

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



ENTRE O PALCO E O ECRÃ:

FERAS AMESTRADAS – Comédia Musical Negra à Portuguesa

INTERMÉDIA

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO

EM ENCENAÇÃO

Afonso Miguel Guerreiro

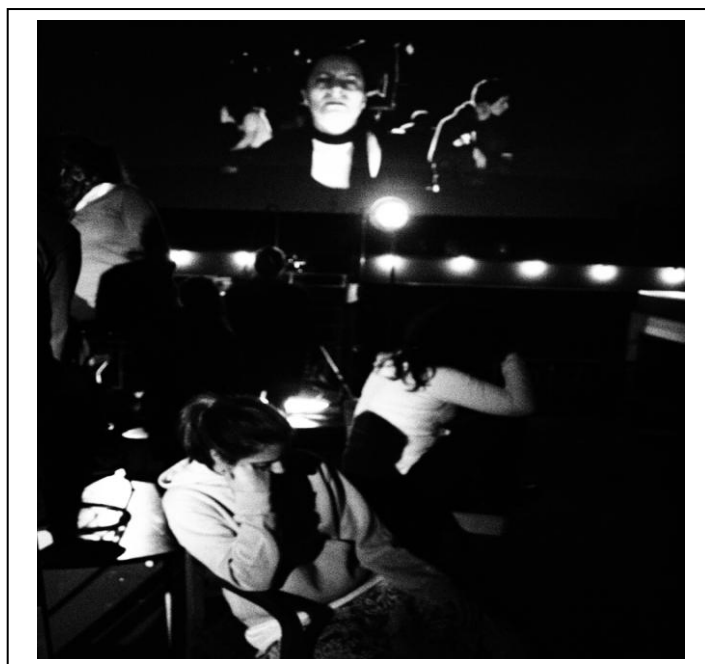
Lisboa 17 de Maio de 2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

ENTRE O PALCO E O ECRÃ:

FERAS AMESTRADAS – Comédia Musical Negra à Portuguesa

INTERMÉDIA



TRABALHO DE PROJECTO
MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO
EM ENCENAÇÃO

Afonso Miguel Guerreiro

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica da Prof.ª Doutora Eugénia Vasques e da Artista Plástica Ana Rito

Lisboa 17 de Maio de 2012

RESUMO

Este texto é um Relatório de Projecto, descrição do método de construção do espectáculo *FERAS AMESTRADAS – Comédia Musical Negra à Portuguesa*, encenado por Afonso Guerreiro, que serviu de exercício final para a disciplina de Encenação II, ministrada por Carlos Pessoa que atribuiu a este trabalho 18 valores.

A Intermédia nos mecanismos de encenação (a telecamara a captar imagens da actuação do actor em palco e a projectá-las em directo na tela) irá contribuir para o aprofundamento deste «binómio» facultado, cada vez mais, pelo fácil acesso às novas tecnologias e ao seu enorme e progressivo avanço. Por outro lado, o actor vai, também, aprofundar e desenvolver a sua consciência nestes dois planos de actuação simultânea. Verifica-se a sua presença no espaço físico (cena) e em simultâneo a reprodução da sua emoção amplificada através do grande-plano, no espaço virtual (ecrã). Esta ubiquidade, em que o actor é, ao mesmo tempo, a imagem e faz a imagem, dá lugar a uma actuação paralela que se funde de forma a permitir uma única leitura para o público.

Com estas duas linguagens (Teatro/Cinema) distintas mas, de certa forma, próximas e muito utilizadas no universo da criação artística contemporânea, cria-se uma narrativa miscigenada criada pela conjugação destas duas disciplinas e através da qual não se perde a tridimensionalidade da actuação em cena. O teatro.

As questões orientadoras deste trabalho são: a) nos mecanismos de encenação proporcionados pela «Intermédia», que discurso paralelo o actor/intérprete deve usar conscientemente na comunicação directa com o público e como se deve relacionar, em simultâneo, com a telecamara; b) por outro lado, tem-se em conta o desenvolvimento de um método de fusão, ao nível da narrativa dramática, na qual a simultaneidade das sintaxes teatral e cinematográfica se conjuga para criar um objecto híbrido. Esta estética insere-se nos parâmetros da criação contemporânea.

Palavras Chave: Encenação; Mecanismos; Intermédia; Tecnologia; Híbrido

ABSTRACT

This text is a report of project, a descriptive of the construction method used in the context of the show *FERAS AMESTRADAS – Comédia Musical Negra à Portuguesa*, staged by Afonso Guerreiro, which was final exercise for the discipline of Staging II, conducted by Carlos Pessoa, who rated this work with 18 marks/20.

Within the mechanisms of staging (telecamera capturing images of the actor's acting on stage and projecting them directly on screen), the Inter-media provided the depth of this 'duality', increasingly provided by the easy access to new technologies and its huge and progressive advancement. On the other hand, the actor will also deepen and develop his awareness of these two plans. By this, we mean his presence in the physical space (scene) and the simultaneous reproduction of his emotion amplified through close-up, on the virtual space (screen). This ubiquity, in which the player is, at the same time, the image and the image maker, gives rise to an acting allowing the public a parallel reading.

With these two distinct but somehow very close languages (Theatre/Cinema), widely used in the world of contemporary artistic creation, a mixed narrative is created, through which the three-dimensionality on the scene of action is not lost.

Within the mechanisms of staging provided by Inter-media, the questions guidelines of this study are linked to which parallel speech is the actor/performer to consciously use in direct communication with the public, and how to relate to the telecamara. Furthermore, regard has been given to the development of a method of melting, as far as the narrative dramatic is concerned, in which the simultaneous theater and film syntax is combined to create a hybrid object. This aesthetic fits the parameters of contemporary creation.

Keywords: Staging; Mechanisms; Inter-media; Technology; Hybrid

ÍNDICE

RESUMO

INTRODUÇÃO

1. **O Vazio** _____ p.8
2. **Opções Estéticas e Teatrais** _____ p. 11

I CAPÍTULO

1. **O Método** _____ p.13
2. **1ª ETAPA** _____ p.15
 - A formação do grupo
 - Proporcionar as ferramentas básicas para a execução do trabalho *performativo*
 - Consciência estética e filosófica colectiva
3. **2ª ETAPA** _____ p. 23
 - O surgimento do texto e da Tecnologia
 - A Intermédia
4. **3ª ETAPA** _____ p.28
 - A criação da banda sonora
5. **4ª ETAPA** _____ p.29
 - A informática
 - As imagens pré-gravadas
 - A edição vídeo
 - O VJ
 - O Guião Final

II CAPÍTULO

A Encenação - O Edifício - O Cenário - A Iluminação - Os Adereços - Os Figurinos - Os Textos - Análise Dramatúrgica E Estética De Cada Cena

1º Quadro	p.33
• Entrada do Público – O Espaço Cénico	
• A ARENA	
2º Quadro	p.38
• O Início Do Ritual	
• Do Silêncio Faço Um Grito	
3º Quadro	p.41
• O Narciso Já Não Se Reconhece No Espelho	
4º Quadro	p.43
• Chegar À Frente - Encabeçar A Manada Custe O Que Custar.	
5º Quadro	p.45
• O Medo	
6º Quadro	p.46
• As Acrobacias – Habilidades	
• A Compensação	
7º Quadro	p.48
• A Inocência De Um Louco	
8º Quadro	p.49
• A Tv - Já Não Existem Pessoas Reais Na Minha Vida	
9º Quadro	p.51
• Mendigando Afectos	
10º Quadro	p.52
• A Fé De Cada Um	
11º Quadro	p.54
• A Ciência Que Não Cura	
12º Quadro	p.56
• Transportar Cadáveres	
13º Quadro	p.57
• O Pic-Nic - Erotismo – Voyeurismo	
14º Quadro	p.59
• O Matadouro	
15º Quadro	p.60
• A Revolução Não Será Televisada	
NOTA FINAL	p.62
CONCLUSÃO	p.63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 66
ANEXOS	p.68
• Curricula	

ENTRE O PALCO E O ECRÃ

“PARÉRGON”

«A palavra grega “parérgon” é um suplemento para a obra de arte, nem dentro nem fora, que define o quadro e as suas fronteiras.»

(Jacques Derrida)

INTRODUÇÃO

O VAZIO

«Teatro Sagrado, mas podíamos chamar-lhe teatro do Invisível-que-se-torna-Visível: a ideia que o palco é um espaço onde o invisível pode emergir está fortemente marcada no nosso espírito.»¹

Para finalizar o ano curricular do Mestrado e para o último exercício da disciplina de encenação, deram-nos liberdade para criar o objecto teatral que quiséssemos, com quem quiséssemos, da forma e no local que escolhêssemos. O prazo para o seu desenvolvimento, execução e apresentação foi o de um semestre.

«Diz Foregger “Ao longo da história do teatro, foi o *music hall* que, sob diferentes nomes, manifestou e afirmou a natureza espectacular da arte do teatro” [...] O teatro é, antes de tudo, um espectáculo, uma arte plástica e cinética, que admite a literatura somente na medida em que esta assuma um carácter acessório. É tempo de nos lembrarmos que no teatro trabalharam muitas vezes pessoas que não sabiam ler nem escrever, mas que entre eles não existia um único cego.»²

Embora reconheça o valor inestimável de muitos textos dramáticos existentes, não me interessava usar nenhum, preferia a construção de raiz, encher o «vazio» como uma tela em branco disponível para ser preenchida com camadas de tinta num processo de *work in progress*. Tornar «visível o invisível» através de elementos diversos e utilizar nos mecanismos de encenação diferentes disciplinas artísticas: Teatro, Dança, Artes Plásticas, Video-Arte e Música. Queria que a dramaturgia abordasse um tema actual, relacionado com a sociedade hipertecnológica. Gilles Lipovetsky e a sua reflexão filosófica sobre a Pós-modernidade e o Hiper-modernismo – *A Era do Vazio, A Felicidade Paradoxal, Império do Efémero, Os Tempos Hipermodernos*, foi a escolha para iniciar e guiar a criação da trama dramaturgica. Segundo este filósofo francês vivemos os tempos do *hiper* – hiperglobalização, hipercontrolo, hipermercado, hipersolidão...

«A crítica mais feita à modernidade é a de que ela não conseguiu atingir a autonomia prometida pelas Luzes, que dá lugar a uma verdadeira subjugação, burocrática e disciplinar.» (Gilles Lipovetsky)

¹ Peter Brook, *O Espaço Vazio*, Orféu Negro, Lisboa, 2010, p.57.

² Vários autores, *Um Teatro Sem Teatro*, MACBA, Museu Colecção Berardo, Lisboa, 2007, p.31.

Foucault afirmava que essa disciplina imposta produzia uma conduta normalizada e padronizada, submetendo os indivíduos a uma forma de pensar/agir idêntica. Lipovetsky distancia-se desta concepção, ao mesmo tempo anuncia que se havia entrado numa sociedade pós-disciplinar (da pós-modernidade) encarando-a pelo domínio da moda (que permite também uma análise fora da luta de classes). A hipermodernidade – «O Homem hipermoderno». ³

«Essa lógica da moda tem origem nas rivalidades de classe, mas estas não podem ser o princípio explicativo das variações incessantes da moda. As variações derivam de novas valorações sociais ligadas a uma nova posição e representação do indivíduo frente à sociedade. É uma valorização da renovação das formas, a valorização do novo em detrimento do passado. Essa lógica da moda estendida ao corpo social que permitiu a emergência do mundo pós-moderno, onde a normatividade não se impõe mais pela disciplina, mas pela escolha e pela espectacularidade, que permitiu realizar os ideais das luzes; entretanto, de forma que os mecanismos de controlo não aparecem, por estarem adaptados.» ⁴

O cidadão passa a ser mero consumidor e o controlo social passa de musculado, a ser mediado por camaras de vigilância e computadores. Em nome da suposta segurança recria-se no espaço público autênticas prisões, campos de concentração sem a presença do carrasco. Estudos sociológicos revelam que o humano obedece mais pacificamente a uma ordem dada por um mecanismo do que a uma entidade com rosto, um humano.

«A era do hiperconsumo e da hipermodernidade assinalou o declínio das grandes estruturas tradicionais de sentido e a recuperação destas pela lógica da moda e do consumo.» ⁵

O indivíduo hipermoderno encontra-se inquieto, corroído pela ansiedade, não usufrui mais o presente, vive como se não houvesse amanhã, cuidando-se no presente para chegar bem ao amanhã. Ou seja, pode-se tudo mas o indivíduo faz apenas o que não apresenta perigo.

³ Jean Jaques Foucault, *Vigiar e Punir*, 1975: «O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais é útil, e inversamente, nasceu o homem do humanismo moderno.»

⁴ Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles *Os Tempos Hipermodernos*, Lisboa, Edições 70, 2011, p. 22.

⁵ *Ibidem*, pag. 29.

A partir desta reflexão surge o nome da peça : «**FERAS AMESTRADAS**»

No período em que se desenvolveu esta encenação, a PIAJIO Associação Cultural, da qual faço parte da direcção, desenvolvia um projecto, o «**INCRÍVEL CLUB – a arte de bem receber**»⁶, num antigo cinema em Almada que começou por ser, em 1930, Cineteatro, propriedade da Sociedade Filarmónica Incrível Almadense. Ao longo da sua existência actuaram lá grandes nomes do teatro português e da música em geral, nomeadamente Bandas de Jazz e de Rock, e passaram todos os clássicos do cinema. As bobines rodaram no projector pela última vez em 1994. Em 2004, depois de 10 anos ao abandono, a PIAJIO remodelou-o, fez a decoração e adaptou-o de forma a tornar-se num espaço de criação multi/trans-disciplinar.

Não poderia ser melhor a opção «arquitectónica» para acolher este projecto híbrido que mistura o palco com a tela e que retrataria uma sociedade que se individualiza e desvaloriza o passado.



Fig. 1, 2, 3 Antigo Cineteatro (1940) e Antigo Cinema da Sociedade Filarmónica Incrível Almadense (2012)

Este edifício emblemático da cidade de Almada, cheio de memórias afectivas, manteve o seu enorme ecrã mas a plateia foi removida, o que proporciona um amplo espaço central de representação, uma arena, espaço cénico perfeito para esta ideia de encenação próxima de um circo com «Feras Humanas», o que permite ao público assistir em roda, incluído num acto de celebração e reflexão sobre o «homem hipermoderno».

⁶ Um espaço de Criação, Programação e Lazer.

OPÇÕES ESTÉTICAS E TEATRAIS

À semelhança dos movimentos modernistas, em particular o Dadaísmo, que inspiraram e influenciaram o Teatro Moderno que chega aos nossos dias com o nome de teatro pós-dramático⁷, também queria agitar, provocar – como os dadaístas haviam provocado nas suas *performances* apresentadas no Cabaret Voltaire em 1916 –, causando uma sensação forte e ao mesmo tempo atraente nos espectadores. O género a utilizar seria o de uma estética grotesca de cariz popular que incluísse o circo, o cabaré, o *music hall* e os textos teriam que se tornar manifestos. «De espectáculo cativante para os olhos ou de sonoridade sedutora para os ouvidos, com o Dadaísmo, a obra de arte transformou-se num projectil, que, de facto, atingia o receptor» afirmou Walter Benjamim. Também Grotowsky, na sua investigação com base na «antropologia teatral», afirma que o teatro é uma espécie de cerimónia que envolve actores e público. Para o teórico francês Patrice Pavis, o marco apropriado para pensar a prática teatral contemporânea é a *performatividade*, na medida que já não é possível aspirar à procura duma arte pura nem de sentidos unívocos mas, pelo contrário, o modo participativo que o caracteriza e no qual a figura do público cumpre um papel fundamental que apenas permite conceber o teatro como uma obra em aberto.

«Muito antes do início das actividades dadaístas no Cabaret Voltaire, em 1916, em Zurique, o teatro-cabaré já era popular na vida nocturna das cidades alemãs. Munique florescente centro artístico antes da guerra, albergava as duas figuras centrais do Cabaret Voltaire – Emmy Hennings, estrela de cabaré e Hugo Ball, seu marido.»⁸

⁷ Termo criado pelo alemão Hans-Thies Lehmann. Classifica o surgimento de um novo tipo de teatro que coloca novos paradigmas da cena e da dramaturgia principalmente a partir dos anos 1980. O teatro pós-dramático seria uma extensão ao teatro da estética pós-moderna dos anos 1960.

⁸ Roselee Goldberg, *A Arte da Performance*, Lisboa, Orfeu Negro, 2007, p. 63.

«O material para as noite de cabaré incluía colaborações de Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco, Hennings e outros escritores artistas. Sob a pressão de querer entreter um público diversificado, os artistas viam-se obrigados a “estar incessantemente entusiasmados, receptivos às novidades e abertos às manifestações artísticas mais espontâneas. É uma capacidade de invenção e debate.” Para Ball, havia algo de especialmente agradável no cabaré: “Não se pode exactamente dizer que a arte dos últimos vinte anos tenha sido alegre, nem que os poetas modernos sejam muito divertidos e populares.” A declamação e a *performance* eram a chave para a redescoberta do prazer da arte.»⁹



Fig. 4 – Hugo Ball – Fig.5 Cartazes do Cabaret Voltaire – Fig.6 Emmy Hennings – Fig.7 George Grosz – Fig.8 Hugo Ball e Emmy Hennings

⁹ Roselee Goldberg, *A Arte da Performance*, Lisboa, Orfeu Negro, 2007, p.72.

I Capítulo

O MÉTODO

A ideia estava esboçada, possuía um lugar com as características, as condições e o equipamento necessário para iniciar o projecto.

Como Meyerhold, ambicionava um teatro no qual o actor, o dramaturgo, o encenador e o público fossem criadores absolutos do fenómeno teatral. Como Antonin Artaud escreveu, «além da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objectos, dos movimentos, das atitudes e dos gestos, porém com a condição de que o seu sentido, a sua fisionomia e as suas combinações sejam levados ao ponto de se tornarem signos, constituindo com estes signos uma espécie de alfabeto.»¹⁰

Faltavam os intérpretes, o dramaturgo, as palavras, os signos e a matéria visual para dar corpo ao objecto...

O método para a criação da linguagem baseia-se nas «Novas pedagogias para uma cena teatral do futuro», referidas por Eugénia Vasques no seu livro *Teatro* (2003), e desenvolvidas ao longo do século XX por inúmeros teóricos e encenadores – como Appia, Craig, Meyerhold, Tzara, Breton e Artaud – que influenciados por Baudelaire buscavam um teatro simbolista, que sugerisse mais do que demonstrasse, afastando-se da mimese Aristotélica. «É neste quadro que surgem os conceitos revolucionários de “estúdio”, “laboratório” nos quais se desenvolviam novos textos, e acima de tudo, novas técnicas de formação com vista à criação de um actor capaz de se transformar em veículo de pesquisa teatral sobre a égide pessoal de cada encenador-criador.»¹¹. Assim, decidi ministrar uma formação que seria a oficina para a construção do objecto.

¹⁰ Antonin Artaud, «O teatro da Crueldade (primeiro manifesto)» in *O Teatro e o seu Duplo*, Lisboa, Fenda, 2006, p. 100.

¹¹ Eugénia Vasques, *O que é ?- Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003, p. 119.

«Este método de trabalho em *workshop* tem por objectivo a exploração sistematizada de modos diferenciados de chegar à linguagem mais apta a transmitir, esteticamente, o universo de uma peça, texto ou conceito de teatro.»¹²

Em Setembro de 2010 é feita a divulgação para a angariação de candidatos através da *internet* e agendas culturais. Anuncia-se a formação em Teatro/Espectáculo, para a qual poderiam inscrever-se profissionais e amadores de várias áreas e com formações artísticas e experiências diversas. Queria um grupo heterogéneo tanto ao nível da formação e experiência como também ao nível etário. Inscreveram-se 30 pessoas, após entrevista, individual, foram seleccionadas 15 com idades compreendidas entre os 17 e os 53 anos, com distintas formações, desde a dança, teatro, música, canto, artes plásticas e com diferentes graus de experiência nas artes do espectáculo. (*curricula em anexo*)

Ao mesmo tempo que seleccionava os intérpretes, convidei o Rui Silveiras, amigo de longa data que possui outras experiências de escrita teatral, para escrever durante o processo os textos que servissem a narrativa.

Disse-lhe que gostaria de falar do «Homem-hipermoderno»! Para alinhar e desenvolver os pensamentos tivemos vários encontros. A conversa girava sempre à volta de «um cidadão metropolitano que perdeu a intimidade com os outros, quanto mais se tornou incapaz de olhar os seus semelhantes nos olhos, mais consoladora se torna a intimidade com um dispositivo, que aprendeu a perscrutar-lhe tão profundamente a retina; quanto mais se desprende de qualquer identidade e qualquer pertença real e mais gratificante se torna para ele ser reconhecido pela “Grande Máquina” (George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* de que deu origem à expressão “Big Brother”, é usada geralmente para descrever qualquer excesso de controle ou autoridade), nas suas infinitas e minuciosas variantes, da barreira giratória do acesso ao metro à caixa multi-banco, da telecamara que o observa benévola enquanto entra no banco ou anda na rua, ao dispositivo que lhe abre a porta da garagem, e ao futuro cartão de identidade obrigatório que o reconhecerá, sempre e em qualquer parte, inexoravelmente como aquele que é. Existo se a “Máquina”, que não conhece sono e vigília me “vê”: não estou esquecido se a “Grande Máquina” regista os meus dados numéricos digitais.»¹³

¹²Eugénia Vasques, *O que é ? - Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003, p. 146.

¹³ Giorgio Agamben, *Nudez*, Lisboa, Relógio D’Água, 2010, p. 69.

1ª ETAPA

A formação do grupo - proporcionar as ferramentas básicas para a execução do trabalho *performativo* e a consciência estética e filosófica colectiva

No dia 21 de Outubro de 2010 tivemos o primeiro encontro, já no espaço, com toda a equipa. Nas entrevistas tinha abordado, de forma sucinta, a temática do espectáculo e o método de construção, mas foi nesta primeira reunião que o grupo se conheceu e tivemos possibilidade de aprofundar e debater todas as questões, forneci alguns textos de Lipovetsky e conversámos abertamente sobre o homem hipermoderno. Todos se entusiasmaram e se identificaram com o assunto.

Perante a heterogenia da equipa reunida, a maioria com muito pouca experiência em espectáculo, era necessário investir num período de formação para conhecer as potencialidades artísticas e diagnosticar o grau de conhecimento técnico de cada um. Seria necessário dotar os intérpretes, uniformemente, com as ferramentas mínimas necessárias para a construção do espectáculo e para que todos ficassem habilitados a desempenhar da melhor maneira a sua *performance* e integrar-se num grupo coeso e equilibrado.

«**Um Atletismo da Afectividade** – Tem de se reconhecer no actor uma espécie de musculatura afectiva que corresponde às localizações físicas dos sentimentos. O actor é um atleta, mas com uma diferença surpreendente; o seu organismo é análogo ao organismo do atleta, é-lhe paralelo, como se fosse um duplo, embora não actue no mesmo plano. O actor é um atleta do coração. A divisão da pessoa total em três mundos aplica-se também ao actor; cabe-lhe a esfera da afectividade. O mundo afectivo pertence ao actor através dos seus próprios órgãos. Os movimentos musculares do esforço são como a efígie doutro esforço, seu duplo, e, nos movimentos da representação, localizam-se nos mesmos pontos. O que sustenta o atleta ao correr, é o mesmo que sustenta o actor ao lançar uma maldição convulsiva, mas o percurso do actor é inteiramente interior.»¹⁴

¹⁴ Antonin Artaud, *O Teatro e o seu Duplo*, Lisboa, Fenda, 2006, p. 147.

Consciente do esforço sentimental «atletico» necessário à arte de representar, o primeiro mês da formação foi dedicado a aulas de dança, canto e drama, com muitos exercícios de improvisação e discussão/debate para finalizar. [Devido à minha formação em dança e ter trabalhado vários anos no teatro-musical, o que me obrigou a frequentar aulas de canto e voz e a desenvolver, sobretudo nos últimos 10 anos, o lado interpretativo do ofício de actor, senti-me à vontade para ser eu próprio a formar o grupo nestas disciplinas.] Decidimos que em cada sessão um dos participantes ficaria responsável por escrever um resumo que publicaria numa página de *FaceBook*¹⁵ que criámos com o nome do espectáculo, “Feras Amestradas”. Desta forma estaríamos ligados em rede, mesmo fora das sessões. Essa página serviria de *story board*, era um local onde cada um poderia colocar todo o tipo de inspirações e reflexões escritas, músicas, imagens ou vídeos que nos ajudassem a compreender e a construir o espectáculo.

Tadeusz Kantor sugeria aos seus discípulos a observação de fotografias, objectos, obras de arte, etc. e que a partir desse material construíssem a sua *performance*.

«Pick out half a dozen key images which strike you as being interesting. These may be of people, objects, landscape, seascapes, in any medium – paint, sculpture, drawing, installation. »¹⁶

Nós, felizmente, não tínhamos apenas os museus e os catálogos, como no tempo de Kantor, tínhamos a internet.



Fig. 9, 10, 11 e 12 – Exemplos de imagens «postadas» na página no *FACEBOOK*

¹⁵ <http://www.facebook.com/>

¹⁶ Noel Wittes, *Tadeusz Kantor, performance practitioners*, London, Routledge, 2010, p. 91.

1-11-2010 - Cristina Marques escreveu:

«Em pleno feriado as feras não deram tréguas nem amansaram a ânsia de se reunirem na arena habitual e assim aconteceu...
Iniciou-se a sessão com uma sequência de exercícios de exigência progressiva para aquecimento de corpo e voz, com particular enfoque no movimento corporal coordenado e articulado ao som de temas musicais variados que fizeram a moldura rítmica dos exercícios e proporcionaram o ambiente ou o estado ideais. Aquecidos os corpos avançou-se para alguns jogos/dinâmicas de confiança em grupo ou parças que mantiveram não só o corpo e mente despertos na sua pro-actividade como proporcionaram terreno ideal ao entrosamento e melhor conhecimento dos elementos do grupo entre si. Este exercício abriu as portas para os seguintes...
Usando voz e corpo foi proposto a cada elemento individualmente exercitar o riso e o choro/desespero/raiva levados ao extremo e ligados entre si. Cada fera mostrou ao grupo o seu processo.
Seguidamente foi proposto um desafio. Improvisação em parças com recurso à linguagem verbal falada por oposição à linguagem/ressonância corporal provocada. A regra chave era não haver contacto físico entre os "actores" e as linhas orientadoras o ELOGIO extremo Vs INJÚRIA extrema.
Terminadas as propostas de cada par cerca das 22h...ficou ainda no ar e como mote de trabalho para o próximo encontro a questão já levantada na sessão anterior...ARTE: O que é ou o que a define!»

A página do *FaceBook* foi-se enchendo com todo o tipo de materiais que eram comentados, discutidos e filtrados. Algum deste material foi levado para as sessões e aí aprofundava-se a sua análise, o que ajudava ao desenvolvimento de um discurso interior nos intérpretes, inspirava exercícios e alinhava sob o mesmo pensamento as opções estéticas para que as mesmas fossem compreendidas por todos. Ao mesmo tempo que o trabalho físico e emocional se construía, tornávamo-nos, cada vez mais, num grupo.

3-11-2010 - Ana Margarida Leal (Magui) escreveu:

«Mais um encontro de feras... ainda não domesticadas e cheias de garra. Início da sessão com aquecimento corporal com especial enfoque na postura, equilíbrio, coordenação, respiração, ritmo, sob um cenário musical que convida à concentração e estimula a dinâmica dos movimentos. Seguiu-se um exercício de improvisação individual sobre oito movimentos sequenciais e transmissão de cada uma das sequências aos restantes elementos do grupo através da sua repetição e assimilação. Foi realizada uma imitação individual de animais nas suas mais diversas atitudes com vista à sua identificação por parte dos restantes elementos. No final da sessão cada uma das feras partilhou com o grupo a sua definição sintetizada de; Arte. Como tem acontecido o encontro terminou com um momento de relaxamento em elo humano que consolida a intensa experiência de mais uma sessão. Eu ainda tenho um sorriso nos lábios... enquanto espero ansiosamente pela próxima sessão.»

Influenciado pela teoria de Jean-Jacques Rousseau (1712), em que defendeu que o homem nasce puro e é o meio ambiente em que vive que o transforma, «O homem é bom por natureza. É a sociedade que o corrompe», sugeri aos intérpretes, como ponto de partida para a construção da personagem/tipo antes de estas possuírem qualquer texto ou característica humana, que escolhessem um animal que admirassem – e com o qual se identificassem para o incorporarem – e assumissem uma pureza mais próxima da natureza para que, de forma subterrânea, adquirissem uma «fisiognomia» e assim, através das suas acções e expressões transparecesse uma «alma».



Fig.13 –Fotomontagem de Rui Sivaes a partir de uma foto de ensaio de “FERAS AMESTRAS”

«Como é, portanto, verdade que a maior parte das paixões da alma produzem acções corporais, é necessário que nós saibamos quais são as acções do corpo que exprimem as paixões, e o que é acção. A acção não é outra coisa que o movimento de alguma parte, e a mudança só se faz pela mudança dos músculos; os músculos só têm movimento porque são atravessados pelas extremidades dos nervos, os nervos só agem em função dos espíritos que estão contidos nas cavidades do cérebro, sendo que o cérebro recebe os espíritos do sangue que passa continuamente pelo coração, que o aquece e o rarefaz, de tal sorte que produz um certo ar que se dirige ao cérebro e que o preenche. O cérebro, assim preenchido, envia esses espíritos às outras partes através dos nervos, que são como pequenos filetes ou tubos que levam esses espíritos aos músculos, mais, ou menos, segundo a necessidade existente para produzir a acção à qual são chamados. Portanto, aquele que actua mais, recebe mais espíritos e, por

consequência, torna-se mais inflado que os outros que deles estão privados, e que, por esta privação, parecem mais relaxados e mais distendidos que os outros. Ainda que a alma esteja ligada a todas as partes do corpo, existem, entretanto, diversas opiniões no tocante ao lugar onde ela exerce mais particularmente suas funções. Uns asseguram que é numa pequena glândula que está no meio do cérebro, porque esta parte é única, e todas as outras são duplas e, como nós temos dois olhos e duas orelhas, e os órgãos dos nossos sentidos exteriores são duplos, é preciso que haja algum lugar aonde as duas imagens que vêm pelos dois olhos, ou as duas impressões que vêm de um só objecto pelos dois órgãos dos outros sentidos, possam reunir-se em uma, antes que ela alcance a alma, a fim de que ela não lhe apresente dois objectos no lugar de um. Outros dizem que é no coração, porque é nessa parte que sentimos as paixões; e é minha opinião que a alma recebe as impressões das paixões no cérebro e que ela sente seus efeitos no coração. Os movimentos exteriores que eu observei reforçam esta minha opinião.»¹⁷



Fig. 14, 15, 16 e 17 – Material de Inspiração

¹⁷ LE BRUN (1619 – 1690) , *As Paixões da Alma*.
http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/textos/47_dossie_mirandacea.pdf.

Regularmente o Rui Silveiras vinha assistir às sessões e um dia ficou ele responsável pela escrita do resumo.

10-11-2010 - Rui Silveiras escreveu:

- 1- Ver os actores nos exercícios de aquecimento é uma situação algo embaraçosa. Sinto que estou num *peep show* ao contrário, onde o observador é objecto da sua própria observação.
Sacode a água e a água é sacudida.
Há ritmos e tempos e gestos que, sendo semelhantes, resultam todos diferentes. Os corpos ainda falam mais alto. Os corpos falam sempre mais alto?
- 2- Movimentos sincronizados em grupo resultam numa curiosa "dessinfonia" gestual.
Soltar um gemido não é o mesmo que expirá-lo. Quando um gemido é expirado desprende-se como um alpinista na ponta de uma corda. Pesado, resistente, afastando-se um pouco mais a cada momento que passa, numa improvável posição horizontal.
- 3- Soltar as línguas, os maxilares, os músculos da barriga, sentir o pescoço como se fosse o exterior de um túnel por onde circulam estranhos e ruidosos veículos com diferentes configurações que saem disparados e desembocam, esbaforidos, no espaço amplo da sala.
Procurar a essência de cada animal e trazê-la para dentro de um ser humano.
Finalmente surge a manada de seres humanos.
- 4- A manada move-se em círculos trazendo-me à memória a cena do Expresso da Meia-noite, quando os reclusos loucos andam em círculo e o protagonista resolve circular em sentido inverso semeando pânico e confusão.
O sofrimento do indivíduo não comove minimamente a manada.
Não a comove o riso nem a histeria, nada parece incomodar a manada que se limita a circular, circular...
- 5- Um dos animais ficou furioso (mais tarde percebi que era um papagaio).
Quando choram desesperados os animais ficam isolados mas quando a manada completa o círculo infinito no ponto onde ficara o animal entristecido, este reintegra-se no grupo recuperando a compostura «zombífica» que os caracteriza a todos quando com os outros.
- 6- Chegar à frente, encabeçar a manada custe o que custar.
Todos querem ser a cabeça do bicho. Haverá alguém que lhe queria ser a cauda?
O estômago? O sexo?
A coisa parece aproximar-se de um desenlace com a erupção de alguma violência.
Gera-se um monte de lixo. Os animais transformam-se uns aos outros em detritos.
- 7- Todos, excepto um deles, estão depositados num montículo inerte no meio da sala. Alguns objectos materializam-se sobre eles gerando uma escultura improvável.
Sorrisos. Regresso. Conversa.

Aos poucos o grupo ia afinando o corpo e a alma e começaram a surgir as peças que iriam configurar o puzzle.

24-11-2010 - São Nunes escreveu:

“Corpos em acção no espaço, aqui e agora. O círculo parece ser o espaço onde **habitam** os nossos corpos. Mas o espaço dos nossos corpos cria outra profundidade deste lugar.

Dilata-se, molda-se ou comprime-se, tomando formas completamente paradoxais. Nas "séries" de movimento para o aquecimento. Há gestos codificados que cada um constrói particularmente. O que os torna diferentes? Talvez a honestidade de trabalharmos como estamos e com o que se tem.

E o resultado... a democracia dos corpos, a pluralidade, a poesia do corpo! Depois a busca da essência do nosso animal, a incarnação dos sentidos, transportá-lo para o corpo e caminhar, regressar ao círculo, em manada... quando inesperadamente alguém ri enquanto se despe para subitamente confrontar-se com o desespero, a fragilidade de se estar assim, vulnerável?

A multiplicidade de significados do movimento que surge da cabeça, sem se saber porquê e que nos impele para a frente para depois dar lugar à palavra sempre rodeada de emoções não definidas.

Por fim cada um de nós caminha solitariamente, o espaço estende-se e ao som de uma palma realizamos as "acrobacias".

O sentido do gesto não é equívoco. Pelo contrário torna-se singular. Quando parados no espaço em posição de resistência, não queremos "vergar" mas é inevitável a queda para um molho de corpos arrumados.

Na cena a dois, um dos elementos procura a atenção do seu par, toca-o, age sobre o seu corpo mas não encontra a resposta.

Somente no abraço a convergência acontece.
E não é assim também na Vida?”



Fig. 18 e 19 – Fotos de Ensaio “FERAS AMESTRADAS” – por Xucas

Por fim, o Rui Silveiras, escreve uma reflexão que nos serviu de base dramaturgica e pela qual nos guiaríamos a longo do processo.

Reflexão temática

Tudo isto é sobre **a consumição**. **A vida** que, de forma redutora, consiste em ir gastando as peças de que é feito o corpo até que, no final, sobrevém a morte. **O sonho** que de tanto ser sonhado se confunde com um pesadelo. **O riso** que desemboca no choro e **o desespero** que, afinal, é outra forma de mostrar a raiva que morre dentro de nós. **A amizade** que sente o tempo a passar-lhe por cima, a espezinhá-la, até fazer com que se transforme em competição e luta. **Os seres humanos** que, com a vida que se esquecem de levar, vêm os bichos que se escondem dentro deles surgirem à superfície da pele. E, finalmente, tudo isto é sobre **as feras que nós somos** ao nascer e que vamos domesticando ao longo da nossa existência, reprimidas pela aprendizagem das regras sociais. Tudo isto é sobre a **violência** que exercemos sobre nós próprios, sobre o sermos feras e domadores dos instintos que nos animam. **Sobre o sermos**, em simultâneo, **o espaço fora e o espaço dentro** da gaiola da qual o nosso corpo é as barras, a fechadura e a chave. Sobre o sermos carcereiros e condenados a uma prisão perpétua que perdura para lá do nosso último suspiro. **“Sem sonhos, os corpos não valem nada.”** (Rui Silveiras)

Estávamos, então, preparados para passar à fase seguinte: A introdução dos média da tecnologia, o relacionamento com a telecamara e os microfones, a criação da banda sonora e o adicionar das palavras que seriam ouvidas e reproduzidas por estes «homens-animais»!

Queria que este espectáculo, apesar da hierarquia centrada na decisão final do encenador, fosse de facto uma criação colectiva, incluindo, de algum modo, um reflexo da vida de cada um que o fazia, aproveitando as suas heranças socioculturais e exaltando no intérprete as suas capacidades inatas e as mais desenvolvidas. Paralelamente buscava a compreensão e identificação pela parte do público. [O facto de todos sermos portugueses, de estarmos em Portugal e acrescentando-se o acaso de alguns dos intérpretes serem exímios a cantar o fado, essa herança colectiva da identidade portuguesa, ele impôs-se!] Seria, obviamente, imprescindível utilizar o fado nesta «**Comédia Musical Negra à Portuguesa**».

«De acordo com as actuais tendências da crítica teórica, o espectador de Arte, o leitor de um texto, a audiência de um filme ou de um espectáculo de teatro, passam a ser todos performers, na medida em que a sua experiência de vida permite uma resposta essencial para a complementaridade da obra de arte. O teatro como espaço contemplativo mas também crítico, provocatório – engajado numa consciência política e social.»¹⁸

2ª ETAPA

O surgimento do texto e da Tecnologia

A Intermédia

O termo **INTERMÉDIA** foi usado na década de 60 pelo poeta/artista norte-americano Dick Higgins, do grupo FLUXOS, para definir os trabalhos desenvolvidos na época e apresentados em galerias e outros espaços não convencionais, que incluíam filmes sem serem cinema e que abrangiam a inter-relação entre meios diversos. Esta justaposição proporcionou o aparecimento de um novo meio, que definiu como um «entre-meios». Higgins considerava o *happening* um «entre-meios» por ser algo que tanto diferia das outras linguagens que abria um espaço «entre-elas».

Porém, mais do que qualquer soma, as potencialidades das intermédias apontam justamente para o que está «entre-os-meios» ao criar um nódulo original. O plano da narrativa surge pela sua intermediação que proporciona uma cena híbrida, apontando para a multiplicidade e justaposição de paisagens e linguagens, com a presença das novas tecnologias. As médias do corpo, do som e da imagem, tornam-se, por si mesmas, o discurso cénico.



Fig. 20, 21 e 22 - Performances do grupo FLUXOS, que ambicionavam mudar a mentalidade da classe média.

¹⁸ Roselle Goldberg, *Performance Live Arte Since the 60's*, New York, Thames & Hudson, 2004. p. 9 (tradução minha)

29-11-2010 - Cristina Rocha escreveu:

Esta sessão começou de forma diferente das anteriores. Tivemos a instalação do videoprojector e da telecamara, que se mantiveram ligados todo o ensaio, ouvimos fados interpretados pela Cristina Andrade e pela Anabela e experimentámos os nossos depoimentos sobre a ansiedade ao microfone, na plateia. Fizemos o usual aquecimento ao centro e depois na diagonal, aquele "baixo-cima-cima" acompanhado do movimento de braços que nos atrapalha, mas que aos poucos vamos acertando. Em grupo (ou manada) exercitámos o riso-despe-chora-veste, o abrir espaço pelo meio do grupo, de novo com o nosso testemunho: o que me deixa ansioso(a) é... A Cristina acompanhou com o fado "Medo", foi forte. Fizemos o exercício da indiferença do dono face aos carinhos e chamadas de atenção da fera, perturbador. E repetimos as acrobacias, tão bem registadas nas fotos do Xucas, bem como o «matadouro»."

A partir deste momento, nas sessões, a telecamara estava sempre ligada e as imagens projectadas em directo no ecrã de cinema. Ora transmitia as acções colectivas ora isolava cada um dos intérpretes que individualmente improvisava através do canto, palavras ou mímica, muito próximos da telecamara. Esta reprojectava através do videoprojector o rosto do actor/intérprete, como a imediatez do espelho, em grande-plano na tela. Constantemente alertados para a simultaneidade da acção, os intérpretes deveriam estar conscientes desta outra realidade que era a de representar para estes dois planos. Para tal o exercício não se centraria apenas no rosto e na relação com a telecamara, mas todo o corpo teria que estar presente para que a tridimensionalidade da acção decorrida em cena não se perdesse.

«Para além da proximidade que vários artistas norte-americanos, em contraponto com a ortodoxia do Minimalismo, tinham com outras disciplinas como a música a performance e o cinema, Bruce Nauman, pela sua parte, introduz em 1996, depois de desistir da pintura, uma reflexão sobre a relação entre o espaço plástico e a coreografia, graças, entre outras, à relação íntima com a coreógrafa e compositora Meredith Monk. [...] Nauman não cessa de testemunhar as relações do corpo com o espaço. “Na Arte (escreve Gilles Deleuze a propósito de Francis Bacon, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas captar forças” é aqui que reside a «comunhão» das artes, o que faz com que «nenhuma arte seja figurativa.»¹⁹

¹⁹ Vários Autores, *Um Teatro Sem Teatro*, Lisboa, MACBA, Museu Colecção Berardo, 2007. p. 274

Por fim, o Rui Silveiras enviou-me um punhado de textos que tinha na gaveta e que considerava abordarem a temática do espectáculo: o homem hipertecnológico, a solidão, a estranheza da identificação e o relacionamento com o eu/eus e o outro/outros, também a relação com Deus, o sagrado e o profano, o amor, o ódio, a ansiedade e as falsas esperanças. Fiz a triagem do material enviado e, com base nas características e potencialidades de cada intérprete, escolhi e distribui os textos. Assim surgiu o primeiro pré-Guião.

Um guião que dá espaço à palavra que inclui a língua e a linguagem deste sujeito solitário que luta com o vazio. Com os recursos trágicos e cómicos do teatro e para o qual são convocados os velhos materiais do vaudeville e do circo, aliando o íntimo com o espectacular reunidos «num espaço marioneta/sem voz por entre as vozes/encerradas comigo» (Samuel Beckett)²⁰. Para além de Beckett será a máxima shakespeariana «O Mundo Inteiro É Um Palco» que consolidará esta reflexão sobre a condição humana.



Fig.23 e 24 - Fotos de Ensaio - *FERAS AMESTRADAS* - por Xucas

«what would I do without this world

what would I do without this world faceless incurious
where to be lasts but an instant where every instant
spills in the void the ignorance of having been
without this wave where in the end
body and shadow together are engulfed
what would I do without this silence where the murmurs die
the pantings the frenzies towards succour towards love
without this sky that soars
above its ballast dust
what would I do what I did yesterday and the day before
peering out of my deadlight looking for another
wandering like me eddying far from all the living
in a convulsive space
among the voices voiceless
that thron through my hiddenness»²¹

²⁰ Excerto do poema *Instante*.

²¹ Poema de Samuel Beckett, *what would I do without this world*.

08-12- 2010 - Rute Isabel Jorge escreveu:

1º Momento: chegada ao ensaio
Início da sessão com uma breve leitura individual do pré-guião... E que pré-guião!!!
Devo confessar que imediatamente me afluiu à ideia que havia uma imensa probabilidade em termos elementos do público a encetarem uma fuga da sala... tamanha a força e impacto desta peça. Cada espectador ir-se-á guiar pelo sentimento, confrontando os seus monstros, e bem sabemos que tal não é nem fácil nem confortável. Esta peça brilha, sim... Mas incómoda e muito!!! Vamos conduzir o mais comum dos mortais numa viagem inesquecível pela sua e nossa existência...

2º Momento: Mini-aquecimento corporal focalizado na postura, equilíbrio e coordenação. Coreografia com os braços e as pernas ... bravo a nós todos, estamos bem mais «coordenadinhos».

3º Momento: apresentação das feras presentes ao professor Carlos Pessoa

4º Momento: Início da sequência, sem pausas, das Feras Amestradas Memória Genética. Corpos estáticos e espalhados pelo chão em diferentes posições, confusão homem-animal. Silêncio!!! Maggie canta “Grito” de Amália Rodrigues (“Silêncio! Do silêncio faço um grito... O corpo todo me dói”... ecoa no meu pensamento... Muito poderoso este fado e esta junção Homem-Robot.)
As feras vão-se humanizando movimentando-se subtilmente. Após a percussão erguemos os nossos corpos e inicia-se progressivamente o movimento circular da manada. Maggie junta-se à manada e começa a ouvir-se o texto pré-gravado do Rui.
Manada movimenta-se em círculo.
Desejo febril em furar a manada... Quem está atrás rompe a manada e conquista o lugar da frente.
Num imprevisto de alienação mental uma fera começa a rir desvairadamente e a despir-se até que sentindo-se desprotegida fica estática e rompe num pranto agonizante. A manada continua o seu caminho indiferente até que ao se reencontrar com a sôfrega fera desnuda (que ao tomar de novo o seu lugar na manada começa a vestir as suas roupas, sempre caminhando) começa uma espécie de contágio e as demais feras entregam-se a estes excessos de loucura e sofreguidão.
Choros, gritos penetrantes e risadas maléficas ecoam pelo espaço.
A manada continua o movimento circular, quem está atrás sente novamente um desejo febril em furar por entre a manada e... revela o que o deixa ansioso.
Na cena das acrobacias cada uma das feras começa a caminhar sem sentido, ouve-se uma música circense e vão-se realizando as acrobacias. A última fera a ocupar lugar nas acrobacias assume a voz-guia do finalizar das mesmas.
No desfecho as feras posicionam-se em círculo, ávidas pela sua compensação.
Texto da Rute. Mendigando Afectos
Feras duas a duas, uma busca carinhos e reconforto, a outra permanece indiferente, estática, vazia de sentimentos (quem busca afecto não deve esquecer o animal escolhido).

Eis que o vazio se converte em afectos e os afectos em vazio.

Texto do Olaio

Manada permanece estática nas posições que mantinham
Olaio regressa à manada que permanece estática.

O Matador

Uma das feras tenta “matar” outra, a qual resiste passivamente até que finalmente o seu corpo cede... pousa os joelhos em terra (muito importante nada de brusquidão a cair) e ao morrer é arrastada.

A assassina retorna à manada estática e a série de mortes continua. Vai-se formando um amontoado de seres sem vida, corpos inertes sobrepostos uns sobre os outros sem qualquer vislumbre de piedade.

A fera sobrevivente (o nosso Mestre sugeriu ser a Maggie) coloca alguns objectos de cena nesse amontoado de carne humana, faz um círculo de gasolina, pega-lhe fogo e também ela exala o último suspiro e lança-se à morte.

Renascimento e Esperança

Aos poucos as feras vão renascendo, erguem-se e novamente andam sem sentido pelo espaço porém, quando encontram um semelhante suavizam a sua dor e a do próximo abraçando-se e beijando-se na boca.

Tudo finda com um raio de esperança.

5º Momento: Opinião do professor Carlos Pessoa

O nosso Mestre Afonso Guerreiro teve a admiração do seu professor e que alegria que isso provocou nas feras!!!

O espaço onde ensaiamos cativou o professor Carlos que se deixou seduzir pelas histórias passadas que a cada olhar o nosso ninho transmite: o plano inclinado que nos atira para um abismo, os cartazes de tempos passados, a comida para os pombos sobreviverem...

Demonstrou-nos que esteve absorto em cada pormenor e transmitiu algumas ideias para as Feras Amestradas: neve caindo do tecto, trapezistas, andar com chocalhos “pré-furo” da manada, marcar o tempo mais rapidamente na parte das acrobacias, etc., etc. Em Janeiro contaremos de novo com a sua presença.

Bravo, bravo, bravo!!! As feras de olhos bem arregalados tinham o rosto iluminado de alegria... Que peça mais inebriante, esta onde nos encontramos... E nos lábios do nosso Afonso Guerreiro e do Rui Silveiras brincava um sorriso pleno de emoção... Que boooooom!



Fig. 25 e 26- Fotos de ensaio “FERAS AMESTRADAS” - por Xucas

3ª Etapa

A criação da banda sonora

O espectáculo estava cada vez mais composto por todos aqueles elementos que imaginara e almejava alcançar. Faltava a banda sonora, algumas imagens e cenas necessárias para a consolidação da narrativa.

Do grupo dos intérpretes faz parte um elemento que possui formação musical, o João Ricardo Costa, pianista que também utiliza a *loopeStation*, instrumento que permite gravar sons, músicas e repeti-las em sequência. Esta forma de composição também é a que melhor se enquadra na estética do projecto, pois permite usar misturas de sons e músicas em camadas e também possibilita a participação de todos na produção dos sons para criação da trilha. Foram marcadas sessões especiais para que, sob a orientação do encenador e do maestro, todos os elementos pudessem improvisar usando diferentes materiais de ressonância. Gravava-se e ouvia-se, colava-se e sobrepunha-se, e desta forma começou a surgir o ambiente sonoro para cada uma das cenas. Uma partitura para acompanhar a narrativa, como num *music hall*, e enriquecendo a obra ao nível auditivo.

A música industrial, mecanizada, misturava-se com o fado e a guitarra à portuguesa e recorria-se a um *leitmotiv* que surgisse de vez em quando para lhe conferir uma coerência formal.

Por fim estava criada a banda sonora original que percorria géneros musicais que iam desde o fado à música *punk* e que soaria do princípio ao fim nesta «**Comédia Musical Negra à Portuguesa**».



Fig. 27, 28 e 29 – Fotos de Ensaio – por Xuca

4ª Etapa

A informática - As imagens pré-gravadas - A edição vídeo - O VJ O Guião Final

As novas-tecnologias estavam cada vez mais presentes neste trabalho o que exigia a participação de alguém especializado em informática. Ao grupo juntou-se um novo elemento, um engenheiro informático, Miguel Jerónimo, a frequentar um mestrado em multi-média, essencial para colaborar ao nível da programação informática e na manipulação das imagens pré-gravadas que seriam misturadas com as imagens captadas ao vivo. Um exercício de VJ (Vídeo-Jockey)²² executado através de um programa informático de edição. As imagens pré-gravadas seriam «citações» que permitiam adicionar uma outra camada de leitura, objectiva, nas acções metafóricas realizadas em cena. Tornando-se num objecto, por si só, de vídeo-arte que acrescenta uma outra camada e compondo a justaposição de diferentes formas de expressão que o público deve decifrar e tornar «nódulo», obra única.

Durante o processo foi o próprio Formador/Encenador a manipular a luz e o som – devido às características da sala, o espaço destinado à *régie* técnica está visível, exposto. Surgiu, então, a ideia que este espaço também faria parte do cenário, expondo ao público os meios mecânicos e tecnológicos que assistem esta obra teatral. Estes elementos, assim visíveis, tornam-se num símbolo de um teatro menos artificial – o que num teatro convencional se esconde, se camufla, aqui mostra-se e integra-se na encenação ao mesmo tempo que contribui para a dramaturgia deste «drama tecnológico». Com esta decisão, o encenador e o VJ também passariam a ser personagens que integrariam a obra, desempenhando as tarefas da técnica, como uma espécie de contra-regras, mas igualmente entidades sem rosto (às quais se obedece de forma mais pacífica), todos vestidos de preto da cabeça aos pés, encapuçados e sinistros, sombras, espectros, sem qualquer vislumbre de humanidade, impossíveis de serem recriados pela imagem. O VJ seria o assistente, vestido como um tecnocrata de fato e gravata, e o encenador o Maestro/Mestre-de-Cerimónia/Domador/Dono do Circo que «conduziria» esta comédia negra ao mesmo tempo que controlaria os mecanismos e a vontade dos «animais-humanos».

²² Derivação da designação DJ (Disco-Jockey)

(Bruce Nauman, na *performance* «Shadow Puppets and Instructed Mime», de 1990, utiliza o mecanismo da sua voz para dar ordens a um mimo de forma a que este execute algumas acções). Neste caso as ordens não serão dadas através da voz mas será através de gestos, de sons e do controlo da técnica que o encenador conduzirá a acção. A voz do encenador será ouvida apenas no final e através de uma gravação que reproduz um texto, criado especificamente para esta cena, em jeito de manifesto para terminar o espectáculo. O texto é inspirado na música de Gil Scott-Heron²³, «The Revolution Will Not Be Televised». Esta será uma mensagem dirigida a todos os actores: «Público/Intérpretes».

Quatro meses haviam-se passado, com uma regularidade de trabalho de duas sessões (de três horas) por semana que aumentaram na recta final. Totalizando mais de 100 horas de trabalho efectivo, em conjunto.

Pelo caminho, do grupo original desistiram seis elementos por motivos variados, mas em compensação juntaram-se cinco, perfazendo no final um total de dezassete elementos. Oito elementos masculinos e nove femininos.

**- O puzzle estava completo, o guião fechado, os figurinos escolhidos e as luzes definidas. –
Fora de Cena quem não é de Cena/Acção!**

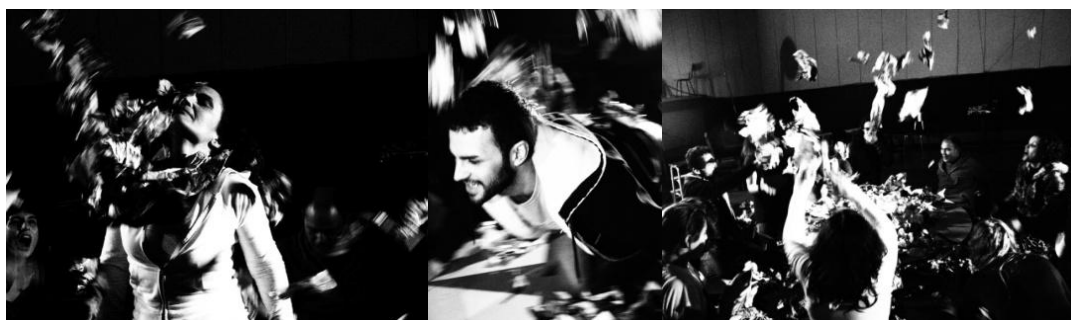


Fig. 30, 31 e 32 - Fotos de Ensaio *FERAS AMESTRADAS* - por Xucas

²³ **Gil Scott-Hero** (1949 – 2011) - foi um músico e poeta, conhecido no final da década de 1960 e princípio dos anos 1970 pelas suas actuações de poesia cantada e falada misturando ritmos como Jazz, Funk, Soul e ritmos latinos, relacionadas com os activistas militantes afro-americanos.

A 5 de Fevereiro de 2011

FERAS AMESTRADAS – Comédia Musical Negra à Portuguesa

estreia com a sala hiperlotada no “**INCRÍVEL CLUB** – *a arte de bem receber*”

em Almada. Com a seguinte ficha artística:

ENCENAÇÃO: Afonso Guerreiro **TEXTO:** Rui Silveiras

MÚSICA: João Costa/Afonso Guerreiro

VIDEO: Miguel Jerónimo

INTÉRPRETES: Ana Margarida, Ana Rodrigues,

António Olaio,

Duarte Cardoso Águas (Xucas), Lucíla Pereira, Inês Paula, Joana Lopes, João Costa,

Patrícia Caeiro, Rui Lopes,

Rute Moura, Rute Jorge, São Nunes

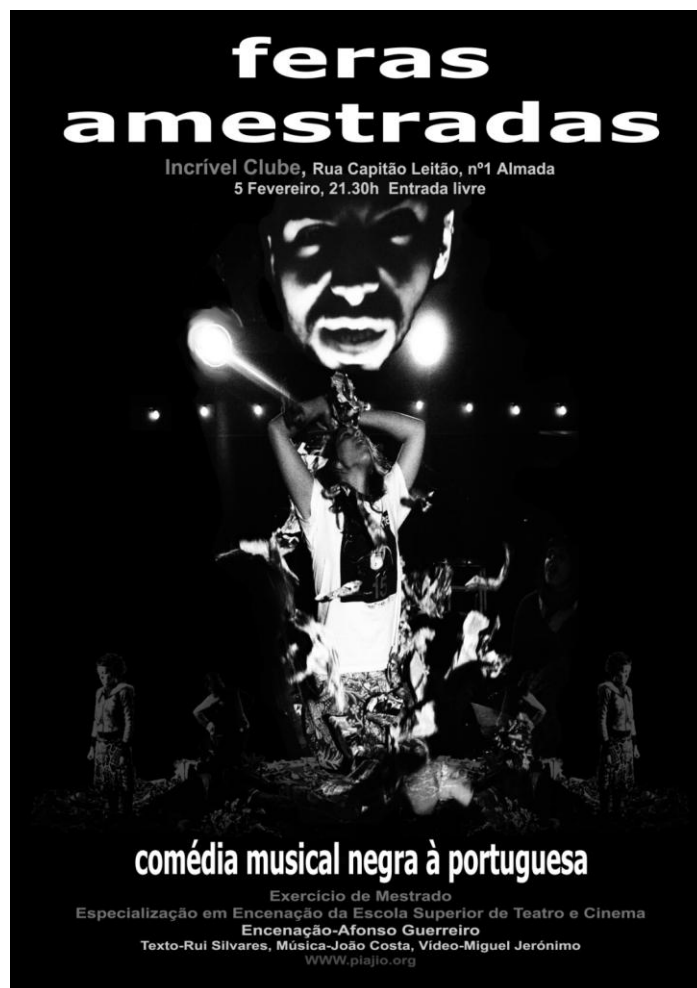


Fig. 33 - Cartaz do Espectáculo – Grafismo de Rui Silveiras

II Capítulo

A ENCENAÇÃO

O EDIFÍCIO - O CENÁRIO - A ILUMINAÇÃO - OS ADEREÇOS - OS FIGURINOS - OS TEXTOS - ANÁLISE DRAMATÚRGICA E ESTÉTICA DE CADA CENA

Como já foi mencionado no primeiro capítulo, o edifício escolhido para este projecto faz parte da memória sociocultural de Almada. Acrescenta-se o facto de ter sido construído com as contribuições e pelas próprias mãos dos associados que aos fins-de-semana dedicavam o seu tempo a edificarem um lugar de utopia. Esta história, embora desconhecida da generalidade do público, aumenta o carisma deste lugar que começou por ser um cineteatro!

«Oldenburg afirmou que “o lugar em que a obra acontece, esse grande objecto, é parte do efeito, e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante factor a determinar os acontecimentos”.»²⁴

O seu aspecto exterior *sui generis*, numa estética miscigenada devido à sua construção ter sido feita por etapas e sem um projecto arquitectónico clássico, torna-o um produto de criação popular e propriedade colectiva, híbrido, único no mundo. Causa espanto a sua forma esguia, pintado com uma maravilhosa cor azul celeste, «qual templo que recebe as pobres almas vazias para as encher de sonhos».

«Hence we find that Kantor’s Cricot 2 theatre pieces were hardly ever played in traditional theatres, nearly always in alternative spaces such as gymnasiums, churches or, more likely, galleries. He wished to dismantle the machinery of theatre and its architecture, which he felt were produced only to misled or cheat a spectator. For Kantor, a true theatre would give the spectators a new kind of performance by utilising methods that were far removed from a kind of performance by utilising methods that were far removed from naturalistic ideas and that therefore would need to be played in different spaces, much like all the experiments in audience-actor relationship pioneered, for example, by Constructivists. It became clear from this that Kantor had to invent a new theatrical reality in a new space.»²⁵

²⁴ Roselle Goldeberg, *A Arte da Performance*, Lisboa, Orfeu Negro, 2007, p. 169.

²⁵ Kantor, *performance practitioners*, London, Routledge 2010, p. 44.

Com a nostalgia de um tempo em que o corpo colectivo era apenas um, o associativismo em oposição ao que Foucault chamou de «sociedades disciplinares, nascidas sob o capitalismo de concentração de produção e propriedade (que se reflecte na vivência do corpo), apresentando dois pólos: a assinatura que indica o indivíduo, pensado como identidade fixa, totalizada e definida, inclusive e principalmente para si mesmo, e o número de matrícula, que indica a sua posição na massa». O projecto, que é o próprio edifício, passa a incorporar de forma implícita a dramaturgia e passa para o plano de símbolo sociopolítico que se revela imediatamente, mesmo antes de o espectador entrar no espaço cénico e que nessa noite de 5 de Fevereiro de 2011 decidiu assistir a esta peça.

1º Quadro

Entrada do Público – O Espaço Cénico

Cerca das 21h30, hora marcada para o dar início ao espectáculo, o público, que julgávamos atingir no máximo 150 elementos, afinal perfazia cerca de 200. Os espectadores concentram-se e alinham-se, qual manada prestes a entrar no curral, verdadeiras «Feras Amestradas» aguardando junto às portas laterais do edifício a sua abertura. O avançar para a sala não se fará «triumfal», pela porta principal ladeada de colunas de mármore, como nas salas de espectáculos e teatros convencionais. Faz-se, desde logo, de forma pouco ortodoxa, pois as portas laterais dos lugares de espectáculo, normalmente, servem para a entrada dos animais ou de artistas e funcionários.

Quem abre as portas é uma personagem elegantemente vestida e sinistra – o próprio encenador, irreconhecível, ocultado da cabeça aos pés por trajes negros (O Dono do Circo; o Carrasco; o Mestre-de-Cerimónias; o Maestro de casaca de aba-de-grilo e cartola, encapuçado e calçado com botas de montar; o Polícia), uma sombra onde apenas dois olhos brilham. Nas mãos tem uma lanterna com uma extensão fluorescente, semelhante às que usam, à noite, as Brigadas de Trânsito nos *auto-stop*. Ao entrar, imediatamente o olhar do público é conduzido por este «Mestre-de-Cerimónias» para um cartaz colocado à entrada e noutros locais do espaço, informando-os que para sua própria segurança estariam a ser filmados (referência ao número crescente de espaços, nas cidades, com videovigilância). A entrada é feita de forma ordeira, como nos aeroportos. Ao transpor esta fronteira, uma forte luz encandeia-os e ilumina-os de

chapa, são filmados por uma telecamara colocada em frente da porta, alguns dos espectadores são barrados de forma autoritária e revistados pela a figura intimidadora e teatral, que usava, agora, a lanterna como um detector de metais. Sem palavras, através de gestos o encapuçado ordena-lhes que abram os braços e as pernas, que girem, fiquem quietos e totalmente expostos para a vistoria. A maioria embarca nesta brincadeira, outros fogem envergonhados. Assim se dá início a esta convenção teatral que se propõe incluir o público na acção. O observador também é observado, «o público também é actor»; dirigidos pelo encenador adquirem uma identidade ao tornarem-se imagem, um símbolo para eles próprios e para quem está a entrar e assiste ao vivo à cena e também para quem já está acomodado na sala e assiste à gravação desta situação através do ecrã.

«O artista, nova-iorquino, Dan Graham, no início dos anos 70 estudou o comportamento activo e passivo do espectador, utilizou espelhos e equipamento de vídeo que permitiam aos *performers* transformarem-se em espectadores das suas próprias acções. Graham queria juntar o papel do *performer* activo e do espectador passivo na mesma pessoa».²⁶

Este jogo, desconcertante, tem como objectivo consciencializar este público de que o acto teatral que se dispuseram a assistir, apesar de manter a convenção, lhes exige uma disponibilidade diferente da de um espectáculo de teatro tradicional, no qual estão passivamente protegidos pela separação entre o palco e a plateia. Continua a mensagem de que este objecto artístico é um acto de participação e reflexão colectiva que se fará através da consciência individual. Tal como Piscator e Brecht «pretendiam um público consciente da prática de tomar parte activa da vida».²⁷

Ultrapassado este primeiro espaço, que tem um pé-direito baixo devido à sacada do primeiro balcão do cinema e o chão com plano inclinado, resquícios da antiga plateia, aumenta a opressão da situação e dá uma sensação de vertigem. Depois da vistoria, avança-se para a «sala de espectáculo», um espaço amplo, com doze metros de altura e uma grande área central nivelada, que contrasta com a entrada. Os dois espaços estão separados por uma vedação de barrotes e linhas de arame farpado esticado – alusão clara a um curral, jaula, prisão ou campo de concentração. Ao longo da vedação pequenos cartazes alertam para o «perigo de morte» por esta se encontrar electrificada.

²⁶ Roselle Goldberg, *A Arte da Performance*, Lisboa, Orfeu Negro, 2007, p. 204.

²⁷ Vários Autores, *Um Teatro Sem Teatro*, Lisboa, MACBA, Museu Colecção Berardo, 2007, p. 116.

Mais um elemento para de forma simbólica alertar o público que, tomando a decisão de avançar para a sala, estariam a assumir um «risco».

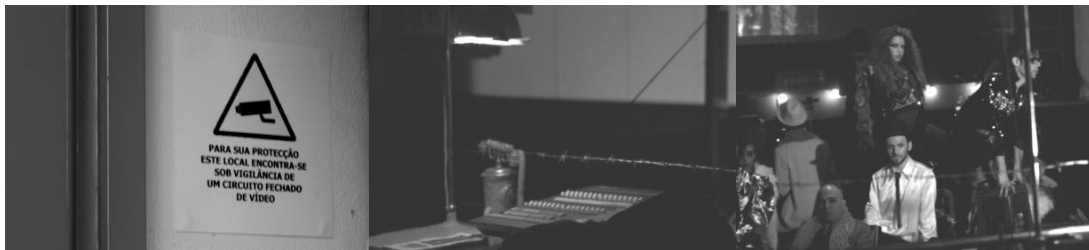


Fig. 1 e 2 - Pormenores da cenografia – Fig. 3 – Intérpretes em cena na abertura das portas.

A ARENA

«A heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, sítios que por si só seriam incompatíveis. Num teatro, no rectângulo do palco, uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, até mesmo um estranho ao outro, a mesma divisão se verifica no cinema, onde na projecção num ecrã bidimensional são projectados espaços tridimensionais.»²⁸

Na sala, o público deparava-se com os intérpretes já em cena, expostos no centro da arena que está forrada por uma «dramática» alcatifa vermelha. Estão imóveis, em distintas posições e direcções, empoleirados em peças de mobiliário comum que faziam parte da decoração do Incrível Club (uma mesa redonda com uma estrela vermelha pintada, mesas-de-cabeceira, bancos, cadeiras, cadeirões e um pequeno escadote). Estão vestidos e maquilhados de forma exuberante, como que para um dia de festa, de carnaval, passagem de ano... Os figurinos contêm elementos inspirados no animal que cada um dos intérpretes havia escolhido. Esta composição escultórica, no meio da pista, lembra os animais amestrados de um circo à espera, nos aparatos, da ordem do domador para a actuação.

«Sou algo de diferente, uma coisa completamente diferente, uma coisa inominável num espaço vazio, num lugar frio e escuro, onde nada se move, nada fala, no qual eu ouço, no qual eu procuro, tal como uma besta enjaulada nascida numa jaula e morta numa jaula, nascida e depois morta, nascida numa jaula e depois morta numa jaula, numa palavra, como uma besta.»²⁹ (tradução de Ana Rito)

²⁸ Foucault, *De Outros Espaços*, conferência proferida, Cercle d'Études Architectural.

²⁹ «I'm something quite different, a quite different thing, a wordless thing in an empty space, a hard shut dry cold black place, where nothing stirs, nothing speaks, and that I listen, and that I seek, like a caged beast born in a cage and dead in a cage, born and then dead, born in a cage and then dead in a cage, in a word like a beast.», Samuel Beckett, «The Unnameable», in *Three Novels*. New York, Grove Press, 1965, p.55.



Fig. 4 – Foto de ensaio- por Xucas

A música que se ouve é uma mistura entre o líquido amniótico e uma canção de embalar (meia esquecida) e também o ruído de aves (mecânicas) que ressoam na grande nave do espaço. Espaço que possui ainda um outro ao fundo, frontal e mais elevado, qual altar, um palco de pequena dimensão, sublinhado com as luzes da ribalta e que enquadra o grande ecrã de cinema. Num dos lados, em baixo, sob uma mesinha está uma TV antiga, desligada, com um candeeiro ligado, em forma de *boquet* de flores e ao lado um telefone com fio, numa composição que faz lembrar uma sala de estar com meios de comunicação obsoletos. No lado oposto, estão sacos de lixo cheios e um recipiente com água e miolos de pão espalhados no chão³⁰. Sob o pequeno palco, também separado da sala por arame farpado enrolado e emaranhado (uma barreira que recria a terra de ninguém), estão depositadas várias caixas de madeira, com diferentes dimensões, que lembram os contentores para acondicionar os adereços de uma companhia de teatro itinerante, de uma outra época, que ali os deixaram esquecidos. Também podem ser caixões de formato bizarro. Está também um velho projector de 16mm, qual ruína arqueológica. Este território tem qualquer coisa de morto e nunca será utilizado fisicamente pelos intérpretes, apenas será habitado pelos «avatares cinéticos», ícones criados na virtualidade. Neste cenário, «um teatro sem teatro», reúnem-se as convenções: «Teatro versos Cinema – Espaço Público versos Privado».

³⁰ Pelo telhado do antigo cinema, por vezes, entram pombos que depois não conseguem sair. Alguns eram encontrados mortos por falta de alimento. Começámos a deixar água e comida para que não morressem. Este elemento passou a ser incorporado na dramaturgia como metáfora do alimento a que ficam sujeitos os condenados: «a pão e água».

«Talvez o ser humano venha a ser substituído por uma sombra, um reflexo projectado num ecrã, por formas simbólicas ou algum ser que terá a aparência da vida mas não terá vida»³¹

Misturadas pelo VJ, as imagens do público a entrar fundem-se com as dos intérpretes captadas pela telecamara em plano geral (esta telecamara esta direccionada para sala a partir da zona junto ao palco) e ainda imagens da natureza, difusas, que aludem a uma memória longínqua de um habitat confortável e que hoje só é possível reproduzir através das tecnologias.

- A memória anula o abismo entre o passado e o presente. –

«La Nature a fait dans la machine de l'homme, une autre machine qui s'est trouvée propre à retenir les idées et à en faire de nouvelles.»³²

Luzes baixas, bruxuleantes, iluminam o espaço cénico, a cena central composta pelos intérpretes é circunscrita por apenas um feixe de luz produzido por um projector (este material técnico também está visível). No friso do palco a ribalta, igualmente com luzes ténues, ilumina o resto da sala com uma luz acolhedora que compensa o desconforto do encadeamento das luzes da entrada.

A plateia tem a forma de um «U», muito próxima do espaço destinado aos *performers* – não há uma separação definida entre actores e espectadores, o que permite a todos participarem nesta liturgia celebratória. As laterais são compostas por maples e sofás confortáveis, de várias épocas recentes, muito comuns, provavelmente iguais aos que teríamos em casa de familiares na nossa infância e por isso reconhecíveis. Frontalmente para o ecrã, algumas filas de cadeiras em madeira e rebatíveis, resgatadas a um antigo cinema (um outro de Almada também abatido), os lugares sentados contabilizam ao todo 150. A plateia completa-se ainda com uns bancos corridos, azuis, remetendo-nos para as bancadas dos circos ambulantes.

Esta mistura de mobiliários é igualmente citação de espaços, públicos e privados. Mais uma vez, subliminarmente, pretende-se levar o público a questionar-se sobre um assunto que a peça também quer suscitar a reflexão: «O Ser colectivo e o Ser privado»

³¹ Maurice Maeterlink (1890) *Un Théâtre d'Androïdes*, Textos reunidos e comentados por Stefan Gross, Bruxelles, Labor, Collection «Archives du futur», 1985, p. 88-91.

³² Julien Offray La Mettrie, *L'Homme machine* (1750).

«A cultura abre um espaço intermédio entre impulso e acção. A história da humanidade é assim vista como a história da instituição de um Denkraum, um espaço de pensamento que, gradualmente, inseriu um intervalo entre o homem e a natureza, conduzindo-o das primeiras formas arcaicas de identificação mimético-corpórea com o mundo, até ao estágio científico-racional – da magia à lógica. A totalidade dos símbolos é aquilo que determina a vida social, preservando aquela energia que dá às imagens uma enorme espessura histórico-cultural.»³³

2º Quadro

O INÍCIO DO RITUAL

Com o público arrumado, a sala superlotada, muita gente em pé e a falar, ainda excitada por aquela entrada pouco convencional, o encenador, que também fez de arrumador acomodando da melhor forma a enchente e ao confirmar que todos entraram, fecha as grandes portas de metal (como o carcereiro encerra os presos na cela) e avança para o centro da pista, toca uma campainha três vezes, a música pára e instala-se o silêncio³⁴.

Do Silêncio Faço Um Grito

Uma das intérpretes, o Elefante, sai do grupo que mantém as suas posições estáticas e dirige-se ao «Altar-Tecnológico» (instalação composta por uma telecamara que capta a panorâmica geral da sala, um microfone que amplifica a voz e um videoprojector que projecta as imagens no grande ecrã com uma definição de *web-cam*. A estrutura que suporta o videoprojector tem luzes fluorescentes para iluminar frontalmente os intérpretes). Será neste espaço, colocado ao centro junto ao palco, que os textos serão ditos, como confissões, como num «drama solitário», «um teatro estático»³⁵ que projectará em directo, «com a imediatez de um espelho», o grande plano, os *close-up*: os retratos destes «Mortos-Vivos» solitários, seres que buscam no presente sucessivamente morto, uma alma que os faça sentir vivos e humanos. Um corpo que contém em si a herança dos mortos e a marca social dos ritos.

³³ António Guerreiro, *Aby Warburg e os arquivos da memória*.
<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerrero-pwarburg/>

³⁴ Meyerhold havia substituído as pancadinhas de Molière pelo som de um gongo.

³⁵ Maeterlinck (1889) *Le drame poétique* ou «o drama simbolista».



Fig. 5 e 6 – Fotos de Ensaio «Altar-Tecnológico»

«Desde a antiguidade, a condenação do presente era a crítica mais comum apresentada pelos escritores, poetas e filósofos. Seja pela perspectiva da decadência, onde o passado era o *locus* das virtudes e da felicidade e o presente era a consequência de uma grave degeneração daquele, presente na concepção de Platão e outros pensadores antigos como no mundo cristão, bem como na perspectiva moderna, onde não mais o passado, e sim o futuro seria o *locus* da felicidade vindoura – optimismo que caracteriza a filosofia das luzes – a ser atingida através do desenvolvimento e conquistas da ciência, o presente era visto como algo a ser superado [...] O que define a hipermodernidade não é exclusivamente a autocrítica dos saberes e das instituições modernas; é também a memória revisitada, a remobilização das crenças tradicionais, a hibridação individualista do passado e do presente.»³⁶

O Elefante liga uma fonte de luz fluorescente, como acenderia uma vela no altar da igreja antes de rezar, esta ilumina-lhe o rosto com uma luz fria e inicia-se a primeira confissão: é feita com as palavras do fado de Amália Rodrigues, «GRITO»!



Fig. 7 e 8 – Ana Margarida Leal - Fotos do Espectáculo - by Ana Brilha

³⁶ Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles *Os Tempos Hipermodernos*, Lisboa, Edições 70, 2011, p. 42.

TEXTO 1:
(Amália Rodrigues)

“Silêncio! Do silêncio faço um grito O corpo todo me dói Deixai-me chorar um pouco. De sombra a sombra Há um Céu...tão recolhido... De sombra a sombra Já lhe perdi o sentido. Ao céu! Aqui me falta a luz Aqui me falta uma estrela Chora-se mais Quando se vive atrás dela. E eu, A quem o céu esqueceu Sou a que o mundo perdeu Só choro agora, porque quem Que quem morre já não chora.	Solidão! Que nem mesmo essa é inteira... Há sempre uma companheira Uma profunda amargura. Ai, solidão Quem fora escorpião Ai! solidão E se mordera a cabeça! Adeus Já fui para além da vida Do que já fui tenho sede Sou sombra triste Encostada a uma parede. Adeus, Vida que tanto duras Vem morte que tanto tardas Ai, como dói A solidão quase loucura.”
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Este fado começa por ser interpretado e escutado *a capella*, até que surge a meio uma batida ritmada, industrial, muito afastada do acompanhamento tradicional – Guitarra e Viola – inicia-se desta forma este «**Musical à Portuguesa**» que, embora queira evidenciar essa referência, não se restringe a uma pátria sem influências exteriores, isolada. Falar através da nossa identidade sim, mas com uma universalidade que é transversal ao Homem hipermoderno, tecnológico e infelizmente cada vez mais solitário.

Enquanto esta intérprete/cantora, mediada pela imagem do seu rosto que se projecta em grande plano na tela, se confessa, indirectamente, à audiência, o resto dos intérpretes distanciam-se, progressivamente, da postura animalesca e revelam-se, aos poucos, humanos. A cantora termina o fado e inicia uma caminhada em círculos.

Os outros, como que hipnotizados pela batida mecânica, quais sonâmbulos, abandonam ordeiramente o seu posto e juntam-se a ela para formarem uma manada humana destinada a caminhar em círculos, integrando essa «louca solidão acompanhada». Estão programados para um roteiro que lhes garanta a sobrevivência nas selvas urbanas (imagens desta cena são misturadas na tela com imagens de metrópoles cheias de pessoas e carros).

«Um cidadão metropolitano que perdeu a intimidade com os outros, quanto mais se tornou incapaz de olhar os seus semelhantes nos olhos.»³⁷

3º Quadro

O NARCISO JÁ NÃO SE RECONHECE NO ESPELHO

Da manada sai outro intérprete, o Pinguim, que pára junto do «Altar-Tecnológico» para mais uma confissão:

«*Speculum* – Espelho; *spectabilis* – o visível; *specimen* – a prova; o indício, o argumento e o presente; *speculum* é parente de *spetaculum* (a festa pública), que se oferece ao *spectator* (o que vê, o espectador), o que não se apenas vê no espelho e vê o *espctáculo*, mas ainda pode voltar-se para o *speculandus* (a especular, a examinar, a vigiar, a espiar) e ficar em *speculatio* (sentinela, vigia, estar de observação, pensar vendo porque exerce a *spectio* (a vista, inspecção pelos olhos, leitura dos agouros) e é capaz de distinguir entre as *species* e o *spectrum* (espectro, fantasma, aparição, visão irreal).»³⁸

Ora o que será o teatro se não um enorme *speculum* onde a humanidade se pode confrontar com os seus *spectri*?



Fig. 9, 10 e 11 – Rui Lopes – Foto do espectáculo – por Ana Brilha

³⁷ Giorgio Agamben, *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água, 2010, p. 69.

³⁸ Leda Tucherman, *O Corpo e os seu Monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p. 19, 20.

«A imagem acaba por criar o nosso corpo, e o corpo segrega a imagem... e só a poesia pode captar isso tudo...»³⁹

E eu acrescento: a poesia, o teatro e a arte em geral!

«O narcisismo tem o seu nome derivado de Narciso e ambos derivam da palavra Grega *narke*, "entorpecido" de onde também vem a palavra *narcótico*. Assim, para os gregos, Narciso simbolizava a vaidade e a insensibilidade, visto que ele era emocionalmente entorpecido às solicitações daqueles que se apaixonaram pela sua beleza. Mas Narciso não simboliza apenas mera negatividade: "o mito de Narciso representa (senão para os gregos ao menos para nós) o drama da individualidade"; "ele mostra, isto sim, a profundidade de um indivíduo que toma consciência de si mesmo" em si mesmo e perante a si mesmo, ou seja, no *lugar* onde experimenta os seus dramas humanos.»⁴⁰

O pintor Caravaggio – «Pintor do Negro» e célebre pela sua «Pintura Ecrã» por fazer emergir do fundo negro da tela as figuras como uma «luz própria»⁴¹ –, depois de pintar «Narciso» pinta «Medusa» monstro horrível que transforma em pedra todos aqueles que a olharem de frente. Ela própria será exterminada ao olhar a sua própria imagem reflectida no escudo de Perseu. Também o Homem-hipermoderno se confronta com a dicotomia de maravilhamento/horror do caminho proporcionado pelo avanço tecnológico nas reproduções de imagens.



Fig. 12 – “Narciso” – Fig. 13 – “Medusa” por Caravaggio

³⁹ Bragança de Miranda, *Corpo e imagem*. Lisboa, Vega, 2008, p. 32.

⁴⁰ Cf. Bibliografia, Spinelli, Miguel, p.99.

⁴¹ “Caravaggio, explora os fundos obscuros, por vezes negros, e um grande foco de luz sob a figura central da composição, realçando a sua importância”, Wikipédia, 3-5-2012.

«E quando nos vemos no espelho, o que vemos reflectido é a imagem do Narciso que está em nós, mas não a do vampiro que em nós habita. Este sempre escapa, mas escapa como viajante nómada [...] O vampiro que somos torna possível a imagem do Narciso que vemos: mas o vampiro é o que não pode ser contemplado, já que o espelho não reproduz a imagem de vampiro.»⁴²

Esta impossibilidade de contemplarmo-nos plenamente, revela-nos o estranho que em nós habita.

*Em que espelho ficou perdida a minha face*⁴³

TEXTO 2:

“Hoje de manhã o espelho tinha um tipo estranho a olhar para mim.
Fiz-lhe a barba e aspergi-o com um perfuminho que costumo usar para
disfarçar o cheiro da minha alma.
Saímos juntos para a rua mas logo nos separámos, próximos do caixote de
lixo.
Há uma comandita de cabrões enfatuados, com cabeças de porco "large
white" a orientar os destinos do Olimpo.
Hoje os deuses comem couves e bebem sumo de beterraba oriental e estão
mais tristes que avestruzes com as cabeças enterradas em baldes de merda.
Eles sabem que o mundo não vai na direcção certa mas sabem que o
verdadeiro problema é não haver uma direcção errada.”

4º Quadro

**CHEGAR À FRENTE- ENCABEÇAR A MANADA CUSTE O QUE CUSTAR.
(Todos Querem Ser A Cabeça Do Bicho. Haverá Alguém Que Lhe Queria Ser A
Cauda? O Estômago? O Sexo?)**

A «Roda Gigante» que é a vida, mesmo na direcção errada, não pára! A banda sonora agora lembra um «Luna-Parque-Fantasma», os intérpretes continuam a sua deambulação, o que caminha no fim do grupo atravessa a multidão num avançar bovino, quer tomar a liderança da caminhada, mas logo outro se precipita sucedendo a quem

⁴² Leda Tucherman, *O Corpo e os seu Monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p. 18,19.

⁴³ Excerto do poema *Retrato* de Cecília Meireles

liderava – «E quem está na mó de cima tem de saber que a vida não pára, e fatalmente o fim se aproxima, a roda não pára.»⁴⁴. Às imagens desta cena misturam-se imagens de feiras populares e da vida quotidiana das grandes cidades. Na música soam agora mugidos de vacas e chocalhos e em *fade in* surge a «guitarra-à-portuguesa» de Carlos Paredes, desconstruída, trabalhada e misturada. No meio desta cacofonia um dos intérpretes começa a rir desbragadamente e, como que enlouquecido, sempre a acompanhar o ritmo da manada, livra-se das roupas que atira para o ar e ficam espalhadas pela arena. Os restantes animais continuam impávidos no seu roteiro, indiferentes ao comportamento anormal desse outro animal. Iluminados por luzes laterais os seus corpos projectam sombras nas paredes cinzentas da sala que multiplica esta manada de almas penadas. O que ria, ao deparar-se com a sua nudez, pára a marcha e chora compulsivamente, juntando o seu lamento ao da guitarra de Carlos Paredes. Quando o grupo completa uma volta e o reencontra, este retoma a caminhada e apanha, aos poucos, as suas roupas do chão e veste-se novamente.

«A nudez, a “corporeidade nua” é o irreduzível resíduo gnóstico que insinua na criação uma imperfeição constitutiva e que se trata, em todos os casos, de cobrir. E, todavia, corrupção da natureza, que apareceu agora à luz, não preexistia ao pecado, mas foi produzida por ele.»⁴⁵

Os animais que permaneciam indiferentes, de repente, como que contagiados, um e outro e mais outro, repetem o mesmo comportamento. Num crescendo e decrescendo ficam também eles desarmados ao depararem-se com a fragilidade da sua nudez. É comovente o desespero destes frágeis humanos que buscam, meio perdidos, as suas roupas misturadas como quem procura os corpos dos entes queridos, mortos depois de uma catástrofe. Por fim tudo volta à «normalidade» e continuam o «perpétuo» círculo em silêncio.



Fig. 14, 15 e 16 – foto do espectáculo – Quadro 4

⁴⁴ Excerto de uma letra de Sérgio Godinho, *Fado do Kilas*.

⁴⁵ Giorgio Agamben, *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água, 2010, p. 80.

Este momento causa grande impacto sonoro, visual e emocional, provoca no público e nos intérpretes um momento de catarse. Esta cena, e a generalidades das cenas do espectáculo, alicerçou-se num método de construção próximo do que John Cage e Merce Cunningham haviam criado nos finais da década de 50 início da de 60 do século XX, influenciados pela experiência que tiveram em Black Mountain College, escola fundada por alunos e membros do corpo docente da Bauhaus fugidos da II Guerra Mundial. Este método consiste em fornecer aos intérpretes apenas uma estrutura base, deixando espaços livres para o improvisado, exigindo ao intérprete concentração, escuta, noção de tempo, relacionamento com o outro e com o espaço.

5ºQuadro

O MEDO

A manada humana continua no seu eterno circular, a banda sonora torna-se de novo minimal e compassada, um outro intérprete pára junto do «Altar-Tecnológico». É o Panda, uma cantora muito jovem de voz cristalina, com uma herança, surpreendente, do património fadista, com um ADN apurado por esta estranha condição de ser português, este povo que reza quando canta. Novamente uma letra de Amália Rodrigues, ela o paradigma, o símbolo que se torna «A voz de Portugal».

Todos nós temos a Amália na Voz⁴⁶



Fig. 17 e 18 – Joana Lopes – Foto do espectáculo – por Ana Brilha

⁴⁶ Excerto de letra de António Variações, *Voz Amália de nós*.

TEXTO 3:
(Amália Rodrigues)

“O MEDO”
Quem dorme à noite comigo
É meu segredo,
Mas se insistirem, lhes digo,
O medo mora comigo,
Mas só o medo, mas só o medo.

E cedo porque me embala
Num vai-vem de solidão,
É com silêncio que fala,
Com voz de móvel que estala
E nos perturba a razão.

Gritar quem pode salvar-me
Do que está dentro de mim
Gostava até de matar-me,
Mas eu sei que ele há-de esperar-me
Ao pé da ponte do fim.

De súbito, a personagem negra, sinistra, salta para cima da estrutura formada pelo mobiliário que ainda se mantém no centro da arena. Esteve na sombra até então, aos comandos das luzes e do som e a observar a manada. Surge com um microfone na mão, não para falar, porque só tem olhos e não boca, mas para dar amplificação à voz dos seus animais amestrados que revelam, um de cada vez de forma aleatória, o que os deixa ansiosos. O Panda continua a cantar «O Medo». As declarações que se escutam sobre a ansiedade são da autoria de cada intérprete, ditas de improviso e produzidas através das suas experiências e reflexões pessoais.

«I only learn what I fear most» (Marina Abramovic)

6º Quadro

AS ACROBACIAS – HABILIDADES - A COMPENSAÇÃO

Terminadas as declarações sobre a ansiedade, a música torna-se mais ritmada, com um universo circense e quase alegre, as luzes aumentam de intensidade e os «animais-humanos» como que desorientados começam a caminhar em todas as direcções, abandonando a formação do grupo que caminhava em círculos. Neste vai e vem caótico, pontuado pela música, libertam o centro da pista e afastam os móveis para o seu limite exterior. Para os obrigar a voltar a uma organização, o «Domador/Maestro» toca três vezes a campainha e logo se alinham em poses e formações acrobáticas que fazem

lembrar os animais amestrados do circo. No ecrã continuam as projecções da cena que agora são misturadas com imagens de fábricas de produção em série (criação dum objecto de video-arte produzido ao vivo e editado pelo VJ). Terminadas as habilidades, os animais colocam-se de gatas no centro da pista, virados para o exterior. Todos juntos formam um círculo e ficam à espera com as línguas de fora pela sua compensação. O «Domador» tira de um saco miniaturas de carros, aviões, motas e televisores que coloca nas bocas dos actores, como se fossem torrões de açúcar. Maravilhados com a sua compensação, dirigem-se cada um para um dos móveis, agora colocados ao redor da arena, e aí ficam, solitários, a brincar com eles. Todos menos um deles, o mais novo, a Suricata, que assim que recebe a compensação começa a tocar desajeitadamente uma gaita-de-beiços que se funde com a música gravada, até que esta pára e fica apenas o som produzido ao vivo por este intérprete. As luzes mudam e voltam a ficar ténues. O jovem vai buscar o seu móvel, um pequeno escadote, e dirige-se ao «Altar-Tecnológico» sem parar de tocar a melodia um pouco irritante.



Fig. 19 e 20, 21, 22 e 23 – Fotos do Espectáculo – por Ana Brilha

7ºQuadro

A INOCÊNCIA DE UM LOUCO

A figura que agora se confessa e se projecta no grande ecrã, podia definir-se como o Palhaço, o Cómico, o Parvo meio inocente, meio perverso, o Momo⁴⁷, o que os outros ouvem num misto de descrédito e de respeito pelo discurso místico intercalado com os sopros na gaita-de-beiços. O «Mestre-de-Cerimónias» faz um *zoom* na telecamara e altera o plano americano para grande plano, enfatizando a emoção do actor.

«os *mos* eram quase sempre acompanhados ou completados por frases mais ou menos sentenciosas, mais ou menos enigmáticas»⁴⁸

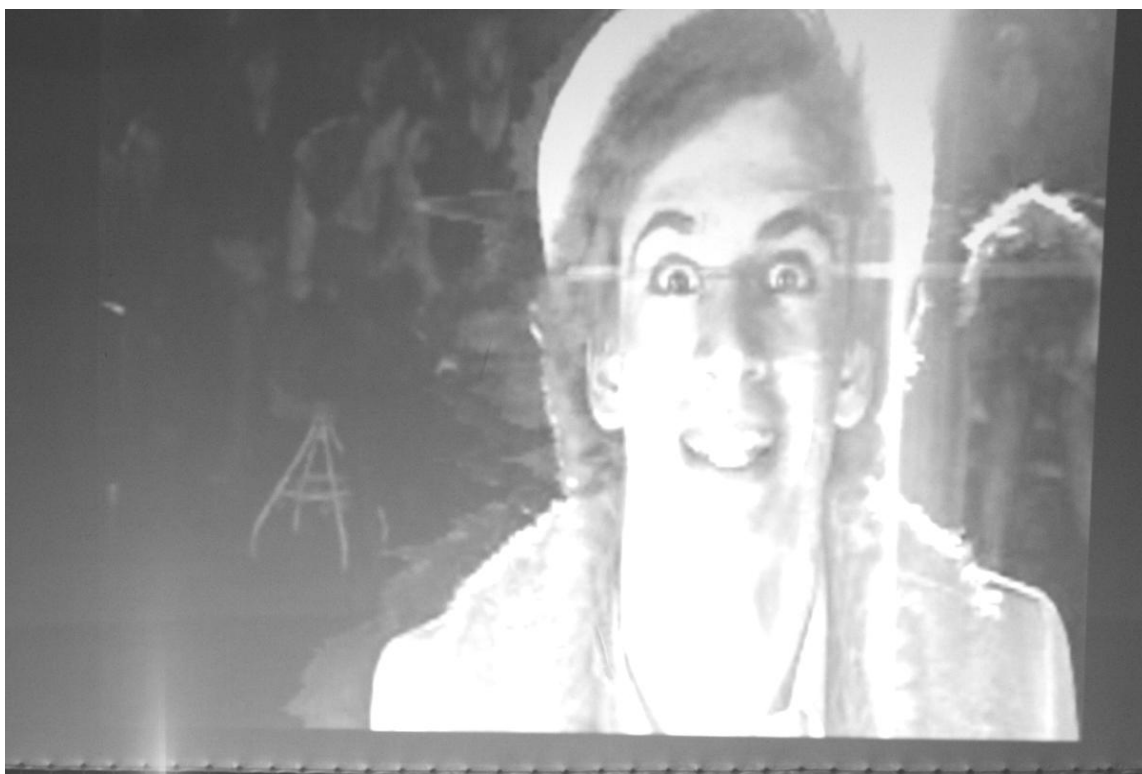


Fig. 24 - Duarte Cardoso Águas (Xucas) – Foto de espectáculo - por Ana Brilha

⁴⁷ Comediante da Idade Média

⁴⁸ Jorge A. Osório, *O Testemunho de Garcia de Resende Sobre o Teatro Vicentino*, p.74.

TEXTO 4:

- Conheço um gajo que tem uma necessidade incontrolável de comunicar.
Aquilo é uma doença!

Já falei com ele dessa sua obsessão, tentei explicar-lhe que, por vezes (demasiadas vezes, na minha opinião) aquela torrente de ideias e imagens que ele larga para fora da cabeça, acaba por incomodar as outras pessoas.

Ele concorda comigo e promete controlar-se. Mas ainda hoje o encontrei a pregar assim à maneira do Santo António a pregar aos peixes. Olhei discretamente as caras que o rodeavam e notei que estavam todos de boca aberta. Uns com ar de enfado, outros pareciam espantados. Espantados apenas e mais nada. Senti alguma pena dele, mas o gajo é completamente descontrolado.

Disse-me um dia que, quando começa a falar, é como se as ideias lhe ganhassem corpo dentro da boca e precisasse de as deitar fora, só para poder continuar a respirar. Explicou-me que o mundo só faz sentido quando verbaliza. E que verbalização dali vem!

As coisas que diz são consistentes e fazem sentido, mas ele descreve uma espécie de Apocalipse constante. Acaba por chatear. Lá no fundo aquele gajo é um chato de primeira.

Mas, pensando bem, qual é o problema? As outras pessoas podem sempre virar costas e ir embora. Se o ouvem é porque há ali qualquer coisa que faz sentido.

O conselho que lhe dei foi que tentasse desenhar ou pintar, algo do género. Ele prometeu-me que vai tentar. Entretanto continua a falar. Fala, fala, fala... o discurso interminável dos loucos.

8º Quadro

A TV - JÁ NÃO EXISTEM PESSOAS REAIS NA MINHA VIDA

Atravessa o espaço cénico, agora liberto e deserto, uma personagem de espanador vermelho na mão. Também ela se dirige ao «Altar-Tecnológico» e a música que a acompanha é um tango lento e sensual. É o Lince que agora avança. Em trajes de senhora burguesa bem composta, começa por simular o limpar do pó demonstrando um carinho especial neste acto doméstico (o enquadramento volta a plano americano). A grande tela transforma-se no ecrã da sua televisão, mas ao contrário, o que ao vivo, é puramente um exercício de mímica que nos faz imaginar a jarrinha com flores que ela

desloca e compõe em cima da televisão e o chá que oferece aos amigos. Na tela o público assiste como se o televisionamento fosse o da intimidade do lar, o que transforma a audiência, captada pelo plano geral, no observado. «O observador que é observado».

Elas são as pessoas irreais que a visitam todos os dias em casa. E também são os que, tal como esta personagem, apenas já só vivenciam emoções através da televisão.



Fig. 25, 26 e 27 – Rute Moura – Foto do Espectáculo – por Ana Brilha

TEXTO 5:

“A televisão é a única companhia com que posso contar.

É com ela que tomo o chazinho e com ela converso sobre as questões que incomodam o dia-a-dia que a mim já nada me incomoda a não ser a solidão.

A jarrinha com flores serve-lhe de chapéu. Dá-lhe um aspecto patusco. Mas ela não se importa, encaixa bem a brincadeira.

Sabe o apreço que por ela tenho. É um caso de amor.

Sei que não se ama um objecto da mesma forma como se ama uma pessoa.

Mas já não há pessoas reais na minha vida, só as pessoas que me visitam através do ecrã da minha televisão.

Ofereço uma xícara de chá, um bolinho, dois dedos de conversa. Por vezes sinto que a televisão me olha e se enternece comigo. Que é uma boa amiga.

Fiel, discreta no trato e conversadora incansável.

Conta-me histórias e eu retribuo com atenção e silêncio. É uma relação perfeita. Sem segredos nem mistérios.

Dias a fio aqui estamos, uma em frente da outra, esperando que o tempo passe. E que um dia me leve.”

Esta cena é a que se aproxima mais do conceito «**Entre o Palco e o Ecrã**», o *Parérgon* que unifica. Ao mesmo tempo estamos dentro e fora, somos objecto e imagem, realidades virtuais de carne e osso. É através da imagem que nos construímos e é ela também que nos destrói quando nos deparamos com o nosso monstro vampiro que o espelho não reflecte.

9º Quadro

MENDIGANDO AFECTOS

Os intérpretes desistem do «fascínio-autista» pelos pequenos objectos e distribuem-se no espaço cénico aos pares, frente a frente. Pela primeira vez parece que vai haver interacção e diálogo (o ritmo dengoso do Tango continua a soar, mas agora surgem, quase subliminarmente, acordes da área «l'amour est un oiseau rebelle» da ópera «Carmen» de Bizet). Dois deles, o Papagaio e o Cavalo, colocam-se de perfil junto ao «Altar-Tecnológico» e na tela ficam enquadrados como um casal romântico de telenovela prestes a beijar-se. Têm telemóveis na mão, surpreendentemente, em vez de se tocarem ou falarem directamente, começam a enviar «sms» (mensagens escritas) em linguagem abreviada que surgem escritas no ecrã. Há qualquer coisa de «cinema-mudo» nesta cena, o aparecimento das legendas sugere-nos essa época em que os filmes precisavam das legendas para ir situando e conduzindo o espectador na compreensão da trama.

TEXTO 6:



Fig. 28, 29 e 30 – João Costa e Inês Paula
Fotos do Espectáculo – por Ana Brilha

- 1- **Rapaz** - Tou a pensar em ti
- 2- **Rapariga** - Eu tb
- 1- kero tokart
- 2- keres?
- 1- Kero vrt
2. És tão Krido
1. Tu tb
2. Goxto d ti
1. Vem té minha kasa
2. ñ sei ond é
1. Se soubexes vinhas?
2. ñ sei
1. Pq?
2. pq goxto d ti
1. ñ goxtvas d m tokar?
2. ñ sei
1. pq?
2. Pq nunca te tokei
1. vem
2. Ond tás?
1. Em kasa
1. Tenho saudds tuas
1. inda goxtas d mim?
1. tás aí?

Enquanto este «diálogo-mudo» acontece, os restantes intérpretes, dois a dois, executam uma dança, um «pas-de-deux» igualmente estranho. Enquanto um dos elementos tenta despertar no seu par a atenção, os afectos, o outro permanece impávido, indiferente ao estímulo, inexpressivo, vazio. Este quadro dir-se-ia próximo da «Dança-Teatro» criada por Pina Bausch e esteticamente muito utilizada na dança contemporânea ou «Nova-Dança» por criadores como Jean Fabre, Jérôme Bell ou Alain Platel.

10º Quadro

A FÉ DE CADA UM

O casal termina o «diálogo-mudo» e desloca-se lado a lado até ao centro da arena, aí páram, frente a frente. Os restantes casais que dançavam o tango bizarro, também ficam imóveis. Um estranho som de contrabaixo começa a soar, mais um animal, o Corvo, dirige-se ao confessionário, e um outro, o Leão, durante esta confissão, carrega lentamente, às costas, um sofá e uma mesa-de-cabeceira que deposita em frente do «Altar-Tecnológico».



Fig. 31 – Lucila Pereira – Foto do Espectáculo – por Ana Brilha

TEXTO 7:

O mundo parece mais ordenado quando olhado através de um manual escolar.

As coisas todas tão arrumadinhas nas páginas numeradas!

A história contada em perfeita sequência cronológica, os acontecimentos enfiados como missangas num inquebrável fio narrativo.

O mundo assim mostrado não só faz todo o sentido como se apresenta capaz de resistir às tentações malignas que o fazem oscilar.

Dêem-me um manual escolar, um ideal pintadinho com as cores primárias, ofereçam-me um herói de fato-e-gravata que me ajude a acreditar na bondade dos bonecos que ilustram as notícias que me chegam nos *mass media*.

Eu quero ser capaz de ter fé em alguma coisa que permita à esperança ser a última coisa a morrer.

Eu quero ter fé em alguma coisa que torne a esperança imortal!

Eu quero ter fé no Ser Humano... mas está difícil, caraças, está mesmo complicado!

Vou folhear outra vez o meu manualzinho. Lá está tudo tão arrumadinho!

Ao terminar a sua confissão, o Corvo acende duas velas, pequenas e redondas que cabem na palma da mão, e inicia uma dança ritualizada com movimentos amplos que ora apontam para cima ora para baixo. Os restantes intérpretes também vão buscar velas que acendem, a maioria junta-se ao Corvo, imitam-no e executam um ritual colectivo, numa coreografia que nos sugere uma reza de velas nas mãos que parecem arder em sacrifício. São oferendas que sacrificam aos Deuses do Céu e da Terra. Outros animais adoptam rituais individualizados, pequenas performances elaboradas pelos próprios. O mais jovem usa um metrónomo que marca o ritmo de um tempo, desnuda o tronco e com um marcador de feltro vermelho flagela-se, deixando marcas que parecem sangue na sua pele. Talvez assim consiga sensibilizar *Khronos*.

«Lembra-te que fui criado por ti; eu deveria ser o teu Adão, porém sou mais teu anjo caído, a quem tiraste a alegria por algum crime cometido. Por toda a parte vejo reinar a alegria da qual estou excluído. Eu era benévolo, bom; a desgraça tornou-me um demónio. Faz-me feliz e voltarei a ser virtuoso.»⁴⁹

⁴⁹ Mary Shelley, *Breve história do corpo e seus monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p. 135.

11º Quadro

A CIÊNCIA QUE NÃO CURA

Este «Homem-Tecnológico» anseia também ele à felicidade, embora se sinta perdido pela morte de Deus que ele próprio matou ao acreditar que a ciência o tornaria num «Deus», livre para reconhecer o valor deste mundo. Essa libertação não lhe concede os poderes desejados. Ora, até mesmo o pai desta teoria, Friedrich Nietzsche, reconhece que este assassinato deixou a humanidade órfã. «Como haveremos de nos consolar, nós os algozes dos algozes?» Este mar aberto de possibilidades é de uma tal responsabilidade que muitos não estão dispostos a enfrentar, necessitando recorrer aos manuais doutrinários, sagrados ou pagãos, na esperança de voltar a comunicar com a natureza e, através de rituais, transcender-se e retomar a sua dimensão cósmica. Esta situação é verificada no número crescente de crenças e místicas que defendem uma reaproximação a «Deus» e à «Natureza», algumas delas apelando à oferta do corpo dos crentes ao sacrifício. Nos anos 60, inspirados pelo movimento *Hippie*, são vários os artistas que adoptam as «Cerimónias» de tribos ancestrais e criam performances como «uma forma estética de oração»⁵⁰, antigos ritos dionisíacos e cristãos, reencenados num contexto moderno. O corpo volta a não nos pertencer e oferece-se em sacrifício para se redimir. O performer passa a usar o seu corpo como matéria-prima e autoflagela-se, com é o caso de Gina Pane e Marina Abramovic, entre outros. Imprime-se a dor e o sangue jorra para «sensibilizar uma sociedade anestesiada»⁵¹.

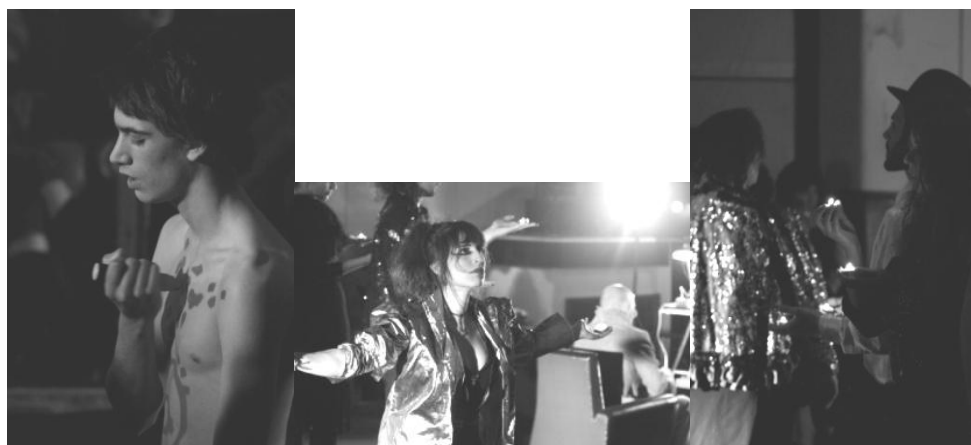


Fig. 32, 33 e 34 – Fotos do Espectáculo – por Ana Brilha

⁵⁰ Roselee Goldberg, *A Arte da Performance*, Lisboa, Orfeu Negro, 2007, p. 209.

⁵¹ *ibidem*

«Nenhum corpo escapa à doença, atraído para baixo pelos pesos, pela opacidade da substância carnal, lugar de tentação; nele se devem aplicar os castigos purificadores que expulsem o pecado, já que o espírito é imortal e aspira à perfeição celeste.»⁵²

O Leão que transportou os móveis, como «Cristo carregou a cruz», está agora sentado num pequeno sofá, com uma mesa-de-cabeceira que lhe serve de secretária, em frente do «Altar-Tecnológico» (enquadramento do plano é alterado pelo facto de este intérprete estar sentado, o que obriga a telecamara a uma captação da sua imagem num ângulo picado, enfatizando a inferioridade da personagem que parece falar com Deus). Ele abre uma gaveta da mesa-de-cabeceira de onde retira frascos de medicamentos e começa a organizar, por doses, os comprimidos numa caixinha. Enquanto se confessa os restantes animais continuam os seus rituais. Imagens de manifestações religiosas, da indústria farmacêutica e de operações plásticas misturam-se com a do intérprete. A música que soa é novamente o tango, que acompanhou várias cenas anteriores, juntasse-lhe o som de uma voz, que parece que reza, e o barulho de vidros a quebrarem-se; imagina-se que estes possam servir para caminhar, de pés nus, sobre eles.

TEXTO 8:

Por vezes tenho a impressão que há qualquer coisa a encolher que me aperta os ossos
de encontro aos músculos.
Não sei bem... é uma cena meio a dar para o estranho, uma coisa má, uma coisa que
está mal e podia não estar... não consigo explicar lá muito bem...
É uma cena daquelas que podíamos mudar se nos déssemos ao trabalho de mexer um
dedo. Mas nós... nem isso!
E depois há aquelas outras cenas de uma categoria mais fatal que é a categoria do
destino ou lá o que é essa merda.
Li ontem a crónica do Lobo Antunes na *Visão*, onde ele diz que tem um cancro.
E que está completamente à rasca e que saber que a morte pode estar ao virar da
esquina nos deixa ainda mais fodidos do que não saber nada de nada.
Que é como uma explosão no peito e que deus começa a ganhar uma forma indistinta.
Uma forma que se vai moldando na vaga esperança de que não seja tanto assim.
Na esperança de que haja uma cura para o mal absoluto. E sabemos que não há.
E as pessoas mais admiráveis passam a sê-lo por outras razões que até aí nem existiam.
As pessoas mais admiráveis têm tanto pavor da morte como as outras todas porque a
morte há-de chegar e não há coragem que aguarde.
Não há coragem, nem mesmo naqueles que têm condão de ouvir o sussurrar dos
anjos...

⁵² Mary Shelley, *Breve história do corpo e seus monstros*, Lisboa, Vega, 1999, p. 13.

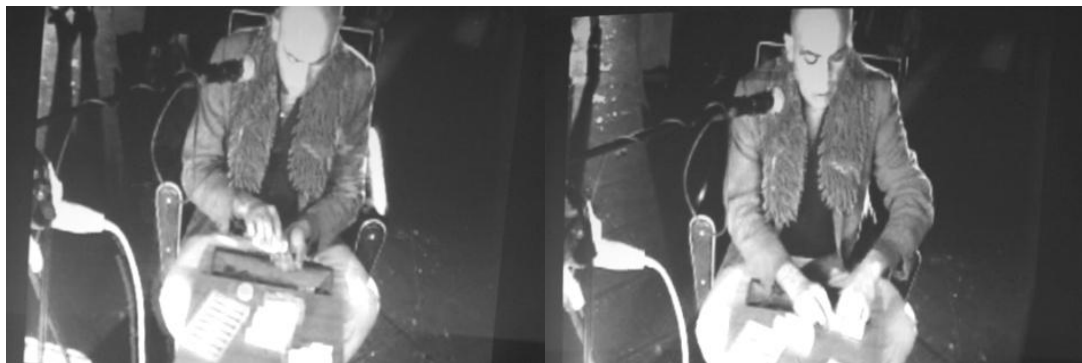


Fig. 35 e 36 – António Olaio - Fotos do espectáculo – por Ana Brilha

12º Quadro

TRANSPORTAR CADÁVERES

Terminada a confissão do Leão, um outro animal, desta vez um Leopardo, que executava o seu ritual, individual, no centro do círculo criado pelo grupo que executava o ritual colectivo por vezes sai para o exterior e corre em seu redor, no sentido inverso aos ponteiros do relógio, numa tentativa desesperada de repor a vida a uma máscara e a um coração que transporta nas mãos [esculturas de terracota criadas pela intérprete/performer São Nunes que é também artista plástica].



Fig. 37 e 38 – Esculturas e São Nunes – Fotos do Espectáculo – por Ana Brilha

TEXTO 9:

Não tenho muito tempo.
Preciso de carregar cadáveres para cima, carregar cadáveres para baixo.
Não tenho muito tempo.
Preciso de respirar.
Não tenho muito tempo.
Preciso de comer, dormir... preciso de beber.
Não tenho muito tempo porque estou a viver.
Não tenho muito tempo porque estou a morrer.
Tenho pouco tempo.
Não tenho muito tempo.
Tenho pouco.
Não tenho muito.
Tenho muito pouco.

Os corpos são «imagem», os corpos estão mortos. Como necrófagos devoramo-nos autofagicamente.

13º Quadro

O PIC-NIC - EROTISMO – VOYEURISMO

«Homens vestidos que observam corpos nus: esta cena evoca irresistivelmente o ritual sadomasoquista do poder.»⁵³

A música muda para *drum and bass*, um ritmo de dança electrónico e sensual. Os animais desistem dos rituais místicos e colocam a mesa redonda no centro da arena. Todos se ajoelham ao seu redor. O «Domador» trás, nas mãos, revistas de sociedade e jornais, salta para cima da mesa e distribui-as pelos animais como se fossem comida. Estes, esfomeados e soltando rugidos, rasgam-nas e devoram-nas como as feras estraçalham as suas presas. Estão insaciáveis, o «Domador/Tratador» vai buscar mais dois sacos do lixo, grandes e pretos, cheios de «comida». Despeja os sacos repletos de pedaços de papéis de jornais e de revistas, como os tratadores dos animais colocam o pasto nas manjedouras. É uma cena de grande impacto visual e sonoro. Depois de distribuída a comida, os animais, um por um, sobem à mesa e executam uma dança erótica, como bailarinas/os de *Lap Dance*⁵⁴, as luzes piscam ao ritmo da música. Enquanto esperam pela sua vez, os animais continuam a estraçalhar as revistas e os jornais ao mesmo tempo que urram e se maravilham com a actuação. (Cada vez mais,

⁵³ “Saló ou os 120 Dias de Sodoma e Gomorra” de Pasolini, cit. in AGAMBEN Giorgio, *Nudez*, p. 71.

⁵⁴ Dança *Burlesque* e erótica

nesta «sociedade espectáculo» se devora a vida íntima dos outros; veja-se o número crescente de *Reality-Shows* transmitidos na televisão e a quantidade de revistas de sociedade que são publicadas. Há uma necessidade neste homem hipermoderno de se identificar através da vida alheia; ele está «morto» mas ao ver o outro representado por imagens – e esse outro até é parecido com ele –, então ele próprio também existe. Mas o outro que se reproduz nestas imagens também já não é real, é um produto do *fotoshop*, sempre belo, com um corpo escultural e bem sucedido ao nível sexual e financeiro. A esquizofrenia instala-se com esta realidade, ao mesmo tempo que o homem hipermoderno se encanta com o sucesso alheio e, na impossibilidade de atingir tal perfeição, busca o sórdido e espera pela queda do sucesso para assistir sadicamente à desgraça do outro, como as audiências dos *freak-shows*. (No ecrã imagens de humanos a comer compulsivamente misturam-se com as imagens criadas em cena.) A pressão da economia de mercado, selvagem, assistida pelo poder dos *mass-media* sugestionam o consumidor a devorar e devorar-se em excesso, a consumir e a consumir-se numa tentativa de alcançar o corpo perfeito, causando grande ansiedade e levando-o a distúrbios alimentares. Uma sociedade anoréctica de valores morais e bolímica, onde «só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente».⁵⁵

«O que está a ser comido? O corpo, essa funesta abstracção, ou o humano do homem?»⁵⁶



Fig. 39, 40, 41 e 42 – Fotos do espectáculo – por Ana Brilha

⁵⁵ Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Vega, 2008, p. 123.

⁵⁶ *ibidem*

14º Quadro

O MATADOURO

O chão do espaço cénico está repleto de pedaços de papel. A música passa para uma estridência *Punk*, as luzes tornam-se estroboscópicas. Os intérpretes viram a mesa que serviu para a dança erótica, os pés ficam virados para cima como lanças afiadas. O cenário é de uma plasticidade caótica. Os animais ficam distribuídos pelo espaço, em pé, parados e hirtos, de punhos fechados (a imagem deles, na tela, mistura-se com a de matadouros, animais são abatidos e esventrados). Um animal enlouquecido sai da sua posição e dirige-se a outro com rapidez e grande violência e empurra-o com o objectivo de o deitar ao chão, o outro resiste mantendo o seu corpo em tensão tentando resistir à queda, mas acaba por se dobrar e sucumbir. É arrastado para o centro, onde está a mesa virada ao contrário, e aí fica depositado, já cadáver. (Os intérpretes nesta cena podiam decidir matar um, dois, ou três animais e colocá-los no monte de corpos no centro. Depois dessa tarefa ficariam novamente hirtos e parados, expostos à matança.) Por fim, resta apenas um animal que continua com a mesma atitude violenta, olha para os elementos do público, parece que vai buscá-los para juntá-los ao monte de cadáveres, mas acaba por escolher alguns objectos do cenário e atira-os para cima do monte de lixo humano. Não restando mais ninguém para o matar, precipita-se ele próprio, finalizando esta imagem catastrófica e desoladora.



Fig. 43 e 44 – Fotos do Espectáculo – por Ana Brilha

Este *Homo monstrosus*, este *Homo ferus*, que criou esta sociedade «Big Brother» cheia de imagens antropofágicas, capaz de se alienar e destruir-se a ele próprio através de um sistema controlado pelo poder dos *mass media*, gerido por um poder económico selvagem, sem ética. Tudo se vende e produz a qualquer custo, mesmo que seja sinónimo de destruição e escravidão. Este «Homem» precisa de deixar de ser seduzido pelo efémero e recuperar da embriaguez hiperbólica, contraída através da emissão e controlo da «Tele-Visão». Terá que sair desta «Felicidade Paradoxal» e renovar-se! Não será, provavelmente, a partir das imagens que vê no exterior mas talvez seja preciso suspender e restaurar o sistema de forma a acordar para uma nova imagem criada a partir da memória interior. «The Revolution Wil Not Be Televised» (Gil Scott-Heron)

15º Quadro

A REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISIONADA

A imagem no grande ecrã é interrompida e surge uma mira-técnica. As luzes são desligadas, apenas um projector colocado a um canto emite um feixe de luz que varre toda a sala e a pinta de vermelho, enfatizando o cenário apocalíptico. Do monte de lixo começa a sair fumo como se os corpos tivessem entrado em auto-combustão (efeito criado por uma máquina de fumos que o Elefante tinha colocado antes de se suicidar). Um *feedback*, contínuo, soa e serve de trilha sonora ao discurso gravado pelo encenador.



Fig. 45 – Foto do Espectáculo – por Ana Brilha

TEXTO 10:

A revolução não será televisionada.
Um dia **a revolução** sai lá detrás da tua alma, disparada.
A revolução, animada pela raiva que a fez nascer, é como um tiro que cospes,
apontado ao que te mata.
A revolução vem daquele lugar quente que é o lugar mais fundo do teu corpo.
A revolução não é coisa que se compre.
Incandescente e furiosa, corre veloz à tua frente, foge como louca.
A revolução não terá intervalos para publicidade.
Uma vez lançada ao mundo, já nada será capaz de a fazer parar.
Não há ponto de partida.
A revolução tem vida própria, impossível de controlar.
Nunca olha para trás.
A revolução não passará em directo no jornal das oito.
Para **a revolução** não há passado e o presente foge-lhe para se transformar em futuro
imediatos.
A revolução é uma loucura absoluta, a mais forte probabilidade de infinito.
A revolução dorme dentro de ti e tem o sono leve.
A revolução é as coisas todas transformadas numa só e cobre o horizonte com uma
terrível beleza que te deixa tonto de alegria.

A emissão é totalmente interrompida, as luzes apagam-se e no grande ecrã apenas pontos negros e brancos: são *pixéis* desorientados, incapazes de formar imagens.

«Nas entrelinhas lamentos
Sobre ossos feliz carregador de pedra
Porque o belo significa o fim provável dos terrores.»⁵⁷

FIM

Os intérpretes começam a levantar-se aos poucos, surgem como *Fenix*, renascidos da lixeira em fogo. Aplausos ecoam. Os actores agradecem (soa a música rock «The Children Of Revolution»⁵⁸) e dirigem-se ao público para o cumprimentar e agradecer por esta celebração colectiva. Há beijos e abraços e ficam todos a conversar sobre o espectáculo e a ouvir a música...

⁵⁷ excerto do poema, *O Anjo do desespero*, Heiner Muller.

⁵⁸ Música de T-REX

«The Children Of Revolution»

“Yeah
Well you can bump and grind
It is good for your mind
Well you can twist and shout let it all hang out
But you won't fool the children of the revolution
No you won't fool the children of the revolution, no no no

Well you can tear a plane in the falling rain
I drive a rolls royce 'cos it's good for my voice
But you won't fool the children of the revolution
No you won't fool the children of the revolution, no no no - yeah!

But you won't fool the children of the revolution
No you won't fool the children of the revolution
No you won't fool the children of the revolution
No you won't fool the children of the revolution
No way, yeah, wow!”⁵⁹

NOTA FINAL

Este espectáculo foi apresentado mais três vezes, integrado no âmbito da Quinzena da Juventude de Almada 2011 e na XV Mostra de Teatro de Almada. Foi divulgado através da internet, imprensa escrita e radiofónica. Foi visto no total das quatro sessões por cerca de seiscentas pessoas.

Os intérpretes criaram laços de amizade e afinidades estéticas e juntamente com o encenador, criaram, em 2011, a ARENA de Feras Associação Cultural. Em 2012, no Dia Mundial do Teatro, estrearam mais uma peça “MARTÍRIOS” na mesma linha estética da «Intermédia» e usando novamente o conceito «Entre o Palco e o Ecrã» e a simultaneidade da representação. No mês de Junho de 2012, estreia “PEEPASHOW” - um Cabaré ao jeito de (Revista-Punk-à-Portuguesa) , no espaço do Teatro EXTREMO, em Almada.

⁵⁹ Letra da música de T-REX

CONCLUSÃO

Terminada a descrição do método de criação deste objecto artístico, conclui-se que toda a concepção e realização desta encenação se inserem dentro dos parâmetros da criação contemporânea:

1. **O Método** – Parte do nada, «vazio», surge a ideia e reúne os elementos necessários para a sua concretização que se fará através de camadas.
2. **A Dramaturgia** – É concebida a partir de uma reflexão filosófica sobre a sociedade actual numa visão pessoal do encenador em conjunto com o dramaturgo.
3. **A Construção** – Realiza-se com oficinas num processo de *work in progress* recorrendo às várias expressões artísticas. Os materiais surgem através de exercícios de improvisação, individual e colectiva, e através de inspirações várias como a fotografia, a pintura, a música e o cinema. Visa alcançar um novo método de interpretação no qual o actor se torne mais consciente da representação simultânea entre estar em cena (no plano real) e a captação vídeo dessa mesma cena que se projecta em directo (no plano virtual) no ecrã.
4. **Género** - É uma peça «*Gesamtkunstwerk*», ou «obra de arte total», termo criado por Wagner para definir o espectáculo de ópera que conjuga música, teatro, canto, dança e artes plásticas e que o teatro moderno e pós-moderno reabilita.
5. **Influências** – Do modernismo e pós-modernismo, nomeadamente o movimento DADA, que tiveram influências dos simbolistas do século XIX que se distanciaram do teatro realista. Reconhecem-se as teorias de Artaud no recurso ao ritual e na utilização das diversas disciplinas em que o texto é apenas mais um acessório. Como Piscator, Meyerhold e Brecht entre outros, a peça pretende incluir o público na acção e na reflexão da mensagem. Como Kantor, busca inspiração em matérias e materiais fora das artes de espectáculo convencionais e apresenta-se num espaço alternativo. Tem uma mensagem política empenhada e universalista, revelada através de vivências específicas como no teatro «pós-colonial». As artes plásticas, sobretudo as que surgem a partir dos meados do

século XX através da performance e da video-arte são claramente também uma influência.

6. **A Estética** – A peça é grotesca recorrendo ao *vaudeville*, cabaré e circo, usando estes velhos materiais para construir uma narrativa com quadros que se sucedem. Tem sempre uma banda sonora que a ilustra e um movimento coreografado que a torna num musical. Contudo, grotesca, negra como as comédias de Beckett ao desmistificar, através da comicidade, a tragédia humana. Recorre a elementos da cultura em que se insere sem perder a universalidade da mensagem.
7. **Os Mecanismo de Encenação** – Para além do média corpo, recorre às tecnologias, nomeadamente às novas: informática, vídeo e telecamara para atingir discursos sintáxicos misturados. As linguagens teatral e cinematográfica tornam-se gramáticas que se conjugam para criar um único discurso. A reunião das multimédias dão origem a uma obra miscigenada, híbrida, que segundo as análises teóricas actuais, se enquadra no género de objecto artístico de «Intermédia», na qual, esta combinação de meios permite a criação de um novo espaço entre eles, um «entre-os-meios». É aí que se define esta justaposição de paisagens e linguagens múltiplas e se forma um nódulo original que por si só se torna em discurso cénico. Em suma, um lugar de ponto de encontro e de reinvenção do conceito de «assemblagem». Os materiais são expostos, nada é escondido do público; curiosamente é um teatro menos artificial que permite a leitura dos elementos que sustentam a estrutura e a forma de o fazer. As personagens são tipos e falam através de monólogos que transformam em confissões para um «Altar Tecnológico» como no “teatro estático”, teatro cujo enredo dramático não constitui acção – onde não há conflito nem um perfeito enredo. O encenador não termina a sua tarefa com a estreia do espectáculo, ele passa para dentro dele e conduz, como um maestro, a acção. Uma estrutura de acção com espaços livres para o improvisado, dá lugar à espontaneidade e obriga o actor/*performer* a uma concentração redobrada.
8. **O Espaço** – O edifício arquitectónico condiciona a encenação pelas suas características ao mesmo tempo que adquire um estatuto simbólico ao ser incluído na dramaturgia. No espaço cénico todos os materiais da cenografia e adereços contribuem para a leitura hermenêutica da obra. A disposição em

forma de arena atenua a fronteira entre o espaço destinado ao público e o lugar de acção dos actores e permite uma maior eficácia na celebração colectiva.

9. **A Representação** – O encenador desafia os actores à consciência dos dois planos de representação: entre o palco e o ecrã.

A simultaneidade da acção produzida em cena e o acesso amplificado à emoção do actor, captada pela telecamara que a reproduz no ecrã, não deverá fazer perder a tridimensionalidade do que acontece em palco. Este método ainda se revela discreto e é um ponto de partida para ser desenvolvido em outras encenações. Os intérpretes são *performers* que dominam as várias disciplinas do corpo: drama, canto e a dança e igualmente são co-criadores contribuindo com materiais de sua autoria.

Walter Benjamin afirmou no seu livro *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, que a invenção da fotografia retiraria à obra de arte a sua «aura» no sentido de que anteriormente a experiência do público com a obra era única. As inúmeras fotos que podem ser feitas através de um mesmo negativo apaga o sentido da distinção entre o original e a cópia, traduzindo-se assim no fim dessa «aura». Igualmente defendia que o cinema e a sua nova linguagem mudariam a maneira de ver e perceber as coisas (Benjamin fez várias alusões ao cinema como sendo uma reprodução do trabalho teatral). Ora o que torna o teatro irreproduzível é exactamente o seu carácter efémero de um evento não durável. Seria então a invenção do cinema o fim do teatro? Antes pelo contrário, o uso da tecnologia é incorporado no teatro, não somente como meio de reprodução, mas também nos processos de criação e encenação teatral, transformando a própria reprodução num elemento visto em cena, «ao vivo», o que desencadeou, como se podia prever, novas formas de ver e também de produzir uma obra de arte.

Para finalizar verifica-se que esta encenação atinge essa particularidade de juntar na mesma obra disciplinas que se julgava impossíveis de co-existir. A força do grande plano que declarava guerra ao pequeno actor de teatro, atenuou-se, mostrando-se que é possível a co-habitação através de um discurso em que o poder da gramática cinematográfica não anula a tridimensionalidade do actor em cena.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV - *Um Teatro Sem Teatro* (Catálogo da Exposição). Espanha/Portugal, MACBA e Museu Colecção Berardo, 2007.
- ARTAUD, Antonin - *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Edições Fenda, 2006.
- BROOK, Peter - *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orféu Negro, 2010.
- DELEUZE, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*. London: The Athlone Press, 2000
- AGAMBEN, Giorgio, *Nudez*, Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- GOLDBERG, Roselee - *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. Lisboa, Orfeu Negro, 2007.
- GOLDBERG, Roselee - *Performance: Live art since the 60's*. New York: Thames&Hudson, 2004.
- JONES, Amelia, *Self/Image*, Teechnology, representation and the contemporary subject. New York: Routledge, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES , Sébastien, *Os Tempos Hipermodernos*, Lisboa, Edições 70, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles, *O Império do Efémoro*, Lisboa: D.Quixote, 2ª ed., 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles, *A Felicidade Paradoxal – Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*, Lisboa: Edições 70, LDA, 2009.
- MIRANDA, José A Bragança de, *Corpo e Imagem*. Lisboa, Vega, 2008.
- NOCHLIN Linda –*The Body in Pieces, The fragment as a Metaphor of Modernity*, United Kingdom, Thames & Hudson Lda, 2001
- RITO, Ana - *Casa de Bonecas: Propostas Contemporâneas sobre a Mulher e a Subjectividade*, Lisboa, Edições Museu Colecção Berardo, 2009
- TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do Corpo e dos seus Monstros*, Lisboa, Vega, 1999.
- Mini-Catalogue, *Danser Sa Vie - art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2012.
- VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003.
- WITTS Noel, *Tadeusz Kantor*, (Rutledge performance practitioners), London, Rutledge, 2010.

WEBGRAFIA

- http://www.artmetamedia.net/pdf/2Giannetti_ArteEraElectronica.pdf
- <http://www.ipv.pt/forumedia/6/8.pdf>
- <http://www.mnemosine.cjb.net/mnemo/index.php/mnemo/article/viewFile/343/545>
- <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n49/bienal/Mesa%2011/ClaudiaOliveraBrasil.pdf>
- http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/artecomunicacao/omachinima.pdf
- http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/textos/47_dossie_mirandacea.pdf
- <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/>
- http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/part6.pdf
- <http://dare.uva.nl/document/183109>
- <http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=autores&controle=137>
- http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/textos/47_dossie_mirandacea.pdf
- <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28197621%291%3C50%3AVTAON%3E2.0.CO%3B2-8>
- <http://gefut.files.wordpress.com/2011/09/207-10-m-foucault-vigiar-e-punir.pdf>
- <http://www.thepublicreviews.com/void-story-contact-theatre-manchester/>
- http://books.google.pt/books?id=YZZpGeIv5kkC&pg=PA116&lpg=PA116&dq=par%C3%A9rgon&source=bl&ots=mfmfNW0K-5&sig=n3aLrY8fmOez_wByHMIe0iV3Tdc&hl=pt-PT&sa=X&ei=7LqJT6W2DMSwhAfO_uSzCQ&redir_esc=y#v=onepage&q=par%C3%A9rgon&f=false
- <https://www.google.com/search?q=caravaggio+pinturas&hl=pt-PT&prmd=imvns&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=2bytT8vpAobN0QXRyO20CQ&ved=0CGwQsAQ&biw=1366&bih=664>

ANEXOS

CURRICULA

Afonso Guerreiro (n. 1964, frequentou a Escola de ArtesDecorativas António Arroio, estudou Dança no Conservatório Nacional e frequentou aulas de canto e voz com, Luís Madureira e Cristina de Castro.

Iniciou a carreira profissional, em 1987, como bailarino na Companhia de Dança Tejo, participou em vários espectáculos de teatro musical com Filipe Lá Fera, entre os quais destaca: “What Happened to MadalenaIglésias”, “Passa por mim no Rossio”, “Maldita Cocaína”, com o mesmo autor participou nos programas de televisão “Grande Noite” e “Cabaret” neste último foi também coreógrafo. Na EXPO98 participou no espectáculo “Peregrinação” com direcção de João Brites, Teatro O Bando. Entre 1999 e 2003 reside no Porto e ingressa como actor na companhia de Teatro Art’Imagem, também dirige o movimento de várias peças e encena espectáculos. Ainda no Porto encena espectáculos para infância na Biblioteca Municipal do Porto e dirige o Grupo de Teatro Amador de Esmoriz “Os Arautos”. Em 2004 regressa a Almada, colabora como actor no Teatro Extremo e junta-se à PIAJIO Associação cultural na coordenação/produção e com a qual desenvolve e participa em projectos artísticos, entre os quais destaca: “OqueStrada”, “Incrível Club”, “Incrível Tasca Móvel” e “A Vozdo Farol – sentinela do Tejo”.

Ana Leal (n.1972), iniciou-se como actriz na C.T. Almada em 1985. Em 1991, curso de actores do IFICT e fez dois estágios de actores em Bordéus. Em 1992, co-fundadora do Grupo de Teatro O Olho. Desde 2003, membro do Colectivo de Teatro O Grupo onde co-produziu o espectáculo Salvação subsidiado pelo M.C. e pela C.M. Almada. Desde 2010 que canta Fado.

Ana Rodrigues (n. 1958) participou no GITT, encenação de Carlos Amaral em Odisseia de Homero e O Avarento de Molière. N’O Grito, encenação de Anabela Neves em A Casa de Bernarda Alba, de F. G. Lorca e Gata em Telhado de Zinco Quente, de T. Williams.

António Olaio (n.1959) iniciou-se na C.T. Almada com Joaquim Benite e Jorge Listopad. “Actor revelação” no ano de 1986, pela crítica. Com Ana Saltão formou em 1992 o Colectivo de Teatro O Grupo. Encenou O Desconcerto, de Jaime Salazar Sampaio, Como eu não possuo, poemas de Mário de Sá-Carneiro e O Libertino e Conversa de Circunstância, de Luiz Pacheco.

Duarte C. Águas (n. 1983) formou o 5º grau de piano e o 4º de formação musical na Academia de Música de Sta. Cecília e participou no workshop Lisbon Jazz Festival. Tirou o curso de fotografia no Instinto Português com Orlando Teixeira e interpretou *Às Vezes As Luzes Apagam-se*, com Cláudia Varejão, Pedro Gil e Ricardo Gajeiro.

Inês Paula (n. 1987), 2004 grupo de teatro *O Búzio* e Festival Internacional de Gigantes. Em 2008, Berlim, projecto *Youth Exchange: Dance on the water* e em 09/10 Serviço de Voluntariado Europeu, Costa Rica, em pintura, escultura e carpintaria. Formação em pintura e desenho na Art'ensemble.

Joana Lopes (n. 1992), fado, canto lírico, pop, jazz acústico e de orquestra. Desde 2003 é aluna de canto lírico e piano no Conservatório Regional de Palmela, onde integra também o coro de câmara. Interessa-se por fado, pop, jazz acústico e de orquestra. Integra ainda o Orquestra Ligeira de Cabanas. Actualmente cursa Terapia da Fala, no Instituto Politécnico de Setúbal.

João Ricardo Costa (n. 1981) iniciou a sua formação musical no instituto Vitorino Matono, concluiu o curso completo de jazz em Piano e Voz na Escola de Jazz e Música Moderna de Almada-Seixal e o curso de jazz em Voz pela Escola de Jazz Hot Club de Portugal. Da sua actividade salientam-se os projectos *FreeMusic*, *Parágrafo*, *Inbeatrio*, *Cordofolia*, *J.J. Experience* e *Fósforo*. Participou também com o Teatro do Elefante.

Lucila Pereira (n. 1985), iniciou a sua formação em Dança em Aveiro, prosseguiu estudos no Balletteatro Escola Profissional, ESD e Fontys Dansacademie, o que lhe permitiu trabalhar com Pirmin Treku, Né Barros, Índio Queiroz, Amélia Bentes, Carlos Caldas, Ilythia de Lignière... Estagiou em Áudio e Multimédia na OPART/CNB. Lecciona Dança há 10 anos, recentemente alia a Dança (*Poesis Dance*) com incursões pelo Teatro.

Miguel Jerónimo (n. 1987), licenciou-se em Eng. Informática, no IST e finaliza o Mestrado em Robótica. Realizou, paralelamente, formações em composição electroacústica na FCSH com Jaime Reis, introdução à teoria musical e piano no Espaço Evoé, interfaces multi-toque, manipulação de vídeo em tempo-real e computação física com sensores na Audiência Zero, soluções Rfid na Sybase, etc.

Patrícia Caeiro (n. 1973) licenciada em Psicopedagogia Curativa. Passou pelo *Chapitô*, *In Impetus*, Curso de Formação de Actores–Universidade Lusíada, Produção de Eventos e Espectáculos, no *Kabuki* e *Pequeno Palco* de Lisboa. Fez Animação Teatral de Rua em bairros e Escolas na área da Reinserção Social. É actriz em *O Cisco* e *a Espiral do Conhecimento*, pela Companhia de Teatro *Piupardos*. Coordena o Grupo de Teatro e Animação *TEN_TART* desde 2009.

Rui Lopes (n. 1987), formado em Animação Cultural, produção da C. T. Almada, onde ainda assistiu a *Mário Barradas em Comédia Mosqueta*, de Angelo Beolco e fez figuração n' *O doido e a morte*, de Raul Brandão, dirigido por Joaquim Benite. Forma-se como actor com Paula Freitas e Afonso Guerreiro. Participou ainda em *Nacimiento de Pixie*, da Companhia *La Fura dels Baus*.

Rui Silveiras (n. 1963) licenciado em Pintura pela ESBAL. Professor do Ensino Secundário em diversas escolas do distrito de Setúbal desde 1986, actualmente exercendo na Escola Secundária Anselmo de Andrade em Almada, onde lecciona as disciplinas de Desenho A e Arte e Comunicação. Desenvolve actividades públicas relacionadas com as Artes Plásticas desde 1986, participando em exposições colectivas de pintura, desenho, gravura, ilustração e instalação. Trabalhou também em story-board para cinema e televisão, banda desenhada, design de comunicação, ilustração e produção de fanzines. Desenvolve actividade na produção de espectáculos teatrais no campo da cenografia e concepção de figurinos bem como na autoria de textos originais, alguns já levados a cena.

1998 – *Quantos Dias Faltam Para Que Ontem Faça Parte Do Futuro*

1999 – *Os Seis Sentidos E O Sentido Do Pecado*

Rute Jorge (n. 1981) frequentou “Curso de Teatro e Cinema” da BeOnStage. Participou no espectáculo Os Bigodes na RES PÚBLICA, criação do Teatro Bando, sob a direcção de João Brites. Participou no videoclip Victimless Crime, dos Soulbizness.

Rute Moura (n. 1976) licenciada em Educação de Infância e mestre em sociologia. Em 2010 frequenta as Oficinas de Teatro, com João Rosa, apresentando o Trabalho Colectivo Vícios Anónimos (T. Comuna). Faz animação sociocultural em Feiras Medievais (TEN_TART).

São Nunes (n.1958) licenciada em Farmácia e Artes Performativas, é aluna de Mestrado em Artes Visuais Intermédia, pela Universidade de Évora. Estudou pintura e escultura na ARCO. Estudou canto, piano e saxofone. Directora artística do ControversasIDEIAS. Dirige o atelier art’ensemble. Trabalhou com encenadores como Dinarte Branco, Miguel Borges, Susana Cecílio e Pablo