pela coisa nova, abandonado em prol da evocação de um espírito revivalista. Uma vez compreendido como o pós-modernismo opera sobre as percepções artísticas, e até sociais, percebe-se que a inércia é um sentimento resultante, trazendo para cima da mesa a percepção de que tudo já foi feito e de uma espécie de inutilidade geral.

A referência, ainda que breve, ao pós-modernismo, obriga a uma reflexão consequente: será que um movimento nascido após a segunda grande guerra ainda faz sentido aos nossos olhos na atualidade? Esta questão traz-nos de volta ao dilema inicial da dificuldade de analisar e discutir a percepção do *agora*, tanto na arte como na vida. Para tal, é de grande relevância acompanhar não apenas a nossa vivência material enquanto cidadãos ativos de uma sociedade em constante evolução, mas também a produção acadêmica e teórica dessa mesma sociedade. Mantendo a anterior consideração, recuperamos assim a questão central referente à identificação da atual conjuntura artística.

Foi neste contexto que Pedro Penim revelou vários nomes. Entre eles destacam-se, a título ilustrativo, várias figuras: Tom Turner, arquiteto paisagista que propõe ainda nos anos 90 uma interpretação desafiante do pós-modernismo que o próprio designa como pós-pós-modernismo, mesmo que ainda sem muita tração; Lipovetsky, que reflete sobre uma cultura de excesso e efemeridade à qual associa o termo hipermodernidade; Robert Samuels, que também propõe uma nova terminologia, auto-modernidade, baseada na automação e na autonomia humana; Nicolas Borriaud, numa perspectiva mais social, define o conceito de alter-modernidade, tendo como ideia basilar a consciência e percepção do outro. Mais recentemente, Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker e Luke Turner cimentam o termo metamodernismo, tendo este último escrito um manifesto acerca deste movimento. Este manifesto transmite a ideia de um universo em constante oscilação que nunca se esgota em possibilidades, dado que nega a ideia de estabilidade ou de rendição a uma ideologia específica. O seu prefixo, *meta*, de origem grega, tem como um dos seus vários significados a ideia de variação, relacionando-se assim com o termo *metéxis* de Platão, conceito que representa a flutuação entre polaridades opostas. No metamodernismo, esta linguagem traduz-se através da navegação entre binómios e as suas tensões: vida e morte, amor e ódio, ordem e desordem.

Apesar de recentes, em relação à data corrente, é sempre questionável a validade destas várias correntes de pensamento face às necessidades do momento presente. Em aula, fora pedido aos alunos para que refletissem e criassem um termo que pudesse responder ao paradigma artístico atual, colocando a hipótese de uma possibilidade de sucessão ao

metamodernismo. Exercício cuja pertinência seria desenvolver a capacidade analítica do que está a acontecer à nossa volta sem juízo de valor acerca de uma resposta certa ou errada. Veja-se as pressões da atualidade: fatores como a vivência política, os desafios climáticos, as ameaças bélicas ou o aperto económico forçam a uma mudança de paradigma praticamente diária ou até horária no mundo altamente conectado em que vivemos. É, portanto, de praticamente injusta complexidade a definição de pensamento exato da atualidade, padecendo esta de um atraso crónico patente por definição.

Regressando ao contexto letivo, servem estes tópicos como introdução teórica às aulas práticas subsequentes, justificando-se assim a brevidade com que foram abordados, apesar da sua complexidade e das diversas perspetivas em que se posiciona a sua análise. Assim, o que é acima apresentado reflete-se como uma síntese do estritamente necessário para a contextualização dos exercícios práticos.

A ideia, bem como a razão de ser das várias práticas de preparação propostas aos discentes, é a de, partindo de uma posição vazia de preconceções, refletir sobre a condição do tempo, espaço e conteúdo a que estão sujeitos. O objetivo subjacente a esta metodologia é o desenvolvimento da capacidade de criação, partindo de exercícios com um carácter preparatório para exercícios de maior complexidade criativa; aproximando-se assim do que será pretendido alcançar como objeto artístico final. Esta criação parte de múltiplas etapas iniciando-se num período experimental sem a pressão de que os seus resultados sejam matéria prima para uso no objeto final, dando-se nesta fase importância à exploração através de guias introdutórias que permitem orientar o pensamento sem a imposição de fronteiras. Leva-se, assim, a um crescendo de intensidade na concretização de exercícios mais focados tanto na forma como na estética aproximada das intenções criativas a que os alunos se vão propor.

Este período de experiência inicial arranca com um aquecimento apelidado de *jogo do agora*. Este jogo consiste na descrição do momento presente por parte dos participantes de forma passiva, exigindo a formulação do imediato por meio de frases curtas e objetivas, sem pausas e com reformulação constante. Pretende-se assim exercitar a capacidade de percepção temporal e espacial de uma forma muito concreta sem espaço para intenções estéticas.

Seguiu-se uma proposta que já requereu preparação mais demorada e cujo objetivo era identificar uma música que melhor servisse à ideia do *agora*, exibindo-a numa apresentação de cinco minutos onde teriam de conseguir justificar a sua escolha. Com sensivelmente um dia de preparação, os alunos apresentaram as mais variadas propostas, notando-se a variedade de interpretações sempre sobre uma perspetiva muito pessoal. Há que referir, no entanto, a apresentação de um aluno cuja reflexão propunha como música do agora uma música criada

por inteligência artificial. Serve assim este exemplo como dos poucos que se desligou do campo emocional e sentimental da experiência de audição musical tendo sido objetivo na sua tentativa de pôr em causa os conceitos não apenas de música, como de criação e de momento. Apesar de ser um exercício sem resposta predefinida, tendo em conta a impossibilidade de definir com certeza o significado de música do agora, justifica-se a sua importância no desenvolvimento da capacidade refletiva e justificativa de uma performance que teve como fonte uma criação pessoal.

Ainda num período dedicado a exercícios com carácter experimental, foi tempo para os alunos explorarem o *speed dating*. Um jogo de perguntas e respostas, estimando grande fluidez por parte dos participantes. Contando com várias variantes estabelecidas pelo docente, a ideia sempre se prendeu numa exploração sobre uma forma preferencialmente eficaz na tomada de decisões num ambiente em constante alteração. O jogo era realizado por pares, em simultâneo, estabelecendo caos no espaço evolvente. Era nessa desordem que o desafio se manifestava. Durante um período de tempo, muitas vezes aleatório, cada participante era perguntador ou respondedor e a energia não podia quebrar, tinham de manter sempre um diálogo fluido. Reagir e interagir. Alternando entre verdade e mentira, tinham de contar factos reais ou incorporar uma persona com as mais variadas atitudes e até emoções. A dificuldade em manter coerência no discurso, em serem mais eloquentes, principalmente quando tinham de responder a perguntas de teor desconhecido ou quando incorporavam uma persona, era altamente notável. Contatava-se assim um obstáculo geral nas perceções criativas e de improvisação, bem como de manter a cena quando não se tem um guião preestabelecido.

A etapa mais experimental passou de forma orgânica para uma fase dita mais preparatória dos projetos finais. Foi assim, pedido aos alunos para contarem uma história íntima e real. Primeiramente a partilha fora feita a uma pessoa apenas. Depois fora pedido que refletissem sobre essa mesma narrativa e que a estruturassem na forma escrita. Para que numa terceira fase a apresentassem a toda a turma, os textos tinham de ter à partida um carácter teatral, feitos para cena. Era desejado que o material se mutasse no lato senso para um conteúdo dramaturgico, criando um monólogo na primeira pessoa. Dando ainda tempo para explorar o texto nas mais variadas potências, libertando os intérpretes dos recursos bengala desvendando outros patamares. Para isso aplicou-se um conjunto de motes para elucidar a comunicação das histórias: como contar a história a alguém que a desconhece por completo; que vocabulário melhor serve; como descrever em apenas dois minutos; relatar múltiplas vezes, mas sempre com intenções díspares; usar sotaques; ou até expressar apenas com uso do corpo.

Não obstante a exploração levada a cabo em *speed dating*, foi introduzida a performance *Quizoola!* concebida pela companhia inglesa *Forced Entertainment* no ano de 1996. Uma experiência duracional que abanou a premissa de unidade de ação aristotélica, onde no período entre seis a vinte e quatro horas, apenas dois agentes dividem entre si as tarefas em fazer perguntas e/ ou responder. Somente o performer com a missão de interrogar possui um guião, que em tudo se difere dos mais convencionais, tendo em conta que só lá constam perguntas. No espaço cénico é suposto habitarem duas cadeiras, iluminadas por uma luz crua e nada mais. Neste ambiente *Quizoola!* opera sempre no presente onde ininterruptamente os performers improvisam tanto nas suas respostas como o poderão fazer ao interrogarem o parceiro, quando por sua ótica o guião não faz jus à cena. As respostas às questões são por momentos forjadas em factos irrealis, outras vezes verídicos, trágicos ou cómicos em situações por vezes mais ou menos extensas. Os agentes controlam a cena, mas cabe à audiência tecer a narrativa, seja ela qual for, sendo o público livre de permanecer ou ausentar-se da sala e tendo total autonomia numa escolha que influencia diretamente a sua perceção do próprio espetáculo. Em artigo, Vanessa Rato, que escrevera sobre o espetáculo aquando da primeira exibição realizada pelo grupo inglês em Portugal, constata que *Quizoola!* se trata de “um objecto híbrido em que a violência da ficção funde-se com a do real, implodindo todas as regras teatrais e deixando os performers numa área cinzenta, algures entre si próprios e uma personagem” (Vanessa Rato in *Público*). Tendo tido a oportunidade de entrevistar Tim Etchells, o criador do projeto, clarificasse que há intenção num trabalho constante de pesquisa ativa em cena: “tem que se estar muito vivo para aproveitar as potencialidades dramáticas dos momentos” (Tim Etchells in *Público*). Esta afirmação é fundamental para o trabalho que Pedro Penim desenvolveu com os alunos, tendo em consideração a exploração do *agora* como matéria de pesquisa e conceptiva. É ainda de referir que estruturalmente os agentes performáticos estão submetidos a extensas regras, como se pode verificar no Anexo D, às quais os discentes tiveram igualmente acesso de modo a tirar maior proveito do exercício. Regras, como não se poder contrapor com “não sei”, exigem habilidade em contornar as dificuldades procurando sempre arquitetar novas estratégias para manter a cena. O labor do performer é constante, exercendo sempre sobre as noções do que é estar dentro e fora de cena em simultâneo, explorando ainda a combinação inerente entre dissimulação e veracidade.

O exercício baseado na criação dos *Forced Entertainment* teve não só uma propriedade laboratorial como foi incorporado parte do objeto artístico final a apresentar no contexto de aula aberta. A escolha em abordar *Quizoola!*, como já se constatou, teve zero intenção accidental. O intuito sempre pendeu na criação de um objeto final que privilegiasse o *agora* na sua máxima

extensão. Logicamente que este jogo teatral é possuidor das ferramentas essenciais à exploração das potencialidades do performer enquanto agente ativo, sendo fonte de meios para uma maior consciência criativa e tirando os alunos do lugar de meros intérpretes limitados a cumprir as demandas preestabelecidas por outrem. Aquele fora o momento para os jovens se manifestarem, para reconhecer as suas virtudes e fragilidades enquanto agentes criadores.

Depois da ocasião dedicada à exploração do jogo teatral baseado em *Quizoola!*, foi tempo de voltar aos monólogos. Para esse efeito foi tido em consideração a conferência-performance *My Documents* criada e com curadoria da artista argentina Lola Arias. No fundo, *My Documents* é um ciclo de performances concebidas por múltiplos autores provenientes das mais diferentes disciplinas artísticas. Através do olhar da artista Lola Arias, os convidados são desafiados a expor um qualquer conteúdo pessoal desde obsessões, experiências atípicas ou segredos, sobre a forma de uma conferência-performance. Um género que remonta à performance e arte conceptual dos anos sessenta do século XX, com um sentido híbrido entre investigação e arte. Trata-se, pois, de uma forma de exposição que ultrapassa as barreiras académicas e de conferência, fundindo-as com as mais variadas perceções artísticas, convertendo qualquer dissertação em arte e criando uma relação entre os meios comunicativos, sejam eles informativos ou visuais, ficando a linha que separa o artista do objeto, ou o artista da audiência, muito mais difusa, abre-se a possibilidade de uma ligação mais aberta e interativa com o público.

É de referir a participação de Pedro Penim no projeto de Lola Arias, que, inspirado na premissa “o que fazemos nos nossos computadores, quando ninguém nos observa” criou *Nisto*. Uma performance em que o artista confessa a sua compulsão por se perder nas profundezas da internet à procura de ilhas, como se apura na página online da artista argentina. O que torna o objeto híbrido na relação entre a vida íntima do artista e uma pesquisa de carácter documental, ficando relutante a perceção do artista estar em personagem ou não, tendo em conta a partilha do seu conteúdo pessoal. A questão é que partindo do pressuposto de que para estar em cena é necessária uma consciência ativa por parte dos atores, então os intérpretes independentemente do conteúdo a que se propõem apresentar terão de estar constantemente num modo de atenção, pondo em prática as metodologias mais elementares, como saber articular, projetar, etc. Portanto, sem acurar por agora o trabalho do ator, é de mencionar as especificidades de um projeto que opera numa linguagem heterogénea. Regressando ao exercício dos textos previamente criados, os alunos viam-se agora estimulados por uma forma mais metódica de como moldar a matéria pessoal num dispositivo cénico.

Sem delonga, estando as premissas divulgadas e os exercícios esmiuçados ao máximo exequível, a oficina afunilava-se no seu intento. Começava-se a preparar as aulas abertas, num ritmo frenético onde a exploração pela dinâmica baseada em *Quizoola!* ganhava primazia. A repetição era exigida pelo sentido da prática. Praticando, pois, as mais variadas fórmulas por via da repetição. Neste sentido poderá até dizer-se que a prática aguça o engenho. As regras tinham de estar bem assentes para se conseguir desprender delas enquanto amarras condicionantes. Através deste laboratório em permanente mutação, constatou-se fragilidade no desenvolvimento de uma dita construção cénica. No sentido em que os alunos pareciam carecer de recursos para sustentar a cena. A fragilidade do improviso parecia estar em saber lidar com o desconhecido. Ficando muitas vezes expostas debilidades técnicas ou até intelectuais, revelando serem inviabilizações estruturantes de um qualquer espetáculo. Logo os ensaios eram essenciais e estimulantes às tentativas dos intervenientes.

A estrutura das apresentações finais partia do pressuposto de uma experiência duracional, ou seja, os projetos operavam numa atmosfera de espaço livre de circulação por parte do público. Com uma estrutura muito bem definida, ao nível da escala de ordem das manifestações artísticas, individuais e/ou em grupo, a janela temporal era limitada pela duração das aulas, contudo flexível em determinados momentos. No fundo as apresentações estavam constituídas alternadamente por momentos de *Quizoola!* e por monólogos ao estilo *My Documents*. O jogo de perguntas dos ingleses *Forced Entertainment* servia sobretudo como transição de cenas e onde o limite temporal estava sobre o controlo do Pedro Penim, que consoante os estímulos decidia cortar ou manter a cena. Já os monólogos autobiográficos eram momentos individuais com recursos mais ou menos plásticos, onde a sensação de controlo poderia induzir uma falsa sensação de conforto naquilo que são os pressupostos do trabalho de ator. Em cena os alunos eram confrontados com as suas limitações técnicas, prevalecendo, porém, o espírito de uma busca interna pelo seu lugar enquanto futuros criadores. Foi, pois, através dos textos escritos pelos próprios e pela exploração cénica dos mesmos que se trabalhou sobre uma base inteiramente dedicada ao labor criativo.

Ao abolir a perceção clássica do que é uma apresentação dita final, convertendo-a numa premissa tão abrangente como o seu desígnio de aula aberta, potencializou à redirecção do foco dos envolvidos para o processo e não tanto para o resultado. Isto quer dizer somente que se retirou uma carga como que simbólica da responsabilidade em apresentar um objeto final condigno, por mais subjetivo que isso seja. Este estado de espírito revelou, pois, uma maior

disponibilidade para errar: fazendo jus à máxima celebre de Samuel Beckett¹, errar também pode ser sinónimo de evolução. No entanto, não só este ambiente aparentemente mais descontraído conduziu às abordagens mais experimentais descontaminadas de angústias: o uso do material pessoal proporcionou aos alunos um caminho por métodos de autoconhecimento artístico tornando exequível um afastamento das preocupações inertes à condição de exposição. Resultando as propostas do Pedro em múltiplas possibilidades, será certamente injusto dizer que a concretização dos objetos criativos aqui revelados fora totalmente livre de ansiedades ou frustrações só porque se permitiu focar no procedimento e não em conclusões.

Constata-se, sem necessitar de elaborar mais desenvolvimento, que as quatro turmas exigiram quádruplos esforços e múltiplos resultados. Embora todos tenham partido da mesma base, todos foram padecentes de percursos ajustados às suas carências enquanto indivíduos e intervenientes do próprio coletivo, o que conduziu a desfechos díspares. Fruto do isolamento obrigatório, as duas últimas turmas não tiveram a oportunidade de usufruir do contexto de aula aberta de modo a explorarem as suas criações em cena, vendo-se privadas de um desfecho mais conveniente às suas expectativas. Todavia, o sentimento geral da experiência é positivo, como se pode constatar no Anexo F. Os alunos que participaram no inquérito revelaram que no global a escolha pela oficina de imagem lhes foi proveitosa tendo em conta que verificam ter sido útil ao desenvolvimento de competências do labor artístico bem como na aquisição de noções estéticas essenciais à criação. O balanço é positivo, embora o período tenha sido conturbado.

¹ “*Try again. Fail again. Fail better*” - Samuel Beckett

ii.ii. Memória como instrumento de criação

Neste breve capítulo abordarei de forma mais específica o uso das memórias como ferramenta de trabalho. Nota-se que no contexto de aulas, quando os alunos se viram confrontados com a elaboração de um texto organizado pelos próprios sobre as suas inquietações, vivências e demais demandas pessoais, foi com o recurso à memória que puderam descrever o conteúdo dos monólogos.

A memória é uma ferramenta fértil que desempenha um papel integral na própria vida, moldando a nossa compreensão do mundo e as nossas experiências dentro dele. Poderá, pois, ser uma forma de criação exclusiva a cada indivíduo, o criador sendo assim o vínculo direto entre a origem do conteúdo e a sua concretização. A memória não é apenas uma ferramenta de recordação, mas também um poderoso meio de expressão, permitindo que os indivíduos criem e interpretem as suas próprias experiências através das lentes autobiográficas e das suas próprias vivências.

Um dos aspetos mais interessantes da memória como meio de criação artística é sua capacidade de moldar as percepções da realidade. Quando nos lembramos de um evento, não estamos simplesmente a enumerar factos, interpreta-se e constrói-se ativamente a memória com base nas próprias experiências íntimas, emoções e até perspectivas. Isso significa que o mesmo evento pode ser lembrado e interpretado de forma distintas por várias pessoas, criando uma narrativa única e pessoal para cada indivíduo. Outra maneira pela qual a memória pode ser observada na área como potencializadora de criação é por meio da construção narrativa. A memória pode ser empregada para tecer uma narrativa mais ou menos coerente às nossas experiências e auxilia no entendimento do mundo que nos rodeia. A narrativa será certamente moldada pelo carácter autobiográfico, emotivo e perceptivo, tornando-a numa via criadora potencialmente original. Criar e até mesmo apresentar um objeto cuja raiz está assente na memória e por consequência na matéria autobiográfica poderá ser observado como uma ferramenta de autoexpressão, permitindo aos indivíduos a partilha das suas vivências e sensibilidades com os outros, a produção de um senso de conexão e compreensão. Além disso, mas talvez menos interessante de apurar ao contexto presentemente debatido, a memória poderá ser considerada como um meio de autodescoberta. A exploração das próprias memórias e experiências aprimora a compreensão mais profunda de nós mesmos e da nossa posição na conjuntura atual e na sociedade em que coabitamos. O próprio processo de autodescoberta pode ser desafiador e gratificante, uma vez que permite confrontar os próprios preconceitos e suposições, reexaminando-os com a vigente compreensão do mundo.

Facilmente se entende a memória como sendo por defeito a ferramenta de trabalho que serve aos propósitos estruturais no contexto de criação proposto pelo docente Pedro Penim aos seus alunos. Tendo como referência o seu pedido de elaboração de textos caracterizados por uma componente pessoal, logicamente que o recurso imprescindível fora as memórias de cada um. No sentido em que a composição dos monólogos partira de uma qualquer referência pessoal, sendo o seu acesso somente possível por via da memória. No entanto é preciso olhar para a memória como um processo complexo, mas que também acarreta fragilidades. Se por um lado nos auxilia na ação de recordar as experiências anteriormente vivenciadas, a memória padece de uma fragilidade falível que poderá ter um impacto significativo na compreensão do passado. A sua falibilidade está na brecha de se ser incapaz de manter um registo imaculado dos eventos e, assim, tendo em conta que a memória não é um arquivo imparcial das experiências passadas, ela pode ser afetada por diversos fatores, sejam eles emotivos, reativos ou até mesmo por lapso temporal. Significa, pois, que a memória pode ser distorcida, incompleta e até mesmo completamente fabricada, tendo um impacto significativo na compreensão do passado, pois pode levar a imprecisões e equívocos. Outro aspeto da fragilidade da memória é a sua seletividade, uma vez que não sendo um processo neutro e sendo altamente influenciada pelas próprias experiências e perspetivas, significará que se tende a recordar determinados eventos em detrimento de outros. A seletividade tende a ter um impacto significativo na compreensão do passado, na possibilidade em levar a cabo uma visão distorcida ou incompleta das vivências. Veja-se o trauma como exemplo, podendo, pois, afetar a capacidade de processamento e recordação dos eventos, sendo capaz até de ser emocionalmente angustiante. No entanto na abordagem do contexto académico descrito, jamais se fixou na busca da coisa imaculada nem tão pouco da verdade absoluta. Não sendo a fragilidade da memória um impedimento, veja-se mais como uma potencialidade infinda.

O uso da memória na criação artística é uma ferramenta relevante que pode ser usada para explorar uma ampla gama de temas e ideias, permitindo aos criadores usarem as próprias experiências ou inquietações como fonte do seu labor. Será talvez interessante observar essa relevância da memória nas criações como via de pesquisa. Os intérpretes ao usarem as suas próprias memórias como forma de indagação de conteúdos tornam-se capazes de elaborar um projeto profundamente pessoal e autêntico, que eventualmente poderá criar uma conexão mais produtiva com o público. Além disso, o uso da memória na arte pode ser usado para explorar a memória cultural e histórica da sociedade e assim abordar questões sociais e políticas.

ii.iii. Conteúdos potência VS banalidade

No decorrer do período letivo em que os discentes estavam ainda à procura de matéria passível de poderem elaborar nos seus discursos textuais, foi ocorrendo a problemática de conseguir identificar o que é considerado um assunto relevante, dito potenciador, e um assunto que devido ao seu carácter trivial, não acrescenta valor às partilhas. Tendo como ponto de partida o uso de histórias verdadeiras ou baseadas na realidade dos intervenientes, destaca-se como grande desafio perceber a potência cénica do material. Assim sendo é passível de contestar em que medida é que as histórias se tornam relevantes artisticamente – porque embora a história nos seja cara, não quer dizer que seja interessante aos demais.

As vias artísticas são vias de expressão de amplas gamas de conceitos e sensibilidades. No entanto, tendo em conta que as criações artísticas não padecem de fórmulas estanques, há certamente uma procura na elaboração de conteúdo-potência e uma recusa no trivial. O conteúdo tem o potencial de representar tanto o que vale à pena como o que não lhe é relevante, não só nos aspetos estéticos como o seu resultado pode não invocar interesse na assistência. O banal são todos os aspetos que independentemente do conteúdo não acrescentam valor dramático. O conteúdo da arte é um aspeto pertinente no sentido em que é a matéria com a qual os artistas comunicam, já a relevância do conteúdo é sempre subjetiva. No caso prático das aulas e tendo em conta a exploração do conteúdo autobiográfico, uma questão persistiu - é preciso encontrar o potencial das narrativas, poderá ser somente emocional, será isso interessante para quem assistiu?

Talvez interesse ter como ponto de vista a capacidade de elaborar sobre aspetos universais e ou pertinentes de um determinado tempo e lugar, que não sejam demasiado alheios ao público. No entanto, veja-se de igual modo a exclusividade como potência, porque mesmo que a partilha seja uma história pessoal, intransmissível ou até praticamente impossível de ser do conhecimento geral, esse fator não está isento de mover outra pessoa, pode, pois evocar respostas emocionais no público, criando um sentimento de empatia e compreensão. A potencialidade do conteúdo é relevante na sua capacidade de estimular debate e reações à audiência, mesmo quando tem no seu alicerce a expressão pessoal, sem mais uma vez ignorar que esta pode levar à criação de algo significativo e impactante.

É talvez necessário ter à priori sensibilidade para reconhecer as fragilidades ou potências dos conteúdos a serem elaborados nas propostas artísticas, entrando assim num campo altamente subjetivo. A criação artística é um meio subjetivo onde os criadores se podem expressar de modo *suis generis*. A subjetividade refere-se ao fato de que o significado, a

interpretação e até o valor das criações estão abertos às variadas interpretações, podendo oscilar amplamente de pessoa para pessoa. Quando os criadores têm a liberdade de escolher o meio, o estilo e o assunto com os quais desejam trabalhar, e não há regras ou diretrizes definidas que devam seguir, permite-lhes uma ampla gama de expressão criativa e interpretativa, o que pode levar a uma diversidade de estilos e formas.

No ato de criação, sobretudo de cariz dramático, é certamente relevante ter em consideração que dificilmente uma criação sobrevive sem conteúdo, para isso analisa-se a observação de Guy Debord: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (Guy Debord, 2012: 10). Retira-se daqui a ideia que uma criação não se sustenta meramente pelo fator estético. Será nessa recusa pela superficialidade, que é relevante indagar sobre as escolhas a considerar na hora de criação. As construções criativas que têm somente em consideração elementos visuais ou espetaculares, tendo na sua origem temáticas triviais, acabam por carecer de significado sem conseguir desafiar ou estimular, quem observa, sendo em última análise, vazias e esquecíveis. O conteúdo potencial pode estimular e desafiar o espectador, encorajando-o a pensar criticamente e formar as suas próprias opiniões, enquanto que trabalhar sobre um prisma demasiado banal é correr o risco de criar algo esquecível impossível de deixar qualquer impressão.

No fundo interessa entender que a potência do objeto artístico reside na sua complexidade em conseguir responder a um número considerável de fatores que caracterizam uma obra de arte. Sem querer discutir sobre as características primordiais do que constitui ou não tal obra, importa somente evidenciar que a consciência pela potência é determinante para a concretização da mesma.

ii.iv. Relação com o espectador

Um debate que se teve em consideração no processo de criação foi precisamente sobre a relevância em almejar uma relação com o elemento que assiste à obra. Até que ponto é significativo tecer considerações sobre essa figura? Terá ela algum impacto nas concretizações artísticas? Estas questões foram surgindo da necessidade de compreender a dinâmica entre os agentes exteriores e os interiores aos projetos apresentados.

A relação entre as obras artísticas e o público é complexa, especialmente quando a matéria é sobre aspetos biográficos do artista. Como é que a matéria pessoal do artista interessa ao observador, quais os pontos de cruzamento? É importante convocar uma relação com o espectador? Aqui começa o eterno debate. Veja-se os casos em que as experiências pessoais dos criadores são a temática das suas obras. Poderão, como se tem vindo a constatar na elaboração do presente relatório, criar com maior agilidade uma conexão de proximidade entre o artista e o público. O público é capaz de se relacionar com as experiências e emoções do artista a um nível íntimo, na base de um sentimento de empatia e compreensão, quando o artista é bem-sucedido na sua partilha. Essa conexão é possivelmente fortalecida ainda mais quando o artista é aberto e vulnerável às suas experiências pessoais, pois tal permite que o público veja o lado humano com o qual se poderá identificar. Até que ponto é que esta conexão quase íntima entre o artista e o espectador gera vulnerabilidade para com o artista? Quando um artista compartilha detalhes pessoais da sua vida por meio da sua arte expõe-se assim ao julgamento e à interpretação do público.

A interpretação da obra de arte pelo espectador e as experiências pessoais do artista também desempenham um papel significativo nessa relação. O público pode interpretar a obra de arte de uma forma que o artista não pretendia, o que pode levar a mal-entendidos. Além disso, a interpretação do espectador também pode ser influenciada pelas suas próprias experiências e preconceitos pessoais, o que pode complicar ainda mais a relação entre o artista e o público.

O que leva alguém a querer expor as suas histórias para cena e vice-versa – outra pessoa a querer ver essa partilha? Expor é certamente uma provocação, é importante pensar na potência da metodologia e sair da primeira camada que é o conteúdo em si. Fazer e assistir a uma performance sobre a vida do artista pode ser uma experiência poderosa e significativa tanto para o artista como para quem assiste. O ato de criar uma performance sobre a própria vida, com as suas inquietações inerentes, pode ser catártico para o artista, permitindo-lhe processar e dar sentido às suas experiências. Isso permite que se consiga enfrentar os próprios preconceitos

e suposições e reexaminar a sua compreensão pessoal e a do mundo no ato de exploração criativa. Esse processo pode ser desafiador e gratificante, podendo levar ao crescimento pessoal e à autodescoberta. Todavia, essa tendência aproxima-se mais do que poderia ser identificado como uma índole terapêutica, não sendo nisso que se foca uma criação artística, pelo menos no contexto aqui abordado, podendo ser um aspeto enriquecedor para o desenvolvimento pessoal do artista, mas não sendo relevante à prática.

Para os espectadores, assistir a uma performance sobre as vivências de um artista pode proporcionar uma compreensão mais profunda e uma conexão com o seu trabalho, sendo-lhe desvendado o lado humano do criador. Tenha-se, ainda para mais, em conta a empatia e a compreensão pela obra artística como estimulante na apreciação do público pelo trabalho do artista. Além disso, uma performance sobre as inquietações íntimas poderá proporcionar uma experiência didática para com o espectador, podendo ser uma oportunidade de compreender diferentes perspetivas, culturas e vivências e obter uma compreensão mais ampla das questões abordadas, possivelmente em debate na sociedade civil.

Conclui-se que a relação é complexa e dinâmica, especialmente quando a arte é sobre a vida do artista. A conexão pessoal entre o artista e o público pode criar um sentimento de empatia e compreensão, mas também cria um nível de vulnerabilidade para o artista.

ii.v. Atualidade e autenticidade

A atualidade e a autenticidade são os elementos chave para a concretização de um projeto que sobreviva autonomamente, e, desse modo, observamos como conceitos essenciais na criação de arte. Autenticidade refere-se à qualidade de ser fiel a si mesmo, enquanto atualidade refere-se à qualidade de ser fiel ao momento presente. Juntos, esses conceitos desempenham um papel crucial na relevância da arte, pois permitem que a arte seja um reflexo das experiências pessoais do artista e do mundo que o rodeia.

Um ponto relevante na autenticidade dos projetos é que tal fator possibilita ao artista ser genuíno nas suas intenções e com as próprias experiências pessoais. Quando um artista cria de forma autêntica, a obra automaticamente reflete as suas percepções e emoções únicas, podendo ser um mote de conexão com o outro. A atualidade nas construções de objetos criativos do agora é relevante porque permite que as criações sejam um reflexo dos contextos em que habitamos. Ao ser rigoroso com a leitura e percepção do momento presente, a arte pode captar a essência de um determinado tempo e lugar, proporcionando um contexto verídico ou até mesmo cultural. Esta forma de percepção artística pode ser usada como um meio de comentário social e político, permitindo ao artista abordar questões importantes e iniciar debates essenciais às comunidades para quem atua: “o teatro não é apenas o sítio dos *corpos* pesados; é também o da *reunião real*, o lugar onde se produz uma original intersecção da vida real, esteticamente organizada com a vida real do dia-a-dia” (Lehman, 2012: 18).

Uma via de projeção do sentido tanto de autenticidade como de atualidade é a conferência-performance, sendo esta a forma de levar à cena a metodologia praticada em contexto letivo e que pelas suas características é a que melhor descreve os objetos finais dos alunos de Pedro Penim. Veja-se a conferência-performance com uma forma única e dinâmica de arte que combina elementos de performance e palestra. É uma forma de apresentar informações e ideias por meio de uma forma criativa e teatral em vez de um formato de palestra tradicional. Essa abordagem pode ser particularmente eficaz para envolver o público e tornar ideias complexas mais acessíveis e interessantes. Numa apresentação com tais características, o artista atua usando uma variedade de técnicas como narrativa, atuação, multimédia e outros demais recursos úteis à elaboração dos desígnios artísticos. O formato é flexível e pode assumir várias formas, permitindo que o artista seja altamente criativo na sua conceção.

Um dos principais benefícios da apresentação em conceito de palestra é sua capacidade de tornar ideias complexas mais acessíveis e interessantes ao espectador, sendo o criador, através das múltiplas ferramentas que tem à sua disposição, capaz de formular a sua criação de

maneira informativa e recreativa. A noção de quarta parede é totalmente quebrada e isso pode tornar a experiência mais memorável e envolvente para o público, incentivando-o a pensar criticamente e a formular ativamente as suas opiniões.

III. Exemplos práticos

iii.i. All-one

Como primeiro exemplo prático aborda-se *All-one*, um projeto de final de semestre da minha autoria. A natureza do próprio foi delineada devido às circunstâncias da pandemia, sendo que na iminência da constatação de uma limitação física, presencial e até social criou-se uma abordagem com recurso aos media de multimédia. A necessidade faz o engenheiro e adaptar as nossas necessidades era o único recurso para a concretização de um objeto artístico que sobrevive às circunstâncias do contexto. Tendo como condicionante a forma de apresentação não-presencial, foi necessário repensar toda a estrutura, sendo que para tal se recorreu a ferramentas de multimédia e de informática sob a forma de um vídeo e áudio cujo acesso só seria possível através de um código QR. Embora este gesto não seja inteiramente inovador, localiza-se fora do convencional no sentido em que a sua prática está habitualmente fora do âmbito das artes dramáticas tendo em conta a sua definição mais estrita, colocando em causa a forma de atuar no presente. Veja-se, assim, como da limitação se desenvolveu outra plasticidade na concretização do projeto que não estava previamente estipulada.

A limitação do confinamento, nas suas dimensões físicas e psicológicas, foi um convite, embora forçado, a uma introspeção que serviu como semente para o projeto. Sozinhos e limitados ao lugar que habitávamos pareceu oportuno tentar responder a uma indagação que tivera no passado: no que pensamos quando estamos sozinhos? Responder a esta questão ficara mais urgente devido à conjuntura, sendo propício à partilha desta inquietação. Assim, lançou-se o convite a outros cinco artistas como forma de obter maior divergência de respostas. A matéria era necessariamente pessoal: são revelados ao espectador momentos íntimos dos intervenientes, numa experiência ela própria intimista para quem assiste. Das histórias pessoais nasceram seis performances em formato vídeo, apresentados ao público através de códigos QR e possíveis de serem observadas no Anexo I.

O isolamento condicionou a forma bem como a fórmula, no sentido em que o processo teve contornos distantes das metodologias ditas de ensaio presencial. Para tal, foi necessário elaborar uma guia de intervenção como auxílio e cábula de ferramentas essenciais à concretização dos objetos, por parte de todos os intervenientes, como se pode verificar no Anexo H. Se a ideia se debatia na obtenção de respostas diferentes à premissa, pode-se afirmar que as balizas do processo foram iguais para todos. É interessante também observar o desafio na proposta tendo em consideração as dificuldades em conseguir construir os requisitos em

carência de apoio de qualquer infraestrutura ou até mesmo materiais. Essa privação foi tida em conta pensando nos objetos comuns que nos auxiliam habitualmente. A facilidade e plasticidade do telemóvel, quer enquanto equipamento de criação como enquanto meio de apreciação do produto final, respondia às necessidades, tendo ele capacidade de vídeo e de gravação de áudio. Restava a montagem, uma responsabilidade que assumira plenamente como forma de agregar os conteúdos ao contexto que se pretendia.

A tradução direta do título quebra a fronteira da individualidade, jogando precisamente no desafio de apresentar as inquietações pessoais dos intervenientes com o fim de que, fruto da partilha, se possa criar uma relação entre as intimidades de quem se dá a ver e de quem vê. Todos um. Todos fechados. Todos condicionados a uma divisão da casa que habita. Até que ponto as inquietações são semelhantes? Ninguém conseguirá prever, nem tão pouco assumir que, porque somos da mesma espécie e partilhamos conjecturas, percecionámos o mundo com o mesmo olhar. Evidente que somos seres singulares e dentro das demais características também somos sensíveis e capazes de nos comover com o outro. A questão talvez seja a de percecionar a relevância ou a potência intrínseca de falar das causas em consonância com a atualidade. Talvez assim se consiga elaborar sobre a relevância da matéria pessoal enquanto potencialidade artística. Tendo em consideração que a matéria só ao indivíduo pertence, ao ser projetada para a esfera pública ganha contornos incomensuráveis – quiçá a mesma sobreviva ao artista, sendo universal o quanto basta para ser reclamada por outras identidades.

No que pensamos quando estamos sozinhos? Responder à pergunta é também indagar sobre o que move o artista quando o faz e de como este transforma a sua matéria em arte. No fundo, o que separa a partilha pessoal num regime de conferência de um regime artístico? Este pensamento levanta questões basilares sobre o que é arte e sem querer divagar sobre o assunto ou tão pouco ser irresponsável na tentativa de o desvendar, interessa apenas distinguir, neste contexto, que a matéria é independente da forma. Ou seja, não é somente o conteúdo que faz a obra, há um número variado de fatores que contribuem para a validação artística de um qualquer objeto de caráter artístico.

Em *All-one*, partilhou-se, através de seis individualidades, seis perceções da vida e seis divisões, um *eu* politizado. Tendo em mente que “o homem é, por natureza, um ser vivo político” (Aristóteles, 1998: 53), vejamos na palavra política a ideia a que se pretende chegar. O termo que deriva do grego *politiké* remete à forma como se governa a cidade e pensando em *polis* não apenas como cidade-estado, mas também como ideia de sociedade e como nela se permanece, perceciona-se um papel constantemente participativo de cada elemento que constitui a comunidade. Um eu politizado é um eu consciente de si, dos outros e do que lhe

rodeia, mas é também a possibilidade de revelar através dessa sua condição uma série de questões que merecem de alguma forma ser debatidas na *polis*.

Enquanto autora e criadora é difícil conseguir analisá-la pelo prisma alheio a essa condição. Nota-se que a grande vitória fora sobretudo de resiliência com a situação da época e conseguir alcançar o sentimento de concretização. Foi assim que tomei consciência pela primeira vez da potencialidade do uso da matéria pessoal e íntima do artista. Curiosamente, já o fizera no passado muitas vezes, mas nunca o tinha observado como uma metodologia de criação, talvez por estar a responder a estímulos de outrem ao invés de elaborar um projeto de forma totalmente autónoma. Perceciono assim uma via metodológica que serviu, pelo menos, a esta atualidade, considerando o ego não como egocentrismo, mas como ferramenta de partilha, debate e criação.

iii.ii. Pais & Filhos

Neste último capítulo, tecerei considerações sobre *Pais & Filhos*, espetáculo da autoria de Pedro Penim que funde a história pessoal do próprio encenador com a obra literária do escritor russo Ivan Turgueniev, obra essa que remota à segunda metade do século XIX, oriunda de um contexto repressivo e imperialista. É, pois, como movimento contrário aos valores aristocráticos, em cada vez maior decadência, que Ivan Turgueniev cria aquela que viria a ser a sua publicação mais aclamada: um “romance que relatava o conflito de um jovem estudante de Medicina, Ievgueni Bazarov, que recusa tanto o conservadorismo das gerações mais velhas, como o radicalismo desenfreado da juventude” (in Infopedia), um retrato que serve ao propósito do encenador português. Não obstante do paralelismo entre criador e criação, também Pedro Penim projetou as suas inquietações para com a obra literária, criando assim uma adaptação cénica que respira nos dias hoje.

É interessante voltar, assim, a repensar em Ortega y Gasset com a constatação do teatro enquanto arte que atua no presente, mas cuja matéria pode ser do passado. Do passado não quer dizer necessariamente que a matéria é datada ou antiquada *per se*. Esta adaptação é prova de como questões do passado podem servir de auxílio às problemáticas do presente. Aliás, de como as constatações de outros podem também ser as nossas. Veja-se a possibilidade de percecionar a própria história da humanidade como se esta se movesse por uma espiral, contra uma visão plana e linear. Projetam-se, assim, os períodos temporais, movendo-se em constante dilatação, afastando-se do centro. Esse percurso, que não desconsidera a sua rota anterior, progride tanto na horizontal como na vertical, de tal forma que é possível observar à distância o caminho já percorrido. Esta ideia ajuda numa ótica de perceção em que olhamos para os acontecimentos do passado não como fechados ou resolvidos, mas sim como marcos com os quais conseguimos estabelecer uma relação à distância, permitindo também percecionar um sentido de evolução na dilatação desta perceção.

Neste contexto, pode-se afirmar que a análise histórica serve como ponto de partida para conseguir fundir as suas perceções pessoais de atualidade com a estrutura dogmática do romance original. Assim, pode-se constatar, como descreveu Gabriela Lourenço: “na sua adaptação livre de *Pais & Filhos* está lá tudo: o choque de gerações e de formas de pensar o mundo, a política, as causas sociais, a abolição da família no centro da alteração social, a necessidade de revolução” (Gabriela Lourenço in *Revista do Teatro São Luiz*: p.14), tudo temas centrais à obra original mesmo que tratados aos olhos do encenador e suas sensibilidades presentes.

A convite de Aida Tavares, Pedro Penim foi desafiado a adaptar um texto clássico, residindo aqui o início do confronto entre o que o artista queria dizer algo que não lhe pertence; ainda para mais, sendo do passado. Segundo a entrevista que dá ao Ípsilon, Pedro Penim relata uma série de acontecimentos – como deparar-se com o romance numa livraria, transportando-o à conclusão de que usar a obra de Ivan Turgueniev serviria o seu propósito. Sendo que se trata de uma obra cujo motor dramático se centra num conflito familiar, o encenador aproveita esta trama como plataforma de diálogo acerca não apenas da validade da família enquanto instituição, mas também da sua condição enquanto homem homossexual que pretende ter filhos através de uma barriga de aluguer, numa sociedade que ainda não consegue inteiramente responder à sua demanda. Esta é uma decisão transparente por parte do encenador, que inicia o espetáculo partilhando elementos autobiográficos, conseguindo que “as pessoas vejam uma história ficcional, mas que saibam que existem coisas que são verdadeiras” (Pedro Penim in *Revista do Teatro São Luiz*: p.14). Veja-se, assim, a relevância do elemento autobiográfico como fator de conexão com a atualidade e com os espectadores a que assistem.

Em contraponto, levanta-se a questão da fragilidade da barreira que separa a esfera pessoal e artística, questionando até que ponto a vida atual do artista não será como que um prolongamento da sua encenação. A título de exemplo, recordando a introdução do espetáculo, verifica-se que no natal de 2022 Pedro Penim revela nas suas redes sociais o sucesso do seu percurso de paternalidade por via de gestação de substituição, com o nascimento de Amália. Um momento da sua esfera pessoal que, independentemente das motivações da partilha, faz com que a obra volte a respirar, sobre outro prisma, talvez o do sucesso. As suas inquietações projetadas em palco e alheias a tanta gente, ecoam enquanto a vida acontece. O ato generoso da partilha pessoal e íntima do artista em palco serão também a potencialidade para o espectador se sentir próximo e presente.

Sendo a temática potencializada pela matéria pessoal, é passível que esta se politize em cena. A partilha no palco terá esse carácter a partir do momento em que passa a ser debatida para e por uma audiência, independentemente das repercussões que virá a ter. Mesmo que o artista elabore apenas na premissa das suas inquietações profundamente íntimas, observaremos que por estas representarem a vida no presente “o teatro também é essa ágora de discussão de alguma coisa que está a acontecer, que se está a discutir ou, se não está, terá de ser discutida” (Pedro Penim in *Revista do Teatro São Luiz*: p.14). Servirá, assim, a escolha deste tratamento autobiográfico por parte do artista e tendo como ponto de partida a sua obra, para almejar como propósito o debate em comunidade.

CONCLUSÃO

A realização deste relatório foi um exercício estimulante, tendo proporcionado a consolidação de conhecimentos adquiridos durante o estágio, alcançando uma bagagem cheia de novas competências e percepções artísticas. Imagine-se o estágio como laboratório, um espaço de experimentalismo, capaz de fornecer as ferramentas necessárias à construção de um pensamento ativo sobre como a matéria pessoal é passível de se tornar arte.

As experiências pessoais têm sido uma fonte de inspiração para os artistas, e essa tendência continua a prevalecer na arte que está a ser criada hoje. Diversos criadores contemporâneos usam as experiências pessoais como ponto de referência para as suas vias artísticas, explorando os mais variados temas, sendo eles também autobiográficos. Um dos benefícios de usar experiências pessoais como referência artística é que permite ao artista criar um trabalho profundamente pessoal e autêntico. E veja-se essa autenticidade como forma geradora de conexão com os espectadores. Outra possibilidade de usar as experiências pessoais como referência artística é que permite ao criador explorar temas importantes e significativos para as sociedades. Os criadores contemporâneos deste modo usam os seus projetos como plataformas de explorar os temas que lhes são mais caros, como identidade, género, política, etc. No entanto, é importante observar que as experiências pessoais também podem ser limitantes – uma vez que pode ser difícil para o artista a separação das suas próprias experiências e emoções, dificultando assim a criação de um trabalho objetivo e com uma perspetiva mais ampla. Tendo em mente que a realização de um objeto artístico não é um ato terapêutico, ao expressar as suas inquietações por via da arte, os agentes criadores podem, no entanto, obter uma sensação de controlo sobre os sentimentos e chegar a uma compreensão mais profunda de si mesmos. Talvez até em alguns casos, o ato de criar pode ser uma libertação catártica que permite aos agentes processar e dar sentido às suas experiências. No entanto, volta-se a frisar que não se contempla a ideia de terapia pessoal na elaboração do conceito que tem na sua premissa a matéria íntima, acaba por ser um valor acrescentado do trabalho, não sendo o objetivo.

Um dos aspetos mais importantes das questões pessoais que se tornam arte é o potencial para criar um diálogo e iniciar debates sobre assuntos tabu. Questões como depressão, ansiedade ou trauma geralmente carregam, tipicamente, um estigma social, contudo, quando um artista cria um trabalho que lida com essas questões, proporciona um espaço de abertura e debate, que pode caracterizar a matéria pessoal como um catalisador para mudanças sociais e políticas. Por exemplo, a arte que lida com questões como raça, etnia e/ou identidade ou

igualdade de género pode desencadear debates junto da comunidade e mobilizar as pessoas a agir. Dessa forma, questões pessoais podem ser transformadas em algo significativo que tem a potencialidade de efetuar mudanças, afetando a sociedade a nível político.

Olhar a matéria autobiográfica e as inquietações de jovens criadores em contexto académico é verificar a plasticidade de uma metodologia que auxilia no desenvolvimento de uma identidade artística. Constata-se no caso prático que foi de facto benéfico desprender os alunos de uma conceção artística fechada em modo de apresentação final, bastante semelhante a uma estrutura de espetáculo. De tal modo que lhes foi proporcionada a possibilidade de se focarem nos aspetos basilares da criação e pensar sobre as implicações do conteúdo e forma. Não obstante, o processo elaborativo do professor Pedro Penim foi estruturado de forma construtiva de modo que se tornou viável a conclusão de uma oficina com o intuito de orientar os discentes para práticas autónomas de criação. Desde a partilha de contextualização teórica, aos jogos mais simples de consciência teatral, às referências internacionais fundamentais à pesquisa, tudo foi a receita primordial para o sucesso.

Em jeito de síntese final, refere-se assim a relevância do pessoal como uma potência fértil em possibilidades, oferecendo uma ampla abrangência de formas de criação, que são por defeito atuais e autênticas. A consciência do *agora* e da atualidade em que habitamos é fundamental para a pesquisa elaborativa de um processo que prima pela experiência na primeira pessoa, que pelas suas condições está viva e coabita em sociedade, criando assim objetos artísticos capazes de responder às causas mais diversas, alcançando de forma mais frutífera uma relação entre autor, obra e espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. (2015). *Poética*. (A. M. Valente Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ARISTÓTELES. (1998). *Política*. (António Campelo Amaral e Carlos Gomes Trad.) s.l.: Vega.

BENJAMIN, Walter. (2006). *A Modernidade*. (J. Barrento Trad.) «A Obra de Arte na sua Reprodutibilidade Técnica». Lisboa: Assírio & Alvim.^[1]_[SEP]

BARRENTO, João. (2001). *A Espiral Vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Edições Cotovia.

BARRENTO, João. (1996). *A Palavra Transversal: literatura e ideias no século XX*. Lisboa: Edições Cotovia.

BORGES, Vera. (2020). «O trabalho nas artes performativas na era Covid-19: da urgência ao potencial da mudança nas organizações e nas trajetórias de carreira artísticas», *Cadernos da Pandemia*, Vol. 5, Instituto de Sociologia, da Faculdade de Letras, Universidade do Porto, pp. 30-39.

DEBORD, Guy. (2012). *A Sociedade do Espectáculo*. (Francisco Alves e Afonso Monteiro Trad.) Lisboa: Antígona.

FALCONER, L. (2011). *Metaxis: the transition between worlds and the consequences for education*. Apresentado em Innovative Research in Virtual Worlds 2011 Conference, University of the West of England, Bristol, Inglaterra, novembro de 2011.

FROTA, Gonçalo. (14 de Setembro de 2021). «Pedro Penim testa a narrativa clássica e a abolição da família», *Público – Ípsilon*.

GASSET, José Ortega. (1978). *A Ideia Do Teatro*. (J. Guinsburg Trad.) São Paulo: Perspectiva.

KANDIL, Yasmine. (2016). «Personal stories in applied theatre contexts: redefining the blurred lines», *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, pp. 201-213.

LEHMAN, Hans-Thies. (2017). *Teatro Pós-Dramático*. (Manuela Gomes e Sara Seruya Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.

LOURENÇO, Gabriela. (2021). «Pedro Penim em busca do lugar do desconforto», *Revista do Teatro São Luiz*, N.3, pp. 12-16.

MARTIN, Carol. (2013). *Theatre of the Real*. Londres: Palgrave Macmillan.

MONTEIRO, Rui. (28 de Setembro de 2022). «Uma casa sem remendo», *Público – Ípsilon*.

PAVIS, P. (2011). *Dicionário De Teatro*. (J. Guinsburg, & M. L. Pereira, Trads.) São Paulo: Editora Perspectiva.

RATO, Vanessa. (30 de Março de 2009). «O pós-modernismo morreu, viva a altermodernidade», *Público – Ípsilon*.

SAMUELS, Robert. (2008) «Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education», *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*. Edição: Tara McPherson, The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning, Cambridge, pp. 219–240.

YOUSEF, Tawfiq. (2017). «Modernism, Postmodernism, and Metamodernism: A Critique», *International Journal of Language and Literature*, Vol. 5, No. 1, pp. 33-43.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

ARIAS, Lola. (s.d). «My Documents» em Lola Arias [on line] <https://lolaarias.com/my-documents> [Data de consulta: s.d].

COHEN, Alina. (2019). «Our Predictions for Art in the 2020s» em Artsy [on line] <https://www.artsy.net/series/decade-art/artsy-editorial-art-2020s> [Data de consulta: s.d].

FORCED ENTERTAINMENT, (s.d). «Quizoola!» em Forced Entertainment [on line] <https://www.forcedentertainment.com/projects/quizoola/> [Data de consulta: s.d].

INFOPEDIA, (2023). «Ivan Turgenev» em Infopédia – Dicionários Porto Editora [on line] [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$ivan-turgeneteatro](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$ivan-turgeneteatro) [Data de consulta: s.d].

INFOPEDIA, (2023). «Política» em Infopédia – Dicionários Porto Editora [on line] <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/politica> [Data de consulta: s.d].

INFOPEDIA, (2022). «Teatro» em Infopédia – Dicionários Porto Editora [on line] <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/teatro> [Data de consulta: s.d].

MARSHALL, Colin. (2017). «“Try Again. Fail Again. Fail Better”: How Samuel Beckett Created the Unlikely Mantra That Inspires Entrepreneurs Today» em Open Culture [on line] <https://www.openculture.com/2017/12/try-again-fail-again-fail-better-how-samuel-beckett-created-the-unlikely-mantra-that-inspires-entrepreneurs-today.html> [Data de consulta: s.d].

MENDES, Teresa Dias. (2021). «“Orgulhosamente LGBT.” Pedro Penim assume a “sorte” que tem por liderar Teatro Nacional D. Maria II» em TSF [on line] <https://www.tsf.pt/portugal/cultura/a-sorte-que-eu-tenho-14086530.html> [Data de consulta: s.d]

MONTEIRO, Andreia. (2020). «Como damos conta do mundo? Teatro documental: uma forma de intervenção política no real» em Gerador [on line] <https://gerador.eu/como-damos-conta-do-mundo-teatro-documental-uma-forma-de-intervencao-politica-no-real/> [Data de consulta: s.d].

NOT GOING BACK TO NORMAL, (2020). «A Disabled Artists Manifesto» em Not Going Back to Normal [on line] <https://www.notgoingbacktonormal.com/home> [Data de consulta: s.d].

RATO, Vanessa. (1999). «Seis horas de perguntas» em Público [on line] <https://www.publico.pt/1999/11/26/jornal/seis-horas-de-perguntas-127018> [Data de consulta: s.d].

TATE, (2017). «Altermodern» em TATE [on line] <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/altermodern> [Data de consulta: s.d].

TEATRO NACIONAL DONA MARIA II, (2020). «Pedro Penim é o novo Diretor Artístico do D. Maria II» em TNDM [on line] <https://www.tndm.pt/pt/pedro-penim-e-o-novo-diretor-artistico-do-d-maria-ii/> [Data de consulta: s.d].

TEATRO SÃO LUIZ, (2021). «País e Filhos» em Teatro São Luiz [on line] <https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/pais-filhos/> [Data de consulta: s.d].

TURNER, Luke. (2011). «Metamodernist // Manifesto» em Metamodernism [on line] <http://www.metamodernism.org> [Data de consulta: s.d].

TURNER, Luke (2015). «Metamodernism: A Brief Introduction» em Notes on Metamodernism [on line] <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> [Data de consulta: s.d].

ANEXOS

ANEXO A

[Guia de Pedro Penim para as aulas
das turmas B1 e B2]

Não é de agora

Pedro Penim – para o 3º ano de Teatro, ESTC / Outubro-Novembro de 2020

Período letivo subordinado a três motores principais:

- Pensamento
- Atuação / Presença
- Criação

Pensamento:

Perguntas:

- Que agora é este?
- Em que período artístico nos encontramos?
- Como podemos definir o agora teatral?
- Como podemos encapsular o agora?
- Como se pensa o agora?

+ Discussão e comparação: pós-modernismo / altermodernidade / realismo especulativo

Atuação / Presença:

Exercício prático baseado no espetáculo *Quizoola!* do grupo Forced Entertainment.

Discussão das regras do espetáculo/jogo e prática diária.

+ Acrescentar à lista original de perguntas outras perguntas propostas pelos alunos.

Criação:

Processo de criação de materiais teatrais a partir do conceito cunhado pela encenadora argentina Lola Arias para o ciclo *Mis Documentos*, em que artistas de diferentes disciplinas apresentam uma investigação pessoal, uma experiência radical, uma história que secretamente os obceca em forma de conferência-performance.

A conferência-performance é uma práxis experimental e híbrida que vai além do formato acadêmico da palestra e que, ao fundir aspetos performáticos e educacionais, permite um maior comprometimento intelectual, emotivo e afetivo do público. Este formato deseja expandir-se para além dos meios codificados da instalação e da performance e, conseqüentemente, assume uma promiscuidade performativa heterogénea.

- Estes materiais serão objeto de duas apresentações finais (uma para cada grupo).

ANEXO B

[Anotações]

1º Aula

B1 – 7 Outubro

(Foi solicitada aos alunos a aquisição de um diário de bordo, como meio de armazenamento de materiais, referências ou ideias passíveis de serem utilizadas na etapa de criação)

Inquietações:

- Pedro P: o trabalho deve ser estruturado, mas adaptável às necessidades dos alunos
- Alunos: esperam algo mais intenso, sair da superfície e focar numa metodologia

⇒ O que é o Teatro?

- O lugar de onde se vê e se é visto
- Ato performático que se dá a ver

Referências:

⇒ Ortega Y Gasset

- O teatro deve/precisa reclamar o que é do teatro
- Deve o teatro ser reclamado por quem o faz?
- O teatro não acompanha o seu tempo, sofre um atraso crónico em relação às outras artes
- É preciso sair da herança da convenção

convenção - É estável
- Ditadura invisível
- Há uma perpetuação

⇒ Teatro

- É também um edifício, cheio de convenções do século XIX
- É também uma instituição

É importante continuar a pensar de modo a sair/quebrar da ditadura invisível

Referências:

⇒ Goldoni

“Tudo é possível de ser comédia”

comédia = teatro

⇒ Wagner

Gesamt|kunst|werk

Total | Arte | Obra

(o teatro é quando se diz que é e é aceite pelos demais)

⇒ Encenador (século XIX)

- Antoine + teatro de Moscovo
- A responsabilidade máxima é dele – cada vez mais posta à prova¹. O mesmo não acontece com o realizador de cinema

¹ O público trai sempre a obra do autor e o ator é quem tem mais controlo sobre a obra, a dita edição do encenador é feita pelo público

- Causas para as mudanças no teatro:
 - Performance
 - Dança

⇒ O teatro é ação, mas também é pensamento, discussão, filosofia

⇒ Em que época artística vivemos? Será ainda o pós-modernismo?

Pós-modernismo

- Lista de João Barrento (1998):
 1. Crítica da razão (irracionalismo)
 2. Pensamento *debole*
 3. Fragmentação assistemática
 4. Pensamento aberto (desconstrução)

5. Sentido do lúdico
 6. Vazio ético
 7. Estetização da ética e da política
 8. Fim da história (pós-história)
 9. Fim das ideologias
 10. Convivência da ética com as crises
 11. Reciclagem e revivalismos
 12. Arte do superficial e acidental
 13. Eclétismo
 14. Intertextualidade
 15. Paródia e humor
- Lista de Ihab Hassan (1987)
 1. Anarquia
 2. Jogo
 3. Rizoma
 4. Metonímia (Brecht – o mundo inteiro numa personagem)
 5. Dispersão
 6. Anti narrativa
 7. Polimorfo andrógino
 8. Obra aberta

1º Aula

B2 – 8 Outubro

Inquietações:

- Alunos: sentimento de uma experiência vaga; necessidade de explorar um processo de criação, onde há espaço para o pensamento individual; necessidade de procurar balizas para as destruir

Nota:

O diário de bordo tem como objetivo:

1. Depósito do que acontece em aula e/ou fora dela
2. Depósito de ideias

3. Impressionista (que contém impressões)

4. Exclusivo à oficina

⇒ Os alunos vão ser guiados por uma estrutura de criação

Referências:

⇒ *Forced Entertainment*

Espetáculo tendo por base a coleção de cadernos

⇒ *Hic Et Nunc / Aqui e Agora* – estar no momento

O teatro acontece sempre no presente

⇒ Teatro – ver e ser visto

Como é que se pode definir mais o teatro saindo da sua etimologia?

E o que é o teatro português?

Teatro = Chato
Antigo
Desconfortável
Noção de tempo mais longa

Artes Plásticas

VS

Teatro

Não lida com a sua origem

rupestre

⇒ Atua no presente

Retorna sempre aos clássicos

(aos mortos)

Arte conservadora

⇒ A pensar e a atuar no passado

⇒ Ortega Y Gasset

“Devolver ao teatro o que é do teatro”

(ver aula 1 de B1)

- Acredita que o teatro caiu num cliché dele próprio
- Que não se deve fechar/afunilar nas possibilidades
- Na verdade, o teatro acaba por englobar todas as artes uma vez que abrange tudo

⇒ A ideia de instituição está muito presente no teatro, nas outras artes é a obra (que é sempre produto do agora)

Ditaduras Invisíveis

Perpetuação de um conjunto de convenções

- Porque nos guiamos quase cegamente por elas?
- Ex: panos de flanela preta; plateia; etc (fazem sentido, contudo não têm de servir perpetuamente)

TEATRO = Arte Aberta

- Tentar sair do *loop* da repetição das ditaduras invisíveis

- O teatro é elástico e transdisciplinar

- Quando dizemos que fazemos teatro viramos mais uma página na tradição

2º Aula

B1 – 12 Outubro

⇒ Pós-Modernismo

- ainda é atual; ainda estamos no pós-modernismo?

Observações sobre a lista de João Barrento:

1. Não há medida universal (tudo é mutável)
2. Não é um pensamento fixo; ceticismo
3. Serve-se do passado/presente/futuro; brinca com as temáticas e textos; fragmentação em oposição ao respeito literal das obras/peças (anti narrativa = anti aristotélica)
4. Fuga das estruturas; não há fim/questionar sempre; redistribuição do sensível
5. Jogo + interativo (Brecht)
6. Conduta de comportamento; paralaxe; não há uma ética Ex: Internet como um espaço de liberdade total com poucas ou nenhuma consequências
7. Estetização = maquilhagem/embelezar; marketing e manipulação (imagem VS palavra); tudo é contaminável

8. Impossibilidade de algo novo; estagnação num ciclo/*loop*; já não se acredita em nada; já nada surpreende; não há nada a descobrir

14. Contaminação/citar/plagiar

⇒ O pós-modernismo como ideia não acaba mais, está sempre a andar à volta

⇒ Inércia (uma consequência do POSMO²), se tudo já foi feito, o que há para fazer?

[para o POSMO tu não és especial]

- Contra a inércia surge:

- Metamodernismo
 - Altermodernismo
 - Pós-Pós-Modernismo
- } reações opostas ao POSMO

Notas:

⇒ *Reductio ad Hitlerum* (reduzir tudo ao Hitler = mal)

⇒ *Staying with the Trouble* de Donna Haraway (assumir que vivemos num lugar problemático ou até danificado e com o qual será benéfico lidar)

2º Aula

B2 – 13 Outubro

⇒ Impressões sobre *A Ideia do Teatro* de Ortega Y Gasset:

- 1º parte: conferência em Lisboa
- 2º parte: máscara
 - Fabricante de ruínas (uma atitude ativa)

⇒ Pós-Modernismo

Observações sobre a lista de João Barrento:

1. Fuga das ideias/metodologias Modernistas
2. Que não precisa ir à raiz do problema e mais “orgânico”
3. O fragmento opõe-se à narrativa/estrutura
5. Jogo
6. Livre porque não está sujeito aos condicionalismos ou condutas comportamentais

² POSMO = Pós-Modernismo

7. Recusa de ideologias

12. Monstro do *Frankenstein*

⇒ O Pós-Modernismo é totalitário, no sentido em que cabe nele tudo, não tem fim, não há ingenuidade

3º Aula

B1 – 14 Outubro

⇒ Depois do POSMO:

- Pós-Pós-Modernismo
- Transmodernismo
- Altermodernismo
- Nova Sinceridade
- Metamodernismo

Aquecimento:

AGORA (jogo)

- Procurar descrever o momento
- Intérprete de frente para a plateia, narra o presente sem pausas

Nota: pressão para entreter e/ou divertir

4º Aula

B1 – 19 Outubro

(Perspetiva ocidental)

⇒ século XX

- Sem data específica, há uma mudança de paradigma
- Sistema assistemático
- Crítica ao sistema universal do Modernismo

Palavras-chave: anarquia; rizoma; convivência acrítica; fragmento; desconstrução; globalização; androginia; eletismo; autorreferencialidade; jogo

VER: Foucault; Derrida; Kristeva; Baudrillard; Lyotard; Butler; Barthes

⇒ POSMO pretende salvar a arte das grandes narrativas; hierarquias: pragmatismos; dogmatismos; brutalidades; ideologias; rigor (Modernismo como um bloco único)

⇒ Anos 80

Início do pensamento “contra” o Pós-Modernismo

VER: *The Politics of Pos-Modernism* de Linda Hutcheon (o POSMO acaba depois do onze de setembro)

Aristóteles – Telos [razão de ser] objetivo final (que para Fukuyama já não existe; *The End of History and the Last Man*)

Derrida – *Différance* diferença + diferir (BI do artista POSMO)

VER: Heurístico

⇒ Pós-Pós-Modernismo (Tom Turner)

- Sucede ao POSMO, mas propõe um sucessor com melhor nome

⇒ Pós-Ironia

- Pós falsidade
- Ironia confunde-se com sinceridade

⇒ Cosmodernismo

- Dependência do outro e do cosmo

⇒ Pós-Digital

- Humanização da tecnologia (tendência para se fundir com a biologia, EX: o telemóvel é como uma extensão do corpo humano)

⇒ Nova Sinceridade

- Entusiasmo moderno com o passado
- Novo romantismo (procura o afeto)

⇒ Auto Modernismo (Robert Samuels)

- Automático
- Autonomia humana

⇒ Hiper Modernidade (Lipovetsky)

- Cultura do excesso; velocidade; efêmero; movimento constante

⇒ Alter Modernidade (Nicola Bourriaud)

- Consciência do outro (pós-colonialismo)

⇒ Metamodernismo (Vermeulen, Van Den Akker, Luke Turner)

- Meta = para lá de/*in between*
- Meta = *Metaxis* (Platão)
- **Oscilação** entre o Modernismo (entusiasmo; construção) e o POSMO (ironia cínica; crítica)
- Move porque sim, é a condição do conceito (possibilidade do impossível)

VER: Mercurial (comunicativo)

META – linguagem de tensões de coisas opostas

Vida – Morte

Ordem – Desordem

Empatia – Apatia

- Era dos Binómios
 - *Informed Naiveté*
 - *Act Naturally*
 - *Pragmatic Idealism*
 - *Moderate Fanaticism*
 - *Frenemy*
 - *Technical Sincerity*

- *Wow Fuck*

4º Aula

B2 – 20 Outubro

Aquecimento:

AGORA (jogo)

- Tentativa de descrever o momento
- Não deverão existir pausas. Idealmente o intérprete deve estar sempre a pensar e a reformular

5º Aula

B1 – 21 Outubro

VER: www.notgoingbacktonormal.com e *A Sociedade do Espetáculo* de Guy Debord

TPC: escolher a música do agora e apresentar numa performance (5min)

Proposta de nomes alternativos ao Metamodernismo:

1. Pose Identitária
2. Nim
3. Untitledeism
4. Bipolarismo
5. Tempos Dinâmicos
6. Tempos Oscilantes
7. Osciladernismo
8. Penguin Era
9. Esquizomodernismo
10. Momento do Limbo
11. Caixa Furada ou Caixafuradismo
12. Linalism
13. Vamos!
14. Telepath
15. Lezgoism

Aquecimento/Exercício:

SPEED DATING

- Jogo de perguntas e respostas (contudo deve sempre ser verdade)
- Perceber a importância da mudança (oscilação) e tomar decisões de modo a surgir algo novo
- Para o jogo continuar é importante quebrar com a polidez

Notas:

- Como manter a verdade quando uma das condições é manter uma postura diferente a si mesmo?
- É a verdade a maior potência?
- A verdade não está só no que se diz com as palavras, mas também no que se diz com o corpo
- Quando se trata do desconhecido, houve muitos casos de alunos que ficaram como que sem chão
- Poucos alunos tiram proveito da sua fisicalidade

Perguntador deve ter **presença**:

- Tensão
- Observação
- Reação
- Interação

5º Aula

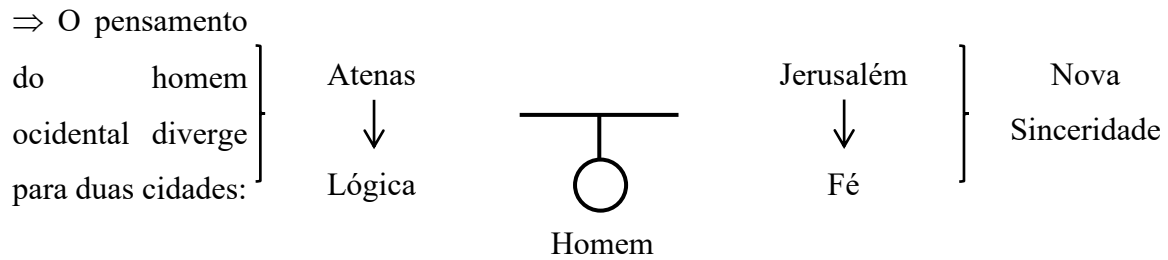
B2 – 22 Outubro

Ver 4º aula de B1

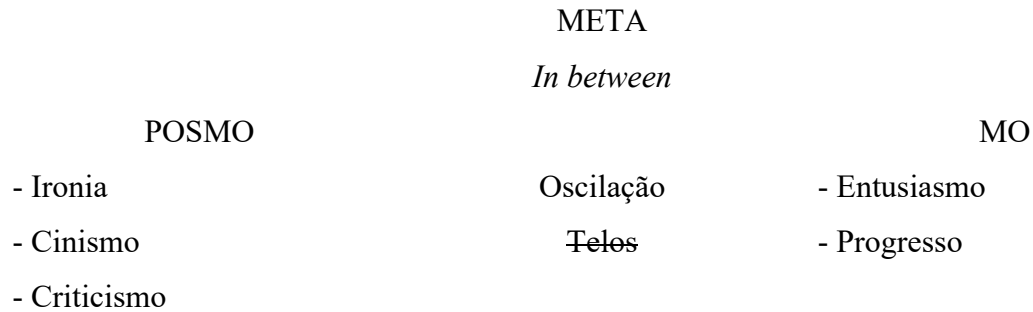
⇒ O POSMO ao cair no senso comum morreu, uma vez que a premissa da arte é revolutiva

- Não dá para fingir que não aconteceu, logo tudo o que sucede em contraponto aceita a sua existência (não a nega) e parte precisamente por aí (a tentativa de “melhorar” é rompendo)

⇒ Heurístico – tentativa de nomear algo que se está a observar, mas que não tem carácter científico



PS: POSMO recusa Jerusalém



Exemplo do burro e da cenoura: sabemos que nunca vai alcançar a cenoura, mas tenta, acabando por explorar um espaço desconhecido

6º Aula

B1 – 26 Outubro

⇒ *DOING IT* – conferência/performance

- Proposta de trabalho externo que visa partilhar algo pessoal; dramaturgia à volta da ideia do “pessoal”; o trabalho de conceção acaba por criar distanciamento entre o autor e o objeto

6º Aula

B2 – 27 Outubro

Proposta de nomes alternativos ao Metamodernismo:

1. Readaptacionismo
2. Now, now, fast generation
3. Don't look and chill

4. Fast feast
5. Internautilo
6. Vale da Estranheza
7. Swipe Blummer
8. Inluísmo
9. Sentimentalismo reciclado
10. Broad Escapism
11. Repeat Modernism
12. Sedentarismo
13. Lipinismo

⇒ *DOING IT* – conferência/performance

- Teatro documental com relação pessoal do artista
- Há personagem?
 - Somos nós (*not I, not not I*)
 - Há no sentido em que o ator está a ter uma consciência de cena

7º Aula

B1 – 28 Outubro

TPC: repensar e reformular a “explicação” da escolha musical, foco no porquê do agora e criar um monólogo na primeira pessoa (como transformar o material num objeto teatral?); escrever um monólogo sobre a história, tem de estar no presente e manter o foco na cena teatral

Exercício:

- Contar uma história verdadeira/real (a minha história)

NOTA: o maior desafio é perceber a potência cénica do material

Títulos:

1. *No quieras convertir el amor en cine/ciencia*
2. *Íris*
3. *Podia ter sido pior*
4. *A sério*
5. *Diabo seja surdo cego e mudo*
6. *OCD'Em*

7. *É na pele que se escondem as memórias*
8. *The kid who was abandoned twice*
9. *Ghosting em Me maior*
10. *A minha cabra*
11. *Cicatriz*
12. *História de um dente de leão obediente a quem a morte lhe foi revelada num livro*

7º Aula

B1 – 28 Outubro

Exercício:

SPEED DATING

- Tipo *Quizoola!* mas mais orgânico
- Só se pode dizer a verdade

Notas:

1. Falta de consciência vocal
2. Como manter a verdade quando há um impute para a representação?
3. A irritação liberta do papel
4. Bloqueio no desconhecido
5. O uso de uma lista proporciona mais à vontade com a verdade
6. Pouca consciência da potência cénica
7. Há potência no segredo
8. Sem a presença de público, houve mais liberdade e disposição para abordar a verdade

⇒ *Quizoola!*

- é basilar ao teatro; expõe a presença, tempo, ritmo, *etc*, uma vez que faz pouco uso da estética

Exercício:

- Contar uma história verdadeira/real (a minha história)

Títulos:

1. *A ovelha invisível*
2. *Ela*
3. *De onde sou?*

4. *Prisão na capa das consequências*
5. *O que vale?*
6. *Tapeçarias prateadas*
7. *Se chegou não deixe fugir*
8. *Posso não me encontrar em ti?*
9. *A realidade que bebeu e superou a ficção*

8º Aula

B1 + B2 – 2 e 3 Novembro

⇒ *Apply Theatre* [Teatro Aplicado] por Joana Brito

→ Quem escolherias ser por 24?

(Pergunta *check-in*, uma pergunta simples que te leva a conhecer as pessoas com quem vais criar uma comunidade, um ponto de partida para possíveis conversas)

⇒ Teatro Documental – com/para/por comunidades

→ Que fator faz um grupo ser uma comunidade?

- União
- Igualdade

+

- Partilha
- Amor
- Confiança
- Interdependências
- Comunicação
- Respeito
- Unidade
- Interesse/ igualdade
- Cultura
- Mexerico
- Compromisso

- Compreensão

3 comunidades a que pertencem:

1. Teatro
2. Lisboa
3. Portugal

VER: Victor Turner – as comunidades limitam a tua identidade porque podem ser castradoras, mas também permitem a transição com outras comunidades

3 formas de criar comunidades:

1. Comunidade espontânea
2. Comunidade ideológica
3. Comunidade normativa

→ o artista é um facilitador

(para Joana, o problema do teatro e comunidade é precisamente o nome, uma vez que o termo acentua uma divisão entre o que é teatro e o que é comunidade)

→ A diferença entre teatro e drama é que drama não necessita de uma apresentação final

→ É importante usar o teatro como ferramenta de empoderamento

→ É importante que o facilitador crie uma zona segura e que juntamente com os participantes façam um contrato com regras

Ex:

- O que acontece no espaço fica somente no espaço (o sigilo de ser uma prioridade quando a integridade dos participantes esteja comprometida)
- Escuta ativa ao que todos dizem
- Poder discutir sem levar para o campo pessoal
- Respeito pela opinião alheia, sem julgamento, sem oprimir a própria agenda
- Respeito pelas regras de higienização (Covid-19)

⇒ Teatro Aplicado

- Teatro/drama na educação (Dorothy Heathcote + Paulo Freire + Augusto Boal)
- *Prison Theater* (Geese Theater + Clean Break)
- Teatro intergeracional
- *Refugee Theater*
- *Disability Theater*
- *Artivism*
- Verbatim (Técnica de reproduzir sem intenções um discurso, recorrendo ao uso de auscultadores)
- Teatro para/em resolução de conflitos (Syed Jamil Ahmed)
- Teatro documental

NOTA: nem todo o teatro documental necessita estar no chapéu do conceito de teatro aplicado; é um género em crescimento (paradoxal, por tratar assuntos do real num espaço que trabalha e age na ficção)

⇒ **Como tornar o real numa potência artística?**

VER: Carol Martin + Janelle Reinelt “reabrir julgamentos para criticar a justiça”

9º Aula

B1 – 4 Novembro

⇒ Reflexão sobre os textos

- É preciso encontrar o potencial das histórias, pode ser emocional, mas será isso interessante para o público?
- O potencial poderá estar na exclusividade

Notas sobre *Quizoola!* exercício realizado por Cornelia e Angelica:

- Parece uma conversa de surdos (ambas de nacionalidades diferentes)
- Não estão com o público
- Não há grandes oscilações de ritmo e emoção
- É importante saber as regras
- Sugestão: tirar mais proveito do desconforto e da dificuldade, a frustração pode ser uma potência

Exercício:

- 10 min para contar a história a outra pessoa, depois em 3 min recontar a história da outra pessoa na primeira pessoa sem denunciar o seu autor

Notas: maior consciência do corpo; a reação de quem ouve pode ser estimulante ao contador

+ reações ao exercício: vontade do autor contar a sua própria história; noção do ponto em que as histórias se encontram e perceber se funcionam em cena; o exercício é um teste à potência; as imagens são potência à história

9º Aula

B2 – 5 Novembro

⇒ Teatro comunitário ou do real – fazer com e não para

→ Como é que o artista se torna parte da comunidade? (atenção ao *otherness*)

⇒ Como tornar a história num objeto artístico? – o limite destas criações poderá ser devido ao seu carácter académico

→ Até que ponto as histórias se tornam relevantes artisticamente – porque embora a história nos seja cara, não quer dizer que seja interessante aos demais

10º Aula

B1 – 9 Novembro

⇒ Histórias

- Demasiado concentradas nas peripécias da vida com um impacto muito reduzido
- Muito semelhantes entre si
- Distúrbios ou chamadas de atenção?

→ como espetacularizar o material?

Lista para desbloquear o processo criativo:

- Interesses e aspirações
- Obsessões

- Hobbies/coleções
- Segredos
- Falhanços
- Sucessos
- Ideias próprias/projetos
- Peripécias
- Aptidões

10º Aula

B2 – 10 Novembro

⇒ Histórias

- Sobre o efeito do filtro de contadores de histórias
- Receio em dar espaço ao improvisado – mais atenção ao AGORA
- Ter mais atenção à oralidade

11º Aula

B1 – 11 Novembro

Exercício: **e se a estreia fosse hoje?**

- Com o material disponível até à data o que dá para fazer e/ou apresentar?

11º Aula

B2 – 12 Novembro

Exercício: **e se a estreia fosse hoje?**

- Histórias universais o suficiente para criar relação ao invés de distanciar
- Sentimento de identificação
- Não ficar preso à ironia correndo o risco de se afastar de quem assiste
- É importante pensar nos objetos como material cénico, não deixa de ser um jogo teatral

12º Aula

B2 – 17 Novembro

Nota: ao jogar *Quizoola!* o perguntador não tem de ser tão diplomata

13º Aula

B2 – 19 Novembro

Nota: ao jogar *Quizoola!* é importante ter as regras bem conscientes para poder disfrutar do momento/jogo

NOTAS pós-apresentações:

- Importante manter um jogo de relação/comunicação entre os próprios intérpretes e com o público
- Estar no agora, ter presença e escuta ativa
- Ter imaginação e saber lidar com o inesperado

1º Aula

B3 – 2 de Dezembro

⇒ Qual a razão pela qual escolheram esta cadeira?

- Pelo professor
- Intuição
- Exclusão de partes em relação à oficina de ação

(a maioria escolheu a oficina de textos no início do semestre por ser mais desafiante bem como o calcanhar de Aquiles, muitos alunos afirmaram ainda terem optado inicialmente por textos uma vez que consideram ser basilar ao teatro)

Imagem ⇒ **Criação** → dar ferramentas aos alunos para elaborarem um trabalho mais autónomo

1º Pensamento/Espírito crítico/Discurso

2º *Quizoola!* (experiência duracional)

- Usado em contexto de aula como exercício de ferramentas do trabalho de ator, uma vez que põe em causa questões próprias do ofício do ator
- Trabalha-se sobretudo a exposição pessoal, mas jamais é terapêutico

3º *Mis Documentos* (conferência performance)

- Produto dos pontos anteriores

→ Reforma na oficina:

- Abolir a ideia de apresentação final e retirar o seu peso em prol de uma aula aberta no final, focando assim a turma no processo e não no resultado

⇒ O que é o teatro? – significado etimológico “lugar de onde se vê”

⇒ *Hic Et Nunc / Aqui e Agora* – Tempo real; acontece no momento; é finito

⇒ O paradoxo do teatro (edifício)

- Existe uma normativa de como o espaço é convencionado, contudo o teatro existe mesmo sem o edifício e o edifício sem o teatro
- Ditaduras invisíveis
 - Ex: Quando se pensa num ator, qual a primeira imagem que nos surge?
 - Homem branco – pensamento automático, normativo, redutor, limitativo

⇒ Devolver ao teatro o que é do teatro – Ortega

⇒ *Tutto è suscettibile di commedia* – Goldoni

⇒ Gesamt|kunst|werk/Total | Arte | Obra – Wagner

→ Não é um método, é a abertura de possibilidades

→ Não há regras – esse espaço de liberdade é contra os preconceitos e ditaduras

invisíveis

→ O teatro é um edifício, onde se faz teatro e onde cabem todas as artes

→ O teatro tem um atraso crónico, que não está a par do seu tempo (paradoxal: porque é a arte do AGORA por excelência)

⇒ Torna-se teatro porque tem essa intenção [o teatro existe pela intenção do artista, através da validação dos seu pares/público/programadores/críticos]

1º Aula

B4 – 3 de Dezembro

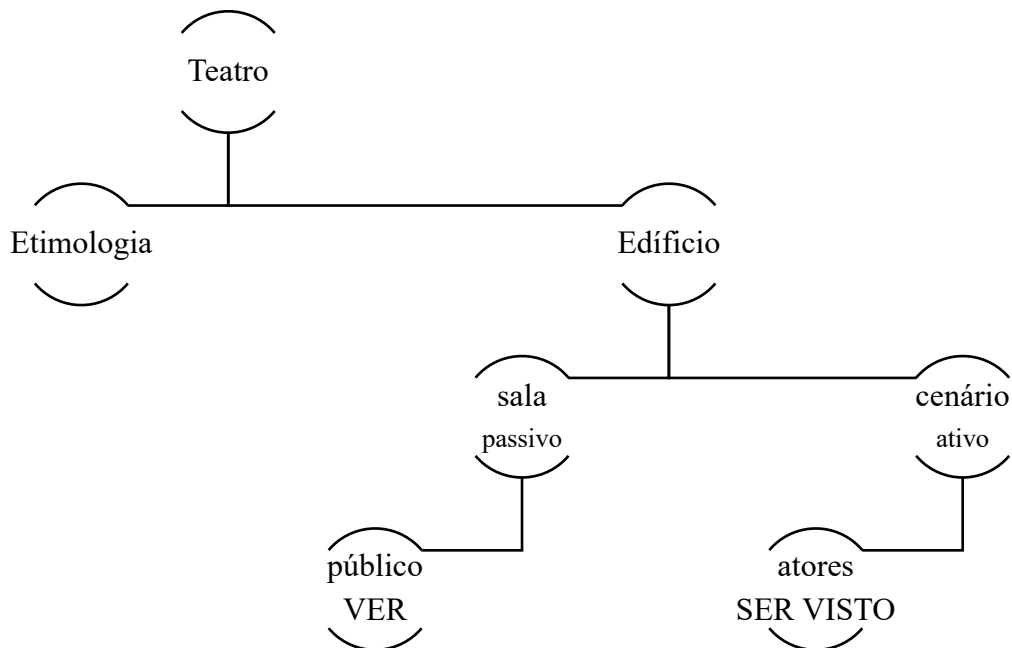
⇒ O propósito é transformar o material pessoal em artístico deixando assim de ser terapia

2º Aula

B3 – 9 de Dezembro

⇒ “O bom ator mostra a personagem e não se deixa revelar” – Ortega

- Atenção à data deste pensamento
- Ideia irrelevante a esta oficina



IDEIA: substituir entretenimento por fruição; os pressupostos das múltiplas reações do público são um campo selvagem, que o artista não controla; intenção do autor difere da interpretação do espectador

Opiniões sobre *Nisto/Arranjo Floral*:

- *Guilty Pleasure* – os performers expõem-se e nesse sentido há um ato de humildade
- Paralelismo ao *Ted Talk* – contudo os *Ted Talks* são puramente pedagógicos e as performances são objetos artísticos (sem intenção social, logo sem terapia??)

⇒ O que importa é a proposta cénica

- Como é que se metamorfoseia? – pessoal VS artístico
- O objeto tem de se expandir para além da simples vivência

⇒ Pós-Modernismo

- Um conceito que surge após algo, em oposição a algo
- O Modernismo procura a medida universal – regras
- Liberdade
- Ausência de regras
- Individualismo
- Real/imaginário
- Mistura de estilos
- Mistura da alta e baixa cultura
- Desconstrução
- A internet é um exemplo do Pós-Modernismo

3º Aula

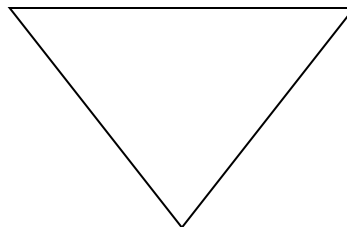
B3 – 14 de Dezembro

TPC próxima aula: preparar o monólogo como se fosse para mostrar a um programador + declaração de intenções

TPC férias: escrever e preparar a proposta final

⇒ *Quizoola!*

360º Perguntador



Respondedor 360º

(necessita lidar com o acontecimento de forma aberta e consciente)

Público

(não pode ser ignorado, pertence ao aqui e agora)

→ São todos personagens porque se encontram num contexto ficcional

- Proximidade
- Contágio
- Convenção

Notas sobre a primeira abordagem ao exercício:

- No geral bem mais preparados, por terem assistido aos exercícios das turmas B1 e B2
- É preciso mais escuta
- Tendência para respostas pouco elaboradas
- Baixo ritmo
- Falhas em questões mais técnicas como projetar a voz
- Não criaram ligação com o público nem se aproveitaram dele
- Idealmente deveriam ter mantido a bola sempre no ar

Exercício:

AGORA

- Usar o exercício como tentativa de estancar o desespero próprio do *Quizoola!*
- Não basta escutar, é também preciso traduzir

3º Aula

B4 – 15 de Dezembro

⇒ *Quizoola!*

- Jogo de atores
- Jogo entre duas pessoas com e para o público
- Jogo de criação de conteúdos
- Jogo de ação e reação
- Jogo de expressão corporal
- Jogo de experiência cénica
- Jogo de imaginação
- Jogo de exposição das suas ferramentas de ator, do seu conhecimento e até da falta dele
- Jogo dialético¹ e não pessoal
- Jogo de entretenimento – fruição

- Neste jogo é óbvio quando não está a funcionar
- Tudo é possível de ser matéria

¹ Interessa mais a transformação artística do material e não o questionamento sobre o pessoal

→ E a higiene moral do Jogo? – Que lugar ocupa?

- Como saber separar a vida da cena?
- É necessária confiança com o outro para que a cena resulte e a fricção real entre os participantes beneficie o jogo
- Visar a ficção quando não se sabe ou não se quer responder, quanto mais ficcional mais clara é essa intenção
- Usar a abertura do jogo em benefício da mudança
- Comentar com o corpo
- O jogo falha e assim até pode ser melhor do que se for um sucesso

Notas sobre a primeira abordagem ao exercício:

- Ter mais atenção à postura
- Ter mais atenção à projeção
- Não souberam aproveitar as reações do público
- Ter atenção aos seus tiques e gestos parasitas, próprios e dos outros e tirar benefício disso
- Tendência para manter o ritmo
- Saber gerir melhor a potência ficcional
- Estar virado para o público não significa por si só estar com o público, é preciso olhar, ver, estar presente

→ Escuta → Presença → Entrega = receita para ganhar o jogo

4º Aula

B3 – 16 de Dezembro

⇒ Revisão sobre Pós-Modernismo

[Porque estamos num processo de criação precisamos perceber o passado de modo a
“construir” o presente]

Século XX

- MO – construção; universalidade; hierarquia; racionalismo; rigor; narrativa; método; ideologia
- POSMO – sistema assintomático; híbrido; desconstrução; jogo; liberdade; fragmentação; rizoma; ecletismo; anarquia; irracionalismo; ironia

Século XXI

- ? – 2002 morreu o POSMO
 - Razões: 09/11; crises financeiras; ataques terroristas; internet/discussões em praça pública; queer; racismo; ambiente; políticas pós-coloniais

⇒ Jacques Derrida

Différance – diferimento (pensar no outro) + diferença

- Criação de coisas mais relevantes
- Consideração pelo outro

→ Paralaxe – ver o mesmo objeto de perspectivas diferentes

→ Heurística – Eureka

⇒ O que se segue ao POSMO ainda é motivo de debate logo não há consenso na escolha de um nome

- Pós-Pós-Modernismo – Razão/fé
- Cosmodernismo – inclui o outro
- Pós-Digital – afluência do ciberespaço com a biologia
- Hipermodernismo – fluído/imaterial ≠ hiperconsumo
- Automodernismo – autómato VS homem
- Transmodernismo
- Altermodernismo – alteridade
- Nova Sinceridade
- Metamodernismo – (entre) oscilar; aspeto mercurial: mensageiro veloz entre terra e céu

- Era dos Binómios
 - *Informed Naiveté*
 - *Act Naturally*
 - *Pragmatic Idealism*
 - *Moderate Fanaticism*
 - *Frenemy*
 - *Technical Sincerity*
 - *Wow Fuck*

4º Aula

B4 – 17 de Dezembro

Século XX

- MO – convecção; sistema; verdade; hierarquia; rigor; purismo; limites; ordem; dogma; narrativa; linear; ideologia
- POSMO – desumanidade; desconstrução; globalização; rizoma; obra aberta; vago; reciclagem; fragmentação; acidente; ecletismo – (consequência do vago: INÉRCIA)

Nota: revolução digital – *reality shows* como a vida íntima passou para a esfera pública

5º Aula

B3 – 4 de Janeiro

Proposta de nomes alternativos ao Metamodernismo:

1. Era da Atazagorafobia – medo de esquecer e/ou ser esquecido
2. Ineptiamodernismo – ineptia = nonsense
3. Extremodernismo
4. Experiencialismo
5. Redimodernismo – redi = reciclar

VER: *uncanny valley*; Sophie Lewis; prefixionismo; melancolia e manifestações

⇒ A concretização do objeto/apresentação tem tanta importância como todo o processo

⇒ Onde é que a tua história passa a ser a tua história? – dar contexto ao espectador de modo a que possa encontrar pontos de relação, id est, dar contexto para que o espectador possa descontextualizar-se

⇒ A história de tão universal que é torna-se política. Ao se intelectualizar o tema, a manipulação só é possível através da ficção uma vez que afasta do conteúdo pessoal e afasta o artista da terapia

⇒ E qual é a relevância para o espectador?

Exercício:

- Andar pelo espaço
- Pensar na história
 - Como contá-la a alguém que a desconhece
 - Pensar bem nos factos e detalhes
 - Como é que ela deve ser expressada, que vocabulário usar para melhor se fazer entender
- Contar a história em dois minutos
- Contar a história com diferentes intenções
 - Mais ou menos exagerado
 - Feliz, dramático, histérico, raiva, etc
 - Sotaques, línguas estrangeiras conhecidas e até mesmo desconhecidas
 - Só com o corpo

Nota: encurtar o tempo e mais vale sujar primeiro a cena para depois conscientemente limpar

Observações:

- Quanto menos tempo têm para o exercício mais facilmente chegam ao ponto essencial da história
- O uso de uma língua desconhecida é auxiliado com excesso de gestos
- O discurso tem de ter um vocabulário eficaz, não necessariamente “artístico” - pretensioso

5º Aula

B4 – 5 de Janeiro

Proposta de nomes alternativos ao Metamodernismo:

1. Click me World
2. Click me Whoaao
3. iModernismo
4. Bingeism
5. Logoshíbrido
6. Eosterismo
7. Janoísmo – Deus no início
8. Surfismo

Exercício:

- Andar pelo espaço
- Pensar na história
- Contar a história em dois minutos
- Contar a história com diferentes intenções
 - Numa noite de copos
 - Com raiva
 - A chorar
 - Recorrer a uma memória pessoal e aplicar numa forma naturalista ou realista (com sinceridade) + o mesmo recurso, mas contar a história de outrem
 - Sotaques, línguas estrangeiras conhecidas e até mesmo desconhecidas
 - Só com o corpo

Observações:

- Dificuldade em explorar diferentes intenções

6º Aula

B3 – 6 de Janeiro

⇒ Como se funde a criação com a teoria?

Exercício:

SPEED DATING

Observações:

- Dificuldade em manter a coerência quando mentem
- Precisam de mais ginástica mental para safar perguntas de teor desconhecido
- Saber desenvolver mais de modo a saírem do óbvio
- Não chegam a atingir o ponto de conversa fluída, falta mais desenvolvimento

Exercício:

QUIZOOLA!

Observações:

- O jogo precisa de intenção, de outra forma não sobrevive, não basta estar

6º Aula

B4 – 7 de Janeiro

Observações Gerais:

- O grilo falante (autogestão) tem de estar ativo no jogo
 - Consciência do trabalho de ator
 - Não revelar o grilo ao público
 - Jogo de companheirismo (profissional)

8º Aula

B3 – 13 de Janeiro

Observações Gerais:

- Dificuldade em construir discurso
- Uso de *personas* como mecanismo de defesa??

8º Aula

B4 – 14 de Janeiro

Observações Gerais:

- Não é bom ficar condicionado ao questionário
- O perguntador não deve querer saber do conteúdo das respostas a nível pessoal, a sua função é fazer perguntas
- A exposição da ignorância só importa para o ato performativo, não para o pessoal – lembrar de que é um espetáculo
- Linha ténue entre estar preso aos aspetos pessoais e agir em favor do ato performativo
- Qual a relevância do público? – ao ser num contexto académico em que todos se conhecem a relação é extremamente pessoal e isso afeta a concretização do jogo
- Qual o interesse de picardias pessoais?
- O corpo tem de ter vontade de estar em cena
- Demasiado desespero, visivelmente devido ao pânico das questões (medo de revelar ignorância em relação aos tópicos)

9º Aula

B3 – 18 de Janeiro

Observações Gerais:

- Demasiada palhaçada
- Usar melhor o espaço e ter mais consciência do mesmo
- Cuidado a patinar em cena – revela ansiedade e insegurança
- É preciso mudar mais de registo/intenção
- Será mais vantajoso ao jogo denunciar a ignorância?
- Não criam ligação com o público
- Demasiado uso de falsidade
- Respostas demasiado curtas
- É necessário menos diplomacia
- No geral boas trocas
- Ter mais cuidado com a postura, principalmente na cadeira
- Não esquecer de usar o guião

- Pedir mais listas, pedir exemplos e ficções
- O jogo não serve só para divertir

9º Aula

B4 – 19 de Janeiro

Observações Gerais:

- Mais cuidado com excesso de absurdo
- Boa escuta no geral
- Mais cuidado com a postura
- Necessária mais noção de espaço
- Não é só para rir
- Não esquecer o guião
- Demasiada resistência à ficção
- Atenção ao público, procurar nele estímulo e consciência cénica
- Receio em abordar temáticas ditas mais sérias
- Cuidado com as perguntas longas

10º Aula

B3 – 20 de Janeiro

Observações Gerais:

- Falta de entusiasmo
- A banalidade/o quotidiano só por si não tem interesse
 - Como potenciar o pessoal?
 - Vale tudo na construção de um objeto artístico?
 - O que define um objeto artístico?

10º Aula

B4 – 21 de Janeiro

⇒ Objetivo: **dar voz a uma personalidade artística**

- As propostas do Pedro são como veículos para o autoconhecimento dos próprios alunos enquanto entidades artísticas

- Um dos aspetos mais positivos que os alunos levam das aulas é a escrita para cena das suas próprias propostas e ideias

11º Aula

B3 e B4 – 25 e 26 de Janeiro

Aulas via **ZOOM** e agora?

⇒ Não se vai adaptar nada do trabalho até então realizado, vão sim somente manter a memória do trabalho

- Como alternativa irão sim realizar um guião¹₂ mais complexo com os seus monólogos, indicações cénicas, figurinos, adereços, etc.

¹ memória descritiva

² aproximação mais possível do que seria pretendido para a apresentação

→ o primeiro confinamento foi um impulsionador de vontade em agir segundo os alunos para o presente semestre; foi uma fonte de energia para o fazer e criar

12º Aula

B3 e B4 – 27 e 28 de Janeiro

⇒ Partilha de Pedro Penim sobre o seu percurso

- Como se constrói uma identidade artística?
- Que passos dar?
- Como se constrói uma estrutura/companhia?

→ Teatro Praga – criada sem bases no teatro; por impulso (pulsão pelo teatro)

→ O teatro é uma arte comunitária – até mesmo um simples monólogo envolve uma equipa de muita gente

- É preciso o outro – um coletivo, a sós corremos o risco de perder o comboio

⇒ O que pode seguir ao Metamodernismo? – para refletir e abordar na próxima aula

VER: Lúcia Sigalho; Creative Nonfiction

13º Aula

B3 e B4 – 1 e 2 de Fevereiro

⇒ Previsões para a arte – 2020's (Alina Cohen)

- Perspetiva internacional/global
- Fim dos génios
- Mais transcendental = mais abstrata
- Era do insta
 - Como ferramenta
 - Narcisismo/ego
- Era da experiência
 - Imersiva
 - Realidade virtual
 - Interação mais direta com obras e autores
- Fim das hierarquias
- Fim da pintura enquanto “grande arte”
- Uso de algoritmos para alcançar e/ou ludibriar os públicos

⇒ *Not going back to normal*

- Quebrar tabus; barreiras; condicionalismos; privilégios; hierarquias
- *Online* como espaço de democratizar as artes
- O sector artístico é o reflexo da sociedade?

⇒ Qual é a função da arte? Para que serve? Tem de ter um propósito?

⇒ Tudo é financeiro

⇒ O valor da arte para as massas = belo + técnica

VER: *Ableism* (capacitismo)

⇒ Vera Borges

- Valor da arte
- Arranjar suporte e sustentabilidade nas organizações
- 1º parágrafo, pág. 7 – diversidade como forma de alcançar mais público
- Covid-19 veio denunciar as fragilidades do sistema

- Levar as artes aos municípios – Ex: Artemrede
 - Não se trata de educar, mas mostrar

ANEXO C

[Sumários¹]

¹Os sumários são propostas minhas, não tendo sido aprovado em instância alguma pelo Pedro Penim.

Turma - B1

1º Aula (7 Out)

Apresentação da unidade curricular e dos alunos.

Contextualização e introdução dos conteúdos: atuação, presença e criação.

2º Aula (12 Out)

Contextualização e debate referente às questões do pós-modernismo.

Introdução ao objeto artístico *Quizoola!* dos Forced Entertainment, como ferramenta de trabalho criativo.

3º Aula (14 Out)

Reflexão sobre possíveis conceções posteriores ao pós-modernismo.

Realização do exercício “Agora”.

4º Aula (19 Out)

Aula dedicada à reflexão dos conceitos abordados na aula anterior: metamodernismo.

5º Aula (21 Out)

Realização do exercício “*Speed Dating*”.

Primeira abordagem prática ao *Quizoola!*.

6º Aula (26 Out)

Reflexão sobre o espetáculo *Doing it* e abordagem ao trabalho da artista Lola Arias.

Apresentações de propostas performáticas a partir da música do agora.

7º Aula (28 Out)

Aula dedicada à exploração do trabalho individual, a partir de histórias pessoais.

8º Aula (2 Nov)

Aula dedicada ao conceito “*Applied Theater*”.

9º Aula (4 Nov)

Continuação do desenvolvimento dos solos autobiográficos.

Realização de exercícios baseados no *Quizoola!*.

10º Aula (9 Nov)

Ponto de situação sobre o material criativo apurado pelos alunos.

11º Aula (11 Nov)

Primeira partilha cénica do material criativo de cada aluno.

12º Aula (16 Nov)

Continuação da aula anterior.

13º Aula (18 Nov)

Sessões individuais de 20 minutos para compor o material criativo.

Realização de exercícios baseados no *Quizoola!*.

14º Aula (23 Nov) - manhã

Primeiro ensaio corrido.

15º Aula (23 Nov) - tarde

Ensaio Geral.

16º Aula (25 Nov)

Aula aberta/Apresentação do objeto final.

Turma - B2

1º Aula (8 Out)

Apresentação da unidade curricular e dos alunos.

Contextualização e introdução dos conteúdos: atuação, presença e criação.

2º Aula (13 Out)

Contextualização e debate referente às questões do pós-modernismo.

Introdução ao objeto artístico *Quizoola!* dos Forced Entertainment, como ferramenta de trabalho criativo.

3º Aula (15 Out)

Aula Cancelada (a repor dia 19 Novembro)

4º Aula (20 Out)

Reflexão sobre possíveis conceções posteriores ao pós-modernismo.

Realização do exercício “Agora”.

5º Aula (22 Out)

Aula dedicada à reflexão dos conceitos abordados na aula anterior: metamodernismo.

6º Aula (27 Out)

Reflexão sobre o espetáculo *Doing it* e abordagem ao trabalho da artista Lola Arias.

Apresentações de propostas performáticas a partir da música do agora.

7º Aula (29 Out)

Aula dedicada à realização de exercícios criativos: “*Speed Dating*”, *Quizoola!* e início do trabalho individual, a partir de histórias pessoais.

8º Aula (3 Nov)

Aula dedicada ao conceito “*Applied Theater*”.

9º Aula (5 Nov)

Reflexão sobre os trabalhos escritos/histórias.

10º Aula (10 Nov)

Ponto de situação sobre o material criativo apurado pelos alunos.

11º Aula (12 Nov)

Primeira abordagem cénica do material criativo de cada aluno.

12º Aula (17 Nov)

Continuação da aula anterior.

13º Aula (19 Nov)

Sessões individuais de 20 minutos para compor o material criativo.

Realização de exercícios baseados no *Quizoola!*.

14º Aula (24 Nov) - manhã

Ensaio Geral.

15º Aula (24 Nov) - tarde

Ensaio Geral.

16º Aula (26 Nov)

Aula aberta/Apresentação do objeto final.

Turma - B3

1º Aula (2 Dez)

Apresentação da unidade curricular e dos alunos.

Contextualização e introdução dos conteúdos: atuação, presença e criação.

2º Aula (9 Dez)

Reflexão sobre *A Ideia do Teatro* de José Ortega y Gasset e sobre os espetáculos *Nisto e Arranjo Floral*.

Introdução ao objeto artístico *Quizoola!* dos Forced Entertainment, como ferramenta de trabalho criativo.

Contextualização e debate referente às questões do pós-modernismo.

3º Aula (14 Dez)

Primeira abordagem prática ao *Quizoola!*.

Realização do exercício “Agora”.

4º Aula (16 Dez)

Reflexão sobre possíveis conceções posteriores ao pós-modernismo.

Pitch das propostas dos alunos.

5º Aula (4 Jan)

Ponto de situação sobre o material criativo apurado pelos alunos.

Aula dedicada à realização de exercícios criativos a partir de histórias pessoais.

6º Aula (6 Jan)

Aula dedicada à realização de exercícios criativos: “*Speed Dating*” e *Quizoola!*

7º Aula (11 Jan)

Primeira abordagem cénica do material criativo de cada aluno.

8º Aula (13 Jan)

Realização de exercícios baseados no *Quizoola!*.

9º Aula (18 Jan)

Sessões individuais de 30 minutos para compor o material criativo.

Realização de exercícios baseados no *Quizoola!*.

10º Aula (20 Jan) [última aula presencial]

Continuação da aula anterior.

11º Aula (25 Jan)

Reflexão das propostas criativas.

Contextualização das próximas aulas via Zoom.

12º Aula (27 Jan)

Colóquio sobre o percurso criativo e profissional do professor.

Breve reflexão sobre possíveis conceções posteriores ao pós-modernismo/metamodernismo.

13º Aula (1 Fev)

Reflexão sobre possíveis conceções posteriores ao pós-modernismo/metamodernismo.

Exposição de possíveis projetos condicionados pela atual pandemia.

14º Aula (3 Fev)

Autoavaliação e reflexão do desenvolvimento dos alunos enquanto intérpretes e criadores.

Turma - B4

1º Aula (3 Dez)

Apresentação da unidade curricular e dos alunos.

Contextualização e introdução dos conteúdos: atuação, presença e criação.

2º Aula (10 Dez)

Reflexão sobre *A Ideia do Teatro* de José Ortega y Gasset e sobre os espetáculos *Nisto e Arranjo Floral*.

Introdução ao objeto artístico *Quizoola!* dos Forced Entertainment, como ferramenta de trabalho criativo.

Contextualização e debate referente às questões do pós-modernismo.

3º Aula (15 Dez)

Primeira abordagem prática ao *Quizoola!*.

Realização do exercício “Agora”.

4º Aula (17 Dez)

Reflexão sobre possíveis conceções posteriores ao pós-modernismo.

Pitch das propostas dos alunos.

5º Aula (5 Jan)

Ponto de situação sobre o material criativo apurado pelos alunos.

Aula dedicada à realização de exercícios criativos a partir de histórias pessoais.

6º Aula (7 Jan)

Aula dedicada à realização de exercícios criativos: “*Speed Dating*” e *Quizoola!*

7º Aula (12 Jan)

Primeira abordagem cénica do material criativo de cada aluno.

8º Aula (14 Jan)

Realização de exercícios baseados no *Quizoola!*.

9º Aula (19 Jan)

Sessões individuais de 30 minutos para compor o material criativo.

Realização de exercícios baseados no *Quizoola!*.

10º Aula (21 Jan) [última aula presencial]

Apresentação em bruto das propostas criativas (ensaio geral).

11º Aula (26 Jan)

Reflexão das propostas criativas.

Contextualização das próximas aulas via Zoom.

12º Aula (28 Jan)

Colóquio sobre o percurso criativo e profissional do professor.

13º Aula (2 Fev)

Reflexão sobre possíveis conceções posteriores ao pós-modernismo/ metamodernismo.

14º Aula (4 Fev)

Exposição de possíveis projetos condicionados pela atual pandemia.

ANEXO D
[Regras do *Quizoola!*]

QUIZOOLA! / Forced Entertainment

Regras para as aulas de Oficina de Imagem:

- Exercício de exposição: das ideias, da fragilidade, das capacidades, do conhecimento, da falta de conhecimento, da expressão corporal, da imaginação, da inventividade, das ferramentas que possui, da capacidade de se proteger, da combatividade, da energia, do domínio do corpo, dos recursos como ator.

- *Quizoola* é uma competição.

- Jogo dialético e não pessoal.

- O perguntador só pergunta, o respondedor só responde (nunca o contrário).

- O jogo deve entreter o público, sempre.

- Mas também deve fazê-lo pensar.

- Há duas personagens (O Perguntador e O Respondedor) e uma lista de 2000 perguntas em português.

Exercício em triângulo:

- Perguntador / respondedor / público.

- Direção triangular, posicionamento.

- Distância de 2 metros entre ambos, não é permitido tocar-se.

- Respostas para o público (maioritariamente, posicionamento frontal) mas com a consciência do outro (noção do ritmo da posição).

Essencial:

- Perguntas simples / Respostas complicadas (e nunca o oposto).
- As trocas fazem-se com a pergunta “Queres parar?”.

PERGUNTADOR:

- Domina o espaço, pode andar à sua vontade.
- Perguntas bem articuladas, levadas até ao fim, sem sentido dúbio ou impercetível.
- Falar verdade / falar mentira, quando faz as perguntas
- Do abstrato ao concreto: personalizar, trazer para o agora, para as pessoas dentro da sala, para o espaço onde decorre o exercício, para a cidade, para o país...
- Só pode comentar a resposta em forma de pergunta
- Pode usar a lista de perguntas como adereço (atirar ao chão, bater, abanar...).

Formas possíveis de perguntar:

- Usar a âncora principal (quando não se tem ideias, voltar ao ritmo e forma comum do *quiz*).
- Sinceramente fascinado, pela poesia das perguntas, pela curiosidade das perguntas.
- Amigável, simpático, interessado.
- Íntimo, chegado.
- Formal, *business like*.

- Funcional, sem grande interesse, cumprir serviço.
- Impaciente, atacando, gritando, sobretudo se encontra na resposta uma moral dúbia.
- Inquisidor, interrogativo, esmiuçar a resposta.
- *Killer*, instinto de encurralar o respondedor.
- Expor contradições.
- Forçar a especificidade das respostas, procurar paradoxos e contradições.
- Não ter medo de perguntar sobre a intimidade.
- Não ter medo de ser cruel.
- Não ter medo de usar a sua própria relação pessoal com o respondedor.
- Golpe final, finalizar, *nailing*: “Portanto és estúpido, verdade?”, “Portanto não sabes o que estás a dizer, é isso?”.
- Repetição da mesma pergunta / repetir “Tens a certeza?” / repetir várias vezes sublinhando aquilo que se quer ver respondido / quando se percebe que o respondedor está a fugir à pergunta.
- Voltar à mesma pergunta várias vezes quando se percebe que é uma pergunta incómoda.
- Aborrecido (quer que a resposta seja realmente aborrecida ou até muito divertida).
- Enojado.
- Lento, pensativo.
- Ritmo médio.

- Ritmo avassalador / avalanche de perguntas / às vezes impaciente e sem sequer esperar resposta.
- Perguntas de “O que é que preferias?” / “either-or”.
- Propor uma ficção (no tom e na situação).
- Fazer a súmula da resposta numa única pergunta, por exemplo: “O que é o sacrifício?” (quando o respondedor está a falar de uma coisa, mas não exatamente sobre o que é essa coisa).
- Mudar a perspetiva, do ponto de vista do respondedor para outra pessoa (por exemplo, se está a falar de um caso dramático colocá-lo no lugar dessa pessoa, fazendo com que a sua moral pareça débil).
- Incluir o público: “De todas estas pessoas que aqui estão quem é que...?”.
- Forçar o respondedor a ser concreto (“podes deixar-te de merdas e responder?”).
- Escalas: “de 1 a 10 como classificarias...”.
- Jogar com o “Queres parar?”, por exemplo pouco antes de começar ou então, no caso de a resposta ser sim, não atender ao pedido.
- Punir o outro pelo seu sucesso (“És um perito em mitos?”).
- Se não consegues castigar o respondedor naquele momento, esperar para atacar com o mesmo assunto mais tarde.
- Pedir listas (dá-me 5 exemplos de...).
- Mencionar os sons que o público produz, as suas atitudes e tentar manipular as reações do público em seu favor (“Não achas que estás a aborrecer as pessoas?” / “Achas que alguém riu?”).

- Separar a forma do conteúdo.
- Fazer o respondedor mudar de lugar, gerir as movimentações (“Gostavas de te sentar?”).
- Punir o respondedor se ele por acaso se atrapalha e pergunta alguma coisa.
- Observar o comportamento do respondedor e usá-lo no jogo: os tiques, o tempo que demora a responder, os assuntos, os refúgios, etc.
- Pedir uma narrativa grande para ganhar tempo (para ir à casa de banho, por exemplo): “Podes contar-me a história da *Bíblia*?”.
- Entrosar perguntas (de diferentes tipos, relacionando-as). Casar dois tipos de perguntas diferentes. (ex. “Qual é a capital da Arménia?” / “És a favor do casamento gay?” → “Podes descrever um casamento gay tipicamente arménio?”).
- Escolher um único tópico e aprofundá-lo muito com vários tipos de perguntas.
- O perguntador não tem de se limitar às perguntas escritas, pode inventar as perguntas que quiser.
- Partilhar com o espectador a sua reação à resposta enquanto o respondedor fala.

RESPONDEDOR

- O respondedor é um contador de histórias.
- O respondedor é quem oferece conteúdo, quanto mais conteúdo mais jogo.
- O respondedor deve responder sempre ao público, de forma clara.
- Ao contrário do perguntador, o respondedor deve limitar-se a estar sentado ou de pé.

- Deve aproximar-se mais do público quando pretende evidenciar a sua fragilidade.
- Não deve ter medo de enfrentar essa mesma fragilidade, deve ser generoso a expô-la.
- Não ter medo de expor a sua intimidade.
- Usar a verdade como *default* (porque é sempre mais fácil).
- Usar a ficção sempre que a imaginação permitir.
- Capacidade de escolha no momento.
- Evitar dizer “não sei”, é sempre melhor efabular, inventar.
- Não empatar, não usar bengalas (“então...” / “deixa-me cá ver...” / “isso é muito interessante...”). Ir direto ao assunto sem formalidades e sem balbuciar.
- Deixar-se surpreender pela primeira coisa que lhe vem ao pensamento e/ou sai da boca.
- Ter consciência da resposta mais óbvia e mais cliché a uma pergunta. E decidir usá-la ou não, em prol do interesse do exercício.
- Lidar com a falha. O jogo falha muitas vezes.
- Não ter medo de se assumir como uma “má pessoa”.
- Não ter medo de tornar o jogo numa coisa séria.
- Não ter medo de usar a sua própria relação pessoal com o perguntador.
- O jogo do respondedor é um “*losing game*”, deve estar sempre disposto a meter-se em sarilhos e a procurar oportunidades para perder.

- Se não percebe a pergunta não pode pedir para repetir, terá de o fazer de outras formas.
- Se o perguntador lhe faz uma pergunta claramente ficcional, o respondedor deve manter a ficção (regra da improvisação).
- Fazer listas, expandir os assuntos, atirar para fora muitos temas e muitas versões e muitas histórias.
- Evitar estar à defesa (quanto mais se afundar melhor para o jogo). O respondedor ganha o jogo (ou aquele momento) não por recusar a pergunta, mas por conseguir dar a volta ao jogo do perguntador, conseguindo sair por cima com a sua resposta.
- Cooperar, estar muito disponível, estar no jogo na sua plenitude, ter um raio de atenção de 360°.
- Evitar comentar o próprio jogo, não comentar as suas regras nem expô-las.

Ritmo da cena:

- Mudar de padrões / cortes / travagens / criar formas.
- Ondas de ritmo / ondas de conteúdo / ondas de velocidade (mais rápido ou mais lento).

Outras observações:

- *Show time* (a sensação de que o jogo está em velocidade de cruzeiro e que nada poderá parar o sentido do espetáculo).
- *Stucked* (posição onde o jogo vai parar muito regularmente). É preciso encontrar soluções para sair daí.

- Mudar as posições para mudar o foco. É um mecanismo que se pode usar sempre. Às vezes mesmo como forma.

- Quando trocam de posições, o novo perguntador pode perguntar imediatamente a mesma coisa que lhe tinha sido perguntada.

ANEXO E

[Guias técnicas das apresentações
finais – Turmas B1/B2]

Turma - B1

1. Pedro Penim (apresentação)
2. **Quizoola!** Pedro Penim + Angela Fim: “Angela, qual é a tua história?”
3. Angela [8min] **MÚSICA** (Logo depois da pergunta) Fim: “ânimo”
4. **Quizoola!** Rui + Ema Fim: “Rui, qual é a tua história?” (Leandro e Rita levam o quadro para a cena)
5. Rui [10min] Fim: “Ema, qual é a tua história?”
6. Ema [10/12min] Fim: “insegurança é uma interpretação emocional” (Quando começa a ler a definição, entra David e Inês e arrumam o quadro)
7. **Quizoola!** David + Inês Fim: “Inês, qual é a tua história?”
8. Inês [12min] Fim: “” (Assim que acaba entram David e Diogo, Inês arruma e limpa o quadro)
9. **Quizoola!** David + Diogo Fim: “Diogo, qual é a história?”
10. Diogo [?] **MÚSICA + VÍDEOS** Fim: “David, qual é a tua história?” (Rita e Leandro arrumam a cena)
11. David [8min] Fim: “(...) rumo que a minha vida havia de tomar”
12. **Quizoola!** Rui + Cornelia Fim: “Cornelia, what is your story?”
13. Cornelia [10min] Fim: “” (Quando Cornelia acabar entram Leandro e Rita)
14. **Quizoola!** Leandro + Rita Fim: “Leandro, qual é a tua história?”
15. Leandro [?] **POWERPOINT** (Ver no texto) Fim: “Rafaela qual é a tua história?”
16. Rafaela [7min] Fim: “em que não é suposto” Entra a Rita
17. **Quizoola!** Rafaela + Rita Fim: “Rita, qual é a tua história?”
18. Rita [10min] Fim: Entram Hugo e Inês
19. **Quizoola!** Hugo + Inês Fim: Hugo, qual é a tua história?
20. Hugo [10min]

Turma - B2

21. **Quizoola!** Juliana + Patrícia (Sai Patrícia)
22. Pedro Penim (Apresentação) Fim: “Juliana, qual é a tua história?”
23. Juliana [10min] Fim: “uma ovelha reconhece um membro do rebanho, deve ser por isso.”
24. **Quizoola!** Patrícia + Tozé Fim: “Patrícia, qual é a tua história?”

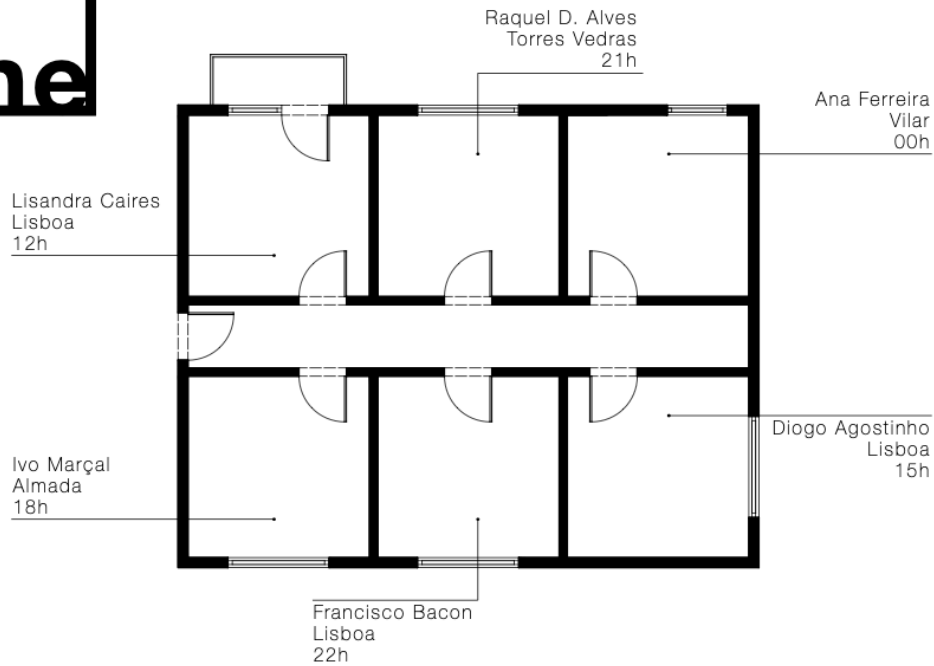
25. Patrícia [12min] **POWERPOINT** Fim: “(...) eu já não vivo lá. Tozé, qual é a tua história?”
26. Tozé [10min] Fim: “Música”
27. **Quizoola!** Tozé + Ricardo Fim: “Maria, qual é a tua história?”
28. Maria [15min] **POWERPOINT** Fim: “(...)uma pintura do Rothko, mas o quadro agora é diferente.”
29. **Quizoola!** Maria + Ricardo Fim: “Ricardo, qual é a história?”
30. Ricardo [12min] **MÚSICA** Fim: “Renata, qual é a tua história?”
31. Renata [12min] Fim: “(...) mas poucos são os que se queixam.”
32. **Quizoola!** Renata + Jacob Fim: “Jacob, qual é a tua história?”
33. Jacob [12min] **SOM + POWERPOINT** Fim: “Miguel, qual é a tua história?”
34. Miguel [5min] **VÍDEO** Fim: “?”
35. **Quizoola!** Miguel + Martim Fim: “Martim, qual é a tua história?”
36. Martim [15min] Fim: “?”
37. **Quizoola!** Martim + Guilherme Fim: “Guilherme, qual é a tua história?”
38. Guilherme [15min] **MÚSICAS** (3/4)

ANEXO F

[Apreciações gerais de alunos sobre a
unidade curricular]

Sujeitos	Quais as razões que o levaram a optar pela Oficina de Imagem?	Como classifica a sua experiência das aulas?	Que aspetos mudaria e porquê?	Qual a importância da cadeira no desenvolvimento da sua identidade artística?
1	tinha a opção de 2 entre 3 oficinas, cada uma com um professor diferente, e já tinha estado com uma deles, pelo que escolhi as outras duas oficinas	Positiva	gostaria de ter tido mais carga horária da oficina e que a minha turma tivesse tido a oportunidade de apresentar o trabalho desenvolvido	ajudou-me a descobrir e desenvolver as minhas capacidades de improviso e deu-me liberdade suficiente para explorar o meu sentido estético e aperceber-me das minhas apetências artísticas
2	A Oficina Imagem não fez partes das minhas opções, e não fez precisamente porque “imagem” tem um significado muito lato e a imensidão de possibilidades assustou-me. Não percebo muito bem a escolha da palavra para a oficina em questão, mas a verdade é que escolhi as outras duas oficinas. Não me arrependo de ter trocado uma das opções para fazer um favor a outra pessoa, mas realmente não tive razões para escolher esta oficina.	Positiva	As condicionantes da pandemia e todas as regras de segurança impostas para o funcionamento das aulas limitaram o trabalho do grupo e o próprio trabalho em grupo. Por esta razão mudaria o aspecto de termos vivido este período em pandemia e tenho a certeza que teria uma experiência mais rica e partilhada com o grupo.	A Oficina de Imagem foi importante, no meu caso, porque me fez consciencializar de vários aspectos relacionados com o “estar em cena” e com as ferramentas que um ator precisa/deve ter para poder desenvolver o seu trabalho. A importância da capacidade de improviso. A exposição do ator em cena, principalmente quando o trabalho da parte de algo autobiográfico. Referências essenciais para desenvolver trabalho como ator-intérprete e/ou ator-criador. Faço a ressalva que, apesar de estarmos a falar sobre a Oficina de Imagem, tudo isto se deve ao trabalho desenvolvido pelo Pedro Penim. Portanto, mais do que a Oficina em si (que é lecionada por um professor diferente todos os anos), o “mérito” da importância que aqui descrevi deve-se mais ao Pedro Penim do que à própria Oficina.
3	Por exclusão de partes	Positiva	Acrescentaria o desenvolvimento da relação entre o conteúdo teórico lecionado com a parte prática posta em prática, juntamente com a teoria das cadeiras do curso. Em suma, a criação de uma melhor relação entre as temáticas e conteúdos lecionados.	A cadeira foi essencial para repensar as formas da arte e a criação artística. Para além de ter exercitado a ferramenta da improvisação e criatividade do(a) ator/atriz.
4	Na altura, tinha pouco interesse na alternativa.	Positiva	Acho que não mudaria nada, foi bom.	Importante. 7 de 10 em importância.
5	Aprender directamente com o Prof. Pedro Penim	Positiva	Gostaria que a duração da oficina fosse maior e gostaria que houvesse a oportunidade de um acompanhamento mais individualizado com cada aluno.	Foi a única experiência no curso que abordou alguma forma de improvisação e de construção de "cena", e isso foi interessante e uma abordagem diferente das demais oficinas.

ANEXO G
[Sinopse *All-One*]



sinopse

um projeto de

Ana Ferreira

intervenientes

Diogo Agostinho

Francisco Bacon

Ivo Marçal

Lisandra Caires

Raquel D. Alves

agradecimentos

Armando Nascimento Rosa

Diogo Bento

Gabriel Lapas

Maria Repas

Vitor Velez

All-one é um projeto audiovisual e performativo, que explora a intimidade, bem como a individualidade dos seus intervenientes. Trata-se de uma experiência pessoal e intransmissível onde, quem assiste, terá acesso exclusivo através de códigos QR.

Em que pensamos quando estamos sozinhos? Esta é a premissa à qual seis jovens artistas, de forma individual e *sui generis*, refletiram sobre as suas vivências.

Seremos plenos nos nossos momentos de solidão?

instruções

Para aceder será necessário um telemóvel ou tablet com leitor de códigos QR, bem como ligação à internet, auscultadores e, preferencialmente, com a orientação de ecrã desbloqueada para poder usufruir na íntegra da experiência.

Os códigos QR correspondem à invasão da intimidade dos intervenientes. Encontrará, na parte de trás dos cartões, orientações específicas para a visualização dos respetivos conteúdos.

ANEXO H

[Guia de Intervenção *All-One*]

Guia de Intervenção

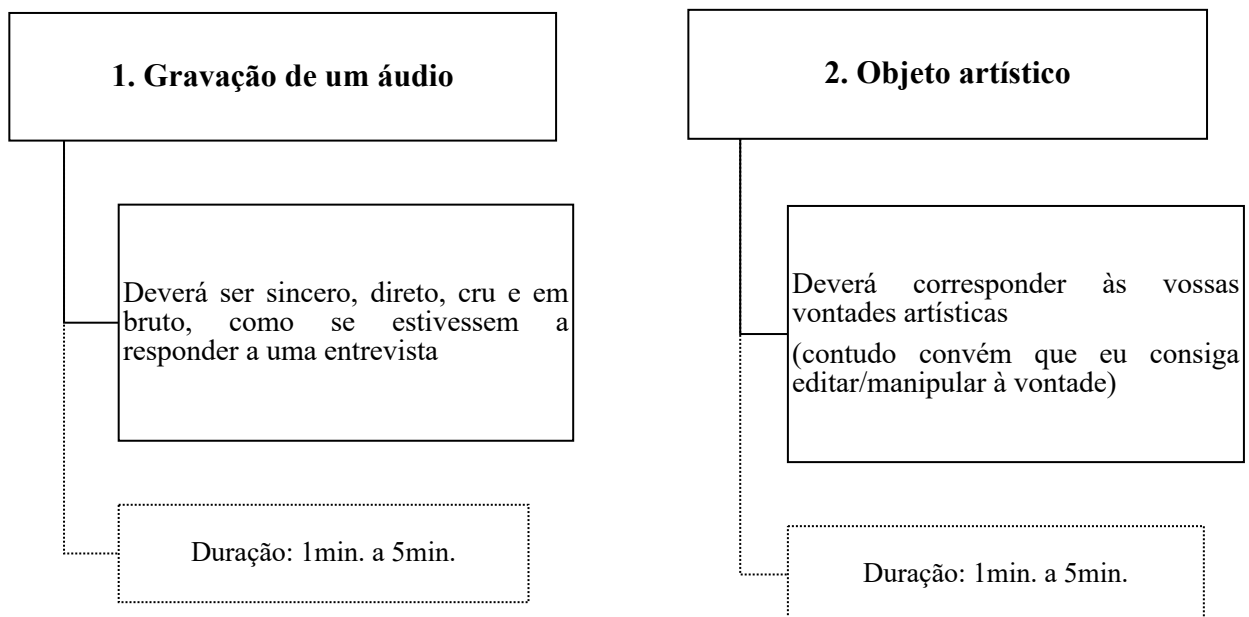
A ideia do projeto é partir da intimidade de cada um de nós, a ser realizado de forma individual. Para mim um dos fatores mais interessantes será reparar nos pontos em comum e os mais distintos dos vossos objetos artísticos. Consoante o material realizado, irei criar uma relação entre todos, possivelmente através de uma ficção. Na verdade, tudo depende do que me enviarem e das vontades que daí me surgirem.

Como os recursos do meu projeto são virtuais, tenho a oportunidade de conseguir fazer uma apresentação também ela virtual. Nesta fase estou só a pensar facultar o resultado final aos meus professores. Entretanto o vosso material irá ser compilado num código QR, que será exposto numa divisão de uma planta de uma casa (ainda a realizar). Essa planta será partilhada on-line e/ou através de um código QR.

Quem assistir ao projeto vai ser uma espécie de *voyer*. O contacto entre obra e público será também íntimo, como se o público somente tivesse acesso a nós pelas fechaduras das nossas divisões.

A premissa é: ***No que pensas quando estás sozinho(a)?**

A vossa resposta consiste na realização de duas tarefas:



O **áudio** consiste na forma mais primária e simples de responderem à premissa*. De forma natural, sem artificios, gravem as primeiras ideias que a pergunta invoca em vós. Convém que esse áudio se relacione e que faça uma ponte com o **objeto artístico**.

Para a concretização do **objeto artístico** gostaria que o fizessem por via da(s) forma(s) artística(s) com que mais se identificam. Pode ser em suporte escrito, fotográfico, pode ser uma pintura, música, ou uma mistura.

A realização deste exercício deverá ser executada numa divisão da casa onde habitam, que vos suscite uma relação de intimidade e familiaridade (dentro do fazível).

Se a vossa proposta não for em suporte vídeo, mas, por exemplo, só fotografia, gostaria que o processo fosse filmado, uma espécie de documentário.

Evitem estabelecer relação com a câmara, de modo a não criarem uma relação com o público, para criar um ambiente propício ao voyeurismo.

Peço que ao usarem material filmado, o façam sempre na horizontal.

Gostaria que me entregassem as vossas propostas dentro de uma semana ou, no máximo, de quinze dias.

Alguma dúvida estarei sempre disponível ao longo do processo.

Ana Ferreira

2020

ANEXO I
[Projeto *All-One*]



**#
Primeira Reunião**



**Ver às 12h,
junto a um
acesso à rua
ou janela .**

1

Lisandra Caires



**Ver às 15h,
em frente a
um espelho.**

2

Diogo Agostinho



3
Ivo Marçal

**Ver às 18h,
após se
sentar em
frente a uma
parede.**



4
Raquel D. Alves

**Ver às 21h,
com apenas
um foco de
luz, numa
divisão
escura.**



**Ver às 22h,
n u m a
d i v i s ã o
totalmente
escura.**

5
Francisco Bacon



**Ver às 00h,
n u m a
d i v i s ã o
e s c u r a ,
assim que se
e s t e n d e r
numa cama.**

6
Ana Ferreira