INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

METODOLOGIAS DE TRABALHO DE VASCO ARAÚJO: ARTES PLÁSTICAS E CENOGRAFIA

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN DE CENA

Sara Rodrigues Vicente

Amadora, julho de 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

METODOLOGIAS DE TRABALHO DE VASCO ARAÚJO: ARTES PLÁSTICAS E CENOGRAFIA

Sara Rodrigues Vicente

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Design de Cena, realizado sob a orientação científica da professora Mariana Sá Nogueira, Especialista em Teatro/ Design de Cena.

Amadora, julho de 2021

AGRADECIMENTOS

À professora Mariana Sá Nogueira, pela sua sugestão de estágio e orientação do relatório.

Ao Vasco Araújo, pela sua disponibilidade e partilha.

Ao Cão Solteiro, pelas suas entrevistas e acolhimento.

Aos meus pais, por todo o seu apoio.

RESUMO

O presente relatório tem como propósito retratar os projetos de artes plásticas e cenografia acompanhados no decorrer do estágio curricular com Vasco Araújo, com foco nas metodologias do artista e formas de interseção disciplinar por ele utilizadas. Centra-se nos processos de pesquisa, conceção e produção de Araújo, quer nas suas obras plásticas, quer nos projetos de cenografia para a companhia Cão Solteiro. Para apurar os procedimentos do artista neste contexto, o trabalho parte dos projetos nos quais Araújo esteve envolvido entre setembro de 2020 e março de 2021, sendo dedicado a cada um deles um capítulo: 1 - *Pathosformel;* 2 - *Um oásis ao entardecer;* 3 - *Heading against the wall;* 4 - *Azul vermelho Azul manteiga;* 5 - trabalho de estúdio. Para cada trabalho, é efetuada uma análise formal e temática, que culmina na descrição das metodologias envolvidas na criação. Ademais, reflete-se neste relatório sobre questões inerentes à prática artística e cenográfica de Vasco Araújo, designadamente enquanto criador português. Nessa medida, cada um dos trabalhos analisados suscita questões acerca da realidade artística nacional, relação entre artista e curador, preponderância da cenografia na dramaturgia dos espetáculos, pontos de comunicação entre metodologias de artes plásticas e cenografia, interdisciplinaridade e modos de exposição.

De molde a enquadrar as obras de Vasco Araújo nas práticas de artes plásticas e cenografia contemporâneas, o relatório faz-se acompanhar de entrevistas conduzidas não só junto do artista, mas também de alguns membros da companhia com a qual colabora. A par destes textos, o presente trabalho recorre a registo fotográfico e a documentos de trabalho para refletir a dimensão prática dos projetos.

Por fim, e considerando que este relatório decorre de um estágio, procura um posicionamento relativamente às práticas observadas, contribuindo para uma formação metodológica e artística que preconiza, no plano pessoal, a interseção disciplinar e mediática.

PALAVRAS-CHAVE

Vasco Araújo; metodologias de trabalho; artes plásticas; cenografia; Cão Solteiro.

ABSTRACT

The present report aims to portray the visual arts and scenography projects followed during the curricular internship with Vasco Araújo, focusing on the methodologies and disciplinary intersections employed by the artist. It touches on Araújo's research, conception and production processes, both on his visual arts and scenography projects for the company Cão Solteiro. To determine the artist's procedures in these contexts, the report follows the projects in which Araújo was involved between September 2020 and March 2021, having a chapter dedicated to each one: 1 - *Pathosformel*; 2 - *Um oásis ao entardecer*; 3 - *Heading against the wall*; 4 - *Azul vermelho Azul manteiga*; 5 - studio work. Each project has a thematic and formal analysis which leads to a description of the methodologies involved in its creation. Furthermore, the report addresses matters inherent to Vasco Araújo's artistic and scenographic practices, namely as a Portuguese creator. Accordingly, each of the analyzed projects raises questions about the national artistic reality, the relationship between artist and curator, the role played by scenography in the play's dramaturgy, as well as the connections between visual arts and scenography, interdisciplinarity and ways of exhibition in Araújo's practice.

In order to frame Vasco Araújo's works in the visual arts and scenography contemporary practices, the report is accompanied by interviews directed not only to the artist but also to some of the members of the theatre company for which he collaborates. Besides these texts, the present work makes use of photos and work documents that reflect the practical dimension of the projects.

Lastly, and considering this report as the result of an internship, it seeks to make a stance in relation to the observed practices feeding into a methodological and artistic training that advocates, on a personal level, the disciplinary and media intersection.

KEYWORDS

Vasco Araújo; work methodologies; visual arts; scenography; Cão Solteiro.

ÍNDICE

RESUMO / ABSTRACT …….……. 5

ÍNDICE …….…….…….…….…. 7

INTRODUÇÃO …..…..…….……..…..…… 11

CAPÍTULO I: ***PATHOSFORMEL***

1. Descrição e análise das obras: vídeo e instalação ……..….. 13

2. Metodologias de trabalho auxiliares à conceção da obra de arte; origem temática e conceptual da obra de arte; financiamento do projeto e repercussões no mesmo ..…. 16

3. Relatório das técnicas adquiridas, práticas observadas e assistência prestada: *Pathosformel* (instalação) ……..……. 19

CAPÍTULO II: ***UM OÁSIS AO ENTARDECER*** **(*REPEAT AFTER ME* E *SE PENSAVAS QUE TE LIVRAVAS DE MIM…*)**

1. Descrição e análise das obras: exposição, escultura e instalação …… 21

2. O papel do curador na criação artística; a influência do enunciado na obra de arte; cenografia nas obras e exposições de Vasco Araújo …… 24

3. Relatório das técnicas adquiridas, práticas observadas e assistência prestada: montagem da exposição ……..….……..… 26

CAPÍTULO III: ***HEADING AGAINST THE WALL***

1. Descrição e análise das obras: espetáculo presencial e espetáculo *online* ….…..… 29

2. Metodologia de trabalho coletiva; ritmos de conceção e produção; a dramaturgia do espetáculo e a preponderância da cenografia na mesma ….…… 35

3. Relatório das técnicas adquiridas, práticas observadas e assistência prestada: reuniões, cenografia, ensaios e montagem (espetáculo presencial) …….. 39

CAPÍTULO IV: ***AZUL VERMELHO AZUL MANTEIGA***

1. Descrição e análise da obra: espetáculo infantil ……..…….. 42
2. Espetáculo *online*; dramaturgia por imagens; espetáculo infantil ……..……. 46
3. Relatório das técnicas adquiridas, práticas observadas e assistência prestada: cenografia, reuniões, montagem e filmagens ……..…. 47

CAPÍTULO V: TRABALHO DE ESTÚDIO

1. Espaço de trabalho; relatório das técnicas adquiridas, práticas observadas e assistência prestada: conceção de obras de arte e projetos cenográficos ……..… 50

CONCLUSÃO …… 54

ANEXOS

1. Desenhos
   1.1. *Pathosformel* ……..…..……..… 56
   1.2. *Heading against the wall* ……..…..….. 57
   1.3. *Azul vermelho Azul manteiga* ……..…….…… 60
   1.4. Trabalho de estúdio …….……. 66
2. Entrevistas
   2.1. *Entrevista a Joana Dilão* …..…….…….……. 70
   2.2. *Entrevista a Paula Sá Nogueira* ……..…..….. 77
   2.3. *Entrevista a Mariana Sá Nogueira* ……..…..…… 89
   2.4. *Entrevista a Vasco Araújo (1)* …….. 99
   2.5. *Entrevista a Vasco Araújo (2)* ……..…….. 111
   2.6. *Entrevista a André Godinho* …….. 124
3. Fotografias
   3.1. *Pathosformel* ……..…..……..……..…….. 130
   3.2. *Um oásis ao entardecer* …….……..….. 136
   3.3. *Heading against the wall* ……..……. 140
   3.4. *Azul vermelho Azul manteiga* ……..…..…….. 148
   3.5. Trabalho de estúdio …….…….. 161
4. Outros documentos

4.1. *Heading against the wall* …… 165
4.2. Trabalho de estúdio …… 169
4.3. *Azul vermelho Azul manteiga* …… 178

BIBLIOGRAFIA …… 182

INTRODUÇÃO

Entre setembro de 2020 e março de 2021, acompanhei os trabalhos de Vasco Araújo (1975-), em contexto de estágio. Para além de artista plástico, Araújo colabora com a companhia Cão Solteiro, desde 2009, no papel de cenógrafo e cocriador. Como é conhecido, de entre as temáticas recorrentes do artista, podemos destacar a condição humana, o pós-colonialismo e as questões de género. Também a convivência de diversos *media* numa mesma obra é característica de Araújo, que recorrendo a suportes variados, estabelece novas relações entre eles — como a voz e a escultura, que se encontram entre os exemplos mais paradigmáticos de interseção de suportes na obra do artista. Tais preocupações transdisciplinares reconhecem-se igualmente nos projetos do Cão Solteiro, cujos espetáculos não obedecem a um modelo logocêntrico, mas sim de confluência entre diversas disciplinas envolvidas no processo de criação. Deste modo, a integração do artista plástico e cenógrafo neste coletivo é alvo de análise nas páginas sequentes, onde se procura determinar os contornos tomados pelos projetos cenográficos para espetáculos eminentemente visuais.

A proposta deste estágio como formação curricular parte das possibilidades de aprendizagem inerentes à criação interdisciplinar e multimédia de Araújo. Por esse motivo, o presente relatório reflete sobre cenografia numa aceção mais lata, advogando a possibilidade de criação cenográfica num terreno disciplinar amplo, que convoca não só suportes e temáticas diversificadas, mas também situações externas ao palco, como em museus e peças. A prática disciplinar de Vasco Araújo, com fronteiras instáveis, vai ao encontro das intenções que me acompanharam na procura deste estágio, particularmente devido à minha própria formação, em diferentes áreas do design. Igualmente pela integração da companhia e de Araújo no tecido artístico português, o estágio que origina este trabalho tinha como interesse acompanhar e perceber, em contexto real, as práticas e sistemas inerentes à criação artística no país.

Nesse sentido, o presente trabalho tem como finalidade descrever técnicas de artes plásticas e cenografia observadas e adquiridas no decorrer do estágio; mapear as metodologias (de pesquisa, desenvolvimento projetual, produção) praticadas por Vasco Araújo tanto em obras de artes plásticas como cenográficas; e compreender a que níveis e em que medida se interpenetram as áreas artísticas nas quais o artista se move. Para este fim, o relatório serve-se não apenas de textos, mas igualmente de entrevistas, fotografias e documentos de trabalho reco-

lhidos ao longo do estágio, que permitem sustentar e ilustrar as ideias defendidas. Também auxiliaram na concretização deste trabalho as reflexões dedicadas a Vasco Araújo pela crítica, bem como o minucioso arquivo da obra do artista, que se encontra no seu *site*[1].

Ao longo de cinco capítulos, este relatório percorre as obras acompanhadas no decorrer do estágio, bem como o trabalho de estúdio de Vasco Araújo. Para além de uma análise formal e temática de cada um dos projetos, procuro, a partir da obra em foco, levantar questões acerca do mercado da arte, metodologias de investigação, produção, financiamento cultural, entre outras. Nesse sentido, mais do que uma reflexão integral sobre as obras de Araújo, a abordagem tem como finalidade situar suficientemente o leitor nos projetos e, consequentemente, nas questões por mim formuladas. No primeiro capítulo, a par de uma descrição da obra *Pathosformel*, são cartografadas as origens temáticas da mesma, as metodologias associadas à pesquisa e conceção projetual e conceptual da obra, assim como o modelo de financiamento que possibilitou a produção do projeto. O capítulo seguinte dedica-se às obras *Repeat after me* e *Se pensavas que te livravas de mim…*, apresentadas no contexto da exposição *Um oásis ao entardecer*, com particular ênfase na relação entre artista e curador, estímulo criativo e objeto final, bem como na abordagem de Vasco Araújo à exposição das suas obras. A partir do espetáculo *Heading against the wall*, a terceira parte do trabalho centra-se na integração das criações de Araújo na dramaturgia dos espetáculos do Cão Solteiro, procurando determinar as alterações metodológicas no plano da pesquisa, conceção e produção. O quarto capítulo aborda o espetáculo *Azul vermelho Azul manteiga*, defendendo a cenografia como parte de uma dramaturgia por imagens e depreendendo a sua interação com as restantes disciplinas convocadas para a cena. O último capítulo, mais heterogéneo, reúne as diferentes técnicas com as quais contactei no trabalho de estúdio e que não se inserem em projetos específicos, como nos restantes capítulos.

Apesar dos vários textos dedicados às temáticas, suportes e enquadramento disciplinar da obra de Vasco Araújo ao longo dos seus mais de vinte anos de prática artística, espero que este trabalho possa oferecer uma nova perspetiva da sua prática, relacionando artes plásticas e cenografia no âmbito da produção do artista.

[1] Cf. http://vascoaraujo.org/upcoming.

CAPÍTULO I: *PATHOSFORMEL*

1. Descrição e análise das obras: vídeo e instalação

Pathosformel é o título de duas obras assinadas por Vasco Araújo, em 2020 — um vídeo e uma instalação —, estreitamente relacionadas a nível formal e temático, sem prejuízo da independência de cada um dos objetos. Em outubro de 2020, na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto (entidade produtora das obras), foi apresentada a instalação, criada a propósito da mostra pública do vídeo[2].

O primeiro objeto, que é também a criação nuclear, apresenta-se no formato de vídeo e subdivide-se em sete partes independentes, não obstante a relação temática que mantêm entre si — sintetizada no título da obra. Não se identifica, portanto, uma linha narrativa que conduza o espetador pela obra, mas sim uma apresentação sucessiva de imagens, frases e cenas, que não produzem, na sua unidade, uma ação contínua.

A designação temática genérica "*pathosformel*" foi um termo cunhado pelo historiador de arte Aby Warburg (1866-1929), que diz respeito a um fenómeno inerente à imagem, naquilo que à sua psicologia e história diz respeito. Esta forma de olhar para as imagens num sentido antropológico reconhece nelas padrões e motivos transmissíveis, recorrentes e trans-históricos através de uma fórmula (*formel*) que veicula uma emoção (*pathos*) — que pode assumir expressões variadas, de acordo com a época em que emerge. Warburg debruça-se igualmente sobre os processos de criação do mito através da imagem, sobretudo na cultura ocidental moderna, e a forma inconsciente como tais motivos alegóricos são herdados culturalmente. Esta fórmula de representação emotiva — não redutível, verdadeiramente, a uma norma única — é, segundo o investigador das "ciências da cultura"[3], transversal a civilizações e épocas. Assim, Warburg observa a história num sentido psicológico, relacional e sincrónico (por oposição a cronológico). Este olhar sobre a disciplina é explícito, por exemplo, no seu atlas da memória por imagens, *Der Bilderatlas Mnemosyne*[4] (1927-29), que organiza, em sessenta e três painéis de madeira, de modo idiossincrásico, imagens com proveniências históricas e materiais distintas (jornais, pinturas, esculturas). Nestas telas, desprovidas de textos explicativos, Aby Warburg propõe quadros relacionais formados por representações que, de acordo com a

[2] As fichas técnicas de ambos os objetos podem ser encontradas integralmente no *Web site* de Vasco Araújo em: http://vascoaraujo.org/Pathosformel_filmvideo e http://vascoaraujo.org/Pathosformel_InstalacaoInstalation.
[3] GUERREIRO, 2012a, texto de apresentação.
[4] WARBURG e WARNKE, 2000.

sua teoria, partilham uma regra expressiva para imprimir na imagem uma determinada emoção, independentemente da sua origem histórica. Este repositório constitui, portanto, uma memória da cultura ocidental por motivos em correlação, com foco na revelação atemporal da "gestualidade expressiva"[5].

Por outro lado, Warburg identifica nas imagens uma "vida-póstuma"[6] (*Nachleben*), característica que associa à constante invocação de motivos da antiguidade pagã na cultura europeia, autorizando-nos a considerar, nessa medida, a imagem como uma manifestação da memória coletiva. Um exemplo de imagem comum particularmente analisada na obra de Warburg é a da ninfa, em cuja figura e movimentos o historiador reconhece um paradigma dos fenómenos acima descritos.

É precisamente uma reflexão sobre a imagem[7] e a sua capacidade de transmissão emotiva que Vasco Araújo sugere nas duas obras em questão. O artista fá-lo através da re-interpretação de pinturas conjugadas com vozes espectrais; de mitos célebres, como o de Prometeu e Narciso; da exacerbação de temáticas e estados emocionais comuns, como o desejo, o amor ou a morte.

De entre as pinturas convocadas por Araújo para refletir sobre as propriedades da imagem, encontramos retratos de estilos diversos: convivem em *Pathosformel* obras clássicas, maneiristas, renascentistas e neoclassicistas. As restantes pinturas utilizadas consistem em naturezas mortas, eminentemente dos séculos XVI e XVII, e frescos de Pompeia. Todas estas imagens são apresentadas na forma de grandes impressões, que Araújo recorta e cola, conferindo aos retratos um cariz cómico e deturpado, por via de olhos demasiado aproximados ou narizes suprimidos, por exemplo. Por último, as mesmas são depositadas sobre uma série de cartazes fragmentados e de origem recente. O efeito de tal tratamento da imagem — fixada em paredes cenografadas — é o da estratificação e da acumulação, como usualmente se vê em locais de afixação publicitária. Esta montagem remete não só para aquilo que antecede as imagens, como também para a justaposição das antigas e das atuais, como propunha Warburg em *Mnemosyne*. A opção de cruzar retratos com anúncios publicitários alude igualmente à criação e perpetuação de paradigmas visuais ao longo da história, através dos suportes mais populares em cada época. O aparecimento destes cartazes no vídeo acontece esporadicamente,

[5] GUERREIRO, 2012b, ep. 2, 01:42:36-01:42:43.
[6] *Idem*, 2012a, programa.
[7] Entenda-se aqui o vocábulo no seu sentido mais amplo, enquanto portador de um significado mítico e cultural.

ao longo dos sete episódios constituintes da obra, e é acompanhado da gravações de vozes não identificadas. Ao cruzar cada retrato com uma voz — ou grupo de retratos com um coro de vozes —, *Pathosformel* sugere a possibilidade de devolver um sentido humano aos retratados, o que já vinha sendo feito com a montagem cómica das imagens. A interligação dos retratos alterados com as vozes espectrais e dialogantes proporciona ao espetador a possibilidade de refletir sobre este género da pintura, uma vez que as suas novas características formais rompem com a norma estática e alegada fidelidade à figura retratada. Outra potencialidade levantada por Araújo é a de adensar as figuras retratadas através da sugestão de uma vida ou expressão emotiva para além da representação formal, uma propriedade para além da superfície da imagem. Num exercício assumidamente paradoxal, o artista plástico começa por propor um conteúdo fictício para as personagens, pretendendo, por essa via, outorgar-lhes um retrato mais próximo da realidade, que passa pela devolução da expressividade às mesmas.

Transmitidos pelas tais vozes, que encontram expressão física nas efígies, os textos de *Pathosformel* provêm de fontes diversas e inserem-se em tipologias variadas. Isto inclui originais do artista a partir de outros textos (como *Die Geburt der Tragödie: oder Griechentum und Pessimismus*, de Friedrich Nietzsche; *Plantation Memories*, de Grada Kilomba; ou *Metamorfoses*, de Ovídio) e encomendas a Diogo Bento, José Maria Vieira Mendes e Rafael Esteves Martins.

A fórmula previamente identificada, que consiste em relacionar, através da justaposição, imagens e sons para criar novas possibilidades de interpretação daquilo que é retratado, não é exclusiva de *Pathosformel*. De igual modo, em trabalhos como *Hipólito* (2003), *L'incest* (2004) ou *Nature Vivante* (2005), Vasco Araújo procura adensar ou criar novas e imprevistas leituras, por via da distância que cria entre a dimensão visual e sonora (por vezes também escrita) das obras.

Também no vídeo os motivos mitológicos são alvo de uma reflexão crítica através da encenação das histórias de Prometeu, Narciso e de um diálogo entre duas deusas (Perséfone e Afrodite). A abordagem feita à conhecida história do deus da vaidade e da beleza, por exemplo, em vez de seguir a trama convencionada, envereda pela narrativa da ninfa Eco — que é desdobrada por três *performers* — e propõe a sua emancipação relativamente a Narciso, o que constitui uma crítica feminista àquele que Araújo caracteriza como um dos mitos "mais ma-

chistas que alguma vez se criou"[8]. Novamente, e à semelhança de diversas obras assinadas pelo artista, é apresentada ao espetador uma visão crítica destes lugares comuns do imaginário ocidental.

Do ecrã para a instalação transitam as quarenta e duas impressões e fragmentos de anúncios publicitários, reorganizados e concentrados em blocos, de um modo que potencia — à semelhança do vídeo — a ideia de diálogo e profundidade gestual das figuras. São ainda transferidos do vídeo para a exposição os cenários; as vozes espectrais — seis gravações de som; algumas das frases que ouvimos ao longo dos episódios, agora veiculadas por meio da escrita nas paredes; uma escultura de gesso. A instalação *Pathosformel* conta ainda com duas outras peças exclusivas. Estes novos objetos consistem em esculturas de vídeo — estruturas metálicas concebidas por Araújo com ecrãs de vídeo e saídas de som embutidas. Dentro delas podemos observar duas novas cenas filmadas que representam o mito da Medusa (*Entre Actos #1*) e a obra *A Morte de Marat* (*Entre Actos #2*). Os objetos estabelecem uma forte relação de semelhança formal e conceptual com os episódios mitológicos do filme. A Medusa que Vasco Aráujo apresenta é, na verdade, um homem travestido (com um turbante de cobras, figurino de lantejoulas e maquilhagem *drag*), que canta enquanto confronta um espelho. Aqui, mais uma vez, o artista mina uma narrativa partilhada culturalmente, volta a interpretá-la e introduz nela novas possibilidades — neste caso de género e identidade.

Na *Entrevista a Vasco Araújo (1)*, o artista admite que o seu trabalho é "uma reflexão crítica" — não se confundindo com uma prática ativista, por exemplo —, que pede um posicionamento ao espetador[9] acerca da temática tratada (usualmente, a condição humana). *Pathosformel* é, nessa medida, um projeto que se insere neste quadro, se considerarmos que questiona, junto do espetador, convenções e normas socio-culturais. Sobre esta abordagem e estratégia de comunicação com o público, podemos recordar outros trabalhos de Araújo que, não obstante o seu distanciamento temático específico, partilham as características enunciadas anteriormente, em particular *O Jardim* (2005), *Debret* (2009) e *Botânica* (2014).

2. Metodologias de trabalho auxiliares à conceção da obra de arte; origem temática e conceptual da obra de arte; financiamento do projeto e repercussões no mesmo

[8] ARAÚJO, 2021a, 2.ª aula, 00:25:25 - 00:26:25.
[9] Cf. ANEXOS: *Entrevista a Vasco Araújo (1)*, p. 110.

Vasco Araújo, embora tenha contado com diversos profissionais e artistas para a produção desta obra, desenvolveu-a individualmente, após ter obtido um apoio da DGArtes para esse efeito. O processo de desenvolvimento que precedeu a apresentação pública de *Pathosformel* durou cerca de um ano, se tivermos em conta o trabalho de realização efetiva, como filmagens, aquisição de materiais ou escrita do guião. No entanto, e à semelhança de várias obras do artista, a ideia base a partir da qual posteriormente se desenvolve o objeto artístico é um processo difícil de fixar no tempo, devido à forma paulatina e cumulativa como vai sendo gerado.

Testemunho disso são as paredes do estúdio de Araújo (fotografia 34), onde se organizam textos, imagens, recortes e amostras de materiais, em grandes painéis de esferovite, para criar quadros de ideias e referências, normalmente encabeçados por um título. Segundo Vasco Araújo, este método de desenvolvimento projetual aplica-se a diversos trabalhos. No entanto, embora a menção seja feita tendo como referência *Pathosformel*, há diversos outros trabalhos que foi seguida esta metodologia. Assim, o artista revela que o trabalho terá sido iniciado, do ponto de vista conceptual e temático, cerca de três anos antes da sua apresentação e exposição, uma vez que a recolha de objetos para a sua construção é um processo longo, esporádico e, amiúde, com um propósito concreto que só se vem a revelar ulteriormente. A complexidade de apontar uma data ou impulso definidos para o início desta e doutras obras está, portanto, intimamente ligada à atitude criativa constante de Vasco Araújo, cujas pesquisas, leituras, recolhas de objetos e visitas a museus não têm, muitas vezes, um escopo e são inerentes ao hábito de se fazer rodear de experiências artísticas enriquecedoras[10].

Na mesma conversa, e dando *Pathosformel* como exemplo de um trabalho desenvolvido no âmbito de um concurso a financiamento, o artista debruça-se sobre a relação entre os estímulos que dão início ao processo de criação (financiamento, encomenda, proposta, ideia) e o resultado final. Refere, então, que esta obra, conquanto apoiada financeiramente por uma entidade, tem total independência criativa, visto que a sua idealização é anterior à aprovação no concurso[11].

Quando inquirido acerca das repercussões deste financiamento nas suas obras de artes plásticas, Araújo revela-se crítico quanto ao mercado da arte português, tendo em conta que o artista fica, de acordo com esse modelo, dependente da venda dos seus trabalhos (o que regu-

[10] *Ibidem*, pp.101-103.
[11] *Ibidem*, p. 101.

larmente não acontece) para ter não só um retorno do tempo e gastos que despendeu na sua concretização, mas também alguma notoriedade artística[12].

Os processos de construção que precedem *Pathosformel* são igualmente abordados n'*O forro da arte*[13]. É nesse contexto que Araújo refere um outro procedimento transversal à sua prática, dando como exemplo concreto a obra em questão: o "livro de artista"[14]. Este objeto congrega, para além de conteúdos visuais (como os que podem ser vistos nos painéis do estúdio), elementos de organização, planeamento da produção, *casting*, experiências visuais e textuais, desenhos de cenografia, entre outros[15]. Além de ferramenta de idealização do projeto, este formato de registo tem, na obra de Araújo, grande relevância na sua qualidade de objeto artístico independente. Por este motivo são, amiúde, digitalizados e publicados na íntegra os seus cadernos de artista. *Pathosformel* não é exceção, tendo sido alvo da cópia completa para um livro homónimo[16], onde o caderno de Araújo antecede textos de curadores e outras figuras do mundo da arte dedicados às obras. A emancipação deste registo de desenvolvimento projetual e sua publicação podem ser observadas noutros trabalhos, como é o caso de *La morte del desiderio*[17]. Num exemplo radical de autonomização do caderno de artista em relação à sua função de planeamento, pode ainda considerar-se *Se pensavas que te livravas de mim…* (abordado no capítulo seguinte), que transforma o objeto de trabalho em obra.

Araújo indica, ainda, tanto na entrevista como no curso, outro modo de trabalhar utilizado em *Pathosformel*, que consiste na recolha de textos para serem copiados, selecionados e colados noutro contexto. Esta tarefa — ou hábito diário, como se lhe refere o artista em diferentes ocasiões (*Entrevista a Vasco Araújo (1)*, *O forro da arte*) — tem origem numa vontade de pesquisa constante, sendo, portanto, difícil de vincular exclusivamente à vida ou à obra de Vasco Araújo, dado que, por vezes — à semelhança da recolha de imagens — ela acontece com um fim em vista e, noutros momentos (durante a comum leitura de um romance, como exemplifica o próprio), se trata de uma metodologia cujo propósito só futuramente se manifestará.

---

[12] *Ibidem*, pp. 105-106.
[13] ARAÚJO, 2021a, 2.ª ed. Trata-se de um curso — ao qual tive a oportunidade de assistir — ministrado esporadicamente pelo artista plástico e dedicado à partilha com um público heterogéneo (artistas, estudantes de artes e público geral) daquilo que, como o nome indica, está por baixo da superfície tangível da obra de arte. Organiza-se em quatro sessões, com oradores convidados (Galeria Francisco Fino, Inês Grosso) que, resumidamente, se dedicam ao ímpeto que origina o processo criativo; algumas técnicas de pesquisa, desenvolvimento e produção da obra de arte; o papel do mercado da arte e instituições inerentes à prática artística (curador, produtor, museu); o início do percurso do artista.
[14] *Ibidem*. 3.ª aula. 00:22:50.
[15] Cf. ANEXOS: documento 8.
[16] ARAÚJO, 2021c, pp. 1-128.
[17] *Idem*, 2018, 1.ª parte.

Pathosformel consiste na única obra de arte completa e de maior envergadura projetual de Araújo que tive a oportunidade de acompanhar, motivo pelo qual o inquiri relativamente ao volume e diversidade das tarefas de um artista plástico. Relativamente a esta matéria, Vasco Araújo admite, por vezes, ter um grande volume de trabalho, malgrado o número de outros profissionais, técnicos e artistas dos quais se faz rodear na concretização dos seus trabalhos. Nesta distribuição de tarefas, Araújo reconhece-se como o criador nuclear das obras, que dá origem às ideias. Aqueles que contrata, ou que o auxiliam para a produção (como foi o meu caso), são encarados por Araújo como recursos humanos e artísticos para atingir os fins que este tem em mente, no caso de não dominar determinadas áreas disciplinares e profissionais das quais necessita (por exemplo, figurinos, serralharia, representação).[18]

3. Relatório das técnicas adquiridas, práticas observadas e assistência prestada: *Pathosformel* (instalação)

No momento em que dei início aos trabalhos com Vasco Araújo, a produção do vídeo encontrava-se próxima do fim. Por esta razão, a assistência que prestei a *Pathosformel* limitou-se à montagem da instalação, na sala de exposições da Escola das Artes da Universidade Católica do Porto. Nesse âmbito, tive ainda oportunidade de acompanhar a etapa final do processo de edição do som, na mesma escola, junto de Araújo e de um técnico disponibilizado pela instituição para esse efeito.

Aquando da minha chegada ao local de montagem, Vasco Araújo tinha já fixadas as três paredes cenografadas, numa disposição que definia o itinerário do espetador pela sala[19]; tinham sido, inclusivamente, já transportados para o espaço todos os materiais necessários — cabos, cartazes, colunas, esculturas, materiais de fixação.

Auxiliei o artista no posicionamento das três esculturas supramencionadas, segundo o desenho que o mesmo tinha para a sala[20]. Toda a montagem contou ainda com a participação de um assistente da escola.

A instalação de *Pathosformel* consistiu igualmente na distribuição e fixação dos cartazes provenientes do vídeo, de acordo com a ideia de percurso a induzir no espetador e diálogo a estabelecer com as esculturas expostas[21]. No centro de cada aglomerado de pósteres, foi posi-

[18] Cf. ANEXOS: *Entrevista a Vasco Araújo (1)*, pp. 106-107.
[19] *Ibidem*: desenho 1.
[20] *Ibidem*: fotografia 2.
[21] *Ibidem*: fotografia 1.

cionada uma coluna, criando o efeito de imagens dotadas de voz, conforme anteriormente descrito. A fixação destas fontes de som passou pela colagem dos cabos de alimentação das mesmas, de forma a minimizar o seu impacto visual[22].

Entre Actos #1 e *#2* revelaram-se tecnicamente difíceis de montar, nomeadamente no que à cablagem diz respeito. Dado que as esculturas de som tinham embutidas caixas para cabos que se mostraram demasiado estreitas para fichas comerciais, estive encarregada da listagem dos materiais necessários e respetiva compra para a superação deste obstáculo (cabos elétricos, tomadas, fita isoladora, fita-cola de cor). Posteriormente, assisti Vasco Araújo na montagem e ligação destas fichas, tendo novamente em atenção o efeito visual pretendido. Em vez de camuflar estes cabos — assim como aconteceu com as colunas —, o artista optou por assinalá-los de forma explícita, considerando que, devido à sua extensão e posicionamento na sala, ocultá-los seria tecnicamente impossível[23].

Araújo manifestou ainda preocupações relativamente à iluminação, o que o levou a aquecer as luzes do espaço com recurso a filtros de luz instalados em redor das lâmpadas LED. Para este efeito, apoiei o assistente de montagem da exposição no corte e instalação dos filtros. Por seu turno, o artista plástico dedicou-se, em seguida, ao teste do número de lâmpadas necessárias para atingir a temperatura de cor pretendida[24].

Finalmente, a montagem passou pela inscrição nas paredes de algumas frases que podiam ser ouvidas através das colunas e que originalmente constavam do filme. Com recurso a marcadores de grande dimensão, acompanhei Araújo nesta tarefa[25].

Fora do contexto da montagem, mas ainda relativamente a *Pathosformel*, Vasco Araújo solicitou-me a transcrição de excertos de obras literárias por ele lidas para a realização do trabalho. Tendo em conta que esta é uma metodologia transversal à grande parte dos seus trabalhos, desempenhei várias vezes essa tarefa e, apesar de possível, tornar-se-ia exaustivo listar todos os títulos em questão. Ainda assim, a relação entre os livros e as obras do artista tornava-se, no decorrer da cópia, evidente, dado que muitos textos redigidos por Araújo são baseados noutros por ele lidos. Neste contexto, destaco *Poesia*, de Luís Miguel Nava, e *Prometeu agrilhoado*, de Ésquilo, que vi mais tarde verter para *Pathosformel.*

---

[22] *Ibidem*: fotografia 4.
[23] *Ibidem*: fotografia 3.
[24] *Ibidem*: fotografia 5.
[25] *Ibidem*: fotografia 6.

CAPÍTULO II: *UM OÁSIS AO ENTARDECER* (*REPEAT AFTER ME* E *SE PENSAVAS QUE TE LIVRAVAS DE MIM…*)

1. Descrição e análise das obras: exposição, escultura e instalação

A exposição *Um oásis ao entardecer*[26] — patente no MAAT de outubro de 2020 a fevereiro de 2021 — celebrou o vigésimo aniversário dos Prémios EDP (Novos Artistas e Grande Prémio Fundação EDP Arte), num formato exclusivo de reunião dos vinte artistas vencedores dos títulos até então. Devido à diversidade de técnicas e motivos trabalhados pelos vários criativos, as curadoras Inês Grosso e Rosa Lleó promoveram o diálogo entre artistas e obras de diferentes tempos e linguagens. Esta iniciativa contou, por isso, com obras individuais e livres, criadas propositadamente para a ocasião; criações representantes da obra dos artistas; peças desenvolvidas com o objetivo de estabelecer uma relação com as restantes obras expostas.

Vasco Araújo — na qualidade de vencedor do Prémio EDP Novos Artistas, em 2002 — foi contactado pelas curadoras no sentido de conceber duas peças: uma com enunciado livre e outra que comunicasse com as obras em exposição de Mário Cesariny (1923-2006) — distinguido com o Grande Prémio Fundação EDP Arte, no mesmo ano que Araújo.

A primeira obra, com o título *Repeat after me*, consiste numa escultura de som[27], constituída por um tripé em madeira e metal, adquirido e restaurado por Araújo. Nesta estrutra assenta uma peça metálica, com 1,40 m de comprimento, semelhante a dois megafones de grandes dimensões, apontados em direções opostas e ligados pelas extremidades menores. No interior de cada altifalante, ao fundo — e, por isso, sem expressão visual —, encontra-se depositada uma pequena coluna de som, que emite três motes, em *loop*. Cada mantra é emitido por uma das colunas e encontra, em seguida, eco na outra. Após a emissão em duplicado de uma das frases, passa-se à seguinte, também por duas vezes, e assim sucessivamente.

"Repeat after me: I am free", "Repeat after me: I embrace you" e "Repeat after me: I accept you" são as frases de encorajamento emitidas infinitamente pela escultura. Por um lado, podem ser consideradas na sua unidade de proposta e consequente resposta, proferida por uma mesma voz e desdobrada pelos dois polos da obra. Nesta perspetiva, a obra remete

[26] GROSSO e LLÉO, 20 de out. 2020 - 18 de fev. 2021.
[27] Cf. ANEXOS: fotografia 9.

para a ideia de voz interior, de um sujeito em reflexão e exercício de conexão consigo próprio, com frases de autoajuda.

A obra pode, por outro lado, ser analisada a partir do pedido ou ordem que é formulado repetitivamente, no início de todas as frases. Deste ponto de vista, é pertinente considerar o posicionamento da escultura, junto à porta de entrada da exposição; a omnipresença e volume da gravação de voz, que podia ser escutada em toda a sala oval do museu; o espaço deixado ao redor de *Repeat after me*, para deambulação do público. Isto torna a obra expansiva e retira-a de uma lógica interna, na qual seria apenas visualizada e ouvida pelos espetadores, passando então a captar a atenção do público e a promover a interação deste consigo mesma. Assim, o recetor da frase imperativa poderá não ser apenas a coluna oposta, mas um sujeito exterior à peça — o espetador.

Do ponto de vista formal, é igualmente digna de análise a definição híbrida desta "escultura de som". Uma tal forma de categorizar os suportes empregados recorda outras criações de Vasco Araújo que, ao nível material, passam tanto pela escultura — a área criativa na qual se formou —, como por diferentes meios, normalmente associados a outras disciplinas artísticas, como o som, luz, vídeo, texto ou canto. Embora, como identificado no último capítulo, o artista aluda, de forma constante, às mesmas temáticas, a transposição das suas ideias para um suporte físico revela-se mais heterogénea. Tal facto decorre da necessidade de encontrar formatos capazes de expressar as matérias e preocupações criativas de Araújo[28], bem como da sua formação multidisciplinar. Ao longo dos anos, o artista foi criando novas linguagens plásticas nas suas obras, muitas vezes fruto de aprendizagens que vai fazendo. O canto, que podemos ver presente em várias obras, como *Duettino*[29]*,* é exemplo de uma das linguagens que Araújo trouxe da sua formação fora das artes plásticas, entendidas aqui no seu sentido mais convencional, para a sua obra. Outro exemplo, mais recente, é a forma como os trabalhos desenvolvidos no âmbito da cenografia têm influído nas suas obras plásticas, sobretudo no domínio material das peças. Vasco Araújo ilustra esta interferência artística com a obra

[28] Cf. ANEXOS: *Entrevista Vasco Araújo (1)*, p.108-109.
[29] ARAÚJO, 2001.

Pathosformel[30], na qual, entre outros recursos, utiliza propositadamente atores de teatro para explorar o universo do "falso, da ficção e da super-encenação"[31].

Nas duas últimas obras referidas, percebemos que as linguagens plásticas familiares a Vasco Araújo tendem, orgânica e progressivamente, a adensar-se e a cruzar-se — como consequência dos territórios artísticos nos quais o criador se move. Em consequência disso, esta tendência verte para objetos formalmente ambíguos, como *Repeat after me*.

Acerca desta matéria, o artista evidencia que a progressão projetual dos trabalhos conduz, em primeira instância, aos novos conteúdos a tratar e, só em seguida, à escolha de uma forma para as expressar. Nesse sentido, como diz o próprio, "Não há uma questão de dizer: 'Eu usei isto porque me interessa trabalhar o som.' Não, a mim não me interessa […] trabalhar o som. Isto porque aquela ideia se formalizou em som, mas também se pode formalizar em escultura, também se pode formalizar em fotografia. Portanto, para mim não me interessa nada a forma das coisas."[32]

Ainda sobre a importância dada à escolha dos *media* durante o desenvolvimento das suas obras — questão central, para Vasco Araújo[33] —, o criativo reflete sobre a evolução dos meios que convoca para materializar os seus trabalhos. Identifica, ao longo dos últimos vinte e um anos de criação, uma tendência para se distanciar de suportes disciplinarmente mais circunscritos — como acontecia inicialmente —, enquanto se aproxima de zonas de interseção disciplinar. Esta passagem pode ser observada em obras já analisadas no capítulo anterior (*Entreactos #1* e *#2*) ou, a título de exemplo, na instalação *Perruque*[34]. Esta consiste na exposição de oito cabeleiras, apoiadas em suportes e pousadas em estreitas e altas mesas individuais — concebidas pelo artista. Ao aproximar-se de cada uma das perucas, o espetador pode ouvir os relatos íntimos do seu utilizador, representados fisicamente apenas pelo objeto e voz. Apesar de pertencer a uma tipologia de suporte definida — instalação —, esta obra, tal como as anteriores, combina *media* distintos, como escultura, objetos apropriados e som. Neste caso, a mescla de materiais veicula a ideia de intimidade, vulnerabilidade e imagem social.

---

[30] Cf. ANEXOS: *Entrevista Vasco Araújo (2)*, p. 115-116.
[31] A "super-encenação" é um termo que surge, pela primeira vez, aplicado à obra do artista na entrevista *Uma super-encenação ou uma conversa com Vasco Araújo*, por Alexandre Melo (MELO, 2009). Ao encarar a realidade como uma encenação coletiva, uma representação constante, o entrevistador apelida a arte de Araújo como uma "super-encenação". Ela consiste, portanto, na exacerbação da representação que ocorre no real, para efeitos de reflexão e distanciamento dos motivos super-encenados.
[32] Cf. ANEXOS: *Entrevista a Vasco Araújo (1)*, p. 108-109.
[33] *Ibidem*, p. 109.
[34] ARAÚJO, 2005.

Se pensavas que te livravas de mim…, a outra obra exposta por Araújo em *Um oásis ao entardecer*[35], partiu de uma encomenda feita pelo MAAT — através das curadoras da exposição — ao artista plástico. A instalação consiste em várias placas de *k-line* (A4, horizontais) afixadas numa parede de grandes dimensões, organizadas em três linhas horizontais contíguas, que partem de diferentes pontos. Nelas podemos encontrar a impressão integral de três livros de artista digitalizados. Estes livros — abordados no capítulo anterior a propósito da sua independência enquanto objeto artístico — consistem em ficções criadas por Araújo a partir da obra pictórica e poética de Cesariny, pelo que, entre os motivos predominantes, encontramos os marinheiros, a água, a ânsia da chegada e o desejo. Os cadernos originais, que não foram expostos, dedicavam-se, respetivamente, à ilustração de motivos literários de Cesariny (desenho), à composição a partir de diversos textos do autor (colagem de excertos) e, finalmente, à interpretação da obra *Linha de água* (pintura). O posicionamento destas placas, de forma acessível e ao nível médio dos olhos, tornava possível a sua leitura integral, ainda que esse exercício, naturalmente, fosse moroso. A instalação estabelece com a obra de Mario Cesariny uma relação a nível temático, materializando-se de acordo com os materiais e linguagens característicos de Araújo.

2. O papel do curador na criação artística; a influência do enunciado na obra de arte; cenografia nas obras e exposições de Vasco Araújo

Tanto *Repeat after me* como *Se pensavas que te livravas de mim…* seguiram, de forma genérica, os processos de desenvolvimento projetual habituais de Vasco Araújo. A abordagem que o artista faz aos trabalhos plásticos pode sintetizar-se do seguinte modo: pesquisa, tratamento dos conteúdos (em texto, som, escultura, entre outros), definição e produção material da obra[36]. Apesar de *Repeat after me* e *Se pensavas que te livravas de mim…* obedecerem a esta sequência, partem, no entanto, de enunciados diferentes, como supramencionado.

As pesquisas encetadas por Vasco Araújo, e das quais parte para a criação, são usualmente um fenómeno espontâneo, que não obedece a obrigações temáticas — como o próprio

[35] Cf. ANEXOS: fotografia 8.
[36] Cf. ANEXOS: *Entrevista a Vasco Araújo (1)*, p. 101-103. A definição de uma fórmula para o trabalho de Araújo, aqui, procura apenas traçar um cenário comum a partir do qual se possa distinguir qual a influência dos diferentes enunciados na obra final; nesse sentido, é conscientemente redutora. Como o artista indica na mesma entrevista, aquilo que se compreende por "pesquisa" é, na realidade, um termo geral, que diz respeito uma série de formas de pesquisar: associação de imagens, ideias ou textos, entre outros. Também "tratamento de conteúdos" e "definição e produção material" são expressões latas, referentes a metodologias que partilham um mesmo fim, mas não uma mesma "forma de fazer".

refere em contexto de entrevista, através do exemplo de *Pathosformel*[37] —, tal como acontece em *Repeat after me*. Já em *Se pensavas que livravas de mim…*, a pesquisa é condicionada pelo enunciado fornecido pelas curadoras, que conduziu Vasco Araújo a uma pesquisa temática orientada, neste caso sobre a obra de Cesariny. Uma proposta de tal tipo, segundo o artista, configura um exercício desafiador, que sugere novas temáticas e pesquisas. No entanto, esta obra será necessariamente distinta das que emergem naturalmente, uma vez que responde a um estímulo específico, e não a uma deambulação teórica e material. No entanto, e mesmo nos casos de obras financiadas ou encomendas privadas, Araújo tem sempre como móbil as ideias (ou conceitos), ainda que elas possam surgir de diferentes estímulos, consoante a origem daquilo que impulsiona o projeto.

Ainda a propósito do curador, Vasco Araújo mostra apreço por esta figura do mundo da arte, que descreve como um apoio particularmente importante para artistas plásticos, uma vez que os processos de desenvolvimento projetual nesta área são, habitualmente, individuais. A curadoria, neste sentido, atua como instrumento de mediação entre criador e público; passa pela antevisão da capacidade que a obra tem de comunicar as ideias e intenções do artista; simultaneamente, consiste no planeamento do processo de receção pelo espetador.[38] Para além das considerações feitas na primeira entrevista, Araújo abordou, no curso *O forro da arte*, o papel do curador, convidando, nesse contexto, Inês Grosso — curadora permanente do MAAT e coorganizadora da exposição celebratória. Para além de apresentar as funções e objetivos artísticos desta posição, Araújo reforçou a ideia do curador como orientador do trabalho, em diversas fases, tanto quando há uma encomenda como quando se trata de peças criadas espontaneamente. O artista evidencia ainda a intrínseca necessidade de praticar o exercício de curadoria (aconselhamento, legitimação, mediação) apenas quando há um conhecimento alargado da obra do criativo por parte do curador, uma vez que só esta combinação pode resultar num apoio informado e frutífero[39].

Os modos como Araújo expõe, cria e induz percursos no visitante são abordados por Alexandre Melo, no seu artigo *La morte del desiderio*[40], que aborda a exposição homóloga (2018). Um dos fatores característicos da forma como Vasco Araújo dá a ver os seus trabalhos — enunciado, de resto, pelo crítico de arte — é a demora necessária para a absorção completa

[37] *Ibidem*, pp. 102-103.
[38] *Ibidem*, p. 104.
[39] *Ibidem*, p. 104.
[40] MELO, 2018.

de todos os elementos (som, texto, imagem, vídeo) que concorrem para os jogos de semântica referidos no primeiro capítulo. O crítico de arte define, ainda, as exposições feitas por Araújo como um fenómeno que se organiza ao contrário de uma encenação, no sentido em que elas criam um grande e único cenário, que não se altera no decorrer da visita, e ao longo do qual o espetador se vai movendo[41]. Alexandre Melo sustenta, finalmente, que o artista plástico concebe o espaço expositivo com o mesmo zelo e habilidade que podemos ver nas suas obras, o que indicia que as formas de expor o trabalho são, para ele, tão importantes como aquilo que é exposto.

Na obra *Repeat after me*, a preocupação de Araújo pela "encenação cenográfica do espaço expositivo"[42] é igualmente patente. Esta não se expressa tanto na configuração global do espaço (partilhado por vários artistas e pensado pelas curadoras), mas sim na dinâmica interna da própria peça. Através do som, escala e materialidade, o objeto convoca — de forma análogo àquela Alexandre Melo descreve no seu artigo — a atenção para si mesmo, impõe um ritmo e um percurso ao espetador. À semelhança daquilo que acontece em *La morte del desiderio*, embora numa escala necessariamente mais pequena, visto que se trata de um único objeto, podemos identificar na obra a capacidade de estabelecer uma relação com o espetador, concebida pelo artista. De acordo com Vasco Araújo, é esta modalidade de composição no espaço que permite ao espetador posicionar-se, de forma ativa, relativamente à obra "não só conceptualmente, mas também esteticamente"[43]. Tal preocupação coaduna-se, em suma, com a sua atitude artística de apresentar obras como reflexões críticas, para serem pensadas também pelo público.

3. Relatório das técnicas adquiridas, práticas observadas e assistência prestada: montagem da exposição

Um oásis ao entardecer inaugurou a 29 de outubro de 2020, após a sua montagem, a dia 22 do mesmo mês. Devido à forma como Vasco Araújo organiza o seu trabalho — de modo geral, com uma margem de tempo considerável, em relação à data de apresentação —, não acompanhei o processo de desenvolvimento de nenhuma das duas obras. Ou seja, quando este

[41] Por contraste, Melo define a encenação como um conjunto de cenários que se vão desenrolando perante uma audiência estática.
[42] MELO, 2018.
[43] Cf. ANEXOS: *Entrevista a Vasco Araújo (2)*, p. 118.

projeto me foi apresentado, ambos os trabalhos estavam já pensados, projetados, e em fase final de produção.

Isto significa, no caso de *Repeat after me*, que a peça estava já esculpida e entregue no local de exposição; a componente sonora que integrava a peça não estava, ainda assim, terminada. Por esse motivo, tive oportunidade de assistir ao processo de edição de som (corte, montagem e passagem para estéreo), que envolveu, para além do próprio artista, um técnico de edição sonora.

Também em *Se pensavas que te livravas de mim…*, as peças da instalação estavam igualmente finalizadas e entregues. A produção desta obra passou, sobretudo, pela digitalização e impressão dos cadernos em *k-line*, num estúdio de fotografia, no qual Araújo acompanhou parte dos trabalhos. Questionado acerca deste e doutros locais de produção, o artista enfatizou a importância de trabalhar, sempre que possível, com espaços que já conhece e com os quais mantém uma relação de proximidade. Esta escolha prende-se com a necessidade de ver cumpridos prazos de entrega e com a possibilidade de trabalhar em parceria com os próprios técnicos, de modo a supervisionar os diversos passos da produção. Tais premissas aplicam-se não apenas ao estúdio que produziu *Se pensavas que te livravas de mim…*, mas também a qualquer profissional ou espaço que o artista contacte para ver produzidos os seus trabalhos — serralheiros, fotógrafos, estúdios de edição de imagem. Ainda sobre esta questão — que é abordada na *Entrevista a Vasco Araújo (1)* e n'*O forro da arte* —, o artista considera os técnicos com os quais trabalha (de áreas que não domina ou sobre as quais não considera imperativo debruçar-se) como mediadores entre as suas ideias e as necessidades técnicas dos projetos. De acordo com esta visão, eles não são criativos, mas sim produtores da ideia de outrem. Vasco Araújo, nos diversos momentos em que recorreu a outros profissionais para a produção das suas peças, seguiu sempre as diversas fases desse trabalho, com maior ou menor proximidade, de modo a certificar-se que a execução estava a decorrer conforme o resultado pretendido. No decorrer do estágio, desempenhei este papel, sobretudo como produtora e criadora de conteúdos gráficos e assistente e montagem e produção.

Finalizadas as obras, passou-se à sua instalação, na sala oval do MAAT, que contou com o apoio de dois técnicos, nomeadamente no transporte das obras e no manuseamento dos materiais necessários para tal processo. Auxiliada ainda pelas curadoras, a montagem de *Repeat after me* passou pelo posicionamento da peça, considerando o diálogo entre a mesma, a sala,

as restantes peças e, sobretudo, o local de entrada. Nesta atividade, Vasco Araújo teve, de igual modo, preocupação com as ligações elétricas necessárias para o funcionamento das colunas e a possível interferência das mesmas no itinerário do espetador; o seu objetivo era, portanto, tornar as ligações invisíveis, através da passagem dos cabos pelo subsolo. Devido à complexidade técnica desta intenção, a ligação elétrica da peça foi remetida para o dia seguinte, sobretudo por necessidade de compra de novos materiais[44].

De modo a confrontar as obras pictóricas do surrealista português em exposição, *Se pensavas que te livravas de mim…* foi instalada na parede de grandes dimensões que a elas se opunha. Neste exercício, auxiliei o artista e técnicos de montagem na fixação das placas que compunham a peça, com recurso a *velcro* autocolante e um nível-laser[45].

Por fim, tive a oportunidade de assistir à gravação de uma entrevista com Araújo, pela equipa de comunicação do MAAT, a propósito quer das obras concebidas para a exposição, quer do impacto do prémio no seu percurso artístico. Este momento (que integra o vídeo promocional de *Um oásis ao entardecer*[46]) foi pertinente a nível informativo, tendo em conta que o artista plástico procurou fazer uma resenha das suas obras. Do mesmo modo, foi proveitoso acompanhar todo este processo, dado que o mesmo é uma prática comum por ocasião da apresentação de obras ou exposições.

[44] *Ibidem*: fotografia 9.
[45] *Ibidem*: fotografia 7 e 8.
[46] FUNDAÇÃO EDP; MAAT, 2020.

CAPÍTULO III: *HEADING AGAINST THE WALL*

1. Descrição e análise das obras: espetáculo presencial e espetáculo *online*

A companhia Cão Solteiro, em parceria com o realizador André Godinho, apresentou, nos dias 13 e 16 de novembro de 2020, o espetáculo *Heading against the wall*[47] (*HAW*). Este inseria-se no Alkantara Festival e tinha apresentação prevista no Teatro do Bairro Alto (TBA). No entanto, devido a obras nesse espaço, a estreia do espetáculo foi transferida para o Lux Frágil, mantendo o apoio da equipa do teatro (bilheteira, equipamento, montagem). Para além deste evento (presencial), *HAW* contou ainda com uma versão digital, em vídeo[48], que podia ser vista *online* (no YouTube, Facebook, Vimeo). Uma vez que o vídeo era uma verdadeira adaptação do espetáculo presencial, os objetos não estabeleciam entre si uma relação de dependência, na medida em que a visualização do primeiro não implicava a do segundo e vice-versa. Ainda que distantes do ponto de vista formal, as versões aproximavam-se no plano das temáticas e motivos visuais. O diálogo entre formatos acontecia por duas vias: a integração do realizador do vídeo no espetáculo; e a incorporação de imagens recolhidas ao vivo no objeto digital.

A apresentação física, no primeiro piso do Lux Frágil, com cerca de uma hora de duração, reunia no mesmo espaço o público e os três atores (Cecília Henriques, Greg Wohead e Paula Sá Nogueira). Não distinguia, portanto, as áreas dedicadas aos espetadores e aos *performers*, à plateia e ao palco. Ao arrepio de convenções cénicas, encontrava-se uma sala ampla, com cadeiras dispostas por blocos de cor, em segmentos dispersos e angulares[49]. Em frente, por trás ou entre as filas de assentos, vagueavam os atores. Já os espetadores, apontados para um mesmo centro — pouco definido —, tinham acesso visual a diferentes zonas da sala. Tal distribuição dos lugares levava inclusivamente a que os espetadores se encarassem uns aos outros, de um modo que explicitava e integrava a presença do público no campo visual da *performance*. Apesar dos gestos e falas dos atores concorrerem para um espetáculo sem tempo

---

[47] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, 2020. A ficha técnica do objeto pode ser integralmente consultada no *Web site* do TBA em: https://teatrodobairroalto.pt/espetaculo/heading-against-the-wall-cao-solteiro-andre-godinho-20201113/.

[48] *HAW* foi concebido e estreado durante a pandemia de Covid-19, responsável pelo encerramento das salas de espetáculo nacionais. Tal conjuntura causou dificuldades no planeamento do espetáculo, nomeadamente ao nível dos horários, calendários, número de espetadores permitido na sala e distância entre atores e público. Como é sabido, ao mesmo tempo que os teatros fecharam, as alternativas de difusão cultural através de plataformas digitais popularizaram-se. Daí que *HAW* tenha contado com uma versão *online*, para além da física. Por seu turno, o espetáculo *Azul vermelho Azul manteiga* (analisado no capítulo seguinte) foi apresentado apenas *online.* Também devido ao vírus, diversas reuniões de preparação de *HAW* decorreram em plataformas digitais.

[49] Cf. ANEXOS: desenho 4 e fotografia 13.

ou ação claramente definidos — como posteriormente se analisará —, a sala do Lux era, em si mesma, assumida como o próprio espaço no qual decorria *HAW*, num exercício de sobreposição entre realidade e ficção. Através da incorporação de elementos característicos da discoteca na encenação (como cortinas, mobiliário, luzes, bolas de espelhos), o espetáculo tornou-se *site-specific*. Assim, o espetador não estava necessariamente perante o Lux transformado em sala de teatro, que procuraria anular-se a si mesmo e adaptar-se ao evento que recebia; estava, por contraste, no Lux apropriado pelo espetáculo, com novas funções e significados.

Ao entrar na sala, os espetadores deparavam-se com uma *performance* que aparentava já ter tido início: o som corria, as luzes de espetáculo mudavam e os atores e cineasta desempenhavam ações diversas. Apenas o momento de entrada do público, acompanhado das indicações dadas pelos técnicos de sala, denunciava o início da apresentação. Após a entrada do público, os três atores começavam, rotativamente, a responder a perguntas que, embora inaudíveis, estavam a ser formuladas por Noëlle Georg (que se encontrava num dos bares) e chegavam aos atores por *In-Ear monitors*. A leitora sorteava algumas perguntas, do interior de um saco repleto delas, na sua maioria relacionadas com a infância, relações filioparentais, animais e sexo. Tais matérias, de foro íntimo, eram abordadas pelos atores, que improvisavam a sua resposta, de acordo com a ordem aleatória pela qual as questões eram colocadas. Conquanto, numa fase inicial, o discurso dos *performers* parecesse verídico, o desenrolar do espetáculo denunciava nele brechas, tanto individualmente — com narrativas inverosímeis — como no conjunto das respostas — com uma mesma situação repetida por vários atores. Enquanto discursavam, os *performers* caminhavam pela sala, acompanhados de microfones individuais, ao mesmo tempo que mudavam incessantemente de t-shirt. Durante a preparação do espetáculo — que consistiu em reuniões e ensaios —, algumas respostas foram relativamente consolidadas, através da repetição de uma mesma história, por exemplo. Embora, por essa razão, houvesse estabilidade no que respeita ao tempo e ordem de intervenção dos atores, as respostas iam sofrendo, de ensaio em ensaio, discretas transformações. Como consequência do improviso, mas também do sorteio, se um mesmo espetador comparecesse aos dois dias de apresentação, ouviria exposições distintas. Além das confissões pessoais, podia ouvir-se a leitura de um texto sobre uma experiência relacionada com suor, por uma voz intermitente, com entradas abruptas, que chegava a interromper as exposições dos atores. No decorrer do texto, eram explicados os objetivos e procedimentos da investigação, para além do método de co-

lheita de suor, através de camisolas. A justaposição da troca de roupa ininterrupta com este texto sugeria um argumento de base para o espetáculo: os atores participavam na própria experiência relatada. No final de *HAW*, as três *personae* tomavam o centro da sala, onde se sentavam em bancos altos (também do Lux), e partilhavam uma última história, ainda mais densa e pessoal.

No começo da *performance*, os atores envergavam simples camisolas brancas, de manga curta, e calças pretas, o que constituía um figurino sem discurso. No entanto, à medida que os atores trocavam de t-shirt, percebíamos que elas eram progressivamente mais inusitadas, com alterações ao nível da largura, comprimento, forma e número de entradas para braços e cabeça. No final do espetáculo, podíamos ver ainda outras peças (de criações anteriores do Cão Solteiro), vestidas em camadas excessivas e encimadas por longos casacos com estampados de lixo. As mudas de roupa tinham lugar à vista dos espetadores, junto a diferentes balcões do Lux, onde cada ator reunia todos os seus pertences.

Por fim, o espetáculo estava organizado segundo uma sequência de ambientes gerais ou efeitos, que consistiam em combinações variadas de luz, fumo, vento (com recurso a ventoinhas industriais) ou som (trovão, camelo a blaterar, escala de Shepard). Tendo em conta que a *performance* não tinha por base um texto dramático, com cenas ou atos, a passagem de um efeito para outro definia a cadência e as diferentes partes que o constituíam. A sistematização destes efeitos foi delegada a Vasco Araújo que, com o apoio de Joana Mário (iluminadora do Lux), trabalhou a partir de ideias do Cão Solteiro. As tarefas do cenógrafo consistiam, portanto, na definição das cores e ritmo dos efeitos, bem como na listagem e teste da maquinaria necessária. Para além destas tarefas, Araújo esteve igualmente envolvido na escolha de objetos do Lux a incluir em *HAW*. Não se pode, portanto, afirmar que o artista plástico, para este espetáculo, tenha desenhado adereços ou cenários originais. Em vez disso, dedicou-se à reorganização de diferentes elementos característicos do espaço. O trabalho cenográfico para a *performance* em questão pode, portanto, ser dividido em duas grandes partes: objetos (assentos, estações de cada um dos atores) e efeitos (luzes, fumo, vento). Para a conceção da plateia, o artista plástico e a companhia, com a qual estas opções foram sempre discutidas e negociadas, optaram pela incorporação das cadeiras coloridas do próprio espaço na cenografia. Tal escolha resultou, em simultâneo, num espaço destinado ao público e num meio de discurso dramático. Dadas as restrições relativas ao público (motivadas pelo novo coronavírus) o dese-

nho do espaço foi alvo de várias atualizações[50]. Vasco Araújo e o Cão Solteiro juntaram-se a Joana Mário para ensaiar a duração, intensidade e materiais necessários para atingir os objetivos visuais delineados pela companhia[51]. Apesar de pensada na mesa de reuniões do Cão Solteiro, a sequência de luzes foi apenas testada e finalizada no próprio espaço, onde os criadores puderam verificar a exequibilidade das suas ideias e explorar outros materiais do Lux. Uma vez que determinados elementos como a cor das luzes, os espaços da sala a iluminar ou o tempo necessário para preencher uma sala de fumo eram impossíveis de definir fora destas sessões, estas tornaram-se, simultaneamente, momentos de ensaio e de criação. Mas os efeitos não se esgotavam em si próprios, ou num pretenso efeito dramático, uma vez que o seu impacto na audiência produzia parte do espetáculo, devido à configuração desenhada por Araújo, que dava acesso visual não só aos *performers*, mas também à restante plateia. Desse modo, quando, por exemplo, uma mancha de fumo se instalava na sala, a sua dissipação afetava visualmente atores e público, em simultâneo. O mesmo acontecia com as rajadas de ar produzidas pelas ventoinhas, que faziam voar o cabelo de todos os presentes na sala. Tal fenómeno tinha como resultado a dispersão do foco da atenção do espetador, que se dividia entre atores e audiência, sobre os quais o ambiente da sala exercia igual efeito.

Se, usualmente, podemos considerar o texto dramático como uma unidade a partir da qual se estrutura o espetáculo, no Cão Solteiro — que produz, maioritariamente, obras pós-dramáticas —, o esqueleto é constituído por vários contributos, provenientes das diferentes áreas técnicas e artísticas envolvidas na criação. Tal não invalida que, consoante o espetáculo, algumas disciplinas possam ter maior ou menor preponderância, sobretudo de acordo com a área de formação dos profissionais envolvidos. Em *HAW*, por exemplo, a luz, textos, vídeo e figurinos eram os componentes principais, cujo ritmo e encadeamento definiam a dramaturgia do espetáculo. Esta forma de estruturar a encenação pode ser observada nos próprios documentos de trabalho desenvolvidos pelo coletivo, nos quais são arrumadas as ideias visuais ou multimédia dos diversos departamentos (representação, figurinos, cenografia, cinema). Tal organização determina que, quando o Cão Solteiro projeta ou ensaia, não trate o espetáculo por cenas, mas sim por quadros de ideias ou imagens, o que tem como resultado final espetáculos onde o sentido é gerado por diferentes vias, eminentemente visuais. Embora *HAW* contasse com uma quantidade significativa de textos (rareavam, aliás, os momentos de silêncio),

[50] *Ibidem*: desenhos 2 a 4.
[51] *Ibidem*: documento 4.

não se pode afirmar que este elemento fosse o principal, uma vez que se encaixava e articulava com um conjunto de outros, para produzir sentido e comunicar as preocupações artísticas da companhia.

Na fotografia 11, podemos observar um dos métodos utilizados pela companhia para criar *HAW*, que recorria a *post-its*, nos quais eram apontadas as principais ideias a incluir na encenação. Depois de escritas, as pequenas folhas eram manipuladas pelos atores, de forma a testar, em contexto de ensaio, as dinâmicas entre as questões, os tempos de resposta ou as gradações do espetáculo, entre outros. De acordo com Paula Sá Nogueira, este método é usual e nas criações do Cão Solteiro, uma vez que estas implicam um processo de construção dramática por "camadas"[52], cuja articulação é, posteriormente, discutida e experimentada. Também no alinhamento[53], outro documento utilizado pela companhia, é particularmente visível a divisão do espetáculo por cenas visuais. Nele podemos ver o guião de *HAW* que, no lugar de falas, deixas ou cenas, indica o tempo de entrada de efeitos visuais e sonoros. Se repararmos na primeira das treze entradas, notamos como, através de elementos sensorialmente sugestivos, cria um ambiente: luzes de aspeto frio, gelo seco, som omnipresente e texto sobre a experiência científica.

Para além de uma análise de cada um dos vários componentes do espetáculo, *HAW* pode ainda ser considerado na sua unidade. O conjunto dos elementos em cena concorre para uma ideia global de intimidade, entendida aqui na sua aceção mais desconfortável, de demasiada proximidade e partilha. Tal sentimento está presente em várias partes de *HAW*: no vídeo, observamos atores a curta distância da câmara; no espetáculo, escutamos as suas histórias mais íntimas, enquanto presenciamos as suas trocas de roupa; na sala do Lux, de cores gerais, unem-se *performers* e espetadores.

A versão digital de *HAW*, com realização de André Godinho, apresentava os mesmos atores, a responder a questões de foro semelhante, enquanto caminhavam, num exercício que parecia não ter fim. Esta atividade remetia, da mesma forma que a mudança de camisolas, para o texto sobre suor que figurava nos dois formatos, indiciando que os atores participavam na experiência. O objeto digital contava ainda com figurinos distintos: gabardines de cor verde *chroma*, nas quais, progressivamente, iam sendo encaixadas as imagens dos atores, sob a forma de *mise en abyme*. De costas, aqueles que nos contavam as suas histórias pessoais, nun-

[52] *Ibidem*: *Entrevista a Paula Sá Nogueira*, p. 81.
[53] *Ibidem*: documento 4.

ca nos deixavam aceder ao seu rosto, numa combinação que deixava o espetador com uma falsa sensação de proximidade, tal como acontecia no espetáculo físico, com relatos incoerentes.

Apesar de partilharem textos, motivos visuais e temáticas comuns, os objetos tinham, no entanto, linguagens próprias. O vídeo foi criado como objeto autónomo, que, por contraste com o espetáculo físico, utilizava os meios do cinema e o suporte digital para veicular as mesmas ideias. Assim, não se tratava da convencionada — e largamente praticada durante a pandemia — gravação de um espetáculo físico para visualização em diferido. Com início no Lux, onde Godinho se juntava aos atores para os filmar, *HAW* (*online*) explorava uma nova forma de apresentar um mesmo espetáculo, através da interseção do teatro com o cinema. No espetáculo físico, o cruzamento acontecia através da inclusão do cineasta no campo visual do espetador, que se vestia e movimentava de forma semelhante aos atores. Por seu turno, no vídeo, o cruzamento dava-se por meio da reprodução de cenas filmadas em contexto presencial. Para o público que se encontrava no Lux, o aparecimento de uma câmara em cena remetia para a encenação de uma rodagem, a cujo filme não tinha acesso. Por sua vez, o espetador que optava por assistir a *HAW online* era deixado com a sensação de ter faltado à apresentação original. Este terreno híbrido e multidisciplinar, de confluência criativa, percetível em ambas as versões do espetáculo, está em consonância com esforços anteriores da companhia e do cineasta para formalizar os seus trabalhos. Tais empreendimentos podem ser vistos em espetáculos como *Day for night*[54], em que Cão Solteiro & André Godinho transportam uma equipa de cinema para o palco. Dessa encenação extraem gravações para um filme (*Fim da fita*[55]), o que, à semelhança de *HAW*, levanta questões relativamente à categorizarão artística de cada um dos objetos. Sobre este assunto, Godinho refere que uma das suas intenções artísticas na fusão de cinema com teatro é testar as fronteiras entre disciplinas[56] (algo que faz, inclusivamente, dentro dos trabalhos cinematográficos que assina individualmente[57]). Embora o Cão Solteiro e o cineasta transfiram estas preocupações para *HAW*, o contexto histórico-social deste espetáculo é muito particular e distinto de outras criações, razão pela qual não deve ser desconsiderado para compreender as origens artísticas da encenação e vídeo. Neste caso, a criação de objetos transgressores das categorias de teatro ou cinema deve-se mais à pandemia que

[54] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, 2014a.
[55] *Idem,* 2014b.
[56] Cf. ANEXOS: *Entrevista a André Godinho*, p. 125-126.
[57] *Ibidem*, p. 128.

lhes é contemporânea do que a uma exploração deliberada de limites disciplinares. Para mais facilmente compreender o contexto no qual *HAW* foi desenvolvido, podemos fazer-nos auxiliar do seu caderno de imagens[58], objeto gráfico no qual podemos ver uma série de colagens, da autoria de Mariana Sá Nogueira, a partir de imagens diversificadas. Entre elas, predominam retratos e imagens de figurinos recolhidos da *internet*, bem como fotografias de cenas domésticas da autoria da figurinista (como lixo, cinzeiros, materiais de trabalho). A reunião destas imagens é feita em volta de uma grelha, com imagens que tanto se inscrevem como ultrapassam os seus limites. Da mesma forma que o vídeo remete para a situação de saúde pública coetânea à idealização do espetáculo, o objeto gráfico é também testemunho das circunstâncias nas quais nasce: as grelhas evocam tanto a plataforma digital Zoom, como a reorganização de espaços, através de marcas paralelas no chão (supermercados, filas para transportes). Uma das várias referências usadas pelo Cão Solteiro, *Square roots*[59]*,* aborda precisamente a nova geometria dos espaços que rodearam a companhia na fase de desenvolvimento do projeto. A utilização deste artigo na definição do argumento do espetáculo exemplifica, mais uma vez, como os acontecimentos coevos às encenações da companhia vertem para a sua conceção. Da mesma forma, as questões da intimidade abordadas anteriormente radicam, em parte, numa nova prática largamente disseminada durante a pandemia, que consiste na gravação de si próprio (e, por vezes, na encenação do espaço envolvente) para comunicar em contexto pessoal e profissional. André Godinho, acerca do falso sentimento de intimidade que sentimos manter com aqueles que nos permitem, através de uma câmara, aceder ao seu espaço doméstico, afirma: "Muitas coisas que nós trabalhámos ali tinham que ver com estar a construir um espetáculo no Zoom […], que tem uma espécie de ideia de proximidade […]. Ali [*HAW* — vídeo], era jogar um bocadinho com essa expetativa. Ou seja, as pessoas estão sempre de costas, […] mas nunca as vês próximas, […] não estão a partilhar essa suposta intimidade"[60].

2. Metodologia de trabalho coletiva; ritmos de conceção e produção; a dramaturgia do espetáculo e a preponderância da cenografia na mesma

A equipa nuclear do Cão Solteiro conta com três pessoas: Joana Dilão, produtora e fotógrafa; Mariana Sá Nogueira, figurinista; e Paula Sá Nogueira, atriz. Este grupo associa-se fre-

[58] CÃO SOLTEIRO e SÁ NOGUEIRA, 2020.
[59] BURLEIGH, 2020.
[60] Cf. ANEXOS: *Entrevista a André Godinho*, p. 129.

quentemente a outros criadores para a conceção e produção dos seus espetáculos. As parcerias entre a companhia e outros criativos são identificáveis pela assinatura do espetáculo, que se expressa na fórmula: Cão Solteiro &… (André Godinho, no caso de *HAW*). Uma vez que os responsáveis pela criação diferem de espetáculo para espetáculo, também os elementos que constroem a sua dramaturgia ganham diferente relevância, de acordo com o campo artístico no qual se movem os criadores envolvidos. Ou seja, numa produção como *HAW*, que envolvia um cineasta, a adaptação do objeto presencial para vídeo constituía uma das principais preocupações artísticas.

A companhia (e eventuais colaboradores) não se rege por uma matriz hierárquica — encabeçada pelo encenador, seguida do cenógrafo e figurinista, e assim sucessivamente, até chegar aos técnicos. Ao invés desse esquema, o coletivo parte de um lugar de igualdade entre profissionais e disciplinas artísticas envolvidas na conceção do espetáculo. Tal cenário não significa que os envolvidos participem em partes iguais na construção da dramaturgia do espetáculo, mas antes que tenham a possibilidade de definir livremente o modo e o grau do contributo feito por cada departamento implicado na encenação. Mariana e Paula Sá Nogueira refletem sobre a origem desta estrutura horizontal, que remonta ao contexto teatral e hierárquico da época na qual fundaram o Cão Solteiro. A este propósito, Paula Sá Nogueira recorda trabalhos que desenvolveu, nos quais, por ser atriz, tinha que se cingir aos papéis que lhe eram outorgados, estando, por isso, afastada do processo criativo[61]. Mariana Sá Nogueira aborda igualmente o seu papel em companhias nas quais trabalhou, como figurinista, onde estava circunscrita à visão de um encenador[62]. De entre os diversos criativos convidados pelo Cão Solteiro desde a sua fundação até hoje, destacam-se Vasco Araújo e André Godinho, que são, atualmente, os nomes aos quais o Cão Solteiro mais frequentemente se associa. Mesmo quando o artista plástico não está envolvido na conceção global da produção, trabalha como cenógrafo — como aconteceu em *HAW* ou *Azul vermelho Azul manteiga*.

No espetáculo em questão, no entanto, Vasco Araújo não participa estritamente como cenógrafo, no sentido em que continua a estar envolvido na estruturação do espetáculo, e não apenas na criação de uma cenografia que se coadune com as ideias de um encenador (que, como supramencionado, não existe, neste caso). Tal como Mariana Sá Nogueira refere, quando a companhia nega convenções teatrais e dramatúrgicas como o texto, encenador e persona-

[61] *Ibidem*: *Entrevista a Paula Sá Nogueira*, p. 80.
[62] *Ibidem*: *Entrevista a Mariana Sá Nogueira*, pp. 94-95.

gens, é pertinente considerar o que se afirma no seu lugar[63]. No caso de Vasco Araújo, não se pode dizer que o artista crie cenários ilusórios para figurarem ao fundo do palco, enquanto a ação se desenrola na sua frente. Em *HAW*, o trabalho do cenógrafo passa, antes, pela criação de atmosferas, promoção de novas interações entre espetadores e local, bem como ressignificação do espaço. Esta prática implica noções de cenografia mais abrangentes do que as clássicas e na linha de discursos cenográficos mais contemporâneos, como aquele que Arnold Aronson defende no prefácio de *Scenography Expanded*[64]:

> But the term "scenography" itself, in recent decades, has seemingly escaped the bonds of the stage altogether. […] I define it as the sum total of the visual, spatial, and aural components of a performance. […] The scenography moves not merely from background to foreground, but very often from accessory to content: scenography as the generative element of performance as well as primary meaning.

No entanto, a criação de espaços envolventes não é a única modalidade cenográfica que se pode reconhecer em Araújo, uma vez que, noutros espetáculos (como *Azul vermelho Azul manteiga*, abordado no capítulo seguinte), o artista se dedica à criação de objetos (adereços, fundos) para a cena. Este último modo de cenografar não implica, no entanto, uma mudança de visão relativamente ao papel da cenografia na dramaturgia do espetáculo, dado que, ainda quando ela toma contornos mais convencionais, mantém intacta a sua faculdade de produzir um sentido autónomo e individual, não estando inteiramente submetida ao texto. Um dos espetáculos que estava programado para o ano de 2021, a reposição de *Mise en Abyme*[65] é, precisamente, exemplo desta forma de pensar a cenografia, uma vez que as peças em palco (telões de grandes dimensões) contribuíam para a estrutura e ritmo do espetáculo, ao mesmo tempo que constituíam o local no qual se desenrolava a ação[66]. Sobre este assunto, Vasco Araújo avança a hipótese de as suas criações para a cena não serem exatamente cenografia, mas sim objetos de artes plásticas colocados na "caixa preta do teatro clássico"[67], para serem vistos pelo público. Para além deste exemplo, a intenção artística interdisciplinar de Araújo é visível em espetáculos como *A Africana*[68], no qual, ao centro do palco, se encontrava um re-

[63] *Ibidem*, p. 92.
[64] ARONSON, 2017, pp. 13-14.
[65] ARAÚJO e CÃO SOLTEIRO, 2019.
[66] Cf. ANEXOS: *Entrevista a Vasco Araújo (2)*, p. 123.
[67] *Ibidem*, p. 114.
[68] ARAÚJO e CÃO SOLTEIRO, 2012.

tângulo de terra delimitado por uma fita, em que os atores representavam. Esta configuração conferia não só ao espaço central, mas também àqueles que o povoavam, um aspeto museológico, de objeto cujo fim é ser contemplado. Enquadrar estas práticas criativas de Vasco Araújo numa só disciplina artística constitui, portanto, um exercício redutor, uma vez que elas partem de uma interseção entre artes visuais e cenografia, o que resulta em criações disciplinarmente muito particulares.

Ainda acerca das tarefas de cada criativo na companhia, é possível, no plano da cocriação de espetáculos, estabelecer uma analogia entre o trabalho de Vasco Araújo e o de André Godinho — ou ainda o de Patrícia da Silva, como se verá no próximo capítulo —, no sentido em que o trabalho teatral convoca disciplinas tão diversas como as artes plásticas ou o cinema. Assim se compreende que a dramaturgia dos espetáculos do Cão Solteiro seja, na generalidade, o resultado específico da combinação dos vários campos artísticos envolvidos, não estando, por isso, vinculada a um modelo logocêntrico, mas sim interdisciplinar e multimediático.

Ambas as vertentes do espetáculo *HAW* foram também reveladoras do encadeamento das tarefas levadas a cabo pelo Cão Solteiro na conceção e produção de um espetáculo. Da natureza progressiva do trabalho desenvolvido pelos atores e necessidade de, atempadamente, executar cenários e figurinos, dimana uma dificuldade na área da produção. Tal fenómeno cria um desfasamento que, em *HAW*, obrigou Joana Dilão a procurar e testar materiais, cuja necessidade só vinha sendo confirmada à medida que a data da apresentação se aproximava. Apesar de admitir que este descompasso cria, por vezes, dificuldades em gerir contactos e aquisições, a produtora do Cão Solteiro reconhece que esta metodologia é uma constante na companhia (bem como noutros coletivos com os quais já colaborou), razão pela qual não constitui nem uma novidade nem um obstáculo[69]. Vasco Araújo, por seu lado, acusa maior desconforto relativamente a esta prática, sobretudo pelo modo como ela contrasta com as suas metodologias de trabalho individuais. No entanto, o artista plástico concede que, atualmente, já assimilou esta realidade, na medida em que ela é inerente ao processo criativo do Cão Solteiro. Também Mariana e Paula Sá Nogueira reconhecem que esta dinâmica de criar e executar em simultâneo é característica da companhia e, de modo geral, bem sucedida, sendo *HAW* um claro exemplo desse procedimento. A esse propósito, recordam *Obscuridade*[70], uma exceção no

[69] Cf. ANEXOS: *Entrevista a Joana Dilão*, pp. 73-74.
[70] CÃO SOLTEIRO, 2003.

percurso da companhia, na medida em que não foi possível conciliar as duas fases da preparação, o que resultou em figurinos que, quando terminados, já não se ajustavam à ideia final do espetáculo[71]. As fundadoras do Cão Solteiro afirmam, inclusivamente, que as atuais realidades de produção, como "a queda dos ateliês de costura"[72], vieram dificultar substancialmente a harmonização destes dois tempos de trabalho, pois já não permitem uma execução rápida das ideias, mais próxima da estreia.

3. Relatório das técnicas adquiridas, práticas observadas e assistência prestada: reuniões, cenografia, ensaios e montagem (espetáculo presencial)

Tanto neste espetáculo como em *Azul vermelho Azul manteiga*, procurei, para além de assistir Vasco Araújo, acompanhar os trabalhos desenvolvidos por outros membros do Cão Solteiro. Esta decisão permitiu-me formar uma ideia mais abrangente das diferentes etapas e processos implicados na apresentação de um espetáculo. Deste modo, uma parte substancial das tarefas que observei ou desempenhei estão, para além da cenografia, conotadas com a iluminação, figurinos, representação e organização de ensaios.

O primeiro contacto que tive com este projeto decorreu no piso 1 do Lux, durante uma reunião que juntou todas as entidades implicadas na produção de *HAW*. Nesse encontro, foram abordadas questões relacionadas, predominantemente, com a integração do espetáculo num festival e respetivas implicações no que, por exemplo, aos horários e bilheteira dizia respeito. O encontro serviu, do mesmo modo, para articular as equipas dos dois espaços (TBA e Lux), a nível de material e montagem. Foi ainda necessário chegar a um consenso relativamente às datas de espetáculo, de modo a garantir o normal funcionamento da discoteca e disponibilidade dos recursos do espaço. Por último, a reunião teve como objetivo a exploração da maquinaria e possibilidades cenográficas do espaço, orientada por Joana Mário. Foram recorrentes as reuniões com esta ordem de trabalhos, em virtude das diversas alterações que decorreram quer da progressão dos trabalhos da companhia quer da pandemia.

Só depois desta sessão tive oportunidade de interpelar alguns membros da companhia no sentido de me inteirar dos contornos formais e temáticos do espetáculo. Ainda que o planeamento do projeto e os ensaios *online*, nos três meses anteriores, estivessem já a decorrer, só em setembro começaram as reuniões de grupo, na sede da companhia. Tais encontros tinham

---

[71] Cf. ANEXOS: *Entrevista a Paula Sá Nogueira*, pp. 86-88.
[72] *Ibidem*, pp. 87-88.

como propósito delinear as principais ideias para o espetáculo e, consequentemente, distribuir tarefas. Estes momentos desenrolavam-se em volta de uma grande mesa de trabalho, na sala de reuniões do Cão Solteiro, que foi palco da maior parte dos ensaios e encontros, onde os diferentes criativos se juntavam para apresentar as suas ideias e o progresso das suas criações. As reuniões para a conceção da *performance* eram diárias e não implicavam, em regra, a totalidade da equipa, mas sim os atores, que, sem exceção, trabalhavam coletivamente nos textos para a cena. Comecei por assistir apenas às reuniões que envolviam Vasco Araújo tendo, mais tarde, optado por estar presente durante os encontros entre atores. Foram esses momentos que me permitiram abarcar as dinâmicas do coletivo e a contribuição de cada área para a dramaturgia de *HAW*. Estive igualmente presente em vários ensaios, nos estúdios da Tóbis, que me possibilitaram depreender a evolução da estrutura do espetáculo e a importância destes momentos como ferramenta criativa. Mais tarde, e até à véspera da estreia, os atores começaram a praticar no Lux, onde, para além de testar os conteúdos até aí desenvolvidos, puderam encontrar novas formas de os fazer dialogar com o espaço envolvente. Quando Vasco Araújo se juntava a estas reuniões de preparação, na discoteca, era sobretudo para testar as propostas de cenografia, tanto relativas aos assentos como às luzes e efeitos. Neste processo de desenvolvimento cenográfico, auxiliei o artista na finalização dos desenhos de cenografia[73], sobre as plantas do Lux (cedidas pela equipa responsável pela iluminação do espaço), bem como na listagem dos materiais necessários[74]. Por fim, observei as experiências de luzes feitas por Vasco Araújo, Paula Sá Nogueira e Joana Mário[75]. O coletivo optou pela inclusão desta última profissional, uma vez que o seu conhecimento da sala da discoteca e materiais disponíveis[76] era essencial para atingir o objetivo de tornar o espaço parte da dramaturgia do espetáculo. Esta tarefa desdobrou-se em vários encontros (no Lux, na sede da companhia e no estúdio de Vasco Araújo), num processo moroso, devido à necessidade de aferir constantemente a exequibilidade das escolhas no local.

Durante a montagem do espetáculo[77] (entre 9 e 12 de novembro de 2020), tive a oportunidade de auxiliar o artista plástico na distribuição das cadeiras[78] e demais objetos; assistir à direção de montagem, pela atriz da companhia; acompanhar Joana Mário na instalação de lu-

[73] *Ibidem*: desenhos 2 a 4.
[74] *Ibidem*: documento 3.
[75] *Ibidem*: fotografia 16.
[76] *Ibidem*: fotografias 12, 14, 15, 16, 17, 18.
[77] *Ibidem*: documento 1.
[78] *Ibidem*: fotografia 13.

zes e gravação dos efeitos (cujo desenho se pode ver no documento 2); observar a montagem de maquinaria por parte de profissionais do TBA[79], em articulação com Vasco Araújo e Paula Sá Nogueira, que procuravam garantir que a instalação dos equipamentos viria a executar na íntegra os efeitos previamente definidos[80].

[79] *Ibidem*: fotografia 14.
[80] *Ibidem*: fotografia 15.

CAPÍTULO IV: *AZUL VERMELHO AZUL MANTEIGA*

1. Descrição e análise da obra: espetáculo infantil

Azul vermelho Azul manteiga[81] (*AVAM*), o primeiro espetáculo para a infância assinado pelo Cão Solteiro & Patrícia da Silva, estreou a 27 de março de 2021, em formato digital, tendo sido difundido a partir de vários teatros do país. Assim como o título sugere, a obra versava sobre a cor, abordando vários dos seus domínios: físico, químico, social, artístico, poético, plástico, experimental, entre outros. Tendo por base essa temática, o espetáculo subdividia-se em quatros segmentos, de visualização individual, com diferentes graus de correlação entre si. Consistia, portanto, numa obra fragmentada, constituída, tanto na sua globalidade como em cada episódio, por uma sequência disruptiva de cenas, interligadas por um mesmo subtema, nas quais não se identificava uma ação ou narrativa única. Não obstante a independência entre os quatro módulos, estes eram entrecortados por curtos separadores[82], que indicavam a ordem segundo a qual deviam ser assistidos. O objeto final, em vídeo, contava com Patrícia da Silva e Paula Sá Nogueira (atrizes), realização de André Godinho e animação de Mário Melo Costa. Para além destes, estavam envolvidos os colaboradores regulares da companhia — como Vasco Araújo —, assim como profissionais exclusivamente dedicados à filmagem, animação e edição do vídeo[83].

As filmagens de *AVAM* decorreram essencialmente na loja do Cão Solteiro (o piso térreo da sede da companhia), onde foram montados, ao longo de dois dias, diferentes cenários concebidos por Araújo. De entre eles, destaca-se uma maquete, com proscénio, cujas varas — de onde pendiam seis faixas coloridas em papel de acetato — e paredes laterais eram amovíveis[84]. Araújo concebeu ainda fundos para filmagem, através da suspensão de papel colorido — como o preto e branco, que figurava na primeira parte, ou o cinzento, na terceira[85]. Outras cenas decorriam, ainda, diante de um fundo branco, na frente do qual, a dado ponto, eram pendurados dois filtros de luz, com um efeito visual semelhante ao das faixas suspensas na maquete. Para além da conceção destes elementos, o artista plástico e cenógrafo produziu igualmente uma parte dos adereços, como as figuras geométricas em cartão de grandes di-

[81] CÃO SOLTEIRO, 2021.
[82] Cf. ANEXOS: fotografia 30.
[83] A ficha técnica do objeto pode ser integralmente consultada no *Web site* do LU·CA em: https://lucateatroluisdecamoes.pt/event/azul-vermelho-azul-manteiga/.
[84] Cf. ANEXOS: fotografia 20.
[85] *Ibidem*: fotografias 21, 22 e 28.

mensões (quadrados, trapézios, círculos e retângulos), forradas em papel colorido, que integravam a terceira parte.

Uma vez que, como referido, cada um dos blocos temáticos era constituído por uma grande diversidade de cenas, tornar-se-ia exaustivo fazer a sua listagem completa. Por este motivo, opto pela descrição de uma parte das situações encenadas, identificando nas mesmas os principais meios artísticos empregados e o modo como se articulam entre si para abordar a temática da cor. Embora houvesse variáveis entre episódios, a plasticidade do espetáculo provinha, eminentemente, da conjugação — segundo o efeito pretendido ou a temática a tratar — dos recursos mobilizados, de entre os quais se destacam os figurinos, cenografia, luz, animação e representação. Embora a maioria dos *media* utilizados fossem de natureza visual, *AVAM* contava igualmente com música, som, leitura de textos, curtos diálogos e reflexões pelas duas atrizes. Estes meios entrecruzavam-se criativamente para veicular as preocupações artísticas da companhia, pondo em evidência, mais do que as suas capacidades narrativas, as suas potencialidades visuais e expressivas.

O primeiro bloco temático do espetáculo confrontava o espetador com diversas propriedades físicas da cor. Exemplo disso era a primeira cena, dedicada ao contraste, na qual surgiam lado a lado as duas atrizes, envergando figurinos pretos e brancos, na frente de um cenário dividido a meio, com as mesmas cores. Através da mudança de lugar e de pequenos movimentos, as *performers* tornavam-se invisíveis ou contrastantes com o fundo perante o qual se posicionavam. Esta cena é exemplo do modo como, para além da atuação das atrizes, também a cenografia e os figurinos, de Mariana Sá Nogueira, contribuíam para a exploração das ideias abordadas. Noutra situação do primeiro episódio, podíamos ver o figurino de Paula Sá Nogueira ser invadido por uma série de cores, formas e palavras animadas, que formavam uma composição visual, acompanhada pelos movimentos da atriz[86]. Do mesmo modo que o anteriormente descrito, também este trecho é exemplo da coordenação entre elementos — neste caso, figurinos e animação — para a produção de sentido e discurso em *AVAM*.

Por seu turno, a segunda parte do espetáculo contava com a participação de duas bonecas de cartão, articuladas por tachas, com espeto e figurinos semelhantes aos das *performers* do segmento anterior. Manipulados pelas mãos das atrizes, os bonifrates moviam-se pelo único espaço deste módulo, a maquete, adquirindo e relevando novas cores, consoante o local

[86] *Ibidem*: fotografia 26.

onde eram posicionados. Este fenómeno era não só consequência das fitas transparentes e coloridas que se encontravam no pequeno palco, mas, igualmente, das luzes que nele eram projetadas. Complementando estes efeitos visuais — operados essencialmente pela cenografia e iluminação — entrava também em cena um "coro de cores", no qual cada cantor estava vinculado a um tom cromático, fazendo-se ouvir com maior ou menor intensidade, consoante a predominância da sua cor no espaço cénico. Deste modo, as disciplinas artísticas uniam-se na exploração da complementaridade das cores, de que era igualmente exemplo a cena seguinte, na qual surgia um pequeno peão pintado com as três cores primárias, cuja rotação revelava novas variações cromáticas.

Na terceira passagem, as atrizes regressavam à cena, composta por um fundo cinzento, na frente do qual se estendia uma longa mesa, que as mesmas percorriam. Sobre o seu tampo, estavam depositados variados objetos, maioritariamente relacionados com a alimentação, com os quais as *performers* se ocupavam. A primeira cena desta passagem acontecia numa das extremidades da mesa, onde se encontrava uma base de *pizza*, bem como diversos ingredientes (massa, vegetais, gomas). Aquilo que ao princípio constituía, aparentemente, um momento culinário, revelou posteriormente ser um exercício de composição visual, através do corte e posicionamento deliberado dos ingredientes, que se tornavam progressivamente mais inusitados e, finalmente, incomestíveis. Desta situação, o espetador era abruptamente conduzido para outra, na qual víamos as atrizes dançar entre dois filtros de luz — rosa e amarelo —, carregando nas mãos formas geométricas coloridas, que ganhavam novas tonalidades, de acordo com o local em que as *performers* se posicionavam. Finalmente, o terceiro episódio era ainda constituído por uma cena protagonizada por Patrícia da Silva que, vestida com uma camisola furta-cores, se movia de modo a explorar a dimensão cromática e sonora do seu figurino, enquanto tinha a si apontados vários projetores de luz coloridos[87]. Pelos exemplos anteriormente descritos, compreende-se que esta era, de entre as quatro partes de *AVAM*, a mais diversa, formada por uma sucessão de cenas breves, que tinham como subtemática transversal a exploração criativa das propriedades da cor.

A última passagem era aquela que mais se distanciava das restantes, uma vez que, para além de contar com a participação de duas crianças, decorria num jardim, ao ar livre. Na cena inicial, os intervenientes, sentados em bancos, discorriam sobre as cores da realidade em seu

[87] *Ibidem*: fotografia 29.

redor, num diálogo que ocasionalmente tomava um rumo aleatório. Para além desta situação, os pequenos atores protagonizavam uma experiência química, através da mistura de corantes, com os quais criavam novas cores em copos de água. *AVAM* terminava com as duas crianças, com óculos 3D, a comer bananas, que assumiam outra cor, por via de efeitos vídeo, em frente ao rio Tejo, sobrevoado por um dragão colorido. Através dos óculos que alteravam a perceção da realidade, bem como da introdução de pequenas animações que distorciam as cores reais dos objetos, o quarto segmento do espetáculo remetia para o potencial da imaginação na experiência pessoal da cor.

Os suportes de imagem de *AVAM* eram, portanto, bastante diversos, convivendo no mesmo espetáculo filmagens da realidade, cenas criadas exclusivamente com recurso a animação e combinações destes dois registos. A cenografia do espetáculo, de igual modo, perturbava os limites entre o registo real e animado, não só através da coexistência de cenários à escala humana com versões mais reduzidas dos mesmos, como também pela invasão de um formato no outro, tal como sucedia quando as mãos das atrizes se introduziam na maquete. Esta preocupação no que aos registos e realidade retratada diz respeito era igualmente visível nos figurinos que não só caracterizavam as atrizes e encontravam reprodução nas pequenas bonecas, mas também eram o recetáculo de parte das animações — tendo sido, por isso, concebidos com tecido e cor próprios para o efeito. Neste sentido, para além de não se enquadrar numa única categoria de filmagem, a dramaturgia de *AVAM* constituía deliberadamente um exercício híbrido no que respeita à proximidade que as situações encenadas mantinham com o real.

Não obstante o formato digital no qual foi estreado, o espetáculo foi inicialmente concebido como apresentação presencial e itinerante, uma premissa que condicionou o desenho dos figurinos e cenografia. Para Vasco Araújo, tal determinou uma simplificação geral dos sistemas de suspensão do principal elemento cenográfico — os filtros de cor —, de modo a que a montagem pudesse ser executada pelos elementos do Cão Solteiro que apresentassem o espetáculo em regime de itinerância.[88] Determinou igualmente a escolha de materiais que oferecessem, para além de um efeito visual e plástico, portabilidade e durabilidade, sem acusarem marcas de utilização. No entanto, com a passagem de *AVAM* para vídeo, a ideia principal do cenário desdobrou-se pelos diferentes fundos acima descritos, tendo a maquete mantido a forma mais fiel ao desenho inicial de Araújo[89].

---

[88] *Ibidem*: *Entrevista a Vasco Araújo (2)*, p. 119.
[89] *Ibidem*: desenhos 5 a 10.

2. Espetáculo *online*; dramaturgia por imagens; espetáculo infantil

AVAM constituiu uma novidade para o Cão Solteiro, não apenas por se tratar de um espetáculo infantil, mas também por se materializar exclusivamente em formato digital. Por esse motivo, o guião da obra incluía, para além do encadeamento das cenas, indicações específicas de filmagem. Contudo, tanto a estruturação do espetáculo por quadros visuais, como a linguagem empregada para os descrever, são semelhantes aos que se observavam em *Heading against the wall*, como comprovam os documentos de trabalho desenvolvidos pela companhia[90]. No primeiro dos guiões, podemos encontrar entradas como "B.5 - As cores começam a mudar - As mãos entram e colocam as bonecas noutro sítio", que remete para a dimensão visual da cena e dos elementos que a compõem, como as cores, luzes, gestos, ou imagens, mais do que para as ações ou diálogos nela contidos. No caso de *AVAM*, a imagem como elemento-chave da dramaturgia do espetáculo não se circunscreve à obra final apresentada, uma vez que ela está igualmente presente no decorrer do processo de desenvolvimento e opera de diferentes modos em cada disciplina. No artigo *Aquilo que as imagens dizem*[91], Marta Cordeiro disseca o processo de trabalho implicado no desenho dos figurinos do Cão Solteiro, tendo como referência o espetáculo *Morceau de Bravoure*[92]:

> Como imagem, como sucessão de várias imagens, a cena submete-se aos princípios da composição e, na criação – na criação dos corpos ou figuras dos espectáculos do Cão Solteiro –, a relação com as imagens e o cruzamento da linguagem da Pintura com as particularidades da cena é determinante. Aquilo que sempre foi intuitivo para os artistas e que foi dissecado no modernismo é a matéria que organiza a criação destas figuras que começam por ser, nada mais, que blocos de cor, texturas, planos, rectas e curvas que compõem uma partitura visual.

Esta descrição das criações do Cão Solteiro como uma "partitura visual" vai ao encontro da ideia defendida no capítulo anterior (relativamente à estruturação do espetáculo segundo a sucessão de treze ambientes ou quadros visuais), embora se aplique com particular evidência a *AVAM*, uma vez que o espetáculo contava com menor preponderância textual, delegando a propriedade de gerar sentido aos elementos visuais do espetáculo. A reflexão de Marta Cordeiro acerca da origem das imagens que o Cão Solteiro apresenta ao público está ainda em

---

[90] *Ibidem*: documentos 10 e 11.
[91] CORDEIRO, 2015, pp. 1-2.
[92] CÃO SOLTEIRO e CNB, 2015.

concordância com os métodos que observei ao longo dos meses de preparação de *AVAM*. De um modo análogo àquele que Cordeiro refere, a metodologia de trabalho das criadoras do espetáculo passou pela recolha, seleção, manipulação e reorganização de imagens para criar um projeto formalmente capaz de veicular as suas intenções criativas e temáticas. É, portanto, coerente que Mariana Sá Nogueira e as duas atrizes tenham centrado as suas reuniões na partilha de imagens e outro tipo de referências encontradas; seleção das ideias a incluir no espetáculo; e, finalmente, na materialização original e criativa dessas mesmas idealizações, bem como na articulação das mesmas. Por esta razão, parte das reuniões de criação da companhia envolviam plataformas de armazenamento de imagens, preenchidas por ideias a manter ou descartar, com maior ou menor leitura na obra final. Tais imagens foram, numa fase posterior, compartilhadas com os restantes criativos envolvidos no projeto, razão pela qual a cenografia desenhada por Vasco Araújo para *AVAM* revela influências dos quadros referenciais do Cão Solteiro, sobretudo no plano dos materiais, cores e formas adotados[93]. Como resultado deste método criativo, o espetáculo — bem como o caderno de imagens que o acompanha — recorda uma colagem a partir das imagens de referência.

A preocupação de adaptar o espetáculo a um público particular e heterogéneo é não só notória na composição fragmentada da obra, que permite, consoante a idade ou interesses de cada espetador, o acesso ao espetáculo por diversas vias (visual, textual, conceptual); mas, igualmente, no caderno de imagens[94] que acompanha *AVAM*. Nesse objeto gráfico, encontramos predominantemente composições a partir de diversas cores, formas e objetos, substituindo os textos de análise e crítica que são usuais nos cadernos do Cão Solteiro; bonecas recortáveis, semelhantes às que figuravam no espetáculo; e, por último, a recapitulação das diferentes referências empregadas na conceção do espetáculo.

3. Relatório das técnicas adquiridas, práticas observadas e assistência prestada: cenografia, reuniões, montagem e filmagens

Devido às restrições motivadas pela pandemia, a assistência que prestei a este espetáculo foi, relativamente a *HAW*, mais reduzida, nomeadamente no que concerne ao desenvolvimento da cenografia. Por conseguinte, o acompanhamento da conceção do espetáculo passou pela participação em diversos tipos de reuniões *online*, organizadas pela companhia. Contrari-

[93] Cf. ANEXOS: desenho 7 e fotografia 19.
[94] CÃO SOLTEIRO e SÁ NOGUEIRA, 2021.

amente ao espetáculo anterior, tive a oportunidade de acompanhar o desenvolvimento e concretização de *Azul vermelho Azul manteiga* desde o seu começo até ao final, com diferentes graus de envolvimento em cada tarefa. Para além de assistir Vasco Araújo na pesquisa de materiais, tive oportunidade de assistir a reuniões do núcleo criativo, dedicadas à partilha e discussão de ideias, a encontros gerais, com o propósito de apresentar, junto dos diferentes departamentos envolvidos, os primeiros esboços do espetáculo, bem como à distribuição de tarefas e planeamento do processo de filmagem, animação e pós-produção.

Na primeira reunião de desenvolvimento a que assisti, entre o Cão Solteiro e Patrícia da Silva, as criadoras dedicaram-se à definição de conteúdos a englobar no espetáculo (visuais, textuais, entre outros), bem como à sua distribuição pelos quatro blocos temáticos. Com base nessa estrutura, o grupo ia definindo outros elementos, como os intervenientes, locais de rodagem ou cenários necessários. Para além da utilização de repositórios digitais de imagens, como anteriormente referido, a companhia tinha por método a criação de quadros visuais — a partir de pinturas, fotografias, outros espetáculos —, bem como a partilha e discussão de referências diversificadas — poesia, textos, ilustrações, músicas. Esta metodologia de trabalho estendeu-se ao longo de todo o processo de conceção do espetáculo infantil, até que as imagens escolhidas ou criadas se encaixassem nos quatro segmentos. Não obstante, os limites desta estrutura eram dúcteis e, por esse motivo, aptos a acolher ideias com emersão mais tardia, à semelhança do que já acontecera com *HAW*. Tal abertura à incorporação de novos elementos foi particularmente visível no decorrer dos ensaios e montagem aos quais assisti, uma vez que, para além da preparação da filmagem, estes momentos envolveram experimentação de novas possibilidades materiais e visuais. Por este motivo, a montagem de cenografia à qual prestei assistência[95] — com Vasco Araújo e Paula Sá Nogueira — implicou quer a instalação dos objetos no espaço de filmagem, quer a exploração de outras potencialidades visuais, para além daquelas que até aí estavam definidas. Este fenómeno sucedeu, igualmente, durante os ensaios entre a atriz fundadora da companhia e Daniel Worm[96], nos quais o teste das possibilidades oferecidas pelas luzes adquiridas para o espetáculo conduziram os trabalhos, mais do que a mera instalação dos equipamentos. Tal processo, que consiste em ensaiar e, em simultâ-

[95] Cf. ANEXOS: fotografias 20 a 22.
[96] *Ibidem*: fotografias 23 e 24.

neo, experimentar novas possibilidades materiais aplicou-se, de igual modo, à preparação da filmagem, com André Godinho e Mário Melo Costa[97].

Finalmente, além da montagem e ensaio de *AVAM*, estive presente nos dias de filmagem, na loja do Cão Solteiro, onde não só observei o trabalho da equipa completa[98] e prestei auxílio à companhia na mudança e manutenção dos cenários, como também acompanhei a desmontagem final.

[97] *Ibidem*: fotografia 25.
[98] *Ibidem*: fotografias 26, 27, 28, 29 e 31.

CAPÍTULO V: TRABALHO DE ESTÚDIO

1. Espaço de trabalho; relatório das técnicas adquiridas, práticas observadas e assistência prestada: conceção de obras de arte e projetos cenográficos

O presente capítulo, contrariamente aos precedentes, não se dedica à análise de uma única obra, mas sim à descrição das várias metodologias e técnicas transversais ao trabalho de Vasco Araújo que observei no decorrer do estágio. Nesse sentido, os métodos a abordar nesta passagem pertencem a projetos diversos, que se encontravam em diferentes estádios de desenvolvimento, mas nos quais apenas participei pontualmente. Ademais, o capítulo descreve tarefas por mim realizadas que a nenhum projeto em particular pertenciam, como é o caso da transcrição de textos, referida no primeiro capítulo. Tais funções foram desenvolvidas quer no âmbito de artes plásticas quer de cenografia.

Naturalmente, o início dos trabalhos com Vasco Araújo decorreu no seu ateliê, no complexo municipal dos Coruchéus. Nesse espaço, o artista plástico apresentou-me os projetos nos quais então trabalhava, bem como as zonas do estúdio que dedicava à conceção, produção e arquivamento das suas obras. Familiarizou-me, igualmente, com a sua metodologia de planificação de obras de artes plásticas, através de quadros fixados nas paredes, como abordado no primeiro capítulo. Deu-me inclusivamente a conhecer os procedimentos necessários para aceder ao ateliê municipal dos Coruchéus — tal como a apresentação a concurso —, bem como os custos associados ao aluguer de um espaço de desenvolvimento artístico. Além deste local, o artista plástico inteirou-me de outros que são imprescindíveis à sua prática artística, como as galerias com as quais colabora ou os armazéns onde deposita as suas obras, uma vez que, devido às dimensões e condições físicas, o ateliê no qual trabalha não permite esse tipo de arrumo ou preservação.

No que à cenografia diz respeito, Vasco Araújo pôs-me não só a par do trabalho que estava a desenvolver (*Heading against the wall*), como também das técnicas às quais normalmente recorria para a representação dos projetos cenográficos. A esse propósito, para além de me apresentar aquilo que até aí vinha a desenvolver para o espetáculo com o Cão Solteiro, Araújo confrontou desenhos que tinha criado para diversos espetáculos anteriores — plantas, desenho de ambientes e de pormenor da interação entre atores e cenários ou adereços — com as filmagens dos mesmos. De entre as diferentes produções, destaca-se *Mise en abyme*, a cu-

jos desenhos de planta, perspetivas e pormenor dos objetos cenográficos se juntava um *story-board* dos vários ambientes que constituíam o espetáculo, materializado em recortes, desenhos e pequenas legendas. Também nesse encontro, Vasco Araújo exemplificou o modo como desenhava nas plantas fornecidas pelas salas de espetáculo, bem como o tipo de legenda e escala que acompanhava esses mesmos projetos. Em seguida, o artista evidenciou a importância que um formato de representação cenográfica explícito tem não só junto da companhia, quando apresenta as suas propostas, mas também junto dos espaços de espetáculo e equipas de montagem que recebem as produções. Ainda nas sessões de trabalho dedicadas a projetos de cenografia, Vasco Araújo procurou evidenciar o modo como geria orçamentos, através da pesquisa de soluções visuais compatíveis com os mesmos, uma tarefa facilitada pelo conhecimento de materiais e meios de produção de artes plásticas que Araújo já reunia. O artista plástico procurou, também neste contexto, o meu apoio na execução de diversos documentos de trabalho, que empregava em reuniões de cenografia: listagem de materiais, tarefas, ideias e questões a colocar junto de fornecedores ou colegas de equipa.

No âmbito dos trabalhos de artes plásticas, auxiliei o artista na limpeza e preparação de materiais que podiam ulteriormente figurar em obras de arte, como é o caso de uma série de fragmentos de moldura, em madeira pintada, que Araújo adquiriu em antiquários[99]. Estas peças foram posteriormente acondicionadas por ambos, com vista ao armazenamento, uma técnica que apliquei igualmente nas peças a transportar para o MAAT, no contexto da exposição *Um oásis ao entardecer*. Num outro projeto de artes plásticas — uma série de cadernos de aguarelas —, prestei assistência à encadernação, cortando e colando peças de papel para as capas. Posteriormente, Vasco Araújo demonstrou como executava o plano de produção deste trabalho, de modo a gerir os recursos materiais e, assim, cumprir com o orçamento estipulado. Elaborei novamente orçamentos a propósito da exposição individual *Rehearsals*, que o artista apresentará, em setembro de 2021, na Galeria Francisco Fino[100]. Para esse evento, Araújo desenhou uma série de esculturas de som — denominadas *Máquinas de escuta* —, representou-as em desenho técnico, definiu os seus materiais e, por fim, contactou um serralheiro, de modo a perceber os gastos necessários para a sua execução[101]. Nesse encontro, no qual estive presente, Vasco Araújo não só apresentou o seu projeto, como também procurou assimilar as

[99] Cf. ANEXOS: fotografia 32.
[100] *Ibidem*: documento 7.
[101] *Ibidem*: desenho 11.

sugestões dadas pelo profissional, no que concerne a materiais e respetivos efeitos visuais. Ainda no campo das artes plásticas, a propósito de uma encomenda privada, desenvolvi, segundo orientações de Vasco Araújo, um papel de parede, a partir de correspondência privada, com recurso à colagem digital.

Após o convite para integrar a Bienal del Bioceno, no Equador, Vasco Araújo solicitou a minha ajuda para a formulação gráfica de uma proposta que envolvia *performance* e instalação. Assim, para além de acompanhar o artista na execução de um orçamento e documento de apresentação[102], desenvolvi um desenho da instalação, implantando os objetos que a compunham no espaço expositivo[103]. Para a realização deste trabalho — bem como de outros, como *Ballet* e *Ornamento e crime* —, desempenhei algumas tarefas de edição fotográfica (recorte, correção de cor) e textual (paginação), com recurso a ferramentas digitais. Finalmente, Araújo partilhou comigo os procedimentos associados a este tipo de exposições, nomeadamente no que concerne aos convites endereçados aos artistas, bem como ao transporte e venda de obras.

Por diversas vezes ao longo do estágio, o artista solicitou o meu apoio no desenvolvimento de objetos gráficos. Nesse domínio, para além da criação de cartazes para filmes ou vídeos que o artista tinha apresentado previamente[104], trabalhei de igual modo na produção de obras com recurso à produção gráfica como é o exemplo de *Ornamento e crime*, uma instalação de encomenda privada[105]. Para essa mesma obra, desenvolvi, juntamente com Araújo, desenhos com a implantação das peças no espaço que lhe era destinado[106], através de edição, recorte e colagem digital. A produção de objetos gráficos estendeu-se, igualmente, a obras destinadas à exposição na Galeria Francisco Fino, tais como peças em vinil a aplicar nas paredes. Enquanto acompanhava os trabalhos de Vasco Araújo, o mesmo dinamizava o curso *O forro da arte* (referido nos capítulos anteriores), para o qual criei uma série de imagens com vista à sua divulgação. Para além de assistir às sessões, tive a oportunidade de ver definida, por Araújo, a estruturação e conteúdos abordados no curso, bem como o seu público-alvo. O artista partilhou ainda comigo o propósito da organização destas aulas, que visam, como o título indica, a partilha de pormenores da sua atividade profissional ao público, refletindo acerca da relação que a sociedade portuguesa mantém com as artes e, simultaneamente, com a

[102] *Ibidem*: documento 9.
[103] *Ibidem*: desenho 12.
[104] *Ibidem*: documento 6.
[105] *Ibidem*: documento 5.
[106] *Ibidem*: desenhos 13 e 14.

realidade enfrentada por artistas recém-licenciados, que envolve não-poucas dificuldades de integração em círculos de galerias e museus.

Destarte, Vasco Araújo procurou, mediante as questões que lhe fui colocando e os projetos que me eram apresentados, inteirar-me das suas tarefas e delegar-me parte delas. Uma vez que o artista concentra em si diversas funções, para além de procedimentos artísticos, ao longo do estágio, contactei igualmente com a dimensão administrativa da prática de Araújo, tendo ficado, deste modo, com uma visão mais abrangente daquilo que implica a criação de artes plásticas e cenografia.

CONCLUSÃO

Nas obras de Vasco Araújo por mim acompanhadas, pode verificar-se a diversidade de suportes que dimana da formação e prática multidisciplinar do artista. Esta variedade mediática, além de me ter permitido contactar com diversos materiais e meios de produção, preparou-me para o planeamento da produção das obras, nomeadamente ao nível da gestão de contactos, prazos e orçamentos. Uma vez que os projetos criativos que desenvolvi até à data se inserem, maioritariamente, em contexto académico, tais experiências contribuíram para uma noção mais plena da prática artística, sobretudo no que à materialização das obras concerne. Também o acompanhamento das várias fases inerentes ao desenvolvimento de um projeto de cenografia me possibilitou compreender a articulação necessária entre os diversos departamentos envolvidos numa produção teatral, assim como a exigência do seu calendário.

Para além da formação prática, o estágio com Vasco Araújo permitiu-me observar ainda a evolução do processo criativo, bem como as metodologias auxiliares à sua prática artística. Este acompanhamento deu-se, de modo análogo, junto do Cão Solteiro, em particular no que à recolha de referências e sua transformação em conteúdos para obras diz respeito. Parte destas práticas não só constituiu uma novidade, mas também me conduziu a um posicionamento crítico e metodológico face às mesmas. Tal resultou na assimilação de algumas das metodologias observadas na minha própria prática ou, nos casos em que isso não ocorreu, na compreensão das mesmas como possibilidades, arquétipos ou mesmo balizas. De entre elas destaco, no primeiro capítulo, a capacidade de Araújo traduzir num mesmo objeto preocupações artísticas variadas e com diferenciadas graus de leitura no objeto final, o que permite a espetadores com diferentes interesses acederem à obra por vias dissemelhantes; no contexto da exposição *Um oásis ao entardecer*, o zelo do artista pelo modo de apresentação pública dos seus trabalhos, que é sentida ora no espaço expositivo, ora na partilha do seu trabalho com críticos, curadores e galerias; no terceiro capítulo, a pertinência de estar envolvido na globalidade da conceção do espetáculo para a criação cenográfica, bem como a apropriação dos tempos de ensaio como momentos de conceção; no capítulo seguinte, a conceção e desenvolvimento de cenografia destinada à incorporação num espetáculo de natureza visual e pós-dramática, como *Azul vermelho Azul manteiga*; e, finalmente, a gestão de recursos humanos e materiais associada às artes plásticas, tanto em contexto de produção como de publicação das obras de arte.

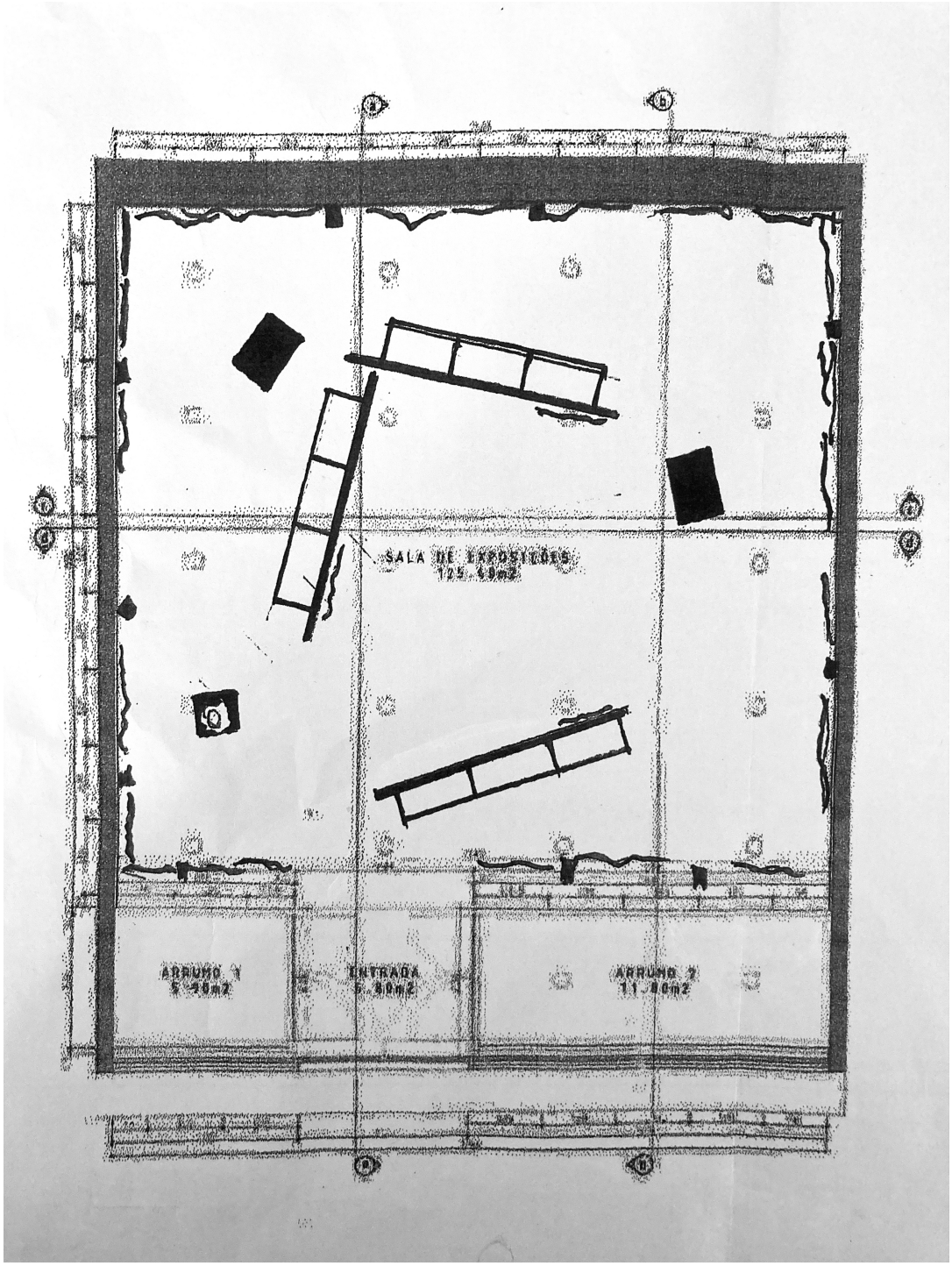
Por fim, o estágio proporcionou-me uma visão mais próxima do tecido artístico português e, consequentemente, das exigências associadas à prática criativa individual ou coletiva no país. Embora circunscrito à realidade de Vasco Araújo e do Cão Solteiro, através de diálogos (como os que figuram nas entrevistas) e da observação direta, o trabalho que desenvolvi permitiu-me compreender as condições físicas e financeiras dos projetos desenvolvidos por artistas e associações culturais, bem como a correlação entre este tipo de condicionantes e os trabalhos que produzem.

ANEXOS

1. Desenhos

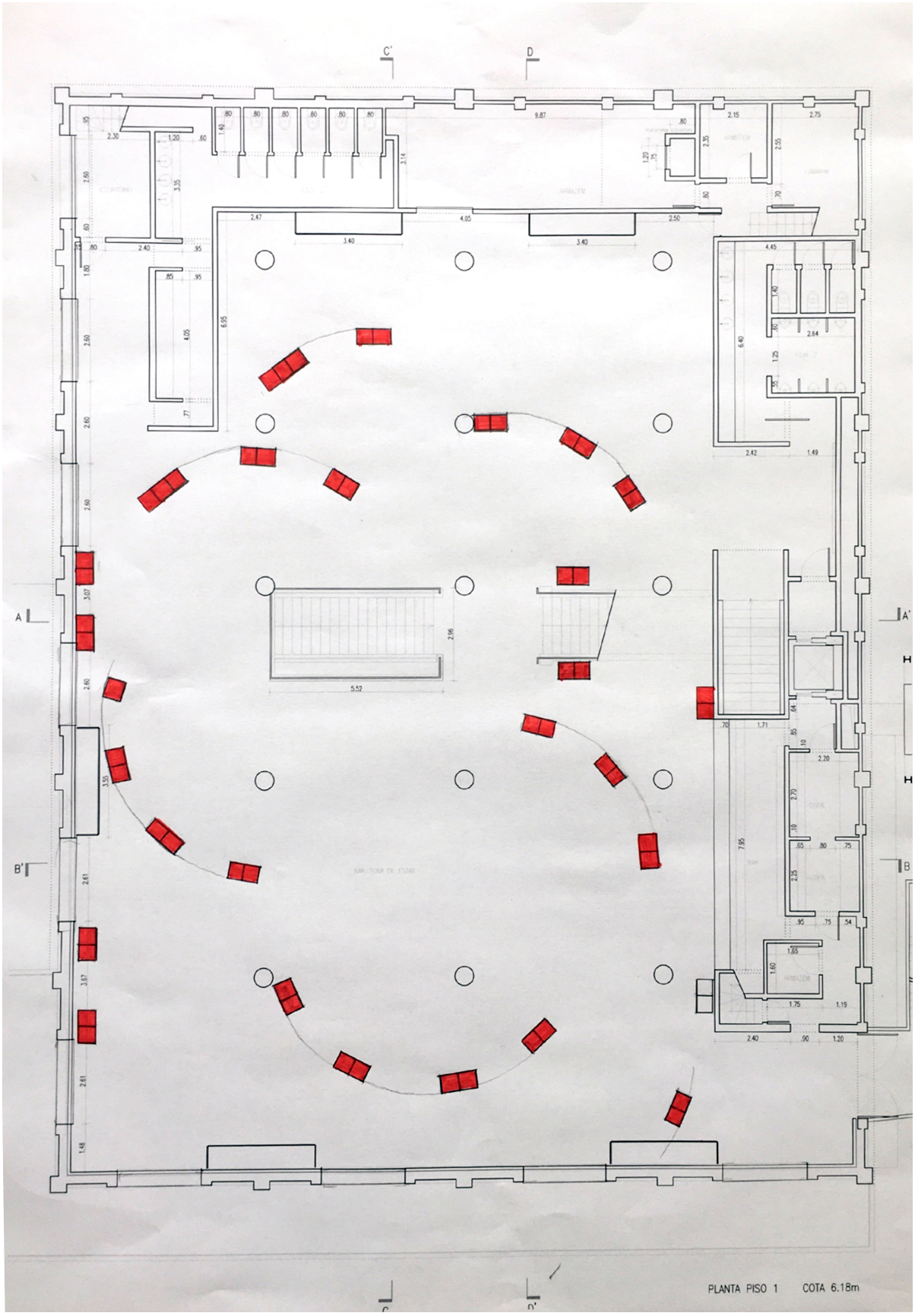
Todos os desenhos abaixo apresentados são da propriedade de Vasco Araújo.

1.1. *Pathosformel*

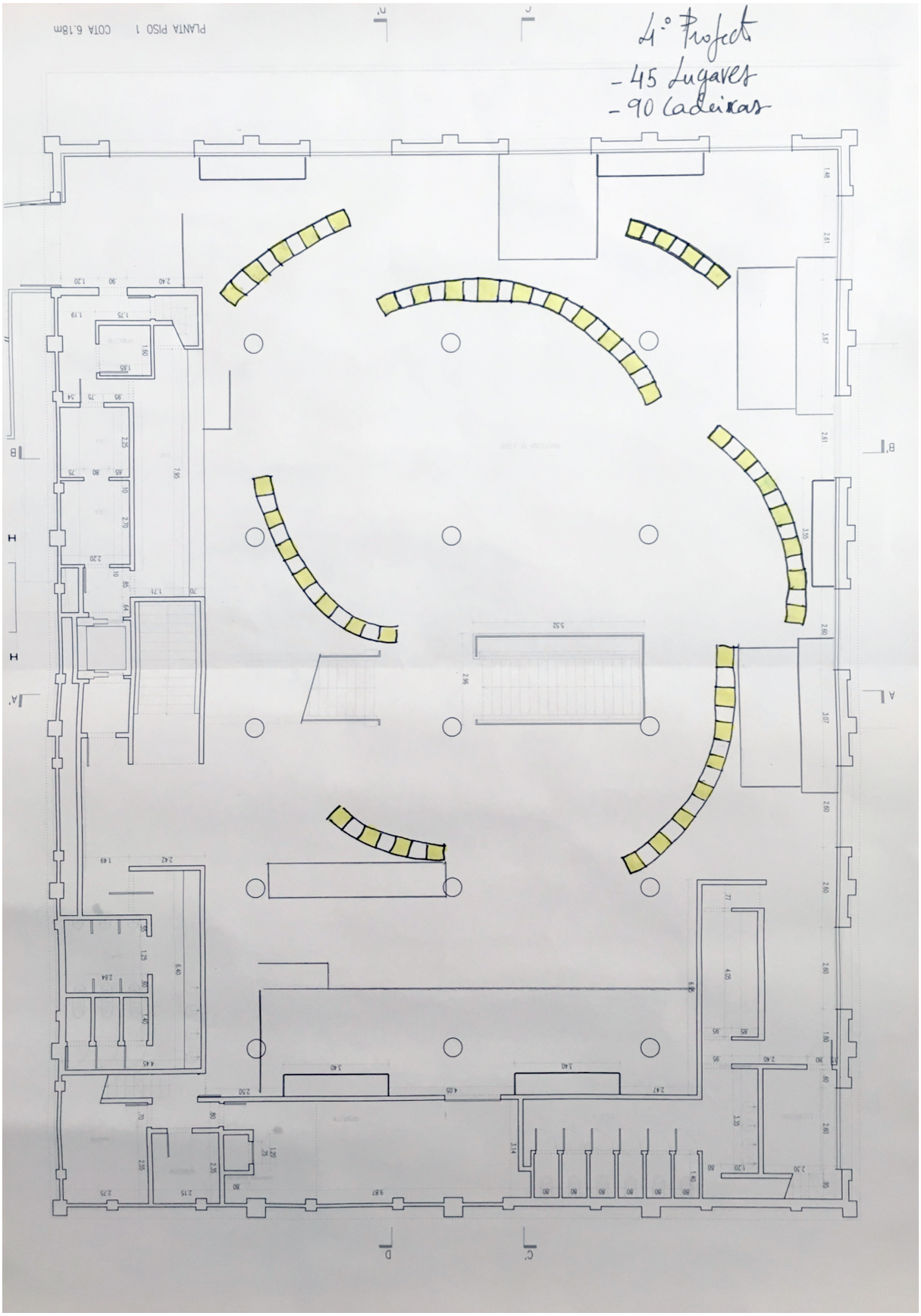


Desenho 1 – Planta da instalação

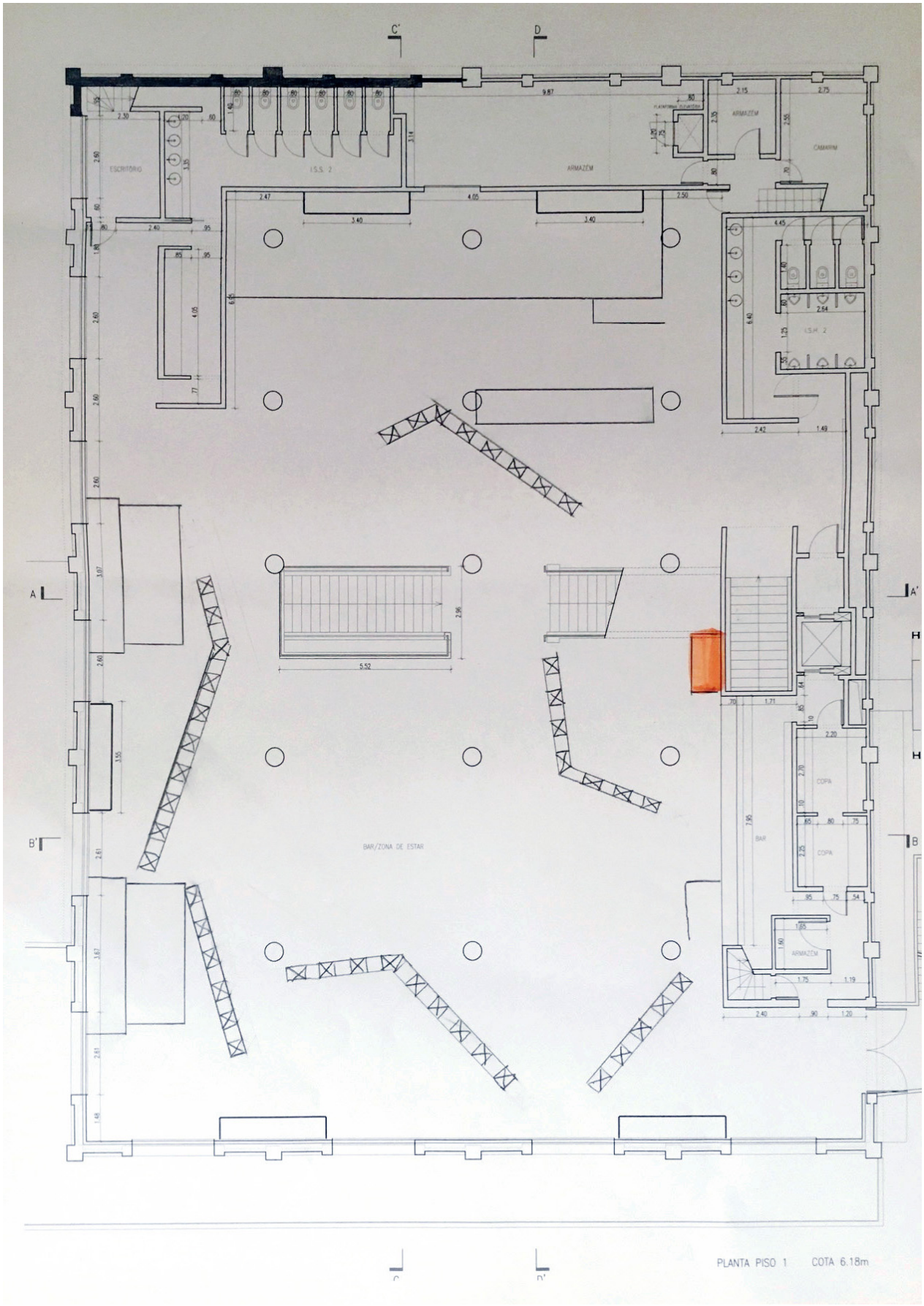
1.2. *Heading against the wall*



Desenho 2 – Primeira proposta de implantação de assentos

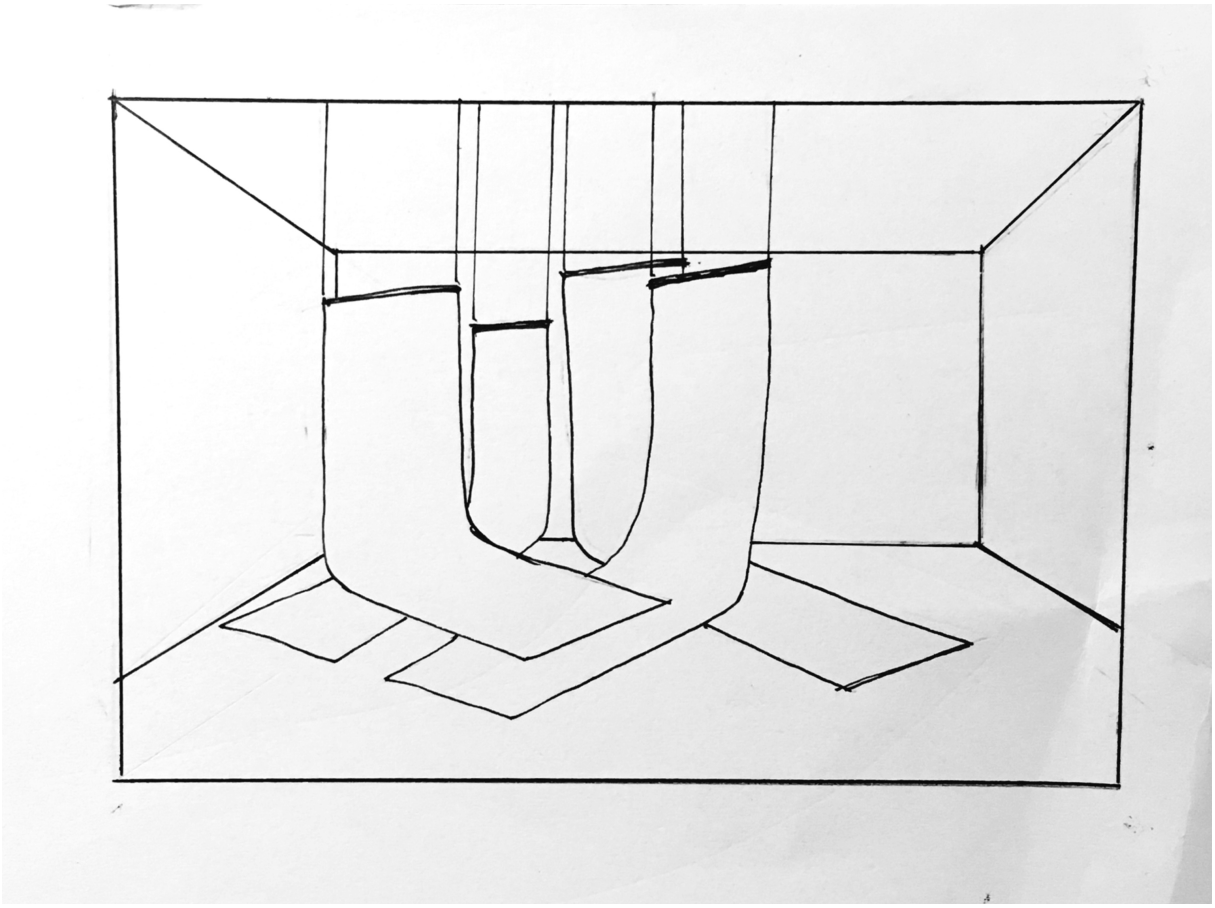


Desenho 3 – Segunda proposta de implantação de assentos

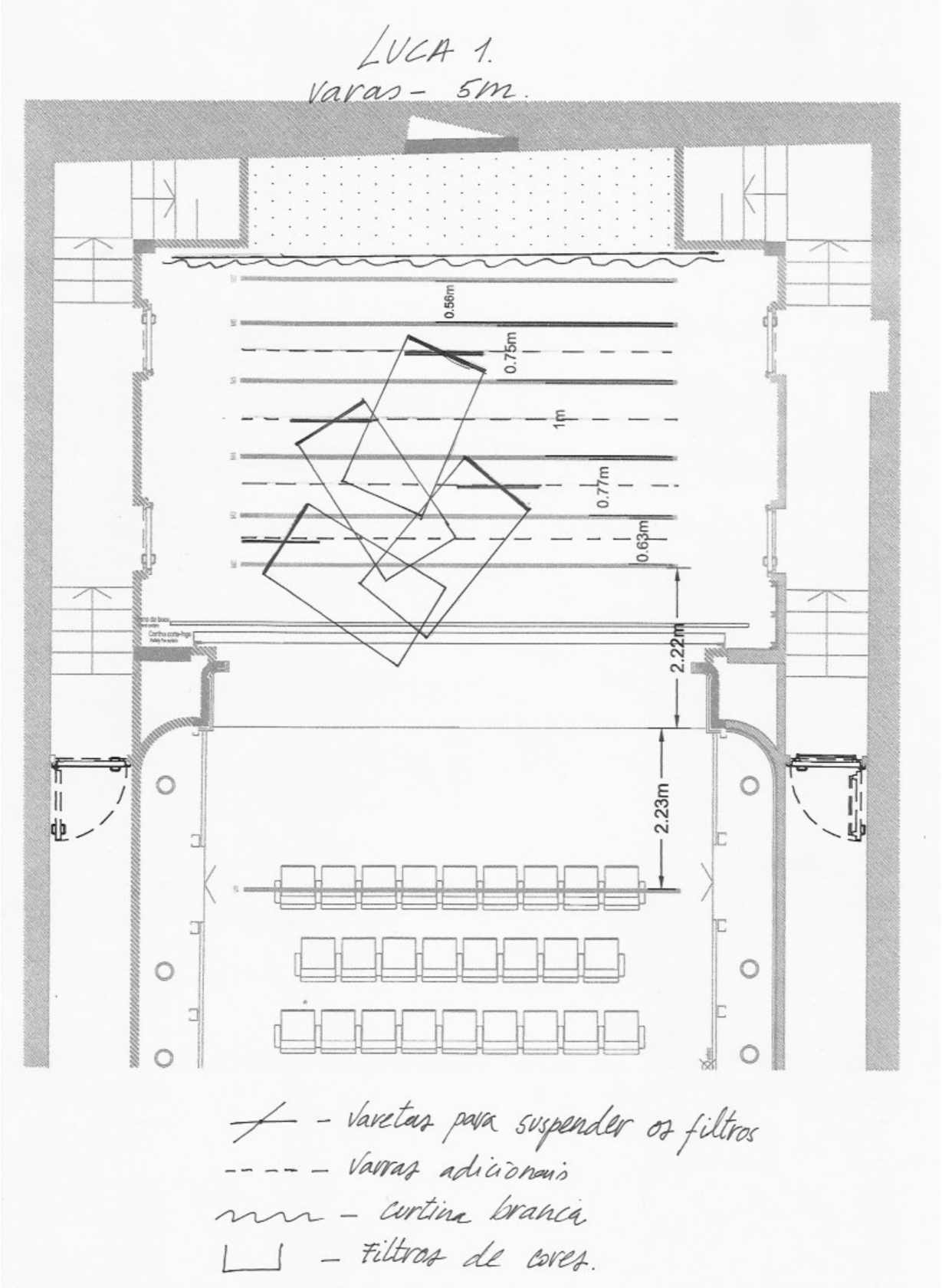


Desenho 4 – Proposta final de implantação de assentos

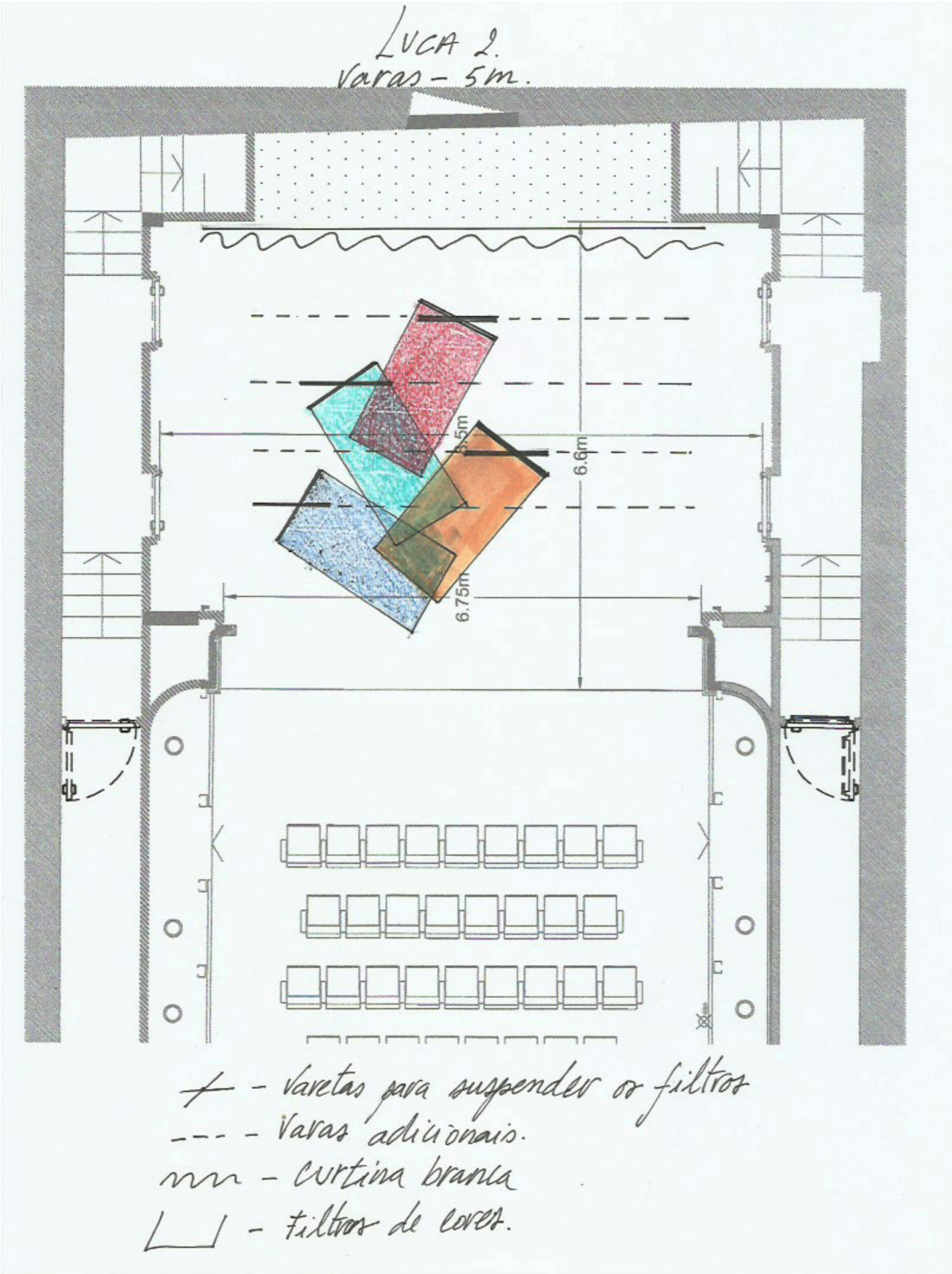
1.3. *Azul vermelho Azul manteiga*



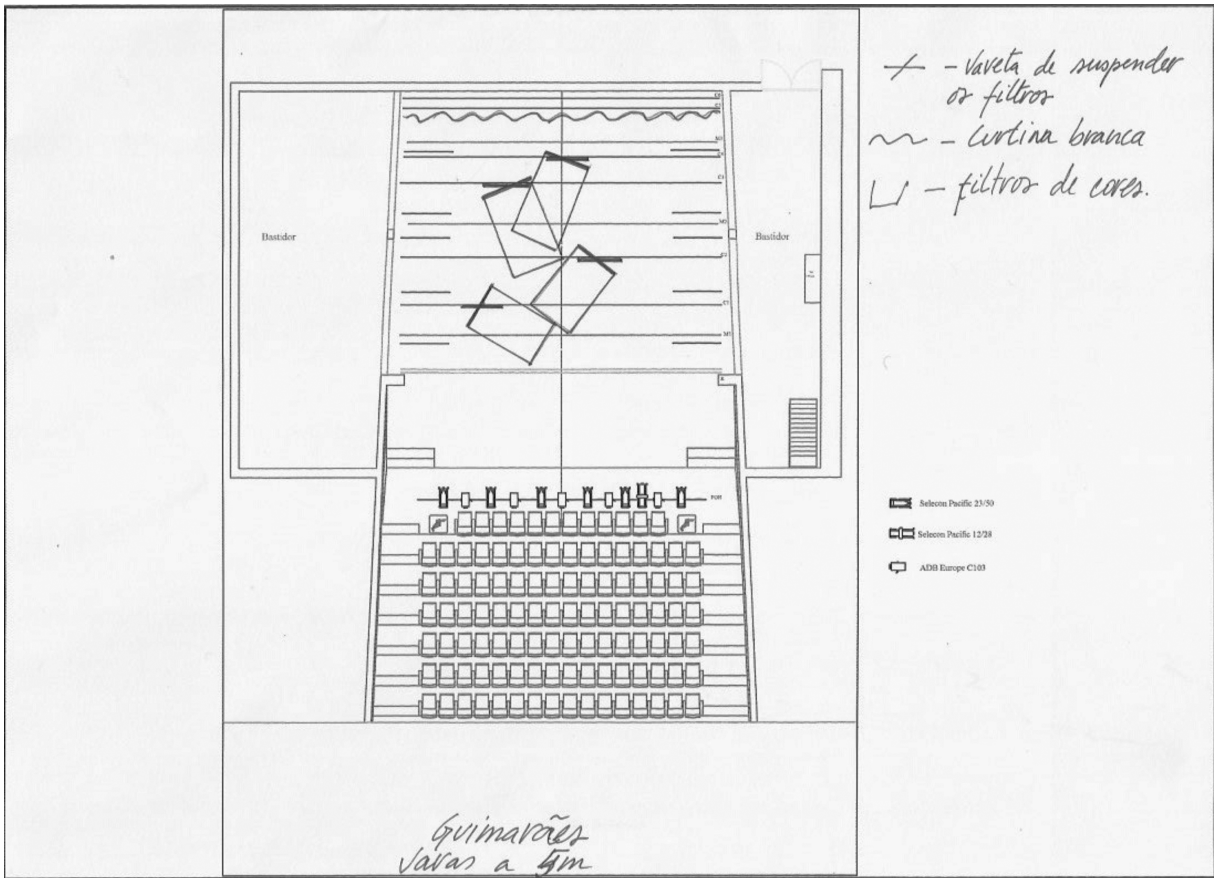
Desenho 5 – Desenho de cenografia



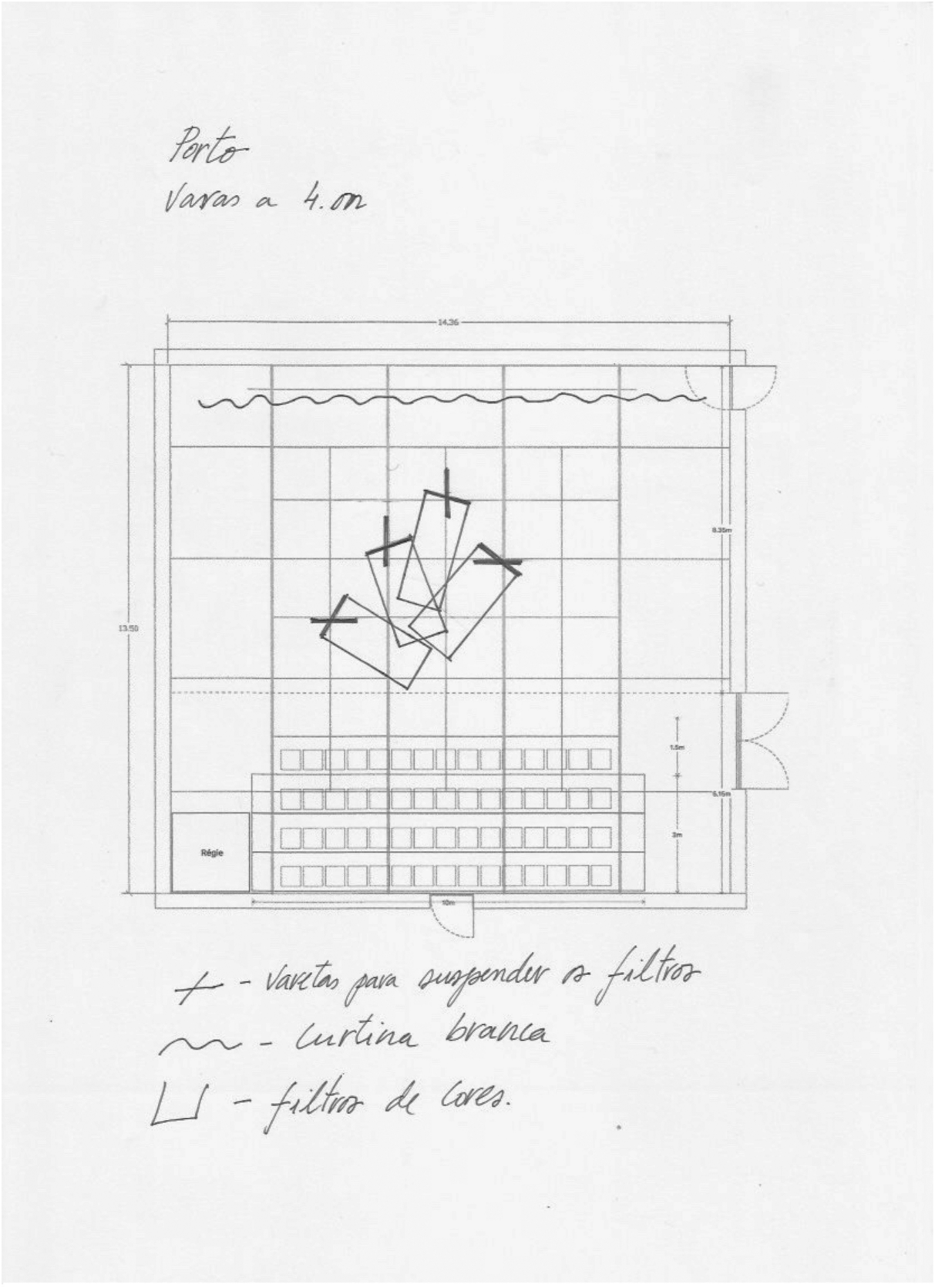
Desenho 6 – Planta da cenografia, Teatro LU·CA, Lisboa



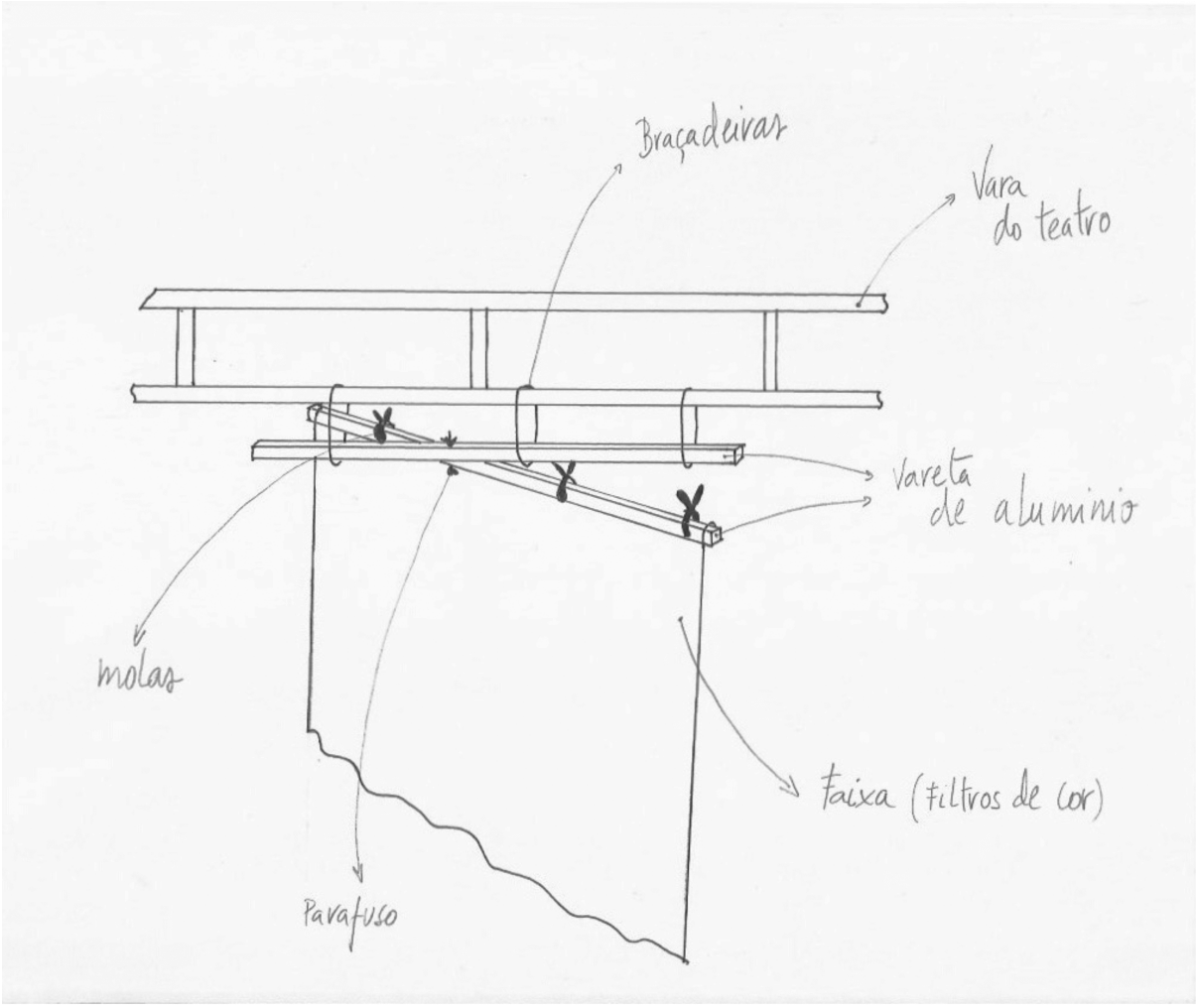
Desenho 7 – Planta da cenografia, a cores, Teatro LU·CA, Lisboa



Desenho 8 – Planta da cenografia, Teatro Oficina, Guimarães

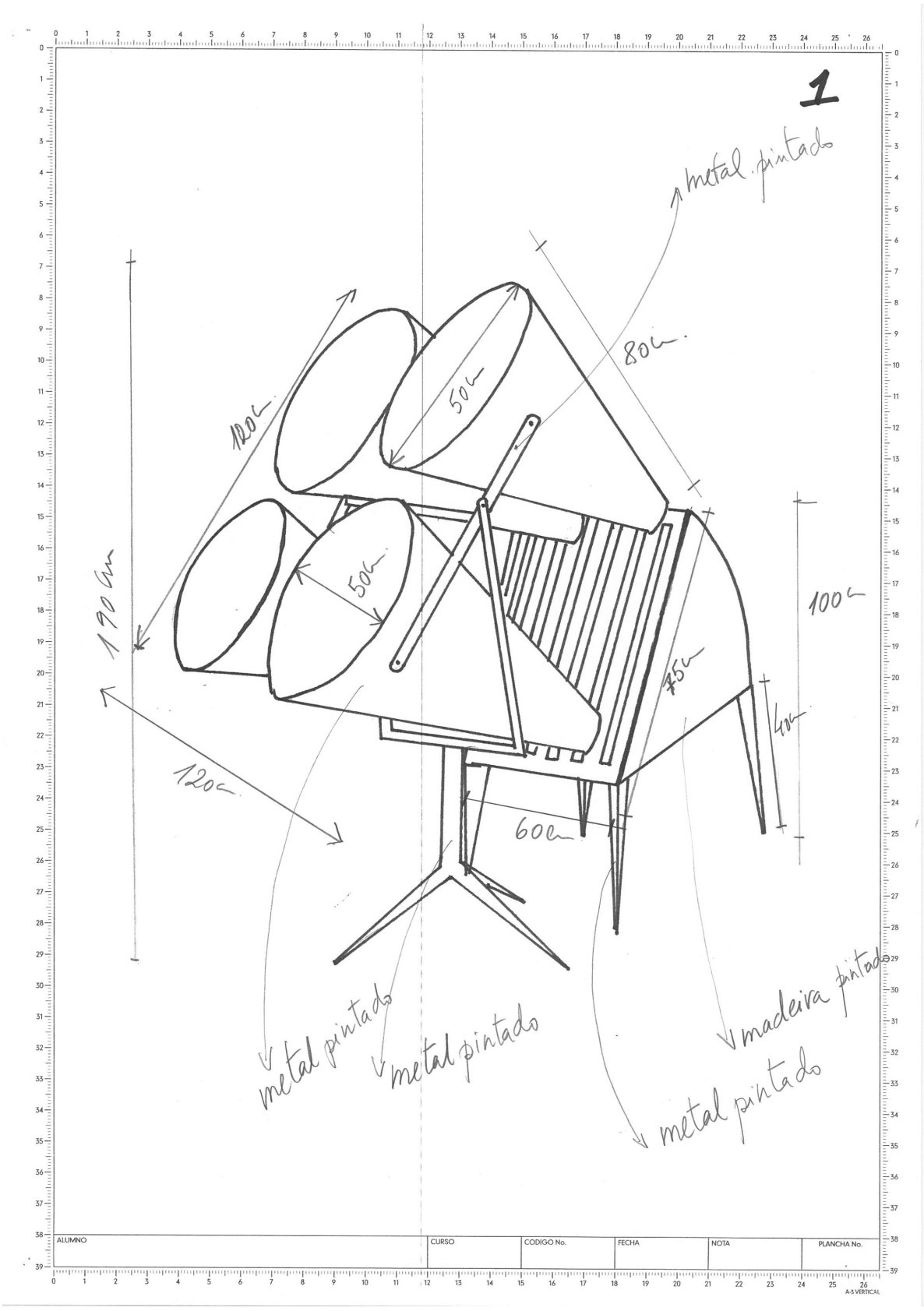


Desenho 9 – Planta da cenografia, Teatro Nacional São João, Porto



Desenho 10 – Pormenor do sistema de sustentação das faixas que compõem a cenografia

1.4. Trabalho de estúdio



Desenho 11 – Desenho da escultura de som *Máquina de escuta #1*, exposição *Ensaios*, Galeria Francisco Fino, Lisboa



Desenho 12 – Desenho da instalação *Mural ao fim do mundo*, Bienal del Bioceno, Equador



Desenho 13 – Desenho da instalação *Ornamento e Crime*, encomenda privada



Desenho 14 – Desenho da instalação *Ornamento e Crime*, encomenda privada

2. Entrevistas

2.1. *Entrevista a Joana Dilão*

Guião de entrevista

1. Consegues elencar as tarefas que desempenhas? Parte delas são mais óbvias, às quais eu assisto: assegurar materiais, gerir a comunicação entre a equipa e os espaços... Quais as outras e quais delas são específicas de *Heading against the wall*?
2. Nesta forma de construir espetáculos que é mais própria do Cão Solteiro, há dificuldades acrescidas? Ou diferenças fundamentais entre a produção de um espetáculo para o Cão Solteiro e de um para o teatro nacional, por exemplo? Refiro-me ao facto de haver uma série de ideias que são exploradas, algumas abandonadas, outras que podem vir a ser tomadas em vésperas da estreia e que advêm do modo específico como a companhia opera?
3. Nesse sentido, à medida que as ideias ou imagens para o espetáculo vão sendo estabilizadas ou desbloqueadas, vais trabalhando no sentido do objeto final?
4. Este espetáculo, em particular, junta diversas entidades: Festival Alkantara, TBA, Lux, Cão Solteiro, André Godinho, Greg Wohead. Para além da complexidade ao nível da comunicação entre todas estas instituições e pessoas, quais são as particularidades na produção deste espetáculo a esse nível?
5. Para além da produção, fazes a fotografia do espetáculo, tens uma participação nos ensaios e sabes do que trata aquilo que produzes. Numa função que se poderia considerar administrativa ou de gestão, há um envolvimento teu. É, para ti, uma modalidade de produção que, como profissional, te atrai mais?
6. Qual a tua relação com a fotografia? Desenvolveste uma forma própria de o fazer? Quais as referência para a fotografia de teatro? Quais as principais diferenças entre o teu trabalho e o de outro fotógrafo de teatro (por exemplo, de um repórter)?

Como referido no corpo do presente trabalho, o processo criativo não implica um coletivo com uma organização hierárquica, encabeçado pelo encenador e subdividido por departamentos fechados sobre as suas próprias especialidades técnicas e disciplinares. Assim sendo, as seguintes três entrevistas procuram entender de que modo a companhia estrutura a equipa e

de que forma a repartição de tarefas se interliga com as capacidades técnicas e artísticas de cada profissional. Estas conversas pretendem, finalmente, mapear um terreno com fronteiras criativas dúcteis e grande diversidade técnica, de modo a apreender formas contemporâneas de trabalhar em cenografia dentro deste tipo de coletivo.

Joana Dilão trabalha como produtora do Cão Solteiro. Nessa qualidade, e tendo como foco o espetáculo *Heading against the wall*, a entrevista aborda as especificidades das funções que desempenha junto da companhia, com particular foco na relação que essas tarefas mantêm com a cenografia. Além disso, considerando que a produtora é igualmente fotógrafa da companhia, a conversa cobre o seu percurso profissional, formação e integração local, recordando a predominância dos efeitos plásticos e visuais na dramaturgia dos espetáculos que é usual no Cão Solteiro.

A 26 de outubro de 2020, no polo cultural das Gaivotas, a curta distância da sede do teatro, a conversa alargou-se também às dificuldades da produção cultural em Portugal e à importância e custos associados aos espetáculos itinerantes.

Joana, consegues listar as tarefas que tens a teu cargo para o *Heading against the wall*[107]? E, num contexto profissional mais abrangente, como defines o trabalho de produção?

Para começar, o trabalho de produção para uma estrutura como o Cão [Solteiro] é um bocadinho diferente do que se eu fosse produtora numa estrutura institucional ou numa companhia com mais meios. Portanto, há uma série de tarefas que acabam por ser absorvidas pela produção e que normalmente são desempenhadas por pessoas com outras competências. Na realidade, é uma contingência financeira. Nós as três[108] somos o núcleo constante do Cão e contratamos equipas para fazerem os espetáculos, que são também colaboradores regulares. Mas nunca há dinheiro suficiente para contratar um diretor técnico, por exemplo. A direção técnica é muitas vezes repartida pelas pessoas da área técnica que contratamos para fazer o desenho de luz ou de som, por exemplo. Mas há um trabalho de pré-produção que é necessário eu fazer, que é técnico, tal como saber que microfone usar e como funciona. Esse trabalho é um bocadinho fora da produção.

---

[107] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, 2021.
[108] Paula Sá Nogueira, Mariana Sá Nogueira e Joana Dilão.

Assim como a área da comunicação, na qual, muitas vezes, eu tenho que compensar. Este ano, como tivemos um apoio maior, começámos a contratar uma pessoa, a Helena César, que vem fazer a comunicação, a articulação entre os teatros e gerir essa área de forma mais eficaz. O que até aqui acontecia era que nós fazíamos a comunicação, mas, chegadas a duas ou três semanas antes do espetáculo, e com tantos problemas, já ninguém se lembrava da comunicação, ou já não havia tempo para dar reposta de forma eficaz.

A nível de produção, aquilo que eu faço é a produção de um espetáculo, com tudo aquilo que isso implica. Mas também faço a gestão administrativa e financeira do Cão Solteiro: faço os concursos, giro as finanças, faço pagamentos, relatórios de contas e gestão com a contabilidade. Faço todo o lado invisível e bastante trabalhoso. Depois, quando são os espetáculos, trato de tudo o que é preciso para o espetáculo acontecer, incluindo contratações e negociações que são necessárias com os espaços. Antes deste ano, como no espaço do Cão há residências, eu ia dividindo com a Paula as pessoas que entram, bem como os materiais. Quando era preciso montar materiais, vinha eu, que também sei montar projetores e outras coisas técnicas. Este ano, como havia financiamento, contratámos a Mariana Sá Marques, que está apenas com as residências. Ela produz essa parte e gere calendários e pessoas, para além de comunicar os ensaios. Também assiste às produções do Cão, consoante a disponibilidade da loja. Este ano é um bocadinho excecional porque a assistência é muito maior do que seria possível, se não estivéssemos em pandemia.

Este espetáculo é um pouco diferente porque estamos numa pandemia e se escolheu pensá-lo dentro desse contexto. Também porque acabamos por ir parar ao Lux, por ainda não terem sido terminadas as obras no TBA. Por isso, estamos num espaço que não tem determinadas condições, mas que tem outras. Portanto, neste momento, de tudo o que são as normalidades de uma produção do Cão, aquilo que estou a sentir é que as questões técnicas se tornaram muito específicas. Por exemplo, não há varas que descem. Isto faz parte de um conjunto de problemáticas associadas ao espaço.

Só trabalhas com o Cão Solteiro? Esta é a tua normalidade de produção?

O meu trabalho base é com o Cão Solteiro. Eu trabalho com outras pessoas de quem gosto e que me convidam, obviamente. Trabalho, às vezes, com o André e. Teodósio, trabalho com a Sónia Baptista. E vou dando apoio, por exemplo, ao Raimundo [Cosme], da Platafor-

ma285. A última grande produção que fiz foi o *Triste in English from Spanish*[109], da Sónia Baptista, que estreou na Culturgest e que fiz em paralelo com o Cão, porque ela me convidou. Mas, na realidade, tento fazer projetos nos quais goste das pessoas, ou nos quais esteja envolvida de alguma maneira.

Relativamente ao que referiste há pouco, sobre trabalhar simultaneamente com o Lux e o TBA, tenho uma outra questão. Este espetáculo envolve muitas entidades, não só pela combinação de dois espaços, mas também pela integração no Alkantara. Está ainda envolvido um ator estrangeiro, o Greg Wohead, e a cocriação é de André Godinho. O que é que implica a gestão de todas estas entidades e pessoas?

Bom, o André não é um fator novo. Efetivamente, são muitas entidades e a dificuldade não é só essa. O que torna efetivamente isto difícil, por exemplo, por haver emails com o conhecimento de muitas pessoas, é que, caso falhe um lado, já se torna tudo confuso. Mas também há esta questão da pandemia, que leva toda a gente a improvisar. Eles próprios, as entidades, estão a tentar prever aquilo que pode acontecer. Nesse sentido, está tudo num estado alterado. Também o facto do TBA não ter conseguido terminar as obras a tempo leva a que ainda estejam em definição com o Lux. Isso leva-te a estar entre uma série de coisas que estão a ser negociadas e a entender aquilo que será possível ou não.

Relativamente à tua experiência no Cão Solteiro: quais são as diferenças desta companhia para um estrutura institucional? Pergunto isto tendo em conta o método de trabalho da companhia que, segundo tenho visto, vai definindo o espetáculo à medida que se aproxima da estreia, durante os ensaios. Digamos que este modelo se opõe a um mais clássico, no qual se define imediatamente a dramaturgia, figurinos, cenografia e, consequentemente, a produção.

A verdade é que eu nunca trabalhei num sistema convencional. Eu comecei a produzir na Casa d'Os Dias da Água, com a Lúcia Sigalho. Portanto, eu recebia as pessoas, geria a parte financeira, preparava-me para fazer os acolhimentos e divulgava. Quando entrei para o Cão, já tinha aceitado produzir um trabalho, que era um ópera do António Pinho Vargas, com texto do José Maria Vieira Mendes, *Outro fim*[110]. Era um projeto enorme, também na Cultur-

[109] BAPTISTA, 2017.
[110] VARGAS, 2008.

gest, mas em parceria com o São Carlos. Essa foi, provavelmente, apesar de ser um trabalho com o André e. Teodósio e com o Vasco Araújo, a única produção em que eu trabalhei que, quando cheguei, já tinha dois objetos: libreto e música. A partir daí já só era necessário definir a cenografia e resolver coisas. A encenação estava a ser feita, mas já era claro aquilo que era necessário. Não houve grandes imprevistos pelo caminho, a nível de produção.

Nessa produção, não havia o elemento de definição do espetáculo e da encenação ao longo dos ensaios?

Havia numa coisa ou outra. Mas, como era uma coisa que estava a ser trabalhada há tanto tempo, já estava tudo muito mais clarificado. Com o Cão, é sempre assim. Este espetáculo é bastante particular. Como a cenografia é a luz, cadeiras e efeitos, não implica os mesmos tempos do que quando existe um objeto físico, que tem de se produzir atempadamente. Isso permite que eles estejam a pensar nisto durante mais tempo. Porque noutros projetos, mesmo com o Cão, há coisas que têm que ser definidas muito tempo antes. Porque, caso contrário, não é possível obtê-las para o dia da estreia.

Como as estruturas, telões.

Exatamente. São ideias de cenografia que, muitas vezes, têm que estar firmadas muito mais cedo, para terem tempo de execução. Neste caso, este trabalho é bastante particular, que também é um desafio, implica adaptação.

Na realidade, nunca tive essa estabilidade de haver um texto e definição e só serem necessárias compras, arranjos. Nem com a Sónia, nem com os outros projetos que estão sempre em criação e, por isso, podem mudar de um dia para o outro. Antes de começar a trabalhar para o Cão ainda produzi algumas peças da Sensurround e a experiência não foi diferente. Nunca me senti em choque com esta forma de trabalho.

Tens sempre essa relação de proximidade com as companhias e pessoas com quem trabalhas?

Tenho esse privilégio, sim.

Tenho algumas questões relativamente ao teu trabalho fotográfico para o Cão Solteiro, que facilmente encontramos em reportagens, críticas ou na comunicação dos espetáculos. Falaste-me, há pouco, da tua formação fotográfica; podes agora falar-me desse teu trabalho na companhia?

Eu fiz imensas coisas! Como nunca soube o que queria mesmo fazer, a fotografia foi a primeira coisa que soube que queria fazer porque gostava muito. Fiz dois anos de fotografia na ETIC e achei que era muito bom a nível técnico, mas que tinha uma grande falha a nível de pensamento e reflexão e acabei por ir para a Maumaus, para os Estudos Avançados de Artes Visuais, onde estive quatro anos. No terceiro ano, tive que tomar rapidamente uma decisão para começar a ganhar dinheiro. Como a produção é uma coisa que eu fiz toda a vida, decidi nesse ano inscrever-me em simultâneo no curso de Produção da Restart. O Alexandre Cortês Pinto, coordenador do curso, foi nesse ano convidado para dirigir a Casa d'Os Dias da Água e convidou-me a mim e a um colega para ir com ele. Portanto, no final do curso de produção, já estava a trabalhar […]. A partir daí, conheci o André e. Teodósio porque ele fazia lá residências e o Cão porque faziam espetáculos na Casa, dando-se um encadeamento de coisas.

E nunca deixei de fotografar. Quando cheguei ao Cão, eles tinham um fotógrafo, o Steve Stower. Mas, como eu estava sempre a tirar fotografias e como coincidiu com uma fase em que tínhamos menos dinheiro para pagar a alguém que viesse de fora — e era dinheiro que era preciso para fazer os espetáculos — acabou por ser assim que fiquei.

Reconheces uma forma de fotografar que te é característica? Segues alguma linha dentro da fotografia de espetáculo?

Eu acho que tens uma visão, uma forma de fotografar. Há claramente coisas que não me interessam na forma de fotografar espetáculos. Reconheço, muitas vezes, quando vejo, uma fórmula que é muito centrada no ator, recorrendo à proximidade. E eu tenho muito mais interesse numa forma de composição qualquer. Mas, na realidade, nunca pensei muito sobre isso porque foi uma espécie de processo natural, o começar a fotografar. Nunca pensei como é que se fotografam os espetáculos. Fui fotografando e encontrando o que me interessa.

Estou a pensar nas fotografias que são produzidas especificamente para os espetáculos. Aí há uma composição, uma ideia, um quadro.

Sim, aí há uma ideia de uma imagem e trata-se de uma coisa muito mais técnica. Nas de espetáculo, aquilo que penso que me diferencia de um fotógrafo que vem fotografar o ensaio geral é que eu estou a fotografar desde o momento em que entramos para montagem. No *Mise en Abyme*, por exemplo, há uma foto em que aparece o elenco a pintar o telão de frente e que num espetáculo não era possível. Só foi possível porque foi num ensaio.

Caso contrário, terias de estar em palco.

Sim, só foi possível no ensaio e há essa mais-valia, que é o envolvimento no projeto e a fotografia ao longo do processo.

O final da conversa, num registo mais informal, tratou de questões como a dificuldade em completar as candidaturas a concursos para financiamento, agravadas pelas constantes mudanças de governo e falta de planeamento a longo prazo para o setor da cultura no país. Foi ainda mencionada, por Joana Dilão, a dificuldade sentida no período em que a companhia foi excluída do programa de financiamento, pondo em causa a continuidade do Cão Solteiro. Este tópico conduziu à enumeração de alguns requisitos usualmente exigidos para o financiamento das companhias, como é o caso da apresentação de espetáculos em diversos pontos do país. Joana Dilão falou então da mobilidade dos espetáculos, que é, no Cão Solteiro, muitas vezes condicionada pela dificuldade no transporte de materiais de grandes dimensões, nomeadamente de cenografia. Esta questão é ainda agravada pelo parco financiamento das instituições que recebem os espetáculos. Joana refletiu igualmente sobre o espetáculo seguinte do Cão Solteiro, *Azul vermelho Azul manteiga*[111] que, na altura da conversa, seria apresentado em diversos pontos do país.

Este último tópico conduziu, finalmente, a um diálogo acerca da potencial importância da descentralização dos espetáculos dos grandes centros urbanos, de modo a haver uma oferta mais diversificada noutros pontos do país. Aí, foi discutido o cineteatro, como instituição de acolhimento, nomeadamente ao nível da sua capacidade de oferecer eventos diversificados, independentemente da sua rentabilidade.

[111] CÃO SOLTEIRO, 2021.

2.2. *Entrevista a Paula Sá Nogueira*

Guião de entrevista

1. A criação do espetáculo é faseada: o primeiro ensaio ao qual assisti, ainda na sede da companhia, correspondia a uma coisa e o produto final, a outra. Isto surge do processo de criação durante os ensaios, de um *work-in-progress*. Esta metodologia de criação é específica deste espetáculo, ou pode considerar-se uma "fórmula de criação" do Cão Solteiro?
2. Para além das anotações em paredes, que eram organizadas cronologicamente, que outros modos de notação podem acontecer dentro deste método? Ou passa antes pelo ensaio diário, como neste caso?
3. Este é um método de *performance* / representação próprio que procura construir, através da progressão nos ensaios, um argumento e dramaturgia?
4. Isto equipara o trabalho do ator ao do dramaturgo, encenador, cenógrafo, figurinista. Esta vontade de tornar horizontais ou de fazer colapsar as fronteiras entre as diferente áreas artísticas envolvidas no espetáculo pode estar relacionada com a constituição da companhia? Parte de um ímpeto experimental? Qual o motor para esta transgressão do modelo clássico?

Para além de atriz no Cão Solteiro, uma tarefa mais circunscrita em termos técnicos, Paula Sá Nogueira integra o grupo responsável pela criação dos espetáculos, acompanhando a progressão dos trabalhos desde as ideias iniciais até à montagem final. A sua presença é ainda sentida na direção global do espetáculo, uma vez que coordena diversos trabalhos, como ensaios e montagem. Muitos desses encargos superam os que se podem associar ao ator e aproximam-se das funções do encenador. Na criação do espetáculo *Heading against the wall*[112], a participação de Paula enquanto intérprete ou como diretora acabou por se tornar indistinta, tendo em conta que as áreas eram interdependentes e concorriam para um mesmo fim.

No primeiro andar do edifício número 120 da Rua Poço dos Negros, sede da companhia, a 2 de novembro de 2020, a entrevista com Paula Sá Nogueira procurou contextualizar o

[112] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, 2021.

processo criativo de *Heading against the wall* no quadro metodológico da companhia. A atriz refletiu ainda sobre a sua formação e a influência que a mesma exerceu no desenvolvimento de processos de trabalho no Cão Solteiro. Finalmente, a entrevistada procurou definir o seu papel no coletivo. Apesar de, para isso, se ter focado na representação enquanto técnica, dedicou-se, de igual modo, à repercussão e união da sua área artística com os restantes ramos do espetáculo (cenografia, figurinos, encenação, produção), uma vez que eles não operam de forma distinta e independente.

Na resposta às questões seguintes participou ainda a figurinista da companhia, Mariana Sá Nogueira, cujo espaço de trabalho ocupámos para a entrevista. No cruzamento dos testemunhos, por vezes divergentes, de duas das criadoras do espetáculo, compreendeu-se como a direção do mesmo não se concentra numa só pessoa e que, por vezes, a atribuição das tarefas é cumulativa ou indestrinçável.

A criação do espetáculo *Heading against the wall* foi faseada e progressiva, ou seja, durante os ensaios foi acontecendo a construção do argumento. O primeiro ensaio ao qual assisti era muito diferente do espetáculo final. Apesar de, quando vim, já estarem a trabalhar nas respostas e no seu encadeamento, elas nunca foram iguais. Este modo de criação é característico deste espetáculo ou é comum a várias produções e, portanto, uma fórmula de criação do Cão Solteiro?

Nós levámos a improvisação para um sítio que ainda não tínhamos experimentado. Normalmente, não é que se comece por improvisação, no entanto, durante muito tempo, quando começámos, um dos objetivos era, justamente, não pôr peças de teatro em cena. Começámos logo por uma que era uma peça de teatro, efetivamente, mas duplicámos as personagens todas. Chamava-se *Marie and Bruce*[113] e é do Wallace Shawn. Nós criámos, inclusivamente, dois *sets* — dois quartos, duas salas, duas cozinhas, tudo em duplicado — e tínhamos duas pessoas para a mesma personagem — duas Maries, dois Bruces. Interessava-nos, aí, partirmos da premissa de que, quando tu falas, a linguagem já está de tal maneira elaborada e adaptada a uma circunstância que tu tens em frente a ti, que tem muitos objetivos. Ou seja, é uma negociação permanente com o outro e, portanto, ela tem imensos objetivos. Muitas vezes, o que tu estás a dizer nem sequer corresponde ao que tu pensas, ou ao que tu estás a pen-

[113] CÃO SOLTEIRO, 1997.

sar nesse momento. Há uma parte que tu às vezes não controlas; se queres convencer uma pessoa de uma determinada ideia, por vezes, na linguagem, sai-te mesmo da pior maneira de a convenceres efetivamente. E desdobrámos. Pusemos, por exemplo, umas intenções numa Marie e outras intenções noutra Marie. Fizemos, em simultâneo, duas possíveis leituras para o mesmo texto e para aquela personagem — pronto, estávamos numa peça escrita, vamos-lhe chamar personagem —, com dois caminhos diferentes. E começámos assim.

A partir daí, tivemos muitos anos em que fazíamos colagens de textos e partíamos de uma ideia para um espetáculo, como, por exemplo, no espetáculo *Aguantar*[114], em que nos interessava trabalhar a ideia de *endurance*. Depois, acabámos por ir ter à figura da Frida Kahlo como expoente de *endurance*. Parecia, efetivamente, que era um espetáculo sobre a Frida Kahlo, mas a nossa intenção não era invocar a pessoa, a obra, as circunstâncias, o México, a revolução (qualquer que fosse). Nada disso nos interessava. Interessava-nos só falar sobre *endurance*. E isto fazíamos sempre através de colagens de texto com a Frida Kahlo. Até fomos às receitas de cozinha, que há um livro, feito por uma sobrinha, salvo erro, que faz a compilação das receitas que ela gostava de cozinhar. Portanto, fomos a isto, fomos a receitas de fabricação de têmperas, que ela também tinha, fomos ao diário, fomos a correspondências. Estivemos muito tempo a fazer isto. Claro que nos interessavam muitas coisas, mas, relativamente à pergunta, também nos interessou muito fugir ao construir a ficção da personagem.

Porque eu não estive assim em nenhuma escola escola de ensino superior em particular. Mas também porque, por circunstâncias, apanhei o pós-25 de abril, em que todas as escolas — todas, que também era para aí uma e pouco mais [risos]; como se fosse um país desenvolvidíssimo, com uma cadeia de escolas enorme — foram postas em causa como sistemas de ensino obsoletos.

[Mariana Sá Nogueira — Como até o Verão Quente de 80 do conservatório, que foi uma grande revolução.]

Paula Sá Nogueira - E o que é que aconteceu lá?

[Mariana Sá Nogueira — Tudo! A escola foi inteiramente tomada de assalto pelos alunos e foi toda transformada.]

Pronto, nos anos 80, ou 81, eu estava na Comuna a fazer o curso que não acabei, porque me desentendi com o João Mota, que é uma pessoa muito antiga, muito prepotente, muito mi-

[114] CÃO SOLTEIRO,1999.

sógina […] Portanto, eu só consegui lá estar dois anos. Entrei para o curso, depois fui trabalhar no *Marat/Sade* [Peter Weiss], e depois tive que me vir embora. Mas, na altura, surgiram todos estes cursos paralelos, que eram sempre dados por diretores de companhias, como o João Mota, o [Filipe] La Féria — que ainda tinha a Casa da Comédia. Havia uma série de pessoas que davam estes cursos. E estes cursos, que eles diziam que eram muito modernos, estavam todos ancorados nas premissas de início de século passado. Portanto, eram coisas de 1910, 1920, e do método do Stanislavski. E o método do Stanislavski foi extremamente importante porque veio revolucionar a declamação, tirar o dizer, tirar as mãos, tirar um série de coisas. Mas, de facto, em 1980, também tinha percebido que estava um bocadinho caduco. Depois, esta a junção do Stanislavski com o Grotowski — o ator santo...

[Mariana Sá Nogueira — E o Artaud.]

E o Artaud, que era uma coisa que já vinha, então, dos anos 40, 50. Isso sim, foi um bocado revolucionário, porque trazia um corpo para dentro da representação. Mas, ainda bem que fiz aquilo. Fiz vários cursos desses, que te põem em contacto com uma série de linhas, e isso foi fundamental para eu perceber que havia de haver mais qualquer coisa, e que aquilo não me interessava nada. Portanto, nos anos 90, no final, estávamos muito à procura de outras coisas que não partissem nem de texto, nem de construção da personagem — a personagem, com o *background*, com criação, invenção e pesquisa de onde nasceu, o que é que gostava de comer aos cinco anos, traumas, coisas assim [...]

Por isso, fugimos muito para colagens, o que, primeiro, era uma coisa que já se fazia; de tudo: poesias, com listas, com bocados de ficção, de romance, com pequenos excertos de textos de filmes. Enfim, colámos de tudo e mais um par de botas! Pronto, e fomos andando. O que acontece é que, neste momento, já temos 20 anos desta prática e eu penso que, efetivamente, se conseguiu a destruição da personagem que vinha de trás. Não sei muito bem em que sítio é que nos encontramos.

Entretanto, há uns anos atrás, voltámos a recuperar o texto escrito, com o convite ao José Maria [Vieira Mendes]. Ele agora escreve sempre, por exemplo, para os espetáculos do Vasco [Araújo]. Mas esse texto do *Mise en Abyme*[115] é um texto que ele escreveu não para uma peça de teatro, mas para uma peça que o Vasco apresentou numa exposição e para a qual lhe encomendou um texto. Portanto, esse nem sequer tem personagens, são relatos de cenas

[115] ARAÚJO e CÃO SOLTEIRO, 2019.

de um filme que não se vai fazer. Depois, nós agarrámos nesse texto e transportámo-lo para cena.

Mesmo quando trabalhamos com o José Maria, os textos que recebemos, nas minhas partes, dizem "PAULA", se fores tu, dizem "SARA", e ser for a Mariana… Portanto, é o nosso texto, que cabe àquele ator para construir no espetáculo. Nem sequer constrói a cena, constrói o espetáculo. Depois, cabe-nos perceber qual é o valor que esse elemento textual tem naquele espetáculo e como é que o podemos contrabalançar com os outros elementos discursivos que lá estão. Como nós não temos — quer dizer, evitamos ter, se calhar às vezes distraímo-nos, espero que não — elementos decorativos (eles são sobretudo discursivos), é uma questão sobretudo de camadas, que tens de contrabalançar: pus aqui uma de *chantilly*, o que é que ponho agora? depois disto o que é que vai? que sabor tem aquilo? Tens de contrabalançar aquilo tudo com o objetivo de, no seu geral, ele ter um ritmo. O objetivo desse ritmo é que aquilo se torne comunicante e que o discurso dessas camadas todas seja perfeitamente claro, neste caso, para o público, para quem está a ouvir.

Mas isto também não é muito diferente do que tu fazes, se tiveres uma palestra para ir dar, com um determinado tema: tens que organizar os assuntos de maneira a que as pessoas percebam perfeitamente o que tu estás a dizer. O perceber perfeitamente, para nós, também tem outra coisa. "Perceber perfeitamente" quer dizer que seja claro, mas sabemos que, para com quem recebe, a nossa obrigação é só dizer: "Estamos a falar de cinzeiros e cigarros". Não nos interessa que uma pessoa chegue lá e diga: "Estavam a falar de quê? Não percebi nada..." Isso é o que não interessa.

O espetáculo é isso, é um ritmo, é tornar a ideia do espetáculo clara. Depois, cada um interpreta a ideia do espetáculo como interpretar. Tem que ser aberto, não nos interessa explicar o que é um cinzeiro. Não interessa que seja fechado ou conclusivo, que vá dar a alguma mensagem. É uma pergunta que gostam muito de fazer: "Qual é a mensagem?".

Porque o espetáculo, em última análise, e é por isso que é sempre político, é um indivíduo, ou um conjunto de indivíduos, que fala sobre um assunto em frente a outro conjunto de indivíduos que, em princípio — pronto, também se fazem espetáculos no estrangeiro —, são portugueses, vêem televisão, compram o Público, vêem as mesmas coisas no Facebook. Portanto, temos um património comum e o que tu estás ali a fazer não é mais do que expressares-te enquanto indivíduo.

O que é que eu acho que aconteceu ainda sobre personagens? Acho que, neste espetáculo, por exemplo, o texto, a palavra, tomaram conta completamente. Há muito tempo que não tínhamos um texto que ocupasse tanto espaço dentro de um espetáculo, não é, Mariana?

[Mariana Sá Nogueira — Eu diria que o *Mise en abyme* já tem uma quantidade de texto bastante considerável.]

Mas isso é em quantidade. Mas o *Mise en abyme*, se tu não ouvisses nada do que as pessoas estavam a dizer, penso eu que tinha mais campo visual, podias estar entretidíssimo com os telões e com uma série de coisas. Este, de facto, tinha como porta de entrada para o espetáculo o texto; penso que é o texto que depois cose os elementos todos. Sobre a maneira de os construir... Os atores, quando estão em cena, representam-se a si próprios. Acho que esta maneira de construir é bastante sintomática disso porque, por exemplo, é verdade que eu tive um acidente e que me queimei e é verdade que foi daquela maneira, com o saco de água quente. Não é verdade que estava lá uma menina toda queimada. Quero dizer, tenho ideia que estava lá outra menina, mas não faço ideia que menina é que era, já não me lembro de nada. Lembro-me de estar em casa, de facto, e de ter de estar numa cama, com tudo esterilizado. É verdade que foi uma caixa de bombons que caiu e que fez estas coisas. Não é verdade que tenho o corpo todo queimado, não é verdade que me atiraram chocolates para a boca[116]. O que é tudo ficcionado, como é óbvio, é um bocadinho... é perversidade, que eu me diverti muito a construir por ali. Como insistir muito que a minha mãe era super carinhosa porque eu gosto de afirmar uma coisa, e afirmar tantas vezes, e de uma tal maneira que, a metade da conversa, tu pensas: "Esta detesta mas é a mãe e culpa-a disto tudo e está aqui a dizer que ela é muito extremosa e muito cuidadosa". O que me interessa é introduzir essas questões. Portanto, se me perguntas — "Estava a falar sobre mim?" Sim, mas como eu não estou no psicanalista, tenho o luxo de reinventar isto para um propósito, que é o espetáculo que me pede. E este espetáculo pedia permanentemente pores o público na dúvida se aquilo é tudo inventado, do início até ao fim, ou se aconteceu mesmo aquilo àquela pessoa. Eu, por exemplo, uma das razões pela qual escolhi logo essa história foi, justamente, porque ela é ótima para fazer isso. Disse à Mariana que tinha que ter uma camisola em se visse a queimadura. Porque toda a gente ia: "Ah!

[116] O episódio da queimadura de Paula Sá Nogueira, que aqui é parcialmente descrito, integra-se nas respostas de longa duração de *Heading against the wall* (Cap. III). Sucintamente — e na versão mais constante —, a atriz recordava como tinha sido vítima de uma queimadura em grande parte do corpo, após se derramar um saco de água quente colocado dentro da cama; contava ainda a consequente ida para o hospital, no qual se encontra com outra rapariga a receber cuidados por queimadura, o regresso a casa, os cuidados necessários e o agravamento da situação, quando lhe caíram chocolates em cima do corpo queimado.

Ela até está ali queimada!" [risos]. Pronto, e depois é muito fácil. Podia ter inventado de tudo: podia ter dito que estava na cama e que tínhamos um cão que me atacou e estraçalhou a pele toda. Portanto, sim, até hoje não sei, nem me interessa saber, quais são as bases verdadeiras nem das histórias do Greg [Wohead], nem das histórias da Cecília [Henriques].

É a criação de uma personagem? Não. Aqui, penso que é muito claro que não é personagem nenhuma. É o ator a trabalhar com texto para a clarificação de um propósito do espetáculo, que aqui era a exposição da intimidade e até que ponto é que isso é falso e verdadeiro.

Portanto, é um trabalho. É um trabalho e eu acho que este trabalho é um trabalho técnico de quando tu estás a improvisar, que te baliza. Improvisar... Pronto, não tem limites. Mas o que te baliza é o que o espetáculo pede e tens que balizar aquilo para ali. Portanto, é técnico neste sentido. É como uma escrita, cujo criador sabe que tem um tema.

Essa escrita que acontece na repetição dos ensaios?

Acontece na repetição dos ensaios. Porque, por exemplo, mesmo quando nós mudamos um bocadinho a história, a perversão que queremos está lá. Pronto, pode não ser uma caixa de bombons, podia ser com um cão. Podia ser, sei lá, a minha irmã que veio e que me atirou aqueles papelinhos porque fazia anos. Às vezes, conforme se aquilo estava mais para o sexo, por exemplo, puxava para outros lados, como uma criança nua, exposta, rodeada de adultos — isso vais vendo. E isso — lembras-te? — ou íamos para muito sangue, ou relações entre nós e os nossos pais, ou sexo, ou animais. Tu, conforme o dia, ou metes outra para desviar dali, ou colaboras e, portanto, inventas outros pormenores dentro da mesma estrutura de história.

[Mariana Sá Nogueira — Eram, também, os temas que causam desconforto, não é?]

São, porque são os temas que qualquer pessoa se relaciona com: quando eu era pequeno; quando eu tive um acidente e havia imenso sangue. Quer tu gostes de sangue ou sejas daquelas pessoas que não conseguem ver, são coisas muito terra-a-terra, toda a gente sabe de que é que se está a falar.

[Mariana Sá Nogueira — E o que a pergunta também tinha, e de que tu não falaste, é como é que isso se vai transformando ao longo do processo de ensaios.]

Porque, ao longo do processo de ensaios, também fomos percebendo que nos auxiliava criar regras para aquilo. Como, por exemplo, a estruturação. Percebemos que aquilo devia ter

um grupo de perguntas pequenas, de sim ou não; depois, a seguir, tinha de ser um grupo de perguntas que não desenvolvia para nenhum episódio, era uma opinião, como "O que é que acha da ideia de ser muito rico? Acho ótimo!"; depois, para episódios médios; depois, para as histórias grandes. Percebemos que isso tem que ver com o ritmo do espetáculo. Percebemos ainda que, para tu ficares mais baralhado e desconfiares mais de que aquilo é tudo mentira, devíamos gamar certos elementos, como o Fox Terrier. Havia um dia em que toda a gente já tinha Fox Terriers. Depois tu começas a achar: "Mas aconteceu-lhes isto igualzinho?" Isso era uma estratégia que não tem que ver com o ritmo, tem que ver com o que tu queres provocar com o tema.

Tendo em conta que essa forma de trabalhar é, por natureza, tão instável, têm alguma maneira de a fixar? Por exemplo, eu cheguei a ver uma forma de anotar ideias, com *post-its*, no andar de cima, que iam sendo mudados de sítio. Depois, quando se passa para um espaço de ensaios, como a Tobis, como é que os elementos se fixam?

Portanto, a mesa é onde se estrutura, estás a pôr as camadas. Nós usamos os papelinhos e achamos sempre que é fácil, porque tu tiras o papelinho de onde está e pões noutro sítio. Aquilo vai colando, tu estás a descobrir os ingredientes e por que ordem é que se põe aquilo. Isso, às vezes, é mesmo uma descoberta porque, se se puserem os ovos antes da farinha, aquilo fica uma porcaria quando coze. E é só trocar: vai a farinha para aqui e os ovos entram no fim. Isso é o que nós fazemos ali com os elementos.

Também ali andámos muito tempo às voltas com o que fazer no espaço e já tínhamos considerado várias ações. Percebemos, depois, que aquilo não servia para nada, que só acrescentava teatralidade que o espetáculo não precisa. Tornou-se muito claro que aquilo estava a mais quando já começamos a pensar ali no Lux porque é um espaço em que já pede teatralidade.

Para além dessa reflexão acerca do papel e metodologias de trabalho do ator, disciplinarmente mais circunscrita, há também uma reflexão sobre o papel do ator no coletivo? Há uma procura de horizontalidade no grupo e na construção do espetáculo? Por exemplo, aquele que representa — neste caso, a Paula — também constrói a encenação?

Isso é porque me obrigaram [risos]. Não há mais ninguém! Estou aqui, a minha irmã obrigou-me [risos]. Porque estava muito feliz antes. Agora, sendo honesta, é verdade.

[Mariana Sá Nogueira — Mentira, é tudo mentira.]

Nós, quando trabalhámos com o Nuno Carinhas, também já foi um processo muito interessante. Interessante no sentido em que o Nuno Carinhas e o Rogério de Carvalho — não sei se agora haverá alguém, de pessoas mais novas — eram os únicos encenadores independentes: não tinham grupo e eram contratados como encenadores, não tinham uma companhia. Se bem que o Rogério acabou por ficar diretor artístico d'As Boas Raparigas, do Porto. Já acabou? Já não há as Boas Raparigas?

[Mariana Sá Nogueira — Não, a DGArtes acabou com elas.]

A DGArtes acabou com elas. Mas o Nuno Carinhas, não. Na altura, vivia com a Olga Roriz e fazia as cenografias e os figurinos para ela. Começou por ser ele próprio ator, mas tinha ataques de pânico. Depois, passou para a encenação e começámos a trabalhar com ele, já não de uma forma mais clássica, em que um encenador pegava num texto e, então, dizia a sua visão sobre aquele texto, depois as restantes pessoas tentavam ir ao encontro daquilo que ele estava à espera de ver por parte dos atores, da cenografia e tal. Foi com ele que começámos a fazer estas coisas, de ir tudo para a mesa discutir ideias. Quando saíamos da mesa, cada um tinha uma área que dominava melhor que os outros. Portanto, criámos esta regra de que, se não nos entendêssemos, por exemplo, em figurinos, a Mariana é que dizia: "Então, é este". E ela lá sabia. Também, se não nos entendêssemos sobre esta cena não ser assim, ele é que…

[Mariana Sá Nogueira — Só para introduzir aí outra coisa: é que não era só numa situação de conflito, era numa situação de concretização. Quem determinava a ideia, numa determinada hora, era quem estava para essa área.]

Sim e eu aí estava a trabalhar claramente como atriz. E estava muito feliz! [risos] Estava ótima! Era muito feliz!

[Mariana Sá Nogueira — Tu depois também me vais entrevistar, não vais? Eu depois dou-te a outra versão disto.]

O que aconteceu foi que...

[Mariana Sá Nogueira — Isto é um grupo de *workaholics* e *control freaks,* é o que é.]

Isso é uma opinião pessoal, eu estou a dizer os factos. Facto é que, a determinada altura, quando o Nuno foi para o Porto, em 2006, ficámos sem ninguém especialista de estar nos en-

saios… Foi aí que começámos a associar-nos com o André e. Teodósio, com o Vasco [Araújo], com o André Godinho, com o André Guedes, com o Ricardo Jacinto, que eram pessoas que vinham pensar isto para a mesa. Mas, como eles sempre foram de outras áreas, restava sempre a questão de quem é que organizava os ensaios. E fiquei eu.

A mim, interessam-me as questões da representação, enquanto atriz. Organizar um espetáculo é uma coisa que me custou muito porque não me apetecia nada, mas que acabei por ter de fazer. Mas, agora, também já lá vão alguns anos e tenho alguma prática disso. Continuo a lembrar-me de muitas coisas que aprendi, de quando trabalhávamos com o Nuno Carinhas. Portanto, se alguém me ensinou alguma coisa, nesse sentido, foi de o ver, como é que ele geria aquilo.

Às vezes, aconteciam coisas muito engraçadas como sairmos da mesa e, depois, estarmos a ensaiar, surgirem outras ideias e ele não deixar. Ele dizia: "Não, o que se combinou na mesa…". E já ninguém queria aquela porcaria daquela ideia. E ele dizia "Não, não! Então vamos para a mesa outra vez". Ele defendia mais aquilo do que, às vezes, nós. E continuámos a fazer isto. Sim, há espetáculos que já fizemos em que nada — sim, alguns acho que é mesmo nada, nada — do que se discutiu na mesa se verifica assim tão bom como parecia. Depois, voltamos de novo à discussão sobre o que fazer.

E há maus espetáculos.

[Mariana Sá Nogueira — Felizmente!]

Um mau espetáculo é um espetáculo que, às tantas, nós nos apercebemos de que não está lá aquilo de que queríamos falar e não sabemos muito bem o que é que lá está. Disso é exemplo o *Obscuridade*[117]. As pessoas acharam "Ah, tão bem!" porque tinha uns espelhos e duplicava. Mas eu não sei de que é que a gente estava a falar.

[Mariana Sá Nogueira — [...] Pronto, eu vou-me imiscuir nesta entrevista. [risos] Porque as pessoas continuam com esta ideia de que o que se está a tentar construir são momentos de beleza e situações de beleza. Esse espetáculo era muito bonito.]

Pois.

[Mariana Sá Nogueira — E isso contenta as pessoas, mas isso não é nada do que nos interessa. Ou não é a ideia de beleza que as pessoas têm que nos interessa. Mas, quando isso

[117] CÃO SOLTEIRO, 2003.

acontece, até há pessoas que preferem esses espetáculos a outros, que eram menos bonitos, mas que, para nós, são mais bem conseguidos.]

Sim, quando aquilo de que queremos falar está dominado efetivamente, quando aquilo de que queremos falar está claro. E isso, eu acho que, para nós, é um bom espetáculo. Um mau espetáculo é um em que não sei muito bem o que é que se está ali a dizer. *Vistas na cidade*[118]: esse, até hoje, sei lá o que é que se estava a dizer.

[Mariana Sá Nogueira — Pois, lá está. Para mim, de guarda-roupa, o espetáculo que mais me irrita é o *Obscuridade*. Mas porque eu tenho sempre um *delay* porque preciso sempre, pelo menos, de um mês para confecionar o guarda-roupa, antes do espetáculo estrear. E, num mês que decorreu entre eu ir fazer o guarda-roupa e a estreia do espetáculo, que estava mais do que discutido e delineado e planeado e combinado, o espetáculo alterou-se completamente. Portanto, eu fiquei com um guarda-roupa que é bonito — tem vestidos de veludo, tem tudo o que é bonito —, mas não era para aquele espetáculo porque aquele espetáculo, aquilo que tinha feito, deixou de existir. Por isso é que o guarda-roupa me irrita. Por exemplo, há figurinos desse espetáculo no filme do Vasco, no *Pathosformel* e são muito bonitos no filme do Vasco.]

Isso é recorrente? Há figurinos ou cenografia que, no que toca à execução, têm que ser determinados antes do fim dos ensaios, ainda que, como acontece neste espetáculo, possa haver alterações até à véspera?

Por exemplo, isso que a Mariana está a dizer é um problema, mas o trabalho complicou-se extraordinariamente com a queda dos ateliês de costura. O tempo sabia-se qual era e controlava-se. Neste momento, não há mestras. Há uma ou duas que trabalham bem e têm os trabalhos todos.

[Mariana Sá Nogueira — Estão assoberbadas de trabalho.]

Exato. Portanto, tu ou começas a ir lá entregar as coisas muito cedo, que é para elas terem tempo para fazer... E isso baralhou-se tudo com estes tempos. Já não podes, com o trabalho da Mariana, acompanhar até quase um fim e, depois, sabes que em quinze dias aquilo está pronto. Pode não estar porque elas podem estar com três guarda-roupas e não haver a hipótese

[118] CÃO SOLTEIRO, 2007.

de estar pronto em quinze dias. Porque os trabalhos, e isso sempre aconteceu, têm uma forma na mesa, e depois, quando tu começas a fazer, alteram.

2.3. *Entrevista a Mariana Sá Nogueira*

Guião de entrevista

Pela proximidade com esta mesma investigação, creio que, ao contrário daquilo que fiz com outras entrevistas, não é necessário, explicar a motivação que conduz a esta entrevista e, assim, podemos passar imediatamente para o seu início. E eu gostava que ela começasse, precisamente, onde a da Paula Sá Nogueira acabou. Aliás, não exatamente onde acabou, mas onde a Mariana interveio por divergir daquelas que eram as perspectivas e respostas dela. Isolei alguns momentos específicos aos quais gostava de voltar.

1. Começo pela questão que se prende com a formação do coletivo e organização do mesmo. Sobre isto, a Paula deu-me explicou-me que tinha ficado com a sua atual posição unicamente porque mais ninguém o faria. Mas a Mariana, aí, discordou, dizendo que tinha mais que ver com modos de trabalho individuais.
2. Passando, efetivamente, para onde a entrevista terminou, gostava de falar agora sobre uma questão que foi levantada na entrevista com a Paula, mas que também emergiu na da Joana Dilão. Neste assunto, sobre o qual a Mariana acabou por se estender mais, as opiniões foram convergentes. Falo dos dois tempos na criação de um espetáculo do Cão Solteiro: o da conceção (ensaios) e o da produção (que afeta figurinos, cenografia e produção). Pergunto, também, se ele afeta efetivamente só a produção, ou se a conceção dos figurinos é, de igual modo, implicada nesta questão.
3. Esta última questão, apesar de abordada na entrevista da Paula, não foi aprofundada, mas gostava de a compreender melhor, tendo em conta que implica o Vasco Araújo. A certo ponto, ela referiu que começaram a trabalhar com outras pessoas, após os tempos com o Nuno Carinhas. A seleção destas pessoas (André e. Teodósio, André Godinho, Vasco Araújo) teve que ver com uma vontade de experimentação do Cão Solteiro (com os limites do cinema, das artes plásticas)? ou com afinidades pessoais? ou identificação com trabalho artístico…

Mariana Sá Nogueira, figurinista e co-fundadora da companhia Cão Solteiro, começa prontamente a responder às questões que lhe coloco, por zoom, a 5 de dezembro de 2020. Para a entrevistada, é escusável uma apresentação do propósito do presente trabalho, tendo em conta que, para além de orientar o mesmo, já participou na entrevista com Paula Sá Nogueira. Nessa conversa, Mariana interveio pontualmente, ora por divergir ora por concordar, ou ainda por apresentar uma visão particular sobre o assunto, na qualidade de figurinista.

Assim, o questionário abaixo procura explorar algumas das ideias que emergiram na entrevista anteriormente referida e esclarecer os motivos das afirmações divergentes.

Para além destes objetivos, a conversa subsequente visa estabelecer pontos de comparação entre o desenho de figurinos e de cenografia na companhia, uma vez que, à semelhança do que acontece com os cenários, os figurinos são um elemento visual com preponderância na construção da estrutura dramática do espetáculo, como foi exemplo *Heading against the wall*[119]. Este tipo de partilha entre disciplinas pode encontrar-se, por exemplo, ao nível da produção / confecção, assunto até ora abordado em todas as entrevistas.

Começo, então, sensivelmente, onde terminou a entrevista da Paula Sá Nogueira: na questão dos dois tempos de trabalho do Cão Solteiro. Um é o da produção, que afeta a cenografia, ou da confeção, no caso dos figurinos. E outro é o da conceção, que se estende até aos ensaios, quando há um espetáculo como o *Heading against the wall*, que envolve improvisação e que, portanto, quase até à véspera, sofre alterações.

Terminaram, também, a falar sobre um espetáculo específico, o *Obscuridade*[120], que teve figurinos que já não se aplicavam, uma vez que o espetáculo tinha sofrido muitas alterações.

Portanto, pergunto: estes dois tempos são recorrentes? O que é que isto implica especificamente para os figurinos, para os métodos de trabalho do figurinista? A investigação, o desenho, ou outras fases de desenvolvimento projetual, acontecem mais cedo também?

Essa questão que tu pões tem muitos aspetos. Felizmente, não há nenhum outro espetáculo onde eu ache que corresse tão mal como, efetivamente, no *Obscuridade*, que foi assim um caso extremo. Mas é um risco que se corre sempre, porque eu sou lenta a trabalhar, para

[119] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, 2021.
[120] CÃO SOLTEIRO, 2003.

começar. Não sou uma pessoa que, assim que a ideia aparece, inventa logo qualquer coisa. Enfim, preciso de um tempo longo de pesquisa e de reflexão sobre as coisas para conseguir chegar a uma coisa que eu ache que está em consonância com a totalidade do projeto e que, ao mesmo tempo, também me interesse fazer do ponto de vista do design de figurinos.

O que tem acontecido nos últimos anos é que, cada vez mais, nós alongamos o primeiro desses dois tempos que tu referiste — que é o tempo da pesquisa e da discussão de ideias, e o tempo de pôr hipóteses em cima da mesa e de concretização de uma determinada ideia — e, por contingências de produção, encurtámos o tempo efetivo da construção, da confeção e do pôr em cena. Isto tem a ver com muitos fatores, entre eles os fatores financeiros: o dinheiro que existe para manter uma equipa a trabalhar; a disponibilidade das equipas, no caso específico do guarda-roupa, porque os ateliês de confeção de figurinos são cada vez menos e estão cada vez mais cheios de trabalho, e os tempos são cada vez mais curtos. Mas tem também que ver, por exemplo, com o tempo efetivo que temos de trabalho nos espaços em que apresentamos os espetáculos, incluindo a montagem, e de ensaios no espaço. Isso é transversal, é igual para toda a gente. Cada vez as carreiras de espetáculos são mais curtas e os tempos de montagem e de instalação no espaço são, também, mais curtos.

Digamos que esse risco existe sempre, porque há um tempo ideal, que eu deveria ter para concretização das ideias em termos de figurinos, para a confeção dos guarda-roupas e esse tempo também tem vindo a diminuir. No entanto, também falas aí de outra questão: a discussão do espetáculo propriamente dita e o trabalho que é feito em cena efetivamente pode ser mudado até na véspera. Pode ser mudado, até, durante a carreira do espetáculo, se se verificar que é absolutamente necessário. A cenografia e os guarda-roupas não, não é? Têm que estar feitos e não é muito possível fazer alterações, a menos que sejam coisas de pormenor. Portanto, há ali um tempo ideal do qual eu preciso. Corro sempre o risco de que o que vai acontecer na cena seja alterado nesse tempo que eu preciso para a confeção, e, depois, já não posso fazer nada. Isso foi o que aconteceu, em caso extremo, no *Obscuridade*. Felizmente, já não aconteceu assim de uma maneira tão radical noutros espetáculos. Mas pode sempre acontecer, é um risco.

Houve também um outro ponto na entrevista com a Paula Sá Nogueira, no qual a Mariana interveio, que foi sobre a formação do grupo de trabalho. Neste ponto, diria

que as opiniões foram mais discordantes. Na questão anterior, acerca dos ritmos de trabalho, parecia haver uma concordância no fenómeno que podia produzir, por exemplo, um mau espetáculo. Já neste ponto, de como o Cão Solteiro se tornou, em termos de grupo, aquilo que é, foram mesmo divergentes. Segundo a Paula Sá Nogueira, tinha que ver com a saída do Nuno Carinhas e com a transferência de algumas das competências que ele tinha até aí para ela. Mas a Mariana disse que talvez se prendesse mais com metodologias individuais de trabalho de cada elemento…

Não sei se a minha opinião é assim tão discordante da da Paula. Vamos lá ver a minha versão da história [risos]. Nós, efetivamente, quando nos formámos como grupo — ou seja lá o nome que se encontre para isto, plataforma, coletivo, grupo, companhia... Não faço ideia qual é o nome que seja mais representativo daquilo que nós fizemos, mas há uma coisa que foi decisiva: todas as pessoas que faziam parte dessa formação inicial já tinham alguma experiência de trabalho, noutras companhias, e noutros contextos. Nós partimos mais de uma negação do que duma afirmação. O que sabíamos nessa altura é que não queríamos funcionar como muitos dos sítios onde já tínhamos estado a trabalhar porque não nos parecia que aquilo fosse o que melhor se adaptava à nossa maneira de pensar espetáculos.

E, então, decidimos fazer uma coisa que, de algum modo, punha em causa a habitual hierarquia de uma companhia de teatro. Para isso, a primeira coisa que foi necessário fazer foi tirar a figura do encenador do centro da criação teatral. Claro que isto, agora, está tudo muito teorizado e percebemos que é uma coisa que aconteceu a muitos níveis, em muitos lugares, e com muitas pessoas. Mas, na altura, foi uma grande batalha porque parecia uma coisa muito estranha de fazer. Também não foi fácil porque, claro, quando se vira uma coisa toda ao contrário... Nós sabíamos que queríamos virar aquilo tudo ao contrário, mas não sabíamos muito bem por onde é que íamos a partir daí, portanto, foi preciso encontrar um modo de fazer, foi preciso encontrar outras maneiras de construir um espetáculo.

Foi nessa altura que conhecemos o Nuno Carinhas e estou convencida de que o facto de ele ter uma formação em pintura e vir de um contexto que não era exatamente apenas o do teatro foi decisivo aqui também. E que ele próprio também se interessou por esta possibilidade de construção, que não era a mais clássica, por assim dizer. Durante muitos anos, fomos construindo juntos este outro modo de fazer: mais coletivo; com a possibilidade de, não tendo o texto, trazer para cima da mesa temas e não estruturas textuais já fechadas, de as discutir e

de as formalizar, por vezes, primeiro em imagens e, só depois, em situações e, só depois, em texto. Abrimos estas possibilidades de construir cenas a partir de qualquer um dos elementos que o teatro tem, mas fora daquilo que era a hierarquia clássica. Isto foi construído com o Nuno Carinhas — este processo. Quando o Nuno Carinhas deixou de trabalhar connosco, por contingências de outros trabalhos — quando ele assumiu a direção artística do Teatro Nacional de S. João, no Porto — [...] tivemos que parar para pensar, então, como é que íamos fazer daí para a frente. Houve uma altura em que várias pessoas integraram a equipa de invenção de espetáculos e com quem fomos trabalhando.

Depois, também há aqui um processo que é natural, não é? Diferentes pessoas têm diferentes interesses e diferentes métodos de trabalho. E os próprios espetáculos vão selecionando as pessoas que têm mais interesse em ficar, com quem nós temos mais afinidade e com quem o trabalho não se esgota. Quando se chega ao fim de um projeto, há ou não vontade de continuar para outro, e depois para outro, etc. Portanto, há aqui uma coisa muito orgânica na escolha das pessoas.

A questão seguinte era, precisamente, como é que se dá a escolha dessas pessoas — à qual a Mariana já respondeu, de certo modo. Mas, eu tinha aqui apontada a possibilidade dela se dar por uma vontade de experimentação dos limites entre o teatro e o cinema, por exemplo, com o André Godinho, ou entre o teatro e as artes plásticas, com o Vasco Araújo, ou ainda por afinidade pessoal, identificação com o trabalho artístico, metodologias de trabalho…

Sim, mas eu não consigo dizer, com certeza, o que é que veio primeiro. Nós já fazíamos espetáculos, antes, em que misturávamos várias linguagens e cruzávamos realidades diferentes. Mas eu não posso dizer, com certeza, se nós nos interessámos pela linguagem do cinema antes do André Godinho chegar, ou seja, se fomos ter com o André Godinho porque nos interessava a linguagem do cinema, ou se fomos ter com o André Godinho porque tínhamos afinidade com o trabalho dele e com ele como pessoa, e, depois, a linguagem do cinema entrou para dentro dos projetos. Isto é uma linha muito difícil de definir. Antes de mais, há essa questão de nos interessarmos uns pelos outros, como criadores.

E com o Vasco Araújo? É possível recordar a ordem pela qual as coisas aconteceram? Ou de qual desses modos começaram a trabalhar juntos... Ou também é uma coisa orgânica e, por isso, difícil de recordar?

Eu, agora assim de cor, já não me lembro exactamente quando é que começámos a conversar. Mas, na verdade, vamos lá ver, os círculos de pessoas que trabalham no teatro não são assim tão grandes quanto isso... Nós vamo-nos cruzando, vamos vendo os espetáculos uns dos outros e é isso. E, também, de uma maneira muito orgânica, as pessoas vão-se aproximando. Claro que, normalmente, quando alguém vem de novo — e acho que isso também é natural, não é? —, não vem logo com um grande plano. Vem fazer um trabalho e, no desenrolar desse trabalho, abrem-se possibilidades para outros, têm-se conversas, discutem-se ideias e as coisas vão crescendo...

Há pouco, a Mariana falava de como partem de uma ideia negativa, ou seja, daquilo que não querem fazer, e vão descobrindo novas coisas, a partir daí. Para a Mariana, especificamente, o que é que fez antes que a levou a perceber aquilo que não queria fazer? Trabalhou, por exemplo, em coletivos com outro tipo de organização? Eles tinham diferença nestes dois tempos de criação e métodos de trabalho gerais?

Não, no meu caso é uma coisa muito específica. Tradicionalmente, o cenógrafo e o figurinista estão mais próximos de um ilustrador do que de um criador ativo. E eu tive muitas experiências assim, nesse contexto.

Ou seja, uma coisa que era logo sintomática era: muito frequentemente o figurinista não era chamado no início do trabalho, mas sim quando o trabalho já estava definido dramaturgicamente. Portanto, era das últimas pessoas a chegar à equipa, o que fazia com que muitas das ideias já estivessem estabelecidas e, depois, fosse muito difícil, caso não se estivesse de acordo com alguma delas, contrária-las, porque elas já estavam estabelecidas dentro do próprio trabalho.

Na verdade, nesse contexto, quem tinha a última palavra sobre a definição do que é que é um projeto de figurinos era sempre o encenador, nunca o figurinista autonomamente. Em muitos casos não havia sequer muita margem para diálogo. No meu caso, essas eram as duas principais coisas que eu não queria, de todo. Porque considero que a cenografia, os figurinos e toda a plasticidade do espetáculo têm uma linguagem própria. E reivindico a possibilidade de

ter um discurso que é veiculado por aí; e desse discurso não ter que ser subjacente ao discurso que o encenador já está a fazer através da dramaturgia, através da construção das cenas, ou que o texto está a fazer através daquilo que os atores dizem, etc. Claro que isto também quer dizer que, nos espetáculos do Cão Solteiro, nós trabalhamos ativamente a possibilidade dos vários elementos entrarem mesmo em contradição. Ou seja, não só não estarem subjacentes uns aos outros, mas também não terem que criar, necessariamente, uma harmonia estável e, ainda, a possibilidade de estarem, mesmo, em contradição e conflito. E esse conflito interessa-me, a mim, pessoalmente, no desenho dos figurinos e, acho eu, que é parte integrante da individualidade do Cão Solteiro, como companhia.

Depois, também há outra coisa que é transversal ao trabalho do Cão Solteiro: eu não estou muito interessada na ilustração da ficção. Cada vez mais, ao longo do tempo, eu trabalho com os atores diretamente e com quem são as pessoas que estou a vestir. Para mim, é extremamente complicado quando há substituições de atores em espetáculos porque eu trabalho o mais possível com a própria pessoa — não só com a aparência, mas com o modo de estar, a postura, a energia, com tudo isso... Portanto, não me interessa muito a ficção, a reconstituição de época, o fingimento, a máscara... Nada disso me interessa muito. Interessa-me inventar coisas que possivelmente não existem, mas que são reais naquele momento, e com aquela pessoa, e naquele lugar.

Portanto, a mesma ideia de ter um ator em palco, por oposição à construção de uma personagem, da qual a Paula falava, aplica-se aos figurinos.

Sim, aliás, no contexto do Cão Solteiro, logo a primeira questão de todas é: se não há aqui uma personagem, então quem é que eu estou a vestir? Também é preciso encontrar isso porque as pessoas, por não estarem a representar uma personagem, também não estão em casa, no seu pijama.

E essa pesquisa passa por quê? Entrevistas, conversas com os atores... ?

Conversas e observação. Tem que se passar muito tempo a olhar para as pessoas. Aliás, é uma parte fundamental do trabalho de figurinos, como de qualquer área do design, acho eu. Acho que os figurinos estão no plano do design, nesse aspeto. É preciso passar muito tempo a olhar, a olhar para as pessoas, para o que elas fazem, como estão. E não é só para as pessoas

que estão na cena, é para as pessoas em geral. Que relações é que se estabelecem entre as pessoas e as roupas que usam? Para perceber como é que o vestuário pode ser uma linguagem, tem que se olhar muito para o modo como funciona nas diferentes circunstâncias da vida em geral, na rua e nos sítios. Portanto, nos ensaios, o tempo de ensaiares com as pessoas é fundamental para isso. Depois, também, claro que eu vou estabelecendo relações com as pessoas. É diferente quando eu tenho um ator com quem nunca trabalhei e preciso muito desse tempo…

Como era o caso do Greg Wohead. Nunca tinham trabalhado com ele, certo?

Não, não tínhamos trabalhado com ele, nem tínhamos estado juntos muito tempo, nem o tínhamos visto muito, porque ele vive em Inglaterra. Eu tinha estado duas ou três vezes com o Greg aqui, porque ele tinha vindo aos nossos espetáculos e tinha cá vindo conversar connosco. Mas eu conhecia-o, basicamente, de fotografias e de vídeos que fui vendo no site dele, dos espetáculos dele.

Portanto, sim, por exemplo, com o Greg, precisei desse tempo de estar, de olhar para ele. Às vezes vou para os ensaios desenhar, ou tiro fotografias. Pronto, vou colecionando informação sobre as pessoas. Faz muita diferença quando é um ator com quem estou a trabalhar pela primeira vez, ou quando é, por exemplo, com a Paula e com a Cecília [Henriques].

Também há outra coisa, que é: conforme vou conhecendo as pessoas, vou pondo possibilidades de roupas que gostaria de desenhar para elas, que ainda não sei para que espetáculo é que vai ser — mas um dia vai ser! E vou colecionando ideias para aquela pessoa, especificamente. Depois, aparece um espetáculo e tudo encaixa, e eu faço. Tem que ver, também, como é evidente, com o gosto da pessoa.

Nessa observação, aquilo que as pessoas vestem e usam diariamente acaba por ser uma fonte de inspiração para os figurinos?

Muitas vezes é a base de trabalho. Eu acho que o espetáculo onde eu fiz isso, assim mais literalmente, foi no *Day for night*[121], que nós fizemos com o André Godinho, em que tínhamos uma equipa de cinema em cena e onde o espetáculo consistia na rodagem de um filme. Era uma equipa ainda grande — agora já não sei dizer, era uma equipa aí de dez pessoas

[121] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, 2014.

—, uma equipa completa e que estava efetivamente a filmar; nenhum deles era ator. E eu tinha este problema que era: "Eu quero figurinos para isto, quero trabalhar toda a parte plástica, expressiva e discursiva destas dez pessoas que estão em cenas, mas eu não posso criar problemas com nenhum deles, sendo que até desconfio que eles podem não estar muito disponíveis para grandes alterações àquilo que é a roupa com que habitualmente trabalham". Porque eles estavam, efetivamente, a trabalhar e, portanto, eu não podia estar a criar problemas às tarefas que eles tinham que fazer. Por isso, optei por escolher um tecido e um padrão que uniformizava, mais ou menos, as peças de vestuário todas. Depois, pedi a cada um deles que me emprestasse as roupas com que habitualmente trabalhavam, tirei os moldes às peças de roupa todas e refiz tudo no tecido que eu tinha. Acho que foi o primeiro espetáculo em que foi direto: isto é o que eles usam para trabalhar, isto é aquilo com que eles se sentem confortáveis e eu vou transformar a aparência disto. Mas vou manter exatamente o formato para que, quando eles estiverem a trabalhar, se sintam como se sentem habitualmente e para que isso não se ponha como questão, no trabalho deles.

Depois disso, em termos de observar o que as pessoas vestem e de trabalhar com isso: sempre! Às vezes faço réplicas do que as pessoas têm. Mas, por exemplo, uma coisa que estou sempre a fazer — mas isso estou sempre a fazer em todo o lado, estou sempre a fazer no metro e quando estou a trabalhar — é estar a ver a proporção das peças de roupa num determinado corpo e a imaginar como é que alteraria aquela proporção para ficar mais equilibrado relativamente ao corpo em que está. Porque há uma coisa que acontece muito, está-se sempre a ver isto na rua: as pessoas têm peças de roupa que é muito frequente estarem numa proporção toda estranha para o seu corpo. E, sem mudar nada, alterando só as proporções das peças de roupa, altera-se completamente as proporções de uma pessoa. E eu estou sempre a fazer isto. Já nem penso... Olho para as pessoas e estou a observar estas coisas. Muitas vezes, trabalho com isso nos espetáculos.

Tendo em conta os diferentes espetáculos que Mariana Sá Nogueira referiu ao longo da entrevista e o óbvio desdobramento que isso implica em múltiplos figurinos, a conversa prolongou-se acerca do paradeiro das peças até hoje produzidas pela entrevistada. Falámos não só sobre a exigência do arquivo e conservação dos trajes, tendo em conta a sua fragilidade material, mas também da hipótese de serem reutilizados, transformados ou alterados. Estas

técnicas são utilizadas com frequência pela figurinista para a companhia Cão Solteiro, como foi visível no espetáculos *Heading against the wall*, que, para além contar com figurinos criados propositadamente para o espetáculo, recorria a peças criadas para apresentações anteriores.

2.4. *Entrevista a Vasco Araújo (1)*

Guião de entrevista

Questões acerca da força propulsora que desencadeia o processo criativo e consequentes metodologias escolhidas para o seu desenvolvimento

1. O processo de criação parte, habitualmente, de um conceito que surge em pesquisa, de um repto, de um financiamento, …?
2. Como é que esta pesquisa se desenrola a nível prático? Quais as especificidades metodológicas dos trabalhos acompanhados até à data (*Pathosformel* [instalação], *Repeat after me* e *Se achavas que te livravas de mim…*)?
3. Quando se responde a enunciados diferentes (pesquisa autoproposta, convite de exposição, concurso, encomenda), os processos de trabalho são diferentes? A que níveis?
4. O meio artístico português e respetivo financiamento repercutem-se na capacidade de desenvolvimento projetual? De que modo se fazem sentir as dificuldades de acesso a apoios nas artes plásticas?

Questões acerca do processo de pesquisa para *Pathosformel* (vídeo e instalação)

5. No final do vídeo compreende-se que o trabalho de direção artística é predominantemente teu. No teu site, pode-se constatar também que, fora as parcerias de teatro, os trabalhos são sempre assinados por "Vasco Araújo", ou seja, a título individual. O trabalho em coletivo foi, alguma vez, uma opção?
6. Nesse sentido, a dimensão da pesquisa, criação ou produção são motivos para te sentires sobrecarregado?

Questões acerca da relação entre os *media* e os conteúdos / ideias

7. Tendo em conta a grande diversidade de suportes na tua obra (algumas são esculturas, outras filmes, peças sonoras, cartazes, livros, desenhos, fotografias, instalação, vídeos), poder-se-á afirmar que há uma ímpeto experimental no que diz respeito aos formatos? Ou as formas decorrem dos conteúdos em si e, portanto, essa expansão é involuntária?
8. Essa relação entre forma e conteúdo, no trabalho de artes plásticas, costuma ser óbvia? É uma questão central no processo criativo?
9. Para além da diversidade de suportes (*media*), poder-se-ia afirmar que há uma expansão teórica que a acompanha? Refiro-me ao facto de não trabalhares apenas com questões soci-

ais e humanas fraturantes, mas também motivos literários e filosóficos, clássicos e artísticos.

10. A exposição a cuja montagem assisti, no Porto, e o vídeo *Pathosformel*, que tive oportunidade de ver, abordam mitos, motivos e conceitos muito próximos e basilares da cultural ocidental e clássica. Aliás, o conceito refere-se exatamente a essa proximidade e repetição. Ainda assim, a abordagem é crítica ou, pelo menos, procura o questionamento. Voltas a pôr em cena, por exemplo, mitos tão presentes na nossa cultura como o de Narciso, ou o de Prometeu. Noutras obras que já apresentaste, como *Botânica*, a reflexão sobre presença / consciência e cultura ocidental também estão presentes. Quando abordas esta tipologia de temáticas, procuras um discurso específico, como o choque, documentário, reflexão crítica, denúncia? Procuras posicionar-te?

A presente entrevista tem por finalidade, em primeiro lugar, abordar a dimensão tácita das obras, aquela que é visualmente menos expressa e que implica, por exemplo, o processo de pesquisa, motivação artística e relação entre conteúdo e *medium* que antecede as obras. Num segundo momento, as perguntas procuram integrar a obra do entrevistado na atual conjuntura artística e cultural portuguesa e perceber de que modo esse meio e respetivas condições financeiras se repercutem ou não no ritmo, qualidade e independência de criação e produção do artista.

As seguintes perguntas dirigem-se a Vasco Araújo na condição de artista plástico. Por seu turno, a conversa subsequente, *Entrevista a Vasco Araújo (2)*, concentra-se no entrevistado enquanto cenógrafo e artista multidisciplinar. Embora cada questionário trate uma das facetas do criativo, procuro, em reflexão final, abordar as interferências disciplinares resultantes da passagem de um território criativo para o outro, tanto no domínio específico das disciplinas, como na globalidade dos trabalhos do artista.

A 4 de novembro de 2020, Vasco Araújo recebeu-me no seu estúdio, o número 40 dos Ateliers Municipais dos Coruchéus, para o acompanhar e apoiar na criação plástica e cenográfica. O dia de estágio terminou com a seguinte entrevista, uma variante registada e mais direcionada dos diálogos que usualmente mantemos nestas ocasiões acerca do "Forro da Arte"[122].

[122] ARAÚJO, 2021a.

Começo por perguntar-te acerca do processo de pesquisa: costumas partir de um conceito, repto, financiamento ou de outro estímulo, quando começas um novo projeto?

Podes falar-me daquilo que desencadeia o processo de criação aplicado especificamente aos trabalhos que acompanhei — *Pathosformel*, *Repeat after me*[123] e *Se pensavas que te livravas de mim…*[124]?

Nunca de um financiamento. Menos neste caso, do filme *Pathosformel*[125], em que concorri à DGArtes. Mas, mesmo aí, a ideia […] já estava pensada. Portanto, eu não fui concorrer antes, porque acho que isso nunca se faz. A não ser, enfim, em concursos de teatro ou de dança, que, de uma forma geral, concorrem a bienais e quadrienais, e muitos dos projetos não têm propriamente uma ideia concreta — é assim uma coisa mais ou menos alinhavada. No meu caso, varia de muitas formas. Posso partir de um conceito que um curador me dá — tem um tema de uma exposição e quer que eu faça uma peça de propósito; ou pode acontecer como agora, que surgiu uma exposição sobre o Marquês de Sade, *Escola da libertinagem*, e para a qual eu vou fazer uma peça de propósito, em princípio — onde pesquiso de acordo com determinado tema.

Mas, de uma forma geral, o que acontece é: eu tenho este hábito — e que acho que toda a gente devia ter — de ler. Diariamente eu leio, pelo menos uma hora, vários tipos de livros […]. E quando eu digo ler, não digo porque me apetece, ou por prazer, é trabalho. Portanto, daí aqueles livros todos que eu te dei. Nesses livros, geralmente sublinho coisas que me interessam, ou coisas que eu já estou a pesquisar para trabalhos. Depois, é transcrito. Na maior parte das vezes, os textos que estão incorporados na minha obra, ou as ideias que estão incorporadas nas minhas peças partem destas leituras. Muitas vezes os conceitos também vêm daí, ou as ideias — prefiro "ideias" do que propriamente "conceitos". Também pode acontecer eu ter uma ideia ou chegar a um conceito por imagens, ou por associação de imagens, ou por associação de imagens com texto. Porque, na realidade, eu construo as minhas peças por camadas: vou adensando, sobrepondo camadas e camadas de conceitos. Isto podem ser imagens ou conceitos que estão todos a confluir para uma mesma ideia, ou não. Elas não são propriamente dispersas, mas vão-se interligando através de variadíssimas formas. Essas formas tanto podem ser texto com imagem, ou só texto com texto, ou texto com som, ou imagem em movi-

[123] ARAÚJO, 2020b.
[124] ARAÚJO, 2020c.
[125] ARAÚJO, 2020a.

mento com texto, ou só imagem em movimento, e por aí fora. Portanto, não tenho propriamente uma forma de fazer. Nem sequer um *media* específico, embora, de uma forma geral, eles surjam após a ideia.

Na instalação *Pathosformel*, no Porto, podemos ver diversos *media*, como imagens, textos, imagem em movimento…

Posso-te dizer como foi a construção de todo esse trabalho. Há muitos anos que me interessava este olhar para a pintura (e escultura, mas sobretudo a pintura) como algo que ainda é vivo hoje. Ou seja, as pinturas que ainda vemos nos museus — nomeadamente retratos — são de pessoas que existiram, que tiveram uma existência, que tiveram uma vida, que realizaram determinadas ações, viveram determinadas coisas, sentimentos, por aí fora. Portanto, aquilo que nos parece morto, e que é só uma coisa estética, não está morto, nem é só uma coisa estética. Aquilo continua vivo, porque tem uma história. Uma história não só com "H", mas que também tem que ver com a história daquelas pessoas — interessava-me pensar nisso.

Ao mesmo tempo, eu faço sempre este exercício de olhar para o passado para perceber o que é que somos hoje, ou como é que nós podemos avançar, hoje, em confronto com aquilo que a humanidade fez no passado. Nomeadamente no *Pathosformel*, isso está bastante explicado, no sentido em que eu olho para os mitos e cenas clássicas greco-latinas e as repenso hoje, como é o caso do mito de Narciso, Prometeu, entre outros. A obra foi construída com base em pinturas, por causa das pinturas, por causa destes mitos, […] por causa de coisas que me interessavam falar do ponto de visto do que é que é a questão do desejo, do que é que é a relação do ser humano com a morte, com o amor, com as projeções que nós fazemos nos outros e de nós próprios perante o mundo — interessava-me falar sobre várias coisas. Dessa forma, construí aquela sequência não-narrativa de episódios, que foi surgindo assim: eu inventei os episódios primeiro e depois é que escrevi o texto do filme. Para além disso, ainda encomendei pequenos textos a três pessoas: José Maria Vieira Mendes, Rafael Esteves Martins e Diogo Bento, que escreveram coisas específicas. Claro que lhes dei um enunciado, expliquei o que queria. Também me interessava ter dentro daquela obra outras visões que não fossem só a minha.

Agora, isto não foi construído apenas assim… Eu escrevi o *script* entre junho e setembro de 2019, mas, na realidade, a obra tem muito mais anos para trás. Tem pelo menos mais

três anos. Não quer dizer que eu estivesse sempre a pensar nela, mas, cada vez que ia viajar e via estes retratos, tirava fotografias, imprimia, punha aqui nos painéis do ateliê[126] e isto ia-se vendo. Portanto, quando foi para concretizar, para escrever, para inventar de certa forma as cenas, isto estava tudo mais ou menos construído. Embora seja uma pesquisa de muitos anos, não sei exatamente dizer quantos.

Ela é, então, muito diferente, da pesquisa que leva ao *Se pensavas que te livravas de mim*…, tendo em conta que este último trabalho é uma parceria proposta por uma curadora?

Sim, ela é totalmente diferente porque essa obra, aí está, é uma encomenda do MAAT para uma exposição do prémio [EDP Novos Artistas], em que me pediram para fazer uma parceria com o [Mário] Cesariny, que já não está vivo. Então, eu disse que faria, mas que queria basear-me na obra literária do Cesariny. E, portanto, ela é uma resposta a isso. Quer dizer, é uma incorporação do trabalho do Cesariny no meu trabalho. É uma parceria que não é uma parceria; é um trabalho baseado em… Por isso, é totalmente diferente. A curadora, a Inês Grosso, convidou-me em maio. O que eu fiz, após ter aceitado, foi comprar a obra literária toda do Cesariny, ler tudo, e, mais uma vez, sublinhar, transcrever e, a partir daí, começar a construir.

Para mim, foi logo muito claro que me interessava esta ideia de trabalhar um caderno de artista, que é uma coisa que hoje em dia é raro os artistas fazerem. Mas há muitos que fazem ainda e interessava-me esta coisa íntima, que não era propriamente uma obra, mas que, depois, ia gerar uma obra. Por exemplo, o caderno da linha[127] é baseado nas pinturas do Cesariny que se chamam *Linha de água*.

Referiste agora a curadora Inês Grosso como impulsora de um trabalho. Enquanto artista plástico, trabalhas muito com curadores? Que tipo de relação estabeleces com essa figura do mundo da arte?

Primeiro que tudo, sim, eu gosto de trabalhar com curadores! Nem sempre trabalho, porque não é possível. Por exemplo, uma exposição numa galeria comercial, como a minha, (enfim, trabalho com várias, mas uma delas) aqui em Lisboa, a *Francisco Fino*, nem sempre

[126] *Vide supra*, Cap. I, p.17.
[127] *Vide supra*, Cap. II, p.24.

trabalha com curadores. Quer dizer, pode ser que eles encomendem um texto a um curador para a exposição, mas eu não trabalhei com o curador propriamente. Portanto, fui em que inventei tudo sozinho, fui eu que pensei a exposição, a montagem… Não quer dizer que eu, entretanto, não mostre os trabalhos, ou não fale com algum curador a quem peça para vir aqui ao ateliê. Mas é numa ideia de amizade e de partilha e também de ter um *feedback* antes da concretização das peças. Eu gosto de trabalhar com curadores, porque é sempre interessante trabalhar com alguém cujo papel é a mediação entre o artista e o público e, portanto, está habituado a isso e é uma terceira visão. O curador é uma espécie de extensão do artista. Claro que, quando eu estou a falar de trabalhar com curadores, não é um curador qualquer que não sabe nada sobre o meu trabalho: é alguém com quem tenho confiança, com quem tenho afinidade, que tem confiança comigo, afinidade comigo, que sabe bastante sobre o meu trabalho, sobre o universo do meu trabalho. Nesse sentido, é sempre muito agradável quando alguém vem de uma forma genuína e sincera falar sobre as ideias ou sobre os conceitos. Uma pessoa sente-se apoiada, porque o trabalho de um artista plástico é muito diferente, exemplo, do teatro. Aí, geralmente, há um grupo onde se discutem todas as ideias e há uma confluência de pessoas que se apoiam umas às outras e que vão balizando as ideias. No caso dos artistas plásticos é um bocadinho como os escritores: trabalham sozinhos. Portanto, há um lado que pode dar azo à falha facilmente, porque uma pessoa está muito fechada dentro do seu universo e não está a fazer outras coisas. Quando não se mostra nada, pode-se chegar ao dia da mostra efetiva ao público e aquilo não estar propriamente afinado.

Então, sim, costumo e gosto de trabalhar com curadores.

Enquanto artista plástico, dentro do panorama cultural português e respetivo financiamento, sentes que a questão do concurso e da integração no mercado da arte te influencia, ou que te impõe um ritmo de trabalho?

O estado da cultura em Portugal é uma coisa e uma conversa muito complexa. E eu vou falar do ponto de vista das artes plásticas. As artes plásticas têm uma questão que é o mercado de arte. E a cultura em Portugal é espartana e é débil porque, na sua raíz, as pessoas não são cultas e não se interessam por cultura, de uma forma geral. E isto tem que ver com uma questão de educação, não tem que ver com mais nada. Não é instigado nas escolas, nas crianças, a que se vejam exposições, que se vá a espetáculos, por aí fora… Portanto, as pessoas crescem

sem esse valor, ou sem esse hábito. Na vida adulta, ou as pessoa têm a sorte de calhar numa família abastada, que tem esses hábitos, ou que, até podendo ser abastada, não tem esses hábitos e, portanto não serve para nada o dinheiro que tem, neste sentido. O que é que isto gera? O estado, para as artes plásticas — tirando instituições específicas que têm apoios regulares —, definiu que só se pode concorrer a pontuais. Os pontuais só acontecem duas vezes por ano, geralmente, mas nós só podemos concorrer a um por ano. São o que se chama "sete cães a um osso" e, quando se tem num ano, não se tem no seguinte, porque, senão, não dava para toda a gente — uma coisa terrível. Portanto, o estado não apoia.

Porque nós temos este sistema francês de que o estado é que apoia a arte. Ou seja, são raros os particulares, os *sponsors,* que estão interessados em apoiar arte, sobretudo artes plásticas. E, quando apoiam, querem coisas em troca. Ou seja, eles pagam e ficam com a obra, o que não é propriamente um apoio, é uma compra. É totalmente diferente, porque ficam sempre com um valor do lado deles, não é uma forma altruísta de dar dinheiro por dar dinheiro para aquele artista ter condições para trabalhar.

Ou, de facto, o artista está dentro do mercado, que depois tem de ser internacionalizado, porque, senão, ao fim de X vendas já não há mais ninguém para comprar, ou há outra questão. Por exemplo, eu fiz o ano passado, em 2019, uma exposição no MAAT, individual. Eu agora, se calhar, vou ter que esperar dez anos para ter outra. Quer isto dizer que, se uma carreira for pontuada, de dez em dez, ou de oito em oito anos, por exposições deste género, muito grandes, que realmente têm um impacto, falamos de quatro ou cinco que farei na minha vida. O que está bem, mas não está bem no sentido em que eu não posso desenvolver muito a minha carreira, e não tenho muitas hipóteses. O que é necessário é adquirir uma internacionalização qualquer (seja grande, pequena, média, tanto faz), fazer o mesmo tipo de exposições em museus internacionais. É o meu caso, por exemplo, que fiz muitas. Agora não, porque estamos no Covid-19, mas isso é necessário.

Enfim, não há só exposições retrospetivas no MAAT. Também há exposições noutros sítios: em galerias, em espaços mais pequenos, em espaços alternativos, por aí fora… Só que os museus como o MAAT, Serralves, Museu Berardo, Museu do Chiado, Culturgest têm um dinheiro que é maior e que permite outro tipo de produção. Enquanto que, por exemplo, um espaço alternativo não tem. Na maior parte das vezes, não tem sequer dinheiro, não paga *fees* aos artistas, não paga nada; eu estou a trabalhar, às vezes, meses e não recebo nada.

Porque toda a gente acha, ainda estamos nesse sistema, que o mercado funciona. Por isso, eles não precisam de pagar a peça nova que estou a fazer, porque eu vou vendê-la. Só que depois o mercado não funciona, eu não a vendo e, portanto, a maior parte dos artistas, na maioria das vezes, têm que dar aulas, têm que fazer outras coisas, o que não lhes dá o tempo livre para se dedicarem realmente à sua obra, que era o esperado.

As próximas questões relacionam-se sobretudo com o artista plástico como trabalhador individual. Já falamos vagamente sobre isso, há pouco, quando refletias acerca da pertinência do curador.

Falando novamente sobre o *Pathosformel*, introduzo-o agora como um exemplo da individualidade do teu trabalho. Isto porque, no final, quando aparece a ficha técnica…

Aparece um monte de gente.

Sim, mas percebemos simultaneamente que o grosso do trabalho, sobretudo em termos de direção artística, é teu. Trabalhas predominantemente sozinho? Fora, claro, as parcerias de teatro.

Sim, trabalho sempre individualmente. Trabalho sempre entre casa e o ateliê; raramente noutros sítios. Enfim, fiz muitas residências, mas é igual a estar no ateliê, ou estar em casa.

O que acontece é: eu trabalho individualmente, ou seja, há todo um trabalho primeiro que é completamente realizado por mim. Ou seja, a pesquisa, leitura, transcrição… às vezes são outras pessoas, como tu, que vais fazer a transcrição de textos. Mas, enfim, aquele trabalho está feito, depois é só copiar. […] Eu nunca tive nenhum assistente, efetivo, diário. Trabalhei dez anos com uma pessoa, o Miguel Faro, regularmente, mas, quando digo regularmente, não quer dizer que eu tivesse com ele todos os dias. Houve uma altura em que eu tive um ateliê perto de casa, na Rua do Século; ele também vivia lá perto, portanto, ia todos os dias para o meu ateliê, mas nem sempre vinha trabalhar com coisas para mim. Às vezes eram coisas dele, ou de outras pessoas, e ele só usava o espaço. Também trabalhei com um editor de vídeo durante muitos anos… Depois o Miguel deixou de trabalhar comigo, e o que eu tenho são várias pessoas que fazem coisas para mim, como, por exemplo, carpinteiros, serralheiros, por aí fora.

Então, há todo um trabalho solitário e, depois, há a manufatura das coisas. A manufatura pode ser edição, porque pode haver filmagens — de uma maneira geral, sou eu que filmo, mas, às vezes, não sou. Pode ser, por exemplo, tirar fotografias — umas vezes sou eu, outras vezes não sou. Trabalhar as fotografias, por exemplo, nunca sou eu, é sempre outra pessoa. Com a edição do vídeo, eu faço uma maquete primeira, mas depois a concretização efetiva é do editor. Com o serralheiro eu posso fazer não sei quantos desenhos preparatórios, por exemplo, e depois dar-lhos, como é o caso da peça que está no MAAT (*Repeat after me*). Trabalho com um laboratório de fotografia há quase vinte anos, que é a Fine Print. E, muitas vezes, vou para lá trabalhar com eles, como foi o caso do *Se pensavas que te livravas de mim…*: foi tudo lá digitalizado, impresso, montado, e levado diretamente para o museu.

Portanto, numa primeira instância, é um trabalho completamente solitário, e depois, em segunda instância, posso trabalhar com atores, com assistentes, com técnicos específicos de coisas. Depois, no fim, volto eu a trabalhar sozinho. Isso é ainda a organização de todo o arquivo do trabalho, como os currículos, as legendas…

E, nessa condição de artista e trabalhador individual, nunca te sentes sobrecarregado com a pesquisa, volume de trabalho ou diferentes tarefas que o teu trabalho implica?

Sim, sinto-me sempre assoberbado com trabalho. É raro o dia em que digo assim: "Ah, hoje não tenho nada para fazer!", mesmo ao fim de semana. Porque, na realidade, eu passo de artista para técnico de muitas coisas: tenho que ir montar exposições onde participo, tenho que fazer de secretário de mim mesmo e responder a emails, tenho que fazer de arquivista — ou seja, tenho que arquivar e organizar fotografias, legendas, currículos, portefólios, por aí fora. Há todo esse trabalho. Claro que isto tudo pertence à mesma coisa, porque sou artista, mas, na realidade, a maior parte dos artistas têm pessoas para fazer estas coisas. Eu não tenho.

Estava a insistir nesta questão da individualidade porque, no processo de pesquisa para esta entrevista e para compreender melhor alguns trabalhos, como o *Pathosformel*, deparei-me com uma bibliografia bastante extensa.

Sim, claro, tive que ler aqueles livros todos e é sempre assim. E li mais, muito mais do que aquilo que pus. Aqueles foram os que eu achei que eram principais e que usei mais. Mas,

na realidade, li muito mais do que isso. Li também coisas de filosofia que não pus ali, porque não as usei propriamente. Quer dizer, não usei transcrições das coisas, ou não construí o texto a partir daqueles. Mas li sempre muito mais…

E depois também há uma questão, que é o acumular de leituras e de coisas que se vêem, e de filmes, e por aí fora. Por exemplo: agora está o ciclo, na Cinemateca, do [Federico] Fellini. Eu fui e ontem comprei dez bilhetes — vou ver o ciclo todo. Mas é uma coisa que me interessa, como, por exemplo, acho que é imprescindível qualquer artista, ou qualquer pessoa que trabalha em artes ir ver exposições. Um artista ir ver exposições, e quando eu digo ver exposições, é ver todas, é o mínimo que se pede a um artista, ou seja a quem for. Por exemplo, para um artista plástico, eu acho que tem que se ir ao cinema, ao teatro, à ópera. A não ser que não gostem nada de uma dessas coisas: eu não adoro música contemporânea, portanto, é raro ir a concertos. Mas tanto faz. Ir ver espetáculos, ir ver exposições, ir ver conferências, ir ao cinema constantemente tem que acontecer.

Tenho agora algumas questões acerca da relação entre a forma e o conteúdo na tua obra, considerando que as formas, os *media*, são bastante diversificadas, como já estabelecemos aqui. Dirias que isso decorre, por exemplo, de uma vontade de experimentar diferentes suportes, como a fotografia, vídeo, escultura ou combinações destes?

Decorre de uma coisa, acho eu, que é: a mim não me interessa os *media*, interessa-me como é que os *media* expressam da melhor forma a ideia sobre a qual eu estou a falar, dentro de um léxico de *media* que nós conhecemos. Claro que eu posso misturar coisas, como, por exemplo, as esculturas que estavam no *Pathosformel*: eram esculturas, mas têm um vídeo lá dentro. Mas já foi feito, não é nenhuma novidade. E é nesse sentido que eles são construídos. Não há uma questão de dizer: "Eu usei isto porque me interessa trabalhar o som." Não, a mim não me interessa para nada trabalhar o som. Isto porque aquela ideia se formalizou em som, mas também se pode formalizar em escultura, também se pode formalizar em fotografia. Portanto, para mim não me interessa nada a forma das coisas. Claro que qualquer artista plástico tende a fazer objetos estéticos, ou com uma determinada estética. Mas mesmo a estética, para mim, tem que ver com a capacidade de expressar melhor aquela ideia. Não me interessa criar objetos chamados "bonitos", "belos", isso é inerente, qualquer artista plástico à partida faz isso naturalmente. […]

Dirias que essa questão é central no processo?

Completamente central. Não há outra. No meu trabalho é completamente, sim.

Para além da expansão dos *media*, que não sei se procuras intencionalmente…

Não, acho que, talvez, no início do trabalho, os *media* eram mais concretos. Ou seja, os *media* eram: vídeo / vídeo, fotografia / fotografia… Depois, foram-se adensando as coisas: podia ser fotografias / som, ou neste caso [*Pathosformel*, instalação], uma escultura com som, pode ser um vídeo dentro de uma escultura… Pronto, acho que tenho misturado agora essa coisa.

Também tenho explorado outra questão, que talvez, aí, venha do trabalho do teatro, que é: as coisas que tenho construído para o teatro, do ponto de vista cenográfico e também conceptual da própria peça, transporto-as para as artes plásticas e misturo.

Eu já tinha feito o trabalho antes, já tinha feito esta transposição, que era, se calhar, das artes plásticas diretamente para o teatro, e depois, na realidade, só fiz o movimento inverso. Mas, claro, eu sou um só artista e estou sempre a fazer a mesma coisa. Se calhar não há movimentos de um lado para o outro, é sempre a mesma coisa.

Para além dessa novidade através da mistura de suportes, também procuras uma expansão teórica ou temática para os teus trabalhos?

O meu trabalho é sobre a condição humana, o que abrange milhares de coisas. E, nesse sentido, sim, talvez esteja sempre à procura, tudo cabe, pode ser tudo. Há uma tendência específica para trabalhar a psique humana, ou como é que nós construímos a nossa identidade. Por isso, tanto podem ser coisas mais políticas, menos políticas, psicologicamente políticas… Elas nunca são é só estéticas, só políticas…

Por exemplo, há um olhar para as artes decorativas, porque é com as artes decorativas que nós vivemos, com tapetes, com mesas… Eu estou sempre a recorrer a mesas, tenho não sei quantas esculturas que têm coisas em cima, não têm coisas em cima, têm coisas atravessadas, por aí fora… Mas porquê? Porque a mesa é um dos objetos que nós mais usamos, com o qual mais nos relacionamos. Nós estamos sentados, neste momento, em cadeiras com uma mesa à frente. Interessa-me isto no sentido em que a mesa pode ser um sítio de memória, pode

ser um sítio para se comer, para se trabalhar, um sítio de poder (onde se assinam tratados, cartas, por aí fora). Portanto, nesse sentido, a mesa, para mim, e para te dar um exemplo, é uma coisa que me interessa sempre trabalhar. Mas não me interessa a mesa, se é assim ou assada. Depois interessa-me o desenho desta mesa, se está a falar de uma coisa específica. Nós, neste momento estamos em frente a um estirador de arquitetura, que é diferente de uma mesa D. João V. A dimensão da mesa, quando elas aparecem, quer dizer também várias coisas: usar uma mesa de casa de jantar é diferente do que usar uma escrivaninha, ou uma mesa de apoio. No entanto, elas são todas mesas, só que elas têm todas formulações distintas.

Relativamente à abordagem dessas temática, dentro das formas de apresentação que aqui invocaste, dirias que procuras um discurso fundamentalmente documental, de choque, de reflexão crítica ou outro?

É uma reflexão crítica. Não é de choque, porque eu não sou ativista no trabalho. Portanto, o meu trabalho não é ativista, mesmo nos trabalhos mais políticos. Todos os trabalhos sobre o pós-colonialismo, a escravatura, que são bastante agressivos, por assim dizer, não são ativistas. Eles são só críticos sobre a história para, precisamente, nós pensarmos, hoje, o que queremos fazer com aquele tipo de ideias que ainda são vigentes no nosso mundo. Enfim, há outros trabalhos que são igualmente violentos, apesar de parecerem menos. Todo o meu trabalho que é mais psicológico, ou seja, que fala mais sobre a psique humana é psiquicamente político. Ele está a pedir ao público que o vê uma reflexão sobre si próprio perante aquela situação.

2.5. *Entrevista a Vasco Araújo (2)*

Guião de entrevista

Aquilo que, nesta entrevista, procuro compreender é de que modo as artes performativas são matéria para a criação de artes plásticas, tal como acontece, por exemplo, com o canto lírico. Interessa-me igualmente perceber se ocorre o movimento contrário, ou seja, em que medida e com que contornos bebe a cenografia das artes plásticas.

Questões acerca da relação interdisciplinar

1. A relação entre cenografia e artes plásticas, na tua obra, tem fronteiras palpáveis como, por exemplo, num determinado ano começaste a trabalhar com uma determinada companhia, com encargos específicos. Queria, no entanto, perceber os pontos menos estáveis dessa relação, nomeadamente a proveniência desse interesse. Ele equipara-se, por exemplo, ao do canto lírico — uma afinidade pessoal, conhecimento técnico e material de trabalho que não se esgota num fim em si mesmo?
2. Como foi falado, na entrevista anterior, que a construção de um determinado trabalho implica formação cultural em diversos campos artísticos, seria interessante perceber de que modo o emprego de motivos provenientes do universo teatral (textos dramáticos, elementos cenográficos, ideias de dramaturgia) surge de um apreço pessoal pelas artes dramáticas.
3. Podemos falar de fronteiras mais permeáveis, na tua forma de trabalhar cenografia? Gostaria, a este propósito, de referir uma ideia de cenografia mais abrangente, não apenas ao serviço do teatro, ou da ópera, que acredito estar patente na forma como montas exposições, criando percursos através do posicionamento de objetos no espaço e na forma como concebes as obras, induzindo no público um posicionamento perante as mesmas. Reconheces esse ímpeto de cenografar nas artes plásticas? Ou podemos falar de cenografia nesse sentido mais lato?
4. Há um artigo, por Alexandre Melo, *La morte del desiderio,* que se dedica a esta ideia de cenografia que se estende ao modo de expor, ao tempo de visualização e graus de atenção que propões para cada peça. Eu diria que a ideia de cenografia se expande, mesmo, às próprias peças, como em *Repeat after me*, que implica um movimento físico e propõe uma coreografia ao espetador de acordo com a lógica da própria peça.

5. Mesmo que essa relação entre cenografia e artes plásticas não seja fácil de fixar no tempo, consegues identificar transferências claras de uma área para a outra?

Questões acerca das especificidades da investigação e produção inerentes à cenografia

6. Quando se cria para espetáculos há, normalmente, especificidades, tais como o público estar sentado, haver uma distância entre espetador e objetos, um ritmo proposto pela dramaturgia e uma mudança de cenários. Tendo em conta as particularidades da criação cenográfica / para espetáculos, consegues especificar algumas implicações técnicas, formais, pragmáticas que este tipo de trabalho acarreta?
7. Quais as motivações que te levaram a continuar os trabalhos junto do Cão Solteiro?
8. Tenho procurado estudar os teus métodos de trabalho, mas também os do Cão Solteiro. Há duas hipóteses de trabalho com eles: como cocriador e cenógrafo, ou apenas como cenógrafo. Quais as especificidades de:
    A. trabalhar apenas como cenógrafo, tendo em conta que isso muitas vezes implica desenvolver cenografia para uma produção com um realizador?
    B. trabalhar como cocriador de um espetáculo, ao nível da pesquisa e formulação do objeto?
    C. trabalhar como cenógrafo dentro duma equipa cujos prazos de produção e conceção do espetáculo são desencontrados?

A presente entrevista com Vasco Araújo sucede forçosamente a primeira, uma vez que, para além da lógica temática que as encadeia, a sua concretização implicou o acompanhamento, ao longo de sensivelmente cinco meses, dos processos de trabalho individuais e coletivos do artista e respetiva companhia que integra. Da mesma forma indispensável à elaboração desta série de questões foi a pesquisa relacionada com a obra de Araújo, que exigiu não só diversas visitas ao catálogo digital do artista, mas também a leitura de textos dedicados à sua obra em diferentes contextos (académico, crítica de arte, editorial).

Esta última incursão teórica permitiu aferir que, apesar de estarem diversas vezes analisados os materiais com os quais o artista trabalha, sobretudo devido ao caráter inusitado dos mesmos, a relação entre as artes plásticas e a cenografia na obra de Vasco Araújo carece de investigação. Isto porque poucos textos se debruçam sobre as modalidades híbridas resultan-

tes da apropriação de textos, motivos visuais e técnicas dramáticas para a construção de obras de artes plásticas, bem como sobre a adaptação de ideias, metodologias e processos característicos das artes plásticas para a cenografia. Interessa-me, portanto, através desta entrevista, abordar os movimentos entre as duas áreas, percebendo justamente em que sentido/s se influenciam e a que nível/níveis (temático, processual, técnico, exploratório).

Resta mencionar que esta conversa teve um contexto diferente da primeira, uma vez que há maior familiaridade com os elementos circundantes: o ateliê de Vasco Araújo, para cujas paredes aponta inúmeras vezes durante a conversa para dotar de exemplos o seu discurso; a obra do artista, que permite outro tipo de questões; o próprio entrevistado, cujos relatos sobre metodologias e abordagem às relações estabelecidas no contexto de trabalho são, agora, mais fáceis de acompanhar e questionar.

A entrevista decorreu novamente no espaço de trabalho de Araújo, a 13 de janeiro de 2021.

Eu queria fazer esta entrevista porque, na leitura dos textos selecionados no teu site, constatei que muitos deles procuram uma relação entre as artes plásticas e a ópera, o canto… Mas não há nenhum, ou, os que o fazem, é superficialmente, que procure uma relação com o teatro, a cenografia.

Não, nenhum.

Pois. Eu gostava de perceber melhor essa relação. Falaste, na entrevista anterior, da importância que sentes em fazer "formação" em várias áreas da cultura, da arte e interessava-me, nesse sentido, saber qual é, para ti, o papel do teatro e como é que ele verte para as artes plásticas.

Portanto, a relação com o teatro aconteceu acidentalmente. Eu estudei Belas-Artes e, depois, estudei canto [...]. Mas era qualquer coisa que, talvez, fosse mais um fascínio, talvez eu gostasse mais de ópera do que quisesse, propriamente, ser cantor. […]

Entretanto, eu editava os primeiros vídeos que fiz com uma rapariga, que se chama Catarina Campino, que é artista plástica, e que filmava e editava muitas filmagens de espetáculos de dança. Ela editava também com os Praga [Teatro Praga], para além de ser amiga deles. E ela disse sempre, cada vez que eu ia lá trabalhar, que eu tinha que conhecer os Praga. E, entre-

tanto, os Praga (que era o André E. Teodósio e o Pedro Penim, não era ainda a Cláudia Jardim) fizeram uma peça na Gulbenkian, com a Catarina, na qual as pessoas entravam dentro de um quarto onde havia roupas, espelhos, etc., onde podias pôr música, podias cantar sozinho; não estava lá ninguém. Uma espécie de instalação. Eu fui lá, participei naquilo tudo e, entretanto, conheci-os. Há então uma vez em que eles me chamam para trabalhar com eles, numa peça que se chamava *Disco-Theatre*[128]. Na verdade, essa foi a minha primeira experiência de teatro. O espetáculo não era uma ideia de teatro clássico (com texto), era uma *long performance*, que começava à meia-noite e acabava às seis da manhã. Portanto, chamaram-me para essa residência, em Montemor, para criar o espetáculo todo e, depois, para participar. Eu não participei enquanto cenógrafo, ou enquanto plástico, participei na própria peça.

A seguir a isso, trabalhei individualmente com o André e. Teodósio em várias óperas que fizemos juntos. Aí sim, mais na área de cenografia e figurinos, mas também na criação do próprio espetáculo. E passei a trabalhar com eles mais do ponto de vista de assessoria para a cenografia, ou fazer a própria cenografia.

Até que conheci o Cão Solteiro. Até foi o André, uma vez que estávamos no Bairro Alto, e estava lá a Paula [Sá Nogueira], que lhe disse: "Tens que trabalhar com o Vasco!" [risos]. Começámos, então, a trabalhar e fizemos *A Portugueza*[129], que foi um bocadinho como isto dos Praga. Ou seja, eu não fiz propriamente a questão plástica, porque o espetáculo, em termos de cenografia, não tem praticamente nada, é tudo preto, mas entrei enquanto *performer*: *A Portugueza* era eu a ensaiar o hino de Portugal. A partir daí, fui "abandonando", aos poucos, os Praga. Não houve chatice nenhuma, mas, enfim, deixou de fazer sentido. De vez em quando, faço uma coisa ou outra, mas muito pouco. E passei a trabalhar regularmente com o Cão Solteiro.

O que é que isto trouxe? Eu acho que levei o meu universo para as minhas peças com o Cão Solteiro, enquanto artista plástico, e soluções plásticas de pôr em cena. Uma das questões que eu acho que levei para lá, nesta peça [*Azul vermelho Azul manteiga*] e em todas as outras, aliás, é a de ver a caixa preta do teatro clássico não como um sítio onde as coisas estão frontais — uma ideia até muito clássica e ortodoxa de montar um cenário —, mas sim de criar

[128] TEATRO PRAGA, 2006.
[129] ARAÚJO e CÃO SOLTEIRO, 2009.

uma espécie de peças que lá estão dentro. E isso, n'*A Africana*[130], já estava, com o quadrado de terra, apesar de ele estar paralelo às paredes do teatro. Por exemplo, no *Mise en Abyme*[131], que tem aqueles telões todos postos de lado, — o que é um desastre para as luzes, porque inviabiliza quase todas as varas — isso cria, quanto a mim, um outro ponto de vista perante o objeto e aquilo não é uma cenografia, mas sim um objeto que ali está. É precisamente esse cruzamento que estamos ali a fazer, porque eu sou sempre um artista plástico e vou sempre ser. Por muito que eu participe, ou faça de ator, eu vou ser sempre um artista plástico. Portanto, o que eu estou a levar é o universo das artes plásticas para dentro do teatro. Não quer dizer que não se tenham já feito cenografias com os objetos não paralelos às paredes do teatro, mas fazia-se para provocar uma perspetiva arquitectónica. E não para ver aquilo enquanto objeto escultórico em cima do palco.

O que é que aconteceu ao contrário? Aconteceu que soluções do teatro — nomeadamente telões, como é que aparece o texto, como é que é dito o texto — vieram para as artes plásticas. No filme que fiz, o *Pathosformel*[132], só há atores de teatro, o que muda radicalmente a ideia daquilo a que se poderia chamar "cinema", porque eles não têm a linguagem do cinema, pelo menos nos termos clássicos. Portanto, eu estou a filmá-los também como objetos teatrais, e não enquanto atores que estão ali a fazer uma grande interpretação. Não é que não estejam, mas não é aquela representação cinematográfica, a "grande interpretação".

Interessa-me essa questão, a questão do falso do teatro: nós todos sabemos que é falso, mas nós todos encaramos como falso e, logo a seguir, como verdadeiro. Enquanto que, no cinema, mesmo sabendo que aquilo é ficção, achamos sempre que há uma parte de realidade, porque aquilo é muito parecido com o que nós tomamos como realidade. Interessa-me essa questão: os dispositivos falsos, ou encenados dessa encenação para provocar uma espécie de super-encenação. A super-encenação é esta questão de talvez não haver realidade, porque, por exemplo, a minha realidade nunca é igual à tua; nós somos dois seres humanos, um feminino, outro masculino, mas a nossa realidade é totalmente diferente. Se eu te for perguntar uma série de coisas do dia-a-dia, tu fazes de forma diferente, assimilas de forma diferente… Portanto, cada uma das nossas vidas é uma encenação, e a arte seria uma super-encenação. Claro

[130] ARAÚJO e CÃO SOLTEIRO, 2012. O espetáculo tinha como cenografia central uma estrutura de ripas retangular, preenchida por terra, e circundada por um fio delimitador com sustentáculos. O dispositivo criava uma elevação semelhante a um estrado, onde os intervenientes representavam.

[131] ARAÚJO e CÃO SOLTEIRO, 2019. O espetáculo tinha como cenografia, entre outros elementos, uma sucessão de telões pendentes, que iam sendo reveladas e alteradas pelos atores ao longo da *performance*, através da pintura, por exemplo.

[132] ARAÚJO, 2020a.

que, depois, há aqui uma série de regras sociais, económicas, por aí fora, que nos fazem todos viver mais ou menos da mesma forma. Mas o sentir é diferente. Portanto, interessa-me o falso para falar sobre o que seria o real, para falar sobre o que seria o aqui e agora.

Há muitos textos que falam sobre a encenação, mas, no fundo, eles falam já sobre o teatro. Mas não falam é especificamente sobre esta prática, porque eu também nunca falo desta prática em si. Ou também nunca ninguém me perguntou…

Há diversos textos que equiparam o canto e a voz a materiais, como se substituíssem outros mais ortodoxos, como o barro. Mas não encontrei ainda a tese de que isso seja feito no teu trabalho com o texto dramático. Mas ele está muitas vezes presente.

Está, quase sempre.

Como, por exemplo, através de textos clássicos, ou de Beckett, ou de José Maria Vieira Mendes. Portanto, também há essa presença do teatro, por via do texto, que se calhar é anterior à participação em espetáculos no plano físico.

Não é anterior à voz. A voz foi logo desde o início. O texto aparece depois. Quer dizer, a segunda obra que eu fiz tinha um texto do Miguel Castro Caldas, que é um escritor de teatro.

Essa questão do texto, no fundo, é da mesma ordem da da voz. É só texto e, muitas vezes, ele torna-se voz. Portanto, o que me interessa nestes textos teatrais, como dizia, é a possibilidade de provocar o falso, para sentirmos mais, ou de nos identificarmos mais, de uma forma mais "universal" — que o universal, pelo menos da forma como o entendemos hoje, é relativo.

Os textos estão lá a provocar uma história, uma ideia, estão a reforçar. Eles nunca aparecem só como textos, não é uma coisa de poesia concreta. Nunca fiz nenhum peça que é só texto — por acaso, já fiz, mas fiz só uma, que é um acidente no percurso. A questão é que um texto aparece sempre com uma imagem, o que nós geralmente associamos ao texto estar a dizer o que a imagem é, ou vice-versa, e isso praticamente nunca acontece. Ou seja, elas desfazem-se uma à outra, ou acrescentam conteúdos que não estão lá, ou fazem-nos viajar para conteúdos que não estão lá. Por exemplo, o texto pode dizer uma coisa e a imagem outra e essa conjugação é que cria o tal falso. Portanto, de certa forma, quando eu agarro na tragédia

de Hipólito, no meu vídeo *Hipólito*[133], e retiro todas as falas, ficando só as falas dele, a personagem altera-se radicalmente, ou seja, em vez de ele ser um mártir, passa a ser um déspota e a dizer coisas terríveis sobre o pai, sobre as mulheres. Se calhar exacerba o pior que haveria nele e não o sítio onde ele é posto. Quer dizer, eu acho que ele é sempre uma besta, só que, misturado com toda aquela coisa, ficas na dúvida. Esse texto, em conjugação com as imagens que lá estão, que não têm nada que ver, são duas crianças a brincar, vestidos de Mocidade Portuguesa, vai buscar toda uma história dos fascistas, sobretudo alemães, que se apropriaram das tragédias gregas para fazer propaganda moralista sobre a vida das pessoas, para justificar uma série de ações… Há sempre esta questão de como lemos, de como é que as coisas são apresentadas, de enunciado. Por isso, os textos, muitas vezes, são enunciados para qualquer coisa, o que não quer dizer que estejam a descrever o que está na imagem. São antes um enunciado para uma realidade.

Um dos textos dedicados à tua obra, publicado na Contemporânea (*La morte del desiderio*[134]) defende uma ideia de cenografia nas tuas exposições, tendo em conta que elas traçam percursos e levam o espetador a ter de escolher entre perspetivas. Identificas-te com esta ideia de cenografia que não é só uma ideia para palcos e que se sente também na forma como pensas exposições, ou até peças, como por exemplo *Repeat after me*, que montámos no MAAT, que obriga o espetador a posicionar-se, a ir a um lado e ao outro[135]?

Sim, essa ideia da cenografia é uma coisa muito antiga, os romanos já faziam isso. Até nos próprios frescos romanos está posta essa ideia da representação, de abrir janelas com vistas da cidade. Penso que aquilo de que o Alexandre [Melo] está a falar é uma forma de colocar obras que faz com que, de cada ângulo, elas sejam uma coisa diferente; que faz com que o nosso corpo, em projeção àquilo, provoque uma determinada sensação, como, por exemplo, a escala. Essa é sempre uma coisa muito importante: por que se faz com 3 metros e não com 5? Ou por que se faz com 5 e não com 3? São coisas totalmente diferentes. As questões da monumentalidade, da imponência, da escala física, de manuseamento de objetos são importantes.

[133] ARAÚJO, Vasco, 2003.
[134] MELO, 2018.
[135] Cf. Cap. II, pp. 21-22.

Por exemplo, o teatro e a ópera têm sempre uma tendência para exagerar o tamanho das coisas para se ver. É ridículo! Fica assim um bocadinho como um espetáculo infantil.

Penso que, no que faço, não me interessam só as peças individualmente, mas interessa-me também a performatividade que a peça implica no público. Por exemplo, a performatividade, nessa peça do MAAT [*Repeat after me*], que é participativa, obriga-nos a duas coisas: 1) estar a ouvir, escutar e, para a maior parte das pessoas, repetir as frases; 2) ir de um lado para o outro, ir atrás da voz. Isso faz imediatamente o efeito certo de estarmos de um lado, e do outro; nunca nos vemos, mas estamos sempre a ver-nos.

Esse texto [*La morte del desiderio*, Alexandre Melo] é sobre uma exposição que eu fiz na galeria Francisco Fino, que tinha um telão enorme, com uma imagem enquanto passava um texto do José Maria Vieira Mendes […]. Esse texto era o *script* para um filme, que nunca iria ser filmado, portanto, era basicamente só didascálias. Depois, nós aproveitámos esse texto para fazer o *Mise en Abyme* e, no entanto, são objetos totalmente diferentes. Uma coisa é muito minimalista — só com um telão, com texto a passar em silêncio, que só se lê, que demora uma hora e tal, o que seria o tempo do filme — e outro é uma peça de teatro, que também tem lá os telões […] e na qual fazemos as cenas.

Essa questão da encenação interessa-me porque isso permite ao público posicionar-se, não só conceptualmente, mas também esteticamente sobre uma exposição, sobre as esculturas, sobre as peças ou sobre o que for.

Tenho ainda questões sobre a vertente prática do teu trabalho. Obviamente, como artista plástico, já trabalhaste com materiais muito diversos e já procuraste diferentes pessoas para produzir e executar as peças. Ainda assim, a passagem para o mundo da cenografia implicou muita adaptação?

Tirando poucas coisas, não. Ou seja, há coisas que eu não domino. Quando fizemos *A Africana,* para o quadrado de terra, nós ao início queríamos fezes, o que, enfim, não era possível por questões de higiene. Mas, quando veio a terra, eu disse que teria de se forrar não só com um plástico, mas com várias camadas de plástico. Mesmo assim, caía água lá embaixo. Quer dizer, aquilo foi feito sem eu ter forma de calcular o peso, não sei fazer essas coisas. Há coisas de mecânica que eu não sei fazer.

Por exemplo, quando eu fiz a peça dos LEDs, para o musical[136] do Cão Solteiro, eles disseram: "Isso vai ser impossível […], porque é néon, é caríssimo." […] E fui investigar e arranjei uma solução. Fui com a Joana [Dilão] para uma loja, um armazém de luzes, e arranjei uma forma de fazer aquilo, com o orçamento mínimo que tínhamos.

Portanto, eu acho que não há uma diferença, até porque eu já fiz peças enormes e instalações… Por exemplo, aquelas paredes que tu viste no Porto[137] [instalação *Pathosformel*], fui eu que as fiz, com um carpinteiro, mas fui eu que as fiz. Aquilo não é mais pequeno do que uma coisa para teatro.

Há uma diferença, talvez, entre as artes plásticas e o teatro: eu sei que no teatro as coisas podem ser mais efémeras; não quer dizer que estejam mais mal feitas, mas são mais efémeras. Ou seja, sei que se pendura, fica e, no fim, desaparece. A não ser que eu sabia que o espetáculo vai ser reposto. Então, tenho que pensar dessa forma, como é o caso deste, por exemplo, sobre as cores [*Azul vermelho Azul manteiga*], em que tive que pensar uma cenografia que fosse fácil de transportar, que pudesse ir num carro qualquer, e pudesse ser montado, no máximo, numa hora[138]. Isto é uma premissa, é complicado às vezes. Outra coisa é, por exemplo, no *Mise en Abyme*, em que estão lá os telões, que demoram imenso tempo a montar, mas, depois de acabar o espetáculo, saem.

Nunca se vê a parte de trás, as "costuras" …

Nunca se vê a parte de trás, pode-se estragar, pode desaparecer. Enquanto que uma escultura é para vender, ou para ser exposta e durar o resto da vida, porque as obras de arte têm esta aura, têm de durar o resto da vida, a não ser que eu decida que é efémera.

Claro que há materiais que são hiper-reproduzíveis, como os vídeos, fotografias, impressões; tudo isso pode-se sempre refazer, tendo, enfim, um custo adicional. Mas, por exemplo, esculturas não posso fazer assim "tanto faz". Agora aquelas duas esculturas ali das cadeiras, com um pano, fiz assim, com alfinetes[139]. Se fosse para o teatro, ia assim! Ninguém lhe ia tocar, estava lá posto no chão e, chegado o fim, tirava os alfinetes, dobrava os panos, e punha na gaveta. Mas uma escultura, quando se monta, nunca mais se desmonta. Portanto, agora,

[136] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, 2020. Um dos principais elementos cenográficos do espetáculo consistia numa estrutura de grade metálica, na qual se compunham diferentes formas através de LEDs néon.
[137] Cf. ANEXOS: fotografia 5.
[138] O espetáculo *Azul vermelho Azul manteiga* era ainda itinerante aquando da realização desta entrevista.
[139] Cf. ANEXOS: fotografia 35.

tenho que levar as cadeiras a uma costureira; ela tem que coser aquilo tudo à mão e por aí fora. Essa é a grande diferença: pensar peças que ficam para o resto da vida e peças que têm um tempo. Isso faz uma grande diferença; não tanto as questões da escala e dos materiais…

E trabalhar como cenógrafo em espetáculos que envolvem o cinema? Tendo em conta que o Cão Solteiro trabalha muitas vezes com André Godinho, sentes alguma implicação a esse nível?

Para mim, não. Quando eu vou fazer as cenografias, ou quando eu ajudo na cenografia nas peças do Cão Solteiro com o André Godinho, a questão é diferente. Portanto, eles têm a ideia e, quando aquilo já está mais ou menos estruturado, chamam-me para eu ter ideias para a cenografia. Mas eles já têm uma ideia da peça e do que é que queriam.

Portanto, é muito diferente o processo porque, quando é comigo, é desde o início, desde a ideia principal, que muitas vezes surge a partir de uma cenografia, ou de uma ideia de cenografia.

O que é que te interessa mais quando estás nessa posição de criador de teatro ou de espetáculos, quando fazes esse processo desde o início?

Interessa-me a ideia central.

Partes do mesmo[140] de que partirias num trabalho de artes plásticas, em termos de motivos e pesquisa?

Sim, exatamente da mesma coisa. É, por exemplo, quando a Paula [Sá Nogueira] diz que temos que pensar um espetáculo e eu começo a pensar e, não sei, às vezes cai-me assim aos trambolhões, do céu. Como à Paula, com certeza, como a todos os artistas: "Olha, e se trabalhássemos sobre isto?!". Às vezes, até é um tema que não nos interessa muito, como, por exemplo, quando fizemos a *A Africana*, em que cheguei lá um dia e disse: "Sabes o que é que era interessante? Trabalharmos sobre esta ópera." E a Paula disse que sim.

Como é que nós trabalhamos e como é que chegamos lá é toda uma outra história. Por exemplo, o *Isto é uma tragédia*[141] foi porque eu queria fazer uma tragédia, mas aquilo não tem nada a ver com uma tragédia. Quer dizer, é a ideia de montar uma cenografia para uma

[140] *Ibidem*: *Entrevista a Vasco Araújo (1)*, pp.104-105.
[141] ARAÚJO e CÃO SOLTEIRO, 2016.

tragédia grega porque eu disse que íamos pegar num texto de tragédia grega e a Paula disse que eu estava doido, que nem pensar, e que isso era uma coisa dos anos 80; começou a gozar comigo.

Porque eu não tenho uma ideia de teatro contemporâneo, é uma coisa muito estranha, embora eu entre facilmente nas ideias todas. Se calhar é um bocadinho como eles, do teatro, têm das artes plásticas: também acham que é pintura e escultura, e não tem que ser, […] acho que essas fronteiras são relativas.

O que é que te levou a ficar no Cão Solteiro, por oposição, por exemplo, ao Teatro Praga?

Olha, nem sei, não houve razão nenhuma. Quer dizer, os Praga começaram a convidar outras pessoas para trabalhar com eles, que é uma coisa que eles fazem regularmente. Penso que o Cão Solteiro gostou de trabalhar comigo porque, de um dia para o outro, decidiram que iam só fazer peças comigo e com o André Godinho. O que não quer dizer que isso não mude […] Não sei, não houve nenhuma opção específica. Tenho a certeza de uma coisa: por muito que, às vezes, a gente embirre uns com os outros, gosto muito de trabalhar com elas, porque temos a mesma linguagem. Como trabalho sozinho, ao início, trabalhar com pessoas do teatro foi um bocadinho complicado porque eles decidem tudo em grupo, o que, na realidade, é um bocado uma mentira pois é sempre ali um ou outro que decide. Essa coisa do grupo, no qual todos dizem coisas, todos dão opiniões, e onde, quando eu digo "Eu acho que a parede tem que ser azul", outro responde "Ai, azul?! Nem pensar!", e ainda outro responde "Ah, também não gosto!" é importante. E tu pensas assim: então, mas eu estou aqui nessa qualidade de escolher qual é a cor e agora todos opinam? E está bem! Eu é que não estou habituado a isso porque decido tudo no meu trabalho. Ou, quando tenho dúvidas, pergunto a alguém, mas não sigo a resposta dessa pessoa, muitas vezes. É só uma espécie de baliza das minhas ideias.

Do que eu gosto, também, em trabalhar no Cão Solteiro, é que há um respeito de uma parte e da outra. Claro que, se a gente acha uma estupidez o que o outro está a pensar, dizemos. Ou, então, eu faço uma pergunta que eles todos odeiam, quando vêm com uma ideia, que é: mas isso é sobre quê? a peça é sobre o quê? Que é uma pergunta do conceptualismo: a peça é sobre o quê? […] queremos falar sobre o quê? Para mim é muito importante porque, claro que as peças podem disparar para mil assuntos, mas convém haver uma ideia central e o

grupo saber do que é que está a falar, para depois então multiplicar aquilo em não sei quantas ideias. Se nós não estamos todos de acordo com essa ideia, é um *lost in translation*, porque um pode estar a pensar que isto é azul e outro que isto é verde, e parece que estamos a falar da mesma coisa e não estamos.

O que eu gosto muito no Cão Solteiro é que a Paula tem universo, por exemplo, eu tenho outro, e a Mariana [Sá Nogueira] tem outro. Mas há sempre um lado de cruzamento entre nós, até de um universo estético, o que é muito agradável. Por exemplo, com os Praga, nem sempre isso acontecia. Para além de que os Praga têm sempre ideias muito fixas e, por isso, às vezes, ia para lá fazer não propriamente de criador, ia antes esteticizar as ideias deles, o que, francamente, não me interessava muito.

Sobre a próxima questão, falei já com a Mariana e com a Joana. Elas referiram uma forma de trabalhar no Cão Solteiro que implica dois tempos: um de produção, que tem que avançar primeiro para que os de figurinos e cenografia fiquem terminados e outro de conceção do espetáculo, que acontece nos ensaios e, por isso, vai até à estreia do mesmo.

[Risos] Às vezes no próprio espetáculo. Já aconteceu.

E como lidas com isso?

É complicadíssimo, é o pior para mim. Como tu percebes, aqui no meu ateliê, tudo é feito com meses e meses de antecedência. Esta exposição, que eu estou a fazer agora para a galeria Francisco Fino, e que era suposto ser em setembro […], estás a ver que já estou a trabalhar nela há um ano; o filme [*Pathosformel*] estava todo escrito um ano antes, por aí fora.

Mesmo assim, quando elas [Cão Solteiro] fazem as coisas comigo, tudo fica mais concreto, porque eu puxo a carroça a esse nível. Por exemplo, quando eu encomendava um texto ao José Maria Vieira Mendes, ele antigamente entregava-o uma semana antes de nós começarmos o ensaio. E eu disse que não, que isso não voltava a acontecer, porque não sou ator, não tenho técnicas para decorar; ou então não me poderiam pôr texto […]. Até porque eu não faço só teatro, então é uma camada de nervos ir para cima de palco sem saber o texto.

Mas também é muito complicado, às vezes, outras coisas como fazer ensaios sem ser possível ter lá a cenografia; sem sabermos ainda o que são os figurinos porque às vezes a Ma-

riana também não sabe ainda. Portanto, isso é o problema do conjunto, mas ao qual eu me fui habituando ao longo dos anos. Agora já não me preocupo com nada, acho sempre que aquilo vai acontecer. O *Mise en abyme* é uma peça interessante para dar o exemplo porque correu mal desse ponto de vista. Ou seja, os ensaios não foram muito bem estruturados e, quando chegámos ao São Luiz, tínhamos só três dias para instalar, não tínhamos praticamente tempo para ensaiar. Só fizemos três espetáculos e, portanto, só no último dia é que pareceu o primeiro dia. Isto porque o único corrido que tínhamos feito foi no dia da estreia, num espetáculo que tem quase duas horas. Acontece que, como o espetáculo estava hiper-estruturado do ponto de vista de texto, cenas, acontecimentos, cenografia […], quem viu não notou nada; notámos nós. Porque havia essa estrutura, todos nós sabíamos o que estávamos a fazer. Claro que, quando eu vejo o vídeo, penso que certas coisas podiam ser melhoradas, mas isso era tempo de ensaio. Isso acontece muito com as minhas peças com o Cão Solteiro porque, como o dispositivo cénico é tão importante quase como o resto, é aquilo que estrutura tudo, de certa forma; ou aquilo está em consonância com a ideia.

Falaste, já algumas vezes, de José Maria Vieira Mendes. Ele é, inclusivamente, uma presença assídua em diferentes obras tuas. Referiste também que não tens necessariamente uma ideia de teatro contemporâneo. No entanto, ele é um dramaturgo contemporâneo. Qual é, então, o teu interesse na obra dele, tendo em conta essa recorrência?

Interessa-me o que ele escreve, enquanto ideias, assim como me interessa o facto de ele pôr as coisas num sítio não-teatral. Ou seja, é sempre teatral e não-teatral, simultaneamente. Mas interessam-me, sobretudo, as ideias dele e a forma como escreve.

Há uma altura em que nós temos que eleger pessoas com as quais nos faz mais sentido trabalhar […] e, depois, deixa de fazer, como com tantos atores com os quais já me cruzei e com quem já não trabalho. […]

2.6. *Entrevista a André Godinho*

Guião de entrevista

1. O que te interessa como criador de espetáculos? Creio que há uma questão central que é muito visível: a exploração dos limites da realidade e da ficção (*Play, the film*, *Day for night*, *We all go a little mad sometimes*). Ela virá, também, da tua obra cinematográfica, onde vemos essa mesma exploração, por exemplo, no cinema que aborda o cinema, através da destruição e construção da ficção (*Bonjour*, *Ponto morto*, *Le chambre jaune*)?
2. Mariana e Paula Sá Nogueira aludiram à negação como ideia fundadora do Cão Solteiro, no sentido em que a criação da companhia se forma, em parte, como uma reação àquilo que não queriam fazer no meio do teatro. Refiro-me a ideias de teatro mais clássicas, com as quais não queriam trabalhar: como figurinista, a Mariana, seria ilustradora de ideias de um encenador; como atriz, a Paula estaria afastada da criação do espetáculo. Quero perguntar que relação estabeleces com o cinema, quando começas a trabalhar em teatro? Como o encaras e porque é que procuras esta interceção?
3. Vasco Araújo refere uma ideia de cenografar / conceber espetáculos que passa por adaptar uma linguagem, que é a dele (artes plásticas), para o placo. Nesse sentido, mais do que criar cenografia, cria objetos plásticos para serem vistos em palcos. Diria que, no teu caso, é mais explícita essa passagem, uma vez que são objetos estranhos ao palco — câmaras, equipas, *sets*, realizador. Qual é o teu interesse em pôr esse imaginário em palco? Em que é que o palco difere desse mesmo imaginário filmado?
4. Realizas e filmas o trabalho do Cão Solteiro, mesmo quando não estás envolvido na conceção dos espetáculos. Nesses casos operas do mesmo modo que noutros projetos de filmagem de um evento? Qual a abordagem que fazes? Como te posicionas comparativamente com outros criadores da indústria, ou realizadores que são profissionais da filmagem de teatro e espetáculo num sentido documental? Ou relativamente aos fotógrafos de teatro.

André Godinho é cineasta e recorrente cocriador de espetáculos com o Cão Solteiro. Paralelamente, filma espetáculos de teatro, não só para a referida companhia, mas também para outras, como o Teatro Praga. No decorrer do estágio, cruzei-me com André Godinho em *Heading against the wall*[142], espetáculo que cocriou, e em *Azul vermelho Azul manteiga*[143], por cuja filmagem estava responsável. Esta entrevista deve-se à simetria entre as práticas criativos de Godinho e Araújo com a companhia Cão Solteiro. Tem como intuito compreender qual o nível de semelhança entre os dois trabalhos, para além das características já enunciadas, de modo a ter uma visão mais alargada da prática de Vasco Araújo. Para isso, procura estabelecer ideias a nível dos motivos, metodologias de trabalho e motivações para a criação híbrida (cinema e teatro) dentro da obra do cineasta, de modo a criar um quadro comparativo entre Araújo e Godinho.

André Godinho recebeu-me durante as filmagens de *Azul vermelho Azul manteiga*, no segundo piso da sede do Cão Solteiro, a 10 de março de 2021.

Gostava de perceber se as temáticas da realidade e da ficção, que diria estarem bastante presentes nos teus filmes, te interessam no teatro da mesma forma que te interessam no cinema. Como é que elas passam de um universo para o outro? O que é que elas ganham ou como é que se transformam nessa passagem?

Então, vou fazer assim uma coisa mais do meu percurso. Eu estudei na Escola de Cinema; quando lá estudei, o tipo de Cinema que era ensinado, ou que era incutido nas pessoas, era muito narrativo. Isso, à partida, era uma coisa que não me interessava muito. Então, quando acabei o curso, fiquei assim […]: eu gostei de fazer o curso, mas isto não foi uma coisa que me trouxe para um universo qualquer que eu quisesse criar. Depois, fiz um curso de documentários, mas, ao mesmo tempo, comecei a trabalhar com os Praga [Teatro Praga]. Quando comecei a fazer espetáculos de teatro — primeiro com eles, depois com o André e. Teodósio, que me levou para um espetáculo do Cão, o *Michaux*[144] —, inicialmente, não fazia a criação, fazia só os vídeos para os espetáculos. O que me interessava naquilo era ser um sítio onde podia experimentar coisas. Claro que não eram coisas para o meu trabalho, mas eram um sítio onde podia experimentar coisas de maneira mais rápida do que experimentaria no

[142] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, 2021.
[143] CÃO SOLTEIRO, 2021.
[144] CÃO SOLTEIRO, 2006.

cinema. Por isso, nunca houve uma divisão completa, ou seja, embora sejam coisas que outras pessoas te pedem, estás a experimentar coisas que te interessam fazer. Quando comecei a fazer espetáculos de criação com o Cão Solteiro, a ideia era que eles juntassem o meu universo com o universo do Cão. Por isso, sendo que o meu seria o do cinema, seria uma coisa entre o teatro e o cinema. Mas, para mim, o que me interessou sempre foi pensar como é que os espetáculos podiam ser um bocadinho as duas coisas ao mesmo tempo. Portanto, como é que um espetáculo de teatro pode ser um bocadinho de cinema ao mesmo tempo, sendo que o resultado final é teatro porque é uma companhia de teatro.

Aí, sobretudo nesses primeiros espetáculos — *We all go a little mad sometimes*[145] (que era a partir dos filmes do Hitchcock), o *Play, the film*[146] e o *Day for night*[147] (que era uma rodagem de um filme) —, acho que a maneira de construir os espetáculos é muito parecida com a minha maneira de construir filmes. O *We all go a little mad sometimes* tem um bocadinho que ver com a maneira como eu construí um filme meu, que se chama *La chambre jaune*[148].

Uma coisa da qual também gosto muito nos meus filmes — agora estou menos virado para isso, mas durante bastante tempo — é a coisa "meta-", dos filmes dentro dos filmes. Acho que o Cão Solteiro também trabalha muito não necessariamente a coisa meta, mas a coisa de estar sempre a questionar o que é o formato que está a fazer, ou questionar o que é o teatro. Por isso, nesse sentido, acho que são coisas parecidas.

O que eu acho que aconteceu ao longo dos anos foi que, à medida que nós continuámos a trabalhar, começou a haver uma coisa menos separada — também o Vasco, quando começou a trabalhar, era mais o universo do Vasco em diálogo com o Cão Solteiro. Ou seja, o Vasco agora faz, basicamente, cenografia para todos os espetáculos e, dantes, ele não fazia coisas para os meus espetáculos, por exemplo.

Portanto, eu acho que, entretanto, […] as coisas já não são assim tão separadas como: isto aqui é só o universo desta pessoa e isto aqui é só o universo daquela pessoa. Por isso, para mim, neste momento, não faz tanto sentido estar a pensar naquela divisão do "&" comercial do Cão Solteiro "&" André Godinho, ou Cão Solteiro "&" Vasco Araújo, porque as coisas já estão todas muito ligadas…

---

[145] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, 2010.
[146] CÃO SOLTEIRO, 2011.
[147] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, 2014a.
[148] GODINHO, 2012b.

Talvez no *Heading against the wall* tenha sido assim.

Sim, e no *Could be worse*[149] também porque, por exemplo, tem uma coisa menos óbvia de linguagem cinematográfica ali no meio. Depois, a estrutura que o Vasco criou é absolutamente imponente, é uma coisa que toma conta do espaço.

No *Heading against the wall* — como foi um espetáculo que se alterou muito enquanto estava a ser construído, por causa das condicionantes da pandemia — acho que acabou por haver mais essa coisa do universo do cinema e do universo do teatro; acabou por existir mais nos dois objetos separados. Ou seja, quase como se o meu objeto fosse o virtual e o espetáculo fosse do Cão Solteiro. Claro que as coisas não são assim separadas. Mas houve uma altura em que, como nós tínhamos muito pouco tempo para construir aquilo, eu próprio, que normalmente quero controlar tudo e estar em cima de tudo, pensei que tinha de me concentrar no vídeo que estaria online e não teria tempo para estar, em simultâneo, na parte em cena.

Estavas a falar de como passaste para o teatro porque, no cinema, não havia a mesma liberdade ou facilidade de exploração dentro daquilo que te interessava. Em alguns filmes que realizaste e que tive oportunidade de ver, como o *Ponto morto*[150], *Bonjour*[151] e *La chambre Jaune*, senti, no entanto, essa possibilidade de exploração das ideias que afirmaste mais te interessarem. A Mariana e a Paula Sá Nogueira, por exemplo, falaram-me de como o Cão Solteiro foi fundado porque não se identificavam com o meio do teatro no qual estavam a trabalhar: a Mariana, como figurinista, seria ilustradora da ideia de um encenador e a Paula, sendo atriz, não seria criadora. Não diria, assistindo ao teu trabalho, que havia essa falta de identificação com o meio do cinema.

Não. Eu conheço o meio do cinema há muito tempo, porque a minha mãe trabalhava em cinema e eu, quando era assim mais miúdo, ia para rodagens. Depois, fui estudar para Belas-Artes, mas, quando estava lá a estudar, fui trabalhar para uma empresa de *casting*, que tratava da figuração; foi das primeiras vezes que trabalhei em rodagens. Foi já depois de ter trabalhado em rodagens que decidi ir para a Escola de Cinema. […] Depois, continuei a trabalhar enquanto fazia coisas de teatro, em rodagens de outras pessoas.

---

[149] CÃO SOLTEIRO e GODINHO, André. (2020). *Could be worse: the musical*. [Espetáculo] Estreia: Cão Solteiro, S. Luiz Teatro Municipal e Teatro Nacional S. João. Porto..

[150] GODINHO, André. (2014). *Ponto morto*. [Filme]. Terratreme.

[151] GODINHO, André. (2012). *Bonjour.* [Curta-metragem]. André Godinho.

Essa coisa da estrutura da equipa de rodagem é uma coisa que eu gosto de fazer, gosto de ver uma equipa a trabalhar; quando fizemos o *Day for Night*, o ponto de partida foi um bocadinho a observação de uma equipa a trabalhar. Mas há uma diferença muito grande entre gostar, fazer e aquilo que as outras pessoas fazem. Eu lembro-me que achava, antes de ir para a Escola de Cinema: eu gosto muito de ver filmes, mas não quer dizer que goste muito de fazer filmes. Uma coisa que me acontecia muito, quando estava a filmar em rodagens, era estar o tempo todo a pensar como é que eu faria aquele plano. Ou seja, estar a ver o realizador a trabalhar e pensar como é que eu faria. Acho que não tem tanto que ver com desconstruir o meio que existe, mas interessa-me fazer de uma maneira diferente daquilo que é feito.

Ao mesmo tempo, também estou um bocadinho a testar, pelo menos para mim, o que são os limites de algumas coisas. Por exemplo, no *Ponto morto* interessava-me trabalhar a ideia da narrativa; explorar um bocadinho o que é a narrativa; como trabalhar a narrativa de um filme em que ela muda de pessoas, em que começa por ser uma coisa e depois passa a ser outra, em que as personagens principais desaparecem e passam a ser outras pessoas; brincar com os géneros cinematográficos — aquilo tem alguns códigos de filmes de terror e coisas do género, mas que estão desmontados.

Queria agora perguntar-te sobre o teu papel como realizador, mais do que criador, ou enquanto pessoa que filma espetáculos numa altura destas, em que se filmam muitos espetáculos, por causa da pandemia. Tens uma forma particular de filmar, que não é necessariamente objetiva — sem mudanças de plano, cujo objetivo é documentar e dar a ver o espetáculo. No *Heading against the wall* isso resultou mesmo num objeto diferente. Não sei se, por ventura, esse trabalho se pode equiparar ao do/a fotógrafo/a de espetáculos, como a Joana Dilão, por exemplo. Como abordas e desenvolves esse trabalho?

Eu às vezes filmo espetáculos para registo, mas odeio, porque acho que o espetáculo, o teatro, é muito difícil de traduzir para uma câmara. Isto porque tem uma maneira de ver que é completamente diferente, uma vez que tu, com uma câmera, selecionas o que é que queres ver, enquanto que, no teatro, há um espécie de plano geral no qual é o espectador que faz os seus planos aproximados lá no meio. Fora que há uma representação que, por vezes, é bastante difícil, quando tu vês filmado, porque quando filmas, aproximas mais das pessoas; o tipo de representação é muito difícil. Portanto, na realidade, odeio filmar espetáculos. Acho sempre

que a única maneira de um espetáculo funcionar em vídeo — por exemplo, quando começou a haver estas coisas de começar a fazer espetáculos para versões online — é se aquilo for pensado de raíz para ser uma coisa filmada e não ser uma coisa que tu estás a tentar adaptar […]. No caso do *Heading against the wall,* a ideia ali era um bocado brincar com as expetativas que as pessoas têm agora com o zoom. Muitas coisas que nós trabalhámos ali tinham que ver com estar a construir um espetáculo no zoom e agora as pessoas verem espetáculos que são no zoom, que têm uma espécie de ideia de proximidade, que são sempre uns planos aproximados, em que a pessoa está a falar diretamente para o espetador — para a câmara do computador, mas, portanto, para o espetador. Ali, era jogar um bocadinho com essa expectativa. Ou seja, as pessoas estão sempre de costas, tens uma ideia de que estás próximo delas, mas nunca as vês próximas, ou, quando as vês próximas — que são as imagens que nós filmámos em direto —, elas não estão a falar e, portanto, não estão a partilhar essa suposta intimidade. Para mim, acho que a questão é essa: pensar numa coisa que é feita de raíz para ter outra linguagem.

3. Fotografias

Todas as fotografias apresentadas abaixo são da minha autoria. Quando as fotografias contêm pessoas, elas são nomeadas na legenda de acordo com a ordem pela qual aparecem, da esquerda para a direita e de cima para baixo.

3.1. *Pathosformel*



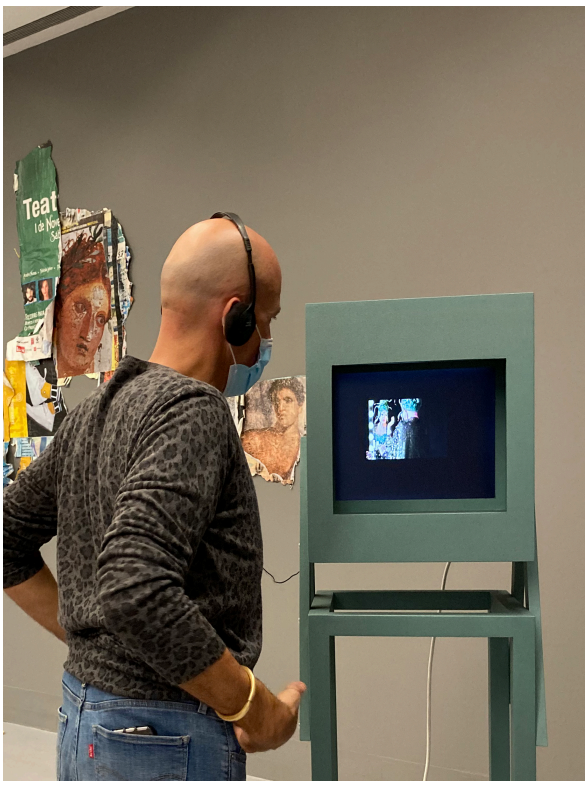
Fotografia 1 (grupo) – Composição e fixação dos cartazes






Fotografia 2 (grupo) – Posicionamento das esculturas de vídeo *Entre Actos #1* e *#2*







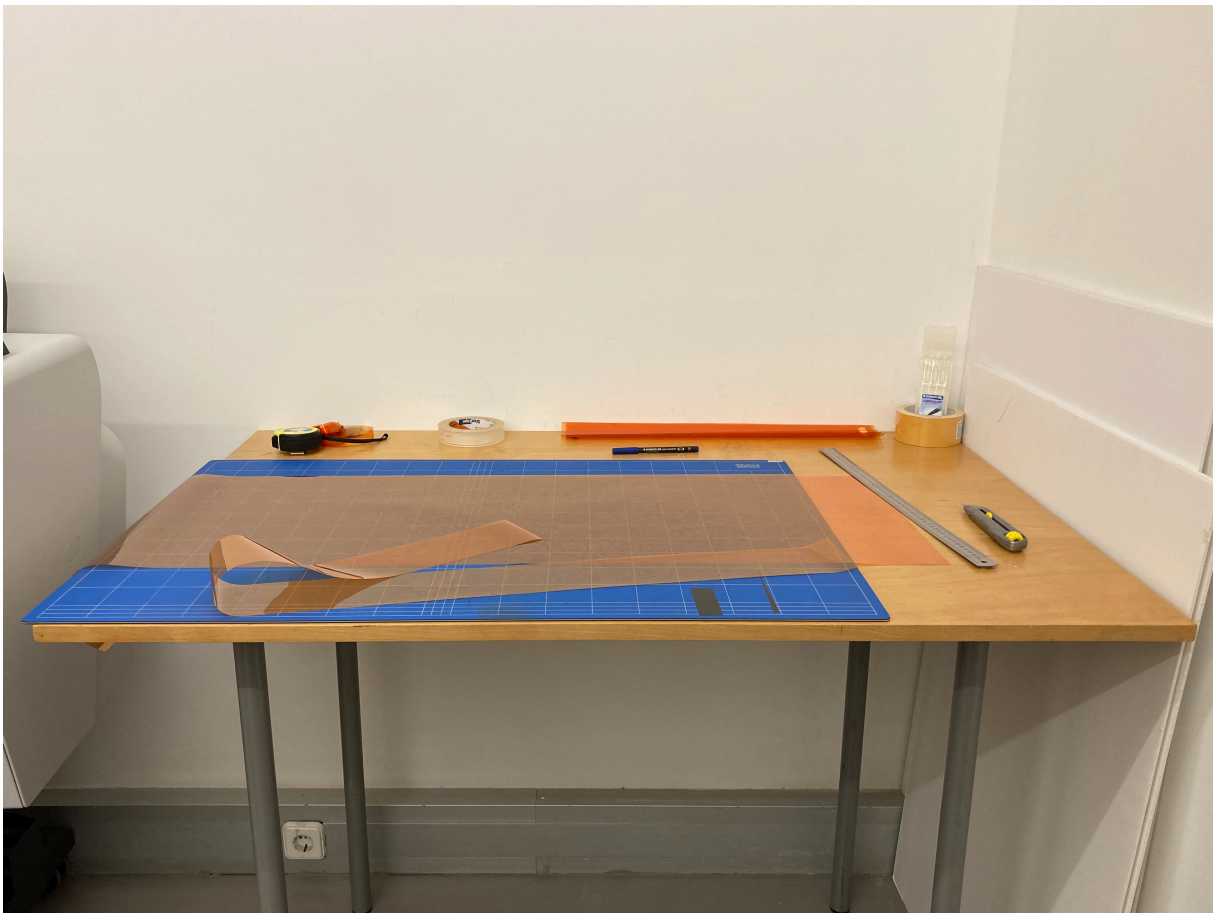
Fotografia 3 (grupo) – Montagem, cablagem e teste das esculturas; Vasco Araújo



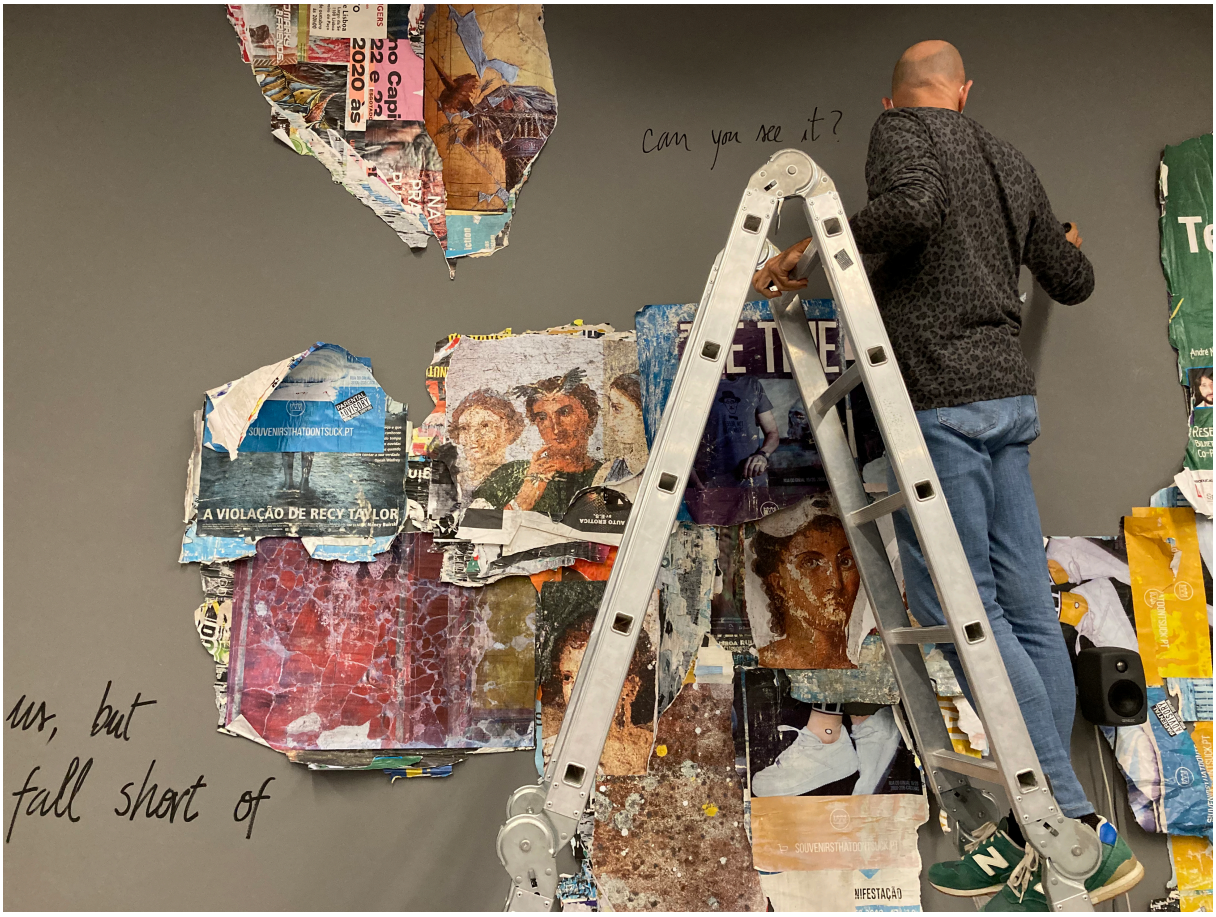
Fotografia 4 (grupo) – Distribuição e fixação das colunas de som

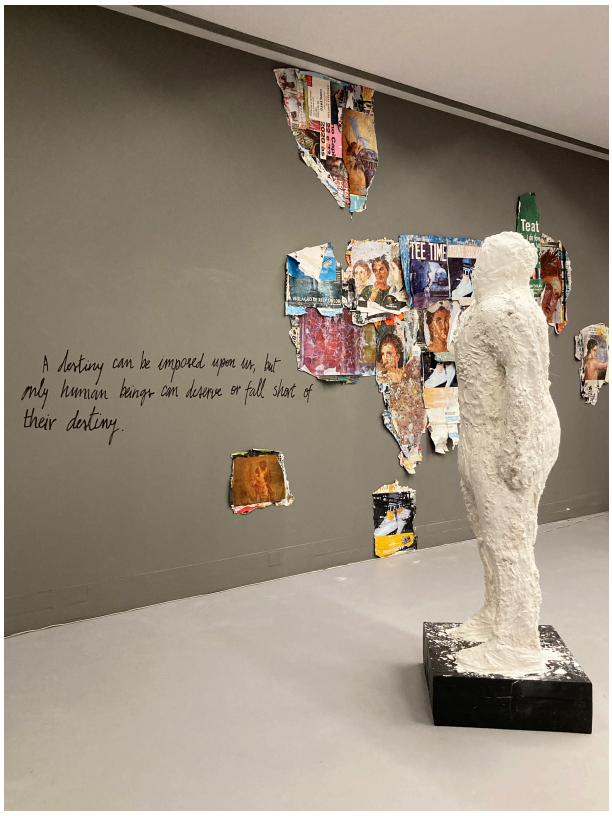






Fotografia 5 (grupo) – Corte e aplicação de filtros de luz





Fotografia 6 (grupo) – Escrita nas paredes; Vasco Araújo

3.2. *Um oásis ao entardecer*



Fotografia 7 (grupo) – Fixação da instalação *Se pensavas que te livravas de mim…*, com recurso a *Velcro* autocolante e um nível laser; Vasco Araújo e equipa de produção



Fotografia 8 – Fixação da instalação *Se pensavas que te livravas de mim…*; Vasco Araújo

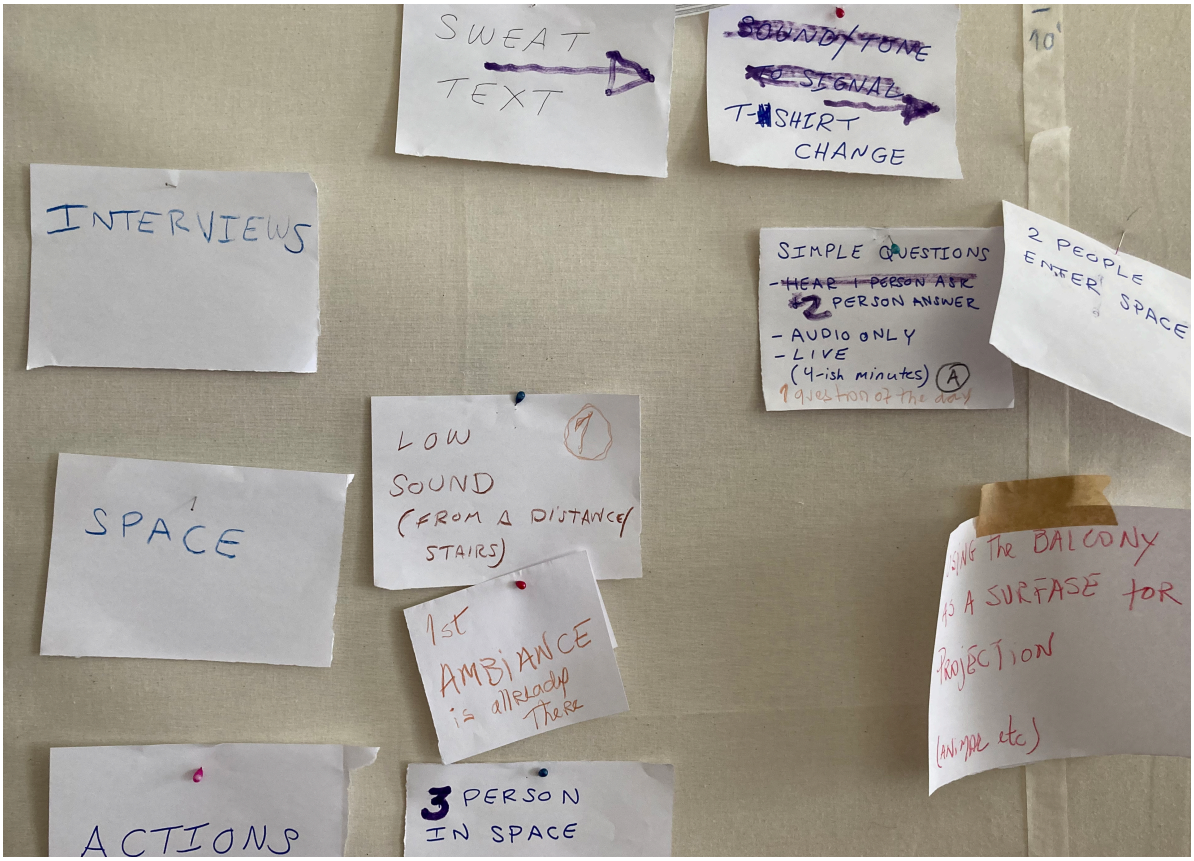


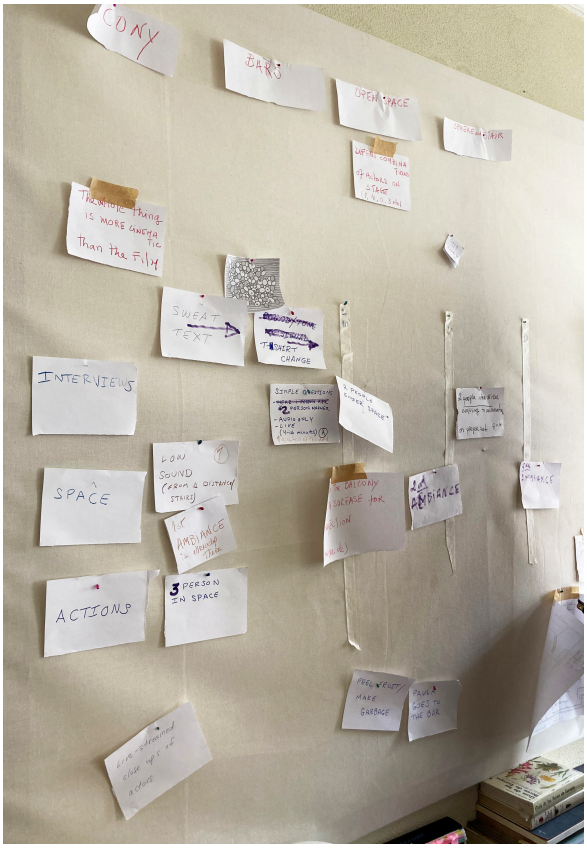
Fotografia 9 – Posicionamento da escultura de som *Repeat after me*



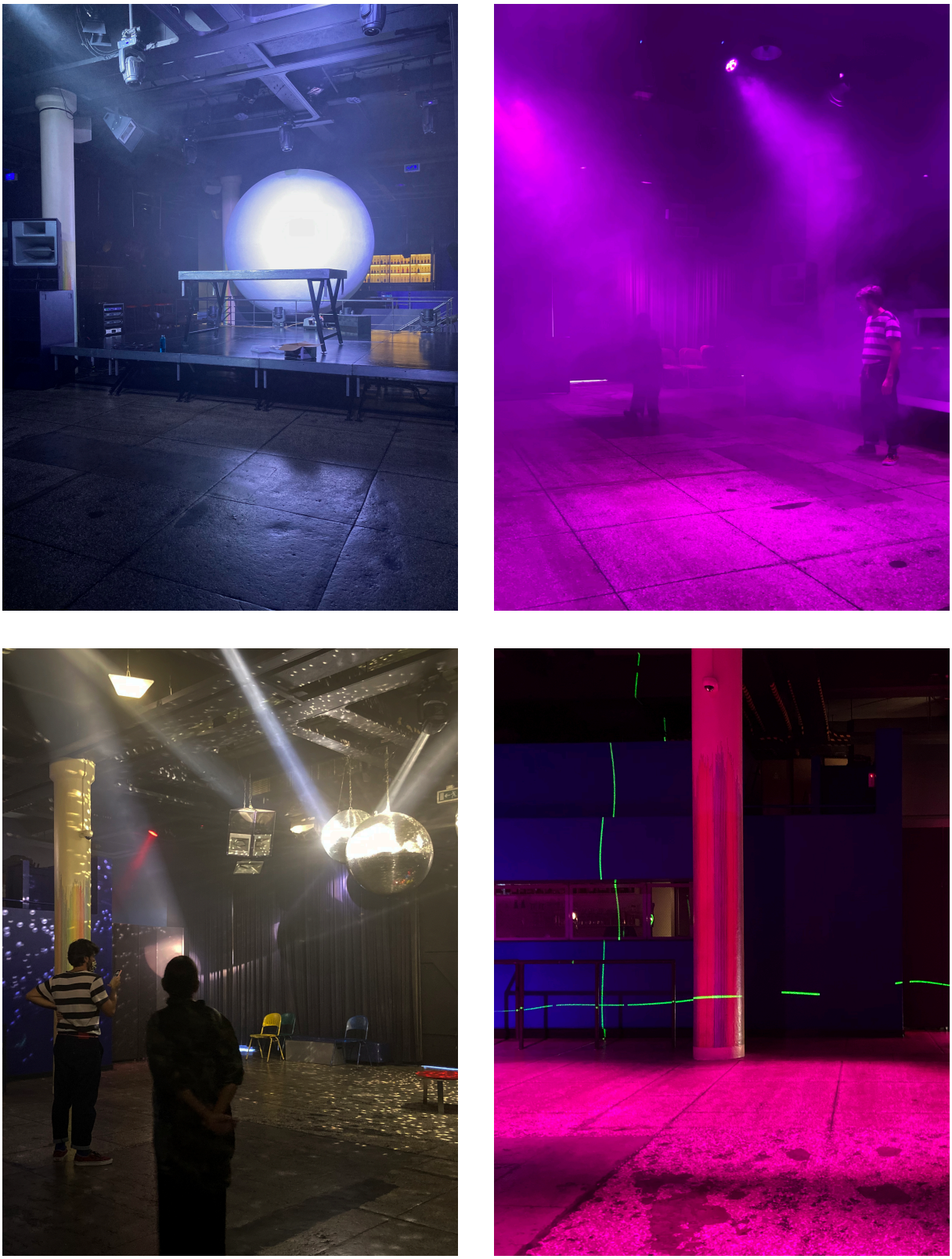
Fotografia 10 – Entrevista com Vasco Araújo para o vídeo de *making of* da exposição *Um oásis ao entardecer*

3.3. *Heading against the wall*





Fotografia 11 (grupo) – Método de desenvolvimento e definição do espetáculo: *post-is*



Fotografia 12 (grupo) – Experiência com os efeitos de luz, fumo, laser e maquinaria disponíveis no espaço; André Godinho e Paula Sá Nogueira





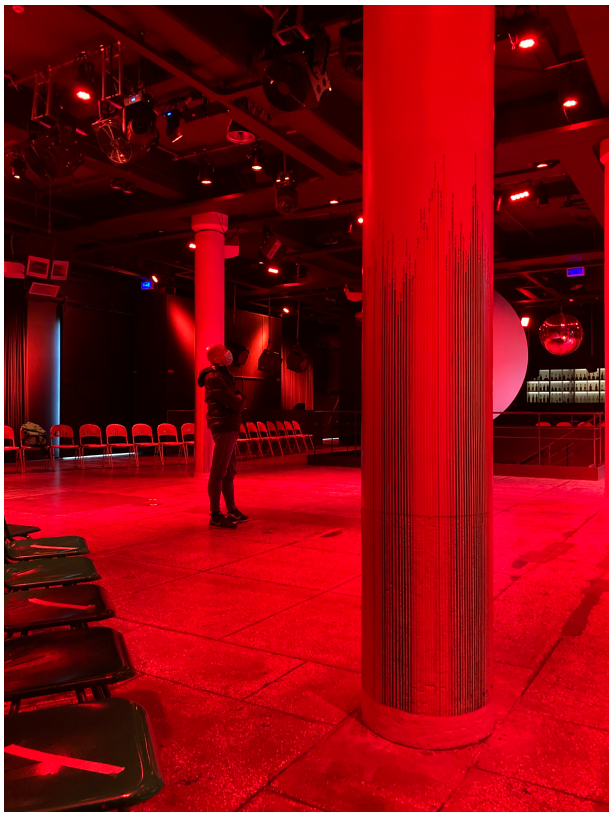


Fotografia 13 (grupo) – Composição, posicionamento e marcação dos assentos



Fotografia 14 (grupo) – Maquinaria e luzes utilizadas

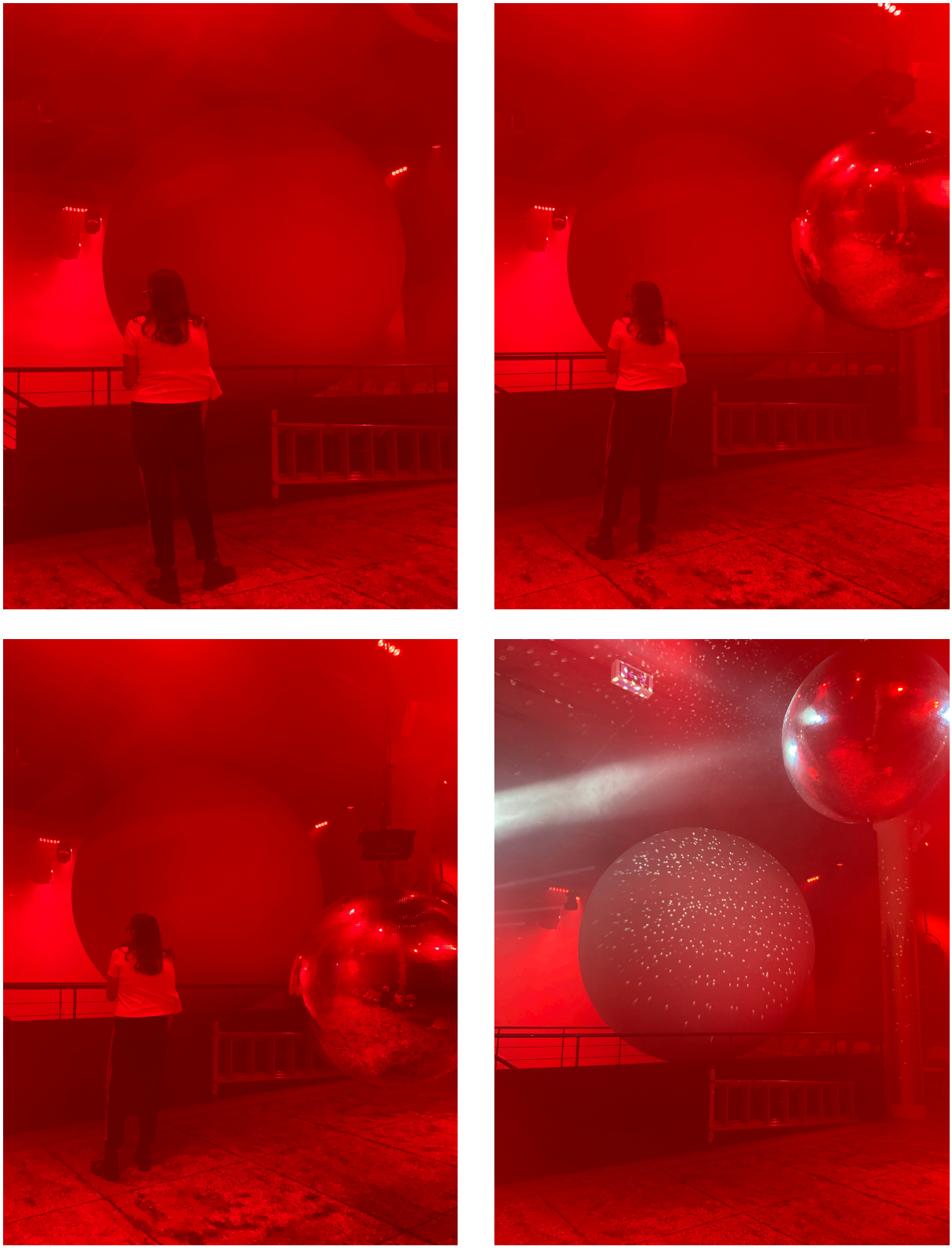




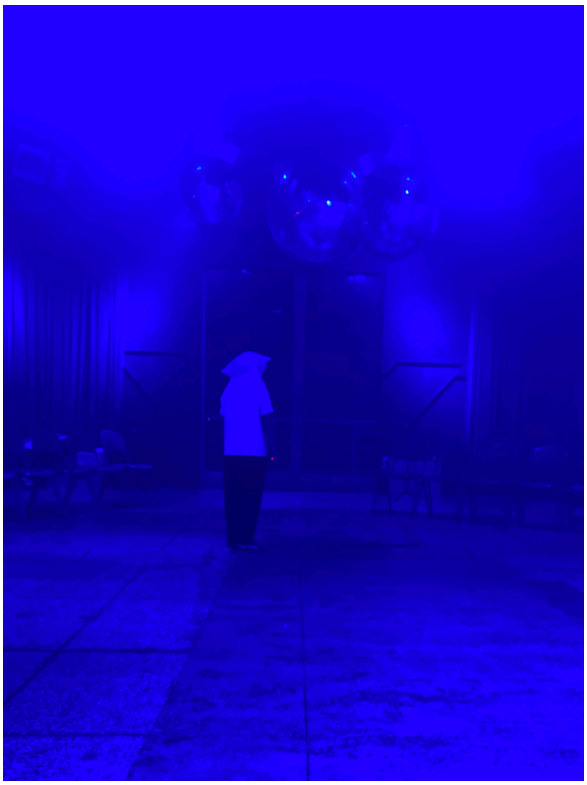
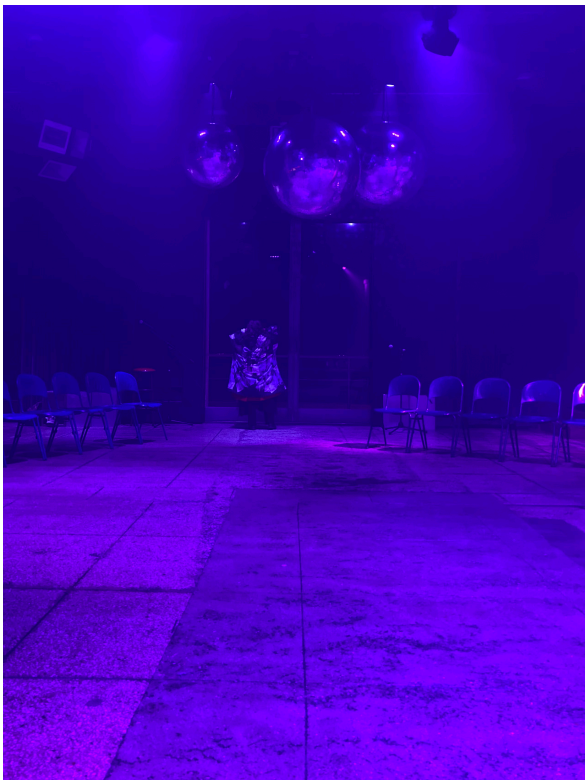
Fotografia 15 (grupo) – Teste e ensaio de luzes e ventoinhas; Paula Sá Nogueira, Vasco Araújo e equipa de montagem



Fotografia 16 (grupo) – Ensaio da transição entre luzes coloridas

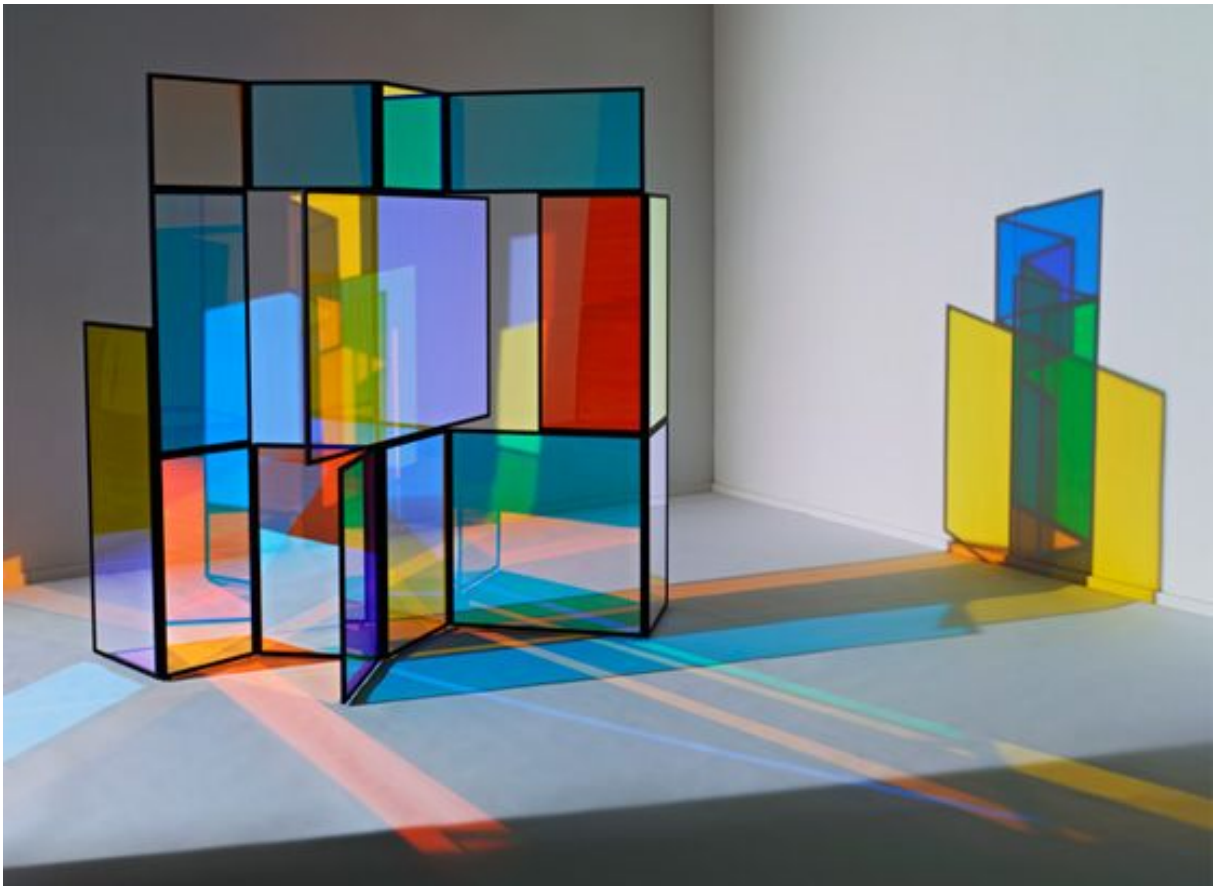


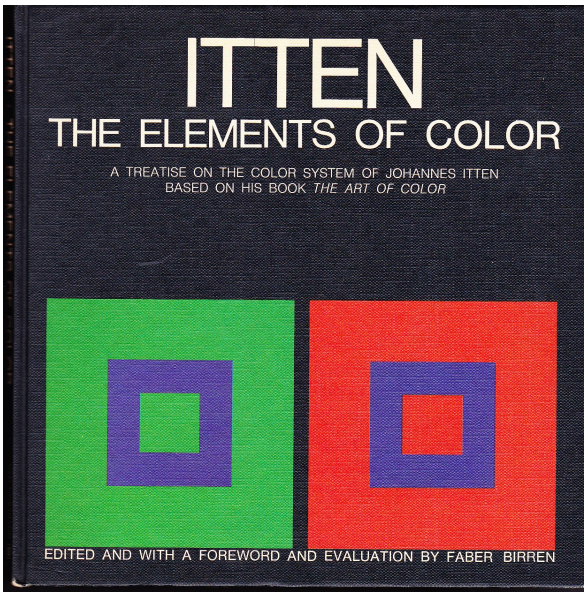
Fotografia 17 (grupo) – Ensaio da sequência de maquinaria; Paula Sá Nogueira


Fotografia 18 (grupo) – Ensaio dos efeitos de fumo; Paula Sá Nogueira e Cecília Henriques

3.4. *Azul vermelho Azul manteiga*



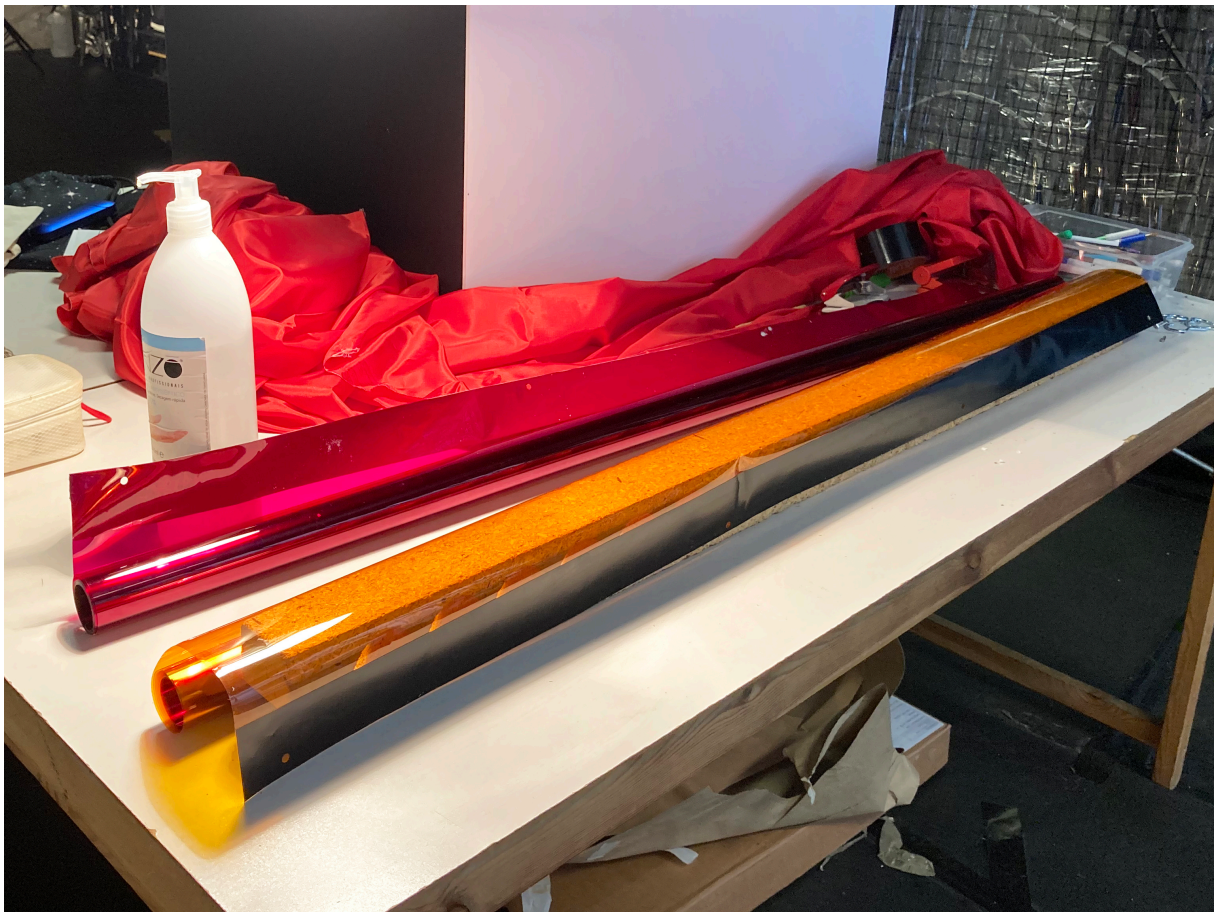




Fotografia 19 (grupo) – Imagens de referência



Fotografia 20 (grupo) – Montagem do espaço de filmagem: maquete







Fotografia 21 (grupo) – Montagem do espaço de filmagem: cenografia, filtros ; Paula Sá Nogueira





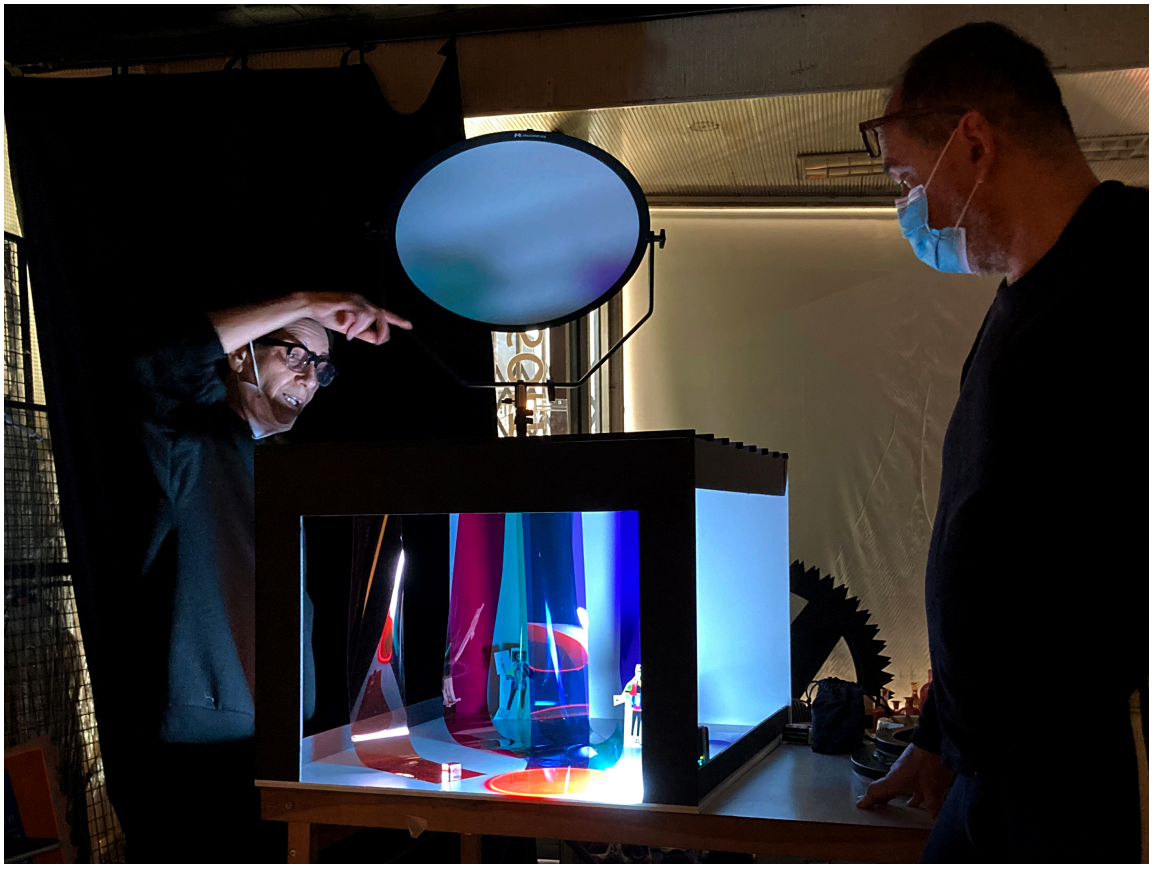
Fotografia 22 (grupo) – Montagem do espaço de filmagem: cenografia; Paula Sá Nogueira e Vasco Araújo





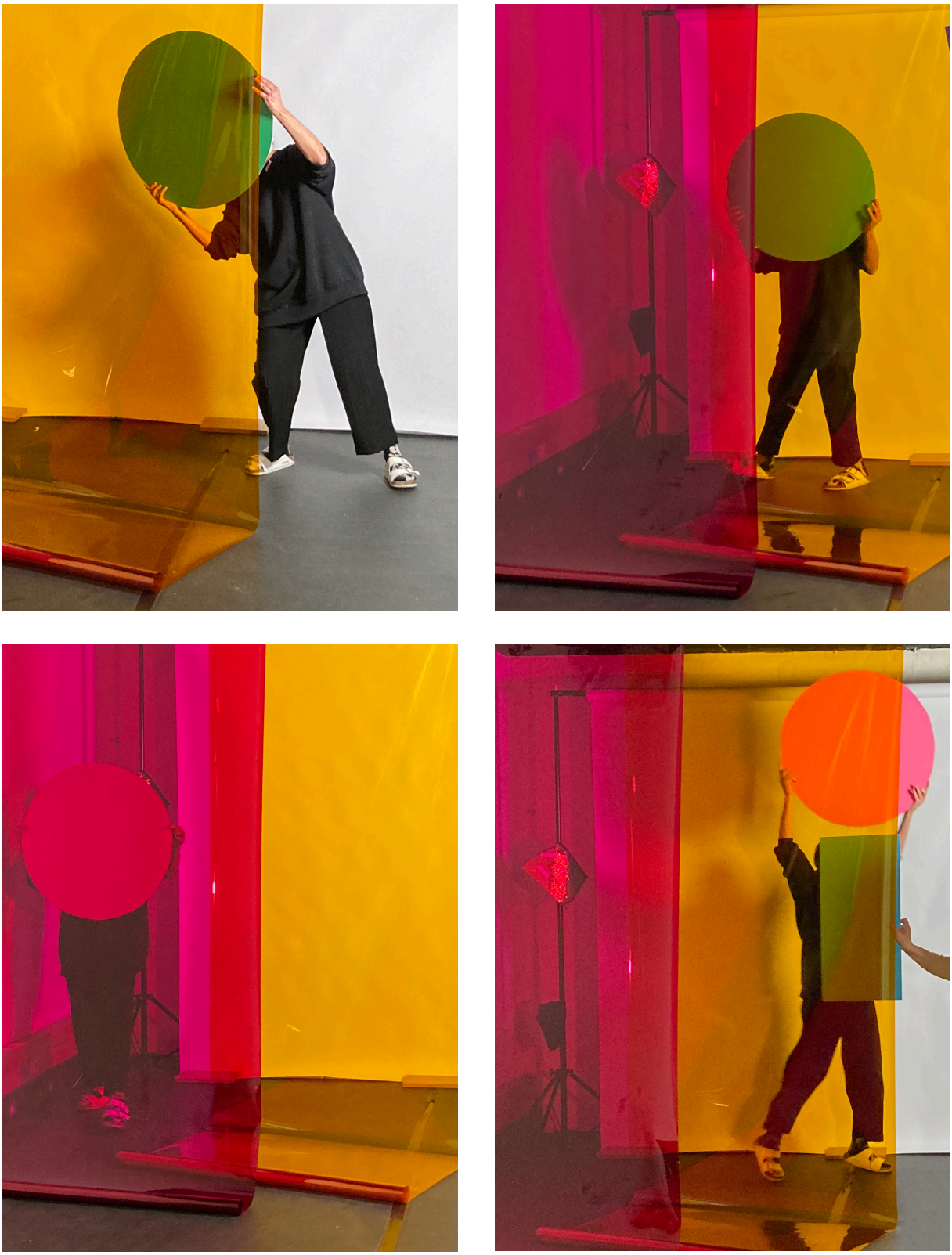


Fotografia 23 (grupo) – Experiências e ensaio para a filmagem do espetáculo: luzes; Paula Sá Nogueira e Daniel Worm





Fotografia 24 (grupo) – Experiências e ensaio para a filmagem do espetáculo: maquete; Paula Sá Nogueira e Daniel Worm



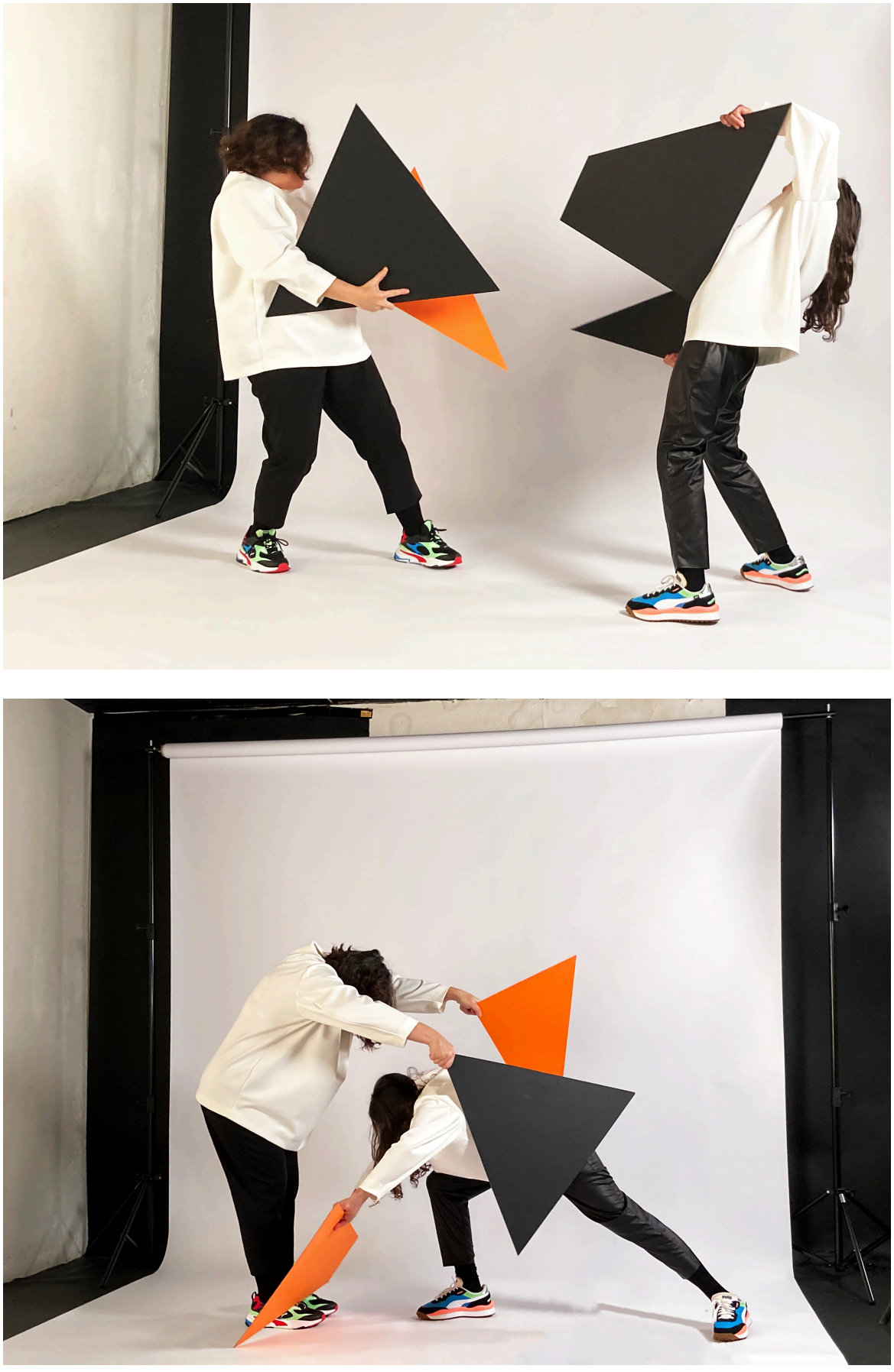
Fotografia 25 (grupo) – Experiências e ensaio para a filmagem do espetáculo: representação e cenografia; Paula Sá Nogueira







Fotografia 26 (grupo) – Filmagem do espetáculo: animação; André Godinho, Paula Sá Nogueira e Patrícia da Silva



Fotografia 27 (grupo) – Filmagem do espetáculo: formas; Patrícia da Silva e Paula Sá Nogueira







Fotografia 28 (grupo) – Filmagem do espetáculo: mesas



Fotografia 29 (grupo) – Filmagem do espetáculo: camisola furta-cores; Patrícia da Silva



Fotografia 30 (grupo) — Filmagem do espetáculo: separadores; Paula Sá Nogueira, Patrícia da Silva e André Godinho







Fotografia 31 (grupo) – Filmagem do espetáculo: maquete; André Godinho, Paula Sá Nogueira, Patrícia da Silva, Mário Melo Costa, Joana Dilão, Daniel Worm, Vasco Araújo

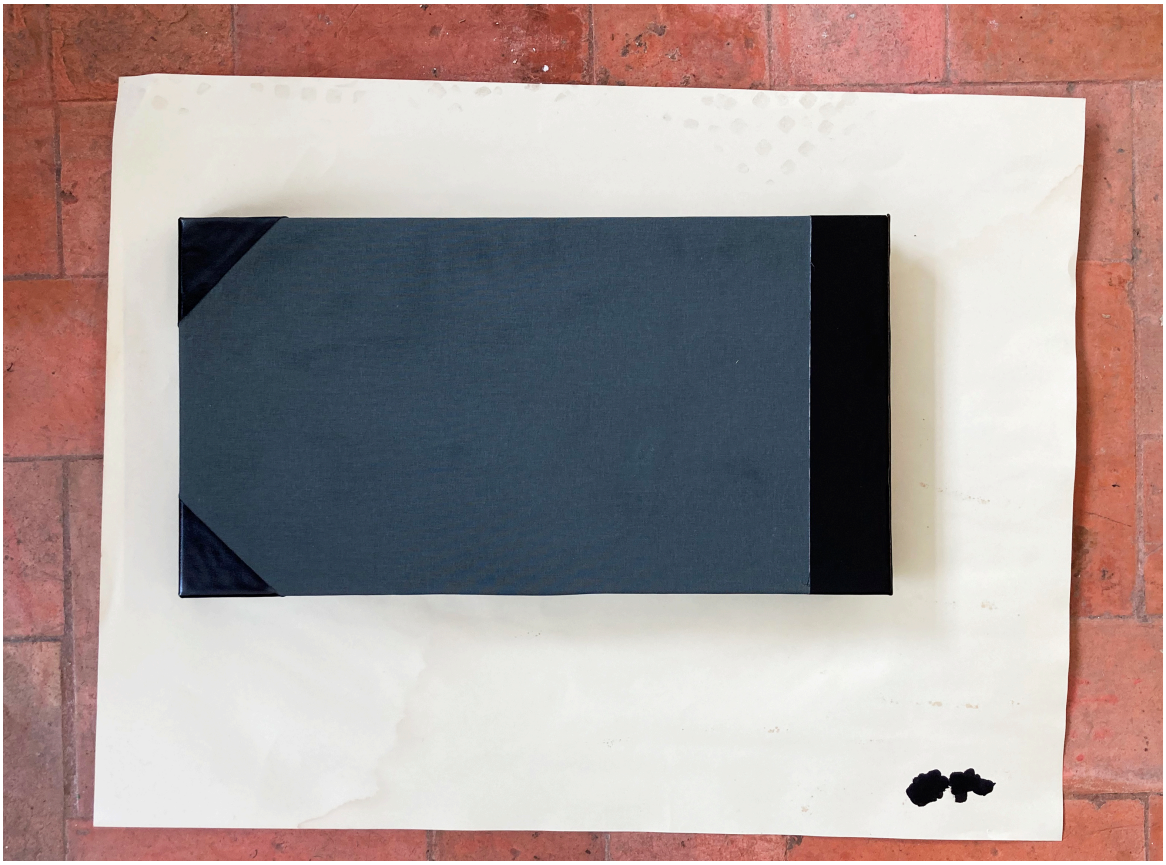
3.5. Trabalho de estúdio





Fotografia 32 (grupo) – Limpeza e preparação de materiais





Fotografia 33 (grupo) – Encadernação de livros de aguarela



Fotografia 34 (grupo) – Paredes do estúdio de Vasco Araújo



Fotografia 35 – Peça em desenvolvimento para *A escola da libertinagem*

4. Outros documentos

4.1. *Heading against the wall*

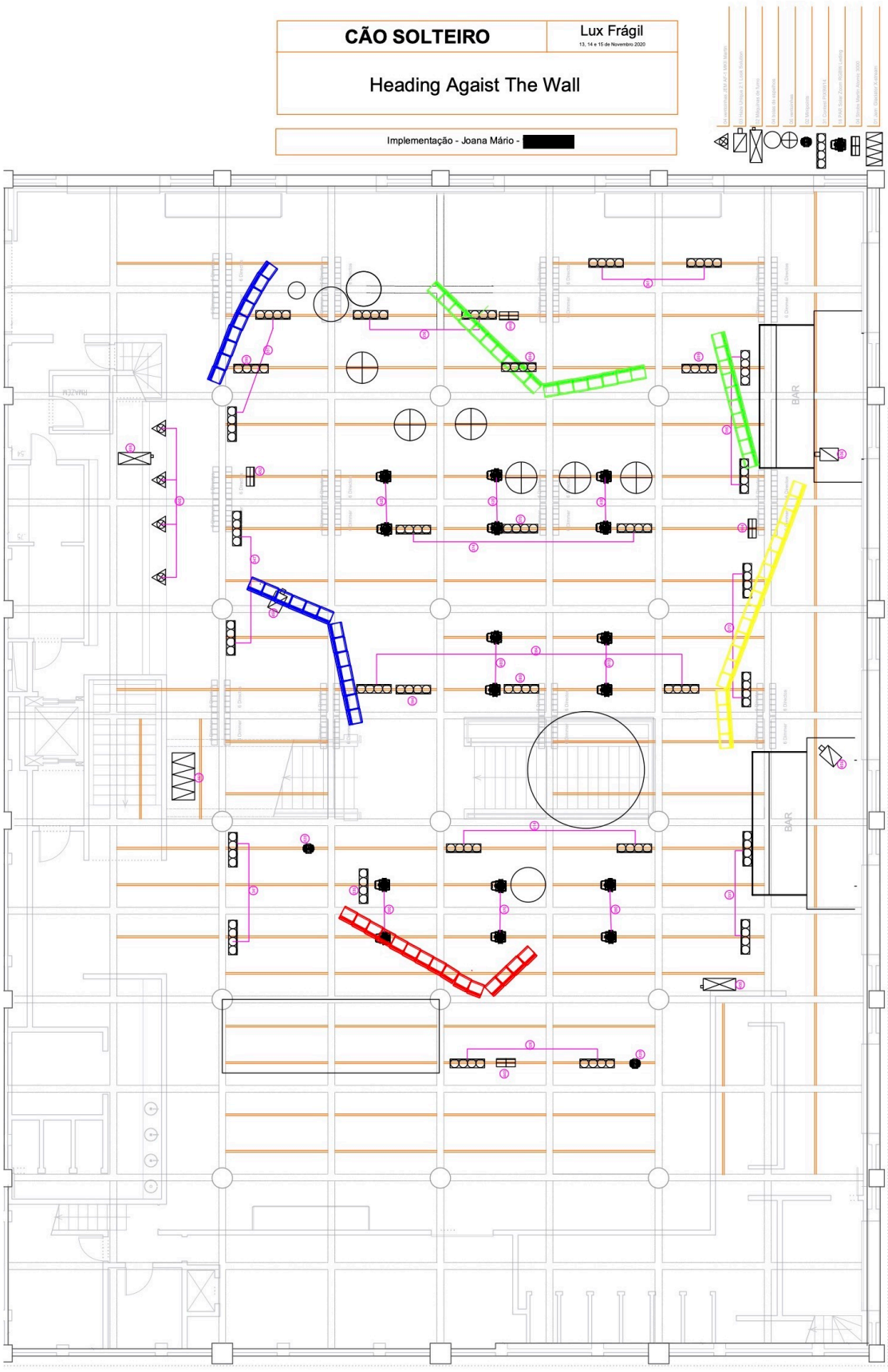
Heading Against The Wall _ Cão Solteiro & André Godinho

PLANO DE TRABALHO

SEGUNDA-FEIRA 09 NOV.		
Hora	**Actividade**	**Equipa TBA e LUX**
10h00 - 13h00	**Limpeza do palco**	1DT + 1DC + 3Luz/Palco
	Chegada equipa TBA + Companhia	
	Montagem de Luz e Cenografia	
	13h00 Pausa para Almoço	
14h00 - 19h00	Continuação da montagem de Luz e Cenografia	2DT + 1DC + 4Luz/Palco + 2Som/Vídeo
	Montagem de Som	
	19h00 Pausa para jantar + Limpeza do espaço	
20h00 - 23h00	Ensaio (operação de Luz e Som)	1DT + 2Luz/Palco + 2Som/Vídeo
TERÇA-FEIRA 10 NOV.		
Hora	**Actividade**	**Equipa TBA e LUX**
10h00 - 13h00	Afinação de Luz	1DT + 3Luz/Palco
	13h00 Pausa para Almoço	
14h00 - 19h00	Afinação de Som	2DT + 1DC + 4Luz/Palco + 2Som/Vídeo
	19h00 Pausa para jantar + Limpeza do espaço	
20h00 - 23h00	Ensaio (operação de Luz e Som)	1DT + 1DC + 2Luz/Palco + 2Som/Vídeo
QUARTA-FEIRA 11 NOV.		
Hora	**Actividade**	**Equipa TBA e LUX**
10h00 - 13h00	Afinação de Luz (a confirmar)	1DT + 2Luz/Palco
	13h00 Pausa para Almoço	
14h00 - 19h00	Ensaio (operação de Luz e Som)	2DT + 1DC + 4Luz/Palco + 3Som/Vídeo
	19h00 Pausa para jantar + Limpeza do espaço	
20h00 - 22h00	Ensaio (operação de Luz e Som)	1DT + 1DC + 3Luz/Palco + 3Som/Vídeo
QUINTA-FEIRA 12 NOV.		
Hora	**Actividade**	**Equipa TBA e LUX**
10h00 - 13h00	**Limpeza do Palco**	
15h00 - 19h00	Ensaio (operação de Luz e Som)	1DT + 1DC + 3Luz/Palco + 3Som/Vídeo
	19h00 Pausa para jantar + Limpeza do espaço	
20h00 - 23h00	20h00 Preparação para Ensaio Geral	
	21h00 ENSAIO GERAL	
SEXTA-FEIRA 13 NOV.		
Hora	**Actividade**	**Equipa TBA e LUX**
10h00 - 13h00	**Limpeza do palco**	1DT + 1Luz
	Montagem Streaming	
	13h00 Pausa para Almoço	
14h00 - 19h00	Ensaio para Streaming	2DT + 1DC + 4Luz/Palco + 3Som/Vídeo
	19h00 Pausa para jantar + Limpeza do espaço	
20h00 - 23h00	20h00 Preparação para Espectáculo	1DT + 1DC + 4Luz/Palco + 3Som/Vídeo
	21h00 ESPECTÁCULO 01	
SÁBADO 14 NOV.		
Hora	**Actividade**	**Equipa TBA e LUX**
10h00 - 13h00	**Limpeza do palco**	
14h00 - 22h00	14h00 Chegada da equipa TBA	1DT + 1DC + 2Luz/Palco + 1Som/Vídeo
	Montagem da Cabine	
	17h00 Chegada da Companhia	
	17h00 - 18h00 Pausa para lanchar + Limpeza do espaço	
	18h00 Preparação para Espectáculo	
	19h00 ESPECTÁCULO 02	
DOMINGO 15 NOV.		
Hora	**Actividade**	**Equipa TBA e LUX**
10h00 - 13h00	**Limpeza do palco**	
14h00 - 22h00	14h00 Chegada equipa TBA + Preparação AD e LGP	2DT + 2DC + 2Luz/Palco + 1Som/Vídeo
	Ensaio para AD e LGP (a confirmar)	
	17h00 - 18h00 Pausa para lanchar + Limpeza do espaço	
	18h00 Preparação para Espectáculo	
	19h00 ESPECTÁCULO 03 C/AD + LGP	
	Desmontagem	
SEGUNDA-FEIRA 16 NOV.		
Hora	**Actividade**	**Equipa TBA e LUX**
10h00 - 13h00	Carga do material	

Obs.: tabela sujeita a alterações.

Documento 1 – Plano de trabalho, montagem e ensaio, por Cão Solteiro



Documento 2 – Desenho de luzes com implantação de assentos, por Joana Mário

MATERIAIS E OBJECTOS:

- 4 BOLAS DE ESPELHOS (LUX)

- 2 MOTORES PARA BOLAS (AudioMatrix)

- 6 MESAS METÁLICAS (LUX)

- 3 MÁQUINAS DE FUMO (1TBA; 2 PRAGA)

- 3 MÁQUINAS DE HAZE (2 LUX; 1 TBA)

- 6 TURBINAS (Lazer Effect)

- 4 VENTOINHAS AF1 (FX RoadLights)



- 1 SACO DE ROUPA SUJA (CÃO SOLTEIRO)

- 3 CINZEIROS

- 1 SACO DE ROUPA SUJA (CÃO SOLTEIRO)

- 3 CINZEIROS

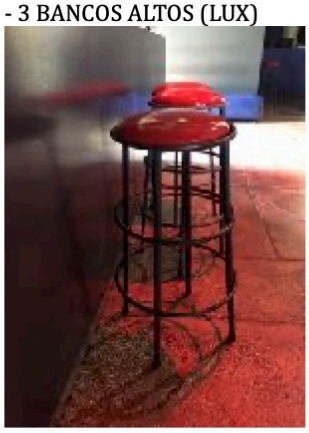
- 1 MÁQUINA DE GELO SECO - JEM Glaciator X-Stream (FX RoadLights)
Comprimento: 86,6 cm Largura: 63,8 cm Altura: 74,4 cm Peso 115Kg



- 1 TUBO DE LANÇAMENTO DE GELO SECO

- 1 CORTINA PARA A PORTA DAS ESCADAS

- 3 BANCOS ALTOS (LUX)



Documento 3 – Listagem dos objetos e materiais necessários para a cenografia do espetáculo, por Vasco Araújo

	LIGHT	EFFECT		SOUND
Cold	1. **BLUE 1**	**Dry Ice** Terrace stairs. ***Public entering***	Sweat 1 (1:45) Q&A 1	**Shepard Tone**
Cold	2. **DARK BLUE 1 + STROBS**		Q&A 1	**Thunders + Earthquake**
Hot SILENCE	3. **YELLOW 1 à Faca com Sweat**	**Medium Smoke** Whole Room	Sweat 2 (2:34) Q&A 2	
Hot	4. **ORANGE 1+ RED 1** (Planet Mars)		Q&A 2 Sweat 3 (1:16)	**Wind**
SILENCE	5. **BLACKOUT (projectores brancos sobre a bola)**	Mirror Ball on segment of chairs	Q&A 3	**The Tone** (TT)
Cold Retakes Nº2	6. **DARK BLUE 1+ STROB**	Mirror Ball	Q&A 3	**TT + Thunders + Intense Rain**
Cold SILENCE	7. **LIGHT GREEN +**		Sweat 4 (2:13)	**TT**
In Between SILENCE	8. **PURPLE + YELLOW 1**		Q&A 4	**TT**
In Between	9. **PINK + GREEN**		Q&A 4	**TT + Camel+WIND**
In Between	10. **VIOLET**	**Real Wind FANS** on segment of chairs	Sweat 5 (3:31) (Window Scene?)	**TT + WIND**
Hot (1h)	11. **BURNED YELLOW**		Q&A 5	**TT + Wind**
Hot (1.10h) SILENCE	12. **TRANSIÇÃO DA LUZ ANTERIOR PARA HOT WHITE**			
Cold (1.30h) SILENCE	13. **HOT WHITE**		Q&A 5 Sweat 6 (1:00) (after actors exit)	

Documento 4 – Tabela de sequência de efeitos, por Cão Solteiro

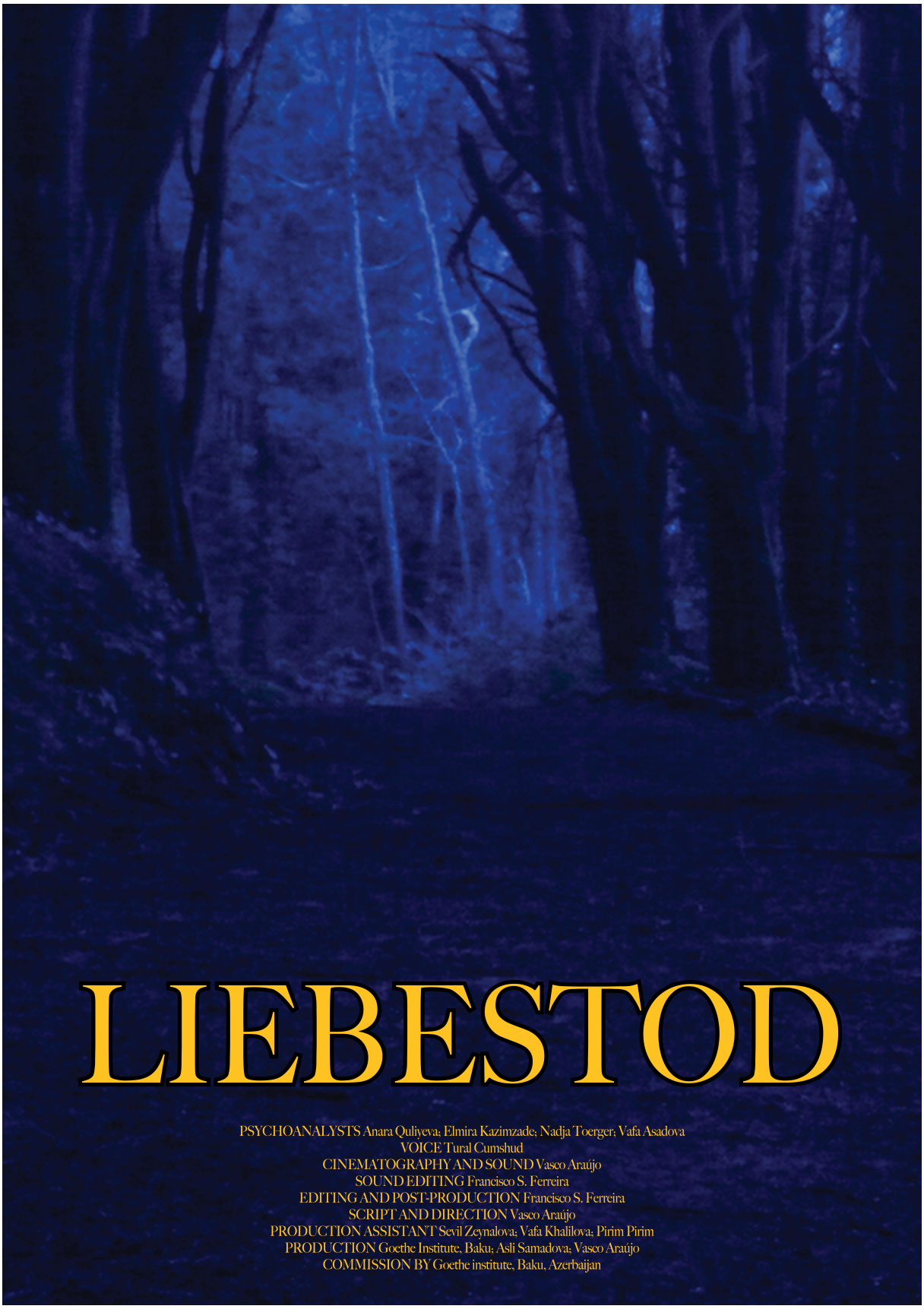
4.2. Trabalho de estúdio

Ornamento e Crime #2, 2021
Instalação
Peça 2



Medidas: 160x110cm

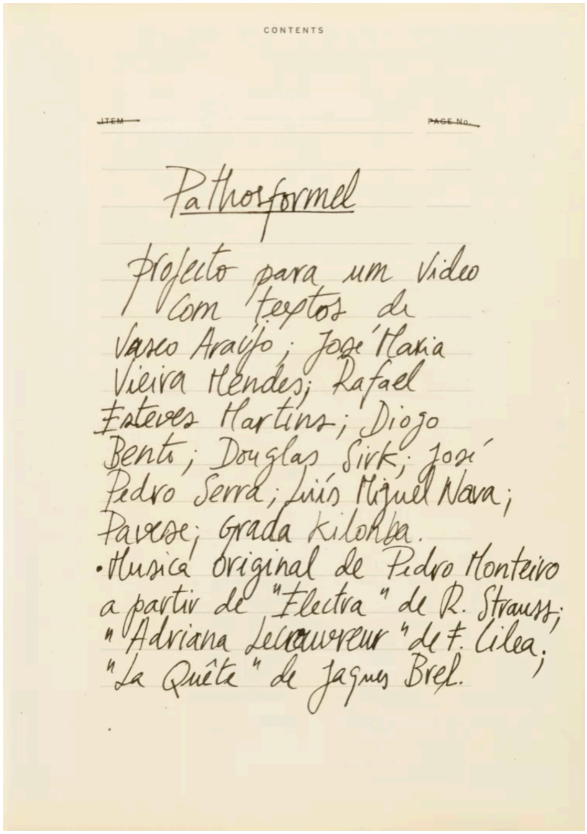
Documento 5 – Colagem para a Instalação *Crime e Castigo*, por Vasco Araújo

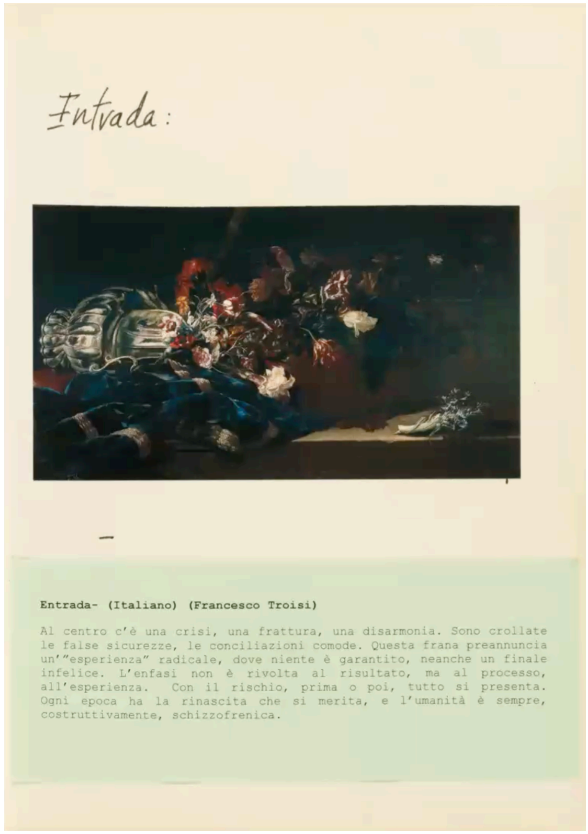


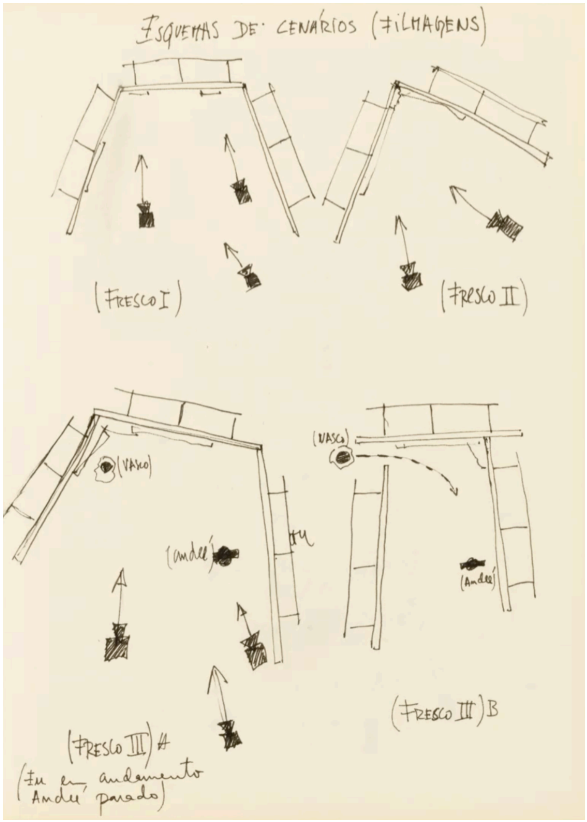
Documento 6 – Um dos cinco cartazes produzidos para vídeos e filmes de Vasco Araújo

Esculturas	**Dimensões**	Materiais	Orçamento
1.	190 X 120 X 140 cm	metal e madeira pintados	
2.	110 X 50 X 30 cm	metal e madeira pintados	
3.	150 X 100 X 60 cm	metal e madeira pintados	
4.	120 X 110 X 45 cm	metal e madeira pintados	
5.	240 X 80 X 100 cm	metal, umbrella softbox (80 X 120 cm)	
6.	190 X 90 X 50 cm	metal, umbrella softbox (2X — 70 X 50 cm)	
7.	140 X 50 X 80 cm	metal, madeira, harmónio em papel e vidro acrílico	
8.	40 X 40 X 20 cm	metal, vidro acrílico	
9.	180 X 60 X 60 cm	metal e papel vegetal escrito	
10.	192 X 62 X 90 cm	metal, madeira e ecrã LED 24 polegadas / 61 cm (55,7 X 28 cm)	
11.	175 X 35 X 60 cm	metal, umbrella softbox (35 X 160 cm)	
Escultura de mãos			
1.	25 X 12 X 12 cm	resina acrílica e corda	120€ + IVA
2.	25 X 12 X 12 cm	resina acrílica e corda	120€ + IVA
3.	34 X 26 X 5 cm	resina acrílica e fotografia	120€ + IVA
Fotografias			
1.	200 X 180 cm	colagem em pvc de 3 mm ou em alumínio + plastificação	
2.	158 X 140 cm	colagem em pvc de 3 mm ou em alumínio + plastificação	
3.	76 X 60 cm	colagem em pvc de 3 mm ou em alumínio + plastificação	
4.	60 X 42 cm	colagem em pvc de 3 mm ou em alumínio + plastificação	
5.	40 X 30 cm	colagem em pvc de 3 mm ou em alumínio + plastificação	
Peça em vinil autocolante			
1. (tecto)	3400 X 18 cm	vinil autocolante em cinzento ou verde claro	
2. (chão)	2800 X 18 cm	vinil autocolante em cinzento ou verde claro	

Documento 7 – Orçamento para a exposição *Ensaios*, na Galeria Francisco Fino, por Vasco Araújo









Documento 8 (grupo) – Páginas do caderno de artista de Vasco Araújo para *Pathosformel*

Proyecto Bienal del Bioceno

Vasco Araújo

Título de la Performance: **Demostración del fin del mundo**

(Manifestación del fin del mundo)

(Demonstration of the World's Ending)

Título de la instalación: **Mural al fin del mundo.**

(Mural ao Fim do Mundo)

((Mural to the World's Ending)

Sinopsis explicativa:

El proyecto que propongo para la Bienal del Bioceno (2021), Cuenca, Ecuador - comisariado por Blanca de la Torre, consta de dos partes. La primera parte será una performance (Manifestación) y la segunda parte será una instalación (Mural) construida a partir de la performance. Las dos partes son un solo proyecto, siendo la performance (Manifestación) la activación física de la idea de la instalación (Mural) o la instalación (Mural) es la memoria de la performance (Manifestación).

La performance "Manifestación al Fin del Mundo", primera parte del proyecto, parte de la idea de "El fin del mundo" presentada por Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro en su libro " Há mundo por vir? – Ensaios sobre os medos e os fins", donde ambos exponen y problematizan una serie de ideas y teorías sobre el" fin del mundo "que conocemos y que ha sido explorado y abusado por el mundo occidental del hemisferio norte y donde proponen una reflexión sobre un nuevo pensamiento y un nuevo posicionamiento del mundo por venir, basado en las experiencias de los pueblos amerindios de las Américas en correlación con la naturaleza y sus energías. De esta manera, la performance que propongo tomará la forma de una manifestación pacífica (con alrededor de 50 a 100 personas), donde cada uno de los participantes activos lucirá máscaras de Tigua (máscaras elaboradas por las comunidades indígenas de Tigua - Quilotoa, Ecuador - que representan animales de la cosmovisión andina y amazónica - cóndores, águilas, gatos salvajes y también retratan personajes populares como el Diablo Humano. (Más información en anexo). La elección de las máscaras utilizadas se hace a partir de una pregunta a cada uno de los participantes: "¿Cuál es tu yo futuro? ". El uso de estas máscaras refuerza la idea de la relación con otros seres vivos en la naturaleza, así como la conciencia de la cuestión de cuál es nuestra relación con la naturaleza.

Durante la manifestación por las calles de Cuenca, los manifestantes harán preguntas. Estas preguntas (formuladas en varios idiomas oficiales y desde diferentes comunidades amerindias) fueron elaboradas a partir de lecturas de varios autores amerindios como Ailton Krenak o Shaman Yanomamie nos colocan en una posición de reflexión y conciencia de nuestra existencia en correlación con los "Otros seres vivos" y con la "naturaleza en general", enfatizando así el pensamiento del fin del mundo para plantear la pregunta del comienzo del mundo y la pregunta del tiempo antes del comienzo, la pregunta - ¡El tiempo del fin, es decir, el tiempo del antes del fin - y la pregunta – ¿Qual es el fin del tiempo? El fin del mundo se retroproyecta al comienzo del mundo; en el mismo paso, el destino futuro de la humanidad nos transporta a su emergencia de correlación, respeto y ser parte de la naturaleza. En este sentido, la "Manifestación del Fin del Mundo" debe realizarse, performativamente, en base a preguntas, para que todos tomemos conciencia del cambio necesario y urgente que tenemos que hacer dentro y fuera de nosotros mismos, como comunidades de seres de la naturaleza.

La instalación "Mural al Fin del Mundo", la segunda parte del proyecto, como su nombre lo indica, hace referencia a la idea de un mural, es decir, una pared que separa cosas, una pared donde se pueden arreglar cosas. , pero también es un muro con una representacíon para reclamar y cuestionar algo que está mal, o que una fuerza civil o política quiere reclamar o quiere liberarse. En este sentido, la instalación se construye en un espacio a definir con la comisaria de la Bienal del Bioceno y toma forma a partir de carteles de distintos colores, con las preguntas utilizadas en la performance y colocadas en las paredes del espacio. Al finalizar la actuación, cada participante colocará su máscara de Tigua junto al cartel con la pregunta que hicieron durante la actuación. En el centro del espacio de la instalación se instalará un altavoz suspendido del techo, del que saldrá una grabación con todas las preguntas dichas por varias personas en los diferentes idiomas ya utilizados en la performance. De esta forma, la instalación vuelve a ser un cuestionamiento sobre nuestra existencia en relación con otros seres vivos en la naturaleza, pero también una conciencia de ella desde el cuestionamiento general y el auto-cuestionamiento para un posible cambio de actitud y experiencia hacia el mundo. Con la conciencia de la humanidad a través de su cuestionamiento, el futuro puede que ya no esté hecho de la misma materia que el pasado, quizás se vuelva radicalmente diferente, no nuestro, quizás pasemos a un tiempo que exige nuestra autoconciencia, una llamada a la pregunta y autocrítica para que podamos desaparecer y luego volver a aparecer de otra manera con total empatía y respeto.

Este proyecto pretende hablar sobre el fin del mundo o hablar de la necesidad de imaginar, antes de que surja un nuevo mundo, cuestionarnos a dónde pertenecemos en este mundo actual nuestro, reflexionar sobre cuál será nuestra nueva posición, quizás el posición que falta: quizás una humanidad que crea en el mundo, en la naturaleza y en sí mismo con respeto, empatía y compasión.

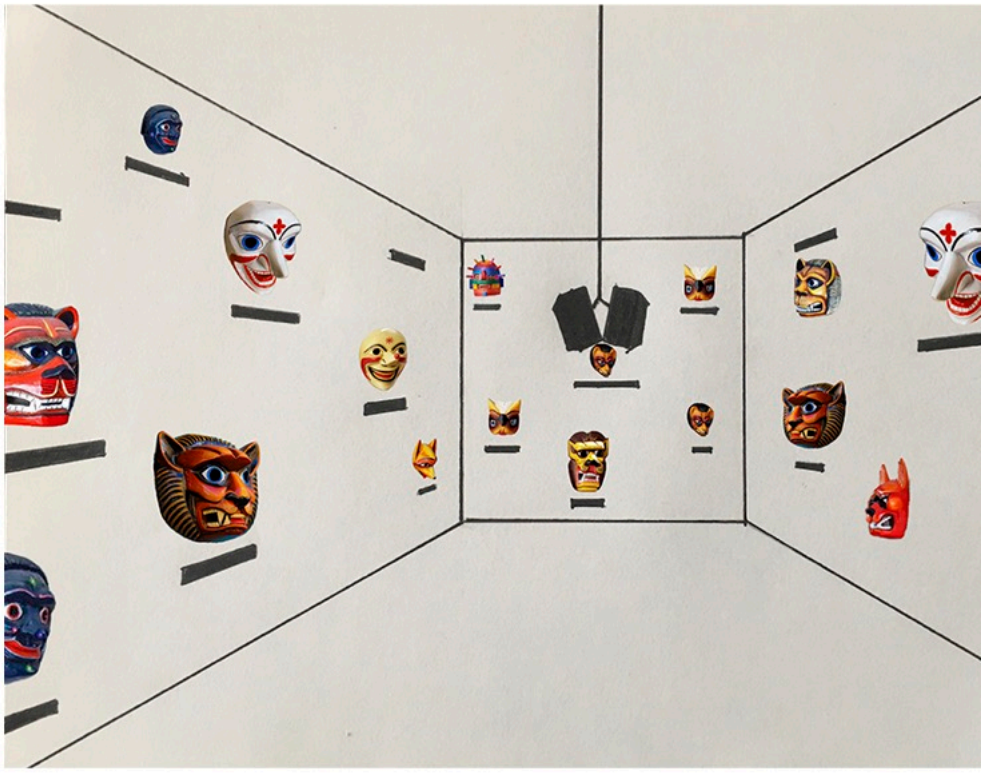
Imagenes de la Performance:

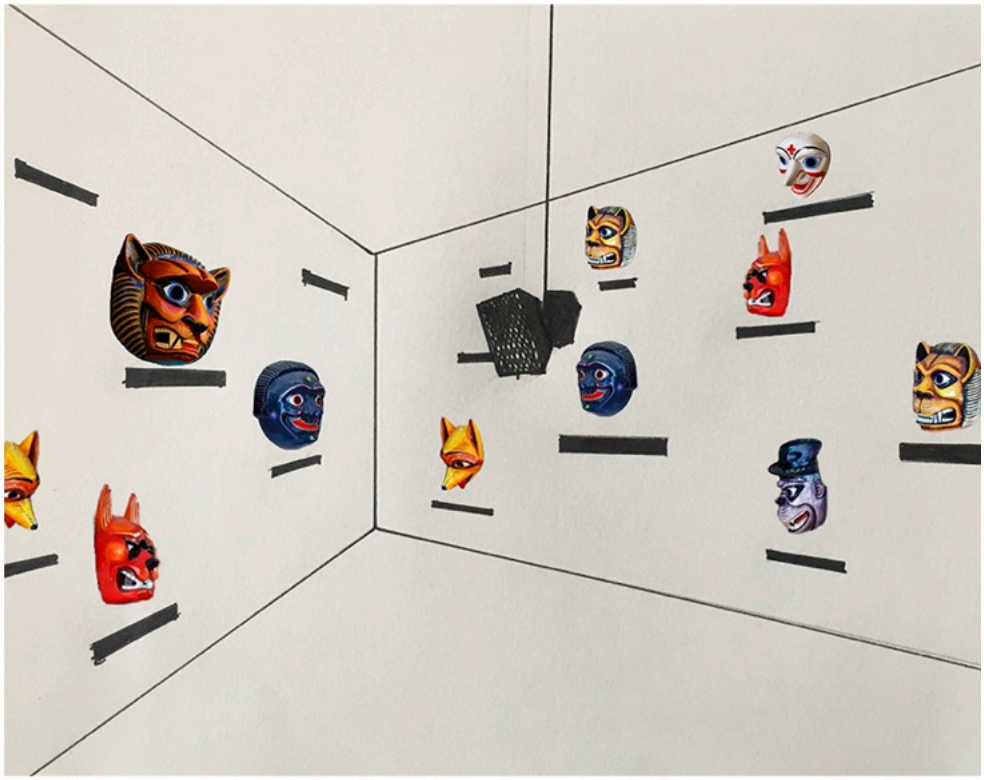






Imagenes de la Instalacíon:





Preguntas de la Performance (Manifestación) o Instalacíon (Mural):
(El orden de las preguntas no tiene por qué ser éste, aún por definir)

¿Te atreves a ver lo que pasará en el futuro?

¿Cómo se construye la idea de la humanidad?

¿Por qué aceptamos esta humanidad que creemos ser?

¿Cuál es tu verdad? ¿Es correcta?

¿Cómo justifica la alienación de la humanidad?

¿Es un abuso lo que llaman razón?

¿La humanidad se está distanciando de su lugar?

¿Cuál es su distanciamiento de la Madre Tierra?

¿Qué tengo que mantener?

¿Quieres ser mantenido/a?

¿Todos/as hablamos el mismo lenguaje?

¿Todos/as queremos hablar el mismo idioma?

¿Estás en el mundo con una conciencia crítica?

¿Aún es capaz de experimentar el placer de estar vivo/a, de bailar, de cantar de forma consciente?

¿Cuál es tu historia?

¿Quieres contar tu historia?

¿Qué importancia tiene tu historia?

¿Estás dispuesto/a a posponer el fin del mundo?

¿Podemos seguir contando el unos/unas con el otros/outras?

¿Por qué nos incomoda la sensación de caída?

¿Seguimos siendo parte del todo?

¿Cuál es la perspectiva de nuestra existencia?
¿Suspender el cielo ensancha nuestro horizonte?

Documento 9 – Ficha de apresentação do *Projeto ao fim do mundo*, Bienal del Bioceno, Equador

4.3. ***Azul vermelho Azul manteiga***

4 blocos de 10m > A + B + C + D

A | Loja

Decor	Fundo e chão de cor, filtros
Actores	Pati + Paula . Corpo inteiro / meio corpo
Figurinos	Paula e Pati Camisolas chroma Calças Sapatos de ténis
Animação	1. Nas camisolas - Globo ocular (incluindo músculos) 2. Nas camisolas - Olhos (um em cada camisola, piscar, revirar, inverter, mudar de cor, etc.)
Temas	Teoria da Cor. O que é a cor/ como funciona/ cor luz e cor pigmento/ diferentes modos de ver a cor (incluindo daltonismo)

B | Maquete

Decor	Loja e Maquete
Actores	P + P Meio corpo e mãos dentro da maquete
Figurinos	Camisolas chroma
	1. Na camisola da Paula – animação do padrão (formas geométricas/ desenhos/ nomes de cores com as cores trocadas)
Animação	2. Bonecos de papel, P + P dentro da maquete 3. Bonecos Miguel e Rodrigo fora da maquete, assistem. (foto colada sobre cartão) 4. Pião sobre folha branca
Adereços	Pião (com lápis?) com círculo cromático/ rodar
Temas	Demonstrações práticas. Círculo cromático, prisma das cores, sobreposições de filtros.
Som	

C | Experiências

Decor	Tampo de mesa filmado de cima (escolher cor do tampo).

Actores	P + P só mãos
Figurinos	Paula – Camisola branca ou preta ? Pati – Camisola furta cores e espelhada
Efeitos	Negativos de imagem a cor e PB, sombra RGB, outros…
Adereços	Pizza de formas geométricas
Temas	As cores nos objectos de todos os dias (Pizza), alterações de cores (banana roxa), invenções artísticas, poema de vogais associadas a cores (Rimbaud), cores associadas a formas geométricas (Itten/Bauhaus)
Som	

D | Miúdos

Decor	Rua – Jardim, Expo ou Beira Rio, Rua da cidade
Actores	Miguel + Rodrigo
Figurinos	Paula e Pati – Camisolas pretas, calças, ténis, casacos? Miguel – Casaco azul Rodrigo – Casaco amarelo Chuteiras coloridas
Animação	Dragão no rio Todos os bonecos + actores de costas - desaparecem numa rua da cidade
Adereços	
Temas	Cores no exterior, fenómenos da natureza (flores, camaleões, etc) o horizonte é sempre azul ...
Som	

Documento 10 – Alinhamento do espetáculo, por Cão Solteiro

AZUL VERMELHO AZUL MANTEIGA
Cão Solteiro

4 blocos de 10m > A + B + C + D

A | Loja

Plano	Décor	Descrição	Notas
A.1	Fundo branco e preto	Paula e Patty estão lado a lado em frente do fundo que é metade branco, metade preto. Paula está vestida de preto em frente ao fundo branco, Patty está vestida às riscas pretas e brancas, em frente ao fundo preto. Estão escondidas atrás de uns rectângulos que têm a mesma cor que o fundo onde estão. Espreitam atrás dos rectângulos. Corta com elas em pose de saída.	
	Figurinos	Paula – calças pretas (malha) + camisola preta + ténis Puma azul/laranja Pati – calças riscas preto e branco + camisola branca + ténis Puma azul/vermelho	
A.2	Fundo branco e preto	Paula e Patty estão nas mesmas posições que no início do A.1 (mas sem os rectângulos). Paula e Patty dão uns passos e trocam de lugar: Paula, que está vestida de preto, fica em frente ao fundo preto. Patty fica em frente ao fundo branco.	
	Figurinos	Paula – calças pretas (malha) + camisola preta + ténis Pati – calças riscas preto e branco + camisola branca + ténis	
A.3	Fundo branco	Paula e Patty estão nas mesmas posições (que no final do A.2 ?) Dão um salto e ficam em freeze no ar. Quando estão em freeze no ar – animação das bocas (ou das cabeças) a dizer o texto. Desfreezam – caem ao chão e corta.	Filmar salto em slow motion – Filmar à parte cabeças a dizer texto
	Figurinos	Paula – calças pretas (malha) + camisola azul + ténis Pati – calças riscas preto e branco + camisola branca + ténis	
A.4	Chão com fundo branco	Plano picado. Patty está deitada no chão vemos as mãos de Paula a segurar um acrílico que projecta cor em cima de Patty. Vemos sombra de outra pessoa a segurar outro acrílico.	
	Figurinos	Paula – calças pretas (napa) + camisola branca + ténis Pati – calças pretas + camisola branca + ténis	
A.5.1	Fundo branco	Plano do fundo branco vazio	
A.5.2	Fundo branco + filtro de cor	Plano do fundo branco vazio com o filtro amarelo pendurado	
A.5.3	Fundo branco + filtros de cor	Plano do fundo branco vazio com os dois filtros pendurados – Paula e Patty entram com formas de cores.	
	Figurinos	Paula – calças pretas (napa) + camisola branca + ténis Pati – calças pretas + camisola branca + ténis	

B.6	Maquete vazia + filtros	As cores param de mudar – Animação das bonecas a esconderem-se noutro sítio	
B.7	Maquete vazia + filtros	As cores recomeçam a mudar – As mãos entram e colocam as bonecas noutro sítio	
B.8	Maquete vazia + filtros	As cores param de mudar – Animação das bonecas, uma estica um filtro e a outra desce de escorrega, fica caída no chão	
B.9	Maquete vazia + filtros	Mãos retiram as bonecas	

Decor	Loja e Maquete
Actores	P + P Meio corpo e mãos dentro da maquete
Figurinos	Paula Camisolas –azul Calças – preto Meias - preto Sapatos de ténis Puma azul/laranja Pati Camisolas – branco Calças –preto Meias - preto Sapatos de ténis Puma azul/ vermelho
	1. Na camisola da Paula – animação do padrão (formas geométricas/ desenhos/ nomes de cores com as cores trocadas)
Animação	2. Bonecos de papel, P + P dentro da maquete 3. Bonecos Miguel e Rodrigo fora da maquete, assistem. (foto colada sobre cartão) 4. Pião sobre folha branca
Adereços	Pião (com lápis?) com círculo cromático/ rodar
Temas	Demonstrações práticas. Círculo cromático, prisma das cores, sobreposições de filtros.
Som	

Documento 11– Guião de filmagem

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Ana - "Teatro nos intervalos do cinema (e vice-versa): André Godinho e Cão Solteiro apresentam «Day for night»". [Versão eletrónica]. *Público*. 17 de fevereiro de 2014. [Consult. 9 de março de 2021] Disponível em: https://www.publico.pt/2014/02/17/culturaipsilon/noticia/teatro-nos-intervalos-do-cinema-e-viceversa-andre-godinho-e-o-cao-solteiro-apresentam-day-for-night-1623931.

AQUINO, Eloisa - *The garden of colliding meanings*. 2012. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/The_Garden_of_Collinding_Meanings.

ARAÚJO, Vasco - *Botânica*. [Esculturas]. Lisboa: 2014.

ARAÚJO, Vasco - *Debret*. [Esculturas]. Brasil: 2013.

ARAÚJO, Vasco - *Duettino*. [Vídeo]. Lisboa: 2001.

ARAÚJO, Vasco - *Hipólito*. [Vídeo]. Lisboa: 2003.

ARAÚJO, Vasco - *Nature vivante*. [Instalação]. Lisboa: 2005.

ARAÚJO, Vasco - *NOTEBOOK: La morte del desiderio*. Lisboa: Sistema Solar, 2018. ISBN 978-989-8902-33-7.

ARAÚJO, Vasco - *O forro da arte*. [Curso online]. 2.ª ed. Lisboa: 2021a.

ARAÚJO, Vasco - *Pathosformel*. Porto: DOCUMENTA, 2021b. ISBN 978-989-9006-44-7.

ARAÚJO, Vasco - *Pathosformel.* [Instalação]. Porto: Escola das Artes da Universidade Católica do Porto e Vasco Araújo, 16 out. 2020 - 29 jan. 2021c.

ARAÚJO, Vasco - *Pathosformel*. [Vídeo]. Porto: Escola das Artes da Universidade Católica do Porto e Vasco Araújo, 2020a.

ARAÚJO, Vasco - *Perruque*. [Instalação]. 2005.

ARAÚJO, Vasco - *Repeat after me*. [Escultura de som]. Lisboa: 2020b.

ARAÚJO, Vasco - *Se pensavas que te livravas de mim*… [Instalação]. Lisboa: 2020c.

ARAÚJO, Vasco - *Vasco Araújo: under the influence of the psyche.* Toronto: Power Plant Pages, 2016. ISBN 978-1-894212-45-8.

ARAÚJO, Vasco; CÃO SOLTEIRO - *A Africana.* [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro, Fundação Calouste Gulbenkian e Maria Matos Teatro Municipal, 2012.

ARAÚJO, Vasco; CÃO SOLTEIRO - *A Portugueza*. [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro e Maria Matos Teatro Municipal, 2009.

ARAÚJO, Vasco; CÃO SOLTEIRO - *Isto é uma tragédia*. [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro e Maria Matos Teatro Municipal, 2016.

ARAÚJO, Vasco; CÃO SOLTEIRO - *Mise en Abyme.* [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro, Maria Matos Teatro Municipal e Teatro S. Luiz, 2019.

ARONSON, Arnold - "Foreword". In MCKINNEY, Joslin e PALMER, Scott (eds.) - *Scenography expanded*. 5.ª ed. Dublin, Londres, Nova Iorque: Bloomsbury, 2018. ISBN 978-1-474-24439-8.

BAPTISTA, Sónia - *Triste in English from Spanish.* [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: AADK, 2017.

BRAZ, Ivo André; MARQUES, Bruno - "Vasco Araújo et ALII: a in-atualidade da identidade contemporânea". [Versão eletrónica] *Revista de História da Arte*. N.º 12, pp. 217-233. Lisboa: Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA, 2015. ISSN 1646-1762.

BRUGEROLLE, Marie de - "Play on: The world as a stage". [Artigo online] In *TATE ETC*. N.º 11, 2007. [Consult. 9 de março de 2020] Disponível em: tate.org.uk/tate-etc/issue-11-autumn-2007/play-on.

BRUGEROLLE, Marie de - *The portrait of the artist as a dandy*. 2008. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/THE_PORTRAIT_OF_THE_ARTIST_AS_A_DANDY.

BURLEIGH, Paula - "Square roots". [Artigo *online*] *Artforum*. 2020. [Consult. 16 de outubro de 2020] Disponível em: https://www.artforum.com/slant/paula-burleigh-on-the-zoom-grid-83272?fbclid=IwAR2FuecnLc9Z5fVTP-CscMAPeX6PR-Y4oM4AU1sL0xLu-u3pVxtjd0fDO4KA.

CÃO SOLTEIRO - *II Obscuridade.*[Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro, 2003.

CÃO SOLTEIRO - *Aguantar*. [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro, 1999.

CÃO SOLTEIRO - *Azul vermelho Azul manteiga.* [Espetáculo *online*]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro, 2021.

CÃO SOLTEIRO - *Marie and Bruce*. [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro, 1997.

CÃO SOLTEIRO - *Michaux*. [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro, 2006.

CÃO SOLTEIRO - *Vistas na cidade.*[Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro, 2007.

CÃO SOLTEIRO; CNB - *Morceau de Bravoure*. [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro, 2015.

CÃO SOLTEIRO; GODINHO, André - *Could be worse: the musical*. [Espetáculo] Estreia. Porto: Cão Solteiro, S. Luiz Teatro Municipal e Teatro Nacional S. João, 2020

CÃO SOLTEIRO; GODINHO, André - *Day for night.* [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro e Culturgest, 2014a.

CÃO SOLTEIRO; GODINHO, André - *Fim da fita.* [Filme]. Lisboa: Cão Solteiro, 2014b.

CÃO SOLTEIRO; GODINHO, André - *Heading against the wall*. [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro, Festival Alkantara 2020 e Teatro do Bairro Alto, 2020.

CÃO SOLTEIRO; GODINHO, André - *Play, the film*. [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro e Festival Temps D'Images 2011, 2011.

CÃO SOLTEIRO; GODINHO, André - *We all go a little mad sometimes.* [Espetáculo]. Estreia. Lisboa: Cão Solteiro e Festival Temps D'Images 2010, 2010.

CÃO SOLTEIRO; SÁ NOGUEIRA, Mariana - *Caderno de imagens #72.* [*Online*]. Lisboa: Cão Solteiro e TBA, 2020.

CÃO SOLTEIRO; SÁ NOGUEIRA, Mariana - *Caderno de imagens #82.* [*Online*]. Lisboa: Cão Solteiro, 2021.

CARLOS, Isabel - *O forro das coisas*. 2003. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/The_linning_of_things.

CASTELO BRANCO, Sara - "Vasco Araújo: Pathosformel". [Versão eletrónica]. *Contemporânea.* N.º 10-11-12/2020, art. 9, 2020. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: contemporanea.pt/edicoes/10-11-12-2020/vasco-araujo-pathosformel.

CASTRO, Vera - *O papel da segunda pele*. Lisboa: Athena, 2010. ISBN 978-989-31-0003-5.

CORDEIRO, Marta - *Aquilo que as imagens dizem.* [Versão eletrónica]. 2015. [Consult. 1 de março de 2020]. Disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/7306/1/figurinos.pdf.

CORDEIRO, Marta - "Play, the film". [Versão eletrónica]. *Umbigo.* N.º 40, 2011. [Consult. 1 de março de 2020]. Disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3008/1/Play.pdf. ISSN 1645-4804.

DEL RÍO, Víctor - *Vasco Araújo. El código de la ficción*. 2010. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/Vasco_Araujo_El_codigo_de_la_ficcion.

FARO, Pedro - *O vulcão é um mal e é um bem.* [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: Vasco Araújo: vascoaraujo.org/O_vulcao_e_um_mal_e_e_um_bem.

FERNANDES, João - *O jogo das máscaras.* 2004. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/The_Game_of_Masks.

FONSECA, Rodrigo - "Heading against the wall - Entrevista a André Godinho". [Versão eletrónica]. *Umbigo*. 2020. [Consult. 8 de março de 2021] Disponível em: umbigomagazine.com/pt/blog/2020/11/18/heading-against-the-wall-entrevista-a-andre-godinho/?fbclid=IwAR22j21GYyVVJl8B6jB9C5q65TNwU6OLhdT8XEiyIJiJTB2IdJKgGsLZu0o.\.

FUNDAÇÃO EDP; MAAT - *Making of da exposição um Oásis ao Entardecer*. [Vídeo]. Lisboa: Fundação EDP, 2020. [Consult. 10 de abril de 2020] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EqyejBLVgtc.

GODINHO, André - *Bonjour*. [Curta-metragem]. Lisboa: André Godinho, 2012a.

GODINHO, André - *La chambre jaune*. [Filme]. Lisboa: Terratreme, 2012b.

GODINHO, André - *Ponto morto*. [Filme]. Lisboa: Terratreme, 2014.

GUERREIRO, António - *Aby Warburg – Imagem, memória e cultura*. [Versão eletrónica]. Porto Santo: Porta 33, 2012a. [Consult. 10 de janeiro de 2021] Disponível em: https://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html.

GUERREIRO, António - "Aby Warburg – Imagem, memória e cultura". [Podcast]. *Porta 33 – Madeira*. Porto Santo: Porta 33, 2012b, pts. 1-4. [Consult. 10 de janeiro de 2021]. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/4f7qCYEBL9BVph7nwNKZXo?si=qPGqyUkNRaK04KG9P6MT0w&dl_branch=1.

GROSSO, Inês - *Os múltiplos Eus em cena na obra de Vasco Araújo - identidades sobrepostas*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes - Universidade de Lisboa, 2011. Dissertação de mestrado em Estudos Curatoriais.

GROSSO, Inês; LLÉO, Rosa - *Um oásis ao entardecer*. [Exposição]. Lisboa: MAAT, 20 de out. 2020 - 18 de fev. 2021.

HANNUD, Giancarlo - *Entrevista com Vasco Araújo*. 2013. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/Entrevista_Giancarlo_Hannud.

LAGEIRA, Jacinto - *Voltar a emudecer.* 2010. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/Return_to_Muteness.

MELO, Alexandre - "La morte del desiderio" [Versão eletrónica]. *Contemporânea.* N.º 4/ 2018, art. 13, 2018. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: contemporanea.pt/edicoes/04-2018/vasco-araujo-la-morte-del-desiderio.

MELO, Alexandre - *Uma super-encenação ou uma conversa com Vasco Araújo.* 2009. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/SUPER-PERFORMANCE_OR_A_TALK_WITH_VASCO_ARAUJO.

PÉREZ-ORAMAS, Luis - *Vasco Araújo e a metáfora do incesto*. 2005. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/Vasco_Araujo_and_the_metaphor_of_incest.

TEATRO PRAGA - *Disco-Theatre.* [Performance]. Estreia. Montemor-o-Novo: Teatro Praga, 2006.

VALE, Paulo Pires do - *Breve sumário da história do futuro*. 2010. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/A_Brief_Summary_of_the_History_of_the_-Future.

VARGAS, António Pinho - *Outro fim*. [Ópera]. Estreia. Lisboa: Culturgest, 2008.

WARBURG, Aby; WARNKE, Martin - *Der Bilderatlas Mnemosyne*. 2.ª ed. Berlim: Akademie Verlag, 2000. ISBN 3050027991.

WELCHMAN, John - *Vasco Araújo: a caminho de uma obra de arte total*. 2006. [Consult. 7 de dezembro de 2020] Disponível em: vascoaraujo.org/Vasco_Araujo_Towards_a_-sum_of_the_arts.