

ANEXOS 1

ENTREVISTA – ENCENADOR NUNO PINO CUSTÓDIO (NC)

Realizada nos dias 09 e 12 agosto 2024

(Excertos)

1- Lembras-te como é que surgiu o convite, em que altura? Lembras-te de como é que foi acontecendo?

Fui convidado pela Carolina na altura, sabia quem ela era, já a tinha visto em Coimbra e ela tinha estado aqui a trabalhar na minha companhia como cenógrafa. Ela eventualmente escolheu um nome que fosse consensual artisticamente. Não do teatro do texto. Escolheu-me, fez-me uma proposta para um projeto e o projeto estava a ser apresentado como um projeto de aglutinação de profissionais algarvios ou a viver no Algarve, que não estivessem ocupados ou que não tivessem uma intermitência muito grande.

Atualmente defendo — eu posso dizer isto publicamente porque já falei com a Carolina —, defendo que o ColecTA devia ser uma coisa fora da Máquina de Cena, com uma autonomia própria, porque a Máquina de Cena é um investimento de crescimento. Eu percebo perfeitamente o trabalho que eles estão a ter ali, não me canso de elogiar, que é de um grande engajamento, uma grande atitude, mas não dá para fazer isso duas vezes e o ColecTA precisava disso também. Para se firmar como espaço. Não dá para fazer ColecTA de dois em dois anos. Tinha que ser uma coisa já a criar atividade e tinha que ter um cérebro próprio. Se continuar assim, não creio que vá cumprir os seus objetivos, a sua missão principal, que era ser uma estrutura intermunicipal, porque não só as companhias estão de costas voltadas —é uma coisa muito portuguesa, não é algarvia—, como os próprios municípios não têm ligação entre si. Então eu vinha, como primeiro elemento consensual. Acho que o meu nome pesou, porque o meu nome não é só o meu nome, é o que eu faço, a metodologia que eu tenho, o trabalhar sem texto prévio. O texto é póstumo, é feito.

2- Foram logo coisas que disseste, que querias trabalhar assim?

Não, ela já me escolhe buscando isso, que talvez eu pudesse fazer aquilo que eu quisesse e um texto, já não me recordo, mas no diálogo com ela, o que seria natural era dizer-lhe que vamos fazer uma peça sobre o Algarve, com algarvios, com pessoas

que vivem no Algarve. Sobre o Algarve e feita por nós, porque o *devising* é a minha estrutura de trabalho. A estrutura do *devising* é aquela que eu uso para criação, onde toda a gente é coautor, é corresponsável, traz os seus elementos, integra-se numa dramaturgia e entrega os seus objetos. Por exemplo, durante o processo, a Carolina entregou um texto já quase feito e dentro do espírito, já com a Rafaella já estou a escrever o texto mais com ela. Cada um tem as suas respostas. Mas o *devising* é isso, portanto. Então o processo era esse. Era conhecer as pessoas e fazermos uma peça que nos unisse que fosse uma peça contada por nós.

3- Também foi claro para ti, o processo iniciar-se com um workshop para uniformizar a linguagem, para pôr todos a falar a mesma linguagem, para todos saberem do que estamos a falar?

Eu tento fazer sempre isso, sim. Eu trabalho segundo uma metodologia que pode ser sistematizada por escrito, inclusivamente. Ela está em evolução, mas é uma metodologia, não é uma “fezada”, portanto é passar essa metodologia à equipa de trabalho, para que todos nos identifiquemos com os conteúdos e também, nesse contacto, eu começo a conhecer as pessoas em contexto de trabalho, em contexto de metodologia. Portanto, isso é essencial, porque quando eu digo para fazeres uma pausa, tens que parar aqui. Tu agora no ensaio, percebes o que é que eu quero dizer com uma pausa, qual é a dimensão da pausa e que é uma pausa. Isso é muito importante.

4- Havia também a missão, digamos assim, de escolher os restantes elementos do elenco que ainda não estavam escolhidos e que iriam resultar do workshop, não era?

Sim, por mim e pela Carolina. Portanto, a Carolina faz uma seleção maior, apresenta-me as pessoas todas e dá o parecer dela – também conta, foi importante – e depois no *workshop*, através da observação, mais três pessoas foram escolhidas por mim, foi o caso do Ângelo, do Tátá e do Mauro.

5- Os ensaios começaram. Lembras-te quando é que te surgiu a primeira imagem para começo de trabalho?

A primeira imagem que me surgiu nunca mais saiu e, portanto, foi ela que se impôs. Foi numa reunião de trabalho, em fevereiro de 2023, em que eu fui a Loulé e passei lá

um fim de semana. Lembro-me que a Carolina me falou que Loulé era o concelho mais comprido, que apanhava o interior e tinha as camadas todas até ao litoral. Isso ficou-me. Tanto que a dramaturgia desta peça mantém esse molde que é o Algarve/Alentejo até ao Algarve marítimo, por camadas. Esse gesto de camadas está a ser dado pelo concelho de Loulé. E essa imagem ficou-me como molde ou como referência para criar uma arquitetura de um edifício com quinto andar, quarto, terceiro, rés do chão, cave. Depois, eu não sabia se ia pegar nisso por aí. Mas aquela coincidência logo na primeira semana, quando viemos a saber que o Teatro Meridional iria estrear, na semana anterior a nós, uma peça chamada *Algarve* — e eu já estava a pensar chamar “Algarve” ao nosso trabalho — obrigou-me a acelerar uma sinopse e a buscar um título. Então essa precipitação, esse extemporâneo — eu queria que a coisa se formasse mais entre nós e que descobríssemos o caminho —, fez com que eu acelerasse isso. Ficou a chamar-se *Quando a sul o azul luar*, mas não era bem assim, tinha uma variante, mas que a gente depois simplificou. As minhas idas a Quarteira também me marcaram bastante. Aquele mar. Não estava habituado a ver aquele mar. Um mar tão azul e tão sereno, o mar algarvio, um mar quase mediterrânico, um mar que quase vês África do lado de lá, é um mar diferente, não tinha praticamente ondas. Tirei umas fotografias que foram impactantes para mim. O céu muito azul, a Lua a refletir sobre o mar. Esta foi a recolha que eu fiz na primeira semana. Portanto, na primeira semana nós decidimos a dramaturgia. Já havia coisas, informação, ideias e elas tiveram que ser aceleradas. É assim que eu resumo tudo isso. Cumpriu-se aquilo que normalmente os primeiros movimentos de pensamento projetam. Normalmente, os primeiros pensamentos são bons. Mas eu tive que os acelerar nessa primeira semana. Logo a seguir a essa sinopse, aparece um mapa projetado na parede com todos os concelhos algarvios que desenhámos e começámos a preparar o processo de viagem. Já estamos em *devising* aí.

6- *Este processo de construção é já um processo teu, que utilizas há vários anos. Houve alguma coisa de diferente?*

Uma coisa que marca muitas encenações é que a dramaturgia nasce do processo de trabalho que tu crias, do motor que crias com o grupo. Por isso é que é bom ter uma formação com o grupo antes. Vais criando um pequeno motor. Por exemplo, no Teatro Meridional quando eu fiz o *VLCD*, eu estou a ensinar máscara neutra aos

atores, atrizes, que depois vão fazer palhaços, mas são palhaços modernos, urbanos, urbano-depressivos, não têm nariz ou têm um nariz pintado, quando muito são palhaços neuróticos que tomam comprimidos para o stress e estão sempre atrasados e estão nervosos, estão tensos, não são palhaços. E eu decido, encontro ali no trabalho deles uma oportunidade que é o jogo do coro (do círculo), vai ser feito pelos palhaços. Isso já é processo de trabalho. Nas descobertas que tu fazes, nos exercícios que crias, comesças a criar fundações, uma arquitetura e, a certa altura, essas fundações já criam um edifício, que tem uma vida própria, tem uma dinâmica própria; e, normalmente, as encenações nascem daí, desse motor.

Portanto, que peça vai ser? Que tipo de registos vamos ter? Se é texto fixo, se não é, se é projetada a voz, se é com microfone?

Os constrangimentos que vamos usar para fazer as nossas pinturas —só vamos pintar com guache amarelo este quadro, por exemplo—, esses constrangimentos dependem do motor, que tem que ver com as características dos atores, o que eles conseguem dar naquele momento e com a dinâmica que se desenvolve aí. Que ao início não têm responsabilidade nem o objetivo de ser espetáculo: são exercícios, são pesquisas, são jogos; mas quanto dás por ti, já não é um jogo, já é uma cena que está ali. Perdeste o pé! Isso é que é muito engraçado. É uma coisa que acontece amiúde — espera lá, isto já é peça, já não é jogo, já não é só jogo, jogo extraído de um objetivo, jogo livre, já não é só jogo livre, já tem um objetivo. Já está claramente inclinado para ser peça, isto. E quando tu tens essa tomada de consciência, não sabes dizer quando é que foi. Não tenho um momento, é um processo! As encenações são esse processo. Já não pode ser mais processo, já não tem como ser mais processo. Ele começa a ser outra coisa, começa a ser a peça. Estás ali a fazer exercícios, a fazer pesquisas — “faz uma personagem mais assim, faz só de costas, agora só fazemos personagens de costas” —, criamos jogos para isso, criamos ali pequenas dinâmicas e, olha, isto já é uma cena! Esta tomada de consciência é mágica, justamente porque tu nunca tens controle sobre isso. Ela não é, e depois ela é. Tu não sabes qual é o clique! Não é um clique, é uma coisa lenta e as encenações são moldadas por isso. Se é uma encenação de três horas ou tudo em alta velocidade ou só todos de branco — isso foi moldado por esse motor. Nunca imponho, e isto é que é importante, nunca imponho racionalmente uma lógica prévia. Mas isso aconteceu com o nosso ColecTA. Essa lógica prévia tive-a e ela teve

que ser democratizada por todos. Toda a gente teve que entender o motor, mas como funcionou, como toda a gente agarrou, não houve problema. Mas texto prévio não.

7- Portanto, de certa maneira, podemos apontar como uma coisa que foi diferente do normal, esta extemporaneidade de criar uma sinopse quando ainda quase não tinha sido apalpado o terreno?

Eu e a Carolina vimos rapidamente que tínhamos ali uma dificuldade. Nessa tarde, eu não apareci no ensaio, precisei de umas 34 horas e voltei com o texto da sinopse. Estou preparado para esse tipo de coisas, porque já tenho muita experiência de encenação, fiz setenta encenações quase. Se eu gosto daquilo que faço e sou muito experiente, estou atento às coisas. Estou preparado para a calma e para a tempestade. Para as duas coisas.

8- Queria que falasses agora um bocadinho sobre esta ideia do corpo poético. Como é que esta ideia de corpo poético vai surgindo e como, através do corpo poético, a história vai sendo contada?

O trabalho do corpo poético tem muito que ver com o corpo, é o cenário, não é o corpo. Isso requer uma pesquisa e uma experiência de trabalho que nós acabámos por não ter. Em algumas cenas, temos essa ligação mais abstrata, mas o que foi vingando é um corpo poético, porque é um coro. É um coro que a casa é árvore, é pessoas, é cão, é mar, é personagem a sair, portanto é um corpo poético. Não foi muito explorado na dimensão que eu queria, porque o tempo foi muito escasso: nove semanas é muito pouco tempo para se fazer um trabalho assim, que tem que ver com as respostas das pessoas também. E também porque eu não consigo, não é só as respostas das pessoas, é a minha resposta também. Eu não consigo trabalhar em velocidade. Mesmo na minha vida, no quotidiano tenho montes de coisas para fazer e faço-as lentamente. Não consigo fazer rápido. Se faço muito rápido, fico mal disposto. Páro, não consigo fazer. Se é para fazer bem é para fazer lento. Isto é uma característica que eu tenho. A primeira peça da ESTE tinha 25 minutos, depois foi crescendo. Depois de estar muito tempo em cena, foi crescendo 5 minutos aqui, acrescentei uma fala, uma situação, mais 2 minutos e acabou com 55, mas estreámos com 25 minutos. Eu prefiro fazer 25 minutos de bom nível, do que fazer 55 minutos. Mais vale 2 minutos bons do que 2 cenas de 2 horas que não prestam para nada. Mais vale 2 segundos bons. Então esta

lentidão também a tenho na minha vida. Não tomo decisões muito rápidas. Deixo as coisas estarem no subconsciente, tenho que lhes dar tempo de maturação. Ires para a cama, dormir com aquela angústia, acordares com a angústia, teres tempo para isso. Tempo para te angustiares. Em vez do *tac tac tac*, pronto, 2 horas já está. Se eu fizer isso, estou a perder dinheiro — há profissões que onde se ganha mais dinheiro. Estou num meio onde não se ganha dinheiro, nem se vai ter uma boa reforma sequer, então, se é para fazer isto, é porque dá alguma paixão. A paixão de interpretar o outro, de estar em nome do outro, para o outro. É uma coisa que me apaixona. Não sei explicar e é por isso que eu faço teatro, não é por causa de um texto ou por causa do assunto ou pelo Hamlet, por maravilhoso que seja. É porque eu estou a representar o Hamlet, um jovem que tem uma sede de vingança, mas que se calhar não tem e morrem todos no fim. Se eu não tenho esse gosto de representar outrem, de defender a bandeira do outro, não dá. O teatro não dá para ser a correr, com uma perna às costas, não é com atalhos. Eu não sou essa pessoa. A minha tarefa, a certa altura, é passar confiança aos atores, ao grupo de trabalho. Mas eu não vou acelerar as coisas. Parece um pouco irracional. Eu só consigo trabalhar assim. Senão, não gosto daquilo que estou a fazer e faz-me mal e as pessoas ficam mal dispostas, uma tensão.

9- Então para a forma como gostarias de ter podido trabalhar, a questão do tempo foi um constrangimento?

Foi um constrangimento. A tua colega Leticia — eu acho que posso dizer isto —, chateava-me por mensagens. A Leticia fez um trabalho interessante. Por mensagem, pedia-me que escrevesse o texto, a espicaçar-me. Isso ajudou-me, espicaçava-me, fazia mais rápido, um bocadinho mais rápido. Alguns textos finais e um dos textos mais belos — aquele da praia, fruto da minha experiência na ria — foi escrito porque a Leticia estava a chatear-me. Se a Leticia não me espicaça, a coisa ia ficar pior. Os textos iriam chegar mais tarde. Isto é uma faceta minha como encenador. Para fazer coisas com muito calor, com muito humano, com muita humanidade, outras coisas vão ter que ficar por fazer ou então voltem-me a dar os nove meses que eu tive quando comecei a fazer teatro e que fazia as regras para mim.

10- Mas este constrangimento do tempo — tínhamos nove semanas, tínhamos uma data de estreia que era aquela —, também te levou a fazer depois algumas escolhas

artísticas, opções que inicialmente não seriam bem aquelas, mas que depois tiveram que ser porque já não havia outra maneira?

Eu tenho ideia de que houve coisas que tivemos que abdicar, porque não havia tempo para isso, mas agora não me recordo. Mas isso faz parte do processo. O teatro, ao contrário de outras artes, é uma arte do tempo, de gestão do tempo e de gestão humana. Isso obriga-te a ter um pensar de gestor mesmo. A certa altura, tens que dividir as coisas e racionalizá-las para elas se concretizarem. O teatro acontece na copresença e na efemeridade. É o que distingue o teatro e o torna único e especial. O facto de ser efémero, só é naquele momento, é aquilo que tu viste, é o que foi. E tens que estar presente com os atores lá, os dois (público e atores) a viver como irmãos, a viver a mesma coisa de ângulos diferentes. Isto obriga a um pensar de gestor, de matemática e, às vezes, as decisões são demasiado pragmáticas para a arte, porque o pragmatismo corta, tira uma, entra outra. Ah, mas não era melhor a outra?! Era, mas agora esquece isso! Esse tipo de decisões que um escritor – que também tem prazos—, não tem, pois está solitário. No teatro, tens prazos sempre, mesmo que não tenhas data marcada, estás a ensaiar com outras pessoas e tens que gerir as múltiplas pessoas, não podes brincar com o tempo ali, porque alguém pode ir embora ou pode adoecer ou a coisa ficou tão ensaiada, e não estreou, e começa a apodrecer. A gestão do tempo/espço obriga-te, às vezes, à chapa quatro. Parece que estás a gerir uma empresa. Ora bem, não estamos a ter lucro, dezasseis pessoas têm que ir à vida, vamos escolhê-las. Às vezes, tens que fazer assim no teatro. Também me habituei a não adiar as estreias. É uma facilidade. Eu conheço encenadores e encenadoras que quase nunca estreiam na data marcada. Às vezes também não é possível adiar, como no nosso caso, ou talvez fosse, mas ia ser difícil. Mas muitos já sabem que não vão estreiar naquela data e negociam sempre a meio do processo. Eu habituei-me a não fazer isso, porque acho que ainda é pior. É uma facilidade, é uma batota. Mas a gente fez a arquitetura toda. Toda a gente tinha uma cena.

11- Querias que falasses um bocadinho da questão do coro. Costumas colocar o coro em todos os teus espetáculos? Porque é que o jogo do coro é importante para ti?

O coro vindo da técnica da máscara?

12- Sim. É daí que vem o coro que utilizas?

É. A metodologia em máscara como eu a ensino baseia-se só em dois rituais. O ritual do aquecimento, que te prepara para uma parte da aula que é importante, aquece-te na perspetiva de não te dar reatividade, aprendes a ver mais e a não ser tão reativa, a pensar com o ver, a comunicar com o ver, isso prepara-te para a aula e retira-se do quotidiano. É o oposto do que faz um quotidiano. O desenvolvimento desse ritual em processo é importante para a neutralidade. O outro ritual é o coro em si, que já implica questões de harmonia, equilíbrio, decisões coletivas, já simula um tipo de inteligência que tens que ter quando estás em espetáculo, já toma decisões perante regras, é uma estrutura para um espetáculo. Então o coro é sempre necessário, quanto mais não seja para criar um grupo. Mais que ter um nome, ter um rótulo, crias um grupo de trabalho. Se o grupo souber fazer aquele coro, é um grupo, é unido, tem uma identificação própria, tem um coração próprio. Faço o coro, muitas vezes, para ganhar uma equipa, ganhar uma estrutura. Às vezes o coro, como te disse há bocado, é o motor também, outras vezes, não é. Depende. Se estás a fazer um texto fixo, já vai ser difícil o coro, mas posso usar o coro para criar um grupo, para criar uma estrutura, criar uma coesão entre as pessoas, uma identidade entre as pessoas. Pode ficar só pela dimensão pedagógica ou pode também transbordar para a dimensão artística. A Máscara dá-te uma dimensão terapêutica, pedagógica e artística. Terapêutica também, porque ela ensina-te a não ser reativa, a teres calma perante situações de stress, a pensares em cima do stress, a tomares boas decisões, a confiares no colega, a confiares no espaço, a teres acuidade espacial, saberes mover-te no espaço com o *timing* certo e a consciência certa. Isso é terapêutico também e é pedagógico, porque é uma arte do espaço. Dá ao ator, à atriz um vocabulário espacial que é do teatro, espaço/temporal que é do teatro. Pode ser artístico, porque do coro podes ter um molde, uma estrutura, um caldeirão para a criação.

No caso do *VLCD* no Teatro Meridional foi isso que aconteceu. Os palhaços começaram a fazer um coro. Obviamente que não fazem na neutralidade, têm desvios da qualidade e das características da personagem. Começam a nascer cenas dentro do coro, começam a nascer situações, ações, inter-relacionamentos. Aquilo é um laboratório. Então tem essa dimensão. Em última instância, é a criação de um grupo de trabalho. Ah, nós somos o ColecTA'23! Isso é um nome. Pessoas com diferentes regras lá dentro, com diferentes perspetivas de missão não fazem um grupo tão coeso. O ColecTA tinha pessoas que vinham do teatro universitário, pessoas que vinham do

teatro amador, outras do teatro profissional, pessoas que eram do Algarve, outras que não eram, outras que eram, mas não estavam no Algarve, e, portanto, essa coesão do coro vem de alguma forma unificar as pessoas num bloco que se identifica. O coro é uma ferramenta importante, essas três dimensões do coro.

13- Houve aquela ideia inicial, do caminho de Norte para Sul, da pedra rolando da Serra para o Mar...

Pedra rolante também implica três coordenadas: Norte - Sul; interior - litoral; e altura - nível de água. Isto é uma condicionante, é um jogo. Estas três coordenadas fazem o jogo.

14- Também foi essa ideia que passaste à Patrícia Raposo, que entra no projeto por tua iniciativa? Lembras-te como é que foi quando ela te mostrou os primeiros esboços?

Foi muito tardiamente, já havia pouco tempo. Ela só esteve um mês connosco; normalmente, ela está mais. No primeiro mês, não precisa de estar em continuidade, mas já começa a vir nos primeiros dias, depois vem a meio do primeiro mês e vai desenvolvendo coisas. Portanto, no primeiro mês, ela já desenvolve possibilidades e aqui não foi possível fazer isso. No entanto, nós já temos um trabalho em conjunto grande, ela já conhece o teatro que eu vou pesquisando, já construímos uma linguagem entre nós. Não quer dizer que seja uma coisa estanque. Os processos são sempre novos e eles é que vão depois dar origem à dramaturgia. Portanto, os processos têm sempre um lado surpreendente que nós não dominamos. Mas, ainda assim, o anterior aos processos, ou seja, os princípios de trabalho, a ética, a ideia de teatro nós já estamos muito identificados. A Patrícia começou a perceber que já havia pouco tempo, fez um estudo sob as coordenadas que eu lhe estava a dar, ou seja, os coros de tragédia, o Algarve, as camadas, o corpo coletivo, o corpo poético e apresentou-me os croquis com as personagens e tivemos só que fazer alguns reajustes. A coisa estava a bater muito certo e avançou-se muito rápido. Ela mostrou-me os desenhos. Para mim, é uma coisa muito importante, um figurinista mostrar-me desenhos, mostrar-me o projeto, como é que ele está visualizado. Quando não é assim, às vezes, é muito complicado, pois está na cabeça do figurinista e ele pode nem sequer estar a conseguir transmitir-me bem... A Patrícia tinha os desenhos — ela

desenha bem e tem uma coisa que para mim é importante, ela tem um sentido estético, é uma esteta. Ela pode verbalmente não se expressar muito bem — eu já reparei que não é o caminho dela, não é intelectualizar os processos —, mas ela tem uma forma de os pensar esteticamente que é muito evoluída. E é por isso que eu me associo a ela desde 2018. Normalmente o meu trabalho com o designer de cena ocupa-se com a espacialidade, o cenário, o espaço cénico ou o dispositivo e toda a componente visual que também vai envolver os figurinos e até outras coisas. Às vezes também pode interferir na luz se a luz tiver interferência. Portanto, o primeiro designer de cena que eu tive assim em continuidade foi a Marta Carreiras. Trabalhou muitos anos no Teatro Meridional e agora tem um trabalho mais independente e está mais numa vertente académica. Depois foi a minha companheira Ana Brum, durante também alguns anos, de 2010 a 2015. Fizemos muitas coisas juntos. Portanto, com estas pessoas, há sempre a possibilidade de desenvolver uma continuidade. As coisas não ficam só numa peça, há uma linguagem de continuidade. A peça seguinte tem algum diálogo com a peça anterior, vou falando das peças futuras, há um trabalho de equipa. Se a autoria é a encenação, se o autor principal, o autor ou autora que está no centro é a encenação — pode ser uma encenação coletiva—, então o designer de cena é alguém muito próximo da encenação. O design de cena é uma coisa muito próxima da encenação, muito íntima à encenação. Não gosto, não consigo trabalhar, não sinto o teatro onde vai um cenógrafo ou vai um iluminador e deitam a luz por cima, fazem cenário por cima daquilo que já existe, como se fosse um trabalho de autoria, onde não há diálogo. Foi um bocadinho isso que aconteceu com a luz deste espetáculo porque não houve muita disponibilidade de tempo da parte da Mafalda. Ela pretendia ver a encenação e a encenação estava muito atrasada. Não se faz assim, nós não sabemos o desfecho da peça. O ensaio tem que confirmar a dramaturgia. Enquanto estamos a ensaiar, estamos a construir a peça, é isso que muita gente não está a perceber que está a acontecer. Nós estamos a fazer um trabalho de uma mão estar a escrever a outra. Uma mão está a desenhar a outra. Isto é um trabalho complexo. Eu preciso de criar a encenação, mas a encenação não se cria sem a dramaturgia. Mas também a dramaturgia não se concretiza sem a encenação. Não é uma coisa separada. Não temos um texto, onde vai haver uma encenação que cai por cima desse texto e que tem a sua liberdade, tem zonas de liberdade muito grandes e, às vezes, até pode contrariar o próprio texto, mas sempre tem uma referência. Uma referência de distribuição, de desconstrução ou de

realismo perante um objeto que já existe e é quando há um texto-centrismo. Na escrita literária, a literatura está em primeiro lugar como impulso. A gente já sabe que o Hamlet vai morrer. Já sabemos isso, talvez a encenação tenha a liberdade de pensar que o Hamlet não quis vingar o tio. Talvez haja essa liberdade toda. Talvez haja quem diga que o Hamlet vingou a morte do tio e quem diga que não vingou propriamente. Haja quem diga que o Hamlet enlouqueceu e quem diga que não enlouqueceu. Haja quem ache que a sua relação com a Ofélia não é muito importante para a peça e quem ache que não se pode fazer a peça. Pronto há essa liberdade. Mas há sempre uma liberdade que parte de uma referência. No nosso caso, não. É uma folha de papel vazia e uma mão a desenhar a outra. Eu gosto muito desta imagem que remete para uma gravura do M.C. Escher, que se chama *Drawing Hands* — só sabes como é a outra mão, porque a outra está a desenhar a outra e vice-versa. Portanto, tens o esquisso bidimensional do pulso e depois os dedos, a zona dos nós, já começa a ser tridimensional. E é isto que se passa nos nossos trabalhos. Por um lado, eu não consigo acelerar muito, porque tem que haver esta intimidade, esta correlação, este contrato entre a encenação e a dramaturgia. Não é uma coisa da cabeça dizer que temos pouco tempo e temos que tomar decisões. As coisas têm que se ir concretizando numa lentidão. Às vezes, essa lentidão depois faz disparar tudo, faz-nos atalhar, ser mais rápidos. Mas é preciso então trabalhar com alguém que perceba estas dinâmicas. Portanto, o trabalho com um designer de cena, agora retomando à tua questão, é sempre muito importante com quem vais trabalhar. E já não falando do choque cultural que pode haver, de alguém que, não conhecendo o teu trabalho, precisa que a encenação esteja feita para poder fazer a cenografia. Já trabalhei em muitas companhias e, como deves calcular, já passei por tudo. (...) É preciso realmente concretizar as coisas porque há uma estreia, mas por outro lado, as coisas não se concretizam carregando num botão. É preciso ensaiar, é preciso fazer os processos, viver os processos, extrair dali as dinâmicas que têm impulsos criativos... Isto é uma coisa que requer maturação, experiência, tempo, lentidão. Como pensar. Pensar é uma coisa lenta... A arte é uma coisa difícil. O espetador, o ver do espetador é um ver pensante. Requer interpretação, requer experiência passada, cultural, requer comparação. Ver é lento, ver é pensar. O ver do espetador é um ver de pensar, um ver crítico, interpretativo, de consciência. Não se limita a ver dois sapos num lago!... O ver do espetador é o que é que isso significa. Porque é que estão dois sapos no mar?

Porque é que estão do lado esquerdo? Porque é que é de noite ou porque é que tem pessoas a ver só do lado esquerdo? O nosso ver do teatro está a ser transformado num ver de consumidor, portanto, ligado à gratificação imediata, portanto, menos crítico. Chegámos a um extremo. A minha forma de trabalhar não é essa. Não a inventei, é uma possibilidade que vem da *Commedia dell'Arte*, do trabalho de criação coletiva e do potencial da máscara ser corpo. O potencial metodológico que uma Máscara tem. Sendo fiel a isso — que foi o que eu recebi — trabalho assim. Não dá para fazer seis ensaios de mesa e quatro ensaios de palco e estreamos. É possível fazer isso, mas, então, eu podia estar também a trabalhar nos correios a carimbar selos. Com toda a dignidade que tem essa profissão, é um cunho que não é aquilo para o qual eu me desenvolvi e cresci e sonhei. Portanto a Patrícia insere-se neste campo e, se foi tardiamente que ela apresentou os desenhos, eles foram imediatamente aprovados, com um ou dois diálogos sobre as coisas. Já de olhos fechados a gente comunica. Portanto, a aparição dela é um bocadinho meteórica e, por isso, pouco experienciada. É uma experiência que não vai ficar muito, imagino, porque foi a correr, mas ela é também o espelho, não desta peça, mas da nossa continuidade desde 2018.

15- Qual a importância do trabalho de campo no processo de trabalho? Em todos os locais onde estivemos a ensaiar fizemos visitas de campo, recolhendo objetos e coisas que nos chamavam a atenção, do viver daqueles sítios em específico. Começámos em Loulé, depois em Lagoa, em Lagos, na Ria Formosa. Isso também é uma prática que costumamos fazer ou surgiu neste processo?

É. É um trabalho de campo. Não quer dizer que aquilo que tivéssemos visto em Lagos fosse para a temática de Lagos, serviu para a temática da peça toda. É o grupo a aprender a ver em coletivo, a aprender a trazer as recolhas e juntar tudo. Isso também faz o processo. Um processo para falar sobre o Algarve significa não apenas sobre o Algarve. Isto é importante, o que eu vou dizer. Falar sobre o Algarve não é só falar sobre o Algarve, mas é falar sobre aquele nosso olhar naquele momento. Isso também é Algarve. Portanto, no nosso momento de vida, como estamos nas nossas vidas — se estamos a ter separações ou se estamos em momentos de epifania nas nossas vidas, se estamos contentes com os filhos, se estamos bem financeiramente —, esse momento afeta o nosso olhar e o nosso olhar é um olhar também coletivo, porque é a soma do olhar de todos. O olhar da Rafinha não é igual ao olhar da Tânia. O momento em que

estamos e a forma como olhamos também faz o tema, também faz o espaço geográfico. Isso que fizemos prendia-se muito com perceber como era o nosso olhar. Obviamente que há depois um trabalho de campo que é essencial. Perceberes que o turismo é uma coisa muito importante, ir à Ria também foi muito importante. Eu nunca tinha visto, não sabia o que era a Ria Formosa. Não podia ter escrito o que escrevi se não tivesse sido muito impactante haver aviões a aterrar de 10 em 10 minutos, uma coisa que eu nunca vi na vida! Estar num sítio natural, muito belo e com aviões a cair, a descer, é uma coisa muito bonita ou as salinas e os tratores nas salinas. Portanto, claro que há elementos que tu tens que estar *in loco* para ver e conhecer, porque eles não saíam na escrita, mesmo que teoricamente existissem já na tua cabeça, é preciso lá estares.

16- Falando agora mais concretamente da ideia da máscara. Já tinhas essa ideia desde o início ou foi surgindo? Como é que esta opção de usarmos máscaras surge?

Eu quando estou a falar de máscara, não estou quase nunca a referir-me ao uso de um objeto que te tolda parcial ou totalmente o rosto. Mas há um comportamento, um comportamento técnico, ético, estético, que, com ou sem o objeto, funciona e é um comportamento do teatro, é um comportamento cujos princípios da sua mecânica, da sua dinâmica são os princípios do próprio teatro. É um comportamento, está feito para ver enquanto está a ser visto. É a definição, uma das definições, que eu tenho para teatro. O teatro é público, porque tem que ser visto por outros. Porque se não for visto, não é teatro. Se não for testemunhado por outros, não tem dimensão pública. Pronto, então, quando eu estou a falar de máscaras, estou a falar disto, e então todas as minhas peças têm essa dimensão máscara, mesmo quando são peças de texto prévio, texto já existente. Aqui o aparecimento das máscaras para vocês é uma decisão que eu, portanto, provoco. É uma provocação minha para a Patrícia. A Patrícia, com as suas propostas, foi desenhando esta ideia dos barrentos, o coro de barrentos, e, portanto, as cores, a uniformidade deles, a ideia de serem todos iguais, mas com excentricidades diferentes, com pequenas variações como se fosse uma hidra, um bicho de sete cabeças, um bocadinho motivados pela história/universo de cada um, chapéus um bocadinho diferentes, não propriamente ou não muito óbvios, mas alguns mais óbvios do que outros. E, portanto, no extremar dessa ideia, fui eu que lhe lancei a possibilidade de se fazer máscaras em papel *machê* com aquele papel *kraft*, papel de

embrulho, um antigo papel manteiga, porque ainda por cima era um papel que não precisava de ser pintado, porque já estava dentro, também ia corroborar essa ideia de coletivo, de esbater toda a gente dentro da mesma unidade. Portanto, isso foi uma ideia já muito recente e que ela duvidou que tinha tempo para fazer, mas ela gostou da ideia e arriscou. Havia a ideia de que a Patrícia ia fazer as máscaras sem compromisso, mas ia tentar. E, pelos vistos, conseguiu fazer. Eu expliquei-lhe uma técnica. Eu tinha ali uma caixa de ferramentas de construção de máscaras, na altura, do meu apartamento em Loulé, porque estava em ligação com Santo André, onde tinha acabado de fazer a minha peça antes de começarmos. Durante o nosso *workshop* de máscara neutra, não tinha estreado a minha peça. Houve ali uma semana de interregno e nessa semana eu estreei a peça, mas tive que trazer todo o material do Polichinelo para o Algarve. E, portanto, tinha a minha caixa de ferramentas de construção de máscaras. Acho que se eu não a tivesse, a Patrícia não teria conseguido fazer as máscaras. Uma peça de teatro também é isto. Nós trabalhamos os assuntos dos deuses — gosto muito desta imagem, não sei onde é que a encontrei, já perdi a referência, se eu a pudesse reencontrar, adoraria—, mas em cima de um tablado, com prego e martelo. O teatro tem esta concretude, este pragmatismo e, portanto, na gestão de tempo que tens, muita coisa aparece e outra não, justamente por causa desta coisa. Parece pequena: não houve tempo, ou não houve condições ou o material ou as pessoas não estavam motivadas para. Trabalhamos os assuntos dos deuses dentro destas coordenadas. Mas como eu tinha ali uma caixa de ferramentas e tinha alguns materiais, eu expliquei-lhe muito rápido como é que funcionava a técnica do papel *machê*, que eu tinha acabado de aprender justamente. Eu trabalho em couro, o papel *machê* não é uma coisa que eu use muito. De repente, aprendi uma forma de fazer que era a forma do Steve Johnston do Teatro ao Largo, ali perto de Vila Nova de Santo André, em Vila Nova de Mil Fontes. Passei esse saber à Patrícia e foi o que foi possível. Ela chegou com as máscaras nos últimos dias e pronto, concretiza-se aí a imagem. Em termos de figurinos, cá está, nestas concretudes, que tem que ver com o pragmatismo, ficou um nível de trabalho da Patrícia por fazer que era, agora, todos ficarem sujos, manchados com uma lama e com café. Portanto, não ficarem todos bonitinhos, ficarem todos com barro nas mãos, ficarem metades, ficarem porcos, todos iguais. Faltou isso, não conseguimos chegar lá. Nas vezes em que iríamos voltar a trabalhar a peça no ano seguinte estava previsto esse momento, mas depois houve o

problema com o Ângelo que não se pôde ensaiar. Eu iria estar com a Patrícia uns dias antes de ensaiarmos. Iríamos testar esse barro em cada um e íamos fazer essa *patine* final. Mas não conseguimos chegar lá. É um processo muito complicado, este, porque são pessoas que se dispersam, são muitos atores, atrizes (nove) que têm vidas profissionais diferentes, em territórios diferentes e é difícil de convergir.

ENTREVISTA – ATRIZ, PRODUTORA E ASSISTENTE ENCENAÇÃO

CAROLINA SANTOS (CS)

Realizada no dia 31 julho 2024

(Excertos)

1- As tuas expectativas iniciais eram um trabalho mais físico, a ideia do coletivo já estava presente logo desde o início, trabalhar com pessoas que não se conheciam, alguns já se conheciam, mas nunca tinham trabalhado juntas. Quais eram as tuas expectativas do trabalho coletivo que poderia acontecer?

Era a questão da capacitação coletiva, porque esta parte do projeto era a parte do teatro, mas havia toda uma outra valência que eram os *workshops*. Nós fizemos *workshops* de luz, fizemos *workshops* de cenografia, fizemos *workshops* de produção e a ideia era criar uma base de trabalho com um conhecimento sustentado, ainda que fosse inicial, para podermos trabalhar juntos. Então a ideia era, por exemplo, o pessoal que veio do Sin-Cera, trabalhar num nível que nunca tinha trabalhado antes. As pessoas que vieram do teatro mais amador trabalharem um nível que também não estavam habituadas a trabalhar. Era elevar um pouco esta ideia do que é que se consegue produzir aqui, sem ser a necessidade de criar rapidamente, pequenino para se poder transportar, de ser uma coisa que se faça em pouco tempo, que não sature o público. Percebes? Eu, na verdade, queria que nós conseguíssemos abdicar desses *a priori* todos e que nos concentrássemos na qualidade do trabalho, no produto final e na qualidade do trabalho durante o tempo de criação.

2- No processo de criação, tinhas a expectativa de se partir para um trabalho mais físico, de exploração mais física do projeto?

Sem dúvida. A minha grande dificuldade a partir de um terço do projeto, foi nós estarmos a abdicar em permanência dessa fisicalidade; aliás, o grande momento de dúvida veio exatamente quando eu percebo que, afinal, a minha linguagem não é de todo a mesma que o Nuno tem e eu fui um pouco inocente, lá está, quando chamo o Nuno achando que haveria uma coincidência de linguagens e que haveria uma coincidência de métodos de trabalho, aliás, eu conheci-te num *workshop* de máscara de *Commedia dell' Arte* com o Nuno em que o trabalho era muito mais físico. Havia sim uma grande componente teórica que ele nos ia dando de capacitação, mas o trabalho era muito físico e estávamos com a Sofia Cabrita ao mesmo tempo. Portanto eu vim um bocado nessa memória de um trabalho mais baseado no corpo.

3- E acabou por acontecer, não numa primeira fase, mas depois, estarmos muito mais concentrados no texto e na construção do texto e na dramaturgia do texto do espetáculo, do que no trabalho físico. Como é que sentiste a interação entre os atores e o encenador na construção do processo?

Essa pergunta tem várias respostas possíveis. A resposta politicamente correta, acho que foi um grupo de intérpretes absolutamente exímio. Do ponto de vista da relação, houve muito cavalheirismo, uns com os outros, do elenco para com o encenador, acho que houve quase algo de estoico, na maneira como nós fomos segurando até quase ao último, ao último rebentar, a frustração, a incompreensão de uma data de coisas ou como fomos guardando para nós estes saltos no vazio que nem sabíamos se os outros estavam a dar ou não.

4- Estas dúvidas que são próprias de um processo criativo, saber para onde é que isto vai dar até tudo concretizar-se.

Sim, e o facto de estarmos todos, acho eu, tão *desiluminados* sobre onde é que as coisas iam parar. Portanto, eu acho que o elenco foi incrível, dadas as condicionantes todas do projeto, calhámos mesmo com pessoas muito compatíveis a nível de elenco. Não estou a falar a nível de qualificação, isso é diferente, mas a nível de feitio e a nível de funcionamento, criou-se um grupo muito heterogéneo, mas muito compatível, muito correto. A resposta académica, acho que houve um falso ponto de partida, de que o tempo que nós tínhamos de trabalho era suficiente para realizar um determinado tipo de projeto. Acho que esse ponto de partida falso foi tanto culpa nossa, dos

organizadores do ColecTA, como da encenação. Porquê? Porque, se calhar, havia expectativas de uma determinada rapidez de trabalho por parte do elenco que se juntaria, de uma determinada dedicação quase em exclusivo que o nosso *budget* não podia comportar, mas que, se calhar, havia essa expectativa dada erroneamente à pessoa que estava a trabalhar connosco, de que haveria uma dedicação em absoluto ao projeto e que isso resultaria numa outra velocidade de trabalho e houve uma falsa partida do nosso lado, do lado da encenação, que assumiu que com um curto espaço de tempo, conseguiria criar uma obra original, que conseguiria terminar uma obra com a dimensão que estava a ser engendrada. Acho que o resultado é quase milagroso, tendo em conta tudo o que poderia ter corrido mal e todos os falsos pressupostos com que se foi trabalhando ao longo de oito semanas, porque a primeira semana foi uma semana quase de apalpação de terreno. Acho que foi mal gerido a nível de *timings* e que nós nos apercebemos disso demasiado tarde. Acho que, de um ponto de vista quase matemático, se nós tivéssemos percebido que estávamos a ser lentos demais a meio do processo, conseguiríamos ter feito as coisas de outra maneira.

5- Como é que foi para ti, o processo de criação das cenas a partir desta ideia de que partem do coro, da formação coral?

Sim, do corpo com muitas cabeças. Sobre o trabalhar em coro, para mim não era uma novidade. Era uma novidade trabalhar desta maneira. Lá está, há sempre os dois pontos de vista. Um ponto de vista, muito delicioso para mim, que foi pensar no outro e não em mim quando estou a escrever. Escrever um texto sabendo que eu sou a protagonista da cena, mas não quero ser. Quando pensas na cena do hospital, o que faz viver a cena, no meu caso, e que foi uma necessidade, uma vontade muito clara, foi serem as vozes do coro que dão vida à cena. Portanto, a protagonista acaba por ser um ponto fixo na verdade. Então do ponto pessoal, havia esta diversão de na cena em que eu sou protagonista não ser a protagonista. Ou esta ideia de protagonista ser o oposto daquilo que eu, *a priori*, iria logo achar que era. Nessa cena sou a que tenho menos texto e sou quem tem menos ações físicas, isto quando desenhei a cena, quando escrevi o guião. Depois, quando se trabalhou a cena, eu acabo por estar em destaque fisicamente, mas eu estou muito contida. Há sempre uma enorme contenção. A minha deslocação é quando estou a fazer os movimentos, as ações físicas e tenho muito pouco texto, quando estou a dizer muito texto, estou sempre numa enorme

contenção. Ou estou em desequilíbrio, ou estou em estátua e então o foco da informação e da imagem eu queria que estivesse sempre mais no coro. Portanto, para mim o meu trabalho era este, como é que eu consigo fazer com que muitas vezes digam, façam uma determinada cena crescer. Mas depois participei na escrita de outras cenas, como foi o caso do golfe ou na do Ângelo em que o papel do coro era o oposto, o coro era um complemento do que estava a acontecer. O facto de ter tido essa possibilidade de trabalhar na escrita de cenas diferentes, foi muito rico do ponto de vista de perceber como é que o coro pode funcionar. Funciona em complemento, funciona em destaque. Na cena da *Dora*, o coro é tudo o resto, não é a *Dora*; na cena do *Peter*, o Coro é o *Peter*, todas as versões do *Peter*, mas ao mesmo tempo também personaliza quase a interpretação de tudo o que se passa fora dele e no coro da cena da *Mãe Soberana* nós somos literalmente figuração. Então é muito engraçado que são três perspetivas, pelo menos naquelas em que eu me senti mais ligada a nível de escrita, muito distintas de trabalho de coro e que são todas elas possíveis e válidas.

6- Estavas a falar da tua perspetiva, enquanto atriz, da construção da cena - o ator criador -, o que é que tu pensas sobre o papel da consciência do ator no processo de criação (nos ensaios) e depois no processo de apresentação?

Havia uma coisa muito gira que o Philippe Genty costumava dizer quando estava a ensaiar os atores dele, que era, tu tens de estar presente em dois sítios ao mesmo tempo, tens de estar dentro e fora de ti. Tens de saber que o que estás a fazer e o que está a ser visto lá fora. Eu acho que é uma coisa que nós ainda não trabalhamos muito aqui em Portugal. Esta ideia de ganhares esta consciência do que és tu no espaço e do que és tu dentro de ti, acaba por ser esta coisa do estar fora e dentro. Isto tem a ver com o Philippe Genty com a questão da marioneta, do ator manipulador que é visível, que é um ator que é presente e, portanto, ele que saber como está e o que está a fazer, mas também tem de saber o que a marioneta está a mostrar ao público. Então ele tem de conseguir ter esta noção de estar no presente, no seu presente, mas fora de si e conseguir ter a noção do que está a conseguir passar para o público. Na Lecoq a pedagogia, embora não sendo a mesma, dá-te a mesma coisa que é o ser e estar, é o ser e fazer. Eu estou no mar, mas também sou o mar, ou seja, tu com o teu corpo, com as tuas ferramentas físicas, tens que ter a capacidade de criar um ambiente onde estás e estar nesse ambiente ao mesmo tempo. Não são bem a mesma coisa, mas

contribuem para esta noção de presença ligada, de estar *on*. No nosso caso, nós temos o acréscimo de ter máscara, que ainda nos dificulta mais o trabalho porque nos priva da visão periférica. Muitos de nós, como temos a meia a tapar as orelhas, quase não conseguimos ouvir bem. Isto é quase, para mim, antitético. Nós trabalhámos tão pouco fisicamente, porque nos preocupámos tanto com a qualidade dramática do texto, mas depois todo o espetáculo vive da coreografia. E então acabou por haver quase uma camada de trabalho que não existiu, que foi o conciliar a coreografia, a presença e o texto numa só; é quase como se tivéssemos que saltar esta camada de trabalho para poder realizar e concretizar os espetáculos.

7- Como é que achas que isso foi possível? Como é que a magia acontece?

Porque *the show must go on!*

8- Se calhar estas camadas vão surgindo também subtilmente nos ensaios, pela repetição...

Sim, eu acho que não foi consciente. Acho que foi uma necessidade absoluta que nós tivemos de nos reassegurarmos uns aos outros que não íamos estar a cair no vazio. E, de repente, como cada uma das cenas tinha sido mais escrita por cada um de nós, havia esta confiança quase forçada, não digo cega porque não era uma confiança cega, mas havia esta confiança forçada de que nós, em cada cena, estávamos ao serviço de alguém; De que estávamos ao serviço uns dos outros sempre, mas que havia uma espécie de liderança em cada uma das cenas. Ou liderança ou rede. Eu acho que esta coisa de nós estarmos em permanência a dizer nós agora não podemos falhar, somos a rede dela ou dele ou nós agora não precisamos de nos preocupar porque isto está em controlo por parte de alguém, dava-nos aqui estas falsas sensações de que as coisas poderiam estar controladas. Aquilo que faltou verdadeiramente, foi haver uma conjugação consciente, do texto com estas ideias mais físicas que acabaram por não ser exploradas, que acabaram por não nascer do corpo. Ficou tudo no intelecto. E, de repente, quando nós estamos no meio, quando estamos a tentar potenciar atores criadores que se fartaram de escrever para poder criar as suas cenas, mas depois lhes retiramos a possibilidade de falhar na experimentação dessas cenas, estamos a retirar uma parte importante do processo. Então, a partir daí temos de coreografar.

9- *Como é que foi para ti atuar com máscara?*

A cena da máscara que a mim me incomodou foi o *one size fits all*. Por mais que eu saiba que não era esse o propósito acabou por funcionar como acessório. A Máscara na sua essência, nunca é um acessório. Embora para o público, isto não surge porque nós incrivelmente, pelo facto de, se calhar, estarmos mascarados, fomos ressurgindo — e tínhamos tido o *workshop* — , fomos conseguindo destacar uma determinada fisicalidade para cada personagem, para cada tipo de cena que estávamos a fazer. Mas nós recebemos aquilo como um acessório. Não foi trabalhado sobre as nossas feições, não foi trabalhada a nossa fisicalidade, portanto, foi qualquer coisa que foi colada em cima de uma construção. Sim, portanto, para mim, nesse registo foi um pouco lançarem-nos num abismo novamente. Aceitarmos esse abismo foi de uma coragem imensa. Ainda bem que o fizemos porque o espetáculo funciona muito melhor pelo facto de termos esse acessório, porque mais personalizados estão os figurinos do que as máscaras.

10- *Sentiste a necessidade, durante o processo de criação, de fazer anotações? Tiveste algum caderno?*

Eu tento sempre, eu não sou tão organizada como tu, eu tento sempre, eu tenho muitos cadernos, mas os meus estão todos rabiscados. O que aconteceu foi que eu na altura até estava muito espantada com a versatilidade de um *iPad* e comprei uma versão barata de um *iPad*. Então fui criando, já no fim do processo, o meu próprio caderno, com colagens e não sei quê. Só que eu, mal ou bem, por mais que eu goste de escrever, eu venho desta escola de teatro físico em que nem sequer nos deixavam usar cadernos. Então eu, de alguma maneira, só anoto às vezes o que não é nada importante, porque eu mantenho tudo no corpo ou na cabeça. Foram 2 anos a trabalhar muitas horas por dia, sem anotações.

11- *E o que é que anotas?*

Muitas vezes eu anoto, por exemplo, não esquecer de um conceito que eu sei que provavelmente não me vai escapar ou correções que nós vamos fazendo, mas a cena de anotar como tu tens, por mais que eu quisesse... eu gostava muito, dava-me muito jeito eu conseguir fazê-lo, mas não consigo.

12- Quando és tu a encenadora?

Ainda é pior quando sou eu a encenar. Na verdade, eu não tomo anotações. Preparo os ensaios antes, faço muito trabalho de casa, preparo a sessão que invariavelmente não é nada daquilo que eu estou à espera e, portanto, eu vou sempre no *flow*. Comprei no outro dia um *pack* de cadernos quadriculados a achar que vou fazer um caderno para esta encenação, vou fazer isto bem, vou fazer colagens, mas depois é tudo absolutamente aleatório. A única coisa que realmente funciona, tem a ver com os desenhos que eu faço, os desenhos de cenografia ou quando eu faço preparação de exercícios, aí sim, tento ser o mais lógica possível, mas depois o resto é o caos.

ENTREVISTA – DESIGNER DE CENA

PATRÍCIA RAPOSO (PR)

Realizada no dia 07 agosto 2024

(Excertos)

1- Nós começámos a ensaiar no início de setembro e o texto ainda não estava criado, lembra-te quando é que surgiram as primeiras ideias para o espetáculo? Da primeira conversa com o Nuno?

Sim, lembro-me das primeiras ideias para espetáculo. Vocês estavam em residência e acho que começou logo a desenhar-se, nessa altura, a ideia do coro. O Nuno transmitiu-me também logo aquela imagem da pedra, que rola e que faz o percurso da Serra para o Mar. Lembro-me de ele ter falado nisso e de ter falado da questão do coro. Ele começou a ver logo muito cedo que vocês seriam um coro. O facto de trabalhar com o Nuno já há algum tempo permite também perceber, mais ou menos, qual é que é a estética dele e a que desafios eu vou ter que responder. Eu já sei que normalmente um ator não vai representar uma só personagem, regra geral são várias. Em todos os espetáculos do Nuno. De vez em quando, como n’*O Relato de Alabad*, que era um monólogo, era só um, mas mesmo assim ele fazia várias personagens, ele falava por vários. Sim, regra geral, há sempre essa questão. Aqui havia a questão de vocês, por um lado, serem um coro, de serem um corpo único que falam em uníssono, que respiram ao mesmo tempo, têm as mesmas pausas, sincronizados, e, por outro, também saem e também têm a vossa individualidade. Ou seja, também criam as várias personagens que saem e então conseguimos ver o perfil dessa personagem, as suas características, a voz, a postura corporal. Então logo à partida, eu sabia que isso ia acontecer.

2- Já era a prática do encenador.

Exato, sim. Eu também sei e já tenho alguma margem, já não fico tão ansiosa. Eu sei que isto até à última vão haver coisas e pode mudar. Já aconteceu eu, às vezes, querer andar para a frente e não conseguir andar para a frente e tenho que esperar, não há hipótese.

3- Ias recebendo partes de texto, à medida que ia sendo escrito? Ias recebendo alguma informação?

As questões do texto que eu fui vendo foi na plataforma que vocês tinham e vocês iam partilhando lá os textos que vocês iam escrevendo. Eu ia vendo e tentando perceber quem é quem, porque eu também não vos conhecia bem, então ia aos ensaios, tentava ali perceber. Depois pelos textos, perceber que personagens é que vocês faziam. Também sei que fisicamente, normalmente os espetáculos do Nuno também têm alguma exigência a nível de mobilidade. Não posso estar ali a fazer coisas na roupa que vos prenda os movimentos. A não ser que isso seja uma coisa que seja, à partida, definida.

4- De início, houve alguma indicação de como o encenador queria os figurinos?

Não, nada.

5- Portanto foste construindo livremente? Tiveste liberdade para usar os materiais e os tecidos, as cores?

Sim.

6- Que opções tomaste ao nível dos tecidos, das cores?

Depois das conversas com o Nuno, a única coisa que ele me disse foi que eu podia criar uma camada sobre isto. Então eu comecei a fazer desenhos, um bocado inspirada nesta questão do coró, também um bocado na questão da tragédia, porque o Nuno falava no coró grego da tragédia, então andei para trás e o primeiro desenho que eu fiz realmente tinha aquela imagem da tragédia, tinha uma máscara, tinha os coturnos e era uma imagem que fazia uma mistura entre uma roupa contemporânea, uma coisa assim minimalista e uma imagem de um ator de uma tragédia de um coró grego.

Depois fiz uma série de outros desenhos, inspirado também na questão do folclore e daquelas imagens mais rústicas que vocês apresentavam, daquelas pessoas mais ligadas à terra e às profissões ligadas ao mar. Esse tipo de coisas, fazendo uma fusão com a roupa normal, urbana, personagens que vêm e que são imigrantes, etc. Mostrei os desenhos ao Nuno, uns que iam mais de encontro ao teatro clássico, do coro, e outro que iria dar na mesma coisa, mas que eu misturava uma série de outras referências. Sabendo que eu já tinha decidido que aquilo ia ser tudo da mesma cor. Para mim, uma das questões que iria unificar o grupo seria a cor.

7- Já tinhas definido qual seria a cor, nessa altura?

Sim, foi muito rápido, porque logo no primeiro desenho que fiz, fiz com um lápis que era tipo sépia e achei que aquela cor era boa a achei que era a cor da Terra, assim aquele barro bem alaranjado, aquela cor que eu via nas falésias das praias, a cor que via na terra. Achei que essa cor para as personagens era interessante. Ter começado a fazer aquele desenho por acaso com aquele lápis, acho que faz sentido. Mostrei ao Nuno e ele disse-me logo àquele desenho primeiro que fiz (foi o primeiro de todos) que sim, que era o que queria. Disse que queria aquilo para todos. Aquilo era o desenho de uma mulher e ele disse que queria uma versão para todos, homens e mulheres, tudo dentro da mesma linguagem, mas uma versão para todos, cada um, com pormenores diferentes. A partir dali, mas todos seriam diferentes. Seria unificado pela cor e pelos tecidos. A maneira da coisa funcionar bem e ser uma mancha toda muito da mesma cor, eu gosto muito de trabalhar com tingimento. Na verdade, acho que também é um bocado uma questão de gosto, gosto do resultado, em lugar de estar a comprar tecidos todos daquela cor. Acho que é mais interessante. Ainda para mais, estou a trabalhar uma coisa que é orgânica, que tem a ver com a terra. Acho que o tingimento funciona bem. A partir daí, dessa altura, começou o *sprint*.

8- Lembras-te, mais ou menos, em que semana é que estávamos quando começaste?

Eu acho que era a duas semanas da estreia. Maravilha! Foi tudo assim num tempo recorde. Foi comprar uns tecidos, depois foi tingir. Escolhi tecidos de fibras naturais, vou buscar linhas, vou buscar algodões. É uma questão de pensar, não tenho muito tempo e tenho que ser prática, portanto já sei que estes tecidos vão funcionar e tingidos vão funcionar muito bem. Nas cores, fui entre os brancos e os beges. Portanto,

comprei tecidos, com cores neutras, mas nem todos da mesma cor. Havia uns um bocadinho mais escuros, outros mais claros, uns com uma textura, uma trama de uma maneira e outro com uma textura de outra maneira e uns como uma mistura de fibra, por exemplo. O resultado vai ser sempre muitas nuances e era isso que me interessava. Serem uma massa da mesma cor, mas não ser uma coisa homogénea e sim uma coisa que tivesse nuances, que tivesse textura e que tivesse sobreposições. Depois de escolhidos os tecidos, foi fazer os desenhos, porque eu tinha um desenho e tive que fazer mais nove. Depois foi definir para cada um que tecidos usar para criar nuances e sobreposições. Jogar com aquilo que eu tinha e com aquilo que eu esperava que acontecesse depois com os tecidos já tingidos. A costureira foi outro desafio. Os desenhos que lhe dei, eu percebo que não são fáceis de interpretar, não são desenhos técnicos e não são aquilo que elas estão habituadas a fazer. Elas disseram-me que já tinham trabalhado para teatro e eu estava mais descansada com isso. Havia um problema que era o da língua, a maioria falava russo, só uma senhora falava português, mas mesmo essa não percebia o que eu queria. Um dia eu estava em casa e ela telefona-me a dizer que o tecido não vai chegar. Como assim não vai chegar?! Eu comprei tanto tecido! Tive de ir para o atelier e fazer com ela as coisas mais complicadas. Nós tínhamos uma base – uma túnica e umas calças. Depois tínhamos apontamentos por cima e todos tinham uma espécie de uma manta ao ombro e ela não percebia. Então lá estive com ela no atelier, com muitas outras coisas para fazer. Acho que ainda não tinha acabado as máscaras, que também levaram imenso tempo a fazer, porque máscaras de papel e cola são muitas camadas para aquilo ficar minimamente.

9- Em relação aos sapatos, a ideia dos coturnos manteve-se?

Logo no início, o Nuno disse-me que queria os coturnos, porque eu tinha os coturnos desenhados e a máscara desenhada, portanto, eu não tive escapatória.

10- Então a ideia da máscara vem de ti?

Vem de mim, sim, mas, quer dizer, o Nuno se calhar já me tinha falado em máscaras, e eu pus ali a máscara, porque tenho quase certeza que ele falou nesse assunto. Mas foi o primeiro espetáculo que fiz com ele no qual fiz máscaras, eu nunca tinha feito.

11- Então, na primeira proposta, o encenador comprou logo tudo - os coturnos, a máscara?

Sim, foi o primeiro desenho que eu fiz. Fiz. não sei quantos depois, para nada. O Nuno dizia, “eu vi os outros, por isso, é que eu sei que quero este”.

12- A partir do momento em que o encenador diz que quer a máscara, começaste também a construir a máscara. A decisão do material em que seria foi tua também?

Quer dizer, acho que foi, não sei se foi minha, mas também não haveria outro material para fazer as máscaras por causa do tempo. Eu ainda pensei em tecido, porque eu ando há muito tempo com uma ideia de fazer uma máscara em tecido que nunca fiz. Mas o Nuno falou logo do papel e cola e uma máscara que não fosse uma máscara expressiva. Nisso o Nuno foi muito claro, queria uma máscara neutra, que não desse um caráter à personagem, que não lhes atribuísse uma expressão. Eu sei que para fazer máscaras como deve ser, eu teria que ter tirado o molde das vossas caras, mas com o tempo que eu tinha, era impossível eu estar ainda a fazer moldes das vossas caras e estar a fazer as máscaras. Mas o facto de eu não ter feito isso, criou-me tantos sarilhos a seguir que eu já nem sei se não teria poupado algum tempo.

13- Depois tiveram que ser acertadas quando os atores as experimentaram...

Eu fiz umas duas ou três primeiro e experimentámos, eu vi o que é que eu tinha que corrigir, porque havia pessoas com narizes mais compridos, mais salientes, tinha que fazer mais espaço para não ficarem com o nariz esborrachado. Tive que ir fazendo alterações. Eu tinha uma máscara de base para fazer as máscaras todas, mas tive que começar a pôr plasticina em cima dessa máscara para moldar outro perfil, mas tendo aquela como referência.

14- Como é que elas são construídas?

A base é uma máscara de plástico que eu comprei.

15- Todas têm esse molde?

Eu tinha uma base, que supostamente seria o positivo da tua cara, que é uma máscara de plástico. Depois punha várias camadas de papel e cola por cima daquilo. Punha

para aí umas sete ou seis camadas por cima daquela máscara, tirava e ficava só com o papel.

16- Qual é o tipo de papel?

É tipo papel *kraft*, era papel reciclado tipo papel *kraft*. Fiz as primeiras, tal e qual como o molde da máscara, vi que tinha um nariz muito pequenino para a maioria das pessoas. Tive que alterar, tive que pôr plasticina em cima daquela máscara de plástico e moldei ali um nariz diferente, um sobrolho diferente, com mais espaço e, então, depois voltei a pôr o papel e cola. Na primeira camada de papel, não se põe cola, põe-se só água, para encostar à máscara e depois conseguir tirá-la. Não punha cola na primeira camada, só ponha nas outras depois por cima. O que é que acontecia? Sempre que eu tirava uma máscara, o meu molde ia à vida. Acabou por nenhuma sair igual à outra e eu a respirar fundo e a dizer calma, força para a frente, não podes parar, isto agora já não há volta a dar. De maneira que demorei imenso tempo a fazer as máscaras. Foi bastante tempo ainda. Foram umas noitadas.

17- Depois quando experimentámos, tiveste ainda que ajustar. Por dentro, a máscara leva o quê?

Teve uma camada de verniz, foi o Nuno que me deu esse verniz. Como ele é especialista em máscaras, disse que tinha que dar esta camada de verniz por causa da transpiração, senão depois eles transpiram, e isto vai-se desfazer. Eu já tinha feito máscaras, assim de papel e cola, não é a primeira vez, só que tinha muito mais tempo e tinhas muitas mais camadas. Pôr o verniz ainda atrasou um bocadinho, tive um dia inteiro à espera que o verniz secasse.

18- Houve a hipótese de não se usar as máscaras, ou não? Ou era a ideia e manteve-se?

Não, a partir do momento em que o Nuno quer esta versão para todos, eu assumi que era coturnos e máscaras e vamos embora fazer tudo. O Nuno nunca pôs a hipótese de não usar. Houve uma altura em que ele começou ali a pressionar, dizendo que os atores ainda não tinham as máscaras. Pensei, eu não faço milagres!

19- Quando viste um ensaio com tudo, com figurinos, com os coturnos e com a máscara, houve ainda alterações que reparaste e que deviam ainda ser feitas?

Sim, há coisas que eu reparo sempre depois de vocês estarem vestidos. Mas aquilo foi tão em cima do acontecimento, eu acho que só os vi mesmo no palco no ensaio geral. Mas eu estava convicta que tudo ia bater certo!

NOTAS BIOGRÁFICAS

(Elenco, Encenador e Designer de Cena)

Reprodução de notas biográficas disponibilizadas *online*

ANGELO LORUSSO | Ator

Natural de Monza, Itália. Em 2000, começou a sua formação teatral na escola de teatro "MTM Grock", em Milão. Seguindo o curso de formação de atores no ComTeatro, em Corsico Milan, em 2003. Nesse período, teve formações com Thomas Richards, Claudio Orlandini, Danio Manfredini, Mamadou Dioume e Kuniaki Ida. Fez parte de diversas produções e trabalhou com criadores como, Gaddo Bagnoli, Mamadou Dioume e Claudio Orlandini. Depois de uma pausa, retomou o seu percurso teatral em vários projetos na cidade de Lagos, onde reside há 9 anos. Angelo trabalha nas áreas de teatro e publicidade para televisão.

CAROLINA SANTOS | Atriz | Assistente de Encenação

Natural de Coimbra. Licenciada em Arquitetura, com Mestrado em Teatro pela U. Évora, e com formação especializada em Teatro Físico na École Int. de Théâtre Jacques Lecoq, em Paris. Iniciou percurso no TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. Conta desde 2008, com diversas colaborações enquanto intérprete e cenógrafa em estruturas nacionais, como a Casa da Esquina, ESTE – Estação Teatral da Beira Interior, Lendias d’Encantar; e internacionais, com destaque para a Cie. Philippe Genty, Cie. Plexus Polaire e La Possible Échappée. Membro

fundador da First Round International Creative Platform, participa em vários projetos internacionais de Teatro Físico.

Sedeada no Algarve desde 2018, integrou a equipa de Produção da DeVIR/CAPa – Centro de Artes Performativas do Algarve e fundou a Mákina de Cena – Associação Cultural com Marco Martins, com quem partilha a Direção Artística. Desde 2018 que dirige formações de teatro em parceria com estruturais locais. Coordena as Oficinas de Teatro da Mákina e o Clube de Leitura Teatral de Loulé. Encenou “O Cabaret do Esquecimento” e “Dois perdidos no horror elíptico da sobremodernidade”. Criou e interpretou “O Relatório da Coisa”, “Encanecer” (2019), a vídeo-performance “20:20 Psicose” (2020), “Tive 1 ideia para 1 dueto” (2021) e “Samotracias” (2022). Encenadora da “Viagem ao Centro da Terra” (2023) e “Pé de Laranja Lima” (2024).

LAURA PEREIRA | Atriz

Nascida em Faro em 1979, tem como formação académica a Licenciatura em Educação e Intervenção Comunitária, através da qual realizou estágios na área da organização e dinamização de atividades de animação cultural com crianças, jovens e idosos.

Desenvolveu atividades na área da animação sócio-cultural desde 1996, através da participação de movimentos associativos, em diversos eventos e espetáculos de teatro, música, dança e artes circenses, bem como na dinamização de atividades em ateliers de animação infantil e de oficinas de danças tradicionais do mundo.

Trabalhou como monitora de expressão dramática nas AEC's 2010/2011 em Tavira e ao longo dos anos em colónias de férias de diversas instituições.

Ligada ao teatro desde o liceu, tem desenvolvido trabalho de criação, representação e produção desde 2009 com o te-Atrito e ao longo do tempo com várias associações do Algarve como A Fera Teatro, LAMA Teatro, e JAT - Colectivo Janela Aberta.

Complementou o seu currículo com formações diversas.

LETÍCIA BLANC | Atriz

Nasceu a 7 de Julho de 1997 em Faro. De nacionalidade Suíça e Portuguesa, começou o seu percurso artístico pela mão da dança clássica e contemporânea. Aos 15 anos começou a estudar teatro e licenciou-se em 2018 na Escola Superior de Teatro e Cinema. Estudou na Faculdade de Teatro da Academy of Performing Arts of Prague

(CZ), estagiou na Cie Isauvel (FR) onde desenvolveu competências ao nível das artes circenses, e participou no Programa artístico GROW em 2021 (IT). Concluiu em 2023 o Mestrado em Artes Cénicas pela FCSH e complementa todo o seu percurso com formações recorrentes em canto e dança. Atualmente colabora como co-criadora e intérprete do espetáculo trilingue *SAMOTRACIAS* pela Máquina de Cena que se encontra em *tour* internacional, e começou recentemente a dar os seus primeiros passos em dobragens para desenhos animados.

MAURO COELHO | Ator

Jovem de 22 anos, natural do Algarve. Licenciado em Ciências da Comunicação, uma área que o cativou desde cedo. Durante o seu percurso académico, descobriu a paixão pelo teatro e começou a explorar o mundo das artes cénicas na universidade.

Começou no Sin-Cera, grupo de teatro universidade do Algarve onde aprimorou as suas habilidades dramáticas e desenvolveu um profundo interesse pela interpretação. Além disso, participou em vários *workshops* e formações de teatro, o que lhe permitiram aperfeiçoar a sua técnica, ampliar o seu conhecimento no campo das artes cénicas e trabalhar com atrizes e atores do país inteiro.

É um membro do elenco ColeCTA23, onde tem a oportunidade de participar num corpo coletivo, um coro que observa, estuda e representa uma realidade que lhe é próxima.

RAFAELLA AMBROZIO | Atriz

Viveu a maior parte da vida no Rio de Janeiro, onde nasceu e há três anos mora no Algarve. A sua mãe conta que seus primeiros passos foram nos palcos enquanto encenava, apesar disso e de curtas participações, começou no teatro oficialmente apenas na adolescência, mas acabou por dar espaço para a dança contemporânea e o jazz.

O seu retorno ao teatro veio junto do retorno do teatro universitário Sin-Cera. O ColecTA tem sido a sua porta para a profissionalização, um caminho ímpar de aprendizado e crescimento profissional. Acredita que o Algarve é o seu lar do teatro.

SARA VICENTE | Atriz

Frequenta atualmente o Programa Doutoral em Educação Artística da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Licenciada em Teatro - Variante Interpretação - na ESMAE, onde foi encenada por Nuno M Cardoso, Graeme Pulleyn e Paulo Calatré. Iniciou o seu percurso artístico em 2005, em curtas metragens e em dobragens, de animação e imagem real (PPP, Dialectus, MDL/SP Televisão). Em 2009 integra o elenco fixo da telenovela “Lua Vermelha” para a SIC (SP Televisão). Em 2015 completa o *Workshop* Lee Strasberg Techniques lecionado por Marcia Haufrecht; no mesmo ano integra a equipa da ACTA como assistente de encenação a Juni Dahr, em “Instruções para Voar” de Lídia Jorge. No ano seguinte passa a fazer parte do Serviço Educativo da mesma companhia – VATe – com espetáculos com recurso a diversas técnicas de manipulação de objetos e marionetas. Desde então, como atriz fez parte do elenco de “Catarina”, de Jacinto Lucas Pires/encenação de Luís Vicente (2017), “Frei Luís de Sousa, Uma Cartografia Emocional” de Alexandre Honrado/encenação de Luís Vicente (2018), e “Instruções para Abolir o Natal” de Michael Mackenzie/encenação de Isabel dos Santos (2020); assistência de encenação e direção de cena a Luís Vicente em “Improvável” de José Martins e “Ibn Qasi: Rei Iniciado do Algarve” de José Carlos Fernández (2019). Em 2021 estreou o espetáculo “Sara Sara” de autoria e encenação de Diogo Simão pela Plutão de Verão. É sócia-fundadora da Folha de Medronho - Associação de Artes Performativas de Loulé. Em 2019 integrou o *Workshop* “O Sentido dos Mestres” do Festival de Almada por Hajo Schuller e em 2021 o *Workshop* “ni.butoh” por Matilde Javier Ciria na Máquina de Cena em Loulé.

TÂNIA SILVA | Atriz | Assistente de Encenação

Natural de Faro. Licenciada em Economia e pós graduada em Comunicação, Cultura e Artes – Especialização em Teatro pela Universidade do Algarve. Encontra-se em fase de conclusão do Mestrado em Processos de Criação pela Universidade do Algarve. Concluiu o Curso de Atores, Técnicos e Animadores Teatrais pela ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve. Teve formação com, entre outros, Andrzej Kowalski, Dario Fo, Evgueni Beleaeu, Franca Rame, Inês Barahona, José Carlos Garcia, José Louro, José Manuel Ávila Costa, José Mário Branco, Madalena Victorino, Manuela de Freitas, Nuno Pino Custódio, Pedro Monteiro, Pedro Ramos, Sofia Cabrita, Tó Quintas, Ana Clara Santos, Mirian Tavares e Cecilia Salles. Desde

2004, trabalha nas áreas do teatro, cinema, televisão, música, dança e formação. Trabalhou com os criadores Luís Vicente, Joaquim Benite, Jorge Soares, Paulo Moreira, Paulo Matos, Pedro Monteiro, José Lourenço, José Carlos Garcia, João de Brito, Miguel Martins Pessoa, Diana Bernedo, Nuno Pino Custódio, Andrzej Kowalski, Gerhard Weber, Leszek Madzik, Pierre-Etienne Heymann, Jean-Guy Lecat e Ignacio García. Trabalhou na área da música com Afonso Dias, Dinis Dias, Igor Martins, João Melro, Luís Henrique, Luís Lourenço, Mário Spencer, Pedro Gil e Zé Eduardo. Desde 2016, é membro fundador de A FERA Teatro.

TÁTÁ REGALA | Ator

João Tátá Regala (Torres Vedras, 1975), com formações académicas na área da Biologia, trabalha como consultor ambiental para atividades industriais de mar alto. Paralelamente, desenvolve atividade performativa há mais de duas décadas, passando pelo grupo de teatro amador Teatro Análise de Loulé e Grupo de Teatro Universitário Sin-Cera, integrando, na última década, a equipa da Associação ArQuente, para além de algumas participações avulsas em produções de outras companhias/associações. Participou em mais de duas dezenas de performances, *happenings* e peças teatrais sobretudo a nível regional, assim como outras tantas curtas formações em artes de palco, sobretudo dança e teatro.

NUNO PINO CUSTÓDIO | Encenador

Nasceu em Lisboa, em 1969. Desde praticamente o começo de uma atividade iniciada aos vinte anos, desenvolve e sistematiza uma metodologia de interpretação com máscara, assim que colheu os primeiros ensinamentos com Filipe Crawford, na extinta Meia Preta (1990). Fundou, pouco depois, o Teatro Experimental A Barca, onde pôde, com as suas primeiras encenações e aulas, explorar de forma concreta a relação interdependente entre "ver" e "fazer", cuja máscara, o seu sistema de interpretação, se constituía, por si só, como uma extraordinária ferramenta. Foi seguidamente aluno de Ferruccio Soleri (2000) e de Mario Gonzalez (2008 e 2012). O primeiro, trazendo consigo a abordagem estética da *Commedia dell'Arte* reinventada pelo PiccoloTeatro di Milano; o último, fundador da disciplina Masque no Conservatoire National de Paris, trazendo referências e caminhos presentemente explorados por Pino Custódio. Estes contactos tornaram-se determinantes na

consolidação de um percurso que se vinha formando e tinha já um rumo: o confronto directo da experiência do viver quotidiano numa sociedade individualista orientada pelo hiperconsumo e a do teatro, cuja essência se faz sentir com o desdobramento no outro, no tempo da percepção do presente, numa espécie de máquina que só funciona se humanizar.

Nuno Pino Custódio cria e desenvolve, regularmente, há duas décadas, *workshops*, colaborando amiúde com escolas profissionais (como foram e/ou são os casos da Escola da Máscara, da Academia Contemporânea do Espectáculo, da Escola do Chapatô, da ESE Coimbra, da ESTAL, da ACT – Escola de Actores ou da ESMAE). Esta colaboração tem sido extensível, também, de uma forma natural, à formação no seio das próprias unidades de criação (Teatro Meridional, Teatro O Bando, Circolando, Teatro Oficina, Teatrão, ACTA - A Companhia de Teatro do Algarve, Teatro do Montemuro ou FIAR, são exemplos disso). Como encenador, a sua atividade não se dissocia da própria dramaturgia que cria, uma "dramaturgia do ver", como prefere definir, contemporânea ao espaço do ensaio, nem tão-pouco da escrita. Entre o Teatro Experimental A Barca, a Companhia do Chapatô, a FC – Produções Teatrais, o Teatro das Beiras, o Teatro O Bando, o Teatro Meridional, o Teatrão, o Teatro do Montemuro, o Teatro Oficina ou a ESTE – Estação Teatral, conta com mais de seis dezenas de criações, muitas de sua autoria, outras em regime de co-criação, onde a centralização do trabalho do ator (na perspetiva de uma "representação total") e a improvisação, como ferramenta de pesquisa e criação, se fundem com o vasto território de uma disciplina com máscara e desenvolvem toda uma intervenção que converge para uma linguagem própria, específica, dita "do teatro". Raramente trabalha com textos previamente escritos, com impulsos demasiado concretos já registados por criadores exteriores aos grupos de trabalho. A escrita, faz parte de todo um processo e sedimenta-se, aos poucos, depois de um já profícuo contacto com o público. Ainda assim, Sanchis Sinisterra, Beckett, Dario Fo, Luís Bernardo Onwana ou Cocteau assinalam um percurso que nunca se desviou da sua natureza. Natureza que "não se remete à demarcação conhecida por 'teatro físico'" – faz questão de assinalar – "não obstante, precisar de ser físico para ser teatro". "O relato de Alabad" (2002, também interpretado por si) e "Mãe Preta" (2004), são ainda assim textos de sua autoria que se destacam.

Pino Custódio tem, por isso, procurado edificar uma "ideia de teatro", num percurso cuja pesquisa não busca de forma espontânea os limites, as transgressões, as interceções, os enclaves entre as diversas disciplinas e artes, mas, antes, a criação de movimentos cênicos: o contacto, o interesse, o relacionamento com aquilo que Jacques Copeau, por exemplo, chamaria de "fundações intactas". Formas antigas (como o Teatro Clássico Grego e Romano ou a *Commedia dell'Arte*) ou tradicionais (como a pantomima ou a prática milenar dos contadores de histórias), relacionando diretamente "passado" com "futuro", "antigo" com "novo", na perspectiva de que, mantendo-se em contacto com uma essência, uma estrutura imutável, uma "ideia", se pode, finalmente, pensar fazer teatro "com" (e não "para") o público. Um público moderno, como faz sempre questão de referir. A inquietação que está inata em cada uma das suas encenações ou aulas é a de conseguir expressar o teatro, enquanto arte, como necessidade insubstituível, quanto mais não seja por uma questão antropológica. Tem uma atividade também visível junto de grupos universitários históricos como o CITAC, o TEUC, o GEFAC, o GRETUA e o TUP, sendo, atualmente, um dos pedagogos de referência no seu país, colaborando amiúde com escolas artísticas, profissionais e universidades.

Especializou-se em Estudos de Teatro, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e colaborou como investigador do Centro de Estudos de Teatro, entre 1996 e 2000. Foi Diretor Artístico da ESTE – Estação Teatral, e já mostrou o seu trabalho ou ministrou *workshops* nos seguintes países: Bélgica (Bruxelas, Liège, Gand, Lovaina), Espanha (Salamanca e Barcelona), França (Paris e Poitiers), Cabo Verde (Mindelo), Alemanha (Berlim), Noruega, Moçambique e Brasil (Rio de Janeiro).

PATRÍCIA RAPOSO | Designer de Cena

Natural de Oeiras (1976). Iniciou o seu percurso académico em Artes Plásticas na ESAD, Caldas da Rainha, mas foi em Lisboa que acabou por se licenciar, na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Teatro – Ramo de Design de Cena. A sua experiência e formação profissional principiou com João Brites, na Cooperativa Teatro O Bando, como assistente de cenografia e foi posteriormente complementada na Companhia Teatro Cão Solteiro, sob tutoria de Mariana Sá Nogueira, com quem trabalhou como assistente de figurinos em diversos projetos. Entre 2008 e 2020

trabalhou regularmente em televisão como assistente de figurinos. Do seu percurso individual e criativo como figurinista para teatro destacam-se os projetos feitos com Tiago Rodrigues para a Companhia Maior, com Rogério de Carvalho, para a Companhia de Teatro de Almada, com Nuno Nunes, para a Propositário Azul, com Nuno Pino Custódio, para a ESTE – Estação Teatral e para o ColecTA - Colectivo Teatral do Algarve, e com Peter Cann para a companhia açoriana Cães do Mar. Dos projetos mais recentes destacam-se ainda a criação de figurinos para as óperas, “Conspiração da Igualdade”, produção Associação Setúbal Voz, com música de António Vitorino d’Almeida, libreto de Francisco Teixeira, direção artística de Jorge Salgueiro, e “Vencer o dia”, produção Artis XXI com música e dramaturgia de Teresa Gentil, encenação de Aldara Bizarro e direção artística de Elsa Mathei e Nídia Marta.

ÍNDICE DE IMAGENS - ANOTAÇÕES/DIÁRIOS DE BORDO
(integradas no Dossier genético)

ANOTAÇÕES TÂNIA SILVA (TS)

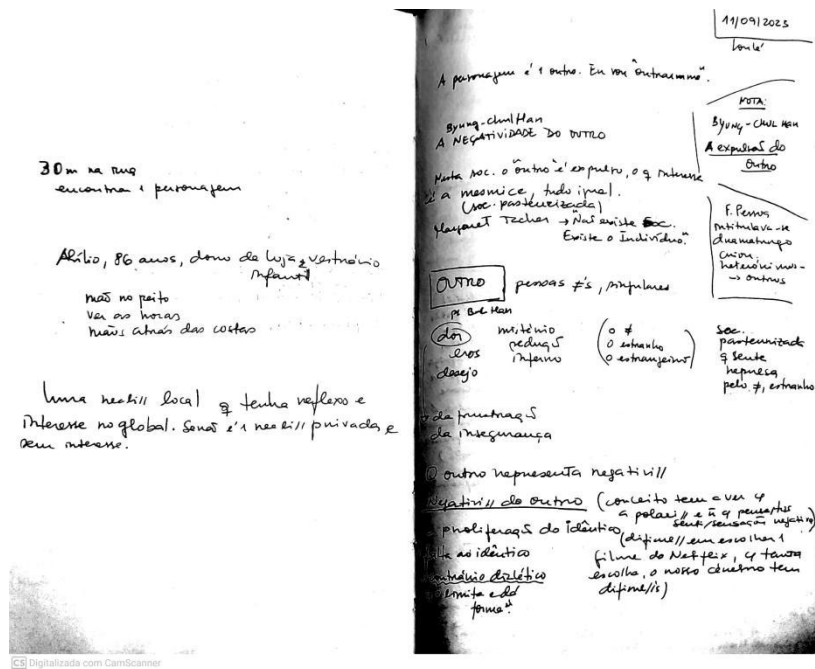
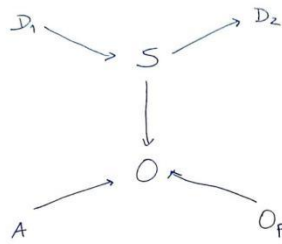


Fig. TS1 – Anotações Tânia Silva (11 setembro 2023).

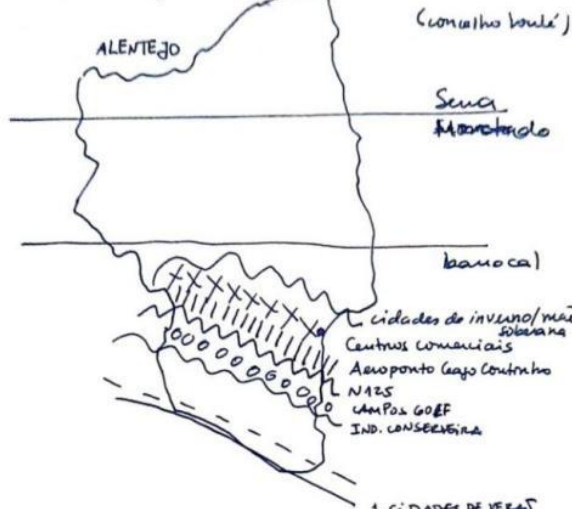
Exemplo q a personagem q nos interessa da rua.



- S: Afiliado, só mais dono loja vestuário criança
- D1: Venda de seu produto / loja está q diferente e com risco de perder
- D2: pessoa que passa na rua das lojas
- O: ~~Venda de seu produto~~ mais q a loja ~~sempre~~
- A: empregado da loja de S (pessoa que trabalha lá)
- Op: dono/genero da loja da frente (de souzinhos)
- D1 e D2 são a padroniza das a parte top-down

Fig. TS2 – Anotações Tània Silva (11 setembro 2023).

Quando (mais) para sul / Onde o azul / Mar



1. CIDADES DE VERÃO
2. PRAIA / SURF
3. PIA FORTUNA / ILHAS
4. SALINICULTURA
5. AGRICULTURA

CENAS GELIAS

1. Sua
2. Banco de areia
3. (Cidade interior) Mãe Sobrana
4. ~~Ind~~ N125
5. Aeroporto / Shopping / Estádio / Fans / Hospita
6. CAMPOS DE GOLF
7. IND. CONSERVEIRA
8. Praia / SURF (cidade litoral)
9. PIA FORTUNA / ILHAS
10. IND. MARINHAS ~~(Ind)~~
11. Mar

Estamos a encontrar chagas a a lógica pr encontrar 1 sistema pra ciadas/sumas

Fig. TS3 – Anotações Tânia Silva (13 setembro 2023).

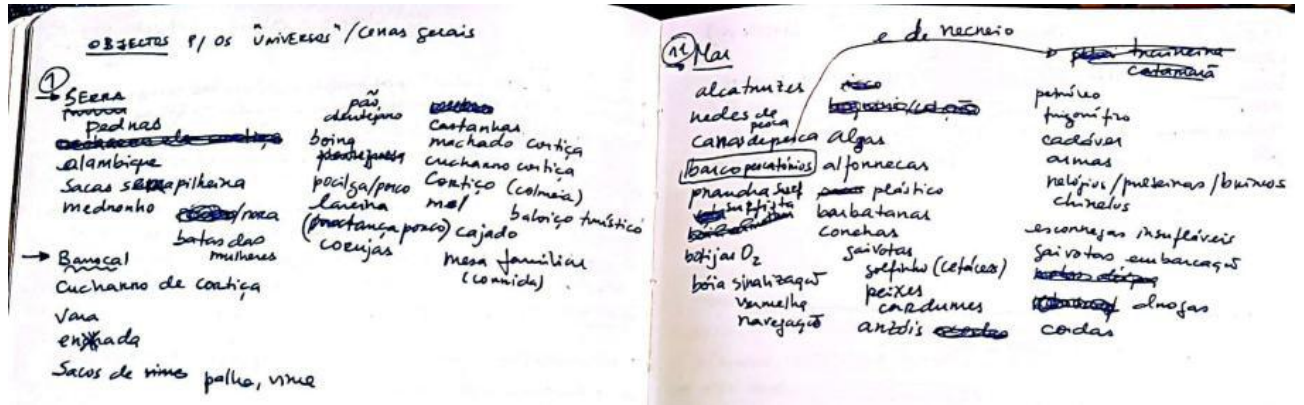


Fig. TS4 – Anotações Tânia Silva (14 setembro 2023).

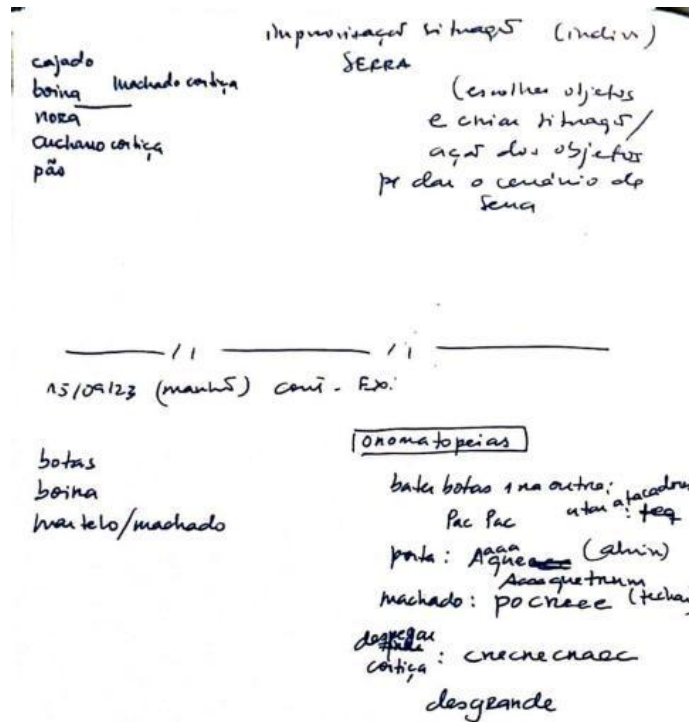


Fig. TS5 – Anotações Tânia Silva (15 setembro 2023).

Fig. TS7 – Anotações Tània Silva (19 setembro 2023).

26/09/2023
Lajoa

how peT a pop
 goal answerning handsoning
 canbe to que
 iutun jangding
 ah ahn
 ham castelok
 how buci foI howbuttah fuI
 Cunitbe scutmi Kissling on a check (4x)
 quita foiles vilamours Peter/Charles

Fig. TS8 – Anotações Tània Silva (26 setembro 2023).

Romance de Dona Raurane (novelizada em Alfizure)

fi z m^ua aposta, seu honos, ganhacane
 Ou de perder ou de ganhacane
 Dormir com ^oDona Raurane, | 2x
 Ai filha do Conde Real^(e)

Nã apostes, o meu filho!
 Ai, que tu nã hãdes ganhacane!
 Dona Raurane e' muito sedua... | 2x
 Ai de ti nã se deia a enganacane!

Fig. TS9 – Anotações Tània Silva (26 setembro 2023).

Entradas no Autocano

Certavez tudo se pôs em movimento
Como que soprado pelo vento
Certa ~~vez~~ vez, certa semana, certo dia
Precisou de descer à cidade ~~para~~
Porque se esqueceu a ti Bia.
Sózinha ti Bia foi sem saber
Sem saber ler nem escrever
ti Bia foi ~~atente-se~~ ^{lame} naquela cidade.
Que tinha que novem o bilhete de identidade
Que agora se diz cartão de cidadão ~~de~~
de cidadane ^{lame}
Sim, que ela não se tinha
por "entronhada", ~~matrônis~~ ^{lame}.
Ti Bia desceu à cidade ~~como que soprado~~
Como que soprado pelo vento
Certa ^{vez} ~~dia~~, certa semana, certo ~~dia~~
Tudo se pôs, em movimento.

Fig. TS10 – Anotações Tânia Silva (04 outubro 2023).

ANOTAÇÕES SARA VICENTE (SV)

Datum / Date: 11. Sep

- Doc / BI (emcul) HMCena
- semana 1 - Loulé
- semana 2 - Lagos → saídas 9h noite / cerejeira
possibilidade ficar noites Espaço jovem
- semana 3 - Lagos → possibilidade almoço + barato contra da escola
- semana 4 - Loulé Atú Estreia (10 Nov)
- semana 5 - "
- semana 6 - "
- semana 7 - "
- semana 8 - "

→ Fins de semana
4/5 nov ✓
28/29 out ✓

PERSONAGET: observar alguém na rua.

Sr. Francisco, 93 anos
Observador, carpinteiro

olhar pt cima requer suporte

- ombros > gancho para trás
- cotovelo
- mãos - fígado / suporte pt levantar tronco e olhar
- subtir o cinto
- para manca (1,2,1,2)

- VW polo
- andar, parar, olhar pt trás
- andar, agachar parade, subir degrau

NPC: (dois tem + tempo) para o pouco tempo que tem de vida.

Fig. SV1 – Anotações Sara Vicente (11 setembro 2023).

MAPA (FOFO)

DICCIONÁRIOS

<p>Mediocracia Com Real / online SERRA "feio" pescadores Desertificado / Isolamento Ruralidade Público (saúde, ed., info) Autocríne Afetional / Identidade Expectação Residentes Estrangeiro "BOM" (ativo) Alojamento local Falta de capital Época M.A. e Extrema Riquiza Severita Amador / Escassez Prof. Local Propriedade (privada) Concessão</p>	<p>VS</p> <p>Meritocracia Sem real / offline costa / mox / Rocha holics 5* embelezado Povoado / Aglomerado 3</p> <p>Urbanidade Privado / desinformação Não - autócrono Globalização / Standard importação Não - Residentes Estrangeiro "mau" (não ativo) Desalojamento local Lavação de dinheiro É ÉPOCA BAIXA Extrema Pobreza Cliente Valorização de profissões Território selvagem Natureza e seus recursos</p>
--	---

UNIVERSOS

- Inaustria Conserveira
- Serra (Monique, Espinaco de cão, Candeirão)
- Mentado (produção de cortiça)
- Boleiros (Alambique, Alfarroba, Medronheiro)
- Salsicultura
- Ostricultura
- Praça, lhas, barbas, EIA FOEMOSA
- W 125

• Centros comerciais

• Campos de Golf

• Aeroporto de Faro

• Surf

• Cidades de Inverno

• Cidades de verão

• Festivais de música

• Mãe soberana

Mapa de pontos turísticos:

Alentejo

• Alentejo

• Monique

• Silves

• Loulé

• SBA

• Vila do Bispo

• Lagos

• Póvoa

• Lagos

• Albufeira

• Faro

• Olhão

• Tavira

• Faro

• Olhão

Fig. SV2 – Anotações Sara Vicente (12 setembro 2023).

Data: 14. Set

Aquecimentos

- 8's (aquece corpo e espaço)
- Saídas c/ joelhos frente e lateral
- Nota de diferença ponto do pé (ponto e calcão)
- + Apertar maças c/ momentos **Frageze**
- Estrela (LeCoq) + Anão (YOGA VIII)

Coro
(LeCoq): sem parar, denuncia **correções**, **ficar** } **2 pass por**
Exercício: Espaço comprime + Corrida à posse + Passar } **concep**
pelo centro energético

NPC: [Olhar Teatral] implica distância para contar aquilo que é familiar

LÓGICA DRAMATURGICA I (Apunlamento)

C1 - Serra/Montado
C2 - Barrocal
C3 - Mac Soberana (Cidade Interiores)
C4 - N125
C5 - Aeroporto, Estádio, Shopping, Hospital
C6 - Campos de Golf
C7 - Indústria Conservas
C8 - Fábrica/Suete (cidade litoral)
C9 - Ria Formosa Ilhas
C10 - Indústria Montado
C11 - Mar

Essa viagem que transformava o ritmo "noutra coisa"

Fig. SV3 – Anotações Sara Vicente (14 setembro 2023).

LEVANTAMENTO DE OBJECTOS

CENA 1 - Serra/Montado

cocheco	coelho	pão (salvo, alentejano)	
machado de coqueado	boina portuguesa	coluças	Nona
javal/poleiro/porco	Alambique	Lancina	Botas
marfãs	Saxapilheira	pedras (muros)	
maio compudo	baloiço truístico	castanhas	

CENA 11 - Macé

pinha	alfovecas	conchas
água	barcos/Embarcações	peixe
plata (resíduos)	bestas O2	Redes de pesca
Alcatraz	excavação gavotas o pechal	gavotas
boas (marinheiros, marcos)	Armas e Drogas	Celários
casas de pesca	Pendidos e Acheador	Frigoríficos
	condas e antois	Cadáveres
		Relógios
		pullman, lina

Do Registo para a Memória

LISTA ACCIÃO PERFORMAÇÃO CENA 1 (Serra/Montado)

- 1 - Dona Alcatraz veste o bato
- 2 - Abre a porta (calor obscuro)
- 3 - Coloca boina do marido (ensa o marido?)
- 4 - Repara num pedaço de pão e come (come a pão se está bom)
- 5 - Leva saco de saxapilheira e cajado
- 6 - caminha e come pão
- 7 - **Compunção vintão (vê)**
- 8 - tropeça na pedra e coloca a no muro
- 9 - chega ao pé da lenha
- 10 - Atesta o saco de saxapilheira
- 11 - Coloca saco atrás das costas
- 12 - Tem dificuldade em agarrar o cajado que largou no chão
- 13 - Vai embora

Caror Suor **Carisco, Resistência**

lenha

Fig. SV4 – Anotações Sara Vicente (14 setembro 2023).

Datum / Date: 15. SET

SETY IMPROV (elástico q le puxo pl centro)

1 - Beira	veste
2 - Botija (zi vou levar a tua botija)	ubutum
3 - Cajado e saco sacapilhana	AAATMAS (caol)
4 - Andar	tick tack
5 - vêr carro (parece)	-
6 - Andar	tick tack
7 - vizinho	-
8 - andar	-
9 - lenha + saco	sacusa saca
10 - luar	sua sua sua
11 - saco mais costas	POREIRA
12 - Beira Dificuldade em apontar Cajado	-
13 - Andar pl trás	-

ONOMAIDIAS [ZISCARCHI]

Palavras / sons que informam e emocionam

Veste > 1

UBUTUM

AAAT - Beira - TRÁS

tick - Andar - tack } tempo da lentidão

SUA SUA SUA - SWOP

POREIRA - SACO NAÍ COSTAS

NOTAS

- falta de acento "ET" ? "M"
- falta pl mostrar distância
- Cozsa parecido mais do q acceer ind.

Fig. SV5 – Anotações Sara Vicente (14 setembro 2023).

MODELO ADICIONAL PERSONAGEM CENA 4th SERRA/MONTADO

D1

Planear e colocar produtos pl seu sustento, trocas com vizinhos e para vender. Sem turistas a montar tendas em cima deles.

D2

Delimitar o seu terreno de forma a que não possa "terratear ninguém" e venham cada vez mais turistas

S
Dono Alcantarilha

B
Apontar pedras para fazer um muro à volta da horta

A

Vizinho q está farto dos turistas e ~~vai~~ tem um cacinho de mão

Op

Turistas
Acompem em cima da horta e deitam-se-lhe sustento

NOTAS

- Falta: o que é que os turistas procuram de especial naquele terreno? Fonte? Bonança? + Como é que D. Alcantarilha abordou os turistas?
- B → ã imediato, Reque escolhas e estratégia,
- D1 + questões práticas e lógicas
- D2 → porque queremos ser felizes
- ~~Beira~~ Remeter pl o espaço!

Fig. SV6 – Anotações Sara Vicente (15 setembro 2023).

Parque / Date:

TRABALHO DE CANAL (LAGOS) > OBJECTOS CIDADE DE VERÃO

- Loja BAGETS (turistas, pareados à porta prejudicam trânsito)
- Turista velhota com Pala (sequea moído tipo bengala)
- Turistas Americanos (coffee to go)
- Turistas, dois casais 60/70, olham PARA MONTANHAS QUE IMPEDEM CARROS DE PASSAR
- Sr. gata na rua p/ janela EM FRANCÊS
- Cafe ARTISTAS (Michelin) €9,80 uma sopa

OBJECTOS CIDADE DE VERÃO (CB)

- ATM
- Souvenirs / Expositores (Postais, porta-chaves,
- Chapéus (de palha, q pala...) de verão
- Caixa de Chaves q contém/ Placa Alojamento de verão
- Máquina Fotográfica & Telemóvel (foto, maps...)
- Menu (restauração, academia) *
- Deuses de sol
- Bisulho de esplanada *
- Mesas & cadeira (dispositivo) *
- Cuscos, Toalha, Bikini
- Mochilas / Totebag
- Cateclana
- Pints *
- Francês / Fato / Surf
- Bastão de caminhada
- Têxtil
- TukTuk, Comboio Turístico
- Ovoscaque TOURS
- Corrente de mão de abastecimento / distribuição
- Trolley
- Flyers
- Stand in (q info)
- Selo de praia (Protector Solar)
- Guarda Sol
- Cadeira de praia
- Selfie stick
- Torneira LAVA PÉS
- Esteiras / Colchões
- Leque / Mini ventilador
- Garrafa de Água
- Cinto de praia

Fig. SV7 – Anotações Sara Vicente (19 setembro 2023).

→ História creolina: Como tornar a história de Nogueira Hospitalar, Alameda?

→ História Anegão: Antiquário que mete a mão numa lagoa para fazer uma Guest House? Metáfora dos CIPROES
 La motivação: doença / desequilíbrio

* Trazida a sazonalidade / ~~Verão~~ Verão com menos adestreza, história ~~em~~ transforma o Inverno em estação mais difícil do que verão de espera. Como podemos mostrar esta falagem onde o decorrer de uma situação prejudica o bem-estar de outra.

PERCURSO	HISTÓRIAS
1 (Sala, Montado, Porecocal)	Lúcia Tina Rafaela
2 (Cidade Inv/mãe)	
3 (M25)	Sana "dona coxija"
4 (Capital)	Coacuna "hospital Capital"
5 (Golf) 6/7/8/9	Mauco
6 (Industrias)	Leticia "n é p' पास" Tânia "sempre-beo"

7
(Praia/Cidade Verão)

8
(Rio/Inas)

9
(mar)

Date/Date: "Joa za Via"
 Anglo: ~~Requisitos~~

Ida / Volta

Fig. SV8 – Anotações Sara Vicente (21 setembro 2023).

VOCABULOS PARA USO NO AQUECIMENTO Datum/Date: 26. SET

Opitablu / AUPITABLE
GOODHANCENING
CANT BITOQUE
- INFUN JUNGLING, / INFAN JUNGLELING
HAN HAN
HAMCASTLETOP / HAM CASTLE'OP
AUBUITAHFUL / HAUBUTAFUL
CURIRITIBI
SCUTMI OTARIODOING
KISSLING

BRITISH
Vocab

Fig. SV9 – Anotações Sara Vicente (26 setembro 2023).

VOCABULARIO HOLANDES Datum/Date: 27. SET

ME IAR DUVAH
RUSTIK SCHNEIDER (! German's)
ICK DENCK DEZ ZU ~~WOLTER~~ BOLTER HAM (! Barten's)
~~WOLTER~~
ICK DENCK DEL ZU SANDWICH WARDELOZEI
CUCUMBER SALZ IS IN MEIN LAND
YA YA CHICKELIQUE BACKFUL

VOCABULARIO ESPAÑOL

- ASEREJE DA DEJE
- B DE JEJE TU DEJEBERE
ME GUSTA
- SEIBIUNOUVA ~~WOLTER~~ AN DE BUGUI
- AN DE ~~WOLTER~~ GUIDIDIPIÓN
- KETCHUP

Fig. SV10 – Anotações Sara Vicente (27 setembro 2023).

ÍNDICE DE IMAGENS - DOCUMENTOS CEDIDOS PELO ENCENADOR (NC)
(íntegradas no Dossier genético)

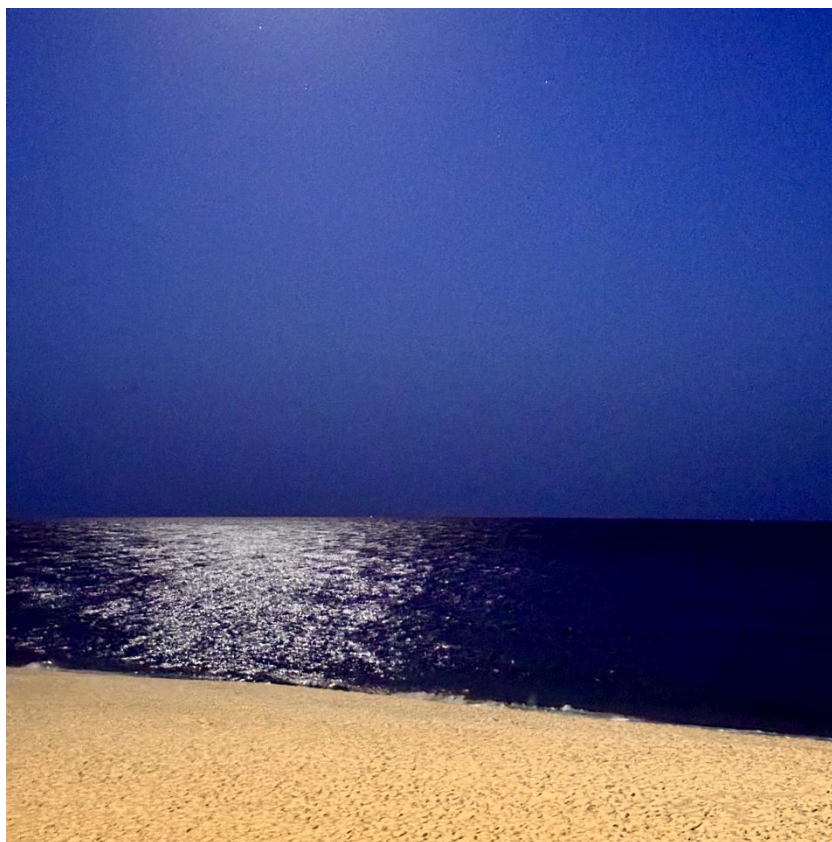


Fig. NC1 – Mar numa praia de Quarteira. (Período de ensaios)

Primeira imagem de divulgação do espetáculo nos materias de divulgação do Cineteatro Louletano.

Fotógrafo: Nuno Pino Custódio

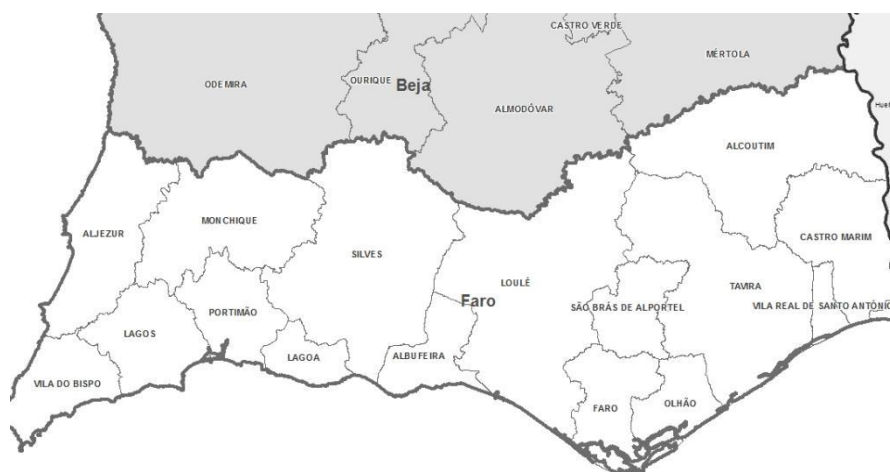


Fig. NC2 – Mapa dos concelhos algarvios (12 setembro 2023).

Imagem cedida pelo encenador.

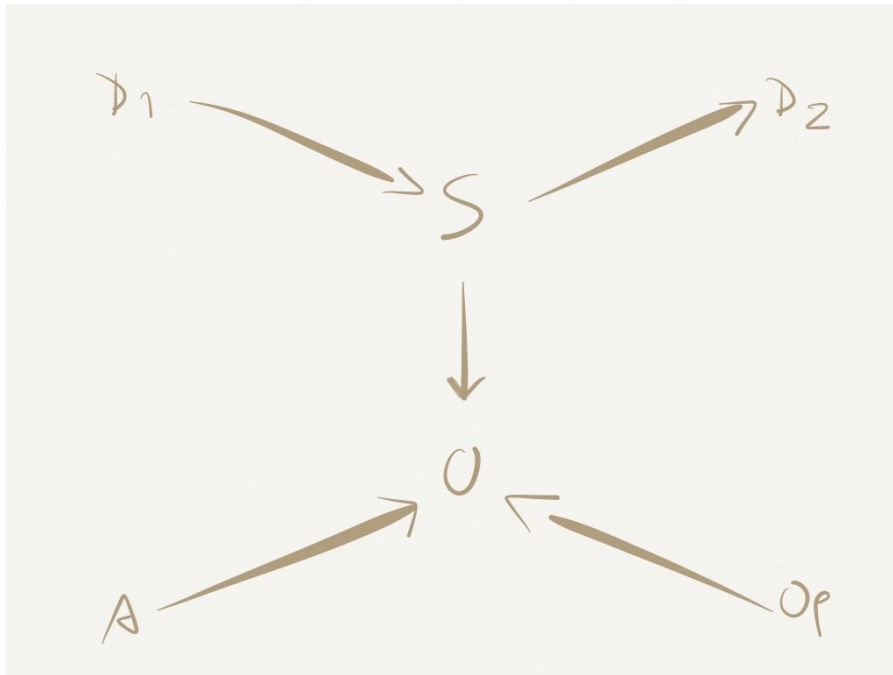


Fig. NC3 – Modelo Actancial (11 setembro 2023).

Imagem cedida pelo encenador.

ÍNDICE DE IMAGENS - FOGRAFIAS PERÍODO ENSAIOS (FPE)
(integradas no Dossier genético)



Fig. FPE1 – Período de ensaios (primeira semana; 11 a 15 setembro 2023).

Fotógrafo: Martim Santos



Fig. FPE2 – Período de ensaios (primeira semana; 11 a 15 setembro 2023).

Fotógrafo: Martim Santos



Fig. FPE3 – Período de ensaios (segunda semana; 18 a 22 setembro 2023).

Fotógrafo: Tátá Regala



Fig. FPE4 – Trabalho de campo em Lagos (segunda semana; 18 a 22 setembro 2023).

Fotógrafa: Carolina Santos



Fig. FPE5 – Trabalho de campo em Lagos (segunda semana; 18 a 22 setembro 2023).

Fotógrafa: Carolina Santos



Fig. FPE5 – Período de ensaios (terceira semana; 25 a 29 setembro 2023).

Fotógrafa: Tânia Silva



Fig. FPE6 – Trabalho de campo no Ludo/Ria Formosa, Faro (quarta semana; 02 a 06 outubro 2023).

Fotógrafa: Sara Vicente

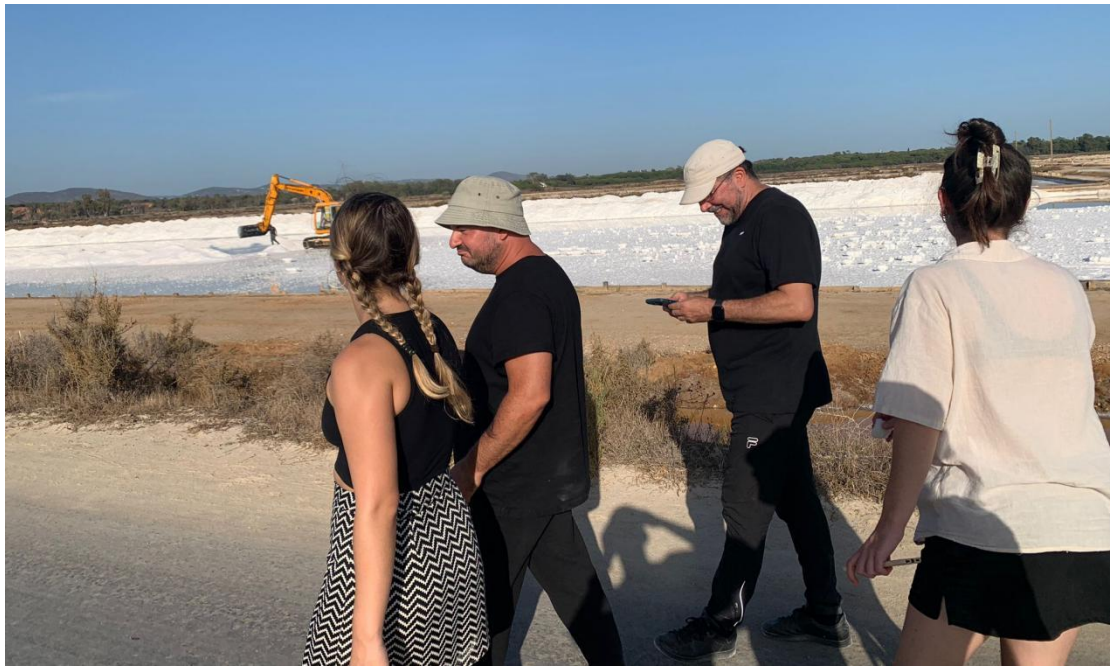


Fig. FPE7 – Trabalho de campo no Ludo/Ria Formosa, Faro (quarta semana; 02 a 06 outubro 2023).

Fotógrafo: Mauro Coelho



Fig. FPE8 – Trabalho de campo no Ludo/Ria Formosa, Faro (quarta semana; 02 a 06 outubro 2023).

Fotógrafo: Mauro Coelho



Fig. FPE9 – Período de ensaios (quarta semana; 02 a 06 outubro 2023).

Fotógrafo: Martim Santos



Fig. FPE10 – Período de ensaios (quarta semana; 02 a 06 outubro 2023).

Fotógrafo: Martim Santos



Fig. FPE11 – Período de ensaios (quinta semana; 09 a 13 outubro 2023).

Fotógrafo: Martim Santos

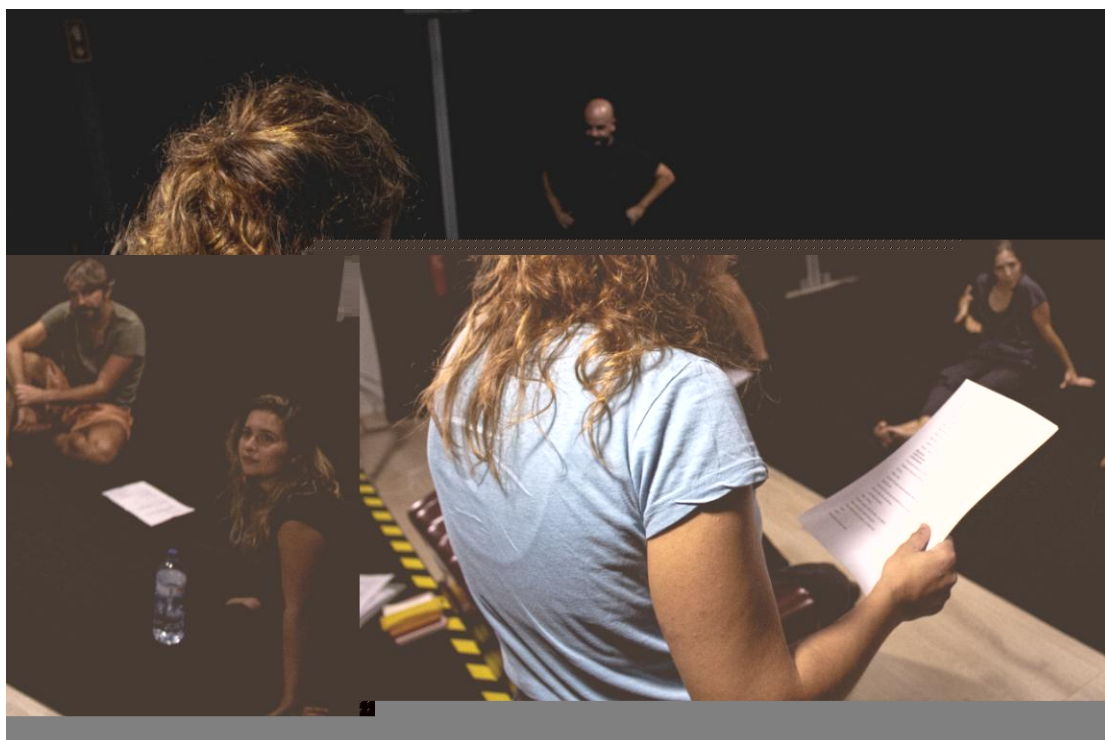


Fig. FPE12 – Período de ensaios (quinta semana; 09 a 13 outubro 2023).

Fotógrafo: Martim Santos



Fig. FPE13 – Período de ensaios (sexta semana; 16 a 20 outubro 2023).

Fotógrafo: João Silva



Fig. FPE14 – Período de ensaios (sexta semana; 16 a 20 outubro 2023).

Fotógrafo: João Silva



Fig. FPE15 – Período de ensaios (sexta semana; 16 a 20 outubro 2023).

Fotógrafo: João Silva



Fig. FPE16 – Período de ensaios (sexta semana; 16 a 20 outubro 2023).

Fotógrafo: João Silva



Fig. FPE17 – Período de ensaios (sexta semana; 16 a 20 outubro 2023).

Fotógrafo: João Silva

ÍNDICE DE IMAGENS - FOGRAFIAS ESTREIA ESPETÁCULO (FEE)
(integradas no Dossier genético)



Fig. FEE1 – Estreia do Espetáculo, Cineteatro Louletano (10 novembro 2023).

Fotógrafo: João Silva

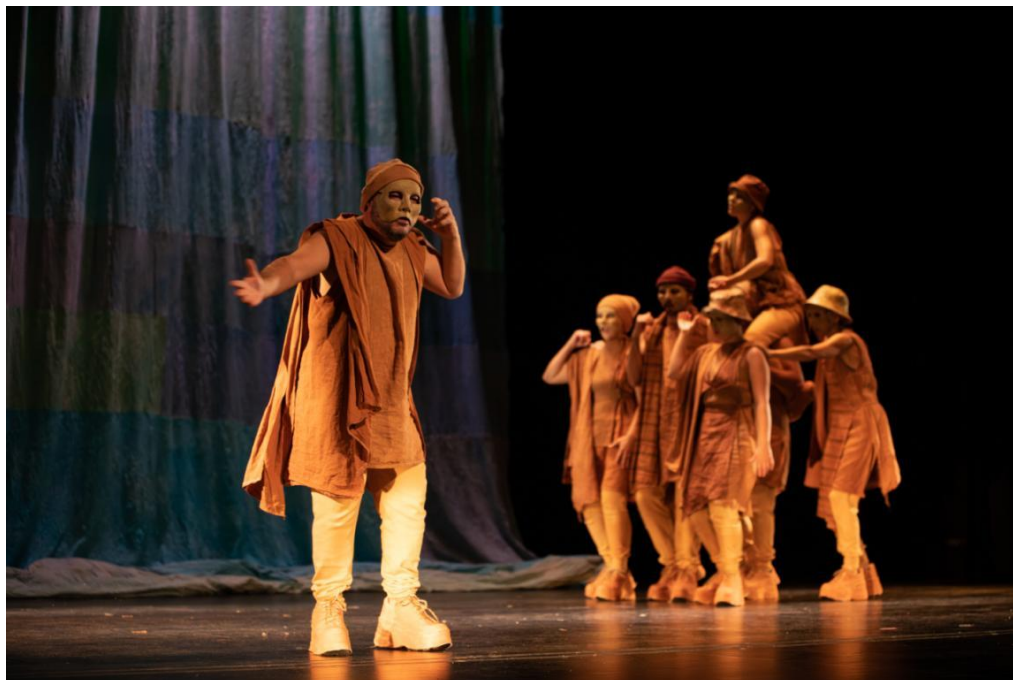


Fig. FEE2 – Estreia do Espetáculo, Cineteatro Louletano (10 novembro 2023).

Fotógrafo: João Silva



Fig. FEE3 – Estreia do Espetáculo, Cineteatro Louletano (10 novembro 2023).

Fotógrafo: João Silva



Fig. FEE4 – Estreia do Espetáculo, Cineteatro Louletano (10 novembro 2023).

Fotógrafo: João Silva



Fig. FEE5 – Estreia do Espetáculo, Cineteatro Louletano (10 novembro 2023).

Fotógrafo: João Silva



Fig. FEE6 – Estreia do Espetáculo, Cineteatro Louletano (10 novembro 2023).

Fotógrafo: João Silva

ÍNDICE DE IMAGENS - CROQUIS DOS FIGURINOS (CF)
(integradas no Dossier genético)



Fig. CF1 – Primeiro desenho de figurinos
Fonte: Patrícia Raposo

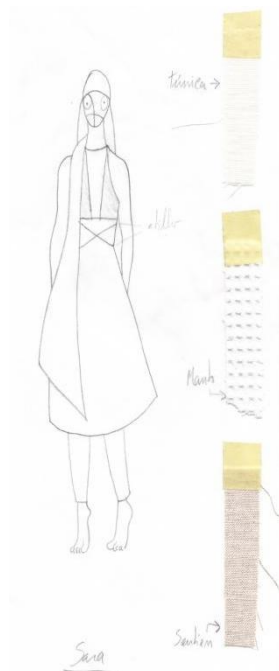


Fig. CF2 – Desenho de figurinos - Personagem Sara Vicente
Fonte: Patrícia Raposo

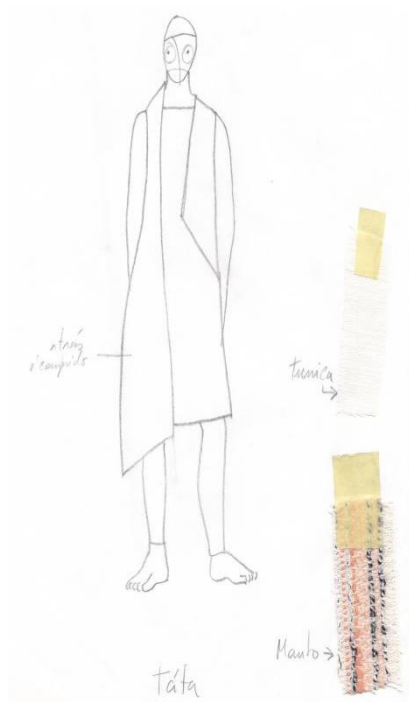


Fig. CF3 – Desenho de figurinos - Personagem Tata Regala
Fonte: Patrícia Raposo

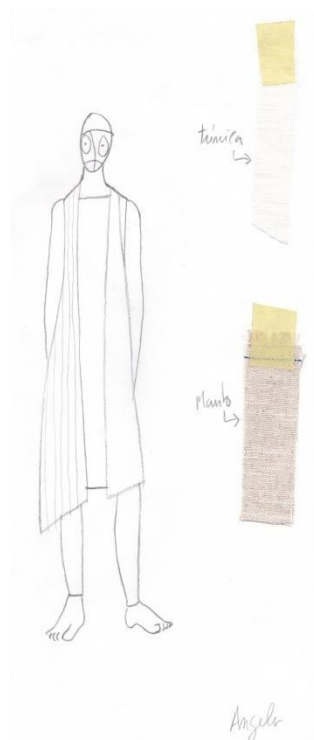


Fig. CF4 – Desenho de figurinos - Personagem Angelo Lorusso
Fonte: Patrícia Raposo



Fig. CF5 – Desenho de figurinos - Personagem Tânia Silva

Fonte: Patrícia Raposo



Fig. CF6 – Desenho de figurinos - Personagem Carolina Santos

Fonte: Patrícia Raposo

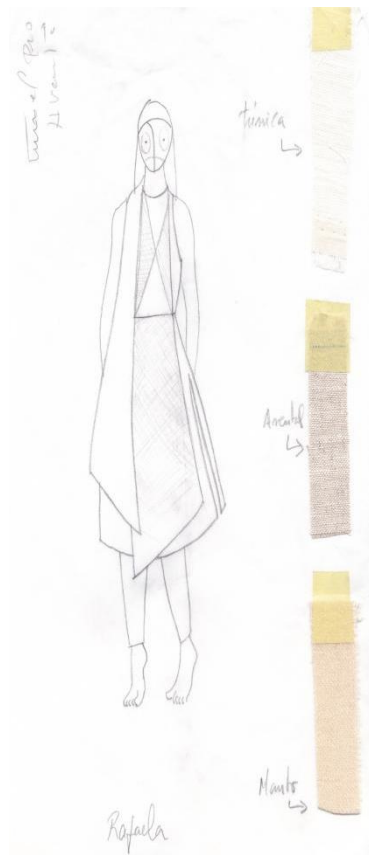


Fig. CF7 – Desenho de figurinos - Personagem Rafaella Ambrozio

Fonte: Patrícia Raposo

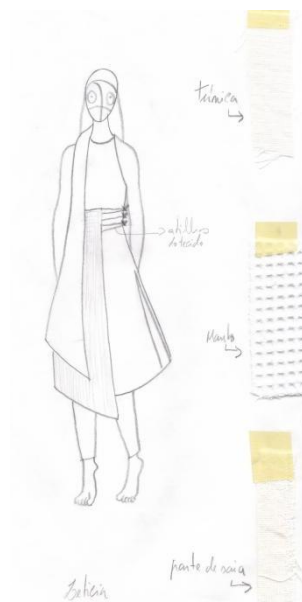


Fig. CF8 – Desenho de figurinos - Personagem Leticia Blanc

Fonte: Patrícia Raposo

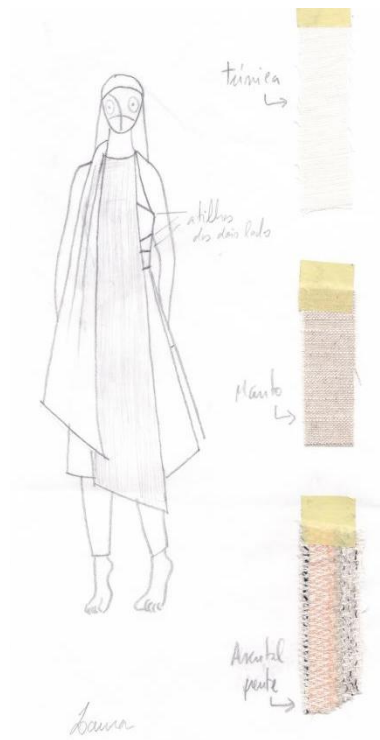


Fig. CF9 – Desenho de figurinos - Personagem Laura Pereira
 Fonte: Patrícia Raposo

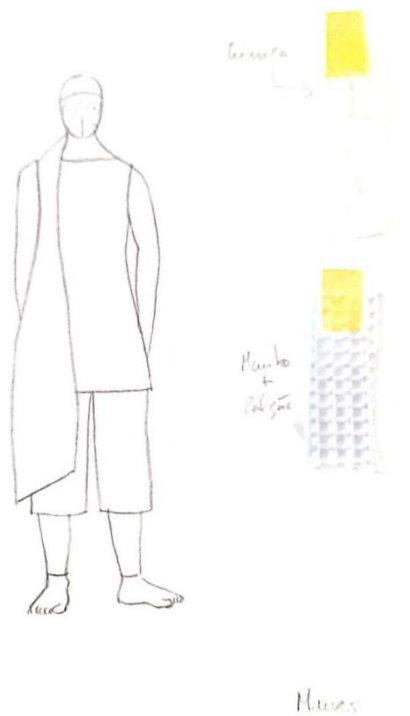


Fig. CF10 – Desenho de figurinos - Personagem Mauro Coelho
 Fonte: Patrícia Raposo

ÍNDICE DE IMAGENS - PROVA DE FIGURINOS (PF)
(integradas no Dossier genético)



Fig. PF1 – Prova de figurino com Tânia Silva e Patrícia Raposo (06 novembro 2023)
Fotógrafa: Laura Pereira



Fig. PF2 – Prova de figurino da Tânia Silva (06 novembro 2023)
Fotógrafa: Laura Pereira



Fig. PF3 – Prova de figurino com Laura Pereira e Patrícia Raposo (06 novembro 2023)
Fotógrafa: Tânia Silva



Fig. PF4 – Prova de figurino da Laura Pereira (06 novembro 2023)
Fotógrafa: Tânia Silva

ÍNDICE DE IMAGENS - MATERIAIS DE DIVULGAÇÃO (MD)
(integradas no Dossier genético)



Fig. MD1 – Cartaz do Espetáculo (Estreia)



Fig. MD2 – Banner/Cartaz do Espetáculo (Estreia)

colectTA²⁰²⁴ | makina de cena

ALGARVE 2024

Quando a sul o azul luar

FEVEREIRO

24 CENTRO CULTURAL DE LAGOS - 21H30

27 AUD. CARLOS DO CARMO LAGOA - 14H30

MARÇO m/14

21 TEATRO DAS FIGURAS FARO - 21H30

UMA CRIAÇÃO DE: **Nuno Pino Custódio**

EM CO-CRIAÇÃO COM: **Colectivo Teatral do Algarve**

Organização: makina de cena, mdTEATRO, colectTA²⁰²⁴

Patrocínio: ferra, ACIN, artissXXI, cult alg, m'fazzORRA, REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA, dgARTES, loulé, RUA, barlovento, figo lampo

Fig. MD3 – Cartaz do Espetáculo (Digressão Algarve)

colectTA²⁰²⁴ | makina de cena

Quando a sul o azul luar

ALGARVE 2024

FEVEREIRO

24 CENTRO CULTURAL DE LAGOS - 21H30

27 AUD. CARLOS DO CARMO LAGOA - 14H30

MARÇO

21 TEATRO DAS FIGURAS FARO - 21H30

UMA CRIAÇÃO DE: **Nuno Pino Custódio**

EM CO-CRIAÇÃO COM: **Colectivo Teatral do Algarve** m/14

Organização: makina de cena, mdTEATRO, colectTA²⁰²⁴

Patrocínio: ferra, ACIN, artissXXI, cult alg, m'fazzORRA, REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA, dgARTES, loulé, RUA, barlovento, figo lampo

Fig. MD4 – Banner/Cartaz do Espetáculo (Digressão Algarve)



Fig. MD5 – Logótipo ColectA



Fig. MD6 – Logótipo ColectA



Fig. MD7 – Imagem ColectA