

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

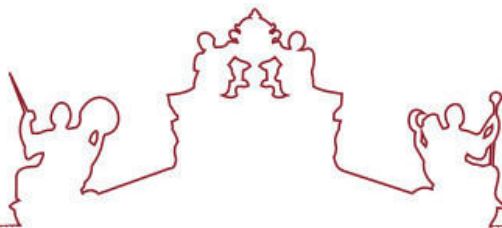
Trabalho de Projeto

Teatro com marionetas: Um jogo liminar de possibilidades

Sara Cristina Cunha Martins de Almeida Henriques

Orientador(es) | Christine Zurbach
Isabel Maria Bezelga

Évora 2021



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

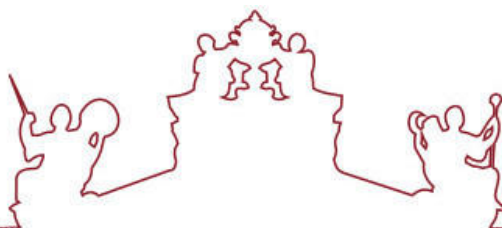
Trabalho de Projeto

Teatro com marionetas: Um jogo liminar de possibilidades

Sara Cristina Cunha Martins de Almeida Henriques

Orientador(es) | Christine Zurbach
Isabel Maria Bezelga

Évora 2021



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Lucília Maria Valente (Universidade de Évora)

Vogais | Christine Zurbach (Universidade de Évora) (Orientador)
Jorge Duarte Sá (Universidade de Évora)

Agradecimentos

Este relatório de projeto de mestrado é o resultado de um percurso em que muitas pessoas estiveram envolvidas. Na esfera científica, todos os Professores de mestrado, que desde o início, generosamente, partilharam conhecimento meritório, alongando a possibilidade de trilhar caminhos que se prolongarão. Contou com o importante e especial apoio, orientação, incentivo e disponibilidade, tanto no saber transmitido, como nas opiniões críticas das Professoras Doutoradas Christine Zurbach e Isabel Bezelga. Não conseguiria, nesta folha, nomear todas as contribuições para finalizar esta etapa, que tanto na vida familiar como profissional foram imensas. Ao Rui Rodrigues, à Gabriela Rolo e aos meus pais, por todo incomensurável apoio. Ao João Paulo S.C., por me ter proporcionado um caminho inspirador. A todos os meus colegas, principalmente os que no projeto, objeto do presente relatório, colaboraram, dando um contributo artístico muito valioso. Muito obrigada.

Teatro com marionetas: Um jogo liminar de possibilidades

Resumo

O presente relatório tem como objeto de reflexão o processo criativo de um espetáculo de teatro com marionetas, multidisciplinar que teve por mote as palavras: Teatro Vida Distorção. Transitando entre o tradicional e o contemporâneo, num jogo liminar de possibilidades, opera no cruzamento de linguagens. Reflete sobre um processo criativo que tem por base a partilha, nas seguintes áreas: trabalho de atriz, marionetista, texto, música, imagem, movimento, vídeo e a relação de proximidade com o público. As opções tomadas e horizontes abrangidos são analisados e considerados, tendo em conta o processo a partir de um ponto “zero”, em que o texto e as demais áreas emergiram da escuta e da interação circular dos elementos. O primeiro capítulo contextualiza em específico e relaciona os pontos de partida para o projeto, enquanto que o segundo relata e reflete sobre os mesmos.

Palavras – chave

Teatro de marionetas – Tradição e Modernidade – Atriz e Marioneta – Processo de criativo - Interação e Público

Theatre with puppets: A liminal game of possibilities

Abstract

The purpose of this report is to reflect on the creative process of a theater show with puppets, a multidisciplinary one whose motto was: theater Life Distortion. Transiting between the traditional and the contemporary, in a preliminary game of possibilities, it operates at the crossing of languages. It reflects on a creative process that is based on sharing, in the following areas: work of actress, puppeteer, text, music, image, movement, video and the close relationship with the public. The options taken and the horizons covered are analyzed and considered, taking into account the process from a “zero” point, in which the text and the other areas emerged from the listening and circular interaction of the elements. The first chapter contextualizes and specifically relates the starting points for the project, while the second reports and reflects on them.

Key – words Puppet Theater - Tradition and Modernity - Actress and Puppet - Creative Process - Interaction and Audience

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....p. 9

I. TEATRO DE MARIONETAS

I.1 Tradiçãop.12

I.2 Modernidade.....p.15

I.3 Ator e marionetap.19

I.4 Técnicas de manipulação.....p.23

II. PRESSUPOSTOS DRAMATÚRGICOS E PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM ESPECTÁCULO

II.1 Problemática e pontos de partida.....p.28

II.2 A metodologia.....p.30

II.2.1 Palco aberto playground sensorial.....p.33

II.2.2 Dos textos ao texto e personagens.....p.36

II.2.3 Das experiências com protótipos às marionetas concebidasp.42

II.2.4 O movimento.....p.47

II.2.5 A músicap.48

II.2.6 As técnicas e escalas das marionetas, em cena, em vídeo e em cinema de animação.....p.49

II.2.7 Conceção do espaço cénico.....p.51

II.3 Interação com o público.....p.54

II.4 Diário de bordo comentado.....p.58

CONCLUSÃO: balanço crítico do processo.....p.62

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....p.66

ANEXOS.....p.71

Sinopse e ficha artística e técnica do espetáculo

Texto do espetáculo

Registo fotográfico no processo de criação:

Imagem em movimento

Desenho 3D

Desenho de Cenografia

Desenho de figurinos

Marionetas (construção)

Links:

Vídeo: pequeno registo do processo de criação/construção.

Teaser do espetáculo: “Isto aconteceu de repente. Distorção”.

Fotografias do espetáculo: “Isto aconteceu de repente. Distorção.”

ÍNDICE DE IMAGENS

Fotografia nº1 “Técnica de manipulação de luva”	p.23
Fotografia nº2 “Técnica de manipulação de varão”	p.23
Fotografia nº3 “Técnica de manipulação de varas”	p.24
Fotografia nº4 Sessão 1 “Palco Aberto Playground Sensorial” com o grupo <i>Aveiro Scktechers</i>	p.34
Fotografia nº5 Sessão 1 “Palco Aberto Playground Sensorial”	p.35
Fotografia nº6 ” Sessão 1 “Palco Aberto Playground Sensorial”	p.36
Fotografia nº7 “Atriz com <i>Esfinge e Esteban</i> ”	p.42
Fotografia nº8 “ <i>Flamingos</i> em cinema de animação”	p.43
Fotografia nº9 “ <i>Flamingos</i> com mecanismos de manivela”	p.44
Fotografia nº10 “Figuras do carrossel em pequena escala”	p.44
Fotografia nº11 “ <i>Mãe Girafa</i> ”	p.45
Fotografia nº12 “ <i>Esteban e Esfinge</i> ”	p.46
Fotografia nº13 “Projeção em cenografia (...) <i>Russo</i> ”	p.51
Fotografia nº14 “Cenografia”	p.53

INTRODUÇÃO

O presente relatório divide-se em duas partes complementares, no âmbito de uma proposta de criação, que parte de uma base artística em que os intervenientes evoluem pela experimentação e diálogo ativo evolutivo. Tem em conta as especificidades do teatro com e de marionetas na vertente tradicional e a viragem conceptual do séc.XX, que ativou novas formas de produção teatral e em que a marioneta foi objeto de reflexão para o trabalho de atores, para a introdução de novos conceitos na conceção de espetáculos. Através dos tempos a arte tem a necessidade de adaptar a sua forma, consoante a realidade que atravessa. É na capacidade de reprodutibilidade técnica, evolução tecnológica, que se dão grandes viragens do ponto de vista económico, social, político e artístico. De um lado surgiu a estetização da política e de outro, como resposta, a politização da arte e a experimentação e descoberta de novos métodos de criação artística, diferentes formas de comunicar com o público. Como tal, o projeto reflete a capacidade de produção atual, no enquadramento de uma estrutura de pequena dimensão. Inscreve-se no âmbito de uma proposta multidisciplinar, tendo como fulcral a correspondência ao jogo entre o tradicional e o contemporâneo que fez uso dos meios tecnológicos disponíveis e das possibilidades dramáticas na junção dos elementos. Implicou o envolvimento do público, o tratamento do texto e imagem, assim como, a performance do ator, como peças essenciais à construção.

A parte de todos os constrangimentos surgidos, na sequência da situação de pandemia mundial provocada pelo vírus Covid-19, o projeto artístico surge da vontade de interligar um processo de criação teatral contemporâneo com marionetas resgatando a “palavra” e a utilização do texto teatral, operando no cruzamento de linguagens, capazes de criar uma poética intemporal com conteúdo. Pela observação do próprio processo criativo, tendo como fundamental a relação entre as áreas atuantes para o resultado e a capacidade de diálogo que estabelecem com o todo.

O processo de trabalho foi desenvolvido tendo por base a partilha nas seguintes áreas: trabalho de atriz e marionetista, texto, música, imagem, movimento, vídeo e relação de proximidade com o público (este último ponto, não foi desenvolvido como projetado devido à situação de pandemia vivida mundialmente).

Foi pretendido observar e participar ativamente no jogo entre todas as partes, de forma a apurar os termos da produção e receção.

Intencionalmente foi decidido trabalhar em simultâneo em três campos que se complementam:

- Possibilidades da relação atriz marioneta, no processo experimental, criativo evolutivo, tendo em conta a multidisciplinaridade, as ideias em modelo circular que “saltam” das experiências em palco para contaminar a escrita e vice-versa.

- Jogo, Imagem: dispositivos cénicos, técnicas ao nível da manipulação.

- 6 Sessões de “Palco Aberto Playground Sensorial” ao longo do processo: grupos previamente selecionados (de faixas etárias diferentes) com limite de 12 participantes. Estariam em performance ao longo de 2 horas, junto da atriz, em improvisação. Estes encontros foram pensados para testar alguns convites à participação do público, assim como, potencializar materiais para o processo criativo.

No primeiro capítulo serão contextualizados os motores para produção e bases para a experimentação, tendo como foco as formas peculiares e tradicionais de marionetas e a sua possível adaptação à atualidade, por caminhos subtis e subliminares e passando pela tradição, modernidade, relação ator/marioneta e técnicas utilizadas no âmbito do projeto. No segundo capítulo, serão apresentados os pressupostos dramaturgicos e processo de criação, equacionando os motes para o projeto e a relação entre os multiformatos artísticos desenvolvidos, voltados para a exploração da capacidade da reinvenção, pluralização de sentidos pela experimentação. No final, será apresentado um diário de bordo comentado e seguidamente a “conclusão em forma de balanço crítico” sobre o mesmo. Serão então referidos mais profundamente os enquadramentos artísticos e socio filosóficos da companhia que produziu o projeto, tendo em conta diversos pontos positivos e negativos do processo.

CAPÍTULO I.

TEATRO DE MARIONETAS

O teatro de marionetas é uma esfera riquíssima para a criação teatral. As formas populares de teatro de marionetas, contêm uma dialética essencial para a comunicação com o público e imersão do mesmo na dramaturgia do espetáculo. A marioneta é como um duplo do movimento, um veículo para mostrar a imagem refletida do mundo. Ao nível nacional, é quase sempre associada a atividades para a infância, ficando a sua dimensão filosófica e carácter contestatário de parte (Zurbach, 2002). Grande parte dos trabalhos conhecidos para a infância não se encontram ao nível de qualidade de muitos dos trabalhos apresentados ao público adulto sob o ponto de vista estético, poético e imagético. Os caminhos da criação para a apresentação de espetáculos baseiam-se na procura de ressonâncias que diferem consoante o tipo de público (adulto ou infantil). Pensa-se, de forma generalizada, que o teatro para a infância não tem propriamente uma estética pensada, e que deve ter sempre uma moral adjacente, e é de facto o que observamos em espetáculos produzidos para as massas com fins comerciais. Existem também exemplos do contrário, em que teatro com ou de marionetas para o público adulto ou infantil assume uma dimensão poética e estética particulares no sentido em que joga e interliga diversas áreas. Contudo, associado ao mundo das marionetas está uma carga estética específica das formas populares que têm traçado um caminho à margem das massas. É neste contexto que o presente relatório se insere.

Entre a tradição e a modernidade, refiro o exemplo de uma companhia espanhola, de pequena dimensão, como a Siesta Teatro, com a direção de Luis Zornoza. Apresenta sob um cenário de guarita e técnica tradicional de bonecos de fantoches, um espetáculo intitulado de “Punchinelis”, uma mistura entre o Polichinelo (italiano), Mr.Punch (inglês) e Guinhol, (francês), de forma abstrata, mas ao mesmo tempo subliminar evocando figuras públicas e objetos/adereços contemporâneos. Luís em outros trabalhos, elabora sobre a imagem, texto projeções vídeo, várias técnicas de manipulação, mantendo e jogando constantemente com o seu corpo e a sua presença física de ator.

A tradição e os novos conceitos convivem num espaço cénico que se reelabora constantemente. Onde a experimentação e a prática colaborativa entre artistas envolvidos é essencial para o desenvolvimento de várias linguagens.

I.1 TRADIÇÃO

Originalmente teria existido o ritual e só posteriormente, a partir dele, se teriam desenvolvido teatro e os textos escritos
(Ficher-Lichte, (2019) p.56).

Desde a Pré-História, que o ser humano produz arte ou em forma de pintura ou escultura, as singularidades das obras produzidas inserem-se num contexto de culto, de imersão inicialmente para fins mágicos e ritualísticos, passando para circunstâncias religiosas.

Desde suas origens, a marioneta foi empregada em muitos ritos e rituais. Mesmo as religiões monoteístas que lutaram contra a “idolatria” se engajaram novamente com eles ou conservaram as práticas com marionetas que existiam nas culturas antigas. Entre os povos nativos americanos, uma variedade de figuras rituais, algumas articuladas, foram descobertas, mas foi principalmente nos grandes ritos da Ásia e da África que os bonecos estão mais presentes e ricos em significado.¹(Jurkowski, Pawlik, 2009).

No ocidente, durante a Idade Média, as marionetas tiveram um papel relevante na celebração da liturgia cristã. As representações populares surgiram na época renascentista, quando as marionetas foram banidas da igreja devido a sua natureza cómica e surpreendente. Após esta rutura, nasceram pequenas companhias itinerantes. As marionetas no contexto teatral surgem neste período e ganham o seu cariz popular, evocando as temáticas sociais, políticas e culturais da época.

É a época das marionetas no interior das igrejas, quase sempre figuras religiosas animadas (são muito famosos por exemplo os anjos fazendo caprichosas coreografias aéreas na nave das igrejas) para melhor transmitir aos crentes os diversos episódios da vida de Cristo e os mistérios da fé. Este “estado de graça” terá durado vários séculos. Mas a irreverência dos bonecos, o seu espírito crítico e a sua natural tendência para a representação burlesca, o que provocaria, por certo, o riso no seio

¹ Tradução livre pelo autor “From its origins the puppet has been employed in many rites and rituals. Even the monotheist religions which fought against “idolatory” re-engaged with them or conserved puppet practices that existed in ancient cultures. Among the Native American peoples, a variety of ritual figures, some articulated, have been discovered, but it was above all in the great rites of Asia and Africa that puppets are most present and rich with meaning.”

das multidões fervorosas, determinariam, mais tarde, a sua definitiva irradiação dos locais de culto, de acordo com o espírito da contra reforma (Cardoso, 2004)

É a época renascentista que propulsiona o verdadeiro nascimento de teatro de marionetas.

Em Portugal, a forma de representação religiosa durou muitos anos nas encenações dos “presépios”, mas nos finais do século XVI, os artistas itinerantes da Europa iniciam a partilha de diversas influências. Os Bonecos de Santo Aleixo e o dramaturgo António José da Silva, conhecido como “O Judeu”, são duas grandes expressões do teatro popular português.

Sem grande margem de erro, podemos afirmar que a Commedia dell’arte constituiu o factor determinante para a criação e desenvolvimento do que actualmente apelidamos de *heróis* do teatro popular de marionetas.

No século XVII já as marionetas italianas tinham invadido Londres, e Pulcinella iria apresentar iria representar a personagem mais importante dos teatros de marionetas londrinos: Mr. Punch. (Vieira, s/d, p.32)

Neste contexto, em Portugal, nasce o Teatro Dom Roberto². Diante da mistura de influências vindas das representações teatrais itinerantes, os Robertos adquirem a sua linguagem própria: o improvisado, a sátira e a crítica social em que o Dom Roberto é um herói popular. As “Comédias de Cordel” tiveram uma forte influência na construção e nome daquilo a que hoje conhecemos por Teatro Dom Roberto.

(...) este nome tem a sua origem numa comédia de cordel que foi muito importante no repertório do teatro de marionetas europeu do século XVIII: *Roberto e o Diabo*, e que narra a vida do Duque da Normandia de su nome Dom Roberto, conhecido por Roberto do Diabo por ter vendido a alma ao diabo. (Gil, 2013, p.21)

Este Teatro era feito nas ruas, praias, romarias e feiras, apenas por um bonecreiro solitário com a sua barraca, fantoches e palheta; objeto que quando colocado no palato amplifica todos os sons emitidos por ele acentuando o jogo de dinâmicas de manipulação, acelerada e ritmada que desde há trezentos anos paira no cimo da Barraca do Dom Roberto, com pequenos ou grandes truques, dependendo do "roberteiro" e das peças por ele representadas.

O Teatro Dom Roberto está para Portugal assim como o Punch and Judy está para Inglaterra, o Guinhol está para França e Polichinello está para Itália.

² Teatro tradicional popular de marionetas em Portugal.

Atualmente é uma relíquia da cultura popular portuguesa e representado essencialmente por profissionais com uma forte ligação ao teatro de marionetas, onde me incluo.

Neste contexto, procurando a eficácia, o rigor em termos de movimento e ritmo, não só na manipulação, mas no todo, foi proposto, no âmbito do presente projeto um percurso da tradição para a atualidade, utilizando os possíveis e diferentes meios técnicos.

Enquanto “roberteira” tive já oportunidade de investigar e de ouvir relatos sobre este género popular, assim como, vivenciar de alguma forma o que exponho a seguir. Quando estas peças eram apresentadas, um grande número de pessoas se juntava para assistirem ao espetáculo, não só crianças, mas adultos também. Estes espetáculos conseguiam operar de várias formas aparentemente contraditórias. Pelas mensagens explícitas, mas em tom subliminar. Disfarçando assuntos sérios, os “robertos” aparentemente inocentes revelavam uma valentia inatingível. O público vibrava com as cenas de pancadaria de jogos de perseguição entre os bonecos e participava na ação. As respostas do público às perguntas que os bonecos faziam, as reações de espanto ou de gargalhadas estridentes às cenas que aconteciam, tornavam e tornam cada apresentação particularmente diferente. Neste contexto o manipulador terá de estar em permanência no “aqui e agora” de forma a conseguir dirigir a ação provocando o melhor efeito possível. É neste enquadramento que as formas tradicionais populares e o trabalho na rua assinalam a possibilidade de estabelecer pontes para o trabalho em palco para o desenvolvimento do projeto em epígrafe. Por meio de técnicas atuais, possíveis de explorar no âmbito da dimensão da estrutura profissional que o produz este projeto³: teatro, trabalho de ator, várias técnicas ao nível da manipulação de marionetas, trabalho de vídeo cinema de animação tornando a dimensão plástica visual de elevada importância para a comunicação com o público. Sobre as ideias de encontro ritualístico e géneros de marionetas que se desenvolveram através das companhias itinerantes, despoletaram-se as primeiras experiências em palco deste projeto. No entanto, numa perspetiva aberta, tentando observar constantemente a funcionalidade da imagem para o apuramento da técnica

Vemos um leque bastante abrangente de potências nas formas tradicionais para o desenvolvimento artístico atual nos termos da produção e receção.

A singularidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. É claro que essa tradição mesma é sem dúvida algo absolutamente vivo e extraordinariamente mutável. Uma antiga estátua de Vénus, por exemplo, estava em um contexto distinto de tradição entre os gregos, que a utilizavam como objeto de culto, e entre os clérigos da Idade Média, que viam nela um ídolo malfazejo. (Benjamin, (2019), p.60)

³ Red Cloud Teatro de Marionetas

Diante da ideia de produção artística em torno de encontro, ritual e memória coletiva, foram pensadas 6 sessões de “palco aberto playground sensorial”, onde as estas seriam desenvolvidas por meio do improviso e experimentação de tipos diferentes de marionetas correspondentes às formas tradicionais até às mais atuais com um público participativo, previamente inscrito. Conseguimos realizar apenas uma sessão com um grupo muito especial, pois eram ilustradores. Ao longo de duas horas estivemos em performance na sala de ensaios da R.C.T.M., onde estavam dispostos objetos sonoros, marionetas, telas de pintura sonorizadas, que ampliavam o som do contacto do pincel. Os participantes também levaram os seus materiais de pintura e a sua participação dividia-se entre a performance e improviso com os materiais dispostos e a interversão através do desenho ou do movimento do desenho.

Como não houve a oportunidade de desenvolver mais as sessões por causa das circunstâncias de pandemia em que nos encontramos, não é possível alcançar as suas consequências, no entanto deve ser referido que o rumo do processo poderia ter sido drasticamente diferente. Esta questão será abordada mais adiante no relatório.

I.2 MODERNIDADE

As formas peculiares e tradicionais de marionetas, mantêm-se e adaptam-se à atualidade. A eficácia destas formas resulta de como comunicam e se apresentam, apelando ininterruptamente à participação do público de forma explícita ou subtil ou subliminar ou até invisível.

Matthew Cohen identifica duas tendências importantes dentro da wa) 'ang hdit da Indonésia, ou tradição de fantoches de sombra, oferecendo o termo "pós-tradicional" para distinguir programas que tomam a forma em um território radicalmente novo daqueles que mais praticamente mudam os modelos de desempenho padrão para acomodar mudanças nas circunstâncias. "Pós-tradicional", na análise de Cohen, delinea práticas enraizadas na tradição, mas não confinadas por noções de "tradicionalismo". Ele fala das tentativas de muitos performers de demarcar um novo território artístico mais sensível às circunstâncias atuais e aos seus próprios impulsos criativos. (Posner, Orenstein, Bell, 2014, p.112)⁴

⁴ Tradução livre pelo autor: Matthew Cohen identifies two important trends within Indonesia's wa) 'ang hdit, or shadow puppetry tradition, offering the term "post-traditional" to distinguish shows that take the form into radically new territory from those that more practically shift standard performance models to accommodate changing circumstances. "Post-traditional," in Cohen's analysis, delineates practices rooted in tradition but not confined by notions of "traditionalism." It speaks of the attempts of many performers to stake out new artistic territory more responsive to current circumstances and their own creative impulses.

Este é um ponto de grande importância para a construção do projeto desenvolvido, na medida em que procurámos dentro das possibilidades pré-estabelecidas corresponder a este jogo entre o tradicional e o contemporâneo, tendo o envolvimento do público, o tratamento do texto e imagem, assim como, a performance do ator como fulcrais.

Sob o ponto de vista da mudança do fazer teatral, tendo em conta a viragem conceptual do séc. XX. como oponente do naturalismo, ilusionismo, do teatro burguês, a produção artística que se inicia associada à industrialização e a consequente evolução técnica ao nível da imagem, trazem múltiplas possibilidades de pensar e de movimentar a arte.

Na Europa a marioneta apesar de estar, maioritariamente associada ao contexto popular, começou a ser pensada e a entrar em cena como opositora ao naturalismo, tanto pela força da sua imagem e poder de movimento como pelo contraste da figura humana, proporcionando uma grande viagem na poética e imagética, tornando possível um pulsar típico da dança, do movimento, de onde emerge a leitura do que não se escreve, mas se sente com todos os sentidos.

Ela também desafia o que considera uma compreensão equivocada da marioneta como mecânico: "O instinto teatral que incitou ... as canções e danças primordiais instigaram um desejo de animar a marioneta com movimento - movimento não mecânico, mas movimento que respondeu livremente a a inspiração imediata de seu operador "(Slonimskaia 1916 [1990]: 31). Slonimskaia redireciona duas fórmulas familiares que exploram a relação entre o homem e a marioneta – a marioneta como uma imitação do homem e o homem como uma marioneta do destino: O homem criou a marioneta à sua imagem e semelhança. Parece imitar o homem, como o homem parece imitar a natureza em sua arte, mas ao repetir o homem, ao imitá-lo, a marioneta segue o mesmo caminho que o homem percorre na imitação da natureza; contribui com algo ... e em vez de ser uma cópia, torna-se uma criação artística cheia de sua própria vida misteriosa. A imitação é transformada em criação. Não é a marioneta que se compara ao homem, mas, inversamente, o homem que se comparou à marioneta, que se tornou um símbolo do homem no mundo. (Slonimskaia 1916 [1990]: 27) Slonimskaia visa demonstrar as contribuições únicas da marioneta para a arte e a filosofia, argumentando que é "um ser semi-fantástico", não algo morto ou livre de expressão (Slonimskaia, 1916 (1990): 30).⁵ (Posner Orenstein, Bell, 2014, pag134)

⁵Tradução livre pelo autor: She also defies what she views as a mistaken understanding of the puppet as mechanical: "The theatrical instinct that prompted ... the primal songs and dances instilled a desire to animate the marionette with movement - not mechanical movement, but movement that responded freely to the immediate inspiration of its operator" (Slonimskaia 1916 [1990]: 31). Slonimskaia redirects two familiar formulas that explore the relationship between man and the marionette - the puppet as an imitation of man and man as a puppet of fate: Man has created the marionette in his image and likeness. It seems to imitate man, as man seems to imitate nature in his art, but in repeating man, in imitating him, the marionette takes the same path that man takes in the imitation of nature; it contributes something ... and instead of being a copy, it becomes an artistic creation that is full of its own mysterious life. Imitation is transformed into creation. It is not the marionette that likens itself to man, but, conversely, man who has compared himself to the marionette, which has become a symbol of man in the world. (Slonimskaia 1916 [1990]: 27) Slonimskaia aims to demonstrate the puppet's unique contributions to art and philosophy, arguing that it is "a semi-fantastical being," not something dead or free of expression.

Os ensaios iniciais deste projeto surgiram do “pulsar”, da improvisação, do movimento, do mundo de sensações e percepções. Com a utilização de um ecrã de projeção de cinema que simultaneamente servia de tela de projeção de sombras. Utilizamos formas bidimensionais recortadas e objetos de uso comum da oficina e de cozinha. Explorámos, pelo movimento das sombras, usando como luz para refletir na tela, um retroprojetor, a construção, sem palavras, de narrativas possíveis, ou soluções técnicas para a narrativa que poderia vir a ser desenvolvida.

Neste âmbito, utilizámos vários materiais cuja escolha prendia-se pela sua opacidade ou transparência, leveza ou resistência a solo ou em relação com o corpo/voz do ator.

No século XX, muitas considerações e metodologias foram pensadas e experienciadas sobre a questão do desenvolvimento do processo criativo, com texto, sem texto, com movimento, sem movimento, que qualidade de movimento, que materiais, que imagem, que sonoridade, que música, dando lugar à polarização de sentidos e sobretudo à transdisciplinaridade em palco. A influencia da cultura oriental foi essencial para traçar diferentes caminhos a fim de romper com a estética naturalista iniciando um processo de inclusão e fusão de culturas que se refletiram fortemente no fazer teatral.

No teatro Nô, no Kabuki e no Kyogen, pode-se individualizar um perfil intermediário entre os dois que normalmente definem a figura do ator, ou seja, a sua identidade real e a sua identidade fictícia. Por exemplo, no teatro Nô, o segundo ator, o *waki*, representa frequentemente seu próprio não-estar, sua ausência da ação. Eles ativam uma complexa técnica extracotidiana do corpo, que não deve servir para personalizar, mas `para fazer notar a capacidade de não personalizar` (Barba, 1994, pag.32)

A supremacia do texto foi posta em causa pela necessidade de democratizar e valorizar os vários elementos afetos à construção de um espetáculo de teatro.

Seria essencial abolir realismos, procurar o simbolismo, encontrar a forma de transmitir algo ao invés de reproduzir o acontecimento real. Aspirando a uma nova técnica da conceção teatral, a um teatro de silêncio, onde a dinâmica da obra seria explorada a partir do texto e das ideias centrais nele contido. Procurava-se um teatro que se libertasse das exigências do autor, orquestrando todos os elementos essenciais para a composição do espetáculo sob um artificialismo consciente. O teatro em todas as suas valências onde todos os seus executantes estivessem a um nível similar. É a partir deste conceito que se iniciou o nosso processo de criação.

Retornando à viragem do séc. XX, nomes, como Kleist (1810) [2009], Gordon Craig (1963), Meyerhold (1980), Artaud também na primeira metade do século, Kantor,

na década de 70, embora com propostas diferentes entre si, abriram portas a novas interpretações deste universo das marionetas e do trabalho de atores. Tendo em comum a construção de uma nova forma de fazer teatro e de entender o papel do corpo do ator em relação à marioneta, potenciando a provocação de tensões e conteúdos emocionais, na mediação com o público.

Do percurso criativo, por experimentações, processos de escuta, derivas artísticas e sobretudo da relação dos corpos vivos e inertes (Kantor, 2008), emergem conteúdos significantes na sua materialidade específica.

Em “Sobre o teatro de Marionetas”, de Heinrich Von Kleist, (2009) é partilhada uma reflexão sobre o movimento perfeito dos bonecos nas suas danças e a relação entre técnica e alma do “maquinista” para fazer mexer os pedaços de madeira e cortiça que são os bonecos. Nesta reflexão sobressai a dicotomia entre os movimentos perfeitos dos bonecos sem qualquer “afetação” proporcionados pelos impulsos que o seu manipulador lhes dá a partir de um centro de gravidade, mas que não se dissociam da capacidade do manipulador imprimir a sua “alma” no movimento. Um salto perfeito sobre um eixo gravitacional para que todos os membros dos bonecos acompanhem o movimento de forma mecânica “de acordo com as exigências rítmicas dos movimentos ou da dança” (*idem*, p.134). Não bastará abanar aleatoriamente a marioneta a partir do seu centro de gravidade, será necessário que o seu manipulador lhe imprima a “alma” ao mesmo tempo que se desloca para o “centro de gravidade da marioneta, ou seja dançando” (*idem*, p.135).

A marioneta, o objeto manipulado é-o desafiando as leis da gravidade, através do ritmo, do impulso. A observação do manipulador de si próprio através da marioneta ou objeto, em constante equilíbrio sobre um mesmo eixo, em que ambos se confundem.

A marioneta é manipulada por técnicas que vão do tradicional ao contemporâneo. Existem sistemas de sensores de movimento que provocam movimentações simples no objeto, sem a interferência humana direta, não que desta tecnologia não se tivesse experimentado de forma rudimentar, os autómatos são um dos exemplos. Estes estilos percorrem atualmente os caminhos artísticos dos palcos da dança como no caso atual da peça *Robot* (2013) da coreógrafa Blanca Li, do teatro, a companhia alemã Meinhardt Krauss Feigl e da instalação sonora como podemos observar nos trabalhos de Peter Zegvelt, marcando a fusão entre o objeto autómato, que se move produzindo som e imagem. Precisamente, para este projeto, estas temáticas serviram de inspiração nas primeiras reuniões entre os artistas. A possibilidade de concretizar uma cenografia/instalação de forma a potenciar as possibilidades de interação com o público

operando num limbo entre a tradição e a atualidade. Neste jogo entre atores marionetas, objetos e imagem, encontra-se uma profunda relação com o corpo, e faz-se desta relação a sua matéria fundamental para a criação de realidades imaginárias. O ator/manipulador imprime uma postura cada vez mais performática que dialoga e amplia a componente visual.

Os depurados trabalhos de Robert Wilson, como por exemplo a encenação da ópera *Einstein on the Beach* (1976) de Philip Glass, onde se demarca a não hierarquização dos elementos artísticos, são um exemplo, no contexto da fisicalidade do ator, de um controlo fenomenal do seu corpo em harmonia com a voz, a cenografia e a música. O impacto visual dos seus trabalhos não só pela dimensão, mas, também pelo rigor técnico e estético é irrefutável.

I. 3 ATOR E MARIONETA

O que define a existência de uma marioneta depende mais do modo como cada objecto, à partida inerte é manipulado, do que do seu aspecto ou construção. Daí que, para lá da imaginação dos 'artesãos' responsáveis pela criação das marionetas, ele exija idêntico empenho e talento dos intérpretes que as investem com sugestões de vida⁶ (Carvalho, Costa, 2005, p.53)

As práticas modernas teatrais estão voltadas para a exploração de inúmeras possibilidades e novas dramaturgias, onde o género de marionetas se encontra com uma amplitude cada vez maior pela sua capacidade de se reinventar através de várias áreas artísticas e pluralizar sentidos.

Na Europa do final do século XIX e no início do século XX, com a questão das artes plásticas e o interesse que lhe colocam os pintores e os escultores, a marionete torna-se progressivamente uma nova linguagem plástica na busca de formas abstratas. Não somente a marionete, mas a máscara, que teve seu sentido revigorado, terá grande importância para as inúmeras correntes das vanguardas no sentido do domínio do espetáculo dramático. (Cintra, 2006, p.210)

As obras de Barba, (1994), Craig, (1963), Meyerhold, (1980), Artaud (1989) são referências incontornáveis proporcionando variados pontos de vista.

⁶ Comentário a cerca do trabalho desenvolvido pelo encenador João Paulo Seara Cardoso.

Desde o início do século XX várias teses foram desenvolvidas no âmbito do “treino” dos atores, numa altura em que o teatro oriental começa a influenciar profundamente as novas práticas que emergiram e que deram origem a vários processos, teorias e métodos teatrais. Edward Gordon Craig, viu no ator um elemento que deveria ser eficiente pela sua técnica, ter consciência de que a sua contribuição é tão importante quanto a dos outros elementos, afastando-se dos artífices emocionais. “Revelareis, daqui em diante, coisas invisíveis, aquelas que o olhar interior percebe, por meio do movimento, da divina e maravilhosa força que é o movimento” (Craig, 1963, p. 77.)

Meyerhold desenvolveu a Biomecânica que parte dos mesmos princípios do Sistema de Stanislavski, na medida em que também é um sistema de treino através de ações físicas dos atores.

É aí, parece-me, que se opera a junção entre a biomecânica de Meyerhold e o método de ações físicas de Stanislavski.(...) Isto é, sobretudo, verdadeiro para a biomecânica, largamente compreendida e tal como Meyerhold a elaborou num estado ulterior. Uma vez atenuado o ardor polémico, e a brutalidade das definições dos começos, ele procurou estabelecer, por meio deste sistema, as leis da deslocação do ator no espaço cénico por via de experiências sobre esquemas de exercícios de treino e processos de representação. (...) Meyerhold apreciava altamente a expressividade do corpo. Fazia a demonstração com um boneco de ginhol: introduzindo os dedos, obtinha os efeitos mais diversos. Apesar da sua máscara parada, o boneco exprimia quer a alegria – os braços abertos, como a tristeza – a cabeça caída, ou ainda o orgulho – a cabeça inclinada para trás. Bem manejada, a máscara pode exprimir tudo o que exprime a mímica. (Meyerhold, 1980, p.188-189)

No entanto, abraça conceitos diferentes na medida em que o objetivo se circunscreve na capacidade de resposta do corpo dos atores mediante as várias instruções recebidas pelo exterior. Os atores deveriam ser capazes da eficácia em seus movimentos e de os estilizar, sintetizar, ter plena consciência dos seus corpos e estarem em plena forma física, capazes de traduzir os seus pensamentos plásticos em ações. Para Meyerhold os atores são distribuidores de energia, o corpo é um organismo vivo que se manifesta por uma força submetida a uma lei orgânica única, a do corpo, que se movimenta plasticamente no espaço cénico. Os atores serão capazes de pensar por imagens e de olhar eficazmente em palco, num corpo não realista, e que domina os meios para apresentar ao público uma partitura de emoções, sugestões e inquietações. Em suma, a perfeição do movimento desumanizado, organizado e não deformado de emoções

Artaud (1989) fundamentou-se fortemente na cultura oriental e na sua metafísica pela provocação de uma multiplicidade de sentidos que cria relações mágicas com todo,

o universo. Um processo ligado a uma poética não traduzida em palavras e que não pretende espelhar as ações humanas “a verdadeira beleza não impressiona nunca diretamente. E o sol é belo no ocaso por tudo o que nos faz perder” (Artaud, 1989, p.70.) Artaud reflete sobre a cultura oriental no que se refere à técnica respiratória que propõe e no sentido amplo do conceito de espetáculo. Caminha por possibilidades de apresentações não verbais, num palco onde tudo pode acontecer independentemente do texto escrito, onde se cria a atmosfera, um espaço, um limbo para o que não é traduzível, onde não haverá espaço para a linguagem clara que impede a aparição da poesia do pensamento. Craig (2004), idealiza o ator Super Marioneta distante das emoções que deformam a sua atuação, capaz de dominar e criar uma partitura de movimentos através da sua consciência corporal, utilizar o seu maior instrumento que é o corpo e a voz para se distanciar do realismo humano do quotidiano. No contexto artístico teatral, Craig entre a vida e a morte, prefere a morte, porque está além da compreensão lógica, realista das coisas.

(...) é necessário que criemos uma `super-marioneta`. Esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela: não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, ao passo que emanará dela um espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de morte. (...) Longe disto o servir a Arte; porque o objetivo da Arte não é refletir a vida e o artista não a imita, ele cria; mas é a vida que deve exibir o reflexo da Imaginação, a qual escolheu o artista para fixar a sua beleza. E nesta imagem, se forma pela sua beleza e delicadeza, revela vida, a cor é retirada desse mundo desconhecido da Imaginação que não é outro senão a morada da morte. (Craig, 2004, pág. 393-394)

Kantor (2008), refere que a realidade, é a capacidade de estar presente, ativo no aqui e agora independentemente de tudo. Propõe uma visão positiva em relação `existência do ator, contrária à que Craig nos propõe. Kantor, diz-nos o seguinte

A aparição do manequim concorda com a minha convicção cada vez mais íntima de que a vida só se deixa expressar na arte pela ausência de vida. (...) E o que, é o mais essencial: o Manequim, em meu teatro, deve tornar-se um modelo pelo qual passa o sentimento vivo da morte e da condição dos mortos. Um modelo para o ator vivo. (Kantor, 2008, p. 218-219)

Penso que é na relação entre o ator e a marioneta onde se podem encontrar linhas invisíveis entre significantes e significados para a produção de sentidos.

Claramente que é praticamente impossível pôr em prática todos os princípios mencionados, no entanto havendo consciência e reflexão sobre dos mesmos, estes serão refletidos, de alguma forma, em palco.

Para atores estarem aptos a desempenharem os seus papéis necessitam de uma prática constante que os mantenham sensíveis e ativos. O teatro em todas as suas valências onde todos os seus executantes se encontram um nível similar, onde os atores terão de encontrar forma de serem capazes de dominar e criar uma partitura de movimentos para se distanciarem do realismo humano do quotidiano. Enquanto “atletas da alma” e do físico a prática de ioga diária permite manter o corpo “operacional” para os desafios dos ensaios e dos espetáculos. Prática à qual recorri em todo o processo.

Meyerhold (1980) defendia o jogo de contrastes de movimento, o uso sonoro da voz humana, pesquisas através da imagem, da música, uma nova relação entre o texto e o espetáculo, uma perspetiva funcional de todos os elementos ao serviço da fisicalidade do ator.

A arte do ator, sendo uma arte de formas plásticas no espaço, exige o estudo dos mecanismos do corpo. Isso é-lhe indispensável, porque qualquer manifestação de força (compreendendo a de um organismo vivo) está submetida às leis da mecânica. (*Idem*, p.175)

Os atores intensificam a observação de si próprios dentro de um conjunto e através da marioneta, que se torna numa extensão de si mesmos, na comunicação com o público. Poucas palavras serão necessárias, tal como afirmou o dramaturgo francês, Paul Claudel, um fantoche é uma palavra que age. Numa outra perspetiva os atores são manipuladores absolutos de si próprios, no sentido em que são capazes de desenhar e esculpir a sua personagem por meio de um domínio consciente de si mesmos. Enquanto manipuladores, os atores complementam a virtualidade da marioneta.

No âmbito deste relatório, cujo desenvolvimento do processo de criação é apresentado no capítulo seguinte, a marioneta promove a capacidade de nos vermos (atores /manipuladores) através de um outro que representa outro, promovendo um tempo infinito numa rutura com o realismo e afetação. Na medida em que, artisticamente, quanto mais nos afastamos da realidade mais nos aproximamos das reflexões sobre ela.

Dois máscaras estão aqui superpostas: a de uma jovem, quase uma *Koré*, que vem aplicar-se sobre uma máscara de velho repugnante. O ator deve desempenhar o papel de um velho em vias de desempenhar o papel da *Koré*. Trata-se também aí, para Nietzsche, de preencher o vazio interior da máscara num espaço cénico: multiplicando as máscaras superpostas, inscrevendo a onnipresença de Dionísio nesta superposição, colocando o infinito do movimento real como a diferença absoluta na repetição do eterno retorno. (Deleuze, 2018, p.27)

I.4. TÉCNICAS DE MANIPULAÇÃO

A manipulação significa o modo de animar as marionetas e implica, entre outros aspetos, o conhecimento do seu centro de equilíbrio, ou seja, o ponto central, o seu eixo, que permite o equilíbrio e a partir do qual todos os movimentos são executados.

Existem, em geral, três planos de manipulação de marionetas: a manipulação por um plano inferior (marionetas de luva, marote e sombra);



Foto 1: Técnica de manipulação de luva personagem *Esteban* do espetáculo “Isto aconteceu de repente. Distorção” (2020) Créd: Rui Rodrigues

A manipulação por um plano superior (marionetas de varão/vara, como por exemplo, os “Bonecos de Santo Aleixo” e marionetas de fios);



Foto 2: Técnica de manipulação de varão personagem *Esteban* do espetáculo “Isto aconteceu de repente. Distorção” (2020). Créd. Rui Rodrigues

A manipulação em plano frontal (marionetas de manipulação direta e varas, normalmente todas em que o ator/manipulador está à vista).

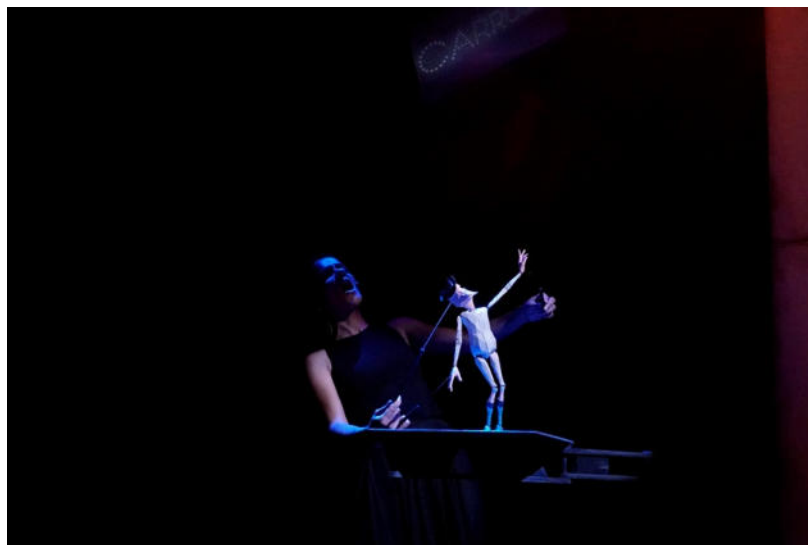


Foto 3: Técnica de manipulação de varas em plano horizontal, personagem *Esteban* do espetáculo “Isto aconteceu de repente. Distorção” (2020). Créd. Rui Rodrigues

Habitualmente a manipulação de uma marioneta é feita por um ator/manipulador, no entanto na técnica Bunraku⁷ são necessárias três pessoas para dar vida a essa marioneta, o que obriga a um trabalho de coordenação e rigor elevados.

⁷ <https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/bunraku.html>

De forma geral o trabalho com marionetas é um convite à exploração, no sentido em que existem múltiplas possibilidades a percorrer para a transmissão de uma ideia.

CAPÍTULO II

PRESSUPOSTOS DRAMATÚRGICOS E PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM ESPETÁCULO

Desde o início do projeto Red Cloud Teatro Marionetas⁸ (2013) procurámos dentro das possibilidades concretas, seguir um caminho sensível de experimentação com suporte filosófico a ligação de vários materiais para a dramaturgia e estéticas para os espetáculos. O espetáculo “Isto aconteceu de repente. Distorção” partiu dos temas “Teatro, Vida, Distorção”, tendo por base o jogo liminar de possibilidades em que consiste a criação de um espetáculo que pretende operar num limbo sensível entre ficção e realidade procurando encontrar “novas” possibilidades para o processo de criação.

Sabemos que desde o século XX que se procuram formas diferentes e ousadas para o fazer teatral e que em consequência disso o textocentrismo enquanto motor para a criação de um espetáculo deixa de ser a fonte nuclear para a criação. O teatro aproxima-se das suas raízes impulsionadoras que têm lugar na esfera do sentir, do ritual, do aqui e agora como materiais para a criação. O ator deixa de representar modelos preestabelecidos, e passa a ter um papel preponderante na construção do espetáculo “o trabalho do ator é a própria carne da dramaturgia” (Sarrazac, 2011, p 28).

Desenvolvem-se várias metodologias para a conjugação que leva a uma dimensão onírica, poética, mais distante da realidade e por isso mais credível. A dramaturgia transforma-se e revela as suas capacidades noutros campos além da escrita. Todos os elementos artísticos começam a constituir formas elementares para um teatro total, sem hierarquias dando lugar a outras dinâmicas, e caminhos para a produção de sentidos.

Foi pretendido, perceber até que ponto a experimentação e o improvisado no palco e o diálogo com o público ao longo do processo, poderiam realmente influenciar a escrita

⁸ www.redcloudmarionetas.com

e como é que a escrita e o palco influenciavam a música, as marionetas a cenografia. Tendo em conta uma dramaturgia de multiformatos patentes no projeto.

Penso que o facto de o autor saber que iria operar na esfera teatral com atriz, marionetas e vídeo, abriu possibilidades e influenciou no próprio imaginário do espetáculo. Mas, neste enquadramento, o projeto destaca a potência da utilização de marionetas e na relação destas com o trabalho da atriz, não obstante, do maior número de soluções e escalas cénicas que se aproximam da linguagem cinematográfica, sob várias perceções e distorções. É precisamente na congregação das áreas envolvidas que operámos dramaturgicamente.

Na sua obra *O que é a dramaturgia?* (2010), apesar e considerar que mais definições possam suportar o conceito de “dramaturgia”, Danan destaca dois sentidos diferentes: 1 - escrita objetiva para peças de teatro. 2 – Trabalho sobre o texto na sua “passagem” para o palco. É, portanto, neste enquadramento que o espetáculo foi pensado do ponto de vista dramático, ou seja, na necessidade da articulação de todos os intervenientes artísticos que diluem as fronteiras entre teatro, dança e performance, centrando-nos no sentido 2 da dramaturgia.

Como mediação entre o autor e atores, Lessing (in Danan 2010:17-24), reúne na sua obra *Dramaturgia de Hamburgo* no séc XVIII, críticas sobre os espetáculos de teatro da companhia de Hamburgo, acompanhando e registando todas as peças, assim como, refletir sobre o desempenho do ator e do poeta. Lessing, opositor da normatividade, revolucionou o teatro, “a sua dramaturgia não é um sistema (fechado) de regras com o objetivo de dizer como se escreve peças, mas uma prática (aberta) que tem por objetivo questionar e produzir pensamento.” (*Idem*, p.19).

É através de um jogo sensível que se estuda a forma mais adequada de destacar uma ideia, implicando um processo de adaptação do texto. O ato de repensar a Dramaturgia entre o texto e a encenação, precede o nascimento da encenação. No decorrer dos ensaios e com todos os elementos que estavam em jogo fomos tomando opções dramáticas no sentido de nos orientarmos no percurso, de forma a dar coerência e perceber que pontos importantes emergiam e que deveriam ser aprofundados tanto ao nível do texto como da imagem e movimento. Estávamos perante horizontes definidos para iniciar a criação através da experimentação, o que tornou a escrita, a meu ver, bastante orgânica, uma vez que todos os artistas e colaboradores estavam em diálogo para um objetivo comum.

Danan cita Georges Mounin para explicar que em 1970, este já tinha referido que, quem assiste a um espetáculo apreende-o de acordo com a sua memória ou experiência desempenhando um papel ativo na descodificação dos signos apresentados: “Interpreta-se um espetáculo de teatro exatamente como se interpreta um acontecimento ao qual se assiste e no qual se participa: não se lê, não se descodifica como uma mensagem linguística comum” (in Danan 2010:46) No entanto, existe a ideia sobre a qual o espetáculo foi concebido e apresentado, o que não quer dizer que corresponda ao que o encenador pretendeu mostrar e ainda existe a forma como cada singular espectador o interpreta. Como Jacques Rancière conclui sobre o espetáculo: “uma coisa autónoma, entre a ideia do artista e a sensação ou a compreensão do espectador” (in Danan 2010:46)

Criaram-se as condições para despertar perceções em torno de um ponto de vista, em que consiste, a encenação, resultado de uma composição de elementos propícios para o efeito.

Os pontos de partida iniciais para o desenvolvimento do processo criativo estavam pré-definidos tendo em conta algumas técnicas possíveis de desenvolver, contudo só com a evolução do processo é que a estética começou a ser mais clara e a definir-se, para o efeito. Pelos caminhos da composição da artificialidade, deu-se a aproximação da “realidade” própria do espetáculo, tendo como certo para o percurso e para a aproximação com o público o fenómeno da *Denegação*. Segundo Ubersfeld a denegação define-se de forma paradoxal sendo um

(...) fenómeno que constitui a força psíquica do teatro, uma vez que o espectador é obrigado a um duplo trabalho: percecionar um real como real, e saber ao mesmo tempo que aquele real que tem de ter em consideração não interfere com a sua existência, não tem nenhuma relação direta com ele. Todo o teatro, por mais «digestivo», como diz Brecht, por mais orientado para o divertimento que seja, implica pela sua natureza um trabalho de reflexão: é real, mas é um real fora dali; é real, mas não é para mim, nem para ninguém do meu conhecimento; é real, mas é um real construído, um artefacto. Compreende-se então como o trabalho e a função estéticos do teatro fazem dele ao mesmo tempo um objeto de reflexão crítica; quanto maior e mais conseguido for o trabalho estético, mais espaço haverá para a reflexão crítica, melhor se vê que se trata dum artefacto. Para o espectador, o vaivém entre a receção passiva e a distância crítica é causa simultaneamente do seu prazer e das suas possibilidades de pensar. (Ubersfeld, 2012:3030)

Atualmente, de forma geral, espera-se do público a sua participação, no sentido de ser elemento fundamental para completar a estrutura dramaturgica do espetáculo e o mundo das imagens, dos sonhos, da poética visual tornaram-se fulcrais para o efeito.

No sentido em que a dramaturgia define a estrutura, mapeia o caminho para criação, identifica o que age no texto e potencia o processo de trabalho sequencial e evolutivo dos

elementos no enquadramento da ação. Estávamos perante um enigma que precisava de ser resolvido. À medida que íamos avançando, o processo de negociação tornava-se cada vez mais importante, para destacar ou trabalhar determinados pontos, de forma mais apropriada sob o ponto de vista da encenação. A dramaturgia foi amplamente determinante para o resultado. Estruturando e articulando a informação para a produção de sentido, para o surgimento de instantes verdadeiros.

Na mesma obra citada, Danan, refere Deleuze, Lyotard, Cage e Cunningham para apurar a noção de uma dramaturgia que opera na organização de tensões que nascem dos corpos dos atores

Aquilo que se chamará então dramaturgia trabalha diretamente nos corpos e a partir deles, na mesma postura de desafio em relação à globalização do sentido que nós adotávamos a propósito do trabalho da dramaturgia 2 mas radicalizando-a, muito próximo da emergência do que poderia ser, na dança, o equivalente (*mutatis mutandis*) duma dramaturgia 1 que nascesse das improvisações do palco, com a obra a recusar submeter-se a qualquer “globalidade orgânica”. (*idem*, p.78

Num jogo de sensações através da exploração de um tema ou vice-versa, num processo em que se abre espaço para a experimentação em que o espectador fará a sua leitura. Danan (2010:80) destaca a necessidade de se encontrar algo intermédio entre a estrutura e a liberdade de experimentação do instante, na lógica da repetição, da qual a dança é pioneira e afirma a anulação de uma hierarquia de “poder” entre os intervenientes para a organização e composição dos signos na ação: encenador, dramaturgo, cenógrafo, coreógrafo.

II.1 PROBLEMÁTICA E PONTOS DE PARTIDA

Com este projeto houve todo o interesse em continuar processos de experimentação para a criação, no entanto, com a utilização de texto teatral. Deve ser referido que a busca dos últimos trabalhos da R.C.T.M, tem sido na base de uma procura pela universalidade, cenas eficazes e lúdicas do ponto de vista visual e percetivo, contudo com uma componente forte de mensagens subliminares. Esta busca além de estar relacionada em termos artísticos ao poder da imagem, e de formas em movimento, está relacionada com a vontade de internacionalização. Neste projeto, houve incidentalmente a preocupação de

servir a cena e o processo em si, sem restrições do ponto de vista da produção final. No processo circular apenas a investigação prática sobre a proximidade com o público se perdeu devido às circunstâncias em que nos encontrávamos pelo Covid-19.

No entanto, sabendo antecipadamente que o envolvimento com o público era uma questão importante, houve desde o início a preocupação de manter as possibilidades deste horizonte (teatro, marionetas, imagem, texto, música conceção plástica) abertos até ao final, para que a estética e o conteúdo emergissem dos materiais. Desde logo posicionando-me como encenadora num papel de organização do caos. Parti para esta viagem com a intenção de me provocar a pensar e trabalhar de diferentes formas sem saber onde iria chegar, principalmente porque sabia de antemão que estava a provocar ligações perigosas, no sentido em que a negociação entre as várias áreas artísticas e técnicas seria um elemento fundamental.

Ao nível social e político, o mote “teatro, vida, distorção” abraça desde o início duas componentes. Por um lado, a vontade de explorar o convite à participação do público e intervenção no processo de criação, por outro o convite a provocar diferentes perspetivas acerca do mundo que nos envolve para possíveis reflexões sobre onde, como seres humanos, nos situamos perante a sociedade e como é que a sociedade se mostra aos nossos olhos. No primeiro caso os convites à participação tinham por base uma aproximação do público local ao fazer artístico, uma vez que é um ponto atual de extrema importância, pela familiarização direta com a arte e os seus efeitos benéficos na vida individual de cada participante. Pois além da experiência vivida de um processo criativo e a identificação da sua importância no resultado, também, possibilita a abertura de portas a uma cidadania mais ativa reduzindo se possível o medo, o maior inimigo social.

Obviamente que estas premissas estão referidas de um modo bastante geral e como não houve a oportunidade de realizar mais do que uma sessão para o efeito não será possível chegar a conclusões. Será mais certo referir: uma tentativa de proporcionar novas experiências ao público. Mas ainda neste primeiro caso a participação sucedeu-se pela trama e durante o espetáculo.

Voltando ao segundo caso, a provocação de novas ou diferentes perceções sobre o mundo que nos envolve e onde nos podemos situar serviu de apoio para o jogo de possibilidades na apresentação da realidade do ponto de vista específico que o texto nos oferece.

E o progresso de um pensamento que muda a medida que vai tomando corpo. Enfim, e um processo vital, algo como a maturação de uma ideia. O pintor esta frente a sua tela, as cores estão na paleta, o modelo posa; vemos tudo isso e conhecemos também a maneira do pintor: acaso prevemos o que aparecerá sobre a tela? Possuímos os elementos do problema; sabemos, por um conhecimento abstrato, como será resolvido, pois o retrato certamente se assemelhara ao modelo e certamente também ao artista; mas a solução concreta traz consigo esse imprevisível nada que é tudo na obra de arte. É esse nada que toma tempo. Sendo Nada de matéria, cria-se a si mesmo como forma. (Bergson, 2005, p.368)

Toda a trama foi estruturada e pensada com o cruzamento de vídeo, projeção, cinema de animação, marionetas, atriz e música. O que esteticamente se pode chamar de funcional, uma vez que foram testadas as técnicas com os elementos de texto que foram surgindo. É neste enquadramento que a estética se começa a definir e proporciona os elementos significantes da encenação ao nível do espaço, tempo, música corpo e cenografia. Para a organização das cenas, de forma a transmitir paulatinamente a linha em que o espetáculo vai operar, portanto conduzir os espectadores de forma invisível preservando, contudo, o espaço para que o espetáculo seja absorvido de forma singular.

Transitando entre o tradicional e o contemporâneo, na manipulação de marionetas, na utilização de vários dispositivos ao nível técnico para a imagem, na performance da atriz e música se foram definindo e entendendo as possibilidades para a comunicação com o público.

Foi de extrema importância pensar este projeto no sentido de operar num espaço e tempo abertos, onde tudo e nada fosse suscetível de acontecer. Sabíamos que o texto de alguma forma iria acabar por determinar direções e decisões a tomar. No entanto, a fusão dos materiais que foram surgindo em palco com os textos que se desenvolveram, foi para nós um grande desafio e um processo exigente ao nível da escuta. Por um lado, assumir e não deixar fugir o tempo do silêncio e da imagem, por outro, a vontade de trazer a palavra, o texto para o jogo, não em forma de poesia, mas no contexto de uma escrita para teatro.

II.2 A METODOLOGIA

Neste projeto apesar de estar com a responsabilidade de organização dos elementos, todos os que nele trabalharam são autores das suas áreas específicas em

diálogo com o objetivo comum de servir o espetáculo, onde o texto estaria ao mesmo nível.

Na sala de ensaios em torno das primeiras impressões deram-se os improvisos com o corpo, voz, movimento, manipulação de marionetas e objetos. A própria sala dispõe de um pequeno armazém onde estão guardados adereços de outros espetáculos, que na fase inicial serviram para experiências. Começámos pelo habitual ponto “zero”, um lugar indefinido bastante aberto e como na escultura que se inicia num paralelepípedo, o ato de facetar até à modelagem para o objeto final também se iniciou em palco. O processo com o corpo e o movimento dentro dos horizontes definidos, onde tudo ainda era possível, mas onde ainda não havia nada concreto.

Considerando permanentemente a manifestação do “acaso” como fulcral nas improvisações em torno da manipulação e simultânea observação da relação do corpo com todos os possíveis intervenientes no espetáculo.

No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho como “potência terrível”. (Deleuze, 2018, p.28)

Após os primeiros ensaios percebemos que a disposição do público de forma não convencional seria um bom mote para o nosso horizonte, não só por provocar diferentes perspetivas das cenas, mas porque introduziria novos elementos na performance da atriz, como influenciava a escolha de escalas para os adereços e marionetas, assim como, todo o dispositivo cénico seria elaborado de forma a envolver os participantes. Revelou-se essencial descobrir momentos subtis e bastante intimistas que fizessem parte de uma dramaturgia que teria por base um jogo em que todos estavam ativamente envolvidos. Esta situação teria conduzido à realização de um espetáculo num patamar de verdadeiro acaso, pois procurávamos possibilidades para uma estrutura que definisse bem o horizonte e os limites da ação, que conduzisse a evolução da peça em palco, mas que em simultâneo permitisse esticar os próprios limites intensificando a performance do ponto de vista do “risco”, que seria um ponto forte para a singularidade de todo o processo. No entanto, com as restrições que surgiram em resultado da pandemia anunciada logo na primeira fase de ensaios (final de fevereiro), tivemos de nos adaptar rapidamente à realidade procurando reformular todo o processo.

Expostas as várias linhas que escolhemos para fazer evoluir o projeto, no contexto das relações entre a tradição e o atual, marionetas e ator e comunicação com público, as buscas ao nível prático surgem das ideias de movimentos entre o corpo, a voz a imagem e a música. Neste sentido, recordo que recorremos a certos ambientes musicais para despoletar o improvisado de cenas nos contextos definidos. Surgiu então uma possível situação de “playback” e convite à participação do público. A atriz enquanto “cantava” tinha um pequeno dispositivo que permitia atingir umas figuras que estavam colocadas em cima de uma mesa. Enquanto o público estaria a entrar para a sala ser-lhe-iam dadas também “munições” e alguns dispositivos para que com o sopro, o público, pudesse igualmente atingir as figuras e a atriz. Introduziríamos um ambiente um tanto caótico para “quebrar o gelo” e desde logo deixar claro que estaríamos numa situação onde coisas imprevistas poderiam acontecer.

Algo que não pode deixar de ser referido com alguma regularidade ao longo deste relatório é o facto da situação de pandemia e que a obrigação de confinamento durante um longo período foi sem dúvida decisiva no processo de experimentação. De um instante para o outro simplesmente deixamos de poder estar na sala de ensaios e de reunir presencialmente com os artistas envolvidos. Embora a evolução tecnológica nos tenha ajudado bastante no que toca a distância, pois podíamos encontrar online. A partilha que normalmente acontece ao longo de um ensaio é física, sensível, operando numa esfera tátil, que permite uma evolução mais orgânica e circular.

Ao longo de muitos dias a minha sala de ensaios resumiu-se a um pequeno escritório da minha habitação e os materiais que utilizei para realizar experiências foram resgatados do mesmo local, resumidamente pedaços de brinquedos, miniaturas de animais e bonecos. Nesse pequeno escritório surgiram as primeiras experiências de escalas e registos de vídeo das personagens, pois já tínhamos alguns textos possíveis escritos.

Recordo de a certa altura, o espaço revelar-se incrivelmente pequeno, quando os candeeiros começaram a cair pelas movimentações que fazia.

Farei uma descrição mais à frente sobre as técnicas e escalas escolhidas para cada personagem. No entanto, posso desde já adiantar, que devido ao confinamento, que nos impossibilitou de ir para a sala de ensaios e oficina, o desenho e construção das marionetas foram realizados em primeiro lugar em formato digital 3D e posteriormente, igualmente impressas em impressora 3D. Foi a primeira vez que desenvolvemos esta tecnologia, sem dúvida impulsionados pelo facto de estarmos impedidos de deslocações

físicas, mas também por termos encontrado mais uma ponte no âmbito das nossas premissas.

Compreender a energia, o impulso para o centro de gravidade a partir do qual a marioneta se move, percebendo que apenas num impulso, todo o movimento avança “ordenadamente”, como um “Corpo Sem Órgãos”. O corpo do ator/manipulador ao lado ou atrás da marioneta recarrega todo o espaço virtual, ampliando a dimensão filosófica desta relação.

Existe um movimento que está intrínseco no corpo que advém das investidas em torno da improvisação e trabalho na manipulação de marionetas/objetos. Como se houvesse uma transposição de determinadas qualidades de movimento da marioneta para o gesto do corpo, em relação com o espaço circundante, na criação pela experimentação, não na tentativa de representação de algo.

Quanto à distinção entre o subjetivo e objetivo, ela também tende a perder importância, à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (Deleuze, 2005, p.16)

Atualmente o gênero de teatro de e com marionetas, transita entre o movimento e dança, como se observa nitidamente na companhia francesa Phillipe Genty e nos trabalhos que conheço de muito perto e em que muitos participei como atriz e marionetista, de João Paulo Seara Cardoso (1956-2010) encenador do Teatro de Marionetas do Porto, cujos espetáculos abraçavam técnicas e estéticas que iam do cariz tradicional ao contemporâneo, construídos numa base de experimentação com os atores/marionetistas e em diálogo constante com as demais áreas. Levam-me a concluir que esse compromisso entre a poética a imagem e a escrita teatral podem sem dúvida coexistir. No entanto, o caminho não se revelou simples neste projeto, talvez pela densidade do texto, tempo disponível e os meios que tínhamos à disposição.

II.2.1 PALCO ABERTO PLAYGROUND SENSORIAL

As sessões de “palco aberto playground sensorial” iriam decorrer em datas previamente marcadas, entre março e maio, com os grupos selecionados. Era uma

atividade paralela e complementar que acompanharia a criação do espetáculo, podendo ou não abrir portas para novas experiências no âmbito da criação. Não só, cada sessão, seria pensada de acordo com as qualidades do grupo, como poderia influenciar os caminhos a percorrer, no processo de criação.

Não era pretendido ensaiar momentos específicos da peça, mas sim, abrir caminhos para vivenciar e perceber de muitas maneiras os momentos propostos. Alargando possibilidades de ação, criação e percepção, em todas as esferas. Com a duração de 2h30, cada sessão e um número máximo de 12 participantes maiores de 16 anos, preferencialmente com ligações ao mundo artístico.

As sessões estariam divididas por 4 momentos: Momento 1 – Receção do grupo e instruções; Momento 2- Orientação de um aquecimento físico e vocal para o grupo; Momento 3 – Experimentação, improvisação com o grupo.

No dia 4 de março, antes de todos os portugueses terem de estar recolhidos, deu-se o primeiro e único encontro de “Palco Aberto Playground Sensorial” com um grupo de ilustradores de Aveiro, os *Aveiro Scketchers*.



Foto 4: Sessão 1 “Palco Aberto Playground Sensorial” com o grupo *Aveiro Scketchers*. Créd. Rui Rodrigues

Do texto tínhamos algumas referências, nomeadamente “o carrossel” e a “venda do último bilhete” para a “última volta”. Apesar de termos ainda poucos dias de ensaios, avançámos em torno dos objetivos e dos motes iniciais propostos: a relação entre "teatro vida distorção" e a liminaridade entre "teatro performance marionetas".

Partimos para esta sessão como um "evento" para os participantes procurando uma dimensão imersiva, e participativa. Trabalhando aspetos sensoriais aproximando-nos da instalação. Tínhamos previsto trabalhar em torno de 3 motes, o som, a relação do corpo no espaço. Para isso improvisámos construindo: uma “mesa instrumento” onde por meio de vários objetos e um sistema de amplificação ligado a ela e ainda um pequeno motor que fazia girar objetos produzindo sons; telas de pintura também amplificadas, vários pontos de luz no palco onde se podiam encontrar e experimentar marionetas e objetos, nomeadamente cabeças de madeira para colocar nos dedos indicadores, mas não estavam pintadas ou esculpidas eram apenas formas ovais, que no decorrer da sessão performativa, feições foram desenhadas e pintadas pelos participantes espontaneamente; molduras de telas com papel de cenário em vez de pano típico das mesmas, que foram também rasgados e pintados no acaso; os bancos corridos, da plateia estavam espalhados pelo espaço sugerindo nichos vários.



Foto 5: Sessão 1 “Palco Aberto Playground Sensorial”. Créd. Rui Rodrigues

A sessão iniciou-se logo à chegada dos participantes, onde foram desde logo convidados a descalçarem-se e a assinar simbolicamente a cedência de direitos de imagem. Esta ação introduzia o jogo, pois foram provocados a inventar novas assinaturas e registá-las nas paredes que estavam revestidas de papel. Eu e toda a equipa (atriz, facilitadora e técnico que aqui desempenhava a função de instrumentista) os recebemos em performance, a conduzi-los para o desconhecido. Tivemos a oportunidade de colar nas paredes do *foyer* várias tiras de papel extensas, assim como na sala de ensaios, para que a relação com o corpo começasse neste grupo específico, pelo desenho, pela manipulação do lápis no papel que levava a seguir ao movimento com todo o corpo ao longo das

paredes. Dançámos uma pequena valsa em tom de aquecimento ao som de uma guitarra amplificada tocada ao vivo e que por vezes também interagia com pequenos silêncios e ritmos diferentes. Dançámos com os objetos no *foyer* e entrámos ordenadamente, a dançar e a desenhar pelo espaço.

Das reuniões que tinha tido com o escritor retive a ideia de trabalhar em torno de "histórias de todos", histórias comuns? Ou que provocariam memórias comuns do coletivo? E foi a partir desse desafio que imaginámos este primeiro e último encontro. Houve dessa experiência imagens, sensações e movimentos que realmente ficaram guardados e que se manifestavam inconscientemente no processo seguinte de ensaios. Nomeadamente a utilização de 2 cabeças em cada um dos dedos indicadores e a dança que com esta manipulação surgiu, tratando-se mais à frente das personagens *Esfinge* e *Esteban*.



Foto 6: Sessão 1 “Palco Aberto Playground Sensorial”. Créd. Rui Rodrigues

II.2.2 DOS TEXTOS AO TEXTO E PERSONAGENS

A escrita teatral caracteriza-se, a meu ver, por ser uma escrita incompleta, não está lá tudo, há inúmeros espaços, é como um quadro a preto e branco que o pintor não acaba porque esta tarefa cabe a outros. As palavras têm, na escrita teatral, que deixar espaço para a acção. É que o teatro não existe pela palavra, existe pela acção, essa é a única condição para que o acto teatral exista. De forma geral, os grandes escritores escrevem mau teatro. De Camões a Pessoa e a Saramago, temos bons exemplos em Portugal. Curiosamente, o mesmo se passa com uma marioneta. Um bom escultor, normalmente, não esculpe uma marioneta com bom potencial teatral. Tem tendência a colocar-lhe elementos expressivos em excesso que impedem que, no palco, na sua função de médium teatral, o personagem representado pela marioneta possa passar por outros estados físicos ou emocionais diferentes daqueles em que o escultor a cristalizou: não pode correr porque está imóvel, não pode chorar porque a sua face está a sorrir, não consegue olhar porque os seus olhos estão estáticos. (Cardoso, 2008, p.123)

Início esta secção com uma citação de João Paulo Seara Cardoso referente ao número 10 do seu *Pequeno Organon do Teatro para a Infância*, que se encontra no livro *Do Livro à Cena*, onde se podem encontrar vários depoimentos de especialistas partilhados nos *XIII Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro infantil e Juvenil*. Tomo a liberdade de o fazer apesar do seu contexto, porque o conteúdo da citação, a meu ver, aplica-se ao teatro para a infância e para adultos. Tendo como certas estas premissas assim começámos o processo circular artístico entre o palco e a escrita.

Neste projeto procuramos a oportunidade ampliar a equipa e de trabalhar com alguém do universo teatral para a escrita, não um autor “apenas”, mas um autor/dramaturgo que pelo conhecimento que tivemos de alguns dos seus trabalhos, ideológica e artisticamente encontrámos pontos em comum e sobretudo uma grande abertura, disponibilidade e curiosidade em embarcar neste processo. Curioso referir que foi, portanto, a primeira vez que nós enquanto companhia colaborávamos com um autor/dramaturgo ao mesmo tempo que o mesmo trabalhava, desta forma direta e evolutiva, na área de teatro de e com marionetas pela primeira vez. Neste enquadramento, houve desde logo o compromisso de nos contaminarmos mutuamente para fazer emergir toda a trama.

A interação com a escrita de teatro potenciou o conteúdo pretendido e estruturou eficazmente as ideias. No sentido em que todos estávamos a lançar possibilidades para a construção de toda a trama, como inspetores que iam juntando as peças, decifrando enigmas, para algo que se estava a constituir, embora ainda não fosse totalmente perceptível. O texto foi surgindo por ideias e depois por blocos de cenas, que imediatamente experimentávamos em palco. A organização das cenas foi realizada tendo em conta a necessidade de conferir uma poética visual que nos libertasse de certas tensões muito específicas que o texto apresentava. Como responsável pela encenação ia juntando as peças experimentando diferentes sequências e técnicas de forma a abrir possibilidades para a continuação do processo. Neste seguimento o autor esteve sempre ocorrente das alterações e recetivo às sugestões que vinham do palco, assumindo a posição como todos nos encontrávamos, à escuta dos sinais para a evolução. Encontrando elos entre os vários formatos de forma a que se introduzissem elementos para a descodificação, não sob ilustração da palavra, mas sob a ideia de complementaridade. Este foi sem dúvida um grande desafio perante a densidade do texto construído que acabou por ter um papel preponderante no desenho de todo o espetáculo. Os primeiros contactos com o autor/dramaturgo foram no sentido de dar a conhecer o posicionamento artístico em que

operamos tecnicamente e na esfera das sensações, que obras nos tocavam mais. Trocámos impressões mais sob o ponto de vista cinematográfico, o que me parece bastante curioso, pela forma de transmissão de ideias ser exatamente correspondente ao processo. No sentido em que todos, não defendíamos quaisquer convicções, mas pelo contrário estávamos abertos para perceber novas perspectivas e observá-las curiosamente como pistas de um jogo longo e estimulante.

Numa primeira fase definimos que o espetáculo deveria ser fragmentado, no sentido em que haveria uma personagem/narradora que iria contar certo número de histórias, as quais seriam um pouco histórias de todos nós, algo que potencializasse as premissas iniciais expostas.

Operando num campo imenso de possibilidades em palco, despoletámos no autor a vontade de trabalhar em torno de uma memória coletiva e do ambiente de guerra, tema que não estava nos nossos horizontes para este projeto, mas que na verdade esteve patente nas criações anteriores, talvez por esse motivo tenham as improvisações acentuado essa possibilidade. Quando é referido, neste relatório, que iniciámos o processo do habitual ponto “zero”, partindo de uma ou várias ideias, numa amplitude imensa de possibilidades, significa que é um ponto de nada e de tudo ao mesmo tempo e de vários “nadas” e vários “tudos” consoante o colaborador, porque por mais que experienciemos os ensaios de forma livre de preconceitos artísticos, trazemos invariavelmente uma presença talhada pela experiência que temos e perceções diferentes sobre as mesmas questões. Esta realidade manifesta-se em traços rápidos, fios invisíveis que nos comandam mesmo onde procuramos ou nos encontramos no “nada”.

Francamente, este tipo de processo revela-se angustiante, moroso, mas são, entre outros, fatores que refletem, a meu ver, a expansão das artes performativas no teatro, no sentido multidisciplinar do trabalho.

Temas relacionados com uma observação da existência humana sobre determinado ponto de vista e o seu envolvimento e desenvolvimento nas questões sócio económicas, têm servido de mote para as criações que temos desenvolvido. Em paralelo com a descoberta de novas técnicas ao nível prático, conferindo sempre uma componente visual e plástica relevante, projetando uma certa ludicidade, mesmo nos temas mais sérios.

Na fase inicial deste projeto, de forma a provocar outras camadas de perceção relativamente às marionetas de luva, que connosco, na companhia têm estado ao serviço do Teatro Dom Roberto, foram realizados testes no sentido de utilizar textos de vários

autores precisamente para percebermos a relação da palavra com aquele tipo de manipulação, que caminhos iria abrir? Fomos constantemente partilhando os registos dos ensaios experimentais com o autor de forma a efetivar a contaminação. Na busca de várias técnicas permanecemos alguns momentos na manipulação direta de uma marioneta de sensivelmente 50cm (mulher nua), que se movimentava em cima de uma mesa ou pendurava numa estrutura experimentando posições de equilíbrio e desequilíbrio.

A marioneta pulsava, observava, respirava. Para nós que estávamos na sala de ensaios esta cena parecia bastante enigmática, parecia que algo começava através daquela sensação, daquela imagem, daquele pulsar. Na verdade, esta presença manteve-se em todo espetáculo, embora não tenha sido desenhada ou construída nenhuma marioneta em forma de mulher. Essa dimensão permaneceu na atriz e marionetista ao estar em cena. Precisamente a forma como apresentava o movimento e a manipulação, introduzia determinada leitura em cada contexto, independentemente das características fisionómicas da marioneta e técnicas. No final, já quando o texto estava praticamente fechado, houve o interesse em dividir algumas frases das figuras do carrossel com essa “mulher”, dar-lhe uma voz e abrir uma fenda na trama dramática, para continuar a alastrar as pistas e deixar rastros para interpretação, do espectador. Acentuar o jogo proposto, e contribuir para o alargamento de horizontes na absorção do espetáculo, provocando caminhos infinitos por labirintos de espelhos. Sempre que surgiam novas passagens do texto vindas do autor, tentávamos perceber como enquadrá-las na esfera do teatro sem palavras que estava a surgir em simultâneo, no contexto das técnicas que estávamos a desenvolver.

Voltando à fase inicial do projeto, após as primeiras experiências em palco, o autor pensou trabalhar a partir da ideia de um campo de batalha, recolha de peças e memórias aproveitando as possibilidades que o universo das marionetas e objetos oferecem. Detetamos nesta possibilidade um caminho para ao mesmo tempo trabalhar dentro dos horizontes definidos, desenvolver a ideia de partilha ativa com o público. Contudo, na sala de ensaios ao investigar em torno do tema surgido, percebemos uma indicação silenciosa de que talvez fosse necessário provocar-nos de outra forma. Conosco estavam duas folhas com pequenos textos, decidimos aprofundar as ideias que se distanciavam do clima de guerra ou batalha e assim as direções por parte do autor, começaram a apontar para a ideia de “carrossel”. A partir deste ponto, o autor levantou discursos humanos das suas figuras clássicas dos carrosséis: Girafas, Cavalinhos, Flamingos, Esfinge e um “humano”, o Esteban que é uma espécie de “mestre sala”, aparentemente o dono do

carrossel, o que tenta vender a “última viagem” para a “última volta”, o que fala diretamente para o público. Neste contexto entre palco e texto agimos duplamente na questão de um ilusionismo consciente.

Recordo que na fase inicial, víamos o espetáculo como uma visita a um espaço que vive sempre da mesma maneira, em que as personagens se repetem constantemente, como se fossem bonecos de corda, autómatos, o espetáculo seria o seu cotidiano. Na verdade, o resultado foi bastante esse principalmente no movimento circular patente em quase todas as cenas e revelado claramente no final (ou quase).

O carrossel, as feiras, também pertencentes ao imaginário popular do teatro de marionetas, começaram a afirmar cada vez mais um lugar de passagem, um limbo, entre a vida e a morte. O carrossel parecia estar povoado de arquétipos, que refletiam as histórias mundanas. O carrossel como um transmissor da vida na terra, mas que estava prestes a acabar. Estes foram pontos dramaturgicamente muito importantes para toda a conceção do espetáculo.

Havia nas primeiras experiências, sem quaisquer textos ou direção específica, algo que puxava para o imediato, o incontornável, como um acidente, a sensação de acidente de caos, de agitação, pelo improvisado com uma *máscara capacete* de grande dimensão, pertencente a outro espetáculo. Sob a minha perceção, por exemplo, a forma como os artistas envolvidos dialogaram com este improvisado originou naturalmente o discurso do *Russo* e o seu percurso de mota em cinema de animação.

Numa das reuniões já após o confinamento obrigatório, portanto em junho, ficou-nos a pairar uma sugestão “Parece que é o fim do mundo, mas nunca acaba”, pelas sucessivas aparições do *Esteban* a tentar vender o último bilhete, as aparições da *Esfinge* que de repente desconstruíam qualquer fio de sinceridade no que o *Esteban* transmitia. Paralelamente íamos ouvindo os relatos das figuras do carrossel, a *Mãe Girafa*, os *Flamingos*, o *Russo*, a *Pilantra*. A realidade desvenda-se aos nossos olhos em lampejos estridentes e fragmentados, mas revelava-se tão crua e esteticamente cuidada que nos deixava num limbo constante entre ficção e realidade. Precisamente este ponto último, o percurso labiríntico de espelhos, foi conservado em todo o caminho até à estreia. Paulatinamente, à medida que os ensaios iam avançando e em que estávamos num processo de solidificação, este caminho foi tornando-se mais claro. Assustadoramente claro. Na medida em que tudo à nossa volta estava incerto e parecia desmoronar-se em sequência da situação pandémica que ainda estamos a atravessar e que em junho estava relativamente no início. Começámos a rever, na peça, todo o projeto e a própria

companhia de teatro, no entanto este é só um ponto de vista entre muitos outros de maior dimensão. Questões antigas e urgentes relacionadas com determinadas condições humanas, tais como, na migração, na precariedade laboral, na igualdade de direitos, direito ao trabalho etc.

Enquanto avançávamos sentia que nos situávamos num limbo entre a vida e a morte, num tempo e espaço próprios, onde éramos surpreendidos por depoimentos das figuras do carrossel, que eram nitidamente relatos intemporais da sociedade. Enquanto o *Esteban* lançava os convites para a “última volta” estava em simultâneo a fazer um convite a uma simples visita a uma realidade que na maioria das vezes não “cai bem” a ninguém, no entanto artisticamente com todas as componentes lúdicas e visuais. Neste projeto em específico, esse convite é muito claro e isso deve-se à existência de uma narrativa específica que o texto oferece, tão claro que aos olhos do espectador talvez cause algum desconforto pela dicotomia entre o conteúdo e a imagem.

Algo que nos preocupou depois de estar o texto praticamente fechado foi o facto de subitamente estarmos rodeados de personagens, as figuras do carrossel, tendo perdido de vista o jogo mais específico entre ator marioneta. Este foi um sinal em termos de encenação de que haveria de ser encontrada forma de tornar a atriz mais presente, e nesse percurso foram levantados gatilhos visuais, e também como já foi referido houve necessidade de atribuição de discurso à personagem” mulher”, conferida à atriz, reforçando e intensificando a dimensão inicial da relação ator/narrador/marionetista.

O facto de termos data marcada para a estreia e a calendarização para o desenvolvimento das várias etapas definidas, e subitamente tudo ficar suspenso, logo no início dos trabalhos de palco, desequilibrou um pouco o jogo pretendido entre o texto e o palco.

Apesar de termos feito a organização das cenas e dos textos de acordo com as premissas e trabalho de palco, sinto que seria necessário mais tempo na experimentação da junção equilibrada destes grandes mundos, a imagem e as palavras. Quando regressámos à sala de ensaios depois do período de confinamento obrigatório, a estreia estava remarcada por necessidades logísticas das entidades parceiras para o mês seguinte...

Mesmo tratando-se de um processo conturbado devido ao coronavírus, o texto corresponde inteligentemente a todas as premissas que estavam em jogo e a sua estrutura permite que, num futuro, depois desta frágil situação pandémica, possa ser ultrapassada, aprofundando e alargando horizontes.

II.2.3 DAS EXPERIÊNCIAS COM PROTÓTIPOS ÀS MARIONETAS CONCEBIDAS

As primeiras experiências, como já foi referido, surgem das premissas iniciais, ou seja, o diálogo entre o tradicional e contemporâneo, onde não poderia deixar de estarem presentes as técnicas de luva, varão, varas e manipulação direta.

As marionetas de luva, como o exemplo já dado dos “Robertos” acabaram por fazer parte do espetáculo, embora não tenham sido talhadas em madeira e não estivessem ao serviço das cenas de “pancadaria”. Apresentam-se primeiramente na sua condição tradicional atrás da cenografia ocupando uma janela em que a manipuladora está escondida, no entanto com a evolução da cena elas avançam para a frente do cenário e ocupam todo o palco onde acontece uma dança onde as personagens e a atriz/manipuladora se transformam num só, ou por outro lado, é desconstruída a ilusão da própria manipulação, ou ainda é apresentada claramente uma outra leitura que diz respeito a estas possibilidades múltiplas de sentidos.



Foto 7: Cena do espetáculo: Atriz com *Esfinge* e *Esteban*: Créd. Rui Rodrigues

Todo o comportamento performático incorpora a dimensão da ação na relação das personagens entre elas e entre a própria manipuladora, tornando explícito o jogo proposto desde o início neste projeto e acentuando a ambiguidade do mesmo.

Os movimentos e cenas que surgiram das improvisações traziam um ambiente próprio ainda que indefinido, mas algo já se fazia notar na sua dimensão virtual. Claramente porque a forma como o corpo reage às diferentes posições de manipulação já

introduz características próprias desse imaginário. O grande desafio foi posteriormente retirar, talhar paulatinamente essa conexão direta e relacionar com o próprio texto, ainda que em alguns casos tenha permanecido pela sua eficácia, mesmo após variadas tentativas de romper essa ligação. Ou seja, existem de facto técnicas específicas para fins determinados, mas como o nosso propósito foi sempre a experimentação, muitas abordagens em torno do mesmo tópico foram testadas mesmo após a aparição dos textos. Irei a seguir descrever detalhadamente o processo de experimentação de protótipos de personagens:

FLAMINGOS: Em primeiro lugar, sem sombra de dúvida teríamos de ter pelo menos duas versões: uma para as figuras típicas do carrossel e outra para as restantes cenas. Realizámos vários testes em torno da imagem destas aves. Fomos induzidos automaticamente e pensar em torno da extensão das suas pernas, no entanto o desenvolvimento da imagem deu-se pela animação cinematográfica em simultâneo com a presença da atriz que fazia a dobragem em tempo real das suas réplicas, assim como, envolvia o movimento dos seus braços em toda a cena. Foram também, noutra cena, apresentados num mecanismo de manivela operada pela atriz, que os apresentava em movimentos ascendentes e descendentes, enquanto lhes dava voz utilizando também um determinado movimento das suas pernas e manipulação de uma pena que saía do seu cabelo e que era introduzido no mecanismo. Por fim, a representação dos mesmos em pequena escala, para as filmagens e cena final.



Foto 8: Cena do espetáculo: *Flamingos* em cinema de animação. Créd. Rui Rodrigues

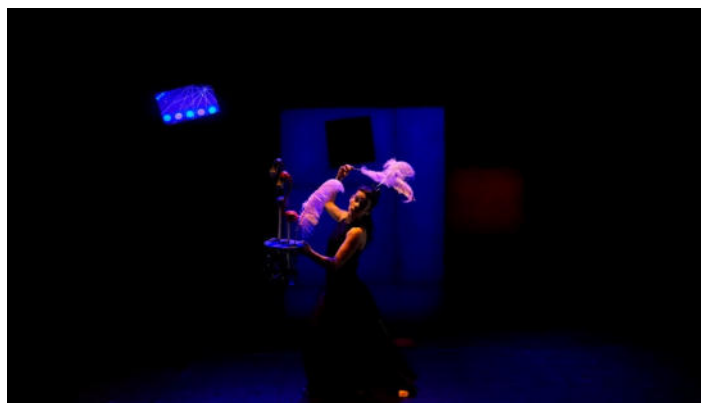


Foto 9: Cena do espetáculo: *Flamingos* com mecanismos de manivela. Créd. Rui Rodrigues

RUSSO E PILANTRA: São outras duas figuras do carrossel, uns cavaleiros. Inicialmente pensámos numa escala média (50cm sensivelmente) em que a manipulação passaria pela utilização de varas, no entanto devido ao número de personagens e a técnica de vídeo, decidimos que a pequena escala seria o ideal. Foram construídos em pequena escala para filmagens e para a cena final. O Russo, também aparece no ecrã num jogo visual que representa um percurso de mota noturno, foram sobrepostas duas imagens, uma em cinema de animação que mostra o movimento da estrada e a filmagem da figura real.

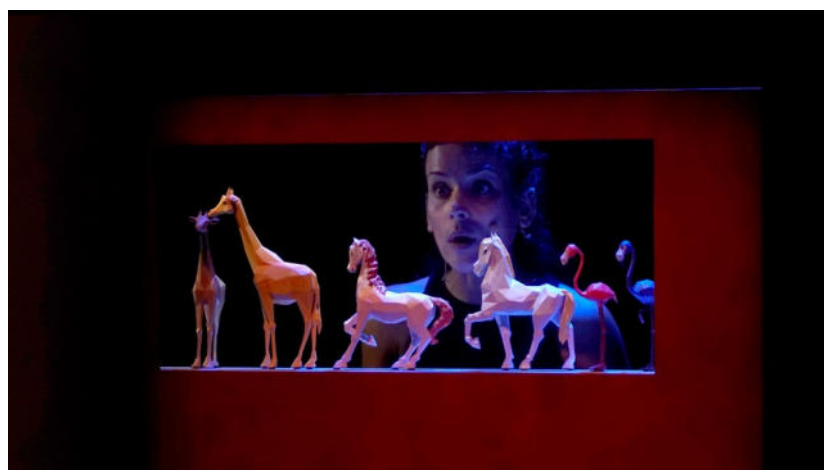


Foto 10: Cena do espetáculo: Figuras do carrossel em pequena escala. Créd. Rui Rodrigues

MÃE GIRAFA: Esta personagem surgiu com um discurso muito específico no feminino, que foi um pouco alterado durante o processo. Realizámos experiências que pudessem traduzir simultaneamente a escala real de uma girafa e o discurso humano que revelava. Esta personagem é apresentada, no espetáculo, primeiramente num jogo de manipulação direta da figura da cabeça, onde o corpo da atriz complementa a imagem por

movimentos que partiram da bidimensionalidade. Em filme e noutras cenas aparece em pequena escala.



Foto 11: Cena do espetáculo: *Mãe Girafa*. Créd. Rui Rodrigues

FILHA GIRAFA: Apresenta-se em pequena escala em filme e noutras cenas de palco.

ESFINGE: No início não sabíamos muito bem como a trabalhar visualmente, parecia-nos uma personagem dúbia no sentido em que ocultava um segredo, penso que assim permaneceu até ao final. Contudo o diálogo em que ela se manifesta levou-nos à necessidade de uma proximidade com o seu interlocutor, que é neste caso o *Esteban*. Ponderámos que ela fosse assumidamente a uma mulher, talvez a proprietária do carrossel, mas após várias experiências decidimos que o jogo que proporcionava a presença dos dois seria mais intenso incluindo também a atriz, propondo várias perceções sobre todo o enredo. Esta personagem ficou definida sob a técnica de luva, embora as mãos da atriz/manipuladora estejam despidas.

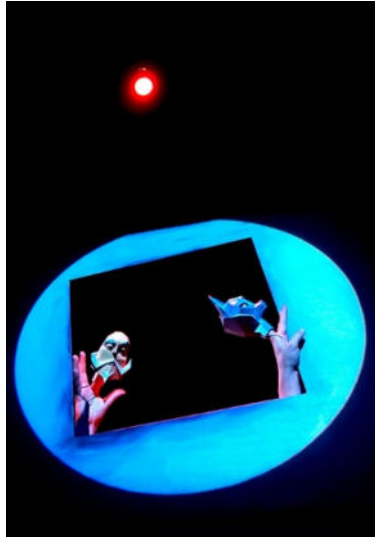


Foto 12: Cena do espetáculo: *Esteban e Esfinge*. Créd. Rui Rodrigues

ESTEBAN: Esta figura poder-se-á dizer a central e que se apresenta sob 3 escalas e 3 técnicas diferentes. Estas decisões prenderam-se fundamentalmente pelo jogo de perceções que queríamos provocar, pelo género de discurso que sustenta e por questões meramente funcionais. Aparece no início como marioneta de varas, pelo meio, como marioneta de varão seguidamente por luva, ora despido, aquando do seu diálogo com a *Esfinge*, ora vestido, aquando da revelação do seu grande sonho de partir e ir em direção à América... Esta personagem traz-nos o ambiente específico do limiar entre a tradição e o contemporâneo, porque é o *Esteban* que quer vender o último bilhete, é ele que tenta enganar o público e persuadi-lo na compra, portanto é a personagem que maioritariamente tem um discurso direto e quebra a quarta parede. É através dele que intensificamos um certo ambiente específico de feira popular, de trupe itinerante.

Para concluir este tema refiro novamente que este foi um processo de diálogo entre todos os intervenientes e que relativamente às características fisionómicas das personagens, estas foram aparecendo pelo jogo entre o texto, a performance, manipulação e os desenhos e protótipos que estavam a ser concretizados ao longo de todo o processo.

II.2.4 O MOVIMENTO

Neste ponto, existem várias perspectivas, no entanto o movimento próprio do espetáculo manifestou-se paulatinamente à medida que o processo avançava. Uma das primeiras impressões que tivemos foi a ideia de movimento circular. As histórias, fazem parte de um tempo e espaço próprios que concentram o passado, o presente e o futuro, que, no entanto, pertencem a uma herança coletiva de memórias. O processo é circular e eterno, está patente na trama dramática e do qual as personagens não conseguem “saltar”, pois voltam sempre ao mesmo ponto, assim como as marionetas que na verdade voltam à “vida” quando o espetáculo acontece. Este carrossel que se estende visualmente no movimento circular como um signo, que se relaciona com a ideia de repetição, como ecos presentes do próprio signo. A ideia de carrossel está sempre presente e é apresentado no espetáculo desde o início com a venda do último bilhete para a última volta e encontramos nele uma metáfora que interliga o conteúdo artístico, técnico e estético com a própria vida. São estas ressonâncias e parencas que constituem o movimento.

O movimento do nadador não se assemelha ao movimento da onda; e, precisamente, os movimentos do professor de natação, movimentos que reproduzimos na areia, nada são em relação aos movimentos da onda, movimentos que só aprendemos a prever quando os apreendemos praticamente como signos. Eis por que é tão difícil dizer como alguém aprende: há uma familiaridade prática, inata ou adquirida, com os signos, que faz de toda educação alguma coisa amorosa, mas também mortal. Nada aprendemos com aquele que nos diz: faça como eu. Nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem "faça comigo" e que, em vez de nos propor gestos a serem reproduzidos, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo. Em outros termos, não há ideomotricidade, mas somente sensório-motricidade. Quando o corpo conjuga seus pontos relevantes com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta esta diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. Aprender é constituir este espaço do encontro com signos, espaço em que os pontos relevantes se retomam uns nos outros e em que a repetição se forma ao mesmo tempo em que se desfaz. Há sempre imagens de morte na aprendizagem, graças à heterogeneidade que ela desenvolve, aos limites do espaço que ela cria. Perdido no longínquo, o signo é mortal; e também o é quando nos atinge diretamente. (Deleuze, 2018, p.43)

Durante um longo período de ensaios foram testados movimentos circulares, que quase estavam definidos para o início do espetáculo, mas que perto da data da estreia foram excluídos, porque outros signos surgiram ao longo do processo obviamente não tão claros e diretos, mas diluídos em harmonia com o todo. Este movimento surge mais uma vez sob uma forma de fazer em que a experimentação ocorre a cada dia, a cada ensaio, sobre camadas e camadas trabalhadas anteriormente. Sem pudor de analisar o movimento numa perspectiva funcional.

Deleuze (2018), referindo-se aos modos de criar, encara a repetição como meio para uma rutura, o surgimento de algo novo, um regime que por vezes troca o imaginário pelo real.

Relativamente ao movimento de manipulação e de cada marioneta, esta surge das possibilidades exploradas a cada ensaio. Naturalmente cada técnica de manipulação implementa no corpo determinada postura que por sua vez influencia a presença e a voz do ator influenciando por sua vez a leitura do público relativamente à personagem e à cena.

O facto de termos usado três técnicas diferentes de manipulação para o *Esteban* permitiu-nos um jogo desafiante para uma só personagem. A personagem *Girafa Mãe* relaciona-se abertamente com o corpo do ator e do qual depende para a sua constituição. A própria fisionomia da marioneta que consiste apenas numa cabeça de girafa e que é manipulada tendo o corpo do ator como sua extensão introduziu o movimento pela sua funcionalidade. Ou seja, a marioneta funcionava essencialmente de perfil assim como o movimento que sugeria a bidimensionalidade. O discurso da *Girafa Mãe* pareceu-nos muito importante que surgisse no início de forma a acentuar claramente o jogo entre ator, marioneta. Movimento discurso.

O espetáculo inicia com a imagem animada e projetada na cenografia, apresenta-se um percurso dos flamingos, em simultâneo a atriz complementa o movimento e a cena com o diálogo dos flamingos. Foi de extrema importância descobrirmos esta linguagem própria do espetáculo em que o corpo a voz do ator cria toda a virtualidade das personagens apresentadas em marionetas.

II.2.5 A MÚSICA

Pela primeira vez conseguimos desenvolver um processo nitidamente circular e evolutivo ao nível musical. Foi proposto ao músico ir partilhando as suas primeiras experiências, e esta foi de facto uma situação, que talvez no início, lhe tenha causado algum desconforto pela ausência de uma cena em concreto para lhe dar ambiente. Muitas vezes sabíamos qual o ambiente pretendido, mas não tínhamos o texto definido, nem o movimento, estávamos à procura. Os sons que o músico foi desenvolvendo foram entrando nos ensaios acabando por contribuir ativamente na construção das cenas, em

diálogo com os outros elementos. Por vezes, o pensamento que despoletava determinado ambiente sonoro ou música, abria um caminho para uma interpretação possível da cena, ou seja, o que rapidamente se estabeleceu entre os criadores foi um diálogo em linguagem literalmente artística. Como não era possível o encontro físico, trabalhávamos sempre em formato visual para o registo dos ensaios e partilha. O músico enviava as suas propostas digitalmente e logo no dia seguinte estas eram experimentadas. Era, então, a partir das primeiras impressões, que em conjunto “talhávamos” o espetáculo.

Característica comum, nas nossas criações, é a grande preocupação com o ritmo próprio do espetáculo. Normalmente temos tendência a procurar ritmos frenéticos do ponto de vista do encadeamento de cenas, da sincronização da imagem e do som, o que nos obriga a uma partitura muito rigorosa ao nível da movimentação, contrarregra, e que maior parte das vezes está pontuada com subtis sinais sonoros.

A música neste projeto, assim como em todos os que desenvolvemos na companhia é um elemento em que através dele é possível descrever o espetáculo, ação por ação. Tem sido um elemento orientador com uma função incrível de não desviar ou distorcer o tempo do espetáculo em função da visão dos atores. A música é uma bússola não só durante o processo, mas também aquando das apresentações.

II.2.6 AS TÉCNICAS E ESCALAS DAS MARIONETAS, EM CENA, EM VÍDEO E EM CINEMA DE ANIMAÇÃO

A utilização de projeção vídeo e cinema de animação surge como mais uma plataforma estratificada no âmbito do espaço e tempo próprios da encenação. Estas técnicas permitiram enfatizar as memórias das personagens e o seu possível percurso até ao momento presente no palco. Estas técnicas atualmente bastante utilizadas surgem como uma componente artística da própria forma do espetáculo. Com Piscator (1968), no início do séc. XX, estas foram introduzidas não só pela estética, mas pela eficácia dos seus conteúdos sócio políticos proporcionando uma quebra no seguimento da ação tão característica do teatro épico e didático.

Nestas e em outras experiências teatrais anteriores à sua politização, Piscator tomou consciência da necessidade de um saber técnico, de uma profissionalização, da relação viva com as audiências e aprendeu, especificamente, como usar a música, a fala, a cor e o movimento e até o que se poderia designar por “o espírito de comunhão”. No seu contacto com o cabaret popular, aprendeu a técnica da montagem, o poder da imagem visual e a importância do uso, no teatro, de “quadros” e de canções. Do que fica anunciado, entende-se que Piscator foi, sobretudo, um encenador e um dinamizador que, acreditando na transformação da sociedade, necessitava de um espaço seu onde procurar um teatro (uma dramaturgia e uma representação objectivas) para essa nova sociedade (Vasques, 2007. p.6)

Relativamente às técnicas das marionetas e suas escalas, estas foram definidas de duas formas. Em primeiro lugar estava definido que trabalharíamos em pelo menos três planos ao nível da manipulação (superior, médio e inferior) e que trabalharíamos sempre na perspectiva de assumir a relação, para nós fundamental, do ator/marioneta.

As escalas começam a ser definidas de acordo com a própria funcionalidade. Depois de todos os improvisos sem texto, e que partiram inicialmente, como já referido do corpo da atriz, começaram a surgir os primeiros textos e as questões mais pertinentes colocadas foram: Como é que este discurso será mais bem transmitido, como faremos a ligação deste discurso às experiências que realizámos?

É importante referir que o texto trouxe novas dimensões ao que estava a ser trabalhado e na verdade abriu caminhos para novas experiências. Começou a dar consistência às premissas iniciais, de forma que a determinada altura ficou bastante claro em que escalas iríamos trabalhar. Outro fator de extrema importância prende-se ao facto de ser apenas uma atriz para várias personagens, masculinas e femininas.

A utilização de vídeo e marionetas de pequena escala de manipulação direta permitiram expandir este jogo entre personagens, atriz e marionetas. Foi pretendido apresentar as cenas de forma a que fosse evidente que os vários elementos técnicos não funcionam por si só, mas que estão em constante relação mútua, por esse motivo foi decidido que as filmagens previamente realizadas das marionetas seriam dobradas com a voz da atriz em tempo real, e que seria a própria câmara a realizar o movimento da cena juntamente com a voz ao vivo e a presença da atriz para o efeito. A manipulação parte além da estrutura da cena, da manipulação da câmara e da presença da voz em tempo real. Acentuando este jogo num tempo e espaço próprios, o palco onde conseguimos através de várias técnicas suscitar um sentido plural. Já o cinema de animação em 3d é um processo bastante moroso que deve ser trabalhado com muita antecedência.

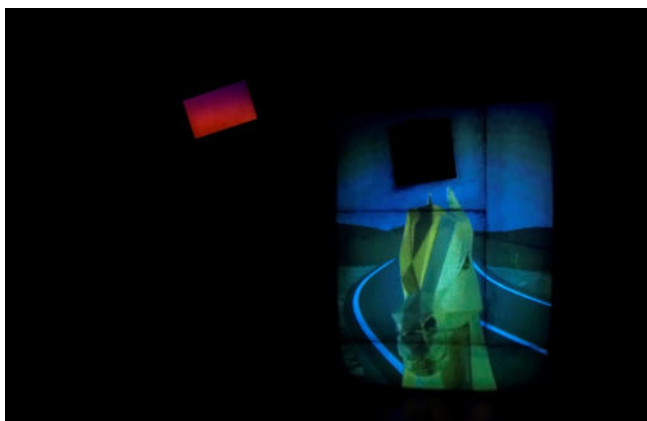


Foto 13: Projeção em cenografia. Cinema de Animação e Vídeo. Personagem *Russo*. Créd. Rui Rodrigues

II.2.7 CONCEÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO

A skênographia é, para os gregos, a arte de adornar o teatro e a decoração de pintura que resulta desta técnica. No Renascimento, a cenografia é a técnica que consiste em desenhar e pintar uma tela de fundo em perspectiva. No sentido moderno, é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. É também, por metonímia, o próprio desejo, aquilo que resulta do trabalho do cenógrafo. Hoje, a palavra impõe-se cada vez mais em lugar de decoração, para ultrapassar a noção de ornamentação e de embalagem que ainda se prende, muitas vezes, à concepção obsoleta do teatro como decoração. A cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal), e não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo. A cena teatral não poderia ser considerada como a materialização de problemáticas indicações cênicas: ela se recusa a desempenhar o papel de “simples figurante” com relação a um texto preexistente e determinante. (Pavis, 1999, p. 44-45)

De acordo com as premissas do projeto, desenvolvemos a cenografia na perspectiva de promover a peça num enquadramento aberto que potencializasse as ações e a sua trama dramática. Inicialmente tínhamos como ponto de partida a possibilidade de desenvolver um percurso que os espectadores iriam fazer no espaço onde não seria claro perceber se estariam dentro ou fora da ação. Para tal, a ideia de pequenas ilhas de dispositivos cênicos fixos ou móveis espalhados pelo espaço permitiriam um ambiente em que as fronteiras entre palco e plateia se diluíssem e através dos mesmos a possibilidade de criar pequenas instalações que por vezes convidassem o espectador a interferir na ação. Infelizmente, tivemos de abandonar estas ideias e experiências iniciais devido às circunstâncias atuais causadas pela pandemia. Seguidamente experimentámos

resgatar a ideia de “percurso” para o desenho da própria cenografia, mas chegámos à conclusão que seria importante potenciar o movimento circular presente no movimento e no texto, em função disso esboçamos uma pequena máquina cénica giratória inspirada na guarita dos “Robertos”, que teria várias aberturas para as várias cenas. Este objeto permitiria operar num plano superior, médio e inferior pelas várias possibilidades de aberturas, sendo que o palco serviria para outras movimentações fora do objeto. No entanto por questões técnicas de iluminação não foi possível desenvolver. A ideia de viagem, esteve muito presente e em torno desse ambiente, a nossa intenção também passou por colocar em palco três objetos de grande, média e pequena dimensão, que serviriam para enquadrar as cenas, seriam objetos com aberturas que se transformavam para determinadas cenas e que se voltavam a fechar retomando a sua forma simples e original. No final, estes objetos estariam a remeter a sua existência para as bagagens “fora do formato”, comuns nos transportes aéreos, ou seja, desta forma iríamos colocar a peça num espaço e tempo específicos, à entrada ou saída de um aeroporto, tornando clara a visão sob a migração e neste caso acentuaríamos a ideia de trupe teatral. Pareceu-nos uma redundância apostar nesse caminho, uma vez que o texto nos remete de forma constante para essa realidade.

Deixando a dimensão psicológica do desenho da cenografia de parte, apostámos em fazer várias experiências na sala de ensaios, com estruturas de outras cenografias, inventando puzzles, utilizando panejamentos, encadeando cenas, até chegarmos a uma rotina possível e a partir desse ponto desenhar o seu enquadramento. Ou seja, de acordo com as marionetas e a contrarregra necessária desenvolvemos o espaço cénico funcional.

Posteriormente, trabalhámos a sua dimensão artística visual. Chegámos então às obras de Kazimir Severinovich Malevich⁹, que nos inspiraram fortemente para o desenho da cenografia, pela sua dimensão abstrata, que nos permitiu jogar com os outros elementos visuais constituindo um espaço próprio operando entre o tradicional e o contemporâneo pelos tapamentos que oferece às manipulações invisíveis, pela superfície vertical, central que se apresenta também como tela de projeção, pelas superfícies que emergem dessa parede central proporcionando a intensificação do jogo de técnicas e escalas diferentes. Por fim, este objeto cenográfico representa a compilação das várias ilhas possíveis iniciais, num só objeto que se vai transformando ligeiramente ao longo do espetáculo.

⁹Pintor abstrato russo, que viveu entre os anos 1879-1935.

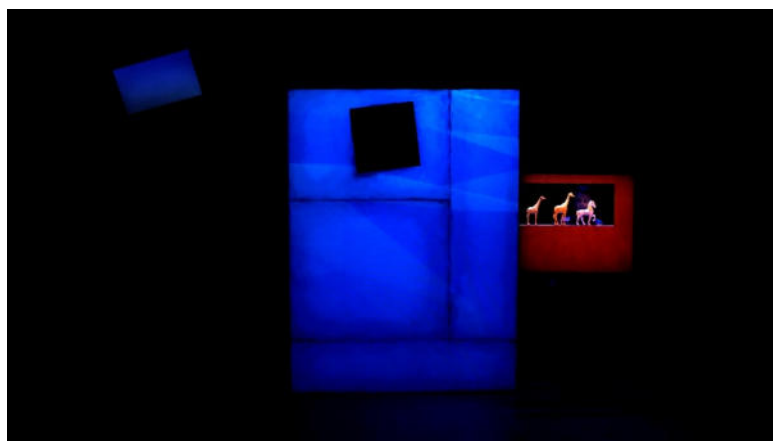


Foto 14: Cenografia. Créd. Rui Rodrigues

Com esta presença colocamos o espetáculo num jogo liminar de possibilidades entre um local fora do quotidiano, que imprime uma esfera poética e onírica e a dimensão do texto e das ações, que nos levam a realidades concretas por meio da utilização de técnicas tradicionais e contemporâneas, criando um todo muito específico e próprio do espetáculo.

Recusando a noção de uma arte que seria imitação da vida, opõe ao realismo a sugestão a busca da expressão pelo esquematizador do cenário, o estilizar do gesto, o uso de algumas cores fundamentais aliadas ao jogo de luzes – sendo estes elementos utilizados com toda a riqueza dos seus valores simbólicos. Craig sonha com um espetáculo fundado na dança e na música, no jogo das linhas, luzes e cores, com uma arte total onde tudo seria símbolo (...). A “supermarioneta” é essencialmente isto: os poderes da marioneta dominados pela consciência do ator. Apenas ela pode satisfazer as exigências de um teatro que recusa o realismo em nome do símbolo, linguagem de beleza e linguagem dos grandes temas da Vida e da Morte. (Borie, Rougemont e Scherer, 2004, p. 386)

O desenho de luzes e os figurinos fizeram, obviamente parte deste conjunto que partiu do movimento da atriz, das técnicas de manipulação utilizadas, do texto, da própria fisionomia das marionetas, da música e do trabalho de imagem criado ao nível do vídeo e do cinema de animação. Assim como nos inspirámos em Malevich para o desenho da cenografia, também foi nossa intenção no cinema de animação provocar um caminho que partisse das cores e formas do pintor, no entanto este percurso foi um pouco diferente, por necessidade de adaptação às condições técnicas ao dispor.

II.3. INTERAÇÃO COM O PÚBLICO

O acto do espectador moderno, o convite participativo, a provocação que lhe é dirigida está em plena consonância com o próprio conceito de arte – e a compreensão de sua finalidade – forjado em plena tensão com as condições históricas do período. Torna-se insustentável a ausência de atividade do espectador em sua relação com a obra, bem como a do sujeito em relação com o mundo. (Desgranges, 2017, p.111)

Nesta secção irei referir os motes para a exploração deste tema vendo o teatro como um fenómeno social.

A investigação em torno do convite à participação prende-se com a intenção de estabelecer relações mais diretas com o público e de observar o impacto que esse fator pode exercer no processo criativo artístico.

Acredito que convites à inversão de papéis (espetador/ator) propõem uma inversão de um poder simbólico e que produz efeitos ao nível individual e social, operando na esfera política da arte. Esta possibilidade apresenta-se na perspectiva de enfatizar este jogo entre Teatro, Vida, Distorção colocando questões como: Aqui e agora somos espetadores ou somos também atores? A arte terá um papel sinalizador político, estético e ético? Propondo a resistência e a consciência, na “rua” e em “casa” enquanto espetadores e atores no dia-a-dia somos levados a uma vida com arte? Ou uma arte com vida? De forma alguma se trata de qualquer representabilidade da vida na arte ou o contrário, mas traçando pontes, detetando motores para experiências e perceções várias, conferindo autonomia de interpretação ao espetador, no enquadramento dos horizontes apresentados.

O trabalho de teatro com marionetas, por si só, já abre portas a grandes possibilidades, o teatro no geral, desenvolve-se por campos onde se dissolvem cada vez mais as fronteiras entre a fixação de um momento num tempo e espaço e o acaso, o imprevisto da performance. Fisher-Lichte (2019) refere no seu livro através da análise de vários autores, desde épocas ancestrais, o encontro das pessoas em rituais, muitas vezes sacrificiais, de tribos árabes, descritos no Antigo Testamento, culminavam num “repasto comunitário (...) que criava entre todos os participantes um laço social indissolúvel, dando lugar à comunidade” (*idem*, p.56).

Da análise realizada compreende-se que o ritual, encontro e ação, se encontram antes da sua tradução em palavras. Desse facto nos dão conta os primórdios do teatro grego, que se terá iniciado pelos rituais de celebração. Como já foi referido, inicialmente

tivemos a intenção de apresentar o espetáculo num percurso pela nossa sala de ensaios que dispõe de vários nichos conduzindo o público até à zona traseira exterior, onde haveria lugar a um convívio, onde o próprio espetáculo transitaria para o contacto informal, descontraído entre todos e só terminaria quando todos se fossem embora. Certamente que, se tivéssemos tido oportunidade de desenvolver este campo, teríamos a ambição de que o momento final fosse sempre diferente e de alguma forma inusitado.

O conceito de encenação é relativamente recente, surge com o conceito de dramaturgia. Desde o teatro grego até Shakespeare, os textos eram escritos obedecendo a regras prévias, pressupondo a representação em palco, ou modelo de representação clássico, ou seja, a representação acontecia em função de uma rotina definida no espaço cénico sempre igual. O conceito de encenação era inexistente, até ao seu surgimento e desenvolvimento no séc. XX.

Atualmente os espetáculos de teatro podem e cada vez mais, transitam entre a performance e outras mídias, outros horizontes. Neste vai e vem entre diferentes áreas formulam também estéticas mobilizadas no convite à participação do público ao longo do espetáculo. Gareth White (2013) fala-nos das diferentes, típicas e esperadas interações da plateia e seu comportamento, na dimensão social destas práticas nas relações humanas e comunidade, analisando e propondo vários enquadramentos e horizontes flexíveis que podem transitar de uns para os outros.

O horizonte de participação como o horizonte de expectativa, é um limite e uma gama de potenciais dentro do próprio limite, lacunas a serem preenchidas e escolhas a serem feitas (White, 2013, p.59)¹⁰

Neste sentido, para este projeto, o convite à participação nunca deveria ser imposto e apareceria subtilmente. A aproximação com a lógica de jogo, muito comum nas dramaturgias imersivas, em que o espectador é um elemento ativo e que tem o poder de alterar o curso dramático, também foi considerado para este projeto, mas noutra sentido. Ou seja, pensámos em realizar um plano de comunicação do espetáculo através das redes sociais em que houvesse a possibilidade de estabelecer um jogo, dando pistas, lançando questionamentos. No entanto a questão temporal e orçamental limitou-nos nesse aspeto. Os horizontes para esta dimensão participativa estariam ligados ao “brincar” e à “diversão” de “manipular”, sobretudo no contexto experimental e sensorial.

¹⁰ Tradução livre pelo autor: “The horizon of participation, like the horizon of expectation, is a limit and a range of potentials within that limit, both gaps to be filled and choices to be made.

Entendemos um quarteto de Bethoven porque temos sensibilidade e sabemos ouvir e não porque sabemos isso ou aquilo sobre Bethoven e sobre os quartetos. (Bentley, 1969, p.120)

Pela vontade de conectar mais diretamente com o público, resgatá-lo, não só pelas correntes atuais, ancestrais e a sua dimensão socio filosófica, mas pela descoberta de uma linguagem artística que traria novas experiências à companhia e levaria , penso que a um percurso para uma compreensão mais profunda das pontes entre tradição e a atualidade, que se iria refletir positivamente no trabalho que desenvolvemos.

“Precisamos aprender muito mais ainda sobre a natureza do gosto popular, bem como sobre as possibilidades do chamado teatro *intelectual* para um público considerado primário” (Bentley, 1969, p121)

Houve fatores determinantes, mesmo antes da situação de pandemia, ou seja, inicialmente ainda não estava o espaço para a apresentação do espetáculo, definido pensámos na possibilidade de ocupar todo o Espaço Red Cloud Marionetas. Ao entrar no foyer o público já estaria a “entrar” no espetáculo. Todo o processo seria encenado, o ambiente apropriado ao nível de iluminação e som, desde logo seria distribuída ao público uma folha de sala que serviria de livro de instruções para a permanência naquele espaço, essa folha seria contentora de indicações pouco usuais nos espetáculos, como por exemplo o aconselhamento ao uso do telemóvel, convite a tocar nos objetos cénicos, etc. Havia a possibilidade de o espetáculo acontecer num percurso por todo o espaço, acentuando a componente imersiva e performática. como no caso da companhia inglesa “Punchdrunk”. Pensámos no aproveitamento de todos os espaços do local para a ação até à parte traseira exterior, onde terminaria o espetáculo. Claro que tivemos de abandonar este caminho por todas as restrições e normas de saúde pública, mais tarde com a certeza de o espetáculo realizar-se na caixa de palco do Teatro Aveirense, com a plateia no mesmo, tentámos ainda desenhar um trajeto específico para o público de forma a que o espetáculo não se iniciasse de forma convencional, mas não nos foi possível por motivos de segurança.

No entanto, estas restrições não nos impediram de trabalhar o convite à participação, este aconteceu de várias formas provocando subtilmente no espectador a necessidade de estar ativo e participativo no sentido de ser constantemente convidado a completar o seu próprio puzzle, “numa terceira maneira de compreender e de praticar esta mistura de géneros” (Rancière, 2010, p.33).

Os artistas, como investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos nos termos do novo idioma que traduz uma nova aventura intelectual. (...) Exige dos espectadores que desempenhem o papel de interpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da 'história' e dela fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores. (*ibidem*, p.35)

Na pesquisa prática empreendida sobre estas possibilidades encontrei um formato que assegurou o desenvolvimento e conclusão do projeto, numa perspectiva de “mundos de alargamento dos possíveis” (Guimarães, 2019, p. 96).

Ao contactar com a reflexão sobre vários projetos e trabalhos individuais implementados em Portugal no âmbito dos serviços educativos, resgate e desenvolvimento de públicos, nomeadamente o desenvolvido no Teatro São Luís, em Lisboa, no âmbito da ação “O público vai ao teatro”, permite-me pensar nesta questão como uma urgência, dado que a implementação de serviço educativo em teatros ainda não é uma realidade, num país que fora das grandes cidades tem ainda muito para resgatar.

A prática da encenação está igualmente sujeita a um conjunto de leis não-escritas que condicionam o seu funcionamento: hierarquia dos sistemas de signos, relações de redundância ou de autonomia do texto e da representação, legibilidade ou ilegibilidade das opções do encenador, busca de ambiguidade ou da clarificação (cf “questionário”, *in* Pavis, 1987, 310-311). A nossa época caracteriza-se por uma vontade de proclamar as suas opções de representação, procurando ao mesmo tempo transmitir a impressão de que estas não são definitivas e de que o espectador contribui grandemente para a sua descoberta: é o ‘charme discreto da boa direção de cena’. (Pavis, 1995, p.132)

Até aqui enquanto profissional de teatro atriz, marionetista e criadora tenho vindo a apresentar/criar espetáculos, entendendo o teatro como um espaço de partilha e de encontro.

Normalmente os espetáculos são apresentados em espaços que dispõem de serviço educativo ou de programação regular onde todo o processo de desenvolvimento de públicos / resgate de públicos está ativo ou concretizado, portanto, a comunicação com o público, a partilha do que é posto em cena com os demais, acontece com relativa facilidade. Porém, nem sempre é assim, pois existem muitos casos em que os artistas fazem, e assumem na totalidade, o papel de mediadores culturais, tentando contribuir, dentro do espaço de tempo reduzido de uma itinerância, para uma melhor receção do espetáculo junto do público.

No seguimento, tentei pensar este projeto sob o ponto de vista local, onde desenvolvo os processos criativos, por forma a envolver mais diretamente o público. E

sob o ponto de vista itinerante, no sentido em que o próprio espetáculo inicialmente (antes da pandemia) foi pensado para operar num limbo entre o que seria a encenação e a negociação com o acaso. Esta negociação nasceria precisamente sob vários tipos de convites à participação. Como já foi referido, ao longo deste relatório, a construção dos dispositivos cénicos que permitissem alguma interatividade, a disposição da plateia quebrando as fronteiras entre palco e público, seriam algumas das possibilidades a pesquisar, no contexto de convite à participação. No entanto a procura de formas eficazes é uma constante nem sempre alcançável, mas que se encontra nas formas populares teatrais e com marionetas.

(...) de facto o que sempre me fascinou no teatro de marionetas foi a eficácia dos sinais, sinais simples, mas muito eficazes: a voz, o bastão, a morte... Sinais que se repetem sempre porque o público quer voltar a vê-los (Comentale,2002 apud Zurbach p.263)

No final todos os intervenientes nos proporcionam uma viagem, uma imersão em torno das mesmas figuras.

II.4 DIÁRIO DE BORDO COMENTADO

Em março de 2020 com a estagnação da vida cultural devido à pandemia provocada pelo vírus Covid-19, muitas foram as consequências para as estruturas e para os artistas. Estando nós precisamente no pico do processo criativo, fomos forçados a desenvolver os trabalhos em casa na medida do possível. Ainda assim as itinerâncias marcadas, atividades agendadas foram canceladas ou adiadas, trazendo consequências desastrosas para as estruturas de pequena dimensão.

Penso ser importante abordar uma questão que se prende com o ponto de vista de produção executiva e logística do projeto, uma vez que este projeto foi desde o início, além de uma parceria com a Universidade de Évora no âmbito da prova final de mestrado, um projeto profissional apoiado e promovido sobretudo pela Red Cloud Teatro de Marionetas em coprodução com o Teatro Aveirense, Câmara Municipal de Aveiro e Museu da Marioneta de Lisboa, contando com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e Direção Regional da Cultura do Centro.

Na verdade, no início da pandemia muitas foram as companhias que concorreram a apoios financeiros, por este motivo, de forma a que mais estruturas pudessem ser abrangidas pelos mesmos apoios, os que foram concedidos, representaram, no nosso caso, menos de 50% do valor solicitado, para os itens específicos. Consequentemente a realidade apresentava-se extremamente difícil:

A minha situação profissional está frágil como a de muitos outros colegas, devido a todos os cancelamentos e paragem total de venda de espetáculos e formações.

Continuamos a aguardar os resultados das candidaturas que efetuamos para percebermos que medidas mais concretas devemos tomar.

Neste enquadramento, a única coisa que está mais ao meu alcance é continuar com o trabalho mais prático em relação ao projeto, embora com todas as restrições a nível de tempo e de espaço. Neste sentido estou a ensaiar, a trabalhar no desenho do espetáculo a vários níveis. Estou neste momento a trabalhar a parte plástica do espetáculo com o Rui, a trabalhar o texto do Jorge e a organizá-lo para o espetáculo, a desenhar o ambiente sonoro com o músico (Pedro) e a ensaiar... sempre numa comunicação circular e num processo artístico de partilha e evolutivo.

Ao nível prático da construção do espetáculo, não contando com as sessões abertas ao público, tenho aqui um caminho que inclui as premissas iniciais, no que toca ao vaguear entre o tradicional e o contemporâneo. Exploração em torno de uma narrativa interativa que flutua entre o real e o imaginário, destruindo barreiras entre palco e plateia. (notas pessoais 13/04/2020, Diário de Bordo)

Desta forma demos seguimento aos trabalhos no que toca aos primeiros desenhos de estruturação. Como é perceptível, dada a ausência das sessões programadas, contactos presenciais com os colaboradores, impossibilidade de ensaiar na sala de ensaios com maiores e melhores condições e a instabilidade financeira que grande parte dos profissionais das artes estavam a sentir, foi de extrema importância manter uma postura de resiliência perante a realidade que estávamos a atravessar. Sobretudo no que toca à interação e capacidade de adaptação entre os artistas envolvidos.

Entretanto já organizei os textos por cenas para o espetáculo e tenho um alinhamento, mas ainda não está completo.

Tenho estado em contacto com o Jorge, ele gostou da colagem, no entanto ele só poderá voltar a trabalhar no texto em maio. Penso que não será problema, pois temos muitas coisas para testar e experimentar até decidir os ajustes finais. (notas pessoais 21/04/2020, Diário de Bordo)

Quando trabalhamos em várias áreas em simultâneo, principalmente em relação as marionetas e filmagens, trabalhos de vídeo, há que ter em extrema atenção o tempo de construção dos objetos e execução de filmagens. No que respeita ao processo, tal como já foi referido várias vezes o tempo de experimentação é longo, pois é como partir à

descoberta de um caminho sem mapa. Por este motivo, muitos foram os testes para o encadeamento de cenas. Principalmente porque foi neste movimento de palco/escrita/palco que fomos descobrindo em função da experimentação as possibilidades para a trama dramática e consequentemente o desenho da encenação.

Ao longo do espetáculo temos dois tempos paralelos: no carrossel, a venda do último bilhete e alguns diálogos das "figuras" e no ecrã o tempo pós carrossel, a libertação das "figuras" e a sua decadência, vítimas na franja social. Contudo, é explícito que não deixamos de estar num teatro "a fazer um espetáculo novo com uma história antiga"... A ideia é que palco e plateia entre no "jogo" num limbo entre realidade e ficção com consciência. (notas pessoais 06/05/2020, Diário de Bordo)

Este foi o caminho que conseguimos trilhar sem nos afastarmos das premissas, e que nos ia sendo revelado à medida que avançávamos e experimentávamos. Revejo nesta passagem o surgimento da própria estética do espetáculo a partir da fusão entre as técnicas propostas assentes no jogo dramático.

Segundo a organização que fiz das cenas, o espetáculo começa com a partida dos flamingos para algum lado, na cena seguinte entramos num universo do carrossel, um ambiente estranho, onde se tenta vender a última passagem, uma última viagem. A volta no carrossel é a vida, é a morte, é a transformação. O Esteban é uma espécie de anjo/diabo. As figuras que estão no carrossel, são pessoas que não resistiram e compraram o último bilhete. Penso que é importante enfatizar esta ideia. O Esteban tenta fazer o mesmo com a plateia pelo convite à entrada no carrossel. As cenas que acontecem no ecrã, é num outro tempo, posterior ao carrossel, ou anterior como na cena 1. Penso que é necessário fazer alguns cortes no texto, para que o movimento e as imagens e outras possibilidades, possam ser mais exploradas (talvez cortar um pouco o texto da mãe girafa, do Ruço e dos flamingos)

Reduzir personagens, estou a ter muitas dificuldades em dar conta de todas elas sozinha... A Pilantra, a Marrafa, a Malhada e a filha girafa, penso que podem ser suprimidas, pelo menos duas. No entanto, penso ser importante clarificar e acentuar ideias sem perder o carácter subjetivo e uma liberdade de interpretação por parte do público e claro espaço para trabalhar imagem e movimento. (notas pessoais 08/05/2020, Diário de Bordo)

Neste ponto já se fazia sentir a necessidade de equilíbrio dramático no seu amplo sentido de organização dos multiformatos que estavam ao serviço da cena. Desde o início da pandemia, que a data de estreia tinha ficado em suspenso, sem confirmação, pois ninguém sabia ao certo quando é que seria possível voltar a abrir as portas do teatro, como tal até ao dia 27 de junho, continuávamos a evoluir sem uma data confirmada para levar à cena o trabalho.

Confirmo a data da estreia 24, 25 e 26 de junho, sexta e sábado às 21h30, domingo às 17h00. Estamos já há algum tempo a todo o vapor. Está tudo a correr bem, no entanto não nos podemos descuidar todos os dias têm sido de trabalho. Durante esta próxima semana o texto terá de ficar fechado.

Como inicialmente foi previsto o espetáculo irá decorrer na caixa de palco juntamente com a plateia. Temos agora, devido às diretivas da DGS (Direção Geral de Saúde) uma redução considerável de lotação de 100 lugares para 28 por sessão. (notas pessoais 27/06/2020, Diário de Bordo)

Certa desmotivação instalava-se, pelas condições em que estávamos a trabalhar e pelas notícias que iam chegando sobre a evolução da situação de pandemia. No entanto é de referir que toda a equipa se manteve convicta, apesar de todas as dificuldades, no desenvolvimento deste processo para a sua apresentação pública.

Criar este espetáculo tem sido um grande desafio e motivador apesar de todas as dificuldades, alterações e incertezas devido à pandemia. Contudo as premissas iniciais, o limbo entre Teatro Vida Distorção, tradição e contemporâneo em marionetas, a relação ator e marioneta estão presentes. O jogo com o público embora tenha sido alterado porque já não acontece diretamente está implícito em toda a trama da cena. Nesta reta final estou a descobrir os detalhes de interpretação a dramaturgia do ator, e claro a melhorar as técnicas de manipulação e de movimento.

O texto demorou um pouco mais a ficar pronto, talvez porque foi construído no processo de criação evolutivo com o palco. O que atrasou um pouco a construção e desenho das marionetas, cenografia e cinema de animação. Mas, estamos em movimento. Estará tudo pronto em breve.

O Esteban será apresentado em três técnicas: luva, varas e varão. Foram e estão a ser esculpidas em 3D e reproduzidas em impressão 3D, embora os trabalhos finais pintura etc sejam feitos manualmente. A cenografia será feita estes dias, demorámos um pouco a decidir a melhor forma de servir à cena, mas penso que agora está definido.

O final está escrito, no entanto ainda estou a fazer experiências para perceber visualmente como será detalhadamente. Todas as cenas apresentadas em projeção ou tv são "faladas" em tempo real e em cena.

Foi finalmente definido o título para o espetáculo:

“Isto Aconteceu de repente. Distorção” (notas pessoais 28/06/2020, Diário de Bordo)

A partir deste momento todo o processo iniciou uma nova fase, a do aperfeiçoamento e descobertas finais. Foi desenhada e desenvolvida toda uma estrutura de vários elementos que necessitam de um tempo para que a sua orquestração se dê através da sincronização, encadeamento e jogo de ritmos, pontos inerentes à fase final (embora longa) dos processos de criação. Nesta fase muitas são as cenas e possibilidades que acabam por se perder para dar lugar a uma forma mais apurada. Foi precisamente a partir deste momento que começámos a ter uma visão global mais consistente do espetáculo que estávamos a construir.

CONCLUSÃO: balanço crítico do processo

Em 1999 ao frequentar uma escola profissional de teatro e dança no Porto, Balletteatro, e tendo logo de seguida (2003) começado a trabalhar com o encenador e diretor artístico João Paulo Seara Cardoso (1956-2010), no Teatro de Marionetas do Porto, onde permaneci até 2013, conduziu-me de imediato para uma forma de trabalho dentro de parâmetros específicos, onde a experimentação e o corpo em toda a sua dimensão, têm um papel preponderante nos percursos criativos. Como tal, os trabalhos que desenvolvo e partilho autoria desde 2013 têm obviamente refletido a evolução desse percurso profissional decisivo e muito marcante, assim como, promovido a reflexão sobre o mesmo.

Na Red Cloud Teatro de Marionetas, determinados temas têm sido fulcrais para as criações desenvolvidas até à data. Estes, referem-se sobretudo, a questionamentos em torno do ser humano, da sua consciência social no mundo global. A título de exemplo, tomámos como ponto de partida para a criação de um espetáculo para a infância, *Lobo Mau*, frases como a do filósofo Thomas Hobbes “O Homem é o Lobo do Homem”

A natureza do homem é a soma das suas faculdades e poderes naturais, tais como as faculdades de nutrição, de movimento, de geração, de sensação, de razão, etc. De facto, nós chamamos duma maneira unânime a esses poderes naturais e eles estão compreendidos na definição do homem sob os vocábulos: animal e racional.” (Hobbes, 1993, p.14)

Entende-se em Hobbes a relação entre o medo e a política, o medo como sustentação para o desenvolvimento de questões relacionadas com interesses que pouco se centram na qualidade de vida do indivíduo.

Povoadas de emoções, imagens e marcas, as ligações humanas e sociais estão constantemente a serem corrompidas e substituídas por um almejar de felicidade total, e por um êxito rápido, num mundo extremamente competitivo e “espetacular” - conceito

de Guy Debord (2003) que abarca o empobrecimento, a subordinação e a negação da vida real.

O “tempo livre de trabalho” nunca esteve tão mesclado com o “tempo de trabalho”, numa corrida permanente para uma ideia de felicidade total regulada pelos bens adquiridos. O jogo e uso das emoções para um direcionamento psicopolítico, onde a própria política se dilui. O estado não tem poder para proteger os indivíduos, o poder capital é soberano, o capitalismo passou de racional para emocional (capitalismo das emoções¹¹), sempre focado na produção desenfreada de lucro, e que estratifica o mundo em classes de primeira, segunda, terceira, continuando para um submundo, para arenas de extermínio humano. Estas servem de campo de jogos mortífero das grandes potências mundiais, onde as classes e as suas subclasses observam e se compadecem com a alienação. Estamos perante uma sociedade atingida e manipulada com estratégias de entretenimento e jogos emocionais. Como referiu Jean Baudrillard, em *Simulacros e Simulação* (1991):

A propaganda aproxima-se da publicidade como do modelo veicular da única grande e verdadeira ideia-força desta sociedade concorrencial: a mercadoria e a marca. Esta convergência define a sociedade, a nossa, onde já não há diferença entre o económico e o político, porque nelas reina a mesma linguagem de uma ponta à outra, de uma sociedade onde a economia política, em sentido literal, está enfim plenamente realizada, isto é, dissolvida como instância específica (como modo histórico de contradição social), resolvida, absorvida numa língua sem contradições, como o sonho, porque percorrida por intensidades simplesmente superficiais. (*idem*, p.114)

A população está subjugada a viver no limite, na sobrevivência onde não resta tempo para questionamentos. Importa, apenas, o consumo para gerar capital, que transforma, destrói particularidades das sociedades e culturas de vários povos através de uma globalização esmagadora - pelo poder, pelo dinheiro – que gera medo, desconfiança e superficialidade entre os indivíduos.

O espetáculo *Isto aconteceu de repente. Distorção*¹², sob o meu ponto de vista, clarifica o conteúdo, focando-se em realidades duras e miseráveis, faz um *close up* específico social e político. Julgo que a relação com o texto foi muito importante, no entanto, determinada distanciação que o trabalho com marionetas nos propõe pela observação e espaço para a partilha sugestiva ficaram um pouco aquém do que estava à espera. O facto de nos termos de adaptar constantemente à incerteza pelo tempo difícil que atravessamos (pandemia), não nos permitiu aprofundar a experimentação, no sentido

¹¹ Termo utilizado por Han Byung-Chul em *Psicopolítica* (2015)

¹² <https://redcloudteatro.wixsite.com/red-cloud/nova-producao>

de encontrar mais soluções visuais que prescindissem da palavra. Penso que esse foi o ponto mais frágil. No entanto, o ritmo, a que normalmente estamos habituados nas transições de cenas, com técnicas próximas da linguagem cinematográfica, que se prendem pelo carácter surpreendente da transição de som e luz, neste espetáculo deu-se de outra forma. Percebemos que o tempo teria de ser trabalhado noutra sentida. Certas transições teriam de ser lentas, certas imagens deveriam ficar a pairar uns momentos em silêncio, para que o público pudesse criar ligações para a sua perceção da peça. Quando trabalhamos a partir de um texto já escrito, há um determinado tempo de maturação de ideias e experimentação, que servem de ponto de partida. Neste caso, na junção entre palco/texto/palco no processo evolutivo, o tempo e as condições de trabalho no período de confinamento, não foram favoráveis. O grande desafio foi encontrar um equilíbrio para a composição, entre o que o texto nos trazia em concreto e as demais áreas artísticas. Procuramos proporcionar espaço à provocação do espectador, para que dos interstícios pudesse emergir a produção de sentidos.

Sugerimos, até à data, um caminho contra a corrente de cultura de massas e alienação global, com o objetivo de provocar reflexões conscientes, fora dos lugares comuns.

A forma como foi pensado todo o processo e as suas possibilidades, aconteceu precisamente por uma necessidade de questionar, de provocar uma prática artística, daí a proposta de querer operar ou pôr em jogo várias áreas e perceber como trabalhá-las em conjunto. No entanto, a obra artística quando é comentada e criticada ganha novas dimensões e analogias que ajudam o próprio criador a aprofundar o seu conhecimento sobre o que concretizou. Devido às limitações impostas pela DGS no âmbito da pandemia gerada pelo vírus Covid-19, a lotação da sala aquando das apresentações foi reduzida a $\frac{1}{3}$, pelo que obviamente impediu um número considerável de pessoas a assistirem ao espetáculo, assim como o processo de criação sofreu alterações significativas no que respeita ao envolvimento com o público por sessões de experimentação abertas e participativas em torno dos temas que estavam a ser trabalhados.

Entre a vontade de explorar a diluição de fronteiras nos domínios artísticos, a passagem por técnicas tradicionais às contemporâneas, houve também um foco específico em tentar esticar os limites do palco, da interpretação, encenação e mediação com o público.

Penso que através do presente relatório é possível dar um contributo para a o enquadramento do ponto de vista teatral, sobre a criação artística, por meio do jogo

multidisciplinar, deixando claro que o resultado deste projeto só foi possível pela cumplicidade e flexibilidade existente numa equipa profissional artística que considero fenomenal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amaral, Ana (2004). *O Ator e Seus Duplos: Máscaras, Bonecos, Objetos*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Senac.

Angenot, Marc; Bessière, Jean; Fokkema, Dowe e Kushner, Eva [1989] (1995). *Teoria Literária*. Lisboa: Dom Quixote.

Artaud, Antonin [1938] (2005). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.

Aslan, Odette [1974] (1994). *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva.

Balardim, Paulo (2004). *Relações de vida e morte no teatro de animação*. Porto Alegre: Edição do Autor.

Barba, Eugénio [1993] (1994). *Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec.

Baudrillard, Jean [1981] (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

Benjamin, Walter [1994] (2019). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket

Bentley, Eric (1969). *Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar.

Bergson, Henri [2004] (2005). *Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes,

Bishop, Claire (2006). *Participation*. London: Whitechapel/Cambridge.

Borie, Monique; Rougemount, Martine; Scherer, Jacques [1982] (2004). *Estética Teatral*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Byung-Chul, Han [2014] (2015). *Psicopolítica*. Lisboa: Relógio d'Água.

Cardoso, João Paulo Seara (2008). “Pequeno Organon do Teatro para a Infância”.
González, Rodrigues, Ramos, Silva (org.). *Do Livro à Cena*, (pp. 123). Porto: Deriva.

Cardoso, João Paulo Seara (2004) *Teatro de Marionetas: Tradição e Modernidade*,
<https://marionetasdoporto.pt/teatro-de-marionetas-tradicao-e-modernidade>
Acessado 22/11/2020

Carvalho, Costa (2005). Na primeira Pessoa. *Revista Sinais de Cena n°4*, (pag53-65).
Porto: Campo das Letras

Cintra, Wagner (2006). A marionete no espírito da Vanguardas Históricas - Uma desculpa
para falar de Tadeusz Kantor. *Móin Móin*, Ano 2, (2), 201-216.

Craig, Edward [1905] (1963). *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia.

Cruz, Hugo; Bezelga, Isabel; Aguiar, Ramon (2019). *Práticas artísticas: Participação e
Comunidade*. Évora: Centro de História de Arte e Investigação Artística –
Universidade de Évora.

Danan, J. (2010). *O que é a dramaturgia?* Évora: Editora Licorne

Debord, Guy [1967] (2003). *Sociedade do Espetáculo*. Ed. Projeto Periferia/ebooks
Brasil.com
<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>
Acessado 22/11/2020

Deleuze, Gilles [1968] (2018). *Diferença e Repetição*. Paz & Terra, Rio de Janeiro, São
Paulo: 1ª Edição

_____ [1985] (2005). *A Imagem-Tempo Cinema 2*. Local: São Paulo. Brasiliense.

Desgranges, Flávio (2017). *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec.

Fischer-Lichte, Erika [2004] (2019). *Estética do performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Edição Orfeu Negro.

Gil, José. (2013). *Teatro Dom Roberto*. Lisboa: Ed. Museu da Marioneta / Egeac – ISBN:978-989-8167-14-9

Guimarães, Samuel (2019). “Materiais para falar”. A. Martins; A. Almeida e S. Duarte (org.). *O público vai ao teatro: Encontros sobre políticas de receção e desenvolvimento de públicos no contexto das artes performativas*. (pp. 93-101). Maia: Ed. Teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser.

Hobbes, Thomas (1993). *Elementos do Direito Natural e Político*. Local: São Paulo RÉS- Editora Lda.

Jurkowski, Pawlik (2009). The Cult of the Ancestors and the Creation Myths. UNIMA World Encyclopedia of Puppetry Arts

<https://wepa.unima.org/en/rites-and-rituals/>

Acessado em 22/11/2020

Kantor, Tadeusz [1977] (2008). *O Teatro da morte /Tadeusz Kantor; textos organizados e apresentados por Denis Bablet*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008 – (Estudos; 262/ dirigida por J. Guinsburg

Kleist, Heinrich [1989] (2009). *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.

Machon, Josephine (2013). *Immersive theatres, intimacy and immediacy in contemporary performance*. New York: Palgrave.

- Martins, Alfredo; Almeida, Anabela e Duarte, Sara (2019). *O público vai ao teatro: Encontros sobre políticas de receção e desenvolvimento de públicos no contexto das artes performativas*. Maia: Ed. Teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser.
- Meyerhold, Vzévolod [1963] (1980). *O Teatro Teatral*. Lisboa: Edições Arcádia.
- Pais, Ana (2017). *Performance in the public sphere*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro.
- Pavis, Patrice [1980] (1999). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Pavis, Patrice [1989] (1995). Estudos Teatrais. M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkena, E. Kushner (dir). *Teoria Literária*. (p.132.) Lisboa: Dom Quixote.
- Piscator, Erwin [1929] (1968). *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Posner, Nassia; Orenstein, Claudia; Bell, John (eds) (2014). *The Routledge companion to puppetry and material performance*. London and New York: Routledge.
- Rancière, Jacques [2008] (2010). *O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ribeiro, Almir. (2014). Um Diálogo às Margens do Ganges: Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 4(3), 463-485. <https://doi.org/10.1590/2237-266045461>
Acessado 21/11/20
- Sarrazac, Jean- Pierre (2011). *O outro diálogo. Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo* Évora: Licorne.
- Ubersfeld, Anne [1996] (2012). *Os Termos-Chave da análise teatral*. Trad. Luís Varela. Évora: Licorne/CHAIA.
- Vasques, Eugénia (2007). *Piscator e o Conceito de “Teatro Épico”*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Vieira, Luís (sem data). *Catálogo de Exposição*. (p.32). Lisboa: Museu da Marioneta/Egeac. ISBN 97298572-3-7

White, Gareth (2013). *Audience participation in theatre: Aesthetics of the invitation*. London and New York: Palgrave Macmillan.

Zurbach, Christine (2002). *Teatro de marionetas tradição modernidade*. Évora: Casa do Sul Editora.

ANEXOS

Sinopse e ficha artística e técnica do espetáculo



Imagem 1: Cartaz do espetáculo. Autor: Rui Rodrigues

Sinopse

ESTEBAN: Estou a sortear a última entrada! Quem vai ser a feliz contemplada? A menina? O senhor? Para a sua esposa? Venham os dois! Daqui para a frente fica o carrossel
fechado.

Isto aconteceu de repente. Distorção é um espetáculo que pode ser apreciado sob diferentes perspetivas, de acordo com a idade do espectador. Em torno da venda do último bilhete para a última volta no carrossel, a peça acontece com marionetas, atriz, cinema de animação e vídeo. Visualmente rico, expõe uma recolha de fragmentos da memória coletiva e faz um convite à imersão num lugar de tempo e espaço próprios, que concentra o passado, o presente e o futuro, e nos põe em permanência num terreno de passagem. Metaforicamente, opera nos horizontes da sobrevivência, da precariedade, da migração e do recomeço — um bom recomeço, esperamos!

Ficha Artística e Técnica

Classificação Etária +12

Duração - 50 minutos

Direção Artística e Produção - Sara Henriques

Direção de Arte - Rui Rodrigues

Texto - Jorge Loureiro Figueira

Música - Pedro Cardoso

Cinema de Animação - João Apolinário

Interpretação e Manipulação - Sara Henriques

Apoio ao Movimento - Paula Moreno

Desenho de Figurinos - Pedro Ribeiro

Confeção de figurinos - Cláudia Ribeiro

Assistente de Produção - Rita Almeida

Desenho de Luz - Rui Rodrigues

Cenografia - Rui Rodrigues e Sara Henriques

Produção: Red Cloud Teatro de Marionetas

Co-produção: Teatro Aveirense / Câmara Municipal de Aveiro, Museu da Marioneta de Lisboa / Egeac

Apoio: Fundação Calouste Gulbenkian e Direção Regional da Cultura do Centro

Parceria: Universidade de Évora

Texto do espetáculo

“Isto aconteceu de repente. Distorção”

Cena 1 – Baldio

FLAMINGO (para FLAMINGA) Tanta coisa, tanta bagagem, para quê?

FLAMINGA Tu não tens nada, podes bem ajudar-me!

FLAMINGO Isso veio de onde?

FLAMINGA Isto pode dar muito jeito.

FLAMINGO Está bem, mas onde arranjaste isto?

FLAMINGA Está em perfeitas condições.

FLAMINGO Apanhaste isto no lixo, não foi? No lixo de alguém.

FLAMINGA Na Foz! No lixo de alguém, na Foz.

FLAMINGO (para FLAMINGA) Tu não precisas disso!

FLAMINGA Como é que vais ler durante a viagem?

FLAMINGO Nós nem vamos ter eletricidade!

A FLAMINGA Mas isto carrega com a luz solar!

MULHER (*Entrando, para o casal de flamingos*) Tudo a postos! (*Para o público*) Desculpem estas... aproveito para agradecer a vossa presença, aqui, hoje. Fomos todos apanhados de surpresa. Para o ano, estaremos aqui, vivos, bem de saúde. Daqui a uns meses. Estamos juntos. O carrossel vive para sempre! Prometemos estar aqui dentro de uns meses. Semanas. Passa num instante. Palavra dada!

MULHER

(*Para o público*) Vamos até ao último grão de areia. Até o tempo acabar de vez! (*Para o casal de flamingos*) Estão surdos? A postos!

Cena 2 – carrossel

ESTEBAN Só fecha à meia-noite. Esperamos! (*Para o público*) Lá dentro está quem manda.... É a mais antiga do carrossel. Última volta, última viagem! Tenho nas mãos as

últimas entradas! São as últimas! Depois desta volta não há mais, não há mais nada, é a última! Última volta! Última viagem! Últimas entradas! Duas moedas, uma entrada!

É o último bilhete! Quem quer entrar no carrossel? Vendo a última viagem! O carrossel inteiro, os cavalinhos todos à disposição, para um dos cidadãos! É a última! Quem quer entrar? É a última volta, última viagem!

Última volta, última viagem! Estou a sortear a última entrada! Quem vai ser a feliz contemplada? A menina? O senhor? Para a sua esposa? Venham os dois! Daqui para a frente fica o carrossel fechado. Pode escolher o cavalinho, é um carro inteiro à sua disposição.

ESTEBAN (*Para fora*) Ainda temos uns minutos. (*Para o público*) Acaba hoje. Depois vamos vender tudo. As figuras deste carrossel é como se ainda estivessem vivas! O par de cavalinhos, o casal de flamingos, a mãe e a filha girafas, a cabine, boa madeira, tudo. A maquinaria. A última viagem é hoje. Compre o bilhete, faça a viagem e depois leve um cavalinho dos antigos para casa.

ESTEBAN (*Para fora*) Há aqui uns senhores interessados.

ESTEBAN (*Saindo*) À meia-noite. Foi o combinado.

Cena 3

MÃE GIRAFÁ Eu tinha companheira, mas deixei-a. Faz agora anos. Ela tinha tido um esgotamento. Acontece. Abafámos o caso. Para as outras, tínhamos ido de férias. A verdade é que estávamos sem forças para continuar. Se elas tivessem sabido, isso tinha posto em causa o nosso lugar. Achava eu na época, morria de medo. Mas hoje sei que não tinha assim tanta importância. Eu fiz tudo para que ninguém descobrisse, mas o funcionário acabou por ir ter com ela, para fazer chantagem. Ela virou-se contra mim. A culpa era toda minha, fiquei a saber. E eu que pensava que o facto de ter feito aquilo para cuidar dela, por causa da saúde dela, justificava tudo. Mas não. Proibiu-me de educar a nossa filha. Só não me queria fora para manter as aparências. E eu pus-me a pensar. Vou trabalhar por conta própria. E fiz-me à vida. Não é verdade que se tivermos mérito e iniciativa, seremos recompensadas? O que ninguém me contou, é que não era fácil para um bicho arranjar trabalho no final do século XIX, como não foi fácil ao longo do século XX, e ainda não é fácil hoje em dia. E eu não sabia fazer nada. O que é que eu sabia fazer? E hoje estou aqui, a contar a mesma história vezes sem sim. (*Para A GIRAFÁ*) Quando

eu já não estiver aqui, qual é a coisa que te vai fazer lembrar de mim? Eu vou lembrar-me das coisas que aprendi por acaso, sem ninguém ter intenção de me ensinar, coisas que aprendi sem saber, coisas que nunca precisei de saber para nada. Primeiro o banho, depois a barba. Uma tangerina amarga estraga a sobremesa inteira. Uma pedra de amolar em casa, as facas bem afiadas.

Cena 4

A PILANTRA Mas tinham guardado as coisas ou não?!

A MÃE-GIRAFÁ Tinham! Mas com o temporal, não sobrou nada! E eu não posso ficar cá assim.

A PILANTRA E já tens documentos?

A MÃE-GIRAFÁ Ainda tenho que me arranjar!

A PILANTRA E como é que vais mandar o dinheiro?

A MÃE-GIRAFÁ Quando descobrir, digo-te.

A PILANTRA E como é que me vais dizer?

A MÃE-GIRAFÁ Eu arranjo maneira.

A PILANTRA Mandas dizer pelo Ruço?

A MÃE-GIRAFÁ Logo se vê.

A PILANTRA Eu gostava de ir também.

A MÃE-GIRAFÁ Sozinha tenho mais hipóteses...

A PILANTRA Mas uma podia proteger a outra...

A MÃE-GIRAFÁ Se tivesses tudo em dia!...

A PILANTRA Mas eu já nem sequer vejo o Ruço. Como é que ele está?

A MÃE-GIRAFÁ Não te faz falta nenhuma. Eu vejo-o todos os dias e, olha, adianta-me isto...

A PILANTRAE Ele sempre ficou com o contrato?

A MÃE-GIRAFÁ Ficou. Quase de certeza que ficou.

A PILANTRA E tu confias nele?

A MÃE-GIRAFÁ Vou confiar em mais quem? Confio nele, claro que confio. Não temos mais ninguém em quem confiar. Não sobrou nada.

Cena 5 – carrossel

ESTEBAN O Senhor? Vendo o realejo, também, não quer o realejo? Em condições normais não vendia, veio do meu avô, tem valor de peça de coleção, qualquer colecionador dá bastante por ele, mas eu estou de partida, não volto aqui, temos passagem marcada, e a verdade é que preciso de todo o dinheiro que puder arranjar, porque lá o que vale é dinheiro vivo, vou deixar estas coisas para trás. Também não posso carregar tudo. Um colecionador compra por bom preço o realejo. Quantas vezes não me ofereceram mais do que eu fazia num dia de festa. Até do Museu já perguntaram quanto era. Mas não tenho muito tempo.

(Para fora) Mais um pouco, estou a falar com as pessoas.

(Para o público) É um bom negócio, não estou a ganhar dinheiro, estou a deixá-lo ir pelo preço que me custou. É a minha última viagem, não volto cá, e não vou levar estas coisas todas. Isto aconteceu de repente, é um problema de saúde grave, e eu tenho de ir quanto antes. Fiquei até ao fim da festa para juntar o necessário, mas agora não podemos adiar mais. É o último bilhete, e já está a valer a viagem e os objetos de coleção!

ESTEBAN *(Para o público)* A feira vai fechar. Última volta, última viagem. A festa está mesmo a acabar. Se me ficarem com isto, deixo-vos as outras coisas também. É ferrovelho, mas bom. Os manequins, deixo por nada. E temos estes velhos cavalinhos, clássicos, o Ruço, a Pilantra, a Malhada, o Marrafa.... Vale tudo bom dinheiro, para a decoração de um jardim ou para um quarto de criança. Os flamingos vieram do Oriente.... Dei-lhes um retoque, já várias vezes, mas estão como novos. Eu só quero que alguém fique com as coisas, é um desperdício deitar isto tudo fora. Só preciso de dinheiro para a viagem, há uma travessia do rio, que só é paga em dinheiro vivo, senão fico na margem, por isso é que estou a vender tão barato, mas as coisas estão boas, impecáveis, palavra de honra. Tratamos da papelada num instante, eu passo-vos tudo.

ESTEBAN *(Para fora)* Não quer sair daí e vir falar com as pessoas?

ESTEBAN *(Para o público, saindo)* Com a vossa licença. *(Fora.)* As pessoas gostam da senhora, toda a gente gosta da senhora, todos aceitam o destino, senhora, todos perguntam, todos querem saber onde está a Esfinge, senhora.

Cena 6

FLAMINGO Lembras-te, ainda antes da guerra, jogávamos às guerras e quem era feito prisioneiro ficava preso aos postes de cimento novos, na parte da rua em que ainda estavam a ser construídos os prédios novos, e quem não se soltasse sozinho, se os outros, os do mesmo bando, não nos viessem buscar, ficávamos lá até de noite, até à guerra acabar. Até e todos os prisioneiros serem libertados, os outros continuavam a brincar. E só quando um lado ganhasse é que iam buscar as crianças presas. Lembras-te? Como a rua ainda não tinha luz dos candeeiros, eu levava uma dessas lanternas que se carrega com energia solar, para não ficar sozinho às escuras horas a fio. Uma das vezes quem me veio salvar foi a Setsu. A Setsuko, irmã mais velha do Akira, lembras-te deles? Ela queria que eu lhe desse um beijo na boca. Só isso. Só me soltou quando eu lhe prometi o beijo.

FLAMINGA E tu deste?

O FLAMINGO Se não desse o beijo, ainda estava lá preso.

FLAMINGO Como é que descobriste onde eu estava?

A FLAMINGA Uma dívida à deusa Vénus não é o mesmo que uma dívida ao deus Baco. Essa paga-se com duas bebedeiras, de preferência seguidas. A de Vénus é uma dívida para a vida, que se paga adorando a deusa, com dádivas todos os dias. Se não fosse assim, a vingança seria terrível. Como posso mostrar a gratidão devida pelo dom que ela me deu?

Sou a mendiga que dá amor, estendo a mão a quem passa, por duas moedas dou muito mais do que a pessoa merece, em troca. Não quero caça, mas quem me queira caçar. O dom é ser caçado. Chamo os caçadores. A cor é o chamariz, mas o predador sou eu. O corpo onde cravam as garras arrasta-os para sempre. E a deusa agradece-me, faz-me ver o caminho. O fluxo é entre mim e a deusa. Quando apostas o teu prazer no prazer dos outros, quando jogas no gozo, o gozo desdobra-se em dois. O gozo que tenho, o gozo que dou. Não me sacrifico em vão. Não devo nada a ninguém. Chegou a hora de cobrar a minha parte. Vim pelo que me deves.

O FLAMINGO Não posso pagar e ficar a dever ao mesmo tempo. Vénus não é Baco, tens razão. Eu não posso pagar.

A FLAMINGA Só tens de deixar tudo para trás e fugir comigo.

Cena 7

MÃE-GIRAFÁ Posso ver o contrato?

RUÇO Podes. Mas olha que falta o fim...

GIRAFÁ Tanta gente. Acham que ainda há lugar no navio?

MÃE-GIRAFÁ Deixa-me ler. Quero ler.

RUÇO passa o contrato a MÃE-GIRAFÁ.

GIRAFÁ Já tens as moedas todas?

MÃE-GIRAFÁ lê o contrato.

MÃE-GIRAFÁ Não. Não precisamos das moedas se não houver lugar. Um problema de cada vez.

RUÇO Vamos lá ver se há lugar.

GIRAFÁ Se esta gente toda... não... metade. Se metade desta gente toda fosse ao carrossel uma vez por ano... estávamos ricos.

RUÇO É... e não vão porquê? Queres obrigar as pessoas?

GIRAFÁ Não vão porque andam a ser enganados!

MÃE-GIRAFÁ Falta uma parte do contrato.

RUÇO Foi o que eu disse. Temos de confiar. Querem ficar aqui presas para sempre, com isto assim? Vamos ser enviados para o endereço certo. Chegamos lá no fim do inverno, prontos para mais um ano.

Cena 8 – Carrossel

A ESFINGE Onde está o meu tesouro? Estava guardado numa caixinha de ferro. Tinha lá os relógios de ouro. Tinha lá as pulseiras e os colares de brilhantes. O alfinete de ouro com a inicial. Ninguém viu o meu tesouro? É lá que estão as cautelas do penhor das outras joias todas. Pegue e venda tudo para pagar o meu jazigo, e o que sobrar use para ajudar a minha avó, na terra, ela ainda está viva.

ESTEBAN Senhora, os seus testamenteiros já trataram de tudo.

ESFINGE Não me conformo com a minha morte! Limita os meus movimentos.

ESTEBAN Mas a senhora pode voltar à vida quando quiser.

ESFINGE Passou muito rápida.

ESTEBAN Como uma estrela cadente que seguimos com o olhar e depois já está.

ESFINGE Senhor Esteban, está a declarar-se, agora? A sua coragem vem atrasada. Faz-me corar, o que é difícil numa esfinge morta. Mas não exagere. Essas palavras ficam bem nos romances, mas não servem para a vida. A vida precisa menos de cenas românticas, e mais de ações decididas. Encontre o seu desejo. Deve estar mais perto do que pensa. *(Para*

o público) Desculpem a demora, faço tudo mais devagar agora. Quantas crianças temos? Ainda são horas, estamos prontos para começar a última volta. Vamos! Ninguém? O que aconteceu? Dei ordens para anunciarem por toda a cidade que o carrossel ficava até ao último dia, estando eu ou não doente.

ESTEBAN Queria perguntar-lhe uma coisa... A senhora vai para onde?

ESFINGE O senhor quer vir comigo, para ver?

ESTEBAN Não, ainda não é a minha hora.

ESFINGE Pensa que vim para o seduzir?

ESTEBAN Não, mas é que tenho responsabilidades... ESFINGE Venha.... Pode ver e depois, se não gostar, pode voltar.

ESTEBAN Talvez, mais tarde. Quero ainda dar mais uma volta, sentir o meu corpo nas tábuas a tremer, o carrossel a começar a girar, os cavalinhos, o casal de flamingos, a mãe-girafa, o trono de armas. A senhora é a variedade mais cobiçada de todas as figuras do carrossel... Mas eu também gosto das outras.

ESFINGE Por favor, é quase meia-noite, temos de ir, não quero partir sozinha. (*Para o público*) Ninguém quer comprar o último bilhete para ir connosco uma última vez...? Precisamos de juntar as moedas para todos poderem embarcar. Vamos celebrar uma última vez! Ninguém?

Cena 9

O FLAMINGO O que é que vocês trouxeram?

A GIRAFÁ Eu trouxe uma manta, um par de lençóis, uma almofada.

A MÃE-GIRAFÁ Eu uma caixinha.

O RUÇO Eu só tinha o guarda-chuva à mão.

A MÃE-GIRAFÁ E umas fotografias, que estavam lá dentro. Foi só o que tive tempo de ir buscar.

O RUÇO Vamos procurar tábuas?

A PILANTRA Quero saber quem vai montar as caixas.

O RUÇO Eu monto. É só meia-dúzia de pregos e uma dúzia de marteladas.

A PILANTRA E quem é que dá pregos de graça?

A FLAMINGA Eu já gastei o dinheiro que tinha.

A GIRAFÁ Fotografias de quê?

A MÃE-GIRAFÁ Há um técnico que monta as caixas.

O FLAMINGO Quantas caixas precisamos?
A FLAMINGA Para nós os dois, basta uma.
A MÃE-GIRAFÁ (com ironia, para FLAMINGA) Têm assim tanta coisa?
O FLAMINGO Só tenho papel e caneta.
O RUÇO Eu tenho pão e água.
A MÃE-GIRAFÁ Quem não trouxe mantas ponha a mão no ar.
Com exceção de GIRAFÁ e FLAMINGA, todos põem a mão no ar.
A FLAMINGA Eu tenho duas.
O RUÇO Eles dão mantas.
A MÃE-GIRAFÁ Quatro caixas e mais uma para as coisas.
A PILANTRA Alguém sabe fazer uma caixa?
O RUÇO Primeiro vamos à madeira.
O FLAMINGO Quantas tábuas é preciso para fazer uma caixa?
GIRAFÁ E moedas para as tábuas?

Cena 10

RUÇO Tomei de empréstimo à vida a energia, o fôlego, para comprar uma mota. Estampeimei-me. O seguro cobria só uma parte. Perda total. Pedi dinheiro emprestado aos meus irmãos. Para pagar com um pequeno juro. O mais novo não podia. O mais velho olhou-me de lado e disse: não. Empréstimo-te a minha mota, pagas com o teu trabalho, até saldares a dívida. Trabalho para ele, para lhe poder ficar com a mota. Faço entregas, recados, tudo. (Pausa.) Só esta mulher que encontrei um dia à beira da estrada é que me deu a devida atenção e me trata como um homem. Trabalho para pagar a dívida dela, também. Hoje falhei um dos pagamentos, como se vê. Tive de pagar com a cara. Estes lanhos, o rosto desfigurado, é que sou eu. Não me importo que arda. Não me quero esquecer da paga. É a cara das minhas dívidas. Na verdade, são só os juros. Quando tiver tudo pago, quem começa a cobrar sou eu. Outras mulheres, depois de pagar a liberdade desta. (Pausa.) Um homem mata a mulher, e depois telefona logo à guarda. Ainda lava a faca, arruma a faca na gaveta, está tudo limpo, espera sossegado no seu canto. Se um homem faz isto, quem sou eu para não pagar a minha dívida?

Cena 11 Carrossel

ESTEBAN A verdade é que nos vamos estabelecer no Oriente... Eu e ela. Ela veio de lá... Vamos embora juntos. Vamos para Macau, a princípio. Mas depois vamos mais para lá. Eu queria ir para a América, sempre vi a América como um paraíso. Mas o caminho é para Oriente. E é preciso todo o dinheiro que se possa arranjar. Temos de ir hoje. Talvez volte, quando o facto estiver consumado e não houver mais nada a fazer. Ou se calhar nem volto, fico lá para sempre. Ela diz que eu posso voltar, que não é fácil, porque lá é um mundo maravilhoso, mas algumas pessoas voltam. Lá as coisas são melhores do que aqui. Vocês já perceberam, não é? Amor à primeira vista. Vou vender tudo. É a última viagem. É preciso ter algum ouro, ou prata. Qualquer tostão faz a diferença. A hora está marcada. Vejam bem os cavalinhos velhos e o que eles conseguem fazer.

(Para RUÇO) Ruço?

(Para o público:) Ele sabe falar. Ruço? *(O cavalinho não responde.)*

Está com vergonha. Quando estamos sozinhos, não se cala.

(Retomando) Ela é uma artista. Conheci-a aqui, quando houve aquele último acidente com o fogo de artifício. Salvou muita gente. Quer dizer... Pessoas que estavam a sofrer porque resistiam. Como vocês, que estão a resistir... um pouco pelo menos. E eu também, confesso, o instinto de sobrevivência é mais forte do que nós, e dá vontade de sair por aí a correr, em vez de ficar.... Aqui. É isso que faz doer, a resistência. Mas ela tem um jeito.... É muito doce. Depois fica fraca, esgotada, ficou muito esgotada depois desse acidente, e demora bastante a recuperar. Eu tenho cuidado dela, até ela ficar pronta para irmos os dois embora.

(Para RUÇO) Ruço? Vamos?

Esteban

(Para o público) Ela não fala a língua do comum dos mortais. Mas não é preciso. Basta um olhar dela, e qualquer um se deixa ir, arrebatado com a graciosidade dela. De repente, passamos a entender tudo, mas tudo: o passado, o presente o futuro. É uma droga. O ópio em pessoa. Amor à primeira vista. Morte. Com ela o tempo parece que acelera.

ESTEBAN Ela vê. Nós não cobramos dinheiro pelas aparições dela, mas se quiserem deixar uma ajuda, fazer uma contribuição para a viagem, terão a nossa eterna gratidão. Ou se quiserem ir lá dentro, vê-la, ficar um bocadinho com ela, enquanto eu não fecho o carrossel, não há problema.

MULHER Sabes que eu só trato bem quem responde acertadamente às minhas adivinhas, não sabes? Alguém se atreve? *(Para uma das pessoas do público)* Eu lembro-me de ti,

ainda pequena, uma vez, a tropeçar nos atacadores, a caminho para a escola, quase tropeçavas mesmo.... Queres tentar acertar numa das minhas adivinhas, e vir aqui dentro brincar com o corpo da esfinge? Ou do meu próprio filho? São todos meus filhos, de uma maneira ou de outra. Esteban? Deixas que dê a vez a outra pessoa?

ESTEBAN Primeiro a adivinha.

MULHER Primeiro a adivinha: qual é coisa, qual é ela, que quando está solta, morre, e quando está presa, corre?

ESTEBAN O mendigo! Quando é livre, morre de fome, e quando trabalha, come!

MULHER Não.

ESTEBAN Um porquinho-da-índia! Na gaiola, não para quieto; mas se o deixares cá fora, não sobrevive!

MULHER Não...

ESTEBAN Então não sei...

MULHER Não consegues pensar numa coisa que só quando é manipulada é que aproveita a vida? Vamos experimentar...

Cena 12

A GIRAFÁ Parecemos todos tão calmos, não é?

A MÃE-GIRAFÁ Acho que temos de tirar à sorte quem fica de fora e fecha as caixas. Damos as moedas todo que temos ao sorteado, para depois ele pagar ao técnico que feche a caixa dela.

O RUÇO (*para A MÃE-GIRAFÁ*) Tu tens dinheiro?

MÃE-GIRAFÁ (*para O RUÇO*) Não, pensei que alguém tivesse! Senão, quem é que fecha as caixas? Só se tirarmos à sorte quem fica cá para sempre!

A PILANTRA Mas não são cinco caixas?

O RUÇO (*para A PILANTRA*) Tu tens dinheiro?

A PILANTRA Não.

A FLAMINGA Dois por caixa.

O RUÇO (*para O FLAMINGO*) Tu tens dinheiro?

O FLAMINGO Eu não.

MÃE-GIRAFÁ Ainda não vi ninguém da ajuda humanitária. Vocês não disseram que havia ajuda humanitária? Não vejo nada. Estava a contar com isso para as mantas, os

medicamentos, uma marmita. E ainda tinha esperança de ganhar uns cobres a vender o que sobrasse.

O RUÇO Há um técnico que vende conservas da ajuda humanitária.

A PILANTRA (*para A GIRAFÁ*) Tu não querias ir como aprendiz?

A MÃE-GIRAFÁ (*para A PILANTRA*) Ela tem uma carta de recomendação.

A GIRAFÁ (*para A PILANTRA*) Mas não quero ir só eu.

A PILANTRA Do Esteban?

A MÃE-GIRAFÁ Do Ruço.

A PILANTRA O Ruço traz-nos para aqui porque o Esteban mandou, o Esteban está cheio de pressa porque a Esfinge se quer ir embora quanto antes, e isto tudo só porque a Esfinge faz tudo o que a mulher quer, tudo! Mas a mulher não é mãe deles, eles não têm que fazer tudo que a mulher manda só porque ela é a mais antiga... Não têm de arrumar tudo e ir embora.

A FLAMINGA Os homens e as mulheres fazem o que querem.

O RUÇO Isso já sabemos. Só podemos contar com os passageiros. Por isso é que vamos atrás deles.

A GIRAFÁ E se não houver lugar?

O FLAMINGO Nós somos os últimos passageiros dos últimos contentores do último navio de carga. Fomos deixados para trás. E nem sequer nos taparam com lençóis, nem com um plástico... Nós nem os trastes velhos somos, nem sequer para ser vendidos na Feira da Ladra servimos. Servimos... somos lenha, diesel, carvão, comprados baratinho, por isso é que viemos no vagão de carga e vamos nos contentores, servimos é para aquecer a casa dos ricos.... Pode ser que se queimem.

ESTEBAN (*Entrando.*) Vocês querem que eu vos feche a caixa? Onde estão as tampas? E as caixas? Ainda não fizeram as caixas? Onde estão as tábuas? E os pregos? Ainda não têm tábuas? E o que têm de bagagem para despachar? Vejo uma manta, um par de lençóis, uma almofada, uma lanterna solar velha, uma caixinha com fotografias, um guarda-chuva, papel e caneta, folhas de rascunho, pão e água. É isso? E agora ponho-me a mim próprio na caixa, e espero que passe a eternidade toda.

FIM

Imagem em movimento

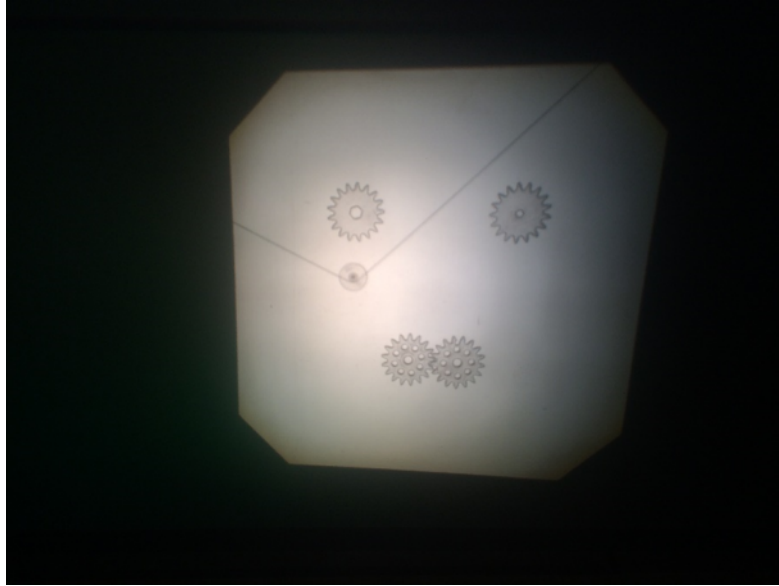


Imagem 1: Estudos iniciais de imagem em movimento com objetos em retroprojeção. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 2: Estudos iniciais de imagem em movimento com objetos, retroprojeção e ciclorama. Créd. Rui Rodrigues

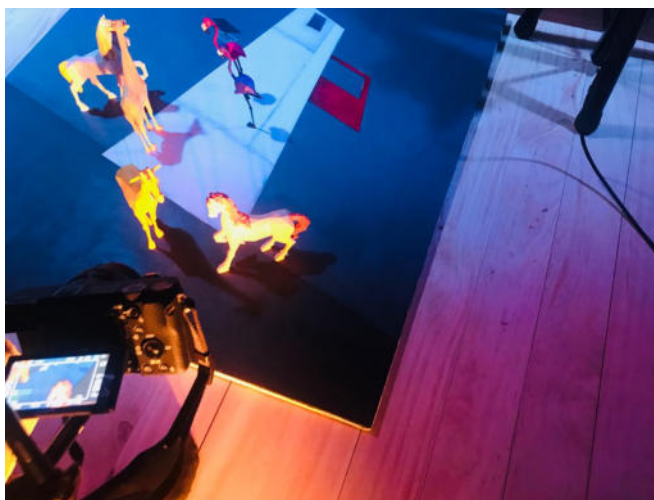


Imagem 3: 1 Captações finais de imagem em movimento. Créd. Sara Henriques



Imagem 4: 2 Captações finais de imagem em movimento. Créd. Sara Henriques

Desenhos 3D



Imagem 5: Estudos Cabeça Esteban. Autor: Rui Rodrigues



Imagem 6: Cabeça definitiva de Esteban (marioneta de luva) Autor: Rui Rodrigues



Imagem 7: Cabeça definitiva de Esteban (marioneta de luva, varas e varão) Autor: Rui Rodrigues



Imagem 8: Estudo de corpo Esteban (marioneta de varas e varão) Autor: Rui

Rodrigues



Imagem 9: Estudo Girafa. Autor Rui Rodrigues

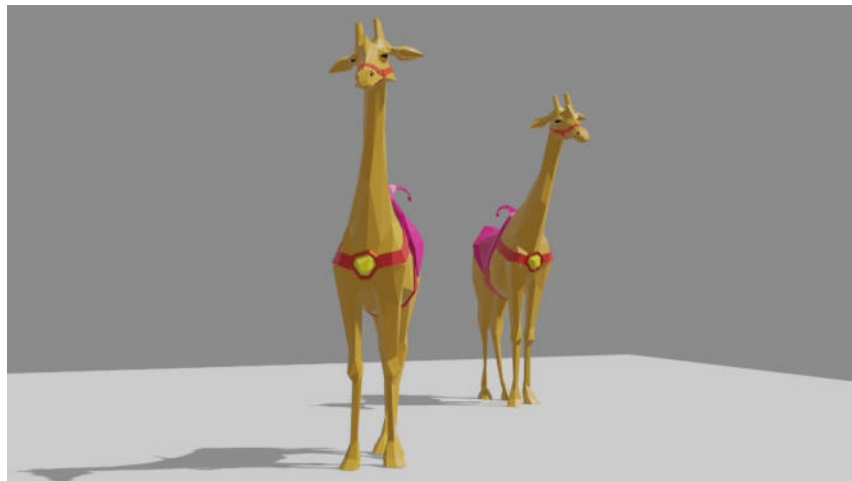


Imagem 10: Estudo de corpo Girafa para pequena escala. Autor Rui Rodrigues



Imagem 11: Estudos de Cabeças de Esteban e Mãe Girafa. Autor Rui Rodrigues



Imagem 12: Estudo 1 Esfinge (marionetas de luva). Autor Rui Rodrigues

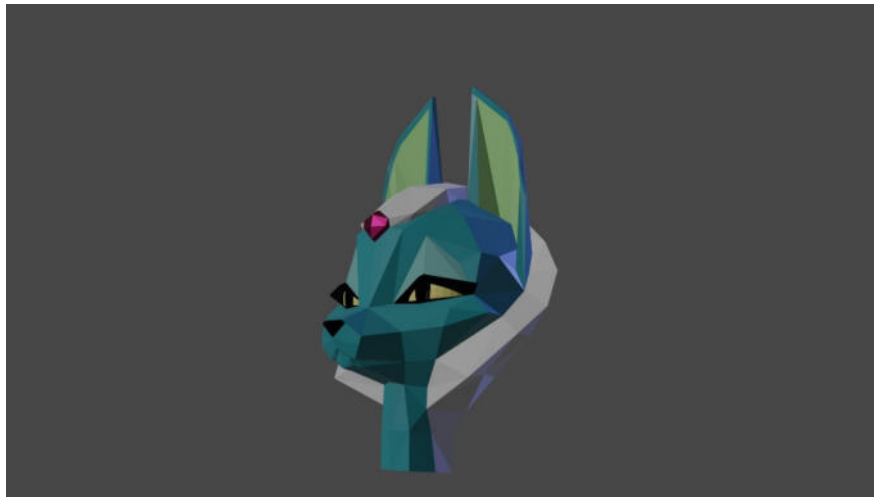


Imagem 13: Estudo 2 Esfinge (marioneta de luva). Autor Rui Rodrigues

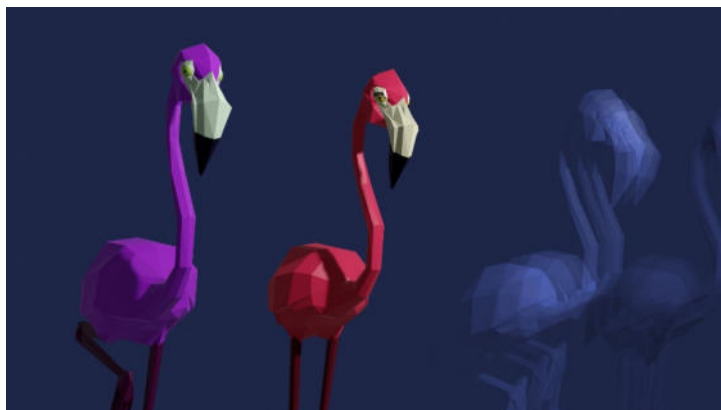


Imagem 14: Estudo 1 Flamingos (escala pequena e normal). Autor: Rui Rodrigues

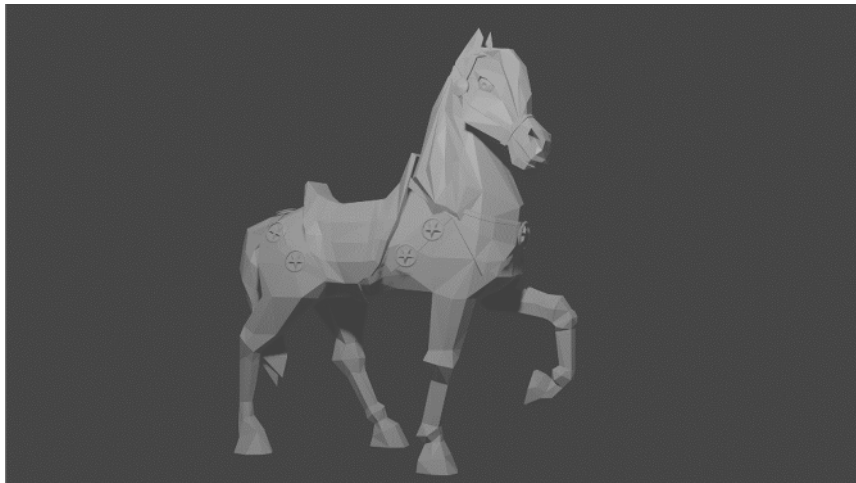


Imagem 15: Estudo 1 Russo (pequena escala). Autor: Rui Rodrigues



Imagem 16: Estudo 2 Russo (pequena escala). Autor: Rui Rodrigues

Cenografia

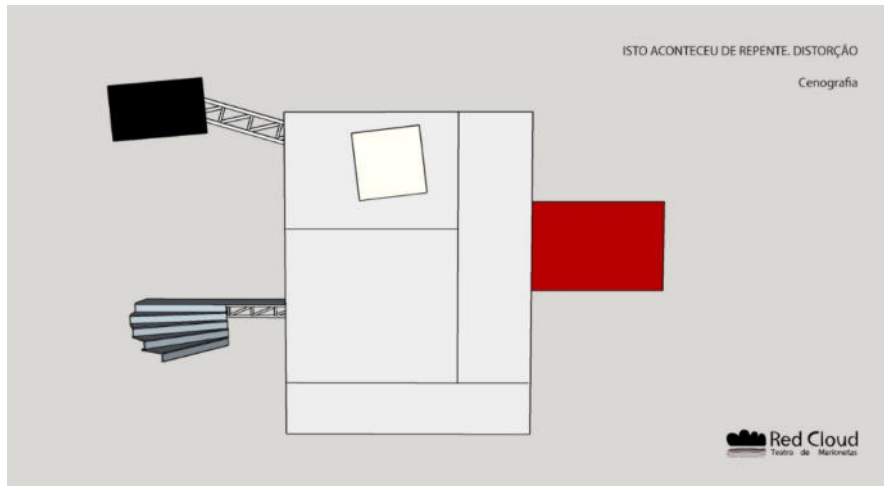


Imagem 17: Desenho de Cenário do espetáculo “Isto Aconteceu de repente. Distorção.” Autores: Rui Rodrigues e Sara Henriques

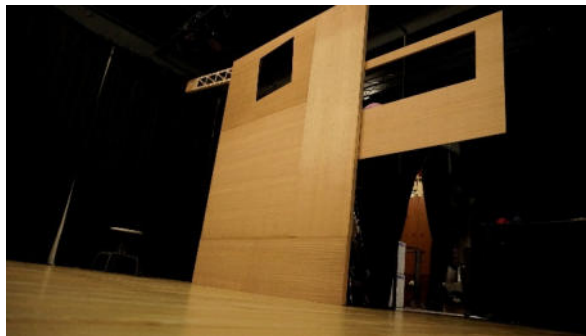


Imagem 18: 1 Construção de Cenografia. Créd. Rui Rodrigues

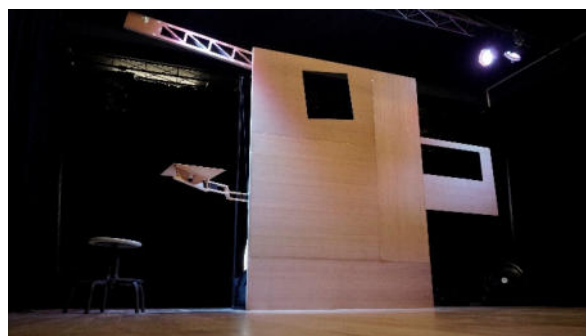


Imagem 19: 2 Construção de Cenografia. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 20: Testes de vídeo projeção frontal e escalas marionetas em cenografia. Créd. Rui Rodrigues

Figurinos



Imagem 21: Desenho Estudo de Figurinos para personagem central. Esteban. Autor: Pedro Ribeiro



Imagem 22: Desenho de Figurino para marioneta de varão e estudo de materiais. Personagem *Esteban*.

Autor: Pedro Ribeiro



Imagem 23: Desenho e estudo de materiais de Figurino para a atriz desempenhando várias personagens.

Autor: Pedro Ribeiro

Marionetas (construção)



Imagem 24: 1 Montagem de marioneta de varão. Esteban. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 25: 2 Montagem de marioneta de varão. Esteban. Créd. Rui Rodrigues

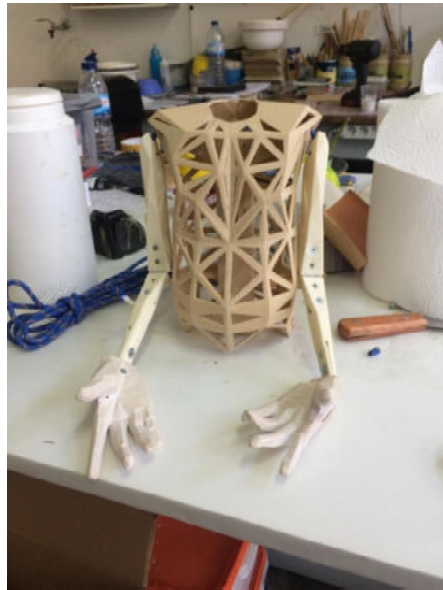


Imagem 26: Montagem da parte superior de marioneta de varão. Esteban. Créd. Rui Rodrigues

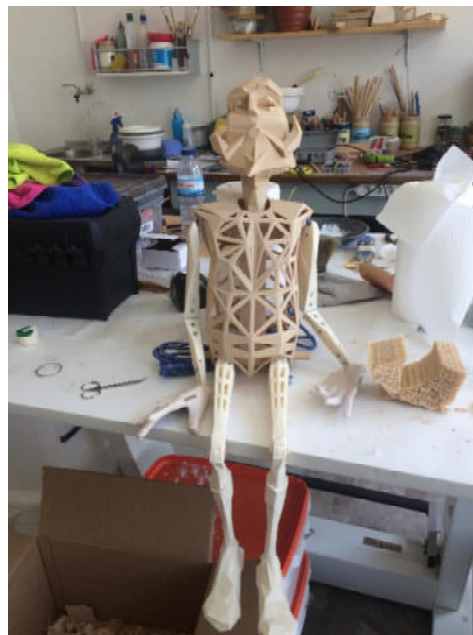


Imagem 27: Esqueleto de marioneta de varão. Esteban. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 28: Cabeça e mãos de marioneta de 5 varas. Esteban. Créd. Rui Rodrigues

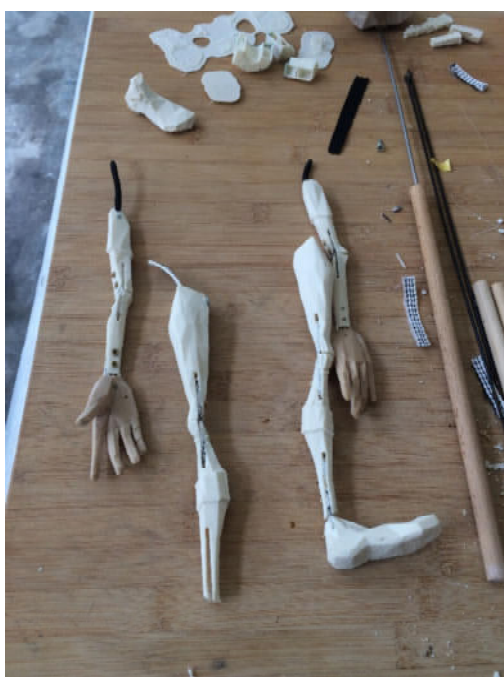


Imagem 29: Peças da marioneta de 5 varas. Esteban. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 30: Cabeça e peças de marioneta de 5 varas . Esteban. Créd.Rui Rodrigues



Imagem 31: Testes de pintura à mão de cabeça marioneta de luva. Esteban. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 32: Estudos para cabeça de marioneta de luva. Esteban. Créd. Rui Rodrigues

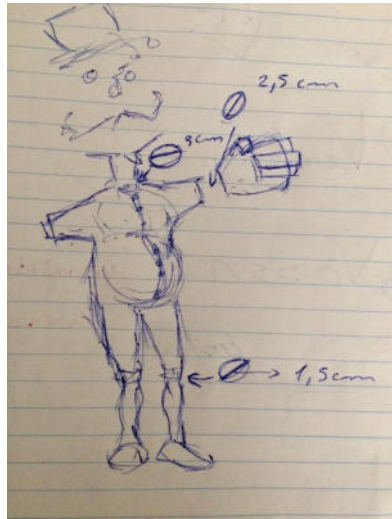


Imagem 33: Esboço para corpo de marioneta de luva. Esteban. Autor: Rui Rodrigues

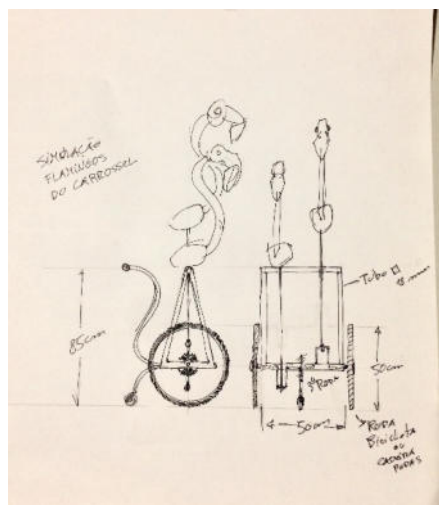


Imagem 34: Estudo para mecanismo de manivela. Flamingos. Autor: Rui Rodrigues



Imagem 35: Impressão 3d de Girafa (pequena escala). Créd. Rui Rodrigues



Imagem 36: Marionetas de pequena escala, no exterior, depois de impressão e polimento Filha Girafa e Russo. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 37: Marionetas de pequena escala, após polimento. Russo, Filha e Mãe Girafa e Flamingos. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 38: Marionetas de pequena escala, após polimento pormenor. Créd. Rui Rodrigues



Imagem39: Grande plano de marioneta de pequena escala, após polimento. Flaminga. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 40: Pintura à mão da marioneta de pequena escala. Russo. Créd. Rui Rodrigues

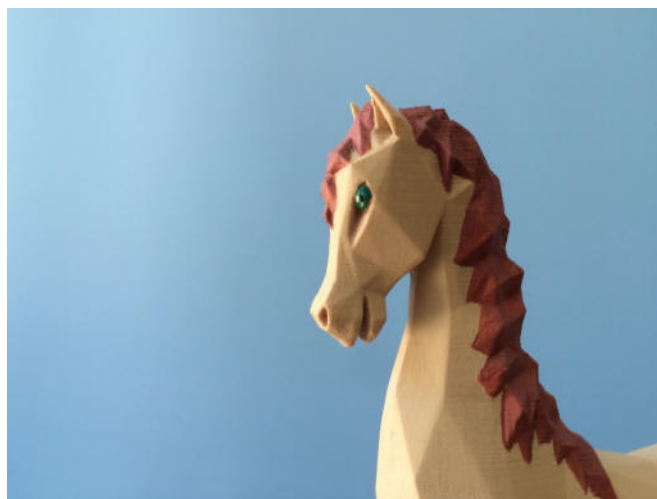


Imagem 41: Pintura à mão da marioneta de pequena escala. Pilantra. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 42: Pintura à mão de marioneta Flamingo. Créd. Rui Rodrigues



Imagem 43: Marionetas de escala média. Flamingo e Flaminga. Créd. Rui Rodrigues

Links

Pequeno registo do processo de criação/construção:

<https://youtu.be/SnYMcofR6Aw>

Teaser do espetáculo “Isto aconteceu de repente. Distorção.”:

<https://youtu.be/VVStdIGfuLQ>

[Fotografias do espetáculo: "Isto aconteceu de repente. Distorção."](#)