

**Tânia Sofia Guerreiro da Silva**

**A CRIAÇÃO DO COLECTA – COLECTIVO TEATRAL DO  
ALGARVE: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O PROCESSO DE  
CRIAÇÃO DA PEÇA TEATRAL *QUANDO A SUL O AZUL LUAR***

**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**  
**Faculdade de Ciências Humanas e Sociais**

2024



**Tânia Sofia Guerreiro da Silva**

**A CRIAÇÃO DO COLECTA – COLECTIVO TEATRAL DO ALGARVE: UMA  
INVESTIGAÇÃO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PEÇA TEATRAL  
*QUANDO A SUL O AZUL LUAR***

Dissertação apresentada à Universidade do Algarve, como parte das exigências do Programa de Mestrado em Processos de Criação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais para a obtenção do título de Mestre.

Trabalho efetuado sob a orientação da:  
Professora Doutora Ana Clara Santos

E coorientação do:  
Professor Doutor Wagner de Miranda

**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**

**Faculdade de Ciências Humanas e Sociais**

2024



**A CRIAÇÃO DO COLECTA – COLECTIVO TEATRAL DO ALGARVE: UMA  
INVESTIGAÇÃO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PEÇA TEATRAL  
*QUANDO A SUL O AZUL LUAR***

**DECLARAÇÃO DE AUTORIA**

Declaro ser a autora desta dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve para a obtenção do grau de mestre.

Afirmo ainda que este constitui um trabalho original e inédito, que nunca foi submetido (no seu todo ou qualquer das suas partes) a outra instituição de ensino superior para obtenção de um grau académico ou outra habilitação.

Atesto que todas as citações estão devidamente identificadas. Mais acrescento que tenho consciência de que o plágio – a utilização de elementos alheios sem referência ao seu autor – constitui uma grave falta de ética, que poderá resultar na anulação da presente dissertação.

Faro, 30 de setembro de 2024

---

Tânia Sofia Guerreiro da Silva

## Copyright

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

## AGRADECIMENTOS

À minha filha Jade, minha preciosa mais preciosa.

À minha família e amigos de todos os dias.

À minha orientadora, Professora Doutora Ana Clara Santos, pela orientação na coordenação deste trabalho, pela motivação, força, sabedoria, confiança e boa disposição sempre presentes.

Ao meu coorientador, Professor Doutor Wagner de Miranda, pela coorientação do outro lado do Atlântico, mas tão próximo quanto a porta do lado, pelo apoio e pela confiança.

Aos professores e colegas deste mestrado, pelo conhecimento partilhado e angústias amparadas.

A todos os colegas, profissionais e amadores, da área do teatro com os quais trabalhei até hoje. Completo no ano de 2024, vinte anos como profissional na área do teatro, principalmente como atriz, mas também como encenadora, produtora, dramaturga, assistente de encenação, desenho e operação de luz, desenho e operação de som, formadora.

Por último, a toda a equipa criativa, de produção e técnica do processo criativo de *Quando a sul o azul luar*: Ana Beatriz Lopes, Ana Palmeiro, Angelo Lorusso, Carolina Santos, Laura Pereira, Leticia Blanc, Mafalda Oliveira, Marco Martins, Martim Santos, Mauro Coelho, Nuno Pino Custódio, Patrícia Raposo, Pedro Silva, Rafaella Ambrozio, Sara Vicente e João Tátá Regala, pela generosidade, entrega, partilha, cumplicidade, verdade e abraços apertados.

A todos, muito obrigada!

## RESUMO

A dissertação consiste no acompanhamento do processo de criação do ColecTA – Colectivo Teatral do Algarve, enquanto investigadora e enquanto observadora participante *insider* no processo de criação da peça teatral *Quando a sul o azul luar*. Com base no dossier genético constituído pelos diferentes agentes durante o processo de criação (registo fotográfico, registo vídeo, anotações, figurinos, escritos dramaturgicos, etc) e no fabrico do meu material de observação e de acompanhamento do processo (anotações, entrevistas, registos fotográficos e de vídeo dos ensaios, etc), procura-se fazer uma *descrição densa* do processo de criação em questão, de forma a estudar, graças à identificação dos *traços saturados* ou *lacunares* e à operacionalização das escolhas efetuadas, as funções do jogo do coro na criação dramaturgica e cénica. Espera-se que este estudo contribua não só para um conhecimento mais aprofundado da prática artística teatral em torno de projetos coletivos como o projeto ColecTA – Colectivo Teatral do Algarve, recentemente lançado na região algarvia, mas também para a compreensão de novas práticas colaborativas e de novas formas de criação artística no campo teatral, ancoradas na herança cultural regional.

**Palavras-chave:** Processo Criação, Genética Teatral, Práticas Colaborativas, Coletivo.

## ABSTRACT

The dissertation consists of monitoring the creation process of ColecTA – Colectivo Teatral do Algarve, as a researcher and as an insider participant observer in the process of creating the theatrical play *Quando a sul o azul luar*. Based on the genetic dossier created by the different agents during the creation process (photographic records, video records, notes, costumes, dramaturgical writings, etc.) and on the production of my observation and process monitoring material (notes, interviews, photographic and video records of rehearsals, etc.), the aim is to provide a *dense description* of the creative process in question, in order to study, thanks to the identification of *saturated* or *gapped features* and the operationalization of the choices made, the functions of the game of choir in dramaturgical and scenic creation. It is hoped that this study will contribute not only to a deeper knowledge of theatrical artistic practice around collective projects such as the ColecTA – Colectivo Teatral do Algarve project, recently launched in the Algarve region, but also to the understanding of new collaborative practices and new forms of artistic creation in the theatrical field, anchored in regional cultural heritage.

**Keywords:** Creation Process, Theatrical Genetics, Collaborative Practices, Collective.

## ÍNDICE

Introdução.....	9
Parte I - Enquadramento teórico e metodológico.....	12
Capítulo I – O campo da genética teatral.....	12
1. Da semiologia à crítica genética.....	12
2. A abordagem qualitativa e a herança da (auto)etnografia.....	16
Capítulo II - Metodologias aplicadas no estudo do processo de criação do ColecTA.....	23
1. Observação participante e acompanhamento do processo de criação.....	23
2. Estudo de caso à luz do método autoetnográfico.....	27
Parte II - Enquadramento cultural e artístico: a região algarvia.....	30
Capítulo I – A cultura no Algarve.....	30
1. Sobre a cultura e arte.....	30
2. Sobre a cultura em Portugal.....	35
3. Sobre a cultura no Algarve.....	38
Capítulo II - Práticas colaborativas no campo teatral algarvio.....	45
1. O teatro no Algarve.....	45
2. O teatro em rede no Algarve.....	52
Capítulo III - O projeto artístico do ColecTA - Colectivo Teatral do Algarve	
1. O impulso da Máquina de Cena.....	54
2. A peça teatral - <i>Quando a sul o azul luar</i> .....	55
Parte III - O processo de criação da peça teatral <i>Quando a sul o azul luar</i> .....	59
Capítulo I – Linha do tempo do processo de criação.....	59
1- Primeira semana- 11 a 15 de setembro.....	65
2- Segunda semana- 18 a 22 de setembro.....	78
3- Terceira semana- 25 a 29 de setembro.....	84
4- Quarta semana- 02 a 06 de outubro.....	88
5- Quinta semana- 09 a 13 de outubro.....	91

6- Sexta semana- 16 a 20 de outubro.....	93
7- Sétima semana- 23 a 28 de outubro.....	96
8- Oitava semana- 30 de outubro a 05 de novembro.....	97
9- Nona semana- 06 a 12 de novembro.....	97
Capítulo II – Fases da criação dramatúrgica e cénica: da máscara ao jogo do coro.....	101
1. Da história do teatro - a máscara e o jogo do coro.....	101
2. A máscara e o jogo do coro nos nossos dias.....	111
3. O processo de criação - a busca da centelha inicial da vida.....	117
4. Nos meandros da génese e da estética do processo de criação de <i>Quando a sul o azul luar</i> .....	128
5. Importância da Assistência de Encenação na constituição do Arquivo Genético.....	148
Conclusão.....	150
Bibliografia.....	154
Anexos	

## INTRODUÇÃO

Pregar a Arte

*A arte não se parte  
Aqui ou em qualquer parte  
A arte prega partidas: cada parte é arte  
As artes são partidas de muitas partes*

(Pedro Monteiro, em *O Poeta*)

Começo como no início, com Pedro Monteiro, meu primeiro e continuo mestre no teatro. Com ele aprendi a ver e a sentir o teatro, a sentir e a saber o teatro, a saber e a viver a arte. Continuo até hoje nessa permanente curiosidade e na persistente demanda pelo entendimento dos mistérios da vida.

A presente dissertação consiste no acompanhamento do processo de criação do ColecTA – Colectivo Teatral do Algarve/ColecTA’23, enquanto investigadora e enquanto *observadora participante insider* no processo de criação da peça teatral *Quando a sul o azul luar*.

Os objetivos centrais deste estudo foram ancorados em quatro questões fundamentais: aprofundar o conhecimento sobre o projeto teatral ColecTA’23, cujo propósito é reconhecer e unir “fazedores de teatro” no Algarve que, para além de contribuírem para o desenvolvimento das artes cénicas na região, de Sotavento ao Barlavento, almejam um exercício cada vez mais digno da sua profissão; acompanhar e analisar, à luz da investigação em Genética teatral, o processo de criação da peça teatral *Quando a sul o azul luar*, como *observadora participante insider*, com o objetivo de refletir sobre as práticas colaborativas do teatro na região do Algarve, as redes de criação e práticas entrelaçadas dos profissionais das artes cénicas no Algarve; recolher material do processo de criação em construção e fabricar documentos relativos à observação e acompanhamento do gesto criador com vista à constituição do seu arquivo para objeto de estudo na área da Genética teatral; estudar o dossier

genético e constituir o prototexto genético do processo de criação em questão, a fim de compreender as funções do jogo do coro, entendendo como este pode apoiar, conduzir e induzir a criação dramatúrgica e cênica.

Foi meu intento que os objetivos, acima traçados, fossem levados por diante graças à pesquisa em torno de questões de investigação tais como:

- Como é que as ferramentas transportadas dos estudos etnográficos podem servir os propósitos da Genética teatral e ajudarem-nos, neste estudo de caso, na compreensão de um processo de criação teatral coletivo?

- Qual a dimensão do papel do investigador-artista, na sua dupla função, na abordagem e no estudo do processo de criação?

- Podemos pretender aproximar o gesto criador na sua essência e na sua totalidade e contribuir para o fabrico do seu legado?

Esta investigação insere-se, dada a sua essência e os seus objetivos, na área dos estudos de Crítica Genética, orientada para o campo da observação e acompanhamento dos processos de criação artística. Para tal, fundamenta-se nos conceitos teóricos dos Estudos de Etnografia e dos Estudos de Genética Teatral, tais como a observação participante e o observador *insider/outsider* (McAuley, 2017), a descrição densa (Geertz, 1973), os traços saturados e lacunares (Féral, 2013), o gesto inacabado e a criação em rede (Salles, 1998, 2006).

Tratei, portanto, de recorrer às ferramentas metodológicas que os especialistas da área da Genética teatral foram buscar à crítica genética para a constituição dos chamados dossiers genéticos e prototextos (*avant-texte*, de Bellemin-Noël, 1972); à etnografia para interrogar o gesto criador com base na recolha de dados e na realização de entrevistas; à prática relativamente recente de acompanhamento de processos de criação, tendo em conta a coleta de traços e o fabrico de outros tantos na constituição e interrogação de arquivos artísticos.

A dissertação está dividida em três partes de análise. A primeira parte incide sobre o enquadramento teórico e metodológico ao objeto de estudo; a segunda parte revisita o enquadramento cultural e artístico da região algarvia; e a terceira parte debruça-se sobre o processo criativo da peça teatral em análise, identificando as suas particularidades, as suas potencialidades e dificuldades no terreno.

Os estudos na área da Genética teatral em Portugal são recentes e não existem ainda em número relevante. Espera-se que o presente estudo contribua para o enriquecimento do conhecimento nesta área.

## Parte I - Enquadramento teórico e metodológico

### Capítulo I – O campo da genética teatral

#### 1. Da semiologia à crítica genética

A pesquisa no campo das artes provoca ainda muito debate junto da comunidade académica, sobretudo quando ela pressupõe a intersecção entre a teoria e a prática ao nível do estudo do processo de criação. Os processos de criação são fenómenos complexos e mutáveis, tal como o mundo e as relações que se estabelecem em rede numa comunidade. As metodologias de análise e pesquisas têm de incorporar, adaptar e acompanhar este movimento de transformação constante.

A partir da década de 1960, os estudos de Semiologia voltam a chamar a atenção da comunidade científica, por iniciativa de vários semiólogos, entre os quais Roland Barthes (1964), I Bogatyrev e H Kowzan (1977). O fenómeno teatral torna-se objeto de interesse particular devido à complexidade e variedade dos sistemas significantes em presença. Aproveitando o contributo dos estudos semiológicos, os teatrólogos e dramaturgistas também começaram a utilizar os conceitos e perspetivas da semiologia na análise teatral. No teatro, a existência de várias materialidades de criação, que formam uma rede de signos em simultâneo para a produção de um sentido ou de uma obra artística, torna difícil a definição do que é um signo teatral (considerando que um signo é uma unidade mínima de significação). Assim, a análise semiológica do teatro debruça-se sobre o modo de funcionamento no conjunto e a função de cada sistema de signos na produção final de sentido e na receção desse sentido por parte do público quando a obra artística é apresentada.

No entanto, surge na mesma época um movimento contrário a estas abordagens e em contraponto ao estruturalismo vigente na época, a crítica genética, que defende uma compreensão da obra artística, principalmente da obra literária, mediante a reconstituição da sua génese, dos meandros e etapas da sua fabricação. Almuth Grésillon, no seu artigo *Alguns pontos sobre a História da Crítica Genética*, considera que o termo Crítica Genética surgiu “pela primeira vez em 1979, quando constou do título de uma coletânea publicada por Louis Hay, os *Essais de Critique Génétique*” (Grésillon, 1991, p.7). Segundo Louis Hay, a crítica genética surgiu “do

acaso e do empirismo” (Grésillon, 1991, p.9), quando, em 1966, a Biblioteca Nacional de França (BNF) adquiriu uma importante coleção de manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Em 1968, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon, o Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) criou uma equipa de investigadores de estudos germânicos para estudar, organizar e classificar os manuscritos com o propósito de serem editados no futuro. Para os pesquisadores encarregados deste estudo:

Não é o escrito final que está no centro de interesse, mas a escritura que se está fazendo, com suas infinitas dependências, com suas pertinências, bem como com suas impertinências. Não é a psicologia do autor nem a biografia da obra que importaria narrar, mas é um antetexto, com o conjunto das marcas conservadas, que se deve estabelecer. A partir de então, o geneticista, assumindo sua própria subjetividade (portanto sem procurar imitar a do escritor), construirá hipóteses sobre a trajetória escritural do processo em questão. (Grésillon, 1991, pp.9-11)

Almuth Grésillon, no mesmo artigo, admite que a crítica genética surge em pleno estruturalismo, mas “pelo menos em parte, *contra* ele”:

Herdando dessa corrente o rigor metodológico, a crítica genética, embora fazendo romper o fechamento do texto, foi utilizada para isolar e descrever as diferentes fases dos antetextos (notas documentárias, pesquisas, menções epistolares, notas de trabalho, roteiros, planos, resumos, primeiro esboço redacional, rascunhos elaborados, passagens a limpo, cópias, provas corrigidas); e estabelecer, em função dos hábitos variáveis dos escritores, tipologias antetextuais. Com o mesmo rigor, a análise material do manuscrito, que acrescenta ao antigo exame filológico as vantagens da informática e da análise do papel, mas que é uma coisa bem diferente do "positivismo com lente" (M. Crouzet 1989, p. 12), chega a classificações genéticas de muito grande precisão. (Grésillon, 1991, p.11)

O estudo do *prototexto* ou do *avant-texte* (*antetexto*), termo cunhado por Jean Bellemin-Noël em 1972, que designava todos os documentos que precedem a obra tornada pública, torna-se essencial. Com efeito, para os geneticistas, o objetivo principal da crítica genética não é estudar o texto final publicado (como para os estruturalistas), mas sim o *prototexto* criado durante o processo de criação, composto por rascunhos, esboços, cópias, emendas, etc. Almuth Grésillon propõe três momentos marcantes na história da crítica genética - o momento germânico-ascético (1968-75); o momento associativo-expansivo (1975-85); e o momento justificativo-reflexivo, o momento presente.

Os pesquisadores do CNRS, todos com formação em estudos germânicos ou de origem alemã (momento germânico-ascético) e nenhum deles com experiência em analisar manuscritos (documentos de processo em fase de construção), enfrentaram problemas metodológicos na análise dos manuscritos de Heine. Com a realização de colóquios franco-alemães sobre os estudos genéticos que estavam a acontecer sobre escritores francófonos e germânicos, entra-se no chamado momento associativo-expansivo (1975-1985), quando começou a haver diálogo entre os pesquisadores genéticos sobre os problemas comuns que os uniam (os problemas específicos de cada um são problemas gerais de ambos). É neste momento que, em 1982, é criado um laboratório próprio do CNRS, o Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), dedicado exclusivamente aos estudos do manuscrito literário. Pesquisadores de outros países, como a Hungria e o Brasil, ao acompanharem estes acontecimentos, comunicaram com o ITEM e os seus pesquisadores para aconselhamento técnico e colaboração. Foi assim necessário organizar um glossário dos termos técnicos utilizados nos estudos da crítica genética de modo a promover o entendimento comum. A maior parte dos termos utilizados na crítica genética provêm do francês, por ser o local de origem, e existem palavras em comum com a crítica textual. São disso exemplo os termos: dossier genético, *avant-texte*, prototexto, rasura, rascunho, manuscrito autógrafo, edição crítico-genética, génese, etc.

Os próprios escritores começaram a ter consciência da importância que os seus documentos de trabalho teriam para o estudo e para a memória arquivística da sua obra e fizeram doação desses materiais ao ITEM. Permitir aos pesquisadores criarem um dossier genético e estudarem o processo de criação, tornou-se um gesto prestigioso para o artista. O pesquisador e tradutor francês do ITEM, Michel Espagne,

escreve em 1984 que a “gênese está na moda” (Grésillon, 1991, p.15). A partir de 1985, os geneticistas, depois de severas críticas que colocavam em causa a essência e a relevância da disciplina<sup>1</sup>, começaram a refletir e a discutir entre si os fundamentos teóricos e como defender a legitimidade da crítica genética (momento justificativo-reflexivo). Sobre essa etapa, Almuth Grésillon deixava em 1991 alguns desafios:

É necessário decidir se deve, se pode existir uma teoria genética unificada, e saber se o geneticista é apenas um filólogo dos tempos modernos ou se é também crítico, hermeneuta. Encerro aqui o pequeno elenco de perguntas que caracteriza o momento atual, feito de reflexão e maturação. O futuro mostrará se a crítica genética está cumprindo as promessas que ousou fazer no entusiasmo conquistador de seus jovens anos. (Grésillon, 1991, p.16)

Em 2020, Ana Clara Santos e Maria João Brilhante, especialistas em Portugal da área da genética teatral, reconhecem os avanços realizados na Austrália, no Canadá, no Brasil e em França por investigadoras como Gay McAuley, Josette Féral, Cecília Salles, Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor, Sophie Proust e Sophie Lucet, que “abordaram a criação contemporânea como um processo criativo em movimento e fizeram da obra inacabada, em processo ou em estado de devir, um objecto de questionamento e uma fonte para o conhecimento das estéticas e da prática artística.” (Santos, Brilhante, 2020, pp.2-3). O seu trabalho de acompanhamento e observação do processo de criação do teatro *O Bando* culminou com um estudo sobre a fase de *training* do processo de criação da peça *Inferno*, mostrando a importância da colaboração entre artistas e investigadores para a solidificação desta área do conhecimento.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Essas críticas colocavam em causa novas orientações como a “estética dos rascunhos” – “risco de que os manuscritos disputem aos textos o lugar de objetos culturais, pois já se ousa falar publicamente da estética dos rascunhos” (Grésillon, 1991, p.16) –, assim como a própria legitimidade científica, apelidada de “pseudociência” e de mero “neologismo” – “um neologismo sob o qual, para formar pele nova, se camufla uma velha tradição genética francesa e cujos verdadeiros fundadores foram G. Lanson, P. Audiat e G. Rudler (...) é apenas uma pseudociência, vivendo de «fanfarronadas»” (Grésillon, 1991, p.16).

<sup>2</sup> Nesse âmbito, o projeto ARGOS, financiado pela Europa Criativa (2018-2021), permitiu às investigadoras constituir uma comunidade de 25 observadores durante a semana de imersão de observação integrada junto do Teatro *O Bando*, em Vale de Barris (Palmela). O enquadramento e alguns resultados dessa experimentação estão publicados no seu artigo no nº 2 da Revista EASTAP (Brilhante, Prost, Proust, Santos, 2022).

## 2. A abordagem qualitativa e a herança da (auto)etnografia

O conceito de Ciência é comumente sinónimo de conhecimento que resulta de uma prática sistematizada baseada num método científico que produz pesquisas para melhorar o saber humano. Carmen Diego Gonçalves refletiu a partir da definição dos conceitos de cultura e ciência e propôs um olhar sobre a dimensão científica da cultura e a cultura científica. Segundo a socióloga:

(...) a ciência moderna parece ter vindo a consagrar a explicação do real ao longo dos últimos quatrocentos anos, ao ponto de não sermos capazes de o conhecer senão nos termos gerais por ela propostos. Sem as categorias de espaço, tempo, matéria e números, sentimo-nos incapazes de pensar, mesmo sendo capazes de as pensar como categorias convencionais. Enquanto sistema simbólico de conhecimento e comunicação, a ciência, desempenha uma função socialmente estruturante, radicando em formas de conhecimento estruturadas, cujo poder simbólico é o de estabelecer uma ordem “gnoseológica”, do sentido imediato do mundo, a que Durkheim chama o “conformismo lógico” – “uma concepção homogénea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (Bourdieu, 1989: 9). Ou, como mais tarde Radcliff-Brown, num sentido estrutural-funcionalista, faz assentar a “solidariedade social” na participação de um sistema simbólico de base e, neste sentido, o simbolismo desempenha uma função social donde emergem os símbolos como instrumentos de conhecimento e comunicação tornando possível o *consensus* acerca do sentido do mundo, que por sua vez tem uma função integradora, contribuindo para a reprodução da “ordem das coisas”; porque a “integração lógica” é a condição da “integração moral” (Id.:10), mediada pela função político-ideológica de “integração” do simbolismo. (Gonçalves, 1996, pp.48-49)

O Iluminismo do século XVIII foi criando uma rutura entre a cultura humanista e a cultura científica, entre julgamentos de valor e julgamentos de realidade na sociedade. A Razão era a principal fonte de autoridade e legitimidade. O Iluminismo foi perdendo os seus adeptos e como afirma Carmen Diego Gonçalves:

No mundo moderno, a ciência, tal como a magia, a astrologia, a religião..., representam sistemas do pensamento humano e formas de conhecimento, com carácter parcelar na explicação dos fenómenos, contrariamente à ideia que esteve na origem da instituição da ciência como campo autónomo. O que, por sua vez, poderá estar relacionado com as dificuldades que os indivíduos encontram em compreender-se a si próprios, os seus modos de funcionamento, as suas convicções mais profundas, tanto ao nível individual como social e para as quais a ciência *ainda* não foi capaz de dar resposta. Por seu lado, quando a ciência se *intromete* na vida das pessoas talvez seja mais ao *nível práctico* da tecnologia do que propriamente a um *nível intelectual*. Neste sentido, o *crédito* na ciência, enquanto corpo de conhecimentos capaz de explicar ou vir a explicar toda a realidade, poderá não invalidar a *crença* noutras formas de interpretação do mundo, mesmo consideradas não científicas. Sendo, enfim, neste *hibridismo* de estruturas cognitivas que parece residir uma das características culturais do mundo (pós-)moderno, em que a emergência de novos valores incorpora dimensões valorativas consideradas ortodoxas. (...) A ciência poderá, assim, ser definida como um subsistema social e civilizacional – historicamente condicionado a circunstâncias estruturais e individuais –, com capacidade legítima na definição do real e interiorização de imagens sobre esse mesmo real, capaz de engendrar problemas e de os resolver. O seu carácter normativo, objectivo e racional posicionam-na na sociedade como uma instituição social capaz de corresponder a “procuras” sociais. Sendo, enfim, por via de um processo comunicacional entre a ciência e as expectativas quotidianas, que são moldadas as formas de concepção do mundo. Neste sentido, não há cultura sem comunicação, sem troca, sem prática social, sem centramento no quotidiano. (Gonçalves, 1996, pp. 52-53)

Carmen Diego Gonçalves defende, assim, o diálogo entre os cientistas e os atores sociais e culturais, dando corpo às diferentes dimensões simbólicas e cognitivas do ser humano.

Como qualquer obra de arte é passível de uma interpretação polissémica, quanto mais interpretações, mais universal se torna a obra. Trazendo uma abordagem

que relaciona a ciência e a arte, a investigadora portuguesa Catarina Pombo Nabais tem dedicado o seu estudo aos processos criativos nas ciências e nas artes e debateu-se com “a questão do participativo”, ou seja, a “tendência que marca hoje tanto as ciências como as artes e que se manifesta, de forma muito activa e determinante, no envolvimento do público nos processos de criação” (Nabais, 2021, p.17). A investigadora admite que, desde sempre, tanto as ciências como as artes utilizam processos coletivos de criação. Atualmente, nas ciências, as redes de investigadores formam uma grande comunidade de trabalho dentro da qual o conhecimento científico é estabelecido e validado. Nas artes, a criação coletiva tornou-se ainda mais intensa, nas suas formas e nos meios técnicos disponíveis, expandindo a sua partilha em rede, tornando-se um fenómeno global e moldando, no seu entender, a própria noção de “criação participativa”:

Porém, o que aqui nos interessa pensar é o facto de, neste contexto de reforço do carácter colectivo da criação em ciência e em arte, assistirmos hoje a uma novidade importante que atravessa as práticas criativas colectivas tanto na ciência como na arte: a abertura (leia-se disponibilidade, aceitação, estímulo, solicitação) à participação intencional do cidadão comum nas tarefas de criação. O conceito de «participativo» é o conceito que melhor exprime este novo regime de criação colectiva que se caracteriza pela emergência e disseminação de novas práticas e modalidades de grupos e movimentos sociais que, a todo o momento, estão a ser inventados, propostos, usados para tomar parte activa na construção das ciências e das artes. Em geral, seja nas ciências, seja nas artes, esses colectivos são autónomos, independentes, exteriores às estruturas institucionais vigentes e orientados para a participação e engajamento em projectos sociais. (...) Como entender esse impulso participativo? E de que modo ele transforma o nosso conceito de democracia, e mesmo o nosso conceito de ciência e de arte? Será esta viragem participativa sobretudo resultante da inovação tecnológica? Que outras razões podem explicar a tendência para a criação participativa que se testemunha hoje tanto nas ciências como nas artes? Que tipo de participação pode ser esta? Como é que a ciência e a arte aceitam e contam com a colaboração de leigos? O que

explica que decisores políticos tenham um tal compromisso com a criação participativa na ciência e na arte? (Nabais, 2021, pp.18-19)

A ciência precisa, portanto, de clarificar junto do grande público a direção e as escolhas da sua pesquisa. “Ao contrário do que a metodologia cartesiana propunha, torna-se cada vez mais estridente a impossibilidade de reduzir a complexidade dos objectos de investigação à soma dos seus elementos constituintes.” (Nabais, 2021, p.20). A questão da complexidade exige colaboração interdisciplinar. Expressões como *public engagement*, *investigação colaborativa*, *responsabilidade social* são hoje lugares-comuns do discurso e das práticas dos cientistas e dos artistas. Catarina Pombo Nabais acrescenta que é fundamental clarificar o papel do cientista, do artista, do leigo e do espectador no processo criativo:

O ponto fundamental desta questão é a reconfiguração das relações estabelecidas entre as figuras, por um lado, do cientista e do artista, e, por outro, do leigo e do espectador. Se os processos criativos supunham o saber e o génio de uns e a ignorância e passividade dos outros, as ciências e as artes tendem hoje a aceitar, ou mesmo a solicitar, a participação do cidadão comum, o qual, por seu lado, está cada vez mais informado, envolvido e interessado numa participação activa e socialmente responsável. Trata-se, no fundo, de diluir a fronteira que sempre separou o cientista do cidadão e o artista do público. A participação pública é a criação de uma zona comum, de partilha, onde, por mais ou menos distintos que sejam os papéis de cada um, há uma vontade clara de comunhão dos saberes e das práticas. A viragem participativa é, portanto, o reconhecimento de uma nova figura da criação nas ciências e nas artes: o público informado, que se interessa, que toma parte activa, isto é, que participa nos próprios processos criativos. Esta tendência participativa exprime o empoderamento do cidadão comum nas sociedades democráticas actuais. Em limite, o que está em causa no conceito de participativo é o processo de democratização do acesso dos cidadãos aos processos criativos das ciências e das artes. (Nabais, 2021, p.25)

Para a investigadora, o que está, assim, em causa é a própria democracia, enquanto regime político, em que os cidadãos participam igualmente — diretamente ou através de representantes eleitos — na proposta, no desenvolvimento e na criação de leis nas áreas sociais, económicas e culturais e, no caso específico das ciências e das artes, no direito dos cidadãos de participarem e acederem aos processos de criação.

A pesquisa qualitativa tem contribuído, nas últimas décadas, para uma abordagem inovadora dessa “viragem participativa”, nomeadamente no campo da (auto)etnografia, vista por certos investigadores como:

um método que se sustenta e se equilibra em um “modelo triádico” (Chang, 2008) baseado em três orientações: a primeira seria uma orientação metodológica – cuja base é etnográfica e analítica; a segunda, por uma orientação cultural – cuja base é a interpretação: a) dos fatores vividos (a partir da memória), b) do aspecto relacional entre o pesquisador e os sujeitos (e objetos) da pesquisa e c) dos fenômenos sociais investigados; e por último, a orientação do conteúdo – cuja base é a autobiografia aliada a um caráter reflexivo. Isso evidencia que a reflexividade assume um papel muito importante no modelo de investigação autoetnográfico, haja vista que a reflexividade impõe a constante conscientização, avaliação e reavaliação feita pelo pesquisador da sua própria contribuição/influência/forma da pesquisa intersubjetiva e os resultados consequentes da sua investigação. (Santos, 2017, p.218)

O equilíbrio triádico da autoetnografia estabelece-se, assim, na análise, interpretação e reflexão da experiência cultural. Neste método, a experiência pessoal do pesquisador pode influenciar o processo de investigação. Este pode usar as suas próprias experiências, bem como aquelas que observa nos outros, para fazer e escrever autoetnografia:

Em suma, (...) a autoetnografia é um método de pesquisa que: a) usa a experiência pessoal de um pesquisador para descrever e criticar as crenças culturais, práticas e experiências; b) reconhece e valoriza as relações de um pesquisador com os “outros” (sujeitos da pesquisa) e c) visa a uma profunda e

cuidadosa autorreflexão, entendida aqui como reflexividade, para citar e interrogar as interseções entre o pessoal e o político, o sujeito e o social, o micro e o macro. (Santos, 2017, p.221)

O processo de criação artística é intencional e finalístico. A criação artística é um ato deliberado em que o criador é o primeiro a reconhecer quando cria uma obra de arte. Essa consciência estimula o conhecimento e o uso de determinados protocolos de realização artística e a integração desse objeto artístico num universo institucional. Por outras palavras, o ato de criação requer um determinado nível de competência técnico-artística. Henk Borgdorff coloca, em 2006, algumas questões pertinentes para a investigação dos processos de criação artística, que aqui transcrevemos:

The crux of the matter is whether a phenomenon like research in the arts exists – an endeavour in which the production of art is itself a fundamental part of the research process, and whereby art is partly the result of research. (...) the issue whether this type of research distinguishes itself from other research in terms of the nature of its research object (an ontological question), in terms of the knowledge it holds (an epistemological question) and in terms of the working methods that are appropriate to it (a methodological question). (...) When does art practice count as research? (...) Can criteria perhaps be formulated that can help to differentiate *art practise-in-itself* from *art practice-as-research*? And a concomitant question is: How does artistic research differ from what is called academic or scientific research? (Borgdorff, 2006, pp.1-3)

Segundo o investigador holandês, a investigação sobre as artes tem por objeto de estudo a prática artística no seu sentido mais amplo. Os estudos propõem-se a extrair conclusões válidas sobre a prática artística a partir de uma distância teórica (o sujeito investigador é diferente do objeto de investigação). A investigação em artes ou investigação artística não assume a separação entre sujeito e objeto. Nesta investigação, a prática artística é essencial, tanto no processo de investigação como nos seus resultados. Só há investigação artística quando a prática artística oferece uma contribuição intencional e original para aquilo que já conhecemos e compreendemos.

A década de 1980 do século passado foi importante para a viragem de paradigma de um modelo quantitativo positivista, aplicado sobretudo nas ciências exatas, mas também nas ciências sociais, para um modelo qualitativo (pós-positivista), adotado pela pesquisa nas artes, no qual as metodologias da etnografia foram a sua principal fonte de inspiração. Os pesquisadores canadianos Sylvie Fortin e Pierre Gosselin teceram algumas considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio académico, dando como exemplo o programa de Doutoramento em Estudos e Práticas Artísticas que desenvolvem na Universidade do Quebec, em Montreal, no Canadá. Este Doutoramento oferece três percursos possíveis para a apresentação das pesquisas em artes – uma “tese-pesquisa”, uma “tese-intervenção” ou uma “tese-criação” –, sendo “que o programa foi criado com o objetivo de permitir aos artistas desenvolverem uma pesquisa em artes que conduza a uma tese-criação.” (Fortin & Gosselin, 2014, p.2) Os alunos/artistas, quando elaboram uma tese-criação, “formulam a sua própria questão de pesquisa e a respondem através de um processo interativo entre exploração prática de sua *artform*, seu fazer artístico, e compreensão teórica do que está em questão em seu projeto específico.” (Fortin & Gosselin, 2014, p.7) Se é certo que este tipo de investigação vingou no Canadá, em certos países da Europa, nomeadamente em França e em Portugal, muito resta a fazer nessa direção. Os estudos na área da Genética teatral, principalmente aqueles desenvolvidos por investigadores-artistas, podem contribuir para alcançar essa viragem.

## Capítulo II - Metodologias aplicadas no estudo do processo de criação do ColecTA

### 1. Observação participante e acompanhamento do processo de criação

Este projeto de dissertação insere-se, dada a sua essência e os seus objetivos, na área dos estudos de Crítica Genética, orientada para o campo da observação e acompanhamento dos processos de criação artística. Para tal, alicerça-se, do ponto de vista metodológico, na aplicação de conceitos e instrumentos de análise oriundos dos Estudos de Etnografia e dos Estudos de Genética Teatral, cuja “tarefa envolve documentar e tentar dar sentido a um complexo processo interpessoal, que atravessa semanas de trabalho intenso de artistas e outros trabalhadores qualificados, utilizando uma variedade de meios e que também podem estar baseados em locais diferentes.” (McAuley, 2017, p.17). À imagem das experimentações realizadas no campo teatral por Gay McAuley na Universidade de Sidney e por Sophie Lucet na Universidade de Rennes 2<sup>3</sup>, trata-se de interrogar o processo de criação teatral, considerado como gesto inacabado e inerente à criação em rede (Salles, 1998, 2006) e de convocar, para o seu entendimento, os traços saturados e lacunares para a reconstituição da sua partitura (Féral, 2013).

Trata-se, portanto, de recorrer às ferramentas metodológicas que os especialistas da área da Genética teatral foram buscar à crítica genética para a constituição dos chamados dossiers genéticos e prototextos; à etnografia para interrogar o gesto criador com base na recolha de dados e na realização de entrevistas; à prática relativamente recente de acompanhamento de processos de criação, tendo em conta a coleta de traços e o fabrico de outros tantos na constituição e interrogação de arquivos artísticos.

Segundo a pesquisadora brasileira Cecília Salles, as etapas para a criação de um dossier genético são as seguintes: em primeiro lugar, reunir e certificar todos os *documentos de processo*; em segundo lugar, manter tudo organizado segundo a sua finalidade; em terceiro lugar, descrever, datar e categorizar; e em quarto lugar,

---

<sup>3</sup> O projeto coordenado por Sophie Lucet na Universidade de Rennes 2, em parceria com o Théâtre National de Bretagne, é um bom exemplo de como este tipo de investigação pode servir os propósitos da mediação cultural e um conhecimento da prática teatral contemporânea.

decifrar e transcrever o prototexto. Esta metodologia valoriza o gesto criador e a decifração do pensamento crítico e reflexivo do autor/criador:

O olhar genético vai além da mera observação curiosa que esses documentos possam aguçar: um voyeur que entra no espaço privado da criação. O crítico genético não só narra a história das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo; oferecem uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos que se repetem e deixam aflorar teorias sobre o ato criador. (Salles, 2000, p.19)

Com base no dossier genético constituído pelos diferentes elementos da equipa artística durante o processo de criação (registo fotográfico, registo de vídeo, anotações, figurinos, escritos dramaturgicos, etc) e no fabrico do meu material de observação e de acompanhamento do processo (anotações, entrevistas, registos fotográficos dos ensaios, etc), procurei fazer uma *descrição densa* do processo de criação em questão, de forma a estudar, graças à identificação dos *traços saturados ou lacunares* e à operacionalização das escolhas efetuadas, as funções do jogo do coro na criação dramaturgica e cénica.

Dada a especificidade dos contornos desta investigação aqui apresentada, torna-se premente trabalhar em torno da abordagem da *observação participante*, recuperada da antropologia e da etnografia por Gay McAuley:

(...) «observação participante» (...) exige a presença do estudioso/pesquisador na sala de ensaio como um observador em todos os momentos. (...) Os antropólogos franceses falam de “*observation participante*” e “*observation directe*” (...) esses termos parecem ser sinónimos em francês, mas podem ser usados nos estudos de ensaio para diferenciar dois tipos de situação observacional: “direta”, para um observador formal e em tempo integral, e “participante”, quando se é um participante no processo de produção. (McAuley, 2017, p. 15;20)

Partindo da distinção entre *observadores outsiders* e *observadores insiders* do antropólogo James Clifford, a pesquisadora australiana coloca o foco no observador *insider* que “terá uma compreensão única das questões envolvidas, sendo provável que tenha uma relação próxima com os outros participantes, o que tornará possível, discussões profundas e pessoais sobre o trabalho” (McAuley, 2017, p.21).

A minha condição de observador *insider* no processo de criação em questão permitiu-me não só alcançar esse nível de discussão sobre o trabalho artístico realizado, como fortaleceu o aprofundamento da descrição densa proposta pelo antropólogo norte-americano Clifford Geertz:

(...) uma descrição densa contém várias camadas de contexto, detalhes e explicações que processam a compreensão do fenómeno de forma cada vez mais complexa. Os tipos de questões levantadas incluem coisas tais como redes de relações anteriores que conectam os participantes, as relações decorrentes de sua formação prévia e experiência e se eles já trabalharam juntos antes. (McAuley, 2017, p. 23)

Durante a observação e participação no processo de criação, fiz anotações escritas e registos fotográficos, os quais, juntamente com os outros documentos do dossier genético da pesquisa, serviram de base para a minha análise. Se esses “documentos arquivados visíveis” são cruciais para este tipo de investigação, tal como refere Josette Féral no seu artigo *A fabricação do teatro: questões e paradoxos*, não menos importantes são os traços invisíveis, recuperados através da memória e da observação participante:

(...) o campo de análise genético não é apenas o campo dos documentos arquivados visíveis, mas, também, dos invisíveis, apagados, que apenas a memória ou a observação podem identificar. (...) Ele (o pesquisador) deve eliminar algumas das suas observações, fazendo com que sua análise genética dependa inteiramente de suas intuições e de suas escolhas. *O aleatório, embora mais explícito*, continua assim no núcleo do trabalho, um aleatório que depende do livre-arbítrio do pesquisador, da sua metodologia, dos seus objetivos. (Féral, 2013, p. 573)

Enquanto investigadora e enquanto *observadora participante insider* no processo de criação da peça teatral *Quando a sul o azul luar*, as fronteiras entre espaço de observação e espaço de criação estão entrelaçadas, possibilitando-me e facilitando-me a recolha de *vestígios* e *traços* do processo, como também a recuperação daquilo que ficou invisível e “que apenas a memória ou a observação podem identificar”.

Josette Féral insiste, por isso, sobre a importância da noção de *traço* para a investigação na área da Genética teatral:

A palavra *traço* (...) é múltipla, polissémica, exprime bem a diversidade de natureza e de origem dos traços possíveis. Eles podem ser, por exemplo, tanto sonoros quanto gráficos, tanto escritos quanto mnésicos, tanto virtuais quanto tangíveis, refletindo a multiplicidade dos dados que podem ser reunidos em torno da criação de espetáculo. O aspeto mais importante dessa classificação é a possibilidade de se ter traços virtuais ou invisíveis ou, ainda, ausentes. Com efeito, esse é um dos pontos fundamentais, me parece, que diferencia a genética literária da genética teatral. (Féral, 2013, p.570)

A investigadora distingue ainda entre *traços lacunares* (esboços que apontam uma direção possível em cena) e *traços saturados* (muito ricos em informação):

Alguns desses traços são naturalmente muito ricos em informação, outros são esboços que apontam em uma direção e pedem a criatividade da cena para serem seguidos. Eles sugerem futuros desenvolvimentos, deixam lugar à evolução da criação ou ao imaginário. Eu diria que alguns são saturados e estão mais perto do espetáculo terminado, ao passo que outros continuam lacunares e configuram pistas que os diferentes criadores do espetáculo são convidados a seguir ou pelas quais eles podem ser inspirados. Os traços mostram claramente as etapas de um processo e atraem outros traços. Eles registam um percurso artístico, destacando uma etapa da criação da obra. (Féral, 2013, p.570)

Os traços saturados, como são exemplo os registos de vídeo dos ensaios, são muito importantes para a compreensão do processo de criação por parte do investigador. Atualmente, além de poderem ser traços fabricados pela equipa de criação ou pelo investigador observador com o objetivo de constituir material de reflexão e de arquivo, poderão, também, ser publicados, tornando-se, assim, um objeto artístico. São disso exemplo os *making of* de peças de teatro que passaram a ser prática corrente de muitas companhias de teatro.

## 2. Estudo de caso à luz do método autoetnográfico

Enquanto observadora irei relatar na primeira pessoa a minha experiência, adotando o método da autoetnografia. Segundo o pesquisador brasileiro Silvio Matheus Alves Santos:

No que se refere ao fazer autoetnográfico enquanto processo, sabe-se que os autoetnógrafos costumam não apenas usar suas ferramentas metodológicas e a literatura para analisar a experiência, mas também devem usar a experiência pessoal para ilustrar facetas da experiência sociocultural e, ao fazê-lo, expor os aspectos singulares e familiares para os *insiders* e os *outsiders*. (...) o autoetnógrafo não só tenta fazer da experiência pessoal uma experiência envolvente e significativa cultural e socialmente, mas também, através da produção de textos acessíveis, ele ou ela pode alcançar um público mais amplo e diverso, o qual a pesquisa tradicional geralmente “ignora” (ou não atinge). (Santos, 2017, pp.230-231)

O antropólogo e *performer* português Ricardo Seiça Salgado vai mais longe e afirma que a “qualidade do trabalho de campo ou da etnografia como acção estará correlacionada com a qualidade do resultado da etnografia no seu todo, em que os dados são activados, registados, interpretados, analisados e expressos.” (Salgado, 2016, p.201). Ricardo Salgado acrescenta que o antropólogo, na sua pesquisa, cria uma *persona* que o auxilia na interpretação e apreensão dos dados recolhidos em campo:

A observação participante implica um certo tipo de performance que configura um determinado papel do investigador numa situação emergente no campo e que argumentamos estar dependente também da forma de registo que se usa para reflectir esse momento. (...) A emergência de novas metodologias resultantes da contaminação entre os métodos etnográficos e as metodologias artísticas baseadas na performance têm contribuído para reinventar a etnografia, nomeadamente a nível dos papéis que o antropólogo pode desempenhar no trabalho de campo. (Salgado, 2016, pp.202-203)

Ricardo Salgado afirma ainda que é deste lugar, da sua *persona* fabricada, que o investigador vai falar e refletir a sua pesquisa. Assim, nesta investigação, partindo da minha qualidade de observadora participante *insider* no processo de criação da peça de teatro *Quando a sul o azul luar* como atriz e como assistente de encenação, estarei numa condição mais propícia para experienciar, enquanto investigadora-artista, a “contaminação entre os métodos etnográficos e as metodologias artísticas” do próprio processo de criação:

A *persona* deve revelar-se nas notas de campo. Mais, seguindo os propósitos da auto-etnografia, deve-se traduzir o engajamento emocional e reflexivo da interactividade sociopolítica no campo, registando o resultado. Como nos diz Spry (2001), e é uma componente da vigilância reflexiva da *persona*, a auto-etnografia pode ser definida como uma auto-narrativa que critica a posição do *self* em relação aos outros, no contexto sociocultural de trabalho. Argumenta que esta atitude que revela as fraturas e suturas da interação no campo poderá inspirar os leitores a reflectir criticamente sobre a sua própria experiência de vida. Não se trata simplesmente de fazer uma narrativa confessional mas antes em como um enredo pode colidir com o contexto de análise e contribuir para a produção de teoria. (Salgado, 2016, pp.206-207)

Os processos de criação são complexos, tal como o ser humano. A complexidade não é fácil de definir e mapear por completo. A criação é um processo de *inacabamento*, um processo inacabado, a “coisa” está “sendo” sempre em continuidade. Os processos começam no caos e vão afunilando para uma

materialidade (ou várias) mais concreta e organizada. Segundo a pesquisadora Cecília Salles:

(...) o artista depara-se com intensos momentos de prazer, que parecem não oferecer resistência, diante da fluidez das associações. São fluxos de lembranças e relações: pessoas esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações trazidas à mente sem aparente esforço. (Salles, 2006)

O processo de criação da peça de teatro *Quando a sul o azul luar*, inserida no projeto ColecTA - Colectivo Teatral do Algarve, constitui um projeto de criação e capacitação de âmbito regional, que reúne vários atores e estruturas de teatro algarvias. A criação *Quando a sul o azul luar* foi um processo colaborativo que criou uma rede de autossuficiência e autonomia, atores autossuficientes e autónomos, mas que jogam sempre em conjunto, conscientes de si e dos outros a todo o instante de cena.

Todo o ato criativo é um processo sensível e intelectual, com um propósito, que pode ser vago (dentro do campo da incerteza, aberto ao acaso e falível), na busca de uma recompensa material. Os sujeitos que participam no processo de criação são seres em comunidade, uma comunidade em que as práticas e as vivências individuais se cruzam e multiplicam, formando uma rede.

O ColecTA é um projeto único no Algarve, feito por artistas algarvios ou artistas que escolheram o Algarve para viver, que nasceu com o intuito de potenciar o hábito de uma prática artística associada à produção de pensamento coletivo e a uma lógica colaborativa, numa região onde os profissionais da área têm dificuldades para exercerem a sua profissão e de realizarem o seu propósito e dever enquanto prestadores de serviços públicos.

## **Parte II - Enquadramento cultural e artístico: a região algarvia**

### **Capítulo I - A cultura no Algarve**

#### **1. Sobre a cultura e a arte**

A cultura não é fácil. A sua compreensão vai sendo mais fácil à medida que se criam costumes, hábitos. Nasce assim uma tradição de cultura fruto da mudança de mentalidades. Os indivíduos acostumam-se a ver teatro, música, dança, cinema, pintura, escultura e começam a perceber os símbolos, as mensagens, os motivos, os propósitos, os pontos de ligação com a sua própria experiência que lhe traz familiaridade e apaziguamento nessa batalha dialética.

A nossa essência é inata. O olhar sobre ela é subjetivo, é de cada um. De cada um, para cada um.

O artista trabalha/vive sobre isso, a sua essência, e cria a sua personalidade artesã. Trabalha, vive e pensa sobre ela para a mostrar ao outro, que apesar de ser o outro, também é ele. É uma forma de tornar visível o outro e os outros (mostrando-se a si).

O artista não tem poderes transcendentais. Tem impulsos. Tem necessidade de dar o grito, que não sabe onde o vai guiar. Às vezes atinge sítios não planeados, não imaginados e deixa-se ir nas ondas vibratórias desse enigma. O artista canaliza o grito e molda-o como arte.

Mas porquê esta necessidade? Porque não está tudo bem. Nem nunca estará. Mas apesar disso, os artistas querem compreender o porquê de ser assim. E querem estar melhor. A sensibilidade nas pessoas vai despertando em diferentes ritmos. Os artistas ajudam nesse despertar, nesse acordar do sono monótono do quotidiano autómato-egoísta. Todos precisamos do mesmo – ar, água, energia, agasalho, abrigo, comunidade. Vivemos em comunidade e queremos viver bem. Criamos uma cultura e rituais para criarmos laços de solidariedade, porque o que acontece a um, acontece a todos.

Os artistas procuram e oferecem solidariedade e o equilíbrio só acontece quando todos também procuramos e oferecemos solidariedade.

Chamei-lhe solidariedade. Poderia usar outros sinónimos: conhecimento, toque, opinião, saber, crescimento, atenção, compreensão, afeto, aceitação.

Mas será a cultura essencial? Sim. Porque não estamos sozinhos. E é essencial para todos os indivíduos.

Sem artistas e públicos, não há arte. Não há cultura. Não há uma sociedade justa e solidária. Não vivemos melhor.

Segundo o escritor e crítico literário russo Viktor Chklovski (1893-1984), um dos principais pensadores do formalismo russo, aquilo que nós pensamos que é arte, nem sempre foi produzido para o ser. O que faz a arte é a receção e não qualquer qualidade intrínseca do objeto. A finalidade é, pois, produzir uma experiência estética. E essa experiência estética, para que seja arte, tem que ser captada de forma não imediata, pois a arte não é fácil de se entender, tem que ser algo inesperado, de modo a causar uma impressão máxima. Quanto mais estranha a experiência estética for, mais perto está de ser compreendida como arte. Como vivemos impregnados de automatismos, a nossa existência diária passa-nos ao lado, não reparamos na realidade, economizamos a nossa atenção e não nos apercebemos que certas coisas foram vividas. Se as imagens (experiências estéticas) forem imediatamente percebidas, não as vemos. Assim as imagens têm que dificultar a perceção de forma a forçar o sentir consciente, de forma a verdadeiramente vivermos.

E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama a arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo da singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da perceção. (Chklovski, pp. 81-82)

A arte serve para percecionarmos. Se tudo for perfeitamente claro, não há qualquer interesse artístico nessa imagem.

Assim, a arte, além de ter de ser captada de forma não imediata, tem que nos apanhar de surpresa, de modo a causar a impressão máxima, que nos acorde dos automatismos e nos faça ver para além do familiar, mudando o ponto de vista, *desfamiliarizando* aquilo a que estamos habituados. A arte é uma forma de tornar o

inconsciente em consciente, confrontando-nos com aquilo que escapa à compreensão imediata. As obras de arte têm um determinado inconsciente, que nós não vivemos, mas fomos retendo na memória (tal como acontece com as grandes obras clássicas). A automatização produz uma memória inconsciente (involuntária) que está registada no nosso corpo (mesmo que nunca nos apercebamos que temos essa memória), que voltará até ao consciente através de um estímulo (não conscientemente procurado) inesperado que a desperta.

Estas memórias esquecidas vão-se acumulando no inconsciente dos indivíduos ao longo dos tempos, até que um dia, surpreendentemente, o indivíduo é acordado por um estímulo e acontece uma revelação, um esclarecimento, um despertar. Uma obra de arte que foi criada há quatro séculos pode só ser realmente percecionada, por um indivíduo, hoje. Uma peça de teatro assistida em meados do séc. XX pode só ser realmente percecionada por alguém, hoje. Ou amanhã, ou daqui a dez séculos.

A criação artística está carregada pelo espaço e o tempo em que vivemos. Nas trocas em rede, nas interações, nos diálogos, nas relações com o outro, cria-se um campo de possibilidades. A autoria dos processos de criação não é fechada num sujeito, ela estabelece-se nas relações que se geram e sustentam em rede (práticas entrelaçadas). Isto acontece quer se trabalhe em grupo, quer se trabalhe individualmente no seu atelier.

Segundo o filósofo norte americano Vincent Colapietro, o sujeito é, assim, uma fonte não primordialmente livre, mas um ser profundamente incrustado no seu espaço e tempo. O sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. Ele é distinguível (pode deixar a sua marca), mas não é separável dos outros (da relação com os outros). A identidade do sujeito é constituída pela relação com os outros. O sujeito é membro de uma comunidade e é a própria comunidade (não se apagando na comunidade). Colapietro considera, por isso, que “a constituição da subjetividade é uma função do organismo humano participando em tais práticas culturais como interação verbal e jogo imaginativo”:

Essa interação não é apenas uma troca de signos, mas também um jogo de desejos e um exercício de poder. Indiscutivelmente, mesmo as mais aparentemente inocentes trocas são processos eroticamente carregados e

politicamente implicados. De qualquer maneira, o processo de subjetivação é aquele no qual o organismo humano é transformado em um sujeito reflexivo *como resultado* de estar imerso desde o início de sua vida em práticas relativas ao corpo, práticas relativas aos movimentos e impulsos mais imperativamente somáticos. (Colapietro, 2002. p.9)

A criação encontra-se dispersa, não dá para encontrar ou localizar o local primordial onde se iniciou o processo de criação. Não há um, e apenas um, local onde se dá a criação. O processo artístico e o seu artista criador são um só, não dá para separar. Há uma constituição, uma modificação do sujeito ao longo do processo. Os artistas são seres constituídos, agem no meio da multiplicidade, encontrando caminhos por meio de brechas. O próprio sujeito ganha forma de multiplicidade, não se apaga na multiplicidade. Desta forma, o local da criatividade não é a imaginação de um indivíduo, tal como sublinha Colapietro:

O descentramento do sujeito marca a mudança *do* sujeito em si *para* as formas incisivas ainda que precárias que o outro é no sujeito e o sujeito é no outro. Alteridade está inscrita na subjetividade. (...) os locais da criatividade não podem mais ser identificados como a imaginação, especialmente quando a imaginação é concebida como um poder inerente a uma psique individual. De fato, não faz mais o menor sentido falar sobre o lugar da criatividade, já que o sujeito pós-moderno é, de várias formas, um ser fissurado, multiplica-se em uma rede de práticas entrelaçadas. Assim, é imperativo falar sobre locais aqui. É crucial ver esses lugares de criatividade como locais em que as práticas se cruzam. (Colapietro, 2002, pp.10-11)

As artes de palco têm a presença do público desde o início. Os artistas que trabalham nestas artes pensam na forma como o trabalho vai ser recebido/percebido pelo público, pensam no que querem provocar, qual o tipo de emoções que querem despertar. Uma obra de arte vai sempre reverberar no corpo de alguém, é sempre feita a pensar na comunicação com alguém.

O sociólogo norte americano Charles Wright Mills (1916-1962) propôs, em 1959, o termo *imaginação sociológica* que relaciona as experiências individuais com os seus contextos sociais:

A imaginação sociológica nos permite compreender a história e a biografia e as relações entre ambas, dentro da sociedade. Essa a sua tarefa e a sua promessa. (...) É a marca do que há de melhor nos estudos contemporâneos do homem e da sociedade. Nenhum estudo social que não volte ao problema da biografia, da história e de suas interligações dentro de uma sociedade completou a sua jornada intelectual. Quaisquer que sejam os problemas específicos dos analistas sociais clássicos, por mais limitadas ou amplas as características da realidade social que examinaram, os que tiverem consciência imaginativa das possibilidades de seu trabalho formularam repetida e coerentemente três séries de perguntas: 1) Qual a estrutura dessa sociedade como um todo? (...) 2) Qual a posição dessa sociedade na história humana? (...) 3) Que variedades de homens predominam nessa sociedade e nesse período? (...) São os centros intelectuais dos estudos clássicos do homem na sociedade – e são perguntas formuladas inevitavelmente por qualquer espírito que possua uma imaginação sociológica. Pois essa imaginação sociológica é a capacidade de passar de uma perspectiva a outra – da política para a psicológica; do exame de uma única família para a análise comparativa dos orçamentos nacionais do mundo; da escola teológica para a estrutura militar; de considerações de uma indústria petrolífera para estudos da poesia contemporânea. É a capacidade de ir das mais impessoais e remotas transformações para as características mais íntimas do ser humano – e ver as relações entre as duas. Sua utilização se fundamenta sempre na necessidade de conhecer o sentido social e histórico do indivíduo na sociedade e no período no qual sua qualidade e seu ser se manifestam. É por isso, em suma, que por meio da imaginação sociológica os homens esperam, hoje, perceber o que está acontecendo no mundo, e compreender o que está acontecendo com eles, como minúsculos pontos de cruzamento da biografia e da história, dentro da sociedade. (Mills, 1975, pp.12-14)

No entender de Mills, a *imaginação sociológica* permite distinguir entre *perturbações pessoais* e as *questões públicas da estrutura social*:

As *perturbações* ocorrem dentro do caráter do indivíduo e dentro do âmbito de suas relações imediatas com os outros; estão relacionadas com o seu eu e com as áreas limitadas da vida social, de que ele tem consciência direta e pessoal. Assim, a formulação e a resolução das perturbações se enquadram, adequadamente, no âmbito do indivíduo como entidade biográfica e dentro do alcance de seu meio imediato – o ambiente social que está aberto diretamente à sua experiência social e, em certas proporções, à sua atividade consciente. Uma perturbação é um assunto privado: a pessoa sente que os valores por ela estimados estão ameaçados. As *questões* relacionam-se com assuntos que transcendem esses ambientes locais do indivíduo e o alcance de sua vida íntima. Relacionam-se com a organização de muitos desses ambientes sob a forma de instituições de uma sociedade histórica como um todo, com as maneiras pelas quais os vários ambientes de pequena escala se confundem e se interpenetram, para formar a estrutura mais ampla da vida social e histórica. Uma questão é um assunto público: é um valor estimado pelo público que está ameaçado. (Mills, 1975, pp.14-15)

Cada cultura é uma resposta única a uma pergunta fundamental: o que significa ser um ser humano e estar vivo? Todas as vozes coletivas tornam-se o repertório humano para lidar com todos os desafios com que nos confrontamos nos séculos seguintes. A cultura vai além das canções que cantamos, dos livros que lemos ou das roupas que vestimos, tem a ver com a forma como vemos o mundo e o nosso lugar nele.

## **2. Sobre a cultura em Portugal**

Segundo as *Estatísticas da Cultura - 2022*, última publicação do INE (Instituto Nacional de Estatística) sobre a Cultura, editada em novembro de 2023, “a população empregada no sector cultural e criativo em 2022 foi estimada em 190,6 mil pessoas, a qual representava 3,9% do emprego total.” (INE, 2023, p.12). Em Portugal, a

população empregada em 2022 era perto de cinco milhões de pessoas (atualmente, em 2024, ultrapassou os cinco milhões de pessoas) e o sector cultural empregava cerca de 4% do total de empregados do país. Ainda em relação ao sector cultural, no “total do emprego cultural, 52,2% eram homens e 75,9% tinham idade dos 25 aos 54 anos, destacando-se o escalão etário dos 35 aos 44 anos (28,4%)” (INE, 2023, p.12).

Em relação ao sector empresarial, em 2022, “existiam 75 388 empresas no sector cultural e criativo (mais 10,0% do que no ano anterior), destacando-se as que pertenciam às Atividades das artes do espetáculo” (INE, 2023, p.12). Em 2022, o sector empresarial português contava com 1 453 728 empresas em atividade, sendo que 5,2% dessas empresas eram do sector cultural e criativo. A remuneração bruta mensal média por trabalhador “no sector cultural e criativo foi 1 417 euros (mais 4,0% do que em 2021).” (INE, 2023, p.13).

Relativamente à participação cultural, verificou-se uma diminuição em 2022. “Em geral, a participação em atividades culturais diminuiu em 2022, em relação a 2016, exceto no que diz respeito à leitura de livros, cuja proporção aumentou de 38,8% para 41,3%.” (INE, 2023, p. 14). A crescente participação online é notória nos dados do Inquérito à Utilização de Tecnologias da Informação e da Comunicação pelas Famílias: “81,8% dos utilizadores de internet leram notícias online, em jornais, revistas ou noutros websites de informação, 69,5% ouviram música online, 45,2% viram televisão através da internet e 37,1% jogaram ou fizeram download de jogos.” (INE, 2023, p.13).

No que toca às Artes do espetáculo, “em 2022 realizaram-se 41 388 sessões (mais 69,1% do que no ano anterior), com um total de 14,9 milhões de espectadores (+317,0%), tendo gerado 147,3 milhões de euros de receitas (+426,2%).” (INE, 2023, pp.15). A música foi a arte com maior número de sessões (40,2% do total), de espectadores (54,9%) e de receitas (73,8%), sendo que o teatro “registou 35,3% das sessões realizadas, 15,1% de espectadores e 14,9% das receitas de bilheteira” (INE, 2023, p.197).

Em relação ao financiamento público das atividades culturais e criativas em 2022, os municípios “afetaram 582,0 milhões de euros às atividades culturais e criativas (mais 18,4% do que no ano anterior), destacando-se os seguintes domínios: Atividades interdisciplinares (27,1%), Artes do espetáculo (26,7%), Património cultural (22,3%) e Bibliotecas e arquivos (14,0%).” (INE, 2023, p.16). Quanto às

despesas dos municípios em atividades culturais e criativas por habitante, “evidenciaram-se a região do Alentejo, que gastou em média 94,3 euros, Algarve (88,3 euros), Centro (63,6 euros) com valores superiores à média nacional (55,7 euros).” (INE, 2023, p.220).

Em resumo, as estatísticas da cultura em 2022 mostram que o sector cultural empregava cerca de 4% do total de empregados do país; 5,2% das empresas do país eram do sector cultural e criativo; a remuneração bruta mensal média por trabalhador foi 1 417 euros; em geral, a participação em atividades culturais diminuiu em 2022, verificando-se uma crescente participação online; relativamente às artes do espetáculo, realizaram-se 41 388 sessões, tendo gerado 147,3 milhões de euros de receitas; e as despesas dos municípios em atividades culturais e criativas representaram 5,5% do total das despesas, tendo a despesa média por habitante a nível nacional atingido 55,7 euros.

Números são números e o que revelam estes números é a necessidade de um investimento sustentado na cultura. O setor cultural e criativo tem sofrido de subfinanciamento crónico, de uma visão centralista e de baixas taxas de participação, porque os hábitos culturais não são cultivados, promovidos e incentivados pelo Estado cuja tarefa fundamental, inscrita na Constituição da República Portuguesa, é, entre outras:

d) Promover o bem-estar e a qualidade de vida do povo e a igualdade real entre os portugueses, bem como a efectivação dos direitos económicos, sociais, culturais e ambientais, mediante a transformação e modernização das estruturas económicas e sociais (CRP, 1976, p.3)

Em 2022, o governo propunha no Orçamento de Estado (OE) para 2023 que o programa orçamental da cultura representasse 2,0% da despesa discricionária do Estado. No OE para 2024, o governo propôs que a despesa com a cultura correspondesse a 2,1% da despesa discricionária do Estado, tendo como objetivo atribuir à cultura, até ao final da legislatura, uma dotação equivalente a 2,5% da despesa discricionária do Estado. As intenções parecem ainda estar longe de serem concretizadas.

Deveriam ser prioridades para garantir a riqueza cultural de Portugal o investimento sustentável, a coesão territorial efetiva, dinâmicas colaborativas regionais e inter-regionais e a adaptação às mudanças digitais, entre outras. Enfim, esperar-se-ia que todas estas matérias tivessem um interesse empenhado e real conhecimento, por parte dos órgãos governativos e decisores, do sector cultural e dos seus agentes e promotores.

### **3. Sobre a cultura no Algarve**

O Algarve corresponde a 4997 Km<sup>2</sup> de área, o correspondente a 5,4% do território de Portugal. Com uma temperatura média anual do ar de 17 graus celsius, a população residente, segundo dados disponibilizados pelo INE em 2022, é de 472 000 habitantes, dos quais 229 950 são homens e 242 050 são mulheres.

Das 41 388 sessões de espetáculos ao vivo em 2022, 1 913 realizaram-se na região algarvia num total de 916 126 espectadores. No Algarve, o número de espectadores que assistiram a espetáculos ao vivo não fez sequer 10% do total nacional.

As despesas das Câmaras Municipais algarvias em atividades culturais e criativas por habitante em 2022 foi de 88,3 euros. A população residente na região algarvia continua a sofrer os efeitos de duas assimetrias principais. A primeira diz respeito à concentração de recursos nos grandes centros de Lisboa e Porto face ao resto do país e a segunda diz respeito à disparidade de recursos culturais disponíveis no litoral face ao interior algarvio. No caso do Algarve (e no resto do país), a concentração de recursos culturais acompanha a deslocação das pessoas para o litoral.

As políticas culturais autárquicas no Algarve, de uma forma geral, têm como objetivo a valorização do território, programar a atividade cultural nos monumentos e locais históricos, dinamizar o turismo cultural e captar novos públicos e visitantes para a região, de forma a contribuir para a atividade turística e combater a sazonalidade entre os períodos de inverno e verão (época baixa e época alta), apoiar os artistas e as associações culturais e coletividades de cada município.

Dos 16 municípios que constituem o Algarve, 11 possuem salas de espetáculos, embora nem todas permitam o acolhimento de espetáculos que exijam dimensões de palco e/ou equipamento técnico mais amplos para a sua realização. Os equipamentos

culturais com maiores e melhores condições técnicas situam-se nos principais concelhos do litoral algarvio, onde predomina a oferta cultural.

Segundo escreveu o sociólogo Carlos José Mendonça num estudo sobre *Políticas, Práticas Culturais e Públicos de Teatro no Algarve* (2001), com a democratização do país (pós Revolução do 25 de abril de 1974) e do poder autárquico, e com a integração de Portugal na então Comunidade Económica Europeia (CEE), atual União Europeia (UE) em 1985, as prioridades de gestão das autarquias algarvias eram dotar os municípios de infraestruturas básicas de saneamento, redes viárias, distribuição de luz e água. As políticas culturais não eram uma prioridade. O ano de 1996 iniciou um período de mudança de visão e de maior investimento autárquico na cultura, traduzido num aumento do apoio às atividades culturais e às associações e num incremento do investimento em equipamentos culturais e na preservação do património cultural. Em 1995, o investimento em cultura no total dos municípios algarvios não ultrapassava 1% da despesa total. Em 1996 a despesa em cultura correspondeu a 2,4% da despesa total e os anos seguintes mantiveram essa tendência, mas a cultura continuou a não ser uma prioridade para alguns municípios, nos quais os investimentos em cultura continuaram abaixo de 1% da despesa total das autarquias, devido à escassez de meios financeiros ao seu dispor.

No entanto, Carlos José Mendonça (2001, p.128) expõe no seu estudo as razões pelas quais” as autarquias, hoje em dia, não podem ignorar a cultura”:

Este facto é resultado de um conjunto de factores estruturais e conjunturais. Em primeiro lugar a cultura tornou-se motivo e factor de afirmação das cidades, e ao mesmo tempo contribui para a requalificação de zonas outrora degradadas. Em segundo lugar, em virtude de um reforço do papel das autarquias, processo iniciado com a democratização do país, e em virtude de um processo intenso de infraestruturização de necessidades básicas, acabado para a maioria delas, as Câmaras voltam-se cada vez mais para o lazer e para a cultura. Em terceiro lugar em virtude da recomposição social e do fortalecimento demográfico e sociopolítico das novas classes médias, os públicos culturais têm mudado no sentido de uma maior heterogeneidade.

É em 2001 que o projeto Capitais Nacionais da Cultura surge, como uma medida estratégica do governo de descentralização da política cultural nacional. Este projeto inspirou-se no projeto Capitais Europeias da Cultura instituído em 1985, sendo que duas cidades portuguesas já tinham sido capitais europeias da cultura - Lisboa em 1994 e o Porto em 2001. As cidades candidatas a Capitais Nacionais da Cultura seriam de média ou pequena dimensão, pois o intuito era a afirmação dessas cidades no âmbito económico, social, tecnológico e cultural. A cidade de Coimbra foi a escolhida para a ser a primeira Capital Nacional da Cultura no ano de 2003 e a cidade de Faro foi escolhida para protagonizar a Capital Nacional da Cultura no ano de 2005.

No relatório final da *Faro, Capital Nacional da Cultura 2005 (FCNC)* pode ler-se:

Realizada entre Maio e Dezembro de 2005, nos 16 concelhos do Algarve, com repercussões tanto na região, como no país em geral, pode considerar-se que a Faro 2005 constituiu, por um lado, um Evento e uma manifestação única da Cultura em Portugal no ano de 2005; e, por outro, uma iniciativa abrangente, que englobou uma multiplicidade de eventos: espectáculos de palco, apresentações públicas, exposições, seminários e palestras, entre outros acontecimentos de índole cultural. (Relatório FCNC, 2006, p.33)

Dos eventos realizados no âmbito da *Faro 2005*, 83% foram realizados no litoral e 17% no interior algarvio; 65% dos eventos teve proveniência artística nacional, 20% foram de âmbito regional e 15% dos eventos foram apresentados por agentes culturais internacionais. Quanto à repartição dos eventos da *Faro 2005*, por área artística e proveniência artística:

As áreas de Teatro, Música e Exposições contaram com um predomínio de iniciativas nacionais. A Dança e o Novo Circo não apresentaram qualquer tipo de iniciativa oriunda do Algarve, o que espelha a inexistência de agentes culturais dessa natureza na região. No caso da Dança houve uma clara aposta nos eventos de proveniência nacional, enquanto no domínio do Novo Circo a repartição foi equitativa. (Relatório FCNC, 2006, p.63)

Relativamente ao Teatro, na *Faro 2005* foram apresentados 14 espetáculos num total de 59 sessões.

Geograficamente (...), os eventos de Teatro concentraram-se em Faro, cidade em que se realizaram 24 sessões, referentes a 4 espetáculos; no concelho de Loulé, em que a iniciativa “O Bando na aldeia de Querença”, realizada entre finais de Setembro e Outubro, integrou a apresentação de 15 sessões; e em Tavira (12 sessões). Os eventos de Teatro estenderam-se por mais 3 concelhos: Lagos (4 sessões), Lagoa e Vila Real de Santo António (2 sessões). (Relatório FCNC, 2006, pp.70-71)

A *Faro 2005* ficará também ligada ao projeto do Teatro Municipal de Faro, inaugurado durante o decorrer do evento.

No final de cada sessão da programação da *Faro 2005* foram feitos inquéritos ao público para avaliar a perceção, a receção e a importância do evento para cada pessoa. Assim, no relatório da *Faro 2005* temos a oportunidade de perceber o impacto que o evento teve no público e a sua opinião. Neste relatório podemos ler que “no entender dos inquiridos, o evento foi importante para melhorar a imagem do Algarve, dinamizar a oferta cultural da região e atrair mais turistas.” (Relatório FCNC, 2006, p.232). Alguns inquiridos consideraram que “este evento contribuiu ainda para desenvolver hábitos culturais na população” (Relatório FCNC, 2006, p.232), sendo que 85% afirmaram tencionar assistir a outros espetáculos ou exposições e nenhum dos inquiridos disse que não voltaria a repetir a experiência.

Os agentes culturais também foram inquiridos através de um questionário enviado por correio. À data, e segundo dados da Direção Regional de Cultura do Algarve, existiam 307 agentes culturais registados no Algarve. A taxa de resposta foi de 24%, correspondente a um total de 73 questionários devolvidos.

No relatório pode ler-se:

O envolvimento dos agentes culturais da região em que decorre este tipo de eventos pode revestir-se de grande importância, na medida em que existem expectativas (tanto do lado da oferta, como do lado da procura) que se espera venham a concretizar-se, e, na generalidade das circunstâncias, os agentes

culturais são actores privilegiados num cenário em que é necessário assegurar a continuidade e a sustentabilidade da oferta cultural. (Relatório FCNC, 2006, p.240)

Dos 73 questionários respondidos, 56,06% correspondem a agentes culturais amadores e 43,94% a agentes culturais profissionais. Esta proporção atesta a importância dos agentes culturais amadores e da sua ação cultural na região do Algarve. Dos 73 respondentes, verificou-se que mais de metade não apresentou qualquer proposta de trabalho à organização da *Faro 2005* (61.64%). Apenas 28 respondentes (38,36%) tomaram essa iniciativa sendo que o fizeram essencialmente os agentes profissionais (55% contra 27%), em resposta a convite (31%) ou por iniciativa própria (69%). Apenas 9% dos agentes culturais com o estatuto de amador foram formalmente convidados a participar na *Faro 2005*.

Como conclusão geral do evento, os autores do relatório final refletiram aquilo que deveria ser prática comum nas políticas culturais locais, regionais e nacionais - dinâmicas colaborativas regionais e inter-regionais (por forma a criar escala territorial), conhecimento dos recursos culturais humanos e técnicos/infraestruturas, conhecimento e caracterização dos públicos, consolidação e promoção do mecenato cultural, modelos de gestão adequados e eficientes:

Em primeiro lugar, a experiência da *Faro 2005*, justifica uma reflexão do actual modelo de Capitais Nacionais da Cultura circunscritas a uma cidade. No contexto do nosso país, não só as cidades são maioritariamente de pequena dimensão como a reduzida escala territorial aconselha uma visão territorial e integradora deste tipo de eventos. Em segundo lugar, e em qualquer dos casos, é fundamental que, desde o início seja desenvolvido um trabalho profundo no sentido de caracterizar o meio quer em termos humanos quer no que diz respeito à malha das infra-estruturas culturais ou dos espaços com versatilidade para serem utilizados. O conhecimento dos públicos (perfil, expectativas, motivações, preferências, satisfação) é um elemento determinante para o sucesso dos eventos culturais. Em terceiro lugar, julga-se igualmente necessária a evolução deste modelo para a construção e consolidação de redes onde estejam contemplados todos os parceiros e

interessados, sejam entidades públicas ou privadas, incluindo mecenas e patrocinadores, no sentido de promover o seu envolvimento neste tipo de projecto. Em último lugar, embora não menos importante, é necessário desenvolver e adoptar um modelo de gestão integrada de eventos desta natureza por forma a aproveitar (e multiplicar) as várias múltiplas potencialidades que se oferecem às regiões de acolhimento, quer no imediato quer no longo prazo. (Relatório FCNC, 2006, pp.350-351)

O turismo é a atividade económica predominante na região algarvia. As receitas turísticas são fundamentais para a economia local como para a nacional. Com o intuito de afirmar a região como destino turístico de excelência e de qualidade o governo criou o *Programa Allgarve* em 2007, através do Turismo de Portugal, em colaboração com agentes regionais, públicos e privados. Inicialmente concebido para um horizonte temporal de três anos, o *Allgarve* teve uma duração de cinco edições, tendo terminado em Dezembro de 2011. Tratou-se de um programa de eventos com vista à valorização turística do Algarve, criado para dotar a região de um conjunto de eventos culturais, desportivos, de entretenimento e animação, contribuindo de forma decisiva para reforçar os recursos de atração deste destino e oferecer um turismo de qualidade, tornando a região mais competitiva no mercado turístico internacional.

Sustentado pelo slogan “Experiências que marcam”, o *Programa Allgarve* foi o primeiro programa de eventos regional realizado a nível nacional e procurou proporcionar aos turistas uma experiência memorável, que os fizesse regressar e recomendar a terceiros.

Em 2016 é criado o *Programa Cultural – 365 Algarve*, uma iniciativa conjunta das Secretarias de Estado da Cultura e do Turismo, que teve como objetivo atrair mais visitantes nacionais e estrangeiros para a região algarvia nos meses da designada «época baixa», dotando o Algarve de um programa cultural de relevância turística internacional, a decorrer entre os meses de outubro a maio de cada ano. Com o objetivo de valorizar a identidade cultural e a criação artística da região e ainda estabelecer parcerias e enraizar dinâmicas de articulação entre os agentes do turismo, da cultura e do território e dar vida à região todo o ano, o programa era financiado pelo Turismo de Portugal com 1,5 milhões de euros/ano, sendo executado pela Região de Turismo do Algarve (RTA). O *Programa 365 Algarve* teve quatro edições,

terminando em 2020. Diferentemente do *Programa Allgarve*, a programação do 365 *Algarve* resultava da seleção de projetos candidatos pelos agentes culturais algarvios nas áreas do Teatro, Música, Ópera, Dança, Cinema, Novo Circo, literatura, Artes Visuais, Animação de Património e cruzamentos disciplinares como por exemplo, Teatro/Gastronomia, Artes Visuais/Cinema, Artes Visuais/Artes Performativas, etc.

Em resumo, os apoios/financiamentos institucionais para a Cultura no Algarve provêm do Estado através do Ministério da Cultura e da Direção-Geral das Artes (DGARTES) para o setor cultural profissional de iniciativa não-governamental, na forma de apoios pontuais e/ou sustentados; da Unidade de Cultura – Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve (Cultura - CCDR Algarve) que iniciou trabalho em 2024 prosseguindo os propósitos da extinta Direção Regional da Cultura do Algarve em 2023, apoiando iniciativas culturais de carácter não profissional, nas áreas “Criação/Produção” e “Programação/Circulação”; dos Municípios para o setor cultural profissional ou amador na forma de apoios ao associativismo (atividade geral e eventos pontuais); do Instituto Português do Desporto e Juventude - Direção Regional do Algarve (IPDJ - Faro) na forma de apoios a jovens criadores e associações juvenis; da Fundação INATEL na forma de bolsas de apoio à criação artística local e concursos; de programas de apoio à cultura da UE, nomeadamente o Programa Europa Criativa 2014-2020 e o Programa Algarve 2030.

## Capítulo II - Práticas colaborativas no campo teatral algarvio

### 1. O teatro no Algarve

A 08 de novembro de 1978, a RTP começou a exibir uma série de programas sobre a história dos teatros portugueses. No total foram exibidos dezoito programas, sendo o último exibido no dia 09 de maio de 1981 sobre o Teatro Garcia de Resende em Évora. O primeiro destes programas foi sobre o Teatro Lethes em Faro, antigo colégio de jesuítas designado por Colégio de Santiago Maior, propriedade da Cruz Vermelha Portuguesa. Na altura servia de sala de ensaios do Grupo de Teatro Lethes e sede do Conservatório Regional do Algarve.

No início do programa ouvimos a voz do locutor fazendo a narração dizendo:

Começamos esta série por um teatro longe, longe como estão todos os que vivem entre poucos homens, nas cidades fechadas onde é difícil ampliar as palavras, onde as paredes cruzadas não produzem eco. Nestes espaços limitados por misteriosas sombras, chamados teatros ou cenas, tudo começa quando se entra a porta, porque do espaço cénico fazem parte os camarins e os telhados, cada cadeira e cada pequena decoração e um teatro longe como este não tem habitualmente profissionais a habitá-lo. A via sacra do artista tem sempre pontos de paragem e pontos de passagem, por isso, aqui, reinam aqueles a quem chamamos amadores, porque amam o sonho sem comer à custa disso, os tais, em quem nunca acreditamos e que sempre existiram e continuam a existir. Esta crónica é também um testemunho. (Série RTP Teatro Lethes, 1978)

Ana Cristina Oliveira fez um estudo sobre o Teatro no Algarve e no seu livro *Meio Século de Teatro no Algarve* (2006) observou que surgiram no Algarve, nas décadas de 1960 e 1970, grupos de teatro amador que marcaram a região e que tiveram reconhecimento a nível nacional. É exemplo o Teatro de Amadores de Faro (TAF), fundado, em 1957, por João Pires, que, em 1959, recebe o prémio “Eduardo Brasão” de interpretação masculina num concurso do Secretariado Nacional de

Informação e Cultura (SNI). João Pires afirma, numa entrevista, ser dever do Teatro educar o público e que o TAF colocava em cena dois tipos de peças:

(...) uma, transigindo com o gosto do público, tendo em vista, sobretudo, angariação de fundos destinados a instituições de beneficência; outra, sem transigência, escolhida entre o Teatro moderno e de vanguarda. (...) É que o público, (sobretudo o de província) desabitado do Teatro sério, necessita ser conquistado e, só depois de se conseguir essa habituação, se poderá, progressivamente, conquistá-lo para o Teatro menos acessível. Torna-se necessário, antes de mais, levá-lo ao Teatro sob os mais diversos pretextos para que se deixe prender pela fascinação que o espectáculo teatral exerce naqueles que o procuram. (Oliveira, 2006, pp.16)

João Pires reflete, assim, sobre a formação e educação de públicos. O TAF chegou a esgotar o Coliseu de Lisboa com o espectáculo *Auto das Rosas de Santa Maria*.

Outro grupo amador com reconhecimento nacional foi o Grupo de Teatro Lethes, (GTL) (1965) formado a partir do Grupo de Teatro do Círculo Cultural do Algarve (1958), coordenado por Emílio Campos Coroa. Depois de ter deixado as instalações do Círculo Cultural do Algarve, os elementos do grupo começaram a ensaiar na Sociedade Recreativa 20 de Janeiro e forraram esse espaço com serapilheira para isolamento do som. Durante algum tempo passaram a ser chamados de Teatro da Serapilheira até que a Cruz Vermelha Portuguesa convidou o grupo para recuperar o Teatro Lethes, cuja sala se encontrava degradada, e o grupo adotou o nome de Grupo de Teatro Lethes. Em 1965, o GTL foi o único grupo de teatro de amadores convidado para representar em Lisboa, no âmbito das comemorações nacionais do V centenário do nascimento de Gil Vicente, tendo levado à cena a peça *Trilogia das Barcas*, no Teatro de São Carlos, onde Emílio Campos Coroa participou como ator.

Na temporada de 1974-1975, o GTL organizou o primeiro *Festival de Teatro Livre do Algarve* e trouxe a Faro espectáculos da Academia de Amadores de Música com Fernando Lopes Graça, da Sociedade Operária, Instrução e Recreio de Joaquim António de Aguiar de Évora, do Conjunto Cénico Caldense, da Cornucópia, da Casa

da Comédia, da Companhia de Luzia Maria Martins, do Grupo António Aleixo de Vila Real de Santo António e dos Jograis de António Aleixo de Estoi.

Em 1979, é fundado o Teatro Laboratório de Faro, a primeira Companhia de Teatro profissional do Algarve, por Isabel dos Santos, Luís Aguilar, José Louro, Ângela Pinto e José Ananias. Segundo disse Isabel dos Santos, o TLF foi “o nascimento dum movimento de artistas que enveredavam pela completa descentralização teatral” (Oliveira, 2006, pp.26). O TLF promoveu uma formação apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian com a duração de um ano para formar atores para a companhia. A companhia era financiada pela Secretaria de Estado da Cultura e estabelecia protocolos com o Município de Faro. Apresentou vários espetáculos para crianças e para adultos e realizou várias formações. Em 1988, o financiamento da Secretaria de Estado da Cultura à companhia cessa, pois a prioridade dos financiamentos nesse ano foi o restauro dos cine-teatros. Este facto provocou a extinção do TLF em 1989.

Em 1995 foi constituída a ACTA - A Companhia de Teatro do Algarve por um grupo de fazedores de Teatro provenientes do Sin-Cera (Grupo de Teatro da Universidade do Algarve, criado em 1990) liderados pelo pedagogo e homem de teatro, professor José Louro. Em 1997, a convite de José Louro, Luís Vicente integra a estrutura da ACTA. A companhia iniciou atividade a 2 de março de 1998 e, desde esse ano, é financiada pelo Ministério da Cultura e por protocolos com os Municípios algarvios. De 1998 até à atualidade, a par da criação e produção artística, a ACTA tornou-se interveniente também em questões de formação e sensibilização de públicos, nomeadamente junto de discentes e docentes dos vários graus de ensino. A ACTA desenvolve atividade em toda a região do Algarve mantendo protocolos de cooperação cultural com os vários municípios. Nos planos artístico e estético, a ACTA não se assume como uma companhia de opções regionalistas. O seu repertório visa a qualidade, no qual encontramos autores como Edward Albee, Dario Fo, Albert Camus, Nicolai Gogol, Sófocles, Shakespeare, Gil Vicente, José Saramago, Teresa Rita Lopes, Álvaro Oliveira, Martins Janeira, Alexandre Honrado, Mozart, Stravinsky, Offenbach, Lídia Jorge, José Martins, Almeida Garrett, Luís Campião, Jacinto Lucas Pires, António Lobo Antunes, Athol Fugard, Samuel Beckett, James Joyce, Michael Mackenzie, Yasmina Reza. De notar a expressiva presença da dramaturgia nacional.

Em 2006, a ACTA inaugurou o VATE - Serviço Educativo da ACTA, um autocarro de dois pisos transformado em sala de espetáculos móvel - a “Sala José Louro” - que tem palco, teia, plateia, régie e camarins, cujo objetivo é levar o Teatro a lugares de acesso limitado à cultura, sobretudo às localidades do interior algarvio de baixa densidade populacional. O público-alvo dos espetáculos do VATE são as crianças do primeiro ciclo e os idosos. As técnicas artísticas utilizadas nos espetáculos são os bonecos e as formas animadas como as marionetas, fantoches, sombras e música. De 2013 a 2021, a ACTA organizou o *Festival FOMe - Festival de Objectos e Marionetas & Outros Comeres*, apresentando espetáculos nas cidades de Albufeira, Faro, Loulé, Olhão, São Brás de Alportel e Tavira. Em 2012, a ACTA, a convite do Município de Faro, tornou-se a companhia residente no Teatro Lethes e é, igualmente, responsável pela programação do teatro. O Teatro Lethes é um teatro histórico que integra a European Route of Historic Theaters e a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses. A ACTA é uma estrutura financiada pela República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e apoiada pelo Município de Faro.

No ano 2000, Pedro Santos fundou a Companhia de Teatro Fech'Ópano em Vila Real de Santo António. Esta companhia lançou uma Escola de Teatro com cursos com a duração de um ano, nos quais os alunos não pagavam propinas, as despesas da formação eram inteiramente suportadas pelo município. Organizou ainda edições do *Festival de Teatro de Rua* e do *Festival Artes de Palco*.

Em 2005 foi fundado o Al-Masrah Teatro por Pedro Ramos. Com sede em Tavira, a principal atividade era a criação e difusão de espetáculos, e a realização de ações para o meio escolar, oficinas de formação, programação e o acolhimento de espetáculos na sua sala de espetáculos. Mais tarde a companhia transferiu a sua sede de Tavira para Silves e passou a chamar-se AL Teatro. Produz espetáculos concebidos maioritariamente em regime de criação coletiva, sempre com preocupações sociais e pedagógicas, ligadas à atualidade. O AL Teatro é financiado pontualmente pelo Ministério da Cultura e tem o apoio do Município de Silves.

Também no ano de 2005 é fundado, por Pedro Monteiro e Rita Neves, o te-Atrito. Integram a companhia, antigos elementos do grupo de teatro escolar e amador Tretas (fundado em 1994) que quiseram dedicar-se profissionalmente ao Teatro. Com sede em Faro, a companhia desenvolve a sua atividade principal no âmbito das artes do espetáculo, na edição e divulgação no campo literário e ensaístico, e na

organização de ações de formação e aperfeiçoamento no âmbito das Artes e da Literatura. A companhia é financiada pontualmente pelo Ministério da Cultura. O teatro em parceria com a ARCM - Associação de Músicos de Faro, coorganizou sete edições do *Em Contra Teatro*, uma Mostra de Teatro, Debates e Feira do Livro.

Em 2010 foi fundado por um grupo de profissionais interessados em teatro comunitário, o Ao Luar Teatro, com sede em Alte, concelho de Loulé em plena Serra do Caldeirão. A companhia desenvolve a sua atividade de criação e formação com o intuito de preservar a identidade e diversidade cultural das comunidades e grupos, incentivando e promovendo o diálogo intercultural. O grupo Ao Luar Teatro tem o apoio do Município de Loulé.

Igualmente no ano de 2010, João de Brito fundou, em Faro, o LAMA Teatro tendo como objetivo o desenvolvimento de uma abordagem artística contemporânea e multidisciplinar. A companhia é financiada pelo Ministério da Cultura e apoiada pelo Município de Faro. Desde 2021 organiza o *MOCHILA – Festival Internacional de Teatro para Crianças e Jovens*, que acontece anualmente na cidade de Faro. O LAMA Teatro é uma estrutura financiada pela República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e apoiada pelo Município de Faro.

Em 2014 é fundada pela dupla de artistas Ana Borralho & João Galante e Mónica Samões, a casaBranca - associação cultural, uma estrutura de criação e difusão artística com sede em Lagos. A associação dedica-se à criação de objetos artísticos, e à formação e organiza, desde 2011, o *Festival Verão Azul - Festival de Artes Performativas* onde são apresentados projetos de teatro, dança, performance, música, cinema e artes visuais, de artistas nacionais e internacionais. A associação é financiada pela República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes.

Em 2016 é criada a Lavrar o Mar - Cooperativa Cultural CRL., dirigida por Madalena Victorino e Giacomo Scalisi. Esta cooperativa cultural foi fundada em 2014 com o nome de Cosanostra - Cooperativa Cultural, que, entretanto, foi alterada para a sua designação atual. O seu objetivo é o desenvolvimento de projetos artísticos e culturais. Sediada em Aljezur, a Lavrar o Mar desenvolve a sua atividade nas artes performativas contemporâneas e no modo como estas se relacionam com os diferentes contextos sociais, territórios e realidades culturais. Produz espetáculos de teatro, dança, música, novo circo, projetos multidisciplinares, programação cultural, projetos comunitários artístico-educativos e edição de música e literatura. A Lavrar o Mar é

financiada pela República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e apoiada pelos Municípios de Aljezur, Monchique e Odemira.

Em 2017 foi criado o JAT - Janela Aberta Teatro por Diana Bernedo e Miguel Martins Pessoa. Com sede em Faro, é um coletivo especializado em Teatro Físico. Para além da criação de espetáculos, o JAT desenvolve um forte projeto de Formação Teatral no Algarve, com oficinas de Formação de Atores, Teatro Físico (Mimo Contemporâneo, Pantomima, Método Suzuki, Viewpoints, Movimento, Máscara, Clown), a nível regional, nacional e internacional. O JAT desenvolve também projetos de Teatro Comunitário, na cidade de Quarteira, com o Grupo de Teatro Comunitário - Quarteira Fora da Caixa, e em Faro, com o Teatro de Vizinhos – Faro. A companhia organiza o *MOMI - Festival Internacional de Teatro Físico*, na cidade de Faro. O JAT é uma estrutura financiada pela República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e apoiada pelo Município de Faro.

Também no ano de 2017 foi criada, em Loulé, a companhia Folha de Medronho - Artes Performativas, fundada por João de Mello Alvim e Alexandra Diogo. A companhia desenvolve atividades de formação, produção, criação e edição no âmbito das artes performativas. A Folha de Medronho organiza o *Tanto Mar – Festival Internacional de Artes Performativas de Loulé*, uma mostra das artes performativas dos países falantes do português. A companhia é financiada pontualmente pelo Ministério da Cultura e tem o apoio do Município de Loulé.

Em 2018, sediada em Loulé, surgiu a Máquina de Cena, uma estrutura multidisciplinar no campo das Artes Performativas que desenvolve projetos de criação, mediação e programação de cruzamentos artísticos. Fundada por Carolina Santos e Marcos Martins, a companhia desenvolve na sua sala de espetáculos, a Casa da Máquina, eventos mensais como o Clube de Leitura Teatral, o MDC Jazz Club, o Cinemáquina e oficinas de formação. A companhia organiza o *Festival Contrapeso*, na cidade de Loulé, com uma programação mista de teatro e jazz, com artistas emergentes e, também, consagrados nas suas disciplinas. A companhia é financiada pela República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e é apoiada pelo Município de Loulé.

Em 2019 foi fundada, em Lagos, a Questão Repetida - Associação Cultural que promove projetos transdisciplinares ao nível da criação artística. Organiza o *F.O.I. - Festival de Artes, Ciências e Património*, cujo programa inclui concertos,

performances, sessões de astronomia, teatro e oficinas. A associação é financiada pontualmente pelo Ministério da Cultura e tem o apoio do Município de Lagos.

Em 2021, a Mãozorra - Teatro de Marionetas, uma companhia fundada em 2013 em Oeiras, mudou a sua sede para a Antiga Escola Primária da aldeia de Barão de São Miguel, concelho de Vila do Bispo, onde desenvolve a sua atividade de criação, programação, formação, acolhimento de residências e projetos de ação comunitária como o Grupo de Teatro Sénior. A companhia promove, em formato pontual, o *Festival ESTAR*. A Mãozorra é financiada por projetos europeus e é apoiada pelo Município de Vila do Bispo.

É também criada em 2021, a Artis XXI - Associação cultural e pedagógica que está sediada no Concelho de Lagoa. A associação tutela o Conservatório de Artes de Lagoa e desenvolve programação cultural e projetos de criação artística. A associação é financiada pontualmente pelo Ministério da Cultura e tem o apoio do Município de Lagoa.

Depois de nas décadas de 1960 e 1970 terem surgido no Algarve diversos grupos amadores de teatro, alguns com projeção a nível nacional, foi a criação das companhias profissionais que trouxe uma nova dinâmica e visão do Teatro na região, percurso esse iniciado pelo TLF que durante uma década (1979/1989) educou públicos, formou alunos, deu formação a outros grupos de teatro (amadores) que queriam iniciar atividade, fez itinerâncias de espetáculos por todo o Algarve. Com a criação da ACTA em 1998, esse percurso iniciado pelo TLF, foi recuperado e sustentado. Ao longo destes 27 anos de atividade da ACTA, a companhia tornou-se uma referência para a cultura no Algarve e no país. Em 2010 a ACTA, através do trabalho desenvolvido pelo VATE, foi distinguida com o prémio Gulbenkian-Educação, reconhecendo o papel da companhia na formação de públicos no seio escolar, contributo fundamental para a constituição do capital cultural dos indivíduos.

Nos últimos 15 anos surgiram outras estruturas profissionais dedicadas ao teatro e às artes performativas, sobretudo nos concelhos de Faro e Loulé, que vieram reforçar o trabalho em prol da cultura da e para a região algarvia.

Segundo dados da Unidade de Cultura - CCDR Algarve, neste momento (dados de 2024) existem 222 agentes culturais no Algarve. De entre estes, 15 agentes culturais têm como área de atuação o Teatro e 28 dedicam-se às Artes Performativas. O concelho com mais agentes culturais é Faro (52), sendo que 4 destes agentes são

Companhias de Teatro Profissionais (ACTA - A Companhia de Teatro do Algarve, LAMA Teatro, te-Atrito e JAT - Janela Aberta Teatro).

Os concelhos seguintes com mais agentes culturais são Loulé, Albufeira e Tavira com 27 agentes culturais. Em Loulé existem três estruturas profissionais multidisciplinares no campo das Artes Performativas (Máquina de Cena, Folha de Medronho e Ao Luar Teatro). Os concelhos com menos agentes culturais são Alcoutim (2), Monchique (3), Vila Real de Santo António (3), Aljezur (4), Vila do Bispo (4) e Silves (5), sendo que em Silves reside uma Companhia de Teatro Profissional (Al Teatro).

De uma maneira geral, os agentes culturais algarvios queixam-se do subfinanciamento crónico do setor cultural e criativo no Algarve, por parte dos sucessivos governos e por parte das entidades regionais e autárquicas.

## **2. O teatro em rede no Algarve**

Como forma de obviar estas limitações financeiras existe, entre os grupos amadores e companhias profissionais, uma rede informal de solidariedade, de empréstimo de material técnico, de figurinos, cedência de espaços de ensaio, divulgação de atividades.

Em alguns casos, estas parcerias e apoios traduzem-se em coproduções entre companhias profissionais, como são exemplo: o espetáculo *Barafunda* (2013) uma coprodução LAMA Teatro e te-Atrito; o espetáculo *Faro Desvendado* (2016) uma produção da ARCM Músicos em co-criação com a ArQuente, LAMA Teatro, te-Atrito; o espetáculo *Algarve Desvendado* (2018) uma produção da ArQuente em co-criação com A FERA Teatro e o JAT - Teatro; o espetáculo *Retrospectiva de um Faro Futuro* (2021) uma produção da Plutão de Verão - Associação em parceria com a ACTA Teatro, A FERA Teatro, ArQuente, JAT – Teatro, LAMA Teatro, te-Atrito e Teatro Dois Mais Um; o espetáculo *Cabo das Tormentas* (estreia em outubro de 2024) uma coprodução JAT - Teatro e ACTA Teatro; o espetáculo *Memoráveis* (estreia em novembro de 2025) uma coprodução Máquina de Cena e ACTA Teatro.

Para facilitar a circulação entre os equipamentos culturais da região, outra das grandes dificuldades que os agentes culturais algarvios enfrentam, foi criada a Rede AZul.

A *Rede AZul - Rede de Teatros do Algarve* nasceu em 2016 com o objetivo de apoiar a criação e a produção culturais regionais, rentabilizando as infraestruturas existentes e reforçando a oferta artística no sul do país, que contou com o apoio da, então, Direção Regional de Cultura do Algarve. Trata-se de uma rede informal que pretende, através de um trabalho de programação em rede, possibilitar a criação de sinergias e de economias de escala na coprodução e compra de espetáculos, assim como na concertação de agendas, visando igualmente contribuir para a formação e a qualificação dos profissionais que trabalham nos vários equipamentos culturais.

Atualmente, a Rede AZul integra treze membros (inicialmente arrancou com onze membros), designadamente: o Cine-Teatro Louletano, o Teatro das Figuras (Faro), o Auditório Municipal de Albufeira, o Teatro Mascarenhas Gregório (Silves), o Auditório Municipal de Olhão (AMO), o Centro Cultural António Aleixo (Vila Real de Santo António), o Centro Cultural de Lagos, o Cine-Teatro de São Brás de Alportel, o TEMPO - Teatro Municipal de Portimão, o Auditório Carlos do Carmo (Lagoa), o Auditório da Biblioteca Municipal de Castro Marim, o Centro Cultural de Vila do Bispo e o Município de Tavira. A primeira iniciativa da Rede AZul foi lançar um “Convite à Criação” às estruturas artísticas de cariz amador sediadas na região, visando a conceção e apresentação de uma criação original no âmbito das artes performativas, a estrear em 2016-2017 nos vários equipamentos membros. A candidatura selecionada teve um apoio de sete mil euros. O primeiro projeto selecionado e apoiado pela Rede AZul foi o espetáculo de teatro *Homem da Flor na Boca Sonho (Mas talvez não)* de Luigi Pirandello do LAMA Teatro.

O ColecTA - Colectivo Teatral do Algarve nasceu da vontade de um grupo de artistas de não quererem estar sozinhos, de não quererem trabalhar sozinhos, porque o teatro é coletivo. Os orçamentos reduzidos e limitados levam a que as companhias optem por soluções de equipas artísticas e técnicas reduzidas e mínimas em cada produção e o ColecTA'23 procurou aglutinar artistas dos vários pontos do Algarve e refletir sobre as suas realidades e vivências neste território, no fundo para descobrir o que é o Algarve para o ColecTA.

## Capítulo III - O projeto artístico do ColecTA - Colectivo Teatral do Algarve

### 1. O impulso da Máquina de Cena

O ColecTA – Colectivo Teatral do Algarve é um projeto de criação e capacitação no âmbito do teatro, a nível regional, com organização da Máquina de Cena em coprodução com o Auditório Carlos do Carmo, de Lagoa, o Centro de Cultural de Lagos, o Cineteatro Louletano e o Teatro das Figuras, de Faro. A ideia da organização é que este ColecTA possa vir a acontecer trianualmente e que, em anos futuros, seja coorganizado em parceria com várias estruturas do Algarve. Ao potenciar o hábito de uma prática artística associada à produção de pensamento coletivo e a uma lógica colaborativa, que possa ser reproduzida ciclicamente, o ColecTA pretende reafirmar o Teatro enquanto veículo de transformação, tanto a nível de criação como de consumo. O coletivo defende que ver teatro, feito por algarvios, em diferentes pontos do Algarve, com maior regularidade, poderá ser um dos passos para a tão desejada evolução do setor na região.

A génese do ColecTA foi o projeto Colectivo Azul 2023, que começou a ser desenhado em junho de 2022, uma proposta de criação teatral em parceria com a Rede AZul - Rede de Teatros do Algarve. O projeto seria operacionalizado em conjunto com a Rede AZul, composta por treze municípios, aumentando exponencialmente a capacidade de mapeamento e recrutamento de atores e outros profissionais (técnicos, produtores, administrativos, entre outros), com o desejo de aprofundar conhecimento e experiência na área do Teatro.

A proposta do Colectivo Azul era juntar cerca de treze atores (como número máximo, equivalente aos municípios integrantes da Rede AZul), oriundos de diversas zonas do Algarve, para a criação de um espetáculo de teatro em cerca de oito semanas, encenado por Nuno Pino Custódio. Tal como no projeto ColecTA, a estas semanas precedia também a formação de quarenta horas, *O Actor e a Neutralidade*, aberta a todos os interessados. Juntamente com a formação teatral, estavam previstos módulos de produção e técnica, com o objetivo de formar uma equipa exclusivamente algarvia para acompanhar o espetáculo durante a fase de apresentações, a nível regional e nacional. Os participantes teriam que residir no Algarve a maioria do tempo, ou ser oriundos do Algarve e com desejo de trabalhar na sua região natal, na área artística

como atividade principal; possuírem formação artística credenciada e reconhecida, mesmo não trabalhando de momento na área; serem detentores de cargo em equipamento cultural, nas áreas: produção, criação, design, comunicação, técnica; serem estudantes de curso académico, ou profissional, das áreas envolvidas. Na calendarização do projeto Colectivo Azul, o lançamento da *call* seria de fevereiro a abril de 2023; a seleção final dos participantes seria em maio e junho de 2023; a ação de formação seria de 28 de agosto a 02 de setembro de 2023; o processo de criação seria de 04 de setembro a 27 de outubro de 2023; a estreia seria no Cineteatro Louletano a 03 de novembro de 2023 e a circulação regional seria no primeiro semestre de 2024. Esta parceria com a Rede AZul não se concretizou e a Máquina de Cena reformulou o projeto, surgindo então o projeto ColecTA - Colectivo Teatral do Algarve.

## **2. A peça teatral - *Quando a sul o azul luar***

O ColecTA 23 apresentou um espetáculo de teatro encenado por Nuno Pino Custódio, onde juntou nove intérpretes em cena, oriundos de diversas zonas do Algarve. A estreia de *Quando a sul o azul luar* aconteceu no dia 10 de novembro de 2023 no Cineteatro Louletano. Nos dias 11 e 12 de novembro, houve apresentações do espetáculo na Casa da Máquina em Loulé. Em 2024, apresentou-se, no dia 24 de fevereiro no Centro Cultural de Lagos e no dia 27 no Auditório Carlos do Carmo em Lagoa. Em Faro, apresentou-se no dia 21 de março no Teatro das Figuras. No dia 14 de julho apresentou-se em Maceira/Leiria integrando a programação do *Festival Novos Ventos* e no dia 24 de outubro apresentou-se em Évora integrando a programação do *Festival Évora Teatro Fest2*.

O período de ensaios foi de nove semanas, com data de início no dia 11 de setembro de 2023. Os ensaios decorreram nas cidades de Loulé, Lagoa, Lagos e Faro. Estas nove semanas de trabalho foram precedidas pela formação de quarenta horas - *O Actor e a Neutralidade* -, orientada também pelo Nuno Pino Custódio, que decorreu de 28 de agosto a 02 de setembro, no Solar da Música Nova, em Loulé, e que foi aberta a todos os membros que iriam integrar o ColecTA, bem como a todos os interessados em artes performativas, desde que já com alguma experiência na área. Esta formação teve dezoito participantes. Seis dos participantes na formação já tinham

sido convidados a integrar o projeto do espetáculo (através do estabelecimento de parceria com a estrutura que representavam) e, no final da formação, foram escolhidos pelo formador mais três participantes, ficando assim definidos os nove elementos do elenco do espetáculo.

A *open call*, a chamada para o ColecTA foi lançada no dia 19 de junho de 2023 para participação no *workshop O Actor e a Neutralidade*. A data limite de inscrições foi o dia 25 de junho.

Para além desta formação teatral, o ColecTA também promoveu mais três *workshops* de formação artística. O *workshop de Iluminação Cénica* por Mafalda Oliveira, nos dias 19 a 21 de setembro em Faro; o *workshop de Produção Cultural* por Pedro Silva, nos dias 09 e 10 de outubro em Faro, 11 e 12 de outubro em Lagoa, 30 e 31 de outubro em Lagos; e o *workshop de Cenografia e Figurinos* por Patrícia Raposo, de 11 a 13 de outubro em Loulé.

O projeto ColecTA teve financiamento da República Portuguesa – Cultura/Direção-Geral das Artes; teve como coprodutores: o Município de Loulé – Cineteatro Louletano, o Município de Lagoa – Auditório Carlos do Carmo, o Município de Lagos – Centro Cultural de Lagos e o Município de Faro – Teatro das Figuras; teve como parceiros: ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve, A FERA Teatro, ArQuente, Artis XXI, Sin-Cera Teatro, te-Atrito e TEL – Teatro Experimental de Lagos; teve como parceiros media: a ETIC Algarve, o Barlavento e a RUA FM; teve como apoios: a Casa da Cultura de Loulé, o IPDJ Faro e a Loulecópia; teve como apoio à divulgação: a Direção Regional de Cultura do Algarve, LAC – Laboratório de Artes Criativas, AORCA, Associação 289, CAMA a.c., Corpo de Hoje, Figo Lampo – Associação Cultural e Ambiental, Mãozorra – Teatro de Marionetas, Questão Repetida, República 14.

O elenco do espetáculo foi constituído por nove atores. Desses nove atores, quatro são naturais do Algarve - Laura Pereira, Letícia Blanc, Mauro Coelho e Tânia Silva; três são naturais de outras regiões de Portugal – Carolina Santos, Sara Vicente e Tátá Regala; um dos atores é italiano – Angelo Lorusso (vive há nove anos em Portugal); e uma das atrizes é brasileira – Rafaella Ambrozio (vive há três anos em Portugal). Todos estão a residir no Algarve, exceto a Letícia Blanc que reside em Lisboa e a Sara Vicente que reside no Porto.

Dos atores que residem no Algarve, um mora em Lagos (Angelo), um no Algoz (Mauro), uma em Loulé (Carolina) e quatro em Faro (Laura, Rafaella, Tânia e Tátá).

O encenador Nuno Pino Custódio é natural de Lisboa, reside no Fundão e nunca morou no Algarve, sendo a pessoa que menos conhecia o território.

Os seis atores convidados a integrar o projeto, a convite da Máquina de Cena foram a Letícia, a Rafaella (parceria com o Sin-Cera), a Sara, a Laura (parceria com o te-Atrito), a Tânia (parceria com a ACTA e A FERA Teatro) e a Carolina da Máquina de Cena. O Angelo (TEL - Teatro Experimental de Lagos), o Mauro (Sin-Cera) e o Tátá (ArQuente) foram depois escolhidos pelo encenador.

Do grupo de atores, o Angelo não conhecia nenhum dos oito restantes atores e, como tal, também nunca tinha trabalhado com eles. A Rafaella, o Mauro e a Carolina tinham trabalhado juntos no Sin-Cera (Grupo de Teatro da Universidade do Algarve). A Letícia e a Carolina já tinham trabalhado juntas em outras produções da Máquina de Cena. O Tátá e a Carolina também já tinham trabalhado juntos noutras produções da Máquina de Cena. A Laura e a Tânia já tinham trabalhado juntas em diversas produções do te-Atrito, d'A Fera Teatro, LAMA Teatro e ACTA - A Companhia de Teatro do Algarve. A Tânia e o Tátá Regala também já tinham trabalhado juntos numa produção da ArQuente e em produções audiovisuais. A Sara e a Tânia já tinham trabalhado juntas em produções da ACTA. A Tânia e a Carolina já tinham trabalhado juntas numa produção da Máquina de Cena. A Tânia e a Carolina conheceram-se e foram formandas da *Master Class de Commedia dell'Arte*, em 2012 no Fundão, cujos formadores foram o Nuno Pino Custódio e a Sofia Cabrita. A Tânia já tinha sido formanda do Nuno Pino Custódio no Curso Profissional de Atores da ACTA em 2004. O Nuno Pino Custódio e a Patrícia Raposo já tinham trabalhado juntos, desde 2018, em diversas produções. A Patrícia não conhecia nenhum dos atores do elenco.

Em resumo, eis uma tabela que estabelece as relações de conhecimento e de trabalho entre os elementos da equipa artística:

Conheciam-se (C)/Trabalhado juntos (T)	Angelo	Carolina	Laura	Letícia	Mauro	Rafaella	Sara	Tânia	Tátá	NPC	PR
Angelo											
Carolina			C	C/T	C/T	C/T	C	C/T	C/T	C	

Laura		C		C			C	C/T	C		
Leticia		C/T	C				C	C	C		
Mauro		C/T				C/T					
Rafaella		C/T			C/T						
Sara		C	C	C				C/T			
Tânia		C/T	C/T	C			C/T		C/T	C	
Tátá		C/T	C					C/T			
Nuno PC		C						C			C/T
Patrícia R										C/T	

Tabela 1 - Rede de relações entre a equipa artística

Os ensaios decorreram em nove semanas. A primeira semana de ensaios foi em Loulé no espaço da Casa da Cultura de Loulé. A segunda semana foi em Lagos no espaço do TEL – Teatro Experimental de Lagos. A terceira semana foi em Lagoa no Auditório Municipal Carlos do Carmo. Na quarta semana de ensaios, voltámos ao espaço da Casa da Cultura de Loulé. Da quinta semana até à estreia, o local de ensaios passou a ser a Casa da Máquina, sede da Máquina de Cena, excetuando um dia em que os ensaios decorreram no Teatro Lethes em Faro.

De salientar que todas as pessoas envolvidas no projeto foram remuneradas.

### Parte III - O processo de criação da peça teatral *Quando a sul o azul luar*

#### Capítulo I - Linha do tempo do processo de criação

Em *Quando a sul o azul luar*, Nuno Pino Custódio propôs ao grupo “contar o Algarve com um corpo poético”. Na primeira sinopse que escreveu sobre o espetáculo, em setembro de 2023, explicou a intenção que orientava o processo criativo do espetáculo:

A jornada que atravessa todo um território – como se uma pedra rolasse de uma serra e desembocasse inexoravelmente na orla costeira e caísse ao mar, do interior do montado mais solitário ao litoral absurdamente mais concentrado –, é a de uma realidade que se sustenta periclitantemente na tensão de uma corda a dois palmos do chão feita de contrastes, polaridades, paradoxos, conflitos, desarranjos, mas também harmonias, virtudes, um senso de plenitude. Um corpo colectivo feito de actores e atrizes do e no Algarve – um Coro na dimensão mais espacial e épica que se possa compreender – empreende uma viagem iniciática que se desdobra numa consciência próxima, local, escondida, mas que se quer retransmitir universalmente. Nesse movimento – de norte para sul, do interior para o litoral –, movimento excêntrico onde a plasticidade dos corpos em acção no espaço se desenvolve e se partilha, o Algarve conta-se poeticamente a partir da linguagem da encenação onde ver é “ver enquanto se se está a ser visto”, e onde o teatro é um dispositivo que só funciona na medida em que humaniza. (...) um trabalho de pesquisa pelo Algarve, do Barlavento ao Sotavento, cuja primordialidade se sustenta na observação de uma realidade mesma, próxima, íntima, fechada mas que se manifesta pela distância universal da arte do teatro. (Custódio, 2023)

Esta sinopse foi escrita na primeira semana de ensaios pelo imperativo de ter que se apresentar uma sinopse do espetáculo para os materiais de divulgação do Cineteatro Louletano, parceiro e local de estreia da peça. O encenador escreveu este texto quando o processo criativo ainda estava numa fase inicial, onde havia muitas

incertezas e possibilidades de caminho, quando a equipa ainda estava a conhecer-se enquanto grupo e onde o caos prevalecia sobre as ideias concretas e refletidas. O encenador fala assim sobre a primeira *imagem* que surgiu sobre esta criação:

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 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. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

A entrevista realizada, por mim, ao encenador Nuno Pino Custódio, nos dias 09 e 12 de agosto de 2024, constitui um *traço fabricado* pela pesquisadora deste objeto artístico que não existiria se não houvesse este estudo científico sobre o processo de criação. As entrevistas são também um *traço saturado* do processo, um traço com muita informação, pois o investigador, que conduz a entrevista, leva o entrevistado a falar sobre aquilo que o investigador pretende estudar e aprofundar. É, também, através das entrevistas, que o investigador confirma se as suas hipóteses de investigação são validadas ou não. É deste modo que a entrevista é um objeto científico de investigação e não, apenas, uma mera conversa ou uma ferramenta de trabalho para um meio de informação divulgar a notícia do espetáculo.

O texto da sinopse do espetáculo foi escrito numa fase ainda muito inicial do processo. O encenador resume assim esse momento:

(...) 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, só ou qualquer coisa por aí - 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 vê 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 os primeiros, 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 os todos os concelhos algarvios que desenhámos e começámos a preparar o processo de viagem. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

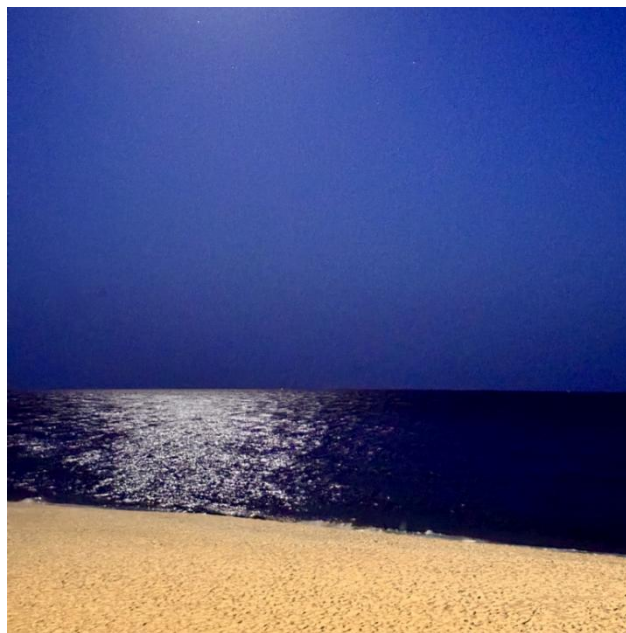


Fig. NC1 – Mar numa praia de Quarteira. (Período de ensaios)

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

Fotógrafo: Nuno Pino Custódio

O título da peça constitui um *traço rasurado*, pois o título, anunciado como provisório, nesta primeira sinopse, era *Quando para sul onde o azul luar: contar o Algarve com um corpo poético*. Acerca dos *traços rasurados, ausentes e apagados* Josette Féral escreveu que “(...) a Genética Teatral se baseia no desaparecimento dos traços, *traços ausentes, apagados, rasurados*. De facto, contrariamente aos esboços textuais, os esboços de teatro são fundamentalmente construídos sobre uma lacuna.” (Féral, 2013, p.571)

A escrita desta sinopse acelerou então o processo de definição do foco a dar à criação artística deste projeto. As primeiras ideias foram aquelas que orientaram o desenrolar da pesquisa inicial. Estas primeiras ideias do encenador, foram imagens mentais que o próprio guardou na sua memória. Estas imagens foram produzidas através das suas experiências e contribuíram para o seu acervo, para o seu arquivo imagético.

O neurocientista português António Damásio, no seu livro *Sentir & Saber – A Caminho da Consciência* (2020), explica como formamos o nosso arquivo imagético:

Quando invocamos as memórias que criamos de objetos e de ações e recriamos os sentimentos que os acompanharam, as recordações e as recriações surgem em forma de imagens. Fazer memórias consiste, na sua essência, em transformar imagens num código que permita uma recuperação próxima do original. E quanto às traduções que fazemos de objetos, de ações e de sentimentos para as línguas que conhecemos (sobretudo linguagens verbais, mas também as linguagens matemáticas) essas traduções surgem de uma forma imagética. Quando combinamos imagens na mente e as transformamos na nossa imaginação criativa produzimos novas imagens que transmitem ideias tanto concretas como abstratas; produzimos símbolos; e gravamos na memória uma boa parte de toda esta produção imagética. Ao fazê-lo aumentamos o arquivo a partir do qual poderemos invocar os conteúdos mentais futuros. (Damásio, 2020, p.77)

Estas ideias iniciais, aquilo a que o encenador chamou de “primeiros movimentos de pensamento” e que ele considera que normalmente são “bons” para a criação, podem ser também chamados de intuição. Segundo Damásio:

É muito provável que exista um importante processo de raciocínio não-consciente na mente subterrânea, e esse raciocínio produz resultados sem que os passos intervenientes sejam conhecidos. Seja qual for o processo, ele produz o equivalente a uma *intuição* sem o reconhecimento súbito de que a solução chegou, apenas com a apresentação discreta da solução. (Damásio, 2010, p.340)

A partir da projeção do mapa dos concelhos algarvios estabelecemos as dicotomias e os universos presentes no território e o que nos interessava realçar, a partir dos arquivos imagéticos de cada um dos elementos da equipa artística.

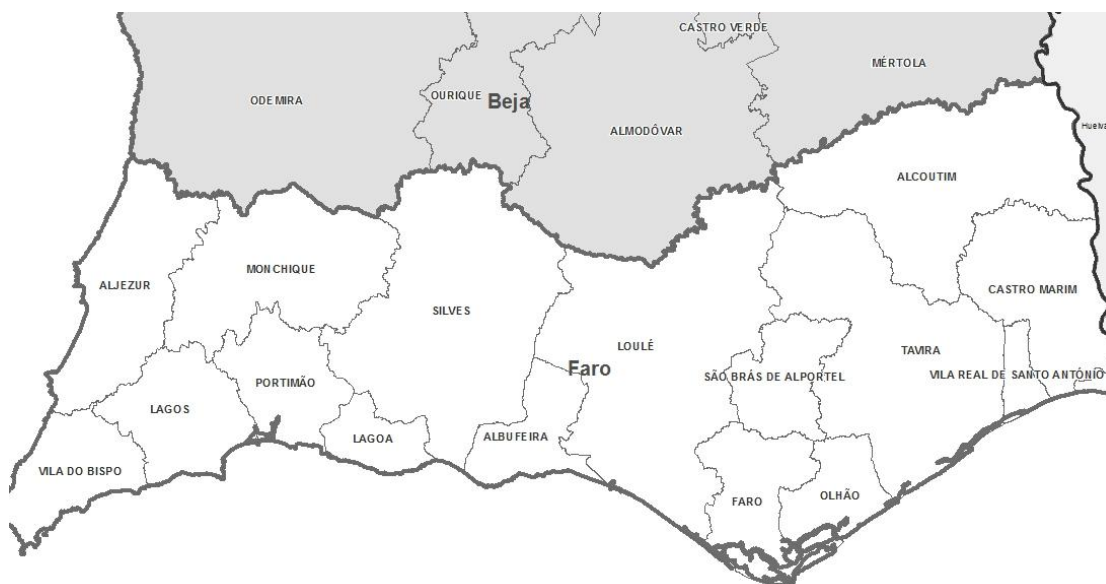


Fig. NC2 – Mapa dos concelhos algarvios (12 setembro 2023).

Imagem cedida pelo encenador.

A construção dramática do texto foi feita pelos atores e pelo encenador. Ao longo do período de trabalho foi sendo definido que o espetáculo teria nove cenas, cada uma delas, refletindo uma “camada de território” do Algarve, onde um protagonista conta a sua história.

Nas cidades onde decorreram os ensaios, fizemos trabalho de campo que consistiu em percorrer as ruas das cidades em busca de objetos característicos desse lugar, que nos situassem nesse lugar e no espaço a que pertencem. O objetivo era

fazer uma recolha da realidade local que tivesse reflexo e interesse no global, caso contrário, era uma realidade privada e sem interesse para a dramaturgia.

Para o encenador o trabalho de campo foi essencial para a construção de um olhar coletivo sobre o Algarve naquele momento:

(...) 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 sairiam na escrita, mesmo que teoricamente existissem já na tua cabeça, é preciso lá estares. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

Depois do trabalho de campo, fazíamos improvisações, criando uma personagem desse lugar e propondo *onomatopeias* para gestos/ações. Foi surgindo

assim o *gromelot* do espetáculo, palavras inventadas, mas cujo som faz lembrar uma língua (materna ou estrangeira) ou ações.

Cada personagem criada tinha que ter um objetivo, uma urgência impulsionadora. Uma personagem é o seu objetivo, a conclusão de uma ação que precisou de um caminho, de escolhas, de estratégias, de metodologia para atingir o objetivo. O objetivo tem que ser realizável para a personagem, senão não é um objetivo. A personagem pode não conseguir realizar o objetivo, mas a personagem acredita que o vai conseguir; o objetivo é um plano que funciona para ela.

Na construção que o ator faz da personagem, a forma que escolhe para a personagem atingir o seu objetivo, fala mais sobre o ator do que o ator pode falar sobre si próprio. A escolha do plano para atingir o objetivo da personagem, que o ator faz naquele momento, tem a ver com as suas referências e vivências.

Cada ator foi criando a sua personagem e o texto para a cena em que a sua personagem seria a protagonista. Estas personagens tinham que ter movimento, ou seja, uma necessidade muito forte, um objetivo, que empurra a personagem para outra camada do território, no sentido norte - sul. A dramaturgia pretendia uma abstração a nível espacial (não se identificando o sítio ou a cidade da ação) e a nível temporal (não se identificando o tempo, passado/presente).

## **1. Primeira semana - 11 a 15 de setembro**

A primeira semana de ensaios decorreu em Loulé, nas instalações da Casa da Cultura de Loulé.

Em termos de dramaturgia, desde a primeira semana de trabalho, foi ficando definido que iríamos trabalhar cenas que mostrassem/contassem uma estratificação do território algarvio de Norte para Sul, do interior para o litoral, “como se uma pedra rolasse de uma serra e desembocasse inexoravelmente na orla costeira e caísse ao mar” (Custódio, 2023), tendo como “amostra” o concelho de Loulé. Ficou definido igualmente que não iríamos trabalhar a partir de um texto já existente e sim seríamos cocriadores do texto da peça.



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

Fotógrafo: Martim Santos

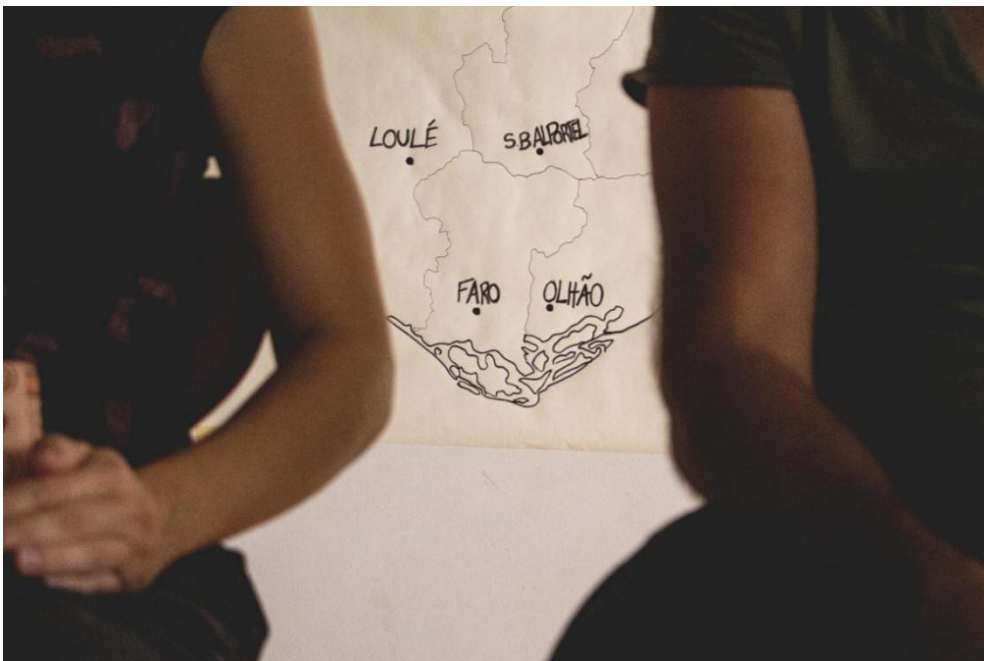


Fig. FPE2 – Período de ensaios (primeira semana; 11 a 15 setembro 2023).

Fotógrafo: Martim Santos

O encenador apresentou-nos o modelo actancial, um mapa de energias de conflito em potência de uma personagem.

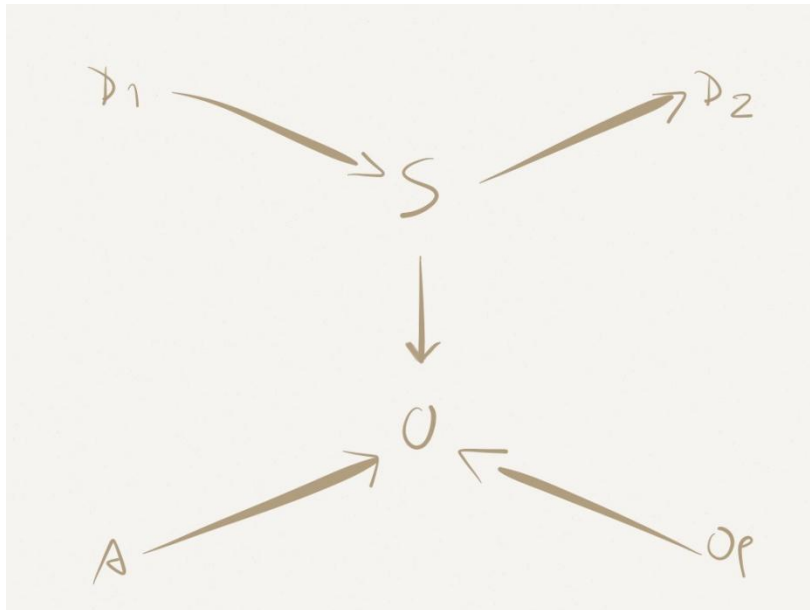


Fig. NC3 – Modelo Actancial (11 setembro 2023).

Imagem cedida pelo encenador.

Em 1966, o linguista lituano Algirdas Julien Greimas (1917/1992), na sua obra *Semântica Estrutural*, apresentou o modelo actancial, um esquema para analisar a estrutura de uma narrativa a partir de seis actantes: o sujeito (a personagem principal), o objeto (algo que o sujeito deseja alcançar), o adjuvante (algo ou alguém que ajuda o sujeito), o opositor (algo ou alguém que tenta impedir que o sujeito alcance o seu objetivo), o destinador (algo ou alguém que impulsiona o sujeito em direção ao seu objetivo) e o destinatário (algo ou alguém que recebe o objetivo, um objeto de valor, quando este é conquistado pelo sujeito). Quando o modelo é aplicado, as circunstâncias e a motivação da ação principal são identificadas e expostas. A pesquisadora francesa Anne Ubersfeld (1918/2010) desenvolveu a aplicação do modelo actancial para a análise de textos dramáticos. Na sua obra *Para ler o teatro* de 1977, a autora escreveu sobre o modelo actancial no teatro:

A bem dizer, o modelo actancial não é uma forma, é uma *sintaxe*, portanto capaz de gerar um número infinito de possibilidades textuais. O que podemos tentar na esteira de Greimas e de François Rastier, é uma *sintaxe da narrativa teatral em sua especificidade*, sem esquecer que cada uma das formas concretas geradas pelo modelo é: a. inscrita em uma história do teatro, b.

portadora de sentido, portanto em correlação direta com os conflitos. (Ubersfeld, 2005, p.34)

Um dos objetivos da pesquisadora ao escrever este livro foi o de chamar a atenção para o papel formal da recepção no teatro. O livro serviria, assim, para que o espectador conhecesse o texto teatral e a sua análise, e também, com este livro, propõe um método de “leitura de mesa” para os encenadores e atores.

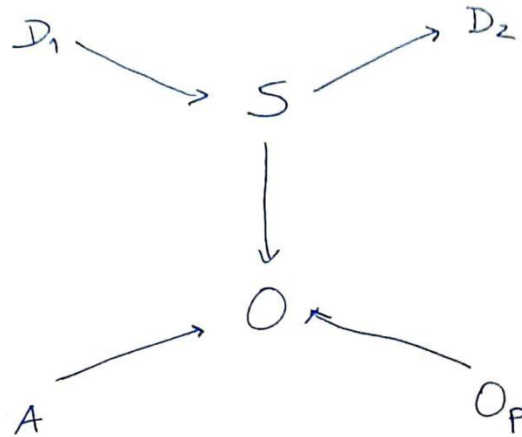
Em conclusão ao capítulo sobre a aplicação do modelo actancial no teatro, a pesquisadora remata dizendo que a análise actancial é sucinta, mas que a análise textual pode aperfeiçoá-la através de procedimentos específicos.

A análise actancial demonstra o policentrismo do teatro. Portanto, no início, não há no texto de teatro uma voz privilegiada: o teatro é por natureza descentralizado, conflituoso, em última análise, contestador. Não que a ideologia dominante não acabe em muitos casos por tirar dele seu proveito: ainda são necessários ao teatro oficial singulares procedimentos de restrição e de achatamento, de codificação estrita para silenciar a polifonia teatral e salvar a preponderância da voz dominante. Não nos surpreende ver a censura desencadear-se contra o teatro; os censores não estão errados: o teatro é realmente perigoso. (Ubersfeld, 2005, p.61)

Fomos, assim, convidados a criar o modelo actancial das personagens que resultavam dos exercícios de improvisação.

O nosso primeiro exercício foi um trabalho de campo pela cidade de Loulé, onde durante trinta minutos tínhamos que observar as pessoas na rua e criar uma personagem a partir da observação de uma pessoa real. O exercício propunha a observação de uma realidade local que tivesse reflexo e interesse no global, caso contrário seria uma realidade privada e sem interesse. Depois criámos o modelo actancial para essa situação.

Exemplo q a personagem q recolhemos da nua.



S: Alírio, 86 anos  
dono loja vestuário vintage

D1: ~~venda do seu produto~~  
motivações  
propósito  
~~venda do seu produto~~ / loja está q difíceis  
e come nisco de fechar

D2: pessoas que passa na rua das lojas

O: ~~venda do seu produto~~  
Consistir q o cliente entre primeiro na sua loja

A: empregado da loja de S (sempre pode fazer  
qualquer coisa)

Op: dono/gerente da loja da frente (de souvenirs)

D1 e D2  
são a pedrinha  
to que clareia  
molecular

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

No final deste primeiro dia, o encenador projetou uma apresentação sobre um dos temas que o inquieta nos tempos atuais e sobre o qual tem dedicado reflexão e pesquisa - *a negatividade do outro*, expressão desenvolvida pelo filósofo sul-coreano Byung-Chul Han. A negatividade do outro tem a ver com a polaridade física e não com pensamentos/sensações negativas. A negação do outro é uma exclusão do outro. Vivemos numa sociedade em que o que interessa é que tudo seja igual, há uma proliferação do idêntico, que repudia o que é diferente, estranho. Falta ao idêntico o contrário dialético que o limita e dá forma. O outro é um obstáculo numa sociedade de massas, a positividade do idêntico está em oposição à negatividade do outro. O outro

é necessário para equilibrar a relação comigo mesmo. A negatividade do outro é o que neutraliza a minha positividade. Quando o outro falta, ocorre um excesso de mim mesmo. E, então, eu adoço. A doença do nosso século não é a repressão, mas sim a depressão. A sociedade tem um excesso de eu, de idêntico. Um sistema que rejeita a negatividade do diferente, desenvolve traços autodestrutivos. Byung-Chul Han no seu livro *Do Desaparecimento dos Rituais* (2019) escreveu:

A coacção para produzir arrasta consigo a coacção ao desempenho, à prestação, à *performance*. (...) A auto-referência narcísica é o que constitui a *performance*. O sujeito da *performance* é dominado pela libido do eu. Quanto mais performa, tanto mais ego ganha. Freud, como é sabido, atribui a libido do eu à pulsão da morte. O sujeito da *performance* narcisista acaba destroçado pela fatal acumulação de libido do eu. Explora-se voluntária e apaixonadamente a si mesmo até se desintegrar. Optimiza-se até à morte. O seu fracasso tem o nome de depressão ou *burnout*. (Han, 2020, pp.21-22)

Para Nuno Pino Custódio, a personagem é um outro. Vou ao teatro para ver o outro e não a história (que posso até já conhecer), vou ver o outro e como ele me vai convencer ao criar uma realidade intersubjetiva. Segundo o encenador, antigamente o teatro era a única oportunidade de ouvir e ver uma história contada com o corpo, agora não. O que é de realçar no teatro atual, o que o diferencia, é continuar a acontecer, aqui e agora, num espaço de comunhão onde as pessoas olham-se umas às outras. Por isso, para Nuno Pino Custódio, o teatro humaniza. O teatro é a arte do desdobramento. Há uma concomitância entre o ator e o espetador. O ator está a ser outro a ser visto e a ver outro a ser; o espetador está a ser outro a ver e a ver outro a ver. Quando o ator está a representar, está na ação e está a ver o outro a ver. Teatro é ver. Teatro implica ser visto. É preciso que alguém valide (um olhar distante) o que estamos a fazer.

O encenador e pensador britânico Peter Brook (1925/2022) no seu livro *O Espaço Vazio* (1968) resume desta forma o que é o teatro: “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa - e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral.” (Brook, 2008, p. 7)

No segundo dia de trabalho, estabelecemos as diretrizes dicotômicas e os universos geográficos/territoriais que nos guiariam no desenho dramático.

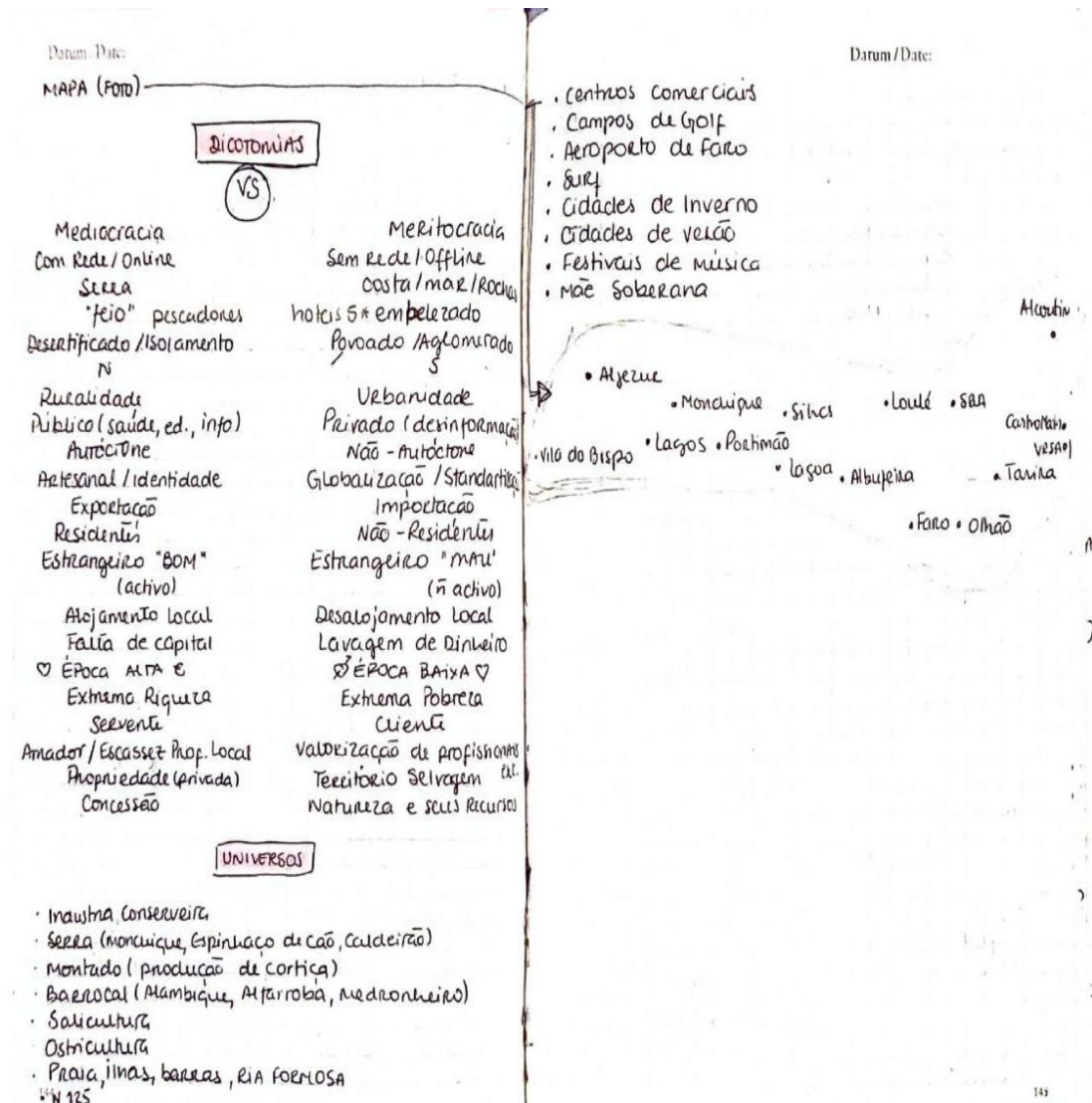


Fig. SV2 – Anotações Sara Vicente (12 setembro 2023).

As cenas do espetáculo teriam sempre como base o jogo do coro. Da formação em coro dos atores, “vão saindo personagens típicas que contam micro histórias e voltam ao coro”, palavras anotadas por mim no dia 12 de setembro de 2023.

No terceiro dia de trabalho, definimos as onze cenas gerais (universos), tendo como “amostra” o concelho de Loulé. Os universos escolhidos foram: a serra, o barrocal, a cidade do interior (Mão Soberana), a estrada nacional N125, o aeroporto/shopping/estádio do Algarve/hospital de Faro, campos de golfe, indústria

conserveira, praia/surf (cidade do litoral), Ria Formosa/ilhas, indústrias marinhas e o mar. Estas cenas foram definidas numa tentativa de chegar a uma lógica para encontrar um sistema para a criação/encenação.

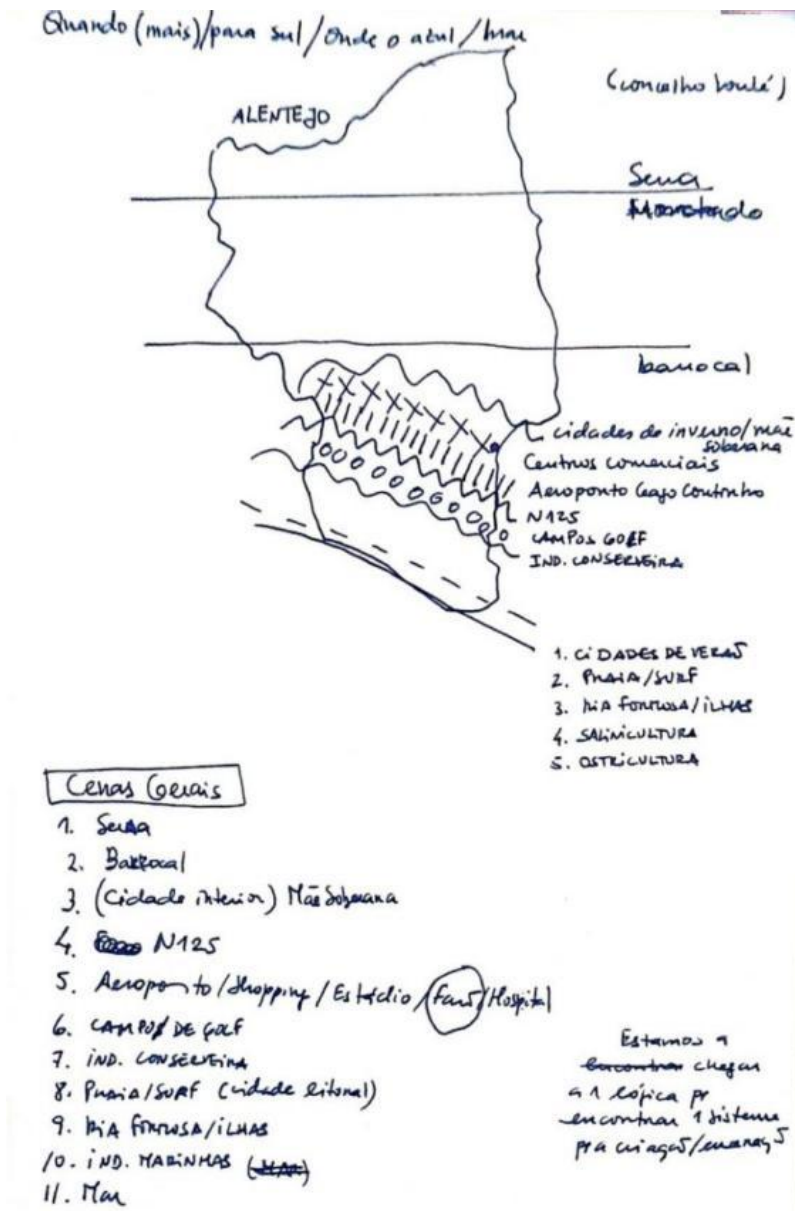


Fig. TS3 – Anotações Tânia Silva (13 setembro 2023).

No quarto dia de ensaios, a hipótese de lógica dramática que surgiu foi a de um afunilamento do ritmo das cenas. De norte para sul, as cenas começariam por ser longas e estendidas para passarem a ser cada vez mais curtas e rápidas.

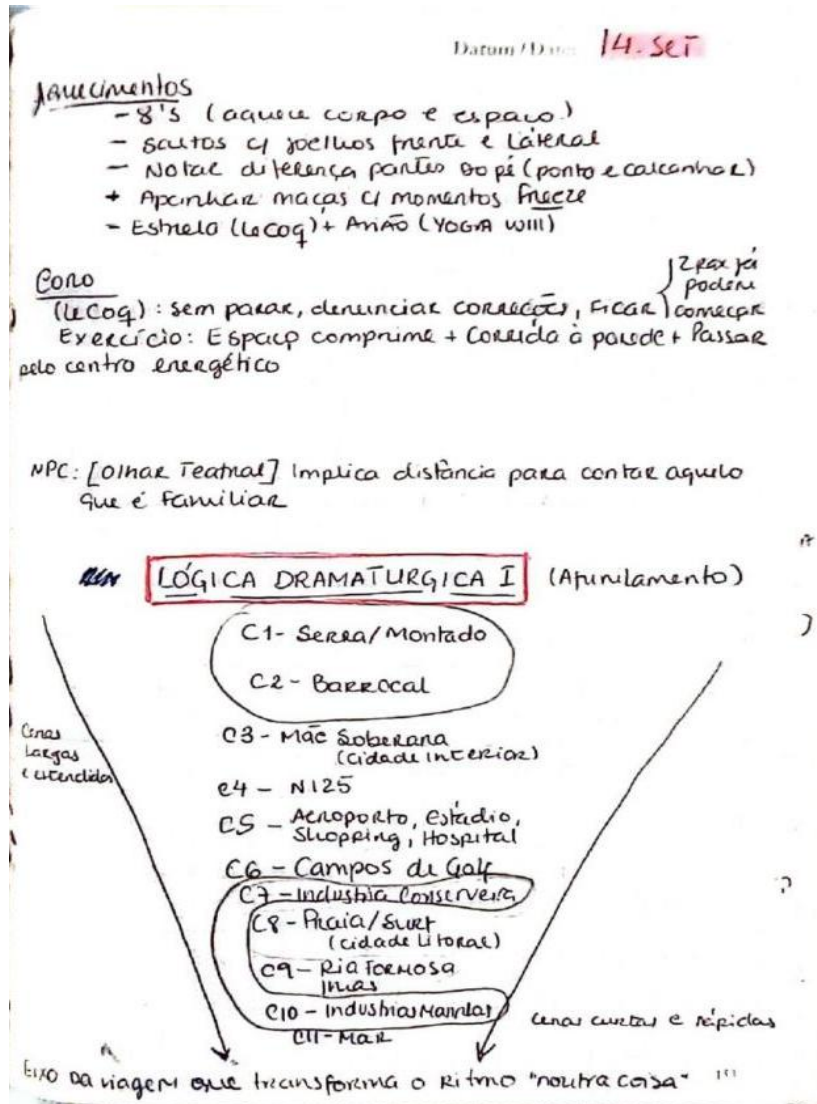


Fig. SV3 – Anotações Sara Vicente (14 setembro 2023).

Definimos, ainda, *objetos* para os universos/cenas gerais da “serra”, do “barrocal” e do “mar”. *Objetos* são coisas que relacionamos e identificamos com esse local. Depois do levantamento e partilha desses *objetos* com o grupo, cada um foi convidado a escolher alguns desses *objetos* do universo da “serra” e, com base neles, criar uma personagem e mostrá-la numa improvisação individual.

**LEVANTAMENTO DE OBJECTOS**

LENA 1 - Serra/Montado

lacteico      coelho      pão (salvo, alentejo)

machado de coelho      coruja      Nota

boia portuguesa      Cajado

javali/porca/porco      Alambique      Lançeta      Botas

mantas      pedras (muros)

mesa computador      Serapilheira      Castanhas

medronho      balcão turístico

LENA 11 - Moe

prancha      alfonsecas      conchas

algas      barcos/embarcação

placas (cordões)      botijas O2      petróleo

Alcatruze      Redes de pesca      gaiolas

boias (navios, vimeiros)      escorregas      gaiolas a pedal      cetáceos

canais da pesca      Armas e drogas      Frigoríficos      Cadeveres      Relógios      pulseiras, b...  
cordas e anéis

**Do registo para a Memória**  
Duração/Date

LISTA ACCÕES PERSONAIS em LENA 1 (Serra/Montado)

- ✓ 1 - Dona Alcatruze veste a boia
- ✓ 2 - Abre a porta (calor abasado)
- ✓ 3 - Coloca boia do marido (ansa o marido?)
- ✗ 4 - Repara num pedaço de pão e come (cheira a f... se está bom)
- 5 - Leva saco de serapilheira e cajado
- 6 - caminha e come pão
- 7 - compromente vizinho (vê)
- 8 - tropeça na pedra e coloca a no muro
- 9 - chega ao pé da lena
- 10 - Atesta o saco de serapilheira
- 11 - Coloca saco atrás das costas
- 12 - Tem dificuldade de em agarrar o cajado que largou no chão
- 13 - Vai embora

Calor      Canção  
Suor      Resiliência

Palha  
Boia  
Cadeveres  
Armas  
Lenha

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

OBJECTOS P/ OS "UNIVERSOS" / ONAS Serais

① Serra

pedras  
alambique  
sacos de serapilheira  
medronho

→ Banca  
Cucharno de cortiça  
vara enfiada  
sacos de vime palha, vime

pão alentejo  
boia portuguesa  
javali/porca/porco  
lançeta  
pedras (muros)

Castanhas  
machado cortiça  
cucharno cortiça  
Cortiça (colmeia)  
mal  
balcão turístico  
cajado  
mesa familiar (comida)

② Moe

alcatruzes  
redes de pesca  
canas de pesca  
barco petatiús  
prancha surf  
botijas O2  
boia sinalizador  
vimeiros  
navegação

algas  
alfonsecas  
plástico  
barbatanas  
conchas  
saiotas  
sepinho (cetáceo)  
peixes  
cordões  
arroz

petisco  
frigorífico  
cadeveres  
armas  
relógios/pulseiras/burros  
chinelo  
escorregas insufláveis  
gaiolas em barcos  
cordões  
almoços  
cordas

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

No quinto dia de ensaios, continuámos a exploração das personagens criadas no dia anterior, adicionando agora, à personagem, *onomatopeias*. *Onomatopeias* são palavras ou sons que informam e emocionam. Cada um pesquisou *onomatopeias* para as suas personagens, sons ou palavras que acompanhariam as ações da personagem.

Datum / Date: 15. SET

SEI IMPROV (relâshco q te puxo p/ centro)

1 - Baiz	veste
2 - Botina (zê vou levar a tua botina)	ubutum
3 - Cajado e Saco sacapilveira	AAAATRAS (cahor)
4 - Andar	tick tack
5 - vêz. carro (parar)	-
6 - Andar	tick tack
7 - vizinho	-
8 - Andar	-
9 - Lenha + saco	sacusaesaco
10 - sua r	sua sua sua
11 - saco nas costas	PORRERA
12 - <del>Andar</del> dificuldade em pular Cajado	-
13 - Andar p/ trás	-

ONOMATOPEIAS [research]

Palavras/sons que informam e emocionam

veste > 1

UBUTUM

AAAA — (Baiz) — TRÁS

tick — (Andar) — tack } tempo da lentidão

sua sua sua — (SWOR)

PORRA — (saco nas costas)

NOTAS

- falar de aderec "ET" ?! Am?
- fala p/ mostrar distância
- Cozer percurso mais do q acuzo ind.

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

improvisação literária (incluindo)  
 SERRA  
 (escolher objetos  
 e criar imagens/  
 agir sobre objetos  
 para dar o cenário da  
 cena

cajado  
 boina machado cortiça  
 noxa  
 Cuchado cortiça  
 pão

15/09/23 (manhã) com - E.O.

onomatopeias  
 bater botas 1 na outra: tacatou  
 Pac Pac utau! teq  
 porta: Aaaa ~~Aqueeee~~ (abrir)  
 Aaaa que truuu  
 machado: po crisee (techar)  
~~doge~~  
 cortiça: creche cracc  
 desgrande

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

Cada um dos atores, definiu, ainda, o modelo actancial da personagem por si criada. A história da personagem teria que fazer exultar o espaço onde vive e se movimentar, neste caso, a serra.



Na tarde do quinto dia de trabalho, assistimos ao filme, do arquivo da RTP, *Encontro com o Algarve* de 1968, que serviu de pesquisa para o nosso trabalho. O filme faz um apelo às potencialidades turísticas do Algarve, no final da década de 1960, nomeadamente, a sua oferta hoteleira, o aeroporto, o sol, a praia, o campo, a gastronomia, o entretenimento noturno e o artesanato. Como trabalho de casa para o fim de semana, o encenador pediu que todos escrevessem um pequeno texto sobre uma memória da nossa infância que nos tivesse marcado e que servisse como uma apresentação nossa para o início do espetáculo. O texto era para ser enviado por e-mail para o encenador.

## **2. Segunda semana - 18 a 22 de setembro**

A segunda semana de ensaios decorreu em Lagos, na sede do TEL - Teatro Experimental de Lagos.

No primeiro dia, sexto dia de trabalho, começámos por partilhar histórias particulares que conhecíamos sobre o Algarve. Depois, cada um escreveu um texto com uma história algarvia, com base em factos reais ou ficcionados, tendo uma personagem central como protagonista. Uma história para esta terra (o Algarve). O texto foi enviado por email ao encenador. Em conversa, cada um resumiu a história que criou e o encenador deu *feedback* sobre os aspetos a melhorar ou a desenvolver na trama.

No período da tarde, continuou-se o trabalho de análise dos textos criados e assistimos ao filme de animação *Anomalisa* (2015) dirigido por Charlie Kaufman e Duke Johnson, um filme que aborda o síndrome de Fregoli (assim chamado em referência ao ator italiano Leopoldo Fregoli (1867/1936) reconhecido pela sua extraordinária capacidade de imitar pessoas no palco), um distúrbio raro em que o paciente acredita de forma delirante que uma pessoa, disfarçada de várias outras pessoas, geralmente familiares ou pessoas próximas, o persegue incessantemente. O encenador quis que todos vissem este filme como um exemplo de visão da sociedade atual, uma sociedade de excesso de *eu*, que já não é uma sociedade e sim uma multidão (diferente de multidão).

No sétimo dia de trabalho, no período da manhã, percorremos as ruas da baixa da cidade em pesquisa de campo, observando e recolhendo objetos que, em cena, nos

situassem logo no espaço onde pertencem. Definimos que Lagos seria uma referência de cidade de verão/litoral (a atividade económica é concentrada em serviços para o turismo), um dos universos/cenas gerais da peça, em oposição a Loulé que definimos como referência de uma cidade de interior.

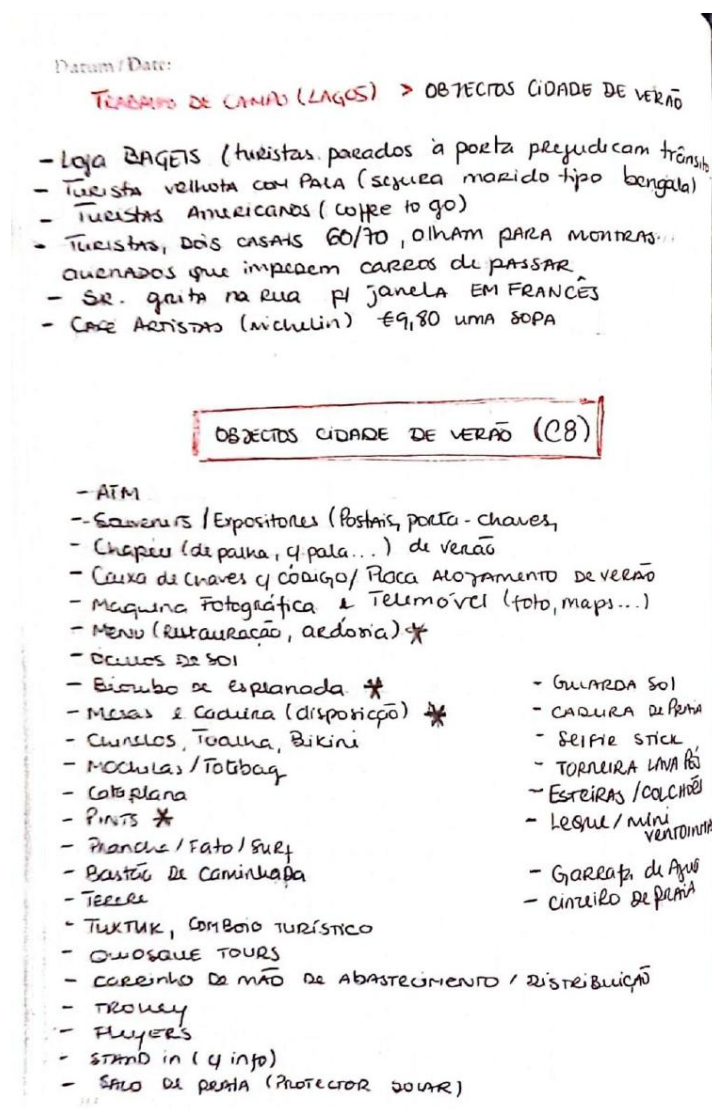
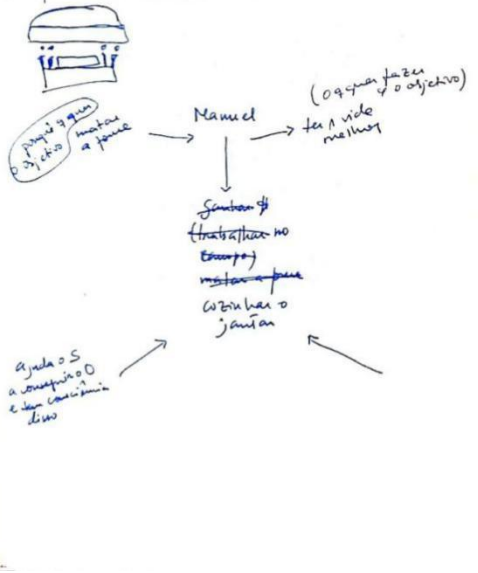


Fig. SV7 – Anotações Sara Vicente (19 setembro 2023).

No período da tarde, depois da partilha dos objetos que cada um encontrou, fizemos exercícios de improvisação individuais e de coro, tentando incorporar os objetos recolhidos em trabalho de campo. Continuámos, também, a trabalhar na dramaturgia do espetáculo, aprofundando a história das personagens criadas no dia anterior, escrevendo o texto e desenhando várias hipóteses, vários modelos actanciais para a personagem principal.

Para fazer 1 fogão e 1 lata de conserva  
 pega-se uma tábua de madeira, 2 pedras  
 4 pregos mal pregados, 1 em cada canto,  
 coloca-se a lata de conserva ~~no meio~~,  
 eucha e álcool etílico, pega-se fogos e coloca-se  
 em cima dos pregos 1 lata de ~~conserva~~ <sup>maion</sup>  
 a fazer de tacho.



→ Pobre e enriquece, pq tinha terras no litoral  
Atual  
 Costo de ostentação  
 Seduzido pela tabacaria  
 enriqueceu e os negócios imobiliários  
 ↓  
 Vendeu  
 terras e herdou → investiu imobiliária  
 compra e venda  
 Elaboração e os políticos  
 PT conseguiu licenças e faças de  
 Superfícies de enriquecimento em crimes de  
 penulato

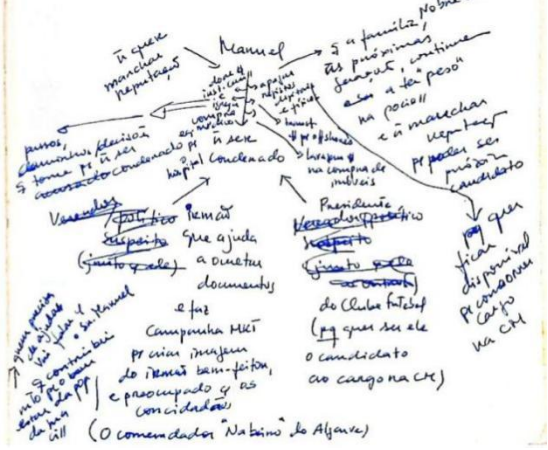


Fig. TS7 – Anotações Tânia Silva (19 setembro 2023).

No oitavo dia de trabalho, continuaram os exercícios de improvisação e de coro de reação, onde no coro és o que vês, mas não és a ação (dupla imagem). O trabalho de dramaturgia concentrou-se em fazer evoluir as histórias de cada um, dando-lhes um título e associando-as a cada camada dos universos/cenas gerais. Houve alterações de histórias e personagens, e nesse caso, foram criados novos modelos actanciais pelos autores.



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

Fotógrafo: Tátá Regala

No nono dia de ensaios, o trabalho dramaturgico continuou e o coletivo chegou ao consenso de que com as histórias pretendia-se falar da memória, da identidade e da consciência desta região. Foi feita uma tentativa de distribuição, ainda precoce, das histórias já criadas pelas cenas gerais estabelecidas. Assim, na cena 1 (Serra/Barrocal) havia a hipótese de ser uma de três histórias - a história do *Amável*, criada pela Laura ou a história criada pela Rafaella ou a história criada pelo Tátá (ambas ainda sem título); na cena 2 (Mãe Soberana) havia a hipótese de ser a história, ainda sem título, criada pela Rafaella; na cena 3 (N125) seria a história da *D. Coruja*, criada pela Sara; na cena 4 (Faro) seria a história *Hospital Capital*, criada pela Carolina; na cena 5 (Campo de Golfe) seria a história *Golf*, criada pelo Mauro; na cena 6 (Indústria Conserveira) havia a hipótese de ser a história do *Sempre Rico*, criada pela Tânia ou a história *Não é para Fracas*, criada pela Letícia; na cena 7 (Cidade de Verão) seria a história *Guest House ou Lar da Mãe*, criada pelo Angelo; na cena 8 (Ria Formosa/Ilhas) havia a hipótese de ser a história, ainda sem título, da Rafaella ou uma outra da Laura); a cena 9 (Mar) ainda não havia nenhuma história criada.

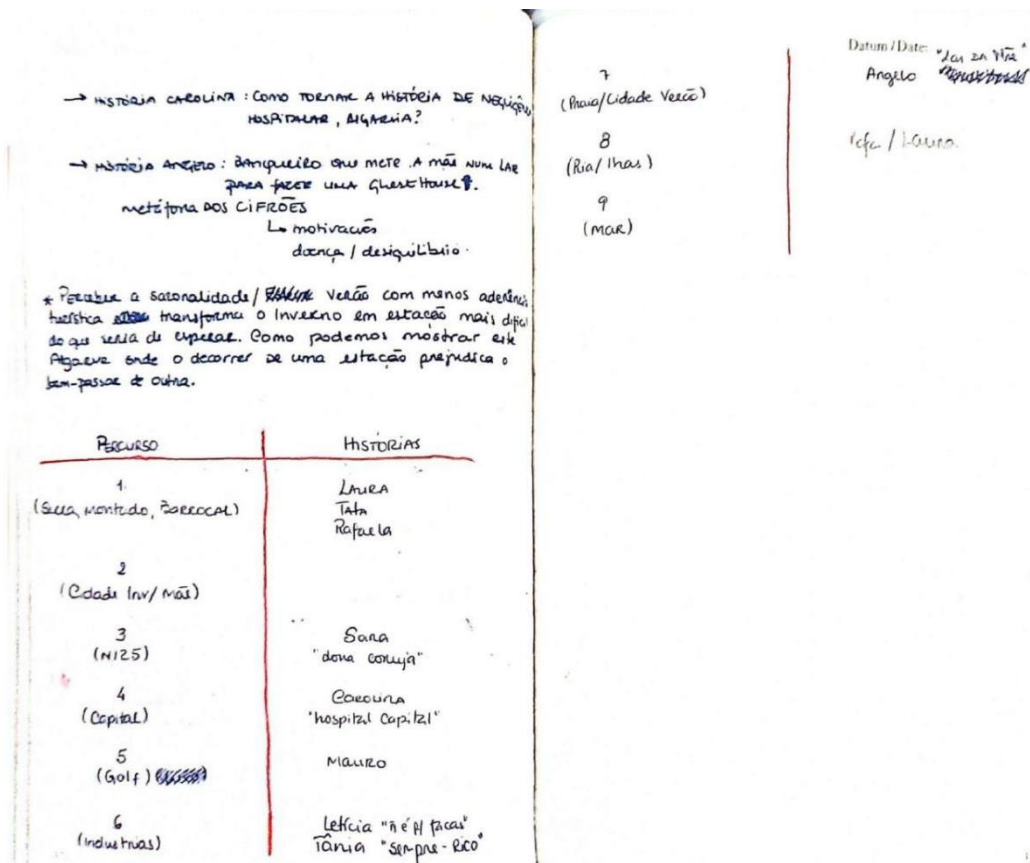


Fig. SV8 – Anotações Sara Vicente (21 setembro 2023).

No décimo dia de ensaios, de manhã fizemos nova pesquisa de campo, ao percorrer os passadiços da Ponta da Piedade em Lagos, onde podemos ver o campo de golfe que existe no cimo das falésias e golfistas a praticar este desporto.

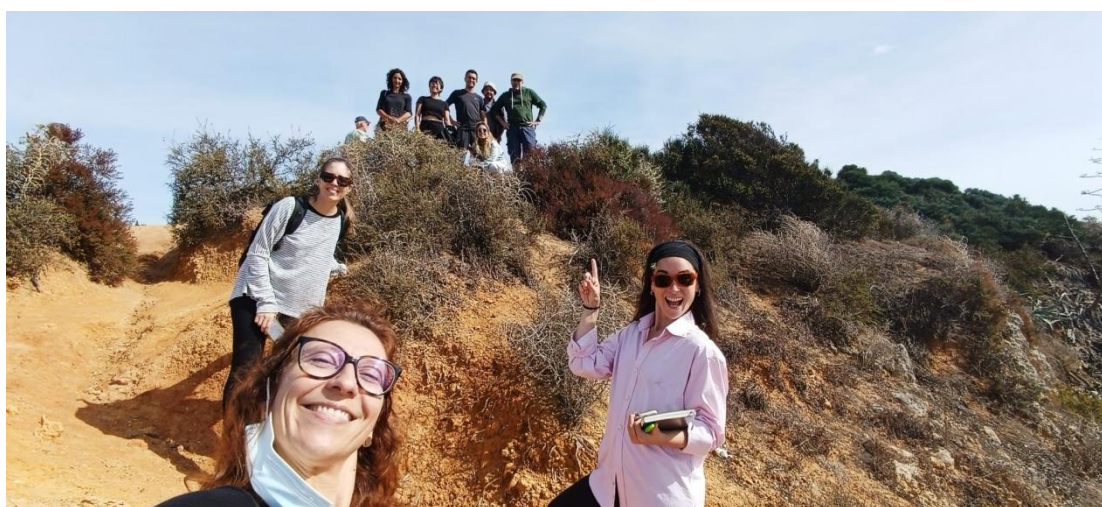


Fig. FPE4 – Trabalho de campo em Lagos (segunda semana; 18 a 22 setembro 2023).

Fotógrafa: Carolina Santos



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

Fotógrafa: Carolina Santos

De tarde foram feitas improvisações de grupo e coro de reação, tendo como tema a história da N125. O trabalho dramático continuou sendo que a história da Letícia alterou a ação, da fábrica para um restaurante, passando a situar-se no universo/cena geral (Mar) e a história do Angelo passou a situar-se no universo/cena geral (Mãe Soberana). No final do ensaio ficou definido qual seria o plano de trabalho para a semana seguinte: desenvolver no espaço as três histórias mais consistentes naquele momento - a história da *N125*, do *restaurante na praia* e do *hospital* -, primeiro individualmente, depois em coro e de seguida o corifeu sai do coro e transforma-se no protagonista que conta a história.

Nesta semana houve a gravação, por parte da equipa da ETIC Algarve, de uma tarde de ensaio e foi editado um vídeo *teaser* para publicação nas redes sociais *Facebook* e *Instagram* do ColecTA. O vídeo pode ser encontrado no link: [https://www.facebook.com/colecta23/videos/1772997856503761?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/colecta23/videos/1772997856503761?locale=pt_PT)

### 3. Terceira semana - 25 a 29 de setembro

A terceira semana de ensaios decorreu em Lagoa, no Auditório Municipal Carlos do Carmo.

Na manhã do primeiro dia em Lagoa, o décimo primeiro dia de ensaios, fizemos trabalho de campo pelas ruas da cidade, mais uma vez com o propósito de conhecer a cidade, o seu ritmo e de trazer uma inquietação que nos provocasse. Alguns elementos da equipa artística encontraram o senhor Domingos, passeando numa das ruas da cidade, que gentilmente falou como era para ele viver naquela cidade, acabando por contar alguns episódios da sua vida. De regresso ao local de ensaio houve a partilha do material recolhido com toda a equipa.

No período da tarde o desafio lançado ao grupo foi o de criar uma lista de objetos para o tema restaurante/café/esplanada, pois iria ser trabalhada a cena criada pela Letícia. Depois de feita a lista de objetos, iniciaram-se os exercícios de improvisação, dos quais resultou um esboço da movimentação dos atores na cena e algumas ideias chave, uma delas, os clientes do restaurante/café serem turistas e não falarem português. Surgiram, assim, as primeiras palavras do vocabulário *gromelot* em inglês.

No décimo segundo dia de ensaios começámos por escrever, nos diários de bordo, o vocabulário *gromelot* em inglês. Cada um dos atores escreveu de forma livre os sons que formavam palavras inventadas do *gromelot* em inglês. A escrita do *gromelot* não foi normalizada entre todos, cada um apropriou-se, à sua maneira, deste vocabulário inventado. Alguns exemplos:

26/09/2023  
Lajoa

how peT a pol  
 good answe<sup>o</sup>xning handsoning  
 canbe to que  
 in fun jangling  
 ah ahn  
 ham castelok  
 how buzi<sup>o</sup>fol howbuttahful  
 Curiritbe Kissling on ~~a~~ cheek<sup>o</sup>  
 scutmi (4x) (4x)  
 gaita foiles vilamoura  
 Peter / Charles

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

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

Opitable / AUPITABLE  
 GOODHANCENING  
 CANT BITOQUE  
 - INFUN JUNGLING / INFANZUNGUELING  
 HAN HAN  
 HAMCASTLETOP / HAM CASTLE'OP  
 AUBUTAHFUL / HAUBUTAFUL  
 CURIRITIBI  
 SCUTMI OTARIODOING  
 KISSLING

BRITISH  
VOCAB

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

Neste dia, também começaram a ser trabalhadas, a cena do *golfe* e a cena da *marina de Vilamoura*, com base em improvisações. Foi ditado pelo encenador e apontado pelos atores nos seus diários de bordo, o vocabulário de *gromelot* em francês. Foi feita, ainda neste dia, uma pesquisa por músicas tradicionais algarvias, da qual resultou a escolha da música *Romance de Dona Mariana* e o trava-línguas *Capachinho capachorra* das Moças Nagraçadas de Paderne, que o coletivo ensaiou e decorou.

Romance de Dona Mariana (música em Aljzuz)

fiz uma aposta, senhores, <sup>ganha</sup>  
 Ou de perder ou de ganhar  
 Dormiu com <sup>o</sup>Dono Mariana, | 2x  
 A filha do Conde Real

Não apostes, o meu filho!  
 Ai, que tu não <sup>de</sup>hodes ganhar!  
 Dona Mariana é muito <sup>de</sup>seduza... | 2x  
 Ai de ti não se deixa enganar!

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

No dia seguinte foi criado o vocabulário *gromelot* holandês e espanhol. Começou a ser experimentado no espaço, o Prólogo com a canção do *Romance de Dona Mariana* e a cena da *Serra*, criada pela Laura. Como trabalho de casa, o encenador pediu que os atores pesquisassem mezinhas, receitas e o falar regional. Segundo Nuno Pino Custódio, a pronúncia poder ser uma máscara, pode ser cenário do espetáculo.

27. SET

VOCABULARIO HOLANDÉS

ME IAR DUVAH

RUSTIK SCHNEIDER (! Geerman P's)

ICK DENCK DEZ ZU ~~WAZER~~ BOLTER HAM (! Berman P's)

~~WAZER~~

ICK DENCK DEZ ZU SANDWICH WARDELOZES

CUCUMBER SALZ IS IN MEIN LAND

YA YA CHICKELIQUE BACKFÜL

VOCABULARIO ESPAÑOL

- ASEREJE JA DEZE

- B DE JEJE TU DEJEBERE

- SEIBIUNOUVA ~~WAZER~~ AN DE BUGU  
 ME GUSTA

- AN DE ~~WAZER~~ GUIDIDIPITÓN

- KETCHUP

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

No décimo quarto dia de trabalho, dedicámos tempo de ensaio para decorarmos o vocabulário *gromelot* criado e a música. Foram trabalhadas as cenas do *Prólogo* e a cena da *Serra*.

O dia seguinte foi dedicado à dramaturgia do espetáculo e à consolidação das ideias para as cenas que foram experimentadas no espaço. O caminho, fio condutor das histórias, é um movimento descendente. Estabeleceu-se que se pretendia uma mudança ativa de personagens (seriam engolidas pelo coro); as personagens estariam sempre em trânsito, em urgência para qualquer coisa e trariam uma temática; uma personagem cruzaria territórios, cruzaria com outra personagem e seguiríamos a história com essa outra personagem - ideia de cruzamento de personagens, uma rouba o foco a outra, e não, o entrar na coincidência, nas histórias estarem ligadas por laços familiares, por exemplo; as personagens falam de um lugar de fala (ponto de observação) e criam uma alteridade, pois o teatro é criar distância (ao criar a personagem estou a criar distância, já não sou eu). O coletivo chegou à conclusão que as cenas não precisavam ser lineares e que não iam ser muito compridas.



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

Fotógrafa: Tânia Silva

Nesta semana, em Lagoa, também houve a gravação, por parte da equipa da ETIC Algarve, de uma tarde de ensaio e foi editado um vídeo *teaser* para publicação nas redes sociais *Facebook* e *Instagram* do ColectA. O vídeo pode ser encontrado

no

link:

[https://www.facebook.com/colecta23/videos/2051206975218522?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/colecta23/videos/2051206975218522?locale=pt_PT)

#### 4. Quarta semana - 02 a 06 de outubro

Na quarta semana os ensaios decorreram na Casa da Cultura de Loulé. A manhã do décimo sexto dia de trabalho foi dedicada ao trabalho de texto. O grupo dividiu-se em dois grupos - um ficou a trabalhar o texto da cena do *Hospital*, o outro ficou a trabalhar a cena da *Esplanada/Restaurante*. No período da tarde foi feito trabalho de campo na Ria Formosa, na zona do Ludo em Faro.



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

No dia seguinte foi experimentada a cena da *Esplanada*, em improvisação e incorporando o texto trabalhado pelo coletivo no dia anterior. Foram também experimentadas as cenas do *Hospital* e do *Golfe*.



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

A manhã do décimo oitavo dia de ensaios, foi dedicada à cena do *Hospital* e à pesquisa de uma música tradicional algarvia relacionada com o mar. O grupo encontrou a música *Leva, leva* e nessa mesma manhã, graças à colaboração do Rancho Folclórico de Faro que tem esta música no seu repertório, foi conseguida a letra da mesma. A tarde foi dedicada à experimentação da cena *NI25*. Primeiramente foi feita, pelo grupo, uma lista dos objetos deste universo e depois foi trabalhada no espaço. Foi neste dia, também, que o encenador deu ao grupo a primeira versão do texto *entremez/interstício* que separava a cena da *Serra*, da cena da *Mãe Soberana*. Estes textos de intermédio entre cenas seriam escritos pelo encenador.

### Entretem no Autocarro

Certa vez tudo se pôs em movimento  
Como que soprado pelo vento  
Certa ~~vez~~ vez, certa semana, certo dia  
Precisou de descer à cidade ~~porque~~  
Porque se esqueceu a ti Bia.  
Soubes ti Bia foi sem saber  
Sem saber ler nem escrever  
ti Bia foi atente-se naquela cidade.  
Que tinha que renovar o bilhete de identidade <sup>laura</sup>  
Que agora se diz cartas de cidadania ~~de~~  
de cidadania <sup>laura</sup>  
Sim, que ela não se tinha  
por "entronchada", <sup>a matadora</sup> <sup>laura</sup>  
Ti Bia desceu à cidade ~~como que soprado~~  
Como que soprado pelo vento  
Certa ~~vez~~ vez, certa semana, certo dia  
Tudo se pôs, em movimento.

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

No dia 5 de outubro foi dada folga à equipa artística por ser feriado e no dia seguinte voltou-se aos ensaios. No último dia da quarta semana foram trabalhadas as cenas do *Hospital*, da *Esplanada* e da *N125*. Explorou-se, ainda, a coreografia do mariscador na apanha dos bivalves a integrar na cena da *Ria*.

Nesta semana, de volta a Loulé, houve também a gravação, por parte da equipa da ETIC Algarve, de uma tarde de ensaio e foi editado um vídeo *teaser* para publicação nas redes sociais *Facebook* e *Instagram* do ColecTA. O vídeo pode ser encontrado

no

link:

[https://www.facebook.com/collecta23/videos/827515195777470?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/collecta23/videos/827515195777470?locale=pt_PT)

### **5. Quinta semana - 09 a 13 de outubro**

A partir desta semana os ensaios passaram a ser na sede da Máquina de Cena em Loulé. Na manhã do primeiro dia da quinta semana de ensaios, foi dedicada à leitura e divisão de falas pelo grupo, dos textos das cenas do *Hospital* e *Esplanada*.

Foi feita, também, uma primeira leitura da proposta de texto da cena da *Indústria Conserveira (Dona Ângela)*. Durante a tarde trabalhou-se a cena do *Hospital*.

No dia seguinte, vigésimo primeiro dia de ensaios, fez-se nova leitura do texto da cena da *D. Ângela* e uma divisão de texto na cena da *NI25*. Fez-se, ainda, uma improvisação da cena da *Ria*.

No terceiro dia de trabalho da quinta semana, de manhã fez-se um ensaio corrido pelas cenas da *Serra*, *NI25* e *Hospital*, e de tarde trabalhou-se a cena do *Golfe*.

No dia seguinte, de manhã, foi trabalhada a cena da *Mãe Soberana*. Exploraram-se três dinâmicas diferentes da procissão: o andar, o empurrar e os ritmos. De tarde houve um trabalho de reestruturação do texto da cena do *Golfe* e as primeiras improvisações.

No último dia de trabalho da quinta semana, a manhã foi dedicada a ajustes nas cenas do *Golfe*, da *Marina de Vilamoura* e da *Mãe Soberana*. De tarde fez-se um ensaio das cenas *Serra*, *Interstício 1*, *Mãe Soberana*.



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

## 6. Sexta semana - 16 a 20 de outubro

Os ensaios na sexta semana de trabalho continuaram a ser no espaço da Máquina de Cena, exceto no dia 20 de outubro em que os ensaios decorreram no Teatro Lethes em Faro.

Na manhã do primeiro dia de ensaios da sexta semana, fez-se trabalho de mesa, organizando os ficheiros das cenas na *drive* e a normalização da formatação dos títulos. Procedeu-se, também, a um levantamento do estado e das necessidades de cada cena. Durante a tarde trabalhou-se as marcações das cenas do *Hospital*, *Golfe* e *Mãe Soberana*.

No dia seguinte, durante a manhã fizemos uma revisão das marcações da cena do *Hospital* e uma leitura do texto da cena da *Ria*. À tarde trabalhou-se as cenas do *Hospital*, *Interstício* e *Golfe*.

No vigésimo sétimo dia de ensaios, de manhã, trabalhou-se os textos das cenas da *Marina*, *Golfe* e os *Interstícios*; de tarde fez-se trabalho dramaturgico dos *Interstícios* e trabalhou-se o texto da cena da *Ria* e as marcações da cena do *Hospital* e do *Golfe*.

No quarto dia desta semana, de manhã trabalhou-se o texto da cena da *Marina* e as marcações do *Interstício Hospital/Golfe*. De tarde trabalharam-se os textos das cenas do *Golfe* e da *Fábrica Conserveira*.

No último dia da sexta semana de trabalho, o ensaio foi no palco do Teatro Lethes em Faro. De manhã foi trabalhada a cena da *Mãe Soberana* e a cena da *Fábrica Conserveira*. De tarde, foi feito um ensaio corrido de todas as cenas construídas até ao momento - *Serra*, *Interstício 1 TiBia/José*, *Mãe Soberana*, *N125*, *Hospital*, *Interstício 4 Dora/Peter*, *Golfe*. O encenador ditou-nos a nova versão do texto do *Interstício 1 TiBia/José*.



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

Nesse dia no Teatro Lethes, o ensaio foi também registado em vídeo, por parte da equipa da ETIC Algarve, do qual resultou um vídeo *teaser* para publicação nas

redes sociais *Facebook* e *Instragram* do ColectA. O vídeo pode ser encontrado no link: [https://www.facebook.com/colecta23/videos/3124611224341037?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/colecta23/videos/3124611224341037?locale=pt_PT)

## 7. Sétima semana - 23 a 28 de outubro

Os ensaios continuaram a ser no espaço da Máquina de Cena em Loulé. Neste primeiro dia da sétima semana, trigésimo dia de trabalho, de manhã o *Interstício 1 TiBia/José* e a cena da *Mãe Soberana*. A figurista Patrícia Raposo esteve connosco e durante a tarde foi o momento de tirar medidas para os figurinos. Até ao fim do ensaio trabalhou-se a cena da *Mãe Soberana*.

No dia seguinte de manhã fizemos uma leitura do *Interstício 2 José/Jéssica* e uma leitura da partitura do texto seguido que existia naquele momento - *Serra* até *Interstício 4*. Durante a tarde trabalhou-se nas marcações do *Interstício 2 José/Jéssica* e na cena da *Mãe Soberana*.

No terceiro dia da sétima semana, o ensaio começou por serem trabalhadas as cenas da *Ria*, *Fábrica Conserveira* e *Marina*. De tarde trabalhou-se as marcações da cena da *Mãe Soberana*.

O ensaio do dia seguinte começou pela leitura do *Interstício 5 Peter/Ángela* e pela marcação da cena *NI25*. De tarde trabalhou-se a marcação da cena da *Fábrica Conserveira*.

No dia seguinte, de manhã, foi feito um ensaio “à italiana” (ensaio sem movimentação) sobre todo o texto existente e de tarde trabalhou-se a cena da *Fábrica Conserveira*.

O último ensaio da sétima semana, foi só no período da tarde. Trabalhou-se o *Interstício 6 Ángela/Juliana* e a marcação da cena *NI25*.

Um dos ensaios desta semana também foi registado pela equipa da ETIC Algarve, do qual resultou o último vídeo *teaser* do período de ensaios, que pode ser encontrado no link:

[https://www.facebook.com/colecta23/videos/1288999818479548?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/colecta23/videos/1288999818479548?locale=pt_PT)

## 8. Oitava semana - 30 de outubro a 05 de novembro

Na oitava semana os ensaios mantiveram-se no espaço da Máquina de Cena. No primeiro dia, de manhã trabalhou-se o *Interstício 6 Ângela/Juliana*. De tarde fez-se um ensaio “à italiana” do início até à cena *NI25* e depois trabalhou-se as marcações da cena *NI25* e *Fábrica Conserveira*.

No dia seguinte, de manhã, trabalharam-se os *Interstícios 7 Juliana/Tó Roxo* e *3 Jéssica/Dora*. A música original do Marco Martins foi incorporada pela primeira vez no ensaio. De tarde fez-se um ensaio corrido “à italiana” até à cena do *Hospital* e depois trabalhou-se a cena da *Fábrica Conserveira*.

O ensaio do dia seguinte decorreu só no período da tarde. Trabalhou-se a cena da *Esplanada*, com a adaptação do texto às convenções dramáticas criadas ao longo do processo. Trabalhou-se, ainda, a cena do *Golfe* e depois o coletivo teve uma discussão dramática sobre a cena final do espetáculo. Os atores ensaiaram, pela primeira vez, com o calçado de cena.

No ensaio do dia seguinte, o trigésimo oitavo dia de ensaio, a manhã foi ocupada a decorar texto e de tarde fez-se um ensaio corrido até à cena do *Golfe*. Trabalhou-se a marcação da cena do *Golfe* e planeou-se a última cena da peça, o chamado *CODA* (cena resumo que passa por excertos de todas as cenas do espetáculo).

No dia seguinte, de manhã, trabalhou-se o texto do *Interstício final* e trabalharam-se as cenas da *Ria* e do *Golfe*. De tarde trabalhámos sobre o *CODA*.

O ensaio seguinte foi só no período de tarde e trabalhou-se no espaço a cena do *CODA*. Trabalhou-se, ainda, as marcações das cenas do *Golfe*, da *Fábrica Conserveira* e a passagem para o *Interstício 6*.

No dia seguinte, voltou-se a ensaiar só no período da tarde, Durante o ensaio fez-se uma leitura de toda a segunda parte do texto até ao *Interstício 9* e trabalhou-se nas marcações das cenas da *Esplanada*, *Marina* e *Ria*.

## 9. Nona semana - 06 a 12 de novembro

Chegados à semana da estreia do espetáculo, no primeiro dia da semana, de manhã, os atores foram fazer a prova de figurinos ao atelier de costura que tratou da

sua confecção. De tarde, os atores receberam os textos da cena final e depois trabalhou-se essa cena.

No dia seguinte, os ensaios foram de manhã e de tarde e trabalhou-se marcações e afinações em todas as cenas.

Esse trabalho de afinação do espetáculo prosseguiu no dia seguinte, sendo que os ensaios decorreram nos períodos da tarde e noite.

Na véspera da estreia, foi feito um ensaio corrido no espaço da Máquina de Cena, no período da tarde e um ensaio geral no Cineteatro Louletano, no período da noite.

No dia 10 de novembro, de tarde foi feito um ensaio técnico no Cineteatro e o espetáculo *Quando a sul o azul luar* estreou, nesse mesmo dia, no Cineteatro Louletano pelas 21h00.

Nos dias 11 (21h00) e 12 (17h00) de novembro. o espetáculo apresentou-se na Casa da Máquina em Loulé.

Para uma maior visualização e sistematização das diferentes etapas do processo, utilizei como modelo a grelha criada pela geneticista Sophie Proust (ver Anexos 2 - Grelha Análise do Processo de Criação).



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

A estreia do espetáculo foi registada em fotografia e em vídeo, pela equipa da ETIC Algarve, a qual produziu o vídeo *teaser* do espetáculo que pode ser encontrado no link: <https://www.facebook.com/watch/?v=728355846031725>

O acompanhamento e registo audiovisual das várias fases do processo de criação revela uma preocupação da equipa gestora do projeto em constituir um arquivo imagético para construir material de divulgação, mas também para preservar a memória futura do mesmo. Esta boa prática facilitou o meu trabalho, enquanto investigadora e enquanto *observadora participante insider* no processo, de recolha de material e de *traços* da criação.

## Capítulo II - Fases da criação dramatúrgica e cénica: da máscara ao jogo do coro

### 1. Da história do teatro - a máscara e o jogo do coro

O Teatro é um ritual e surge dos rituais em que toda a comunidade participava. Os rituais congregam os indivíduos que dessa forma criam laços relacionais de aliança entre si gerando um sentimento de pertença a um lugar e identidade comuns. Existem registos de rituais teatralizados pelo menos desde o século XIV a.C. no ocidente (Antigo Egipto e em Creta) e no oriente (ritos védicos).

O Teatro no Ocidente tem como base histórica as representações trágicas e cómicas na Grécia Antiga no século VI a.C. em Atenas. Estas representações faziam parte das festas religiosas em honra do deus Dionísio - as Grandes Dionisiacas, celebradas na primavera. As representações eram organizadas sob a forma de concursos onde cada autor apresentava uma tetralogia de textos composta por três tragédias e um drama satírico, avaliados por árbitros eleitos. Estima-se que durante o século V foram encenadas perto de mil tragédias, de entre as quais, trezentas seriam da autoria dos três grandes autores: Ésquilo (525-426), Sófocles (496-405) e Eurípedes (480-406). Apenas chegaram até nós trinta e três destes textos, “sendo sete de Ésquilo, sete de Sófocles e dezanove de Eurípedes. A partir de 486, também houve um concurso para autores de comédias: o mais famoso foi Aristófanes.” (Schwanitz, 2009, p.57)

A origem da tragédia não é certa e consensual, mas através da *Poética* de Aristóteles e das *Histórias* de Heródoto “chegou-se à ligação da tragédia com o canto lírico-coral chamado «ditirambo» (...) porque o ditirambo era cantado com acompanhamento de danças e, portanto, mais do que uma forma literária, era uma forma de espectáculo.” (Molinari, 2010, p.33) A palavra tragédia vem do grego *trágos* + *odé*, que significa canto dos bodes ou canto para o bode. Supõe-se que terá sido assim nomeada pelo facto de os elementos do coro se vestirem com pele de cabra ou bode nas Festas Dionisiacas, nas quais se sacrificava um bode (*trágos*) ao som de canções (*odé*) executadas por um corifeu (chefe do coro) acompanhado por um coro.

Segundo a tradição, Téspis (610-550) terá sido o primeiro ator de teatro quando, enquanto corifeu, se destacou do coro avançando para a frente do palco, dizendo estar a representar o deus Dionísio dramatizando os ditirambos num diálogo

com os restantes elementos do coro (que passaram a ter um papel de espetadores ao interpretar os sentimentos dos espetadores da representação).

Seja esta, ou não, a sua origem, a tragédia foi evoluindo para uma estrutura clássica constituída por um Prólogo (introdução e preparação para a entrada do coro), um Párodo (entrada do coro), Episódios (cenas no palco representando os atos que constituíam a intriga), Estásimos (trechos líricos executados pelo coro) e um Epílogo (desenlace ou desfecho). Existiam, também, elementos que tinham de estar sempre presentes na tragédia clássica: a *hybris* (desafio do protagonista aos deuses, às autoridades ou ao destino), a *páthos* (sofrimento intenso do protagonista em consequência do desafio com o intuito de despertar a compaixão do espetador), a *agnórise* ou *anagnórise* (revelação de um facto inesperado), o *clímax* (momento de maior intensidade na ação num crescendo trágico até ao desfecho), a *cathársis* (reflexão purificadora, purgação das emoções dos espetadores) e a *catástrofe* ou *catástase* (desfecho trágico). Para além destes, outros elementos sempre presentes são a *némesis* (vingança dos deuses, ou do destino, perante o desafio arrogante do protagonista humano), o destino (*moira*), a *ananké* (necessidade como fatalidade), a *phóbos* (sentimento de terror, de medo) e a *éleos* (sentimento de piedade).

Recordamos aqui a descrição da tragédia grega apresentada, em 1972, pelo historiador italiano Cesare Molinari na sua *História do Teatro*:

(...) a tragédia clássica era constituída pelo diálogo dos dois ou três actores (que iam representando várias personagens, mudando de máscaras e trajes) entre eles e com um coro composto por quinze pessoas, em nome dos quais falava o corifeu. Estes diálogos constituíam os episódios, que hoje diríamos actos, da tragédia, intercalados por intervalos líricos cantados por todo o coro, chamados *stasimi* (estásimos), com excepção do canto com que o coro fazia a sua entrada, que se chamava *parodos*. Durante os estásimos nenhum actor estava presente no teatro, mas no momento de maior tensão dramática um ou mais actores também se podiam envolver no canto e talvez até na dança do coro: era o *kommòs*. (...) o coro entrava em cena ordenado em três filas de cinco coreutas e mantinha essa disposição durante todo o espectáculo. (...) o coro permanece imóvel no que respeita à sua ordenação por filas e classes durante os cantos entre os episódios, os estásimos, ou seja, os cantos imóveis.

Ao invés, é móvel e activo no decorrer dos episódios, sobretudo, no *kommòs*. Obviamente que não se pode imaginar uma acção dispersa e naturalista: o coro, por um lado permanece uma unidade cujos movimentos são sempre explicitamente coordenados; por outro, tais movimentos são estilizados e ritmados, próximos da dança, embora uma dança não abstracta. (Molinari, 2010, p.44-45)

Apenas os homens cidadãos poderiam ser atores, nunca as mulheres, estrangeiros ou escravos (as mulheres, os estrangeiros e os escravos não eram considerados cidadãos; também por isso, não tinham direito de voto). Os atores eram reconhecidos pela comunidade e usufruíam de uma remuneração. Nas representações das tragédias os atores usavam uma *quítion* (uma túnica até aos pés), coturnos (que conferiam altura e importância à figura) e máscaras que possuíam um orifício no lugar da boca para potenciar a projeção e amplificação do som da voz ao mesmo tempo que alterava a voz para um tom irreal e/ou sobre-humano. Nas comédias os atores usavam roupas similares às usadas pelos cidadãos e calçavam sandálias. Os anfiteatros situavam-se ao ar livre, construídos em encostas para obterem uma boa acústica. Tinham lotação para todo o povo, alguns com lotação superior a catorze mil pessoas. Era permitido às mulheres atenienses assistirem às representações das tragédias, mas as atenienses mais “sérias” não assistiam às representações das comédias, devido às liberdades dramáticas inerentes ao género cómico-satírico. O diretor do coro desempenhava um papel importante e de grande responsabilidade e reconhecimento popular, tal como confirma o professor e crítico literário alemão Martin Puchner numa das suas obras recentes, *Cultura - Uma Nova História do Mundo* (2024):

Ser diretor do coro implicava a responsabilidade de fornecer o guarda-roupa, as máscaras e o alojamento, com a ajuda de um patrono rico que pudesse custear estas extravagantes despesas. Porque o teatro era uma forma de arte eminentemente pública, praticada na presença de grandes audiências, o diretor do coro desfrutava da admiração popular. (...) O festival atraía multidões de visitantes, alguns vindos a pé das aldeias vizinhas, outros montados em burros, ou mulas, outros ainda de barco, das ilhas circundantes ou de assentamentos e entrepostos remotos. De onde quer que viessem, os visitantes usavam as suas

melhores roupas, por vezes até máscaras de teatro, e os que tinham posses para isso deslocavam-se em bigas. (...) Os papéis, com frequência de reis e outras personagens de elevada condição, eram desempenhados por atores (todos homens) de rosto tapado por máscaras que exageravam as expressões faciais e amplificavam as vozes. O palco quase não tinha cenário ou adereços, apenas uma estrutura recuada que fora gradualmente reformulada para servir de pano de fundo. Uma vez que só podiam participar dois ou três atores, esta estrutura (chamada *skéne*, a origem da nossa palavra «cena») permitia-lhes trocar de personagem. As cenas violentas nunca eram representadas em palco, decorriam fora de cena, por exemplo na *skéne*, de onde um cadáver podia então ser retirado e mostrado ao público. Um coro de cerca de quinze homens que dançavam e falavam (...) representava os cidadãos e comentava a ação. (Puchner, 2024, p.55-56)

Para os gregos desta época, a realidade obedecia a padrões e modelos simples através dos quais a realidade se organizava de forma racional. As várias artes - escultura, arquitetura, literatura, música, teatro - dedicavam-se a mostrar a estrutura e a forma essencial do ser humano (filosofia antropocêntrica) com o intuito de estabelecer um ideal do cidadão perfeito. As representações teatrais também tinham este propósito, mas os atenienses ao verem-se representados no conflito e ao identificarem-se com os sentimentos e emoções por ele provocados, e apesar de perceberem que o teatro se tratava de uma convenção, não continham as suas emoções e expressavam as suas reações de forma expansiva e aberta:

A combinação de dança e discurso, coro e atores, máscaras e música, revelou-se profundamente envolvente. A multidão reunida naquele local especial via os seus concidadãos atuar no coro, mas via-se também a si mesma, consciente da sua própria significância. As peças eram por vezes tão eficazes que enfureciam a turba e causavam agitação pública. Juntar cerca de dezassete mil atenienses de diferentes classes num único espaço era reunir todos os ingredientes capazes de criar uma situação explosiva que podia ser espoletada por um desempenho mais convincente. Em resposta a isto, as autoridades proibiram os temas contemporâneos, mais suscetíveis de causar problemas. (...)

Os gregos deixavam-se emocionar facilmente pelo teatro porque viviam numa cultura baseada na representação. Participavam com regularidade em procissões, rituais, ou na recitação de hinos como os que eram associados às festividades das Dionísias. (Puchner, 2024, p.56-57)

O teatro é um ritual e como tal tem a força de todos os rituais em que as “formas externas conduzem a alterações internas” (Han, 2020, p.29). O teatro já nos seus primeiros tempos de existência era temido ou receado por algumas elites com poder suficiente para exercerem uma censura quanto aos temas permitidos para a cena, proibindo aqueles que não passavam no seu grifo moral.

O teatro conta uma história através da representação de atos simbólicos. Os símbolos servem para todos se reconhecerem neles. É por isso que os gregos quando iam ao teatro “usavam as suas melhores roupas, por vezes até máscaras de teatro” (Puchner, 2024, p.55), apropriando-se dos símbolos como algo seu, familiar e de todos, da comunidade. A esse propósito, Byung-Chul Han (2020, p.11-12) insiste sobre a “*percepção simbólica*” como “um elemento constitutivo dos rituais”:

O símbolo (gr.: *symbolon*) significa originalmente o signo (*tessera hospitalis*) por meio do qual hóspede e hospedeiro se reconhecem. Um deles quebra uma tabuinha de argila, guarda para si uma metade e dá a outra como sinal de hospitalidade ao outro. Deste modo, o símbolo serve para se fazer o reconhecimento. (...) Enquanto forma de reconhecimento, a percepção simbólica percebe o duradouro. (...) Os rituais podem definir-se como *técnicas simbólicas de instalação num lugar*. Transformam o estar-no-mundo num *estar-em-casa*. Tornam o mundo num lugar fiável. São no tempo o que uma habitação é no espaço. Tornam *habitável* o tempo. Mais, tornam-no *visível* como uma casa é habitável. Ordenam-no, organizam-no.

A máscara tornou-se um símbolo do teatro. A máscara enquanto objeto e símbolo de representação do outro é usada desde há muito. Foram encontradas na Caverna de Les Trois-Frères nos Pirinéus franceses, representações humanas do período paleolítico superior (12 000 a.C.) onde algumas figuras eram metade humanas e metade animais. Na figura intitulada “O Feiticeiro”, por exemplo, podemos ver uma

cabra que em vez de ter quatro patas com cascos, tem duas pernas com pés humanos e dois braços que seguram um arco e flecha. Na cabeça, cobrindo a cara, usa uma máscara de cabra com cornos e barbicha. O corpo, desde a linha dos ombros até à cintura, está coberto com uma pele de cabra. Usa ainda uma cauda. O ritual dos seres humanos transvestirem-se de animais está ligado à cultura da maioria dos povos. O dramaturgo, escritor e ator italiano Dario Fo (1926/2016) no seu livro *Manual Mínimo do Ator*, identifica as duas “razões ou propósitos desse travestimento”:

Em primeiro lugar, como explicam os antropólogos, a máscara servia para bloquear tabus. Os povos antigos - basta lembrar dos gregos do passado - acreditavam que todo o animal contava com uma divindade particular capaz de oferecer proteção. Pelo transvestimento, evitava-se a vingança do deus das cabras, disposto a infligir desgraças terríveis ao caçador que houvesse liquidado uma de suas protegidas sem o salvo-conduto do antitabu. A segunda razão, de ordem mais prática, era a de que o transvestimento permitia ao caçador aproximar-se da cabra sem ser notado. (Fo, 2004, p.32)

Cesare Molinari não hesita em aproximar os rituais de iniciação das sociedades primitivas às representações teatrais ou para-teatrais que serviam de instrumento para ligar a comunidade em diferentes momentos da vida e como forma de transmissão dos mitos históricos e de fortalecimento da ideia de um destino comum:

De resto, para muitos povos, o teatro é um instrumento bastante válido para ligar e estreitar numa única rede de conexões os diferentes momentos da vida, para abolir a nítida distinção entre passado, presente e futuro em nome de uma experiência global que envolve, além da experiência individual, a história e o próprio destino do grupo a que os indivíduos pertencem. (...) a transmissão do património mítico-cultural em termos representativos é um dos elementos mais constantes do teatro de todos os povos e, talvez, o principal motivo da sua frequente associação aos rituais de iniciação. Tais rituais, que podem esgotar-se numa breve cerimónia, ou inserir-se num ciclo com duração de muitos anos, têm, geralmente, três momentos essenciais: as provas físicas ou psíquicas a que os jovens são sujeitos; as manifestações aos não iniciados dos espíritos,

geralmente representados por máscaras, bem como por simples sons; e a revelação feita aos neo-iniciados que os espíritos são, na realidade, personificados por homens (o que não significa que sejam vistos como uma fraude). (Molinari, 2010, p.21-23)

Os sátiros na mitologia grega eram representados como seres híbridos meio humanos, meio bodes, seres estes que foram criados para serem companheiros leais do deus Dionísio, participando nas suas festas, danças e rituais. Nas Grandes Dionísiacas, nos coros dos ditirambos, homens ou meninos dançavam vestidos de sátiros, usando máscaras com orelhas pontiagudas, cornos, olhos muito abertos, com barba ou sem barba. As máscaras do teatro grego (de tragédia, comédia ou satíricas) eram feitas de materiais perecíveis como o couro, a madeira, o linho, folhas de parreira, argila, tecido e, por isso mesmo, não chegaram aos nossos dias, apenas podemos ter uma ideia delas a partir de pinturas em cerâmicas (que por sua vez, resultam da visão do pintor da época).

As máscaras teatrais desempenham um papel basilar na gênese do teatro, tanto no mundo ocidental como no mundo oriental, onde ainda hoje são fundamentais e altamente valorizadas. No Teatro Nô, teatro profissional tradicional do Japão, apresentado desde o século XIV, há registro de sessenta tipos de máscara diferentes. Neste teatro, as máscaras são vistas como o símbolo de uma verdade superior e conferem ao ator uma forma de vida mais elevada. Existe uma hierarquia entre os atores - o ator protagonista (*shite*), o ator secundário (*waki*), a orquestra de músicos (*hayashi*) e o coro (*jiutai*) que é composto, normalmente, por oito homens que cantam, todos de roupas escuras e que se encontram sentados no chão no início da peça. Só o ator principal, o *shite*, é que usa máscara e desempenha vários papéis (heróis, velhos, mulheres). O ator *waki* não usa máscara, apoia o *shite* e desempenha o papel do sacerdote, do monge ou do samurai, sempre personagens que vivem na realidade. As máscaras do *shite* são consideradas obras de arte e simbolizam a personagem na sua forma mais pura. Todos os movimentos e gestos do ator são ensaiados e repetidos exaustivamente de modo que não contradigam a sua máscara.

Uma outra forma de teatro profissional surgiu em Itália no século XVI e tornou-se muito popular na Europa no século XVII, acabando por desaparecer praticamente no final do século XVIII – a *Commedia dell'Arte*. Era um tipo de

comédia em que os atores em vez de decorarem um texto, atuavam usando a técnica do improviso, baseados em guiões simples e em personagens tipo. As personagens mais importantes usavam máscaras e no início eram quatro - dois velhos (o Pantaleão e o Doutor), e dois criados Zanni (o Arlequim e o Briguela). Cada ator especializava-se numa determinada personagem ou máscara:

Sendo criada ou recriada pelo actor que assumia o seu papel, cada máscara tinha características próprias. Todavia, enquanto Zanni dá origem à descendência de um número impressionante de personagens, que inicialmente se classificam com o prefixo *Zan* (*Zan Ganassa*, *Zan Panza de pegora* (...), *Zan Arlequim*), desaparecendo ele próprio como personagem, Pantaleão nasce com uma imagem já forte e definida - o fato (*collants* vermelhos, manto negro, chinelas), os atributos físicos (máscara, corcunda, barba afiada, às vezes o falo) - da qual haverá apenas variantes. Diferente ainda é o caso do Doutor (...), que tem contornos bastante incertos e apagados e se reduz ao traje académico que evoca de forma mais ou menos caricatural. O Doutor é, antes de mais, uma máscara verbal, na medida em que é predominantemente caracterizado pelo modo de falar. (Molinari, 2010, p. 144)

Esta hierarquia das personagens tipo, entre personagens mais importantes e menos importantes, advém da condição social que representam e do animal que está na origem da forma da máscara. Dario Fo descreveu muito bem esta característica zoomórfica inerente à prática teatral da máscara:

(...) a maioria das máscaras, inclusive as da *Commedia dell'Arte*, remetem ao mundo animal, ou seja, são zoomórficas. Aludem, particularmente, aos animais de quintal, domésticos ou domesticados. (...) essas características estão presentes no *Arlecchino*, no *Capitano* e no *Pantalone*, frutos do cruzamento entre macaco e gato, mastim e perdigueiro, peru e galo, respectivamente. Podemos ainda citar o *Brighella*, metade cão e metade gato, além do porco, que é *Dottore*. Há um significado social nessa ligação com os animais de quintal que se refere à baixa corte daquele tempo - servos e todos os demais que viviam precariamente. Desse modo, somente a alta corte

pertencia à congregação de humanos. Realmente, na *Commedia dell'Arte*, os nobres, os cavaleiros e as damas nunca usavam máscaras. Aqui se mostra claramente a dominação de uma classe: só não eram ridicularizados os detentores do poder absoluto, os demais, como, por exemplo, os nobres decaídos e miseráveis, os médicos ou os vendeiros, eram tratados como vulgares, impostores e embusteiros. Os nobres poderosos, os grandes mercadores e banqueiros nem sequer eram citados: os que se atreviam a fazê-lo se arriscavam a ser expelidos para fora da cidade com os ossos quebrados. Portanto, a ironia só era permitida em relação aos personagens e profissões odiosos à burguesia capitalista nascente, que, naquele tempo, estava gerindo toda a cultura, inclusive o teatro. É essa a classe que solicita aos cômicos o desenvolvimento de temas particulares e as variações sobre o próprio tema. (Fo, 2004, p.38-40)

Ao contrário do Teatro Nô em que as máscaras são usadas pelo ator protagonista que representa personagens importantes como os heróis míticos e o ator secundário não usa máscara e representa personagens da vida real, na *Commedia dell'Arte* são as personagens de uma condição social mais baixa que usam máscara e as personagens de uma posição social mais alta não usam. Mas, relativamente à forma, são várias as interferências entre as máscaras da *Commedia dell'Arte* e as máscaras do teatro oriental, como por exemplo, uma marca redonda, vermelha (na *Commedia dell'Arte*) ou dourada (na máscara oriental) nas sobrancelhas, tal como refere Dario Fo:

As máscaras da *Commedia dell'Arte* descendem, parcialmente, dos mesmos tipos encontrados no teatro grego-romano. Por sua vez, como se sabe, o teatro grego possui raízes no teatro oriental. Existe uma máscara balinesa muito semelhante à máscara do *Pantolon de Bisognosi*: a imitação de um velho, com a mesma carranca, igual risada de escárnio, os olhos encovados, sobrancelhas e saliências frontais que criam um tipo bastante particular. Além disso, há uma máscara simiesca proveniente da Índia, de conotações antropomórficas: assemelha-se à máscara do *Arlecchino*. A partir dessas analogias, podemos compreender a trajetória das migrações culturais, desde o Oriente até ao

Mediterrâneo, do mundo antigo ao da *Commedia dell'Arte*. Nesse sentido, também gostaria de destacar uma outra característica, qual seja, diversas máscaras, do *Arlecchino* ao *Zanni*, apresentam na testa uma espécie de selo vermelho. É um sinal semelhante àquele existente em inúmeras máscaras orientais, sob a forma de um botão dourado ou de uma protuberância colorida localizada entre as sobrancelhas. (...) trata-se evidentemente do terceiro olho, permitindo ao santarrão, ao semideus ou ao demônio enxergar além das aparências, alcançando uma profundidade incomum. O terceiro olho também é encontrado nas máscaras chinesas e em algumas japonesas. Essa protuberância, o terceiro olho, está ligada na maior parte das vezes, ao diabolismo da máscara. (...) as máscaras, originalmente, serviam para proteger o caçador do tabu, além de camuflá-lo ao se aproximar do animal a ser capturado. (Fo & Rame, 2004, pp.40-42)

Na verdade, as máscaras sendo símbolos podem representar um poder e poderão ainda ser usadas como instrumento de poder. O facto de o seu uso ser proibido a certos indivíduos revela uma intenção consciente de controle sobre um instrumento de poder por parte de quem domina e estabelece as regras. Molinari, a esse propósito, deu o exemplo do povo dos Pigmeus:

No teatro dos Pigmeus pode participar quem quiser (apesar de, na maioria das vezes, a tribo inteira preferir fazer uma roda e ouvir as narrações mimadas de alguns velhos particularmente bons), mas nem a todos é permitido possuir uma máscara. Aliás, supõe-se que muitos nem sequer tenham conhecimento da sua existência e em certos casos é efectivamente assim. Às mulheres, por exemplo, só muito raramente lhe era permitido possuir e usar máscaras. Com efeito, a difusão quase universal de um história, que narra que em tempos passados eram exactamente as mulheres que as possuíam e usavam para fingirem ser espíritos e assustarem os homens, demonstra claramente como a máscara é quase sempre um instrumento de poder. (Molinari, 2010, p.25)

A máscara enquanto objeto e símbolo de um ritual exige regras para o seu uso. As regras do jogo da máscara incluem técnicas específicas e ideias claras que propiciam a que o jogo seja uma cerimônia de comunhão entre artista e público.

## **2. A máscara e o jogo do coro nos nossos dias**

Na primeira metade do século XX assistimos a um ressurgimento da utilização da máscara e ao desenvolvimento de metodologias do jogo da máscara no teatro. O ator, encenador, pedagogo e crítico literário francês Jacques Copeau (1879-1948) foi o impulsionador da reflexão sobre a arte do teatro e o ofício do ator, propondo uma abordagem e visão diferentes do que era produzido na cena francesa no seu tempo. Concebeu no seu Teatro do Vieux Colombier o espaço teatral ideal para apresentação de espetáculos teatrais, ao mesmo tempo, que criou a Escola do Vieux Colombier, um curso de formação com disciplinas bem diferentes das que eram ministradas no Conservatório de Arte Dramática de Paris, como por exemplo: ginástica e movimento; mímica e improvisação; acrobacia; música, canto e dança clássica; máscara; construção de máscaras; construção de cenários. Jacques Copeau e a sua discípula Suzanne Bing, diretora do curso, exigiam aos seus alunos uma dedicação incondicional, uma disciplina rigorosa e um domínio técnico exímio. Dessa forma, pretendiam renovar o teatro através da renovação do homem no teatro. Debruçaram-se sobre o trabalho do coro grego e inventaram a Máscara Neutra a que chamaram “Máscara Nobre”. Nas suas apresentações procuravam a simplicidade e uma atmosfera neutra, tanto no espaço cénico como no trabalho do ator.

O legado de Jacques Copeau foi continuado e desenvolvido por discípulos em linha direta e indireta. Em linha direta por Suzanne Bing, Étienne Decroux, Charles Dullin, Michel Saint-Denis, Louis Jouvet, Jean Dasté, Léon Chancerel. Alguns deles desenvolveram as suas próprias abordagens à técnica da máscara e criaram diferentes tipos de máscara, nos quais se especializaram. Em linha indireta, Jean Dasté influenciou Jacques Lecoq. Por sua vez, Jacques Lecoq influenciou Giovanni Fusetti, Norman Taylor, Carlo Mazzone-Clementi, Ariane Mnouchkine. Por sua vez, Ariane Mnouchkine influenciou Mario Gonzalez. Em Portugal, Mario Gonzalez influenciou o trabalho de Filipe Crawford e Nuno Pino Custódio, e Norman Taylor influenciou o trabalho da Sofia Cabrita.

Existem vários tipos de máscaras, entre elas, as Neutras, as Larvares, as Expressivas, as máscaras de *Commedia dell'Arte* e as do teatro oriental como as do Teatro Nô e as do Teatro de Bali. A Técnica da Máscara trabalha a arte de representar do ator: é um sistema de aprendizagem da arte de representar onde o uso da máscara dita um conjunto de leis e regras, criando uma metodologia concreta ao serviço do ator. Cada mestre tem a sua visão e prática, o que faz com que as várias metodologias da técnica da máscara tenham abordagens comuns e outras divergentes.

Na Escola Jacques Lecoq, por exemplo, a máscara tem uma função pedagógica e uma função teatral. Aí, com o trabalho com a máscara, procura-se trabalhar todo o potencial expressivo do corpo do ator. O ensino faz-se pela via negativa, ou seja, diz-se ao aluno o que não deve fazer e não o que ele deve fazer. No seu livro *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral* (2010), Jacques Lecoq (2010, p.44) explicou que o objetivo da escola é “fornecer uma base, tão ampla e permanente quanto possível, sabendo que, em seguida, cada um fará desses elementos o seu próprio caminho”:

Os alunos que seguem nosso percurso adquirem uma inteligência de interpretação e desenvolvem seu imaginário. Isso lhes permitirá inventar seu próprio teatro ou interpretar textos, se assim o desejarem, mas de uma maneira nova. A interpretação é o prolongamento de um ato criador.

Guy Freixe<sup>4</sup>, ex-aluno da Escola Jacques Lecoq e ex-colaborador d’Ariane Mnouchkine no Théâtre du Soleil, reconhece a importância desta herança em torno do da máscara para o trabalho de ator, consubstanciado em estágios de formação, em workshops e laboratórios de pesquisa. Na sua perspectiva, reconhecida por muitos, o trabalho desenvolvido desde os anos 70 por Ariane Mnouchkine veio promover no Théâtre du Soleil a máscara como a “disciplina básica”<sup>5</sup> do ator, uma vez que:

---

<sup>4</sup> Guy Freixe tem desenvolvido a sua ação de formador em torno da máscara em várias escolas de formação de atores, principalmente na ENSATT em Lyon, na Escola Comédie em Saint-Étienne e na ESNAM em Charleville-Mézières.

<sup>5</sup> A esse propósito, consultar o texto de Ariane Mnouchkine, “Le masque: une discipline de base au Théâtre du Soleil”, na obra coordenada por Aslan e Bablet (1985).

ensina primeiro a não tentar mostrar a si mesmo, mas sim a aceitar, a se alienar tanto quanto possível para acolher o “estranho” e o “estranho” em si, que só acontece através deste famoso “estado”, do qual Mnouchkine fala frequentemente, e que é apenas outro nome da “jornada” cara a Copeau. (Freixe, 2017, p.189)

Guy Freixe não deixa de reconhecer, na sua pedagogia, os laços estreitos inerentes à máscara e ao coro:

Na minha pedagogia, além de sua capacidade de despertar a consciência do corpo, ampliar o vocabulário gestual do ator, despsicologizar a atuação e encontrar uma escrita de movimento transposta para o espaço, eu uso muito isso para trabalhar nesta entidade puramente dramática, esse é o coro. (Freixe, 2017, p.189)

É também nesse caminho que Nuno Pinto Custódio atua, de certa forma, no processo de criação *Quando a sul o azul luar*, recuperando grande parte desta tradição francesa. Nuno Pino Custódio foi aluno e aluno-observador de Mario Gonzalez em dois *workshops* (2008 e 2012) e foi assistente de encenação do espetáculo *Julieta* da Companhia Teatro dos Aloés encenado por Gonzalez. Na metodologia da técnica da máscara que ensina e desenvolve, Nuno Pino Custódio mantém exercícios que recebeu de Filipe Crawford (com o qual trabalhou) e de Mario Gonzalez, mas seguiu o seu próprio caminho. Custódio vê a máscara como uma técnica para a formação do ator, mas entende que a técnica é também importante para a reflexão do ator sobre o seu papel na sociedade enquanto artista e enquanto ser humano.

Para o encenador do ColecTA, o jogo do Coro e da Máscara são importantes para criar uma equipa artística, um grupo coeso e em sintonia na missão a concretizar, onde todos contribuem para a definição dessa missão através das interações internas, das redes de influências, das memórias individuais e coletivas, da sua consciência individual e de grupo. Para a criação do grupo de trabalho do ColecTA foi muito importante a formação inicial sobre o *Ator e a Neutralidade* com base na metodologia da máscara ensinada pelo encenador. Essa formação serviu para que os futuros

integrantes do elenco do espetáculo, aprendessem uma linguagem própria, os seus conceitos e aplicações práticas no espaço.

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. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

A metodologia da máscara ensinada pelo Nuno Pino Custódio baseia-se em dois rituais - o ritual de aquecimento e o ritual do coro. O ritual de aquecimento prepara uma sessão de trabalho: é o momento onde nos concentramos no presente, onde os pensamentos do quotidiano não devem interferir no foco. É neste ritual que começa a neutralidade, a não reatividade, o pensar primeiro e agir depois. O ritual do coro é um jogo de cinco momentos ou etapas - *Prólogo; Lei do Antagonista; Trasladação dos Coros; Guias, Leis e Mortes; Grande Final e Pequeno Final*. É um jogo que recria as relações que se estabelecem em palco, pode ser uma estrutura para um espetáculo. Em entrevista, o encenador falou sobre a sua metodologia:

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, tu 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. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

O encenador referiu também as três dimensões que a sua Metodologia da Máscara tem - a dimensão terapêutica, a dimensão pedagógica e a dimensão artística. Em última instância, a metodologia pode ser usada apenas para a criação de um grupo de trabalho, como uma ferramenta de processo, sem se usar a máscara ou o jogo do coro no espetáculo:

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. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

Através do teatro colaborativo, do processo de *devising* usado pelo Nuno Pino Custódio, a equipa é coautora e corresponsável pela criação do espetáculo - “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.” (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

A partir do trabalho com a metodologia da máscara, a ideia de um corpo poético vai surgindo, um corpo cenário que conta uma história fazendo uma corporalização do imaginário, criando um reportório físico expressivo que personifica o que é a função do teatro - ver e fazer. O encenador escreveu na folha de sala do espetáculo, a segunda sinopse do espetáculo, um excerto que resume esta metodologia assumida no processo criativo:

Um grupo de atrizes e actores algarvios, a partir do seu ângulo particular, identificam o território, ou seja, o que os move, arrasta, angustia, motiva. O que os prende ou afasta. A proposta que se reflecte numa ideia, numa dramaturgia centra-se, depois na autonomia, na auto-suficiência: observar uma realidade objectiva e subjectivamente e saber transmiti-la ficcionalmente a partir do teatro. Um Coro (um corpo poético) observa a dimensão da “representação total”. Corpos-em-acção no espaço. Gesto, sugestão, movimento. A dimensão coral das narrativas assume um propósito épico. O Algarve que se conta desta realidade “molda-se” a partir da configuração formal (geográfica, social, histórica, cultural) de um Concelho, o de Loulé. A sua extensão interior e litoral permite uma organização estrutural onde o terreno se desdobra numa dinâmica feita de eixos dicotómicos: interior – litoral | campo – cidade | isolamento – aglomeração | pobreza – riqueza, etc. Como uma pedra rolada desde a serra que, inevitavelmente, desemboca no mar, a dramaturgia organizou-se nesta perspectiva excêntrica, rasgando todo o território. A esse movimento chamámos também “Algarve”. A essencialidade do teatro representada por um Coro e pelo movimento abrangente do Teatro Total, a auto-suficiência de um teatro colaborativo e de uma dramaturgia assente no potencial de acção de cada personagem, assim como o recurso à ferramenta metodológica da Máscara – enquanto instrumento de presença e da comunicação em cena, da transposição da realidade através de gestos codificados, da corporalização do imaginário, da criação de um repertório de jogo físico -, marcam a minha intervenção neste arranque do ColecTA. Que este projecto só dependa do prisma do olhar de cada um e o teatro aconteça! É imperioso saber representar o que nos identifica e reflecte, o que nos é íntimo e universal. O teatro está todo aí para ser inventado! São as atrizes e os actores do ColecTA que desenham as mãos que se desenham ao desenharem a outra... Onde a sul o azul luar. Se o Algarve não for utopia, não se pode representar. (Custódio, 2023)

### 3. O processo de criação - a busca da centelha inicial de vida

Nuno Pino Custódio descreve o início de um processo de criação como um caminho em direção a um território que ainda não está explorado, onde o desconhecido e o incerto são a matéria da arte do outro, do desdobramento do outro.

A arte é experimentação e transformação. Todos os dias os atores fazem experiências, apresentam-nas nos ensaios e refletem sobre os resultados, tiram, acrescentam e desenvolvem. Cecília Salles, na sua obra *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (1998), reflete sobre o processo de criação observando que:

(...) poderíamos definir o processo de criação como trabalho sensível e intelectual de construção de objetos artísticos, científicos e midiáticos. (...) esse percurso sensível e intelectual pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo contínuo onde a regressão e a progressão são infinitas, portanto, sem definição de ponto de origem, nem final. (Salles, 2011, posfácio)

A arte do teatro sendo experimentação e transformação é, nesse sentido, uma ciência. Todos os dias a equipa artística trabalha, faz experiências, apresenta e reflete sobre os resultados. Em 1926, o neurocientista Graham Wallas faseou o processo criativo em cinco momentos: descoberta do problema, preparação (recolha de informação relacionada com a capacidade cerebral de armazenar, processar e usar esse conhecimento adquirido), incubação (o cérebro procura inconscientemente encontrar uma resposta), iluminação ou *insight* (descoberta da resposta, relacionada à libertação de hormonas como a endorfina, dopamina, serotonina e oxitocina) e verificação (reflexão sobre a resposta encontrada e a sua validade). O processo criativo desenvolve-se, assim, numa sequência complexa de fases, com um processamento da informação que possui uma parte pré-consciente transcendental e misteriosa, pois existe ainda muito por descobrir sobre o funcionamento do cérebro criativo humano.

A imaginação é a nossa faculdade de sonhar, de viver, de sentir sentimentos e sensações que, de uma forma natural, acontecem ou que ainda não aconteceram. É a

capacidade de mostrar essa nossa experiência mental, num ato ou numa coisa real e credível. A imaginação ajuda-nos a compreender o nosso pensamento e o mundo. Tem um lado de fantasia e outro lado de compreensão do pensamento, dando contexto a fragmentos da memória. O processo criativo, no qual usamos a nossa imaginação, é um desafio, tanto física como mental e emocionalmente. Para criar algo temos que recorrer a imagens, guardadas na nossa memória ou fornecidas pelo mundo exterior, que nos ajudam no processo de imaginação. Usamos essas imagens para responder ao quem, como, onde, porquê, o quê, quando que um desafio nos coloca. Ao imaginarmos a resposta a estas perguntas, estamos a criar algo. Estamos a usar a imaginação para compreender o mundo que nos rodeia ou para nos prepararmos para uma situação que muito provavelmente iremos enfrentar.

António Damásio, distingue a origem do conteúdo das imagens da nossa mente em três universos distintos: o universo do *mundo que nos rodeia*, o universo do *mundo antigo do nosso interior* e o universo do *mundo interior do nosso organismo*. Segundo este neurocientista:

O conteúdo de imagens das mentes tem origem (...) em três universos principais. Um desses universos está relacionado com *o mundo que nos rodeia*. Contém imagens dos objetos, das ações e das relações presentes no ambiente que ocupamos e que analisamos continuamente com os cinco sentidos. O segundo universo prende-se com *o mundo antigo do nosso interior*, sendo «antigo» porque contém velharias evolutivas, tais como as vísceras (o coração, os pulmões, o estômago e os intestinos, a par dos vasos sanguíneos independentes e daqueles que se situam nas profundezas cutâneas, glândulas endócrinas, órgãos sexuais, etc.). (...) este é o universo que dá origem aos sentimentos. As suas imagens correspondem ainda a objetos, ações e relações reais, mas com importantes distinções. Eis a primeira distinção: os objetos e as ações estão situados *dentro* do nosso corpo, (...) a segunda distinção: ao invés de se limitarem a representar as formas ou as ações dos objetos internos, as imagens deste segundo universo representam os *estados* desses objetos relativamente à sua função na nossa economia vital. Os processos no universo do mundo antigo funcionam num vaivém entre os «objetos» reais, por exemplo, as vísceras, e as «imagens» que as representam. (...) Trata-se de um

processo inteiramente híbrido, sendo ao mesmo tempo «do corpo» e «da mente» e permitindo que as imagens, no lado mental, sejam atualizadas sempre que uma nova alteração ocorre no lado do corpo. Note-se que, relativamente à vida, as imagens representam a cada momento qualidades e o valor (ou valência) dessas qualidades. As estrelas do espetáculo não são os objetos ou as ações do interior mas sim o seu *estado* e a sua *qualidade*. (...) Um terceiro universo mental também diz respeito ao mundo interior do organismo, mas envolve um sector completamente diferente: *o esqueleto ósseo, os membros e o crânio, regiões do corpo que são protegidas e animadas por músculos estriados (ou esqueléticos)*. Este sector do interior fornece a *moldura* e o *suporte* para o organismo. É este sector que permite os movimentos externos executados pelos músculos esqueléticos, incluindo os que usamos para a locomoção. (Damásio, 2020, pp.200-203)

Como diz Damásio, o ingrediente fundamental da consciência são as imagens mentais. A percepção do mundo que nos rodeia transforma-se em imagens, graças aos nossos sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato). Estas imagens exteriores dominam o estado da nossa mente, mas não são as únicas a “habitar” a nossa mente, há ainda as imagens com origem no nosso mundo interior, que surgem da percepção da cumplicidade entre o cérebro e o interior do nosso organismo, são os *sentimentos*. Damásio dá um exemplo: “A dor que sentimos quando martelamos um dedo (...) provém da forma como o corpo e o sistema nervoso constroem a imagem atípica da nossa «carne» ameaçada. O martelo e o prego são espectadores inocentes.” (Damásio, 2020, p.76)

A percepção da materialidade dos sentimentos acontece no corpo e na mente. Sentimo-los no nosso corpo e na nossa mente. Sentimos e sabemos que eles existem. Tal como diz Damásio:

(...) os sentimentos não são puramente mentais; (...) são híbridos da mente e do corpo; que se deslocam com facilidade entre mente e corpo e vice-versa; e que perturbam a tranquilidade mental; (...) Tecnicamente falando, sentimos porque a mente é consciente, e somos conscientes porque os sentimentos existem! Não estou a fazer um jogo de palavras, limito-me a expor a realidade

dos factos por muito que pareçam paradoxais. Os sentimentos foram, e são ainda, o início de uma aventura chamada *consciência*. (Damásio, 2020, p.158)

Nós não conseguimos evitar os sentimentos, tal como não somos capazes de os iniciar. Eles existem:

(...) não sou capaz de evitar esses sentimentos, tal como não seria capaz de os iniciar. Eles chegaram, estão aqui e vão ficar, numa qualquer modulação, enquanto o mesmo objeto consciente permanecer à vista e enquanto a minha reflexão os mantiver em reverberação. (Damásio, 2010, p.314)

Um ator em cena tem que estar alerta e ativo, presente e inteiro, disponível e consciente.

Um ator em cena tem que ser um gestor consciente, eficiente, coerente e equilibrado das experiências emocionais, racionais, psicológicas, físicas, energéticas, espirituais que são trabalhadas e preparadas no período de ensaio.

Um ator em cena é ele próprio e é o artista a executar o seu ofício de interpretação da personagem. Em cena estamos a ver um ator real a interpretar uma personagem não real, porém que se pretende verdadeira. Não estamos a ver a *persona* identitária do ator, mas também não estamos a ver uma personagem completamente isolada da *persona* do ator, estamos a ver “um outro”, “algo mais”.

António Damásio na sua obra *O Livro da Consciência* (2010) refletiu sobre a consciência e a criatividade observando que sem a consciência, a criatividade não se teria desenvolvido:

(...) poucos são os constituintes do nosso ser tão espantosos, fundamentais e aparentemente misteriosos como a consciência. Sem ela, ou seja, sem uma mente dotada de subjectividade, não poderíamos saber que existimos, e muito menos quem somos e aquilo em que pensamos. Se a subjectividade não tivesse surgido, mesmo que de forma muito modesta ao início, em seres vivos muito mais simples do que nós, a memória e o raciocínio provavelmente não se teriam expandido de forma tão prodigiosa como se veio a verificar, e o caminho evolutivo para a linguagem e para a elaborada versão humana da

consciência que agora detemos, não teria sido aberto. A criatividade não se teria desenvolvido. Não teria havido música, nem pintura, nem literatura. O amor nunca teria sido amor, apenas sexo. A amizade não passaria de uma mera vantagem cooperativa. A dor nunca se teria tornado sofrimento (...), o prazer nunca se viria a tornar em alegria. Se a subjectividade não tivesse feito a sua entrada radical, não haveria conhecimento, nem ninguém que se apercebesse disso e, conseqüentemente, não haveria uma história daquilo que as criaturas fizeram ao longo dos tempos, não haveria cultura de todo. (Damásio, 2010, p.20-21)

O teatro é a arte do espetáculo. O público aceita a convenção, sabe que os atores estão a representar, aceita isso e quer ver teatro e os atores têm que ser verdadeiros, têm que ser honestos no seu trabalho, no trabalho com o corpo, com a voz, com os signos (que têm que ser claros) que transmite.

O teatro não é a realidade. O teatro não é mentira. O teatro é verdade. Quando não há verdade no teatro, é falso e não há partilha, não se estabelece a comunicação.

O teatro exige compromisso, disciplina, entrega, disponibilidade, amor, esforço, presença e consciência. Consciência absoluta de tudo: do corpo, da mente, do texto, da contracena, da luz, do som, do público.

Os atores têm que estar inteiros no presente/hoje e dar o melhor agora/hoje. Têm que ser inteiros e intensos na sua entrega, em todo o processo de criação. É esse o grande desafio do Teatro. Sem isso, o Teatro não funciona e por isso é tão difícil.

Todas as pessoas podem experimentar fazer teatro, nesse sentido é uma arte muito democrática, mas só quem gostar muito do teatro consegue ser profissional, porque é uma atividade muito dura que te põe à prova todos os dias, um desafio constante para a mente. É um jogo/brincar muito sério.

A Arte começa pela arte de viver, e com isso conseguimos saber projetar o futuro, mas também sabemos viver o presente. Mesmo quando já temos muito conhecimento adquirido, continuamos sem conhecer nada e quando estamos no mundo da arte, estamos no mundo da vida, que é o desconhecido, a descoberta. Se os artistas estiverem prontos para ir com a mudança, eles conseguem criar. Se, pelo contrário, pretenderem fixar as coisas que têm e gostam, já não conseguem mudar, já

não conseguem criar. Portanto a melhor maneira é não cristalizar aquilo de que gostam, é continuar o caminho.

No teatro não há máscaras para os atores se esconderem. Quando estão a representar não podem estar a mentir, não podem (nem conseguem) esconder-se atrás de uma máscara. Quando estão a representar uma personagem não deixam de ser eles próprios. São eles mais qualquer coisa e é essa soma construída por cada ator que resulta na personagem. A personagem não existe. O teatro não é a realidade. O ator/atriz existe. O teatro é a verdade.

O teatro acontece quando os artistas têm alguma coisa para fazer/dizer e a sua energia está focada nisso. Estão presentes, estão inteiros, estão verdadeiros no seu ofício. É necessário muita generosidade para se exporem desta forma, e os atores, atrizes e toda a equipa de trabalho envolvida no processo criativo, fazem-no, porque sentem uma necessidade, uma urgência de mostrar a vida e de perceber a vida.

Os processos de criação são complexos. Os processos começam no caos e vão afinando para uma materialidade (ou várias) mais concreta e organizada.

O filósofo português José Gil no seu livro *O Espaço Interior* (1994) fala sobre o caos, dando o exemplo da obra de Fernando Pessoa:

O caos é necessário porque dele brotam forças poderosas. Abandonando-se-lhe - para seu risco maior -, é a ele que Pessoa vai buscar muito da sua originalidade e da fulgurância dos seus versos. É preciso criar caos e suscitar constantemente em si o seu desejo. É preciso, sobretudo, um saber finíssimo para sair dele, pois não se experimenta o caos submetendo-se a uma regra ou a uma técnica: perder-se nele é recusar toda e qualquer garantia de salvação. Como vivê-lo sem se deixar aspirar pela loucura? (...) Não há garantia de regresso do caos. Não existe nenhuma técnica apropriada. (...) O espaço interior é como aqueles territórios de que os selvagens marcam os limites com um traço na areia, em que se desenrolam os seus rituais mágicos: aí também, o iniciado ou o paciente viverá experiências próximas da loucura. Que tudo se passe dentro da fronteira do território sagrado do ritual, é a condição para que o caos não transvase e se apodere dos corpos, contaminando o grupo e a aldeia inteira. (Gil, 2024, p.13)

A consciência de todas as fases do processo criativo, do caos inicial até ao objeto artístico mais concreto e definido (ainda que sempre passível de recorrentes modificações), é crucial e decisiva para um ator. O ator não pode nunca perder o sentimento de si próprio e o sentido de responsabilidade no desempenho do seu ofício. Essa responsabilidade advém do seu compromisso profissional, da sua necessidade de perceber os mistérios da vida através das técnicas criativas da sua arte. Os artistas não podem experienciar o caos e perderem-se nele, nesse caso não estamos a falar de arte e sim, de um problema de saúde mental.

A criação de um objeto artístico teatral é um gesto inacabado (Salles, 2011), em movimento. Como refere Ana Clara Santos, cabe ao investigador interrogar esse gesto criador na construção e reconstrução da partitura teatral:

(...) avanços na investigação teatral permitam considerar a peça de teatro não tanto na sua efemeridade do momento de curta duração que representa a sua representação em cena (o espectáculo em si), mas inscrita sobretudo num processo de criação constante e mutante resultante do gesto criador de uma equipa de artistas responsável pelas escolhas, processos e realizações, avanços e recuos da gestação da obra e do espectáculo. Esses avanços materializam-se num conhecimento mais aprofundado da criação teatral vista à luz da sua composição interna (e íntima!) conducentes a um questionamento sobre a forma como os artistas inventam os seus processos, como operam as suas escolhas, como contornam alguns impasses e imprevistos, e como, nesse movimento de vaivém entre construção e desconstrução, registam, armazenam e conservam as marcas, tonalidades e ritmos do gesto criador. É na edificação dessa partitura teatral, íntima de um grupo artístico e alheia ao olhar do espectador e do público, que assentam técnicas e movimentos que caracterizam métodos e processos específicos de uma escrita em devir e de uma criação artística em construção. (Santos, 2017, pp.12-13).

O processo criativo teatral é *constante* e *mutante*, numa permanente atualização, mesmo depois da peça já ter sido apresentada ao público e ter sido olhada pelo outro. Uma permanente atualização deste objeto artístico com o propósito de que

esta *partitura*, pertença *íntima de um grupo*, seja e esteja cada vez mais próximo do Teatro.

Os artistas são influenciados pelo seu ambiente social, geográfico, cultural, pelo modo como percebem o mundo, pela sua memória, pela sua percepção, pelas suas escolhas num determinado projeto e na vida, pelas suas transformações, pelos procedimentos que usa no seu processo de criação, pelas suas pesquisas, pelas trocas e partilhas com os outros sujeitos, pelos seus desejos, pelas suas buscas, pelas associações que faz, pelos critérios de escolha... Tudo isto forma a rede das nossas influências, das nossas referências. Quando criamos estamos imersos nessas redes, mas também fazemos escolhas. Vivemos em rede, em interação, em troca, em toque, em cumplicidade, em comunidade.

O ser humano é um animal gregário que necessita de viver em comunidade, para sobreviver, para viver melhor. Damásio insiste sobre como “os sistemas nervosos desenvolveram-se como gestores da vida e curadores do valor biológico, apoiados de início por disposições inatas, mas posteriormente por imagens, ou seja, por mentes”:

(...) O comportamento baseado na mente tornou-se muito complexo em numerosas espécies não-humanas, mas é possível que a flexibilidade e a criatividade que distinguem o desempenho humano não pudessem surgir apenas de uma mente genérica. A mente teve de ser protagonizada, teve de ser enriquecida pelo processo do eu que iria surgir no seu âmago. Assim que o eu chega à mente, o jogo da vida altera-se, embora timidamente no início. As imagens dos mundos interno e externo passam a ser organizadas de forma coesa em torno do proto-eu e passam a orientar-se pelas exigências homeostáticas do organismo. É então que dispositivos de recompensa e de castigo, impulsos e motivações, que desde as primeiras fases da evolução haviam moldado o processo da vida, ajudam o desenvolvimento das emoções complexas. A inteligência social começa então a ser flexível. A eventual presença do eu nuclear é seguida por uma expansão do espaço de processamento mental, da memória convencional e da recordação, da memória de trabalho e do raciocínio. A regulação vital concentra-se num indivíduo cada vez mais bem definido. O eu autobiográfico acaba por surgir, e com a sua chegada a regulação vital altera-se radicalmente. (...) O aparecimento da

consciência humana está associado a desenvolvimentos evolutivos no cérebro, no comportamento e na mente, que acabam por levar à criação da cultura, uma novidade radical na trajetória da história natural. (Damásio, 2010, pp.351-352)

A efervescência cultural abre a possibilidade para encontrar brechas, oportunidades de diálogo. Estamos imersos na relação com o outro e temos marcas da nossa subjetividade. Os nossos corpos são feitos dessas relações. A criação artística está carregada pelo espaço e o tempo em que vivemos. Nas trocas em rede, nas interações, nos diálogos, nas relações com o outro, cria-se um campo de possibilidades. A autoria dos processos de criação não é fechada num sujeito, ela estabelece-se nas relações que se geram e sustentam em rede (práticas entrelaçadas). Isto acontece quer se trabalhe em grupo quer se trabalhe individualmente num *atelier*.

O neurocientista britânico Joseph Jebelli, falando sobre a memória, não hesita em afirmar que “uma das coisas mais espantosas na memória é o quanto é influenciada pela cultura.” (Jebelli, 2023, p.120):

As memórias alteram-se de cada vez que recordamos, muitas vezes mais do que temos consciência. De facto, a investigação mostra que, quando contamos histórias, alteramos efetivamente pormenores mínimos consoante a personalidade e a perspetiva política do ouvinte, um fenómeno conhecido por efeito de sintonização com a audiência. Isto altera posteriormente a forma como nós próprios recordamos a história, impulsionando ainda mais as rodas da desinformação. (...) Há um tipo de memória que nos tem acompanhado desde os primeiros dias da nossa espécie (...) Chamamos-lhe memória coletiva ou social. Surge quando memórias individuais são partilhadas por membros de uma comunidade e quando uma comunidade consagra essas memórias em símbolos e instituições públicas. (...) Como animais sociais, ajustamos continuamente a nossa memória do passado para estar em conformidade com os preceitos sociais. A memória é um instrumento social. Quando os humanos partilham memórias uns com os outros, estão a criar uma realidade partilhada, uma realidade que está menos interessada na fidelidade da memória e mais em estabelecer se o orador e o ouvinte pertencem ao mesmo grupo social. Tal

como a memória individual, a memória coletiva é representada por neurónios e sinapses no cérebro. (Jebelli, 2023, pp.122-124)

Todos os povos adoram contar e ouvir histórias, e foi por isso que os mitos nasceram, e por isso sobrevivem, se cultivam, se modificam. Diferentes culturas encontram diferentes soluções para os problemas fundamentais – Como surgiu o mundo? Como é que o mundo vai acabar? – mas as histórias que apresentam essas soluções adotam frequentemente padrões idênticos:

(...) a memória nasceu em estádios do desenvolvimento evolutivo para ajudar os nossos antepassados a reagirem a um mundo material e social em mutação constante. Nesse trajeto, o nosso cérebro compreendeu que a memória das experiências passadas podia ser posta ao serviço do presente e do futuro, garantindo o sucesso reprodutivo ao antecipar a sequência de eventos que uma vida humana tendia a conter. As nossas mentes têm dificuldade em compreender a memória, por isso a maioria das pessoas identificou-a falsamente como algo que vive dentro de nós – algo contido, recuperado e depois arquivado no cérebro. Na realidade, porém, nós *somos* as nossas memórias. O cérebro é tanto memória como o esqueleto é osso. (...) A nossa compreensão da memória também é enriquecida pela descoberta de que a cultura modela o modo como recordamos o nosso passado. Se a sua cultura valoriza mais a interação social do que o individualismo, por exemplo, as suas memórias serão influenciadas em consonância. Do mesmo modo, o estudo da memória tem sido enriquecido pela descoberta de que os cérebros geram memórias coletivas para criar uma realidade partilhada para o grupo, tendo esta importantes consequências para o modo como recordamos o nosso passado e configuramos o nosso futuro. (Jebelli, 2023, pp.126-127)

O facto de existirem diferentes culturas, cada uma tendo os seus padrões, normas, valores e o facto de que cada sujeito de uma comunidade ser, em grande medida, um produto da cultura dessa comunidade, leva a que os indivíduos e os grupos tenham tendência a considerar que a sua cultura é a melhor ou a mais adequada e que as outras culturas sejam avaliadas à luz dos padrões da sua própria

cultura e, por isso, sejam consideradas inferiores ou estranhas. Este *etnocentrismo* não permite compreender os hábitos, os valores e os comportamentos de outras culturas. Surgiu, então, o *relativismo cultural* que estipula que só a partir do todo estrutural de uma cultura é que os traços e padrões próprios ganham sentido e destaque, e poderão ser estudados e avaliados, segundo uma lógica interna própria de cada cultura.

João R. Nazaré, por sua vez, insiste sobre esta dimensão daquilo a que chama “culturas diversificadas”:

Culturas “diferentes”, no seio de cada sociedade nacional, culturas “diversificadas”, no âmbito das múltiplas sociedades tradicionais, locais, a sua inteligibilidade clarifica-se com a introdução do conceito de *área cultural*: “uma região em que predominam determinados padrões culturais, relativamente homogêneos que a tipificam em relação a outras áreas”. No entanto, sendo a cultura, cada cultura, um feixe de traços culturais, como é geralmente admitido, esta compreensão passa também pela demarcação da área a que cada um destes traços pode dar lugar, podendo então inferir-se, por analogia com o conceito de área cultural, a existências de *áreas literárias* - como por exemplo a do “romanceiro”, em Trás-os-Montes; de *áreas linguísticas* ou dialectais - como por exemplo a do “barranquenho” e a do “mirandês”, respetivamente no Baixo Alentejo e em Trás-os-Montes; de *áreas teatrais* - como por exemplo a do “auto”, no Alto Minho e em Trás-os-Montes; de *áreas musicais* - como por exemplo a da “saia” e a da “moda”, respetivamente no Alto e no Baixo Alentejo, etc. (Nazaré, 1993, p.112)

A investigação que resultou nesta dissertação consistiu no acompanhamento do processo de criação do ColecTA – Colectivo Teatral do Algarve, enquanto investigadora e enquanto *observadora participante insider* no processo de criação da peça teatral *Quando a sul o azul luar*, que estreou no dia 10 de novembro de 2023.

A *área cultural* deste processo de criação foi a região do Algarve e o recorte da pesquisa foi o concelho de Loulé.

Com base nas memórias e vivências de cada um dos elementos do ColecTA, fomos construindo a dramaturgia do espetáculo. Este processo de criação envolveu diferentes materialidades, desde logo a língua/linguagem. Na construção do texto do

espetáculo, procurámos dar referências culturais e regionais, específicas do Algarve, com a pesquisa e recriação em cena da pronúncia algarvia do interior e do litoral, da zona centro do Algarve. Para se chegar a essas pronúncias do falar algarvio, recorreremos às nossas memórias, a vídeos e a músicas, mas também pesquisámos em dicionários de termos e dizeres algarvios, em conversas com as pessoas quando fazíamos trabalho de campo e a revisão de partes do texto, por parte de pessoas exteriores ao grupo.

O propósito deste processo de criação foi o de refletir e pensar este território em recorte, o Algarve, fazendo uma observação objetiva das realidades e dos espaços desta *área cultural* e transmiti-la aos outros, ficcionalmente, através da arte de representação do teatro.

As cenas do espetáculo tiveram sempre como base o jogo do coro. Da formação em coro dos atores, iam saindo personagens protagonistas que depois voltavam ao coro.

O jogo do coro coloca o ator, permanentemente, consciente de si e dos outros. Em conjunto procuram a harmonia e a neutralidade, para que quando alguém se destaca, possa sobressair e alterar o foco da atenção. Um coro com um corpo poético que passa a ser aquilo que vê, sem passado e sem futuro. Um coro com um corpo poético que celebra e reflete civicamente a vida. Um coro onde as personagens não se distinguem para que o *nós* exista e não sejam apenas egos isolados “que se exploram voluntariamente como empresários de si mesmos”. (Han, 2020) Este *nós* pressupõe e implica que existam vínculos entre as pessoas, vínculos esses, que permitem compromisso e partilha em comunidade.

#### **4. Nos meandros da génese e da estética do processo de criação de *Quando a sul o azul luar***

Como já referido anteriormente, o momento da escrita da primeira sinopse foi para o encenador uma extemporaneidade, que antecipou etapas, algo que não costuma acontecer nos processos que colabora. Essa primeira sinopse constitui um *traço rasurado* da sinopse final publicada na folha de sala do espetáculo.

A intenção de contar o Algarve através de um corpo poético com base no jogo do coro foi concretizada, apesar da limitação de tempo do projeto que, para o

encenador, não permitiu que esse corpo poético fosse mais explorado, pois o tempo da experiência não deixou amadurecer os resultados:

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 maldisposto. Páro, não consigo fazer. Se é para fazer bem é para fazer lento. Isto é uma característica que eu tenho. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

O encenador reconheceu que a questão do tempo foi um constrangimento no processo criativo que implicou na sua maneira de trabalhar e que a sua demora na escrita dos textos que faziam a ligação entre as cenas (os *interstícios*) estava a causar insegurança, tensão e frustração no grupo. Explicou que:

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 maldispostas, uma tensão. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

Um dos constrangimentos, no processo criativo, relacionados com a gestão do tempo no período de ensaios foi, por exemplo, os atores só terem experimentado os figurinos e as máscaras na última semana de trabalho (Ver Anexos 2 - Grelha de

Análise do Processo de Criação); outro foi o facto de alguns textos só terem sido dados na última semana, o que dificultou o trabalho de memorização e apreensão do texto no corpo e no espaço cénico por parte dos atores.

A mentora do projeto, Carolina Santos, que foi, também, produtora, assistente de encenação e intérprete no espetáculo, descreveu, em entrevista, o momento em que se apercebeu da má gestão de tempo do processo de ensaios:

(...) 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. (Anexos 1 - Entrevista Santos, 2024)

A expectativa inicial de Carolina Santos era que o trabalho tivesse uma componente mais física, pois eram essas as memórias que tinha do trabalho do Nuno Pino Custódio quando o conheceu, enquanto formanda do *Master em Commedia dell'Arte* em 2012. O trabalho mais físico acabou por acontecer numa primeira fase,

mas depois o grupo acabou por concentrar-se muito mais na dramaturgia e na construção do texto do espetáculo. A atriz relembra que:

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 (...) Portanto eu vim um bocado nessa memória de um trabalho mais baseado no corpo. (Anexos 1 - Entrevista Santos, 2024)

Em relação ao uso da máscara por parte dos atores e a experimentação da mesma apenas na última semana de trabalho, a atriz Carolina Santos referiu o que a 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, e 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. (Anexos 1 - Entrevista Santos, 2024)

Os figurinos e o design cénico da peça foram da responsabilidade da Patrícia Raposo que, a convite do Nuno Pino Custódio (com quem tem trabalhado

regularmente), juntou-se ao projeto. Patrícia Raposo recorda que as primeiras ideias que teve para os figurinos foram inspiradas na questão do coro da tragédia grega:

(...) 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 coro 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. (Anexos 1 - Entrevista Raposo, 2024)

O encenador viu o desenho e aprovou a proposta dizendo que os figurinos de todas as personagens seriam versões diferentes tendo como base aquele desenho.



Fig. CF1 – Primeiro desenho de figurinos

Fonte: Patrícia Raposo

A ideia da máscara partiu do encenador (Patrícia Raposo não se recorda se o impulso inicial foi dela ou do encenador). Devido ao reduzido tempo, as opções de material na construção das máscaras foram papel e água, com um molde de plástico e plasticina para conseguir dar nuances e diferenças aos narizes, sobrolhos ou outro detalhe:

(...) 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. (Anexos 1 - Entrevista Raposo, 2024)

O defraudar de expectativas individuais, aliado aos problemas de gestão de tempo, à frustração do grupo relativamente ao atraso nos textos escritos pelo encenador, causou no grupo uma série de sentimentos - insegurança nas suas capacidades artísticas, incompreensão pelo atraso no trabalho, desconfiança, descrença e medo de não ser possível concretizar o projeto na sua máxima potencialidade.

O que impediu que a desesperança se instalasse no grupo? Quem forneceu os incentivos certos? Será que as pessoas se motivaram a si próprias? Será que foi a capacidade inata do ser humano de sobreviver, de seguir em frente?

No início dos anos 1900, o *behaviorismo* defendia que as pessoas são criaturas sem iniciativa e que a única coisa com poder suficiente para incitar à ação é a promessa de uma recompensa ou o medo de um castigo. As descobertas mais recentes no domínio das neurociências e da psicologia constataam que o ser humano, não é predominantemente racional ou sábio (*sapiens*), é, na maior parte das vezes, guiado por razões das quais não tem plena consciência e toma as suas decisões com base em dados e informações que não seria capaz de identificar imediatamente. Estas razões, na maior parte das situações, são de origem social, pois somos mais sociais do que racionais. Durante muito tempo considerou-se que o lado racional do ser humano é

responsável por assegurar que tudo o que fazemos é baseado em processos conscientes. Porém, os cientistas já perceberam que a tomada de decisões não ocorre de forma puramente racional, as emoções desempenham um papel crucial, sendo responsáveis por coordenar o nosso comportamento a maior parte do tempo. A tomada de decisão ocorre primeiramente a partir de processos inconscientes. A resposta emocional inconsciente é essencial para que possamos ponderar ganhos e perdas, aspetos positivos e negativos e, assim, fazer boas escolhas.

No caso em particular, o grupo escolheu não desistir, escolheu continuar a trabalhar com o mesmo empenho até ao fim do processo de ensaios e nas apresentações. Foi primariamente uma decisão inconsciente individual e do grupo e, secundariamente, uma decisão consciente individual e do grupo, sentida pelo grupo, mas não partilhada verbalmente. O grupo sentiu qual era o caminho a prosseguir sem necessidade de o refletir em voz alta. Nove semanas de trabalho intenso, de partilha continuada, de conhecimento colaborado, de jogo intencional para um objetivo comum, reconhecido, confiado e validado por todos, foram as razões sociais que guiaram a decisão de prosseguir, fornecendo um balão de motivação ao grupo. O historiador e escritor holandês Rutger Bregman afirma, na sua obra *Humanidade - Uma História de Esperança* (2019), que “nada tem mais poder do que pessoas que fazem algo *porque querem fazê-lo.*” (Bregman, 2021, p. 313)

Os atores treinados reconhecem os movimentos subtis (inconscientes e conscientes) que a repetição diária dos ensaios vai instalando no corpo e na mente do artista. A gestão da inteligência emocional, energética, física, mental dos atores vai sendo cada vez mais eficiente e segura. As dúvidas estão mais esclarecidas e a resistência à transformação esmorece. Como explica Damásio:

O cérebro está continuamente a criar uma base para os sentimentos, pois os sinais do estado corporal actual estão continuamente a ser enviados, utilizados e transformados nos locais próprios para o seu mapeamento. (...) O cérebro que se preocupa com o corpo é, na verdade, um prisioneiro do corpo e das suas informações. (Damásio, 2010, p.155)

Um exemplo da capacidade que o ritual, e no caso em análise, do ritual do coro de aquietar as dúvidas e as inseguranças que o desbravar de território

desconhecido, como é um processo criativo, incute nos atores foi a primeira experimentação no espaço cénico, de como seria a cena inicial do espetáculo. Nesse dia (20 de outubro) os ensaios decorreram no Teatro Lethes, em Faro. O encenador deu a indicação de que íamos experimentar a cena inicial do espetáculo, que começaria com o coro a cantar uma música tradicional do Algarve (*Romance de Dona Mariana*). Já tínhamos ensaiado a música, mas ainda não tínhamos ensaiado a entrada dos atores em cena. Estava igualmente definido, em ensaios anteriores da música, que um dos atores (no caso, eu) cantaria sozinha o primeiro verso e o coro juntar-se-ia no canto a partir do segundo verso da música até ao final. O encenador começou por pedir aos atores que fossem para os bastidores (cinco para um lado e quatro para o outro) e que entrassem em cena, durante o canto, alternando a saída nos bastidores e posicionando-se em formação de coro. A posição de cada ator na formação do coro não estava definida e não tinha sido ensaiada. Assim, nos bastidores do lado esquerdo do palco encontravam-se a Tânia, a Carolina, a Letícia, a Sara e a Rafaella; e nos bastidores do lado direito do palco encontravam-se o Mauro, o Angelo, a Laura e o Tátá. Comecei a cantar a música ainda nos bastidores, entrei em cena quando senti que era o momento e posicionei-me no espaço em cena. De seguida entrou o Mauro e posicionou-se ao meu lado, de seguida a Carolina e posicionou-se ao meu lado e fomos definindo no espaço o posicionamento de cada um seguindo a lógica da formação do coro - harmonia e equilíbrio. A ordem de entrada foi, então, a seguinte: Tânia, Mauro, Carolina, Angelo, Letícia, Laura, Sara, Tátá e Rafaella. Este ensaio foi fotografado e filmado e há o registo fotográfico do momento em que o coro inicial do espetáculo foi criado.



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

Fotógrafo: João Silva

Nos ensaios seguintes quando repetimos esta cena, o ritual da formação deste coro inicial não se alterou. Cada um, instintivamente, decorou a sua posição no espaço e entre si no espaço (não nos foi pedido pelo encenador ou por outra pessoa da equipa que o fizéssemos) e de cada vez que o ritual foi repetido, a ordem espaço-posicional foi recriada até chegarmos ao dia da estreia e nas restantes apresentações.



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

Fotógrafo: João Silva

O ser humano é um animal social, que necessita de viver em sociedade. Estamos constantemente a observar-nos para nos certificarmos de que não estamos em perigo (sob ameaça do outro), se o outro está em perigo (necessita da nossa ajuda), para aprendermos com o outro (e melhorarmos as nossas competências), para

ensinarmos o outro (e partilharmos o nosso conhecimento), para vermos o outro e sermos reconhecidos pelo outro (e assim nos prolongarmos emocional, espiritual e biologicamente). Os rituais são uma garantia para que isto aconteça, a repetição diminui o grau de incerteza e o sentimento de segurança instala-se no corpo, permitindo o florescimento do sentimento de adoção de uma identidade comum. Os seres que partilham esse ritual, reconhecem-se, apoiam-se, protegem-se, pois sentem-se como pertença da mesma família, partilham os mesmos valores.

Antonio Monegal, professor catedrático e investigador espanhol, evoca justamente, no seu livro *Como o Ar que Respiramos - O sentido da Cultura* (2022), esta questão da “identidade como grupo”:

A memória coletiva é, de certo modo, uma forma de consenso social. Os membros de um grupo partilham narrativas sobre o seu passado comum, que identificam, explicam e fundamentam a comunidade. Ou seja, a identidade como grupo não é a origem nem a causa do repertório narrativo, mas, pelo contrário, o seu efeito: constrói-se mediante esse repertório. (Monegal, 2024, p.120)

O facto de a formação do coro inicial se manter inalterada até à estreia demonstra, também, a resistência que o ser humano tem em relação à mudança, pois a mudança pressupõe o desconhecido e o inseguro. Segundo o testemunho de Carolina Santos:

(...) 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. (Anexos 1 - Entrevista Santos, 2024)

Carolina Santos acha que se tratava de “falsas sensações de que as coisas poderiam estar controladas”. Eu considero que não eram falsas sensações, e sim verdadeiras e sentidas por todos. António Damásio fala sobre estas emoções que classificou como *emoções de fundo*:

Entre outros exemplos temos o *entusiasmo* e o *desencorajamento*, duas emoções que podem ser activadas por uma série de circunstâncias factuais na vida de um indivíduo mas que também podem surgir devido a estados internos como a doença e a fadiga. Ainda mais do que no caso de outras emoções, o estímulo emocionalmente competente das emoções de fundo pode funcionar de forma encoberta, desencadeando a emoção sem que nos apercebamos da sua presença. Essas emoções podem ser desencadeadas quando reflectimos sobre uma situação que já aconteceu ou quando pensamos numa situação que é ainda uma mera possibilidade. As emoções de fundo são parentes próximas dos estados de humor mas diferem destes pelo seu perfil temporal mais circunscrito e pela identificação mais apurada do estímulo. (Damásio, 2010, p.161)

A nossa inteligência emocional permite-nos a gestão das nossas emoções e ajuda-nos nas tomadas de decisões boas (decisões eficientes e produtivas). Estas decisões boas têm efeitos em nós e nos outros que nos rodeiam. Em grupo, as decisões individuais influenciam as decisões do grupo e vice-versa, as decisões do grupo influenciam as decisões individuais. O stress prejudica a capacidade de comunicação, concentração, planeamento e reduz a velocidade de processamento da informação, gera impactos tanto a nível pessoal como coletivo. A escolha do grupo foi a mais eficiente. Esta resultou das escolhas individuais, mas as escolhas individuais também resultaram da escolha do grupo. As escolhas foram tomadas em prol da sobrevivência deste organismo coletivo. A decisão perfeita não existe, pois é impossível analisar todas as consequências, mas qualquer escolha implica sempre uma perda - a preferência por uma alternativa significa a imediata renúncia à outra.

Aqui a alternativa à escolha que foi feita era a morte, a extinção do grupo de trabalho e do processo criativo (isso nunca esteve em causa, nem foi discutido como possibilidade). A escolha foi pela vida, porque é este o maior desafio - saber viver! O Teatro ensina-nos a viver melhor!

Esta decisão do grupo também aconteceu e foi possível, porque o período de construção do grupo foi suficiente para que o mesmo tivesse consciência de si próprio enquanto coletivo. O trabalho que foi feito no *workshop* inicial e nas primeiras semanas de trabalho de criação e recriação do ritual do coro e da máscara, permitiram que o grupo incorporasse a linguagem do jogo e se tornasse um corpo poético. Permitiram que o grupo criasse *um motor*, como lhe chama o Nuno Pino Custódio, que serviu um propósito - contar aquela história:

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. Não é possível coisificar a coisa. 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. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

Esse *motor* e o ritual do jogo do coro e da máscara permitiram que o grupo tivesse um *tempo próprio*, como lhe chama Byung-Chun Han:

A eliminação dos rituais faz desaparecer sobretudo o tempo próprio. Os tempos próprios correspondem às fases da vida (...) Os rituais configuram as

transições essenciais na vida. São formas de cerramento. Sem eles, *deslizamos numa fase da vida para outra sem solução de continuidade*. É assim que envelhecemos sem chegar a ser *velhos*. Ou ficamos consumidores infantis que nunca crescem. A descontinuidade do tempo próprio cede o passo à continuidade da produção e do consumo. (Han, 2020, p.39-40)

Assim, o grupo teve tempo para nascer, evoluir, ganhar maturidade, decidir e agir enquanto coletivo. Todos os elementos do grupo falavam e entendiam uma linguagem comum que foi sendo adquirida e apreendida pela prática colaborativa do jogo do coro e da máscara. Esta prática foi criando memórias que facilitaram a passagem para as fases seguintes do trabalho. Essas memórias criadas ao longo do processo de criação, são memórias individuais e coletivas que permitem a continuidade, a prossecução do processo nas suas fases. Mesmo quando, como foi o caso, houve constrangimentos no tempo de trabalho, cada fase do processo teve lugar e o grupo apreendeu-a, de forma mais ou menos acelerada pela restrição do tempo, e resistiu porque o seu *tempo próprio* foi suficiente para se tornar um coletivo reflexivo e consciente, alimentado por cada repetição do ritual.

Para Nuno Pino Custódio:

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 racionalizar as coisas 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. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

O grupo teve *tempo próprio* para crescer e evoluir como equipa, para construir memória coletiva que facilitou e permitiu a continuidade do processo. Esta memória coletiva é resultado das partilhas enquanto grupo de trabalho, mas também é resultado das memórias individuais de trabalhos anteriores, conjuntos ou não.

Outra razão que contribuiu para que tudo caminhasse para “bom porto” foi o facto de o Nuno Pino Custódio e a Patrícia Raposo já terem um trabalho de continuidade juntos desde 2018. A propósito desta relação de continuidade, o encenador disse que as “coisas não ficam só numa peça, portanto, há uma linguagem de continuidade. A peça seguinte tem algum diálogo com a peça anterior, vou falando das peças futuras, portanto, há um trabalho de equipa.” (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024). Esta relação de parceria favoreceu uma comunicação mais eficiente e de confiança recíproca. Nas entrevistas realizadas, as afirmações de Patrícia Raposo fazem eco à confissão de Nuno Pino Custódio: “Já de olhos fechados a gente comunica”:

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. (...) Então logo à partida, eu sabia que isso ia acontecer. (Anexos 1 - Entrevista Raposo, 2024)

Esta memória coletiva conjunta destes dois criadores permitiu-lhes confiarem um no outro, mesmo quando parecia ser impossível concretizar algumas coisas, como por exemplo, a ideia das máscaras para os atores. O encenador esclareceu que:

(...) 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, portanto, conseguiu fazer. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

Patrícia Raposo conhece muito bem a prática do encenador, apesar de ter sido o primeiro espetáculo com máscaras que fez com Nuno Custódio:

(...) 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. (...) Mas foi o primeiro espetáculo que fiz com ele no qual fiz máscaras, eu nunca tinha feito. (Anexos 1 - Entrevista Raposo, 2024)

Durante o processo de construção das máscaras houve vários desafios técnicos, mas Patrícia Raposo foi persistente:

Acabou por nenhuma sair igual a 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. (Anexos 1 - Entrevista Raposo, 2024)

O resultado foram máscaras diferentes para cada um dos atores (apesar do molde base ser o mesmo, pois não se fez o molde individual de cada cara), que se

tornaram imprescindíveis na construção estética do espetáculo, mas também na construção de cada personagem por parte dos atores.



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

Na construção de uma personagem pelo ator, o corpo e a voz, a atitude e o pensamento, o agir e o reagir da personagem, tudo se completa quando veste o

figurino e se movimenta no cenário. Mesmo que, como aconteceu neste processo, o tempo de ensaio com o figurino e com o cenário não seja muito, o trabalho anterior, a repetição das cenas, a repetição do ritual, permite a construção da memória do ator sobre a personagem e, no momento em que veste o figurino, essa imagem completa as imagens anteriormente guardadas. Esta nova imagem, a da personagem com o figurino, pode confirmar as outras imagens mentais criadas pelo ator sobre a personagem ou não. Se não confirmar, é mais um desafio para o ator de perceber a personagem segundo a visão de outro criador, neste caso, o figurinista/ designer de cena, daí que estejamos sempre a trabalhar em equipa, num trabalho colaborativo.

A conceção plástica deste figurino incluía uma máscara, mais concretamente, uma meia máscara que permite a fala do ator (as máscaras inteiras não permitem a fala do ator. Apesar de ser uma meia máscara, a cara dos atores estava coberta, não aos espetadores observar a expressão facial dos atores. A cara de um ser humano tem quarenta músculos, a maioria dos quais são utilizados para mover a pele do rosto. Graças a estes músculos faciais podemos realizar um conjunto de expressões emocionais que permitem que os outros compreendam o que estamos a pensar. Estas expressões faciais (linguagem não verbal) são fundamentais na comunicação humana, pois sem elas a mensagem verbal pode ficar incompleta, duvidosa, levar ao erro, sobre as reais intenções do emissor (lacunas na receção). Ao usarmos a máscara ficámos sem esta possibilidade de comunicação, apesar de ainda podermos usar a linguagem verbal.

A máscara obriga o ator a ter um outro *olhar* no seu jogo de representação. Ao ator cabe a responsabilidade de *fazer para ver* e ao espetador a ação de, conscientemente, *ver*, tornando-se, também ele, criador. O ator manipula conscientemente a atenção do espetador, não o deixando perder o interesse na representação.

A técnica da máscara tem regras bastante definidas e que devem ser respeitadas. Dario Fo insiste sobre a condição especial da máscara e a ausência do toque:

A máscara impõe uma condição especial: não se deve tocá-la. Já vestida sobre o rosto, assim que é tocada, desaparece. A máscara parece contaminada, torna-se um acessório repulsivo. A mão sobre a máscara é um ato deletério,

insuportável. Não é permitido! (...) O peso dado ao corpo é que determina o valor da máscara. (Fo & Rame, 2004, p.47)

A máscara pode entender-se, num sentido mais amplo, como a síntese da personagem. À máscara corresponde uma voz própria e o mesmo acontece com a postura, a maneira de andar, de sentar, os tiques, etc, que se traduzem na ideia da personagem. Segundo Fo:

O uso da máscara impõe uma particular gestualidade: o corpo movimenta-se e gesticula incessante e completamente, indo sempre além do mero balançar de ombros. Por quê? Porque todo o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara. (Fo & Rame, 2004, p.53)

O ator, no entanto, não pode esconder-se atrás da máscara, a máscara é apenas um objeto; o ator ao usar a máscara é que dá vida a uma personagem, ou seja, tem que estar consciente e ter intenções bastante claras, pois a máscara exige síntese – física, emocional, racional. Fo acrescenta:

O interesse na máscara, repito, é o fato de ser um extraordinário instrumento de síntese. E não é só isso, mas também o impedimento de toda e qualquer mistificação. (...) a máscara obriga a dizer a verdade. Por quê? Porque a máscara elimina o elemento fundamental que exprime toda mistificação, qual seja, o rosto, com toda a sua gama de expressões, capaz de serem articuladas com grande desenvoltura. Eliminando o rosto, existe a obrigação de se exprimir com uma linguagem sem padrões, sem estereótipos fixos, ou seja, a das mãos, dos braços, dos dedos. Ninguém está acostumado a mentir com o corpo. (...) Porém, atenção! Não é conveniente se observar diante de um espelho, pois o resultado será nocivo. Para refletir sobre os próprios gestos é melhor usar a imaginação... lembrando-se sempre que o melhor espelho, diante do qual devemos nos colocar, é o público. (Fo & Rame, 2004, pp.65-66)

Os atores neste espetáculo, ao usarem a máscara, não usaram conscientemente a técnica da máscara, até porque a maioria não a tinha suficientemente apreendida e refletida. Mas a experimentação no *workshop* inicial e os ensaios de construção do espetáculo, tendo como base o ritual do coro e a construção dramatúrgica a partir do jogo do coro, permitiram que o jogo de representação da máscara acontecesse, pois inconscientemente e instintivamente a memória do ritual do jogo estava presente. O jogo da máscara funcionou e a máscara tornou-se essencial ao espetáculo, graças à inteligência emocional, artística e coletiva da equipa envolvida no processo.

O encenador esclareceu que:

(...) 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. (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

A grande maioria das decisões e ações dos seres humanos têm origem em operações do nosso cérebro das quais não temos consciência, são efetuadas no subconsciente, pois a consciência exige um grande dispêndio de energia. O chamado cérebro emocional (também, muitas vezes, sinónimo de cérebro social) é uma parte importante do nosso cérebro que se dedica a captar a mente das outras pessoas e a perceber as suas intenções e motivações, por forma a sermos mais empáticos, tolerantes, persuasivos ou diplomáticos, características que permitem a cooperação e a colaboração. Todas estas capacidades inatas permitem ao ser humano sobreviver e seguir em frente tomando as melhores decisões.

No caso do processo criativo em análise, a frustração e o stress sentidos no grupo relativos à gestão de tempo causaram ansiedade e insegurança, mas o grupo escolheu, primeiramente inconscientemente e depois de forma consciente (sem, no entanto, usar a linguagem verbal numa decisão conjunta), continuar a trabalhar colaborando e cooperando.

A motivação do grupo de trabalho e a fonte contínua de alimentação da vontade e perseverança nesse objetivo comum – criar o ColecTA e apresentar um espetáculo de teatro – vieram do ritual do teatro, do jogo do coro e da máscara, desta prática colaborativa e coletiva, de empatia, entreaajuda, autoconhecimento e, por consequência, conhecimento da humanidade, que impediram que a desesperança se instalasse. Cada elemento auto-motivou-se motivando o outro. Tal como a gravura do M.C. Escher intitulada *Drawing Hands*, referência dada pelo encenador, “só sabes como é a outra mão, porque a outra está a desenhar a outra e vice-versa.” (Anexos 1 - Entrevista Custódio, 2024)

A técnica da máscara não estava adquirida e apreendida pela maioria do grupo, mas o jogo da máscara e a sua representação foi possível e funcionou no espetáculo, porque o comportamento da máscara foi experimentado na formação inicial e no ritual do coro. Esse comportamento “técnico, ético e estético” da máscara foi mostrado de forma instintiva e intuitivamente pelos atores (mais e menos experientes na técnica da máscara), pois a máscara obriga *a ver enquanto está a ser visto*, ela obriga *a dizer a verdade* e o corpo adota o comportamento físico, mental, emocional, energético que a máscara e a personagem que está a servir, exigem.

A memória individual e coletiva (constituída pelas experiências de trabalho, relações pessoais, redes de referências e influências) desempenha um papel fundamental na construção do sentimento de partilha, *consenso social* e identificação do sentido de comunidade pelo grupo de trabalho.

No caso em estudo, a memória individual e coletiva construída no processo criativo, teve por base o jogo do coro e da máscara, o qual criou o grupo de trabalho. Um grupo unido, harmonioso, equilibrado e com uma identificação própria que tomou decisões coletivas e que foi a estrutura de um espetáculo de teatro, onde tudo foi visto, contado e testemunhado a partir dele.

## 5. Importância da Assistência de Encenação na constituição do Arquivo Genético

Neste projeto, além de atriz e investigadora *observadora participante*, também desempenhei o papel de assistente de encenação juntamente com a Carolina Santos. Não foi o primeiro projeto em que assumi este papel, já o fiz em diversos outros projetos de várias companhias - ACTA, te-Atrito e LAMA Teatro.

Quando sou assistente de encenação faço anotações de tudo: dos horários de trabalho, do plano de ensaios, das cenas a serem trabalhadas, das marcações no espaço, das indicações do encenador para os atores, cenógrafos, figurinistas/designer de cena, desenhadores de luz, de som ou de vídeo, enfim, tudo o que diz respeito ao processo de criação do projeto. O registo é sempre um ângulo de visão do seu autor, uma escolha que o observador faz naquele momento e que tem a ver com a sua formação, cultura e objetivo das suas anotações.

No processo de acompanhamento da criação do espetáculo *Quando a sul o azul luar* acrescentei um outro objetivo para as minhas anotações - que elas constituíssem memória futura do processo (o seu Dossier Genético) e que servissem de ferramenta de análise do processo como importantes *traços fabricados*, pois foram criados por uma *observadora participante insider* com acesso privilegiado à informação que, de outro modo, seria mais difícil obter (muitos artistas protegem-se e não querem partilhar a intimidade dos seus processos) ou até perceber/identificar. Ao utilizar a minha experiência pessoal, enquanto atriz e assistente de encenação, para analisar o processo criativo e como *participante insider* do mesmo, obtive informação, não só apenas observada como também sentida e experienciada. Os *traços* por mim fabricados têm outra dimensão (comparados com os outros *traços* do processo) porque estes são mais íntimos e da autoria de uma das cocriadoras do processo.

O dossier genético criado permite o estudo e análise deste processo por parte de outros investigadores. É constituído por registos fotográficos e vídeo dos ensaios e da estreia (captados por mim e por elementos da equipa), anotações, diários de bordo (meu e de outra colega), entrevistas realizadas, croquis dos figurinos, banda sonora original, texto do espetáculo final e anteriores versões, materiais de divulgação, recortes de imprensa, desenho de luz, desenho de som, documentos de apresentação e

definição do projeto, documentos fornecidos pelo encenador durante a formação inicial e durante os ensaios.

O gesto criador é um gesto inacabado e o arquivo do processo permite-nos estudar as diferentes fases e reconstruir esse trabalho através da análise dos vestígios, *traços rasurados, traços apagados*, marcas das decisões tomadas, etc.

Para análise deste processo de criação utilizei como instrumento de registo, a grelha de anotação do processo desenvolvida pela Sophie Proust. Esta grelha coloca de forma cronológica as diferentes etapas que devemos estar atentos num processo criativo teatral. Permite-nos fazer um mapeamento de cada etapa, saber quem esteve presente, quando e onde foram os locais de ensaio, o quê e como foi produzido o trabalho. Em resumo, quem deixou a sua impressão digital no processo, quais os *traços* e quem os realizou, que escolhas foram feitas e quem as executou.

O objetivo dos investigadores/observadores é o conhecimento da prática artística: conhecer o objeto artístico e o conjunto de práticas que lhe deram origem. Alertados do valor material dos seus arquivos, os artistas estão mais conscientes do ato de cuidar do seu património e da importância de constituir um arquivo organizado que permita o olhar do outro. As artes performativas são efémeras, mas só o espetáculo é efémero e irrepitível. A prática que levou ao espetáculo não é efémera, ela deixa rasto permanente – o seu arquivo. Interrogando o gesto criador, o seu arquivo, perpetuamos a memória coletiva e a intenção que impulsionou o artista no momento da criação.

A investigação na área artística é importante e contribui para a escrita e reflexão da história da Arte e da história do Teatro (no caso particular deste estudo). O ColecTA - Colectivo Teatral do Algarve marca a história do Teatro no Algarve pelos seus objetivos inéditos, ambiciosos e por questionar o lugar do teatro na região algarvia e as formas de sobrevivência que possibilitam o alavancar da atividade teatral no Algarve.

## CONCLUSÃO

Este ColecTA'23 foi, e continua a ser, um processo colaborativo que criou uma rede de autossuficiência e autonomia, atores autossuficientes e autónomos, mas que jogam sempre em conjunto, conscientes de si e dos outros em todos os instantes da cena.

Peter Brook disse que “o teatro pode ser um sítio muito especial”:

Não há dúvida que o teatro pode ser um sítio muito especial. É como uma lente que amplia mas também reduz. (...) No teatro, porém, o objectivo é muito simples. A partir do primeiro ensaio, o objectivo está sempre à vista, próximo e envolvendo toda a gente. Conseguimos ver diversos modelos de padrões sociais em acção: a pressão da estreia, com as suas inequívocas exigências, produz um espírito de grupo, dedicação, energia e preocupação com as necessidades dos outros - tudo o que qualquer governo gostaria de conseguir inspirar em tempos de paz. (...) Quem estiver interessado no funcionamento do mundo natural, encontrará um bom objecto de estudo se investigar as condições da actividade teatral. As suas conclusões aplicar-se-iam muito melhor à sociedade em geral do que o estudo das abelhas e das formigas, sob a lupa, veria um conjunto de pessoas que vivem constantemente de acordo com modelos precisos e partilhados por todos, mas meramente tácitos. Veria que, em qualquer comunidade, o teatro pode não ter uma função particular ou, pelo contrário, ter uma função verdadeiramente única. O que torna única essa função é o facto de ele oferecer algo que não se encontra na rua, no café, na companhia dos amigos, ou até no divã do psiquiatra, na igreja, no cinema. (...) o teatro afirma-se sempre no presente - é isto que o pode tornar mais real do que o vulgar fluxo da consciência, E é também por esta razão que pode ser tão perturbador. (Brook, 2008, pp.139-141)

Foi essa especificidade e essa “função verdadeiramente única” que procurámos convocar em todo o processo de criação do espectáculo de apresentação do ColecTA.

O ser humano, como animal social que é, está feito para se ligar ao outro, porque necessita do outro. O teatro pressupõe esse espelho de um no outro sempre. É uma arte que humaniza, que nos faz estar frente a frente a *ver* e a *ser*. O teatro é a arte do desdobramento que nos convida ao autoconhecimento e conseqüentemente ao conhecimento/reconhecimento dos comportamentos humanos em sociedade. Esse convite, quando é aceite por parte dos artistas, fá-los explorar todas as potencialidades do nosso cérebro, inconsciente e conscientemente, antecipando por vezes a reflexão e a comprovação de hipóteses antes dos cientistas se debruçarem sobre isso.

O caso do ColecTA mostra-nos que as práticas colaborativas funcionam e que “nada tem mais poder do que pessoas que fazem algo *porque querem fazê-lo*.” (Bregmen, 2021, pp.313). Esse querer constrói-se a partir do envolvimento e conhecimento do processo (no caso criativo) em que se encontra, do sentimento de pertença (logo podemos relaxar o nosso instinto de defesa) a um grupo que confia e reconhece o nosso contributo para o objetivo comum. Parafraseando Peter Brook, mais uma vez, “tudo o que qualquer governo gostaria de conseguir inspirar em tempos de paz”. (Brook, 2008, p.139).

Esta pesquisa efetuada com base nas teorias e na metodologia da crítica genética permite concluir que a sua aplicação no trabalho de campo, no acompanhamento e observação da prática teatral, possibilita uma análise do processo criativo reconhecendo os *traços* criados pela equipa em processo e o modo de funcionamento do grupo de trabalho. A prática da constituição de arquivos organizados com informação identificada e tratada arquivisticamente não se verifica na maioria das companhias profissionais de teatro portuguesas. Normalmente os documentos estão guardados de forma dispersa em vários suportes, sem um procedimento sistematizado de armazenamento e guarda do património da sua memória. O dossier genético deste estudo contribui para a manutenção da memória deste processo criativo e permite a consulta e análise por parte de outros investigadores.

Assumi o desafio de acompanhar este processo, participando dentro do processo, nesta dupla missão de *observadora* e *participante*. Esta proposta foi acolhida de forma calorosa no grupo de trabalho, que não colocou qualquer tipo de restrição ao acesso da informação ou prurido pelos registos efetuados por mim. Foi-me permitido o acesso a toda a documentação relacionada com o projeto e foram-me

concedidas as entrevistas solicitadas, materiais que se encontram em anexo. Tal facto foi imprescindível para o sucesso desta investigação.

Nesta dupla missão de *observadora e participante*, faço o paralelismo com o trabalho do ator consciente em cena. O ator tem de estar consciente de si — do seu corpo físico, energético, emocional, mental — naquele momento e tem de estar consciente do processo de criação da personagem que trabalhou nos ensaios, dos atalhos que foi criando durante o período de ensaios que o levam para a situação em concreto da personagem e ao corpo — físico, energético, emocional, mental — ficcional da personagem. Neste exercício, estamos a convocar a nossa capacidade de empatia. Um ator desempenhando a sua arte tem que estar alerta e com uma concentração inclusiva, tem que estar consciente de tudo, de si e do funcionamento do seu corpo, instrumento de trabalho; do espaço e do tempo; do outro, da contracena, da luz, do som, da imagem; do público; da sua intenção, do seu propósito, aquilo que quer dizer ou que está a convidar a olhar e refletir. De maneira idêntica, também estou a convocar a minha capacidade de empatia na dupla missão de observar e participar no processo criativo. Ao observar o Outro, estou a tentar perceber o Outro e a facilitar uma comunicação eficiente entre ambos. Um instrumento de análise da crítica genética como a grelha de análise do processo criativo proposta pela Sophie Proust revelou-se de extrema importância para a fase de anotação e de análise do processo.

Ao chegar a termo deste percurso de investigação, aproximamo-nos um pouco mais do desafio traçado recentemente por Ana Clara Santos para a Genética teatral no nosso país:

Revisitar o fenómeno teatral no sentido de estudar os meandros da sua gênese e da sua historiografia, convocando os instrumentos da crítica genética de forma a abrir novas perspetivas de reflexão metodológica e teórica sobre uma dimensão artística pouco estudada em Portugal — os processos de criação. (Santos, 2024, 149).

O Teatro acontece quando o artista tem alguma coisa para fazer/dizer e a sua energia está focada nisso. Quando está presente, inteiro, quando está verdadeiro no seu ofício. No caso do ColecTA, pretendíamos refletir sobre a nossa região em termos

sociais, económicos, geográficos e culturais através da linguagem artística. Todos se empenharam e se comprometeram neste desafio. Mais uma vez, a magia do Teatro aconteceu e eu presenciei-a, experienciei-a, comprovei-a e houve testemunhas disso. Testemunhas cúmplices!

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. (2002). *Écrits sur le théâtre*. Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1981). [1964]. *Essais critiques*. Éditions du Seuil.
- Benjamin, W. (2017). *A Modernidade*. Assírio e Alvim.
- Bogatyrev, I., Kowzan, H. (1977). *O Signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática*. Globo.
- Borgdorff, H. (2006). The Debate on Research in the Arts. *Sensuous Knowledge*, 2 Bergen National Academy of the Arts.
- Bregman, R. (2021). *Humanidade. Uma História de Esperança*. Bertrand Editora.
- Brilhante, M. J., Prost, B., Proust, S., Santos, A. C. (2020). Argos un projet innovant d'observations de processus de création en Europe, *European Journal of Theatre and Performance*, n° 2, 294-333. [https://journal.eastap.com/wp-content/uploads/sites/2/2020/05/07\\_EASTAP\\_JOURNAL\\_2\\_ESSAYS\\_Brilhante\\_et\\_al.pdf](https://journal.eastap.com/wp-content/uploads/sites/2/2020/05/07_EASTAP_JOURNAL_2_ESSAYS_Brilhante_et_al.pdf)
- Brook, P. (2008). [1968]. *O Espaço Vazio*. Orfeu Negro.
- Chklovki, V. (1999). A Arte como Processo. In: Todorov, T. *Teoria da Literatura*, Edições 70.
- Colapietro, V. (2002). Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. *VII Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito: Poética da Criação*, Universidade de São Paulo.
- Constituição da República Portuguesa (CRP). Assembleia da República Portuguesa. (1976). <https://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx>
- Corvin, M. (2001) [1998]. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Larousse.
- Damásio, A. (2020). *Sentir & Saber – A Caminho da Consciência*. (1). Círculo de Leitores.
- Damásio, A. (2010). *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*. Círculo de Leitores.
- FCNC. (2006). *Relatório Final - Faro Capital Nacional da Cultura*. Universidade do Algarve - Faculdade de Economia.

Féral, J. (2013). A fabricação do teatro: questões e paradoxos. *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, 3(2), 528–538.

<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39158>

Ferrer, D. (2000) A Crítica Genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá, *VI Encontro Internacional da APML: Fronteiras da Criação*, Universidade de São Paulo.

Fo, D., & Rame, F. (2004). *Manual Mínimo do Ator*. (4). Editora Senac São Paulo.

Fortin, S., & Gosselin, P. (2014). Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal*, Revista de Pesquisa em Artes, 1(1), 1-17, 2014. <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>.

Freixe, G. (2017). A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator. *Revista Cena*, 23, 184-193. <http://seer.ufrgs.br/cena>

Gil, J. (2024). *O Espaço Interior*. Relógio D'Água.

Gonçalves, C. D. (1996). (Re)pensar “a ciência como cultura”. *Sociologia – Problemas e Práticas*, 21, 47-68.

Grésillon, A. (1991). Alguns pontos sobre a História da Crítica Genética. *Estudos Avançados*. 11 (5), 7-18.

Han, B-C. (2020). [2019]. *Do Desaparecimento dos Rituais*. Relógio D'Água.

Lecoq, J. (2010). [1997]. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Editora Senac São Paulo e Edições SESC SP.

Jebelli, J. (2023). *A Evolução da Mente*. (1). PRH Grupo Editorial Portugal.

Kowsan, T. (1973). Littérature et spectacles dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques. *Annales*, 28(6), 1547-1550.

McAuley, G. (2017). Observação participante do processo de ensaio: considerações práticas e dilemas éticos. *Revista Aspás*, 7(2), 11-27.

Mendonça, C. J. (2001). *Políticas, Práticas Culturais e Públicos de Teatro no Algarve*. Edições Colibri.

Mills, C. W. (1975). *A Imaginação Sociológica*. Zahar.

Mnouchkine, A. (1985). Le masque: une discipline de base au Théâtre du Soleil. In Aslan, O., Bablet, D. Le masque. Du rite au théâtre, CNRS, 231-234.

Molinari, C. (2010). [1972]. *História do Teatro*. Edições 70.

Monegal, A. (2024). [2022]. *Como o Ar que Respiramos - O sentido da Cultura*. Penguin Random House Grupo Editorial

- Nabais, C. P. (2021). *Processos Criativos nas Ciências e nas Artes - A Questão da Participação Pública*. Edições Afrontamento.
- Nazaré, J. R. (1993). Da Aculturação - A Hierarquia dos Conceitos Fundamentais. *Forum Sociológico* (2)
- Oliveira, A, C. (2006). *Meio Século de Teatro no Algarve: Uma viagem pelo teatro da região de 1960 a 2006*. Livros Horizonte.
- Pavis, P. 1987. *Dictionnaire du théâtre*. Messidor/Éditions sociales.
- Pavis, P. 1976. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Presses de l'Université du Québec.
- Pereira, P. F. (1994). Cultura é memória. *Revista USP*, 24, 114–120.
- Puchner, M. (2024). [2023]. *Cultura - Uma Nova História do Mundo*. (1). Temas & Debates.
- Salgado, R. S. (2016). A persona do antropólogo na etnografia como acção: o jogo dos papéis, do registo, e as metodologias teatrais. *Trabalho de Campo: Envolvimento e Experiência em Antropologia*. ICS, Imprensa de Ciências Sociais, 201-220.
- Salles, C. A. (2006). *Redes da criação*. Construção da obra de arte. Editora Horizonte.
- Salles, C. A. (2011) [1998]. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. FAPESP/Annablume.
- Santos, A. C. (2024). O tempo da crítica genética: abordagens para o estudo dos processos de criação. In Paula Martinelli, Vincent Colapietro (org.). *Arquivos, genealogias e criação. Cecília Salles e a construção de uma teoria contemporânea*. Gênio Criador, 141-153.
- Santos, A. C., Brilhante, M. J. (2020). Identificação do *Training* no Processo de Criação de *O Inferno* de O Bando: a *consciência do actor*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10 (4).  
<https://www.scielo.br/j/rbep/a/SL7H4gdbFhrcv59nN8xk4Ff/?format=pdf&lang=pt>
- Santos, A. C. (2017). Introdução: da genética teatral à análise do processo criativo. *Revista Sinais de Cena*, II (2), 11-14. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2017.0003>
- Santos, S. M. A. (2017). O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural*, 24(1), 214-241.
- Schwanitz, D. (2009). [1999]. *Cultura - Tudo o que é preciso saber*. (12). Publicações Dom Quixote.
- Série RTP. (1978). Teatro Lethes.
- Ubersfeld, A. (2005). *Para ler o teatro*. (1). Perspectiva.

Ubersfeld, A. (1982) [1977]. *Lire le théâtre*. Messidor/Éditions sociales.

Ubersfeld, A. (1981). *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*. Éditions sociales.

Documentos de difusão do espetáculo:

Custódio, N. P. (2023). Primeira sinopse do espetáculo *Quando a sul o azul luar*

Custódio, N. P. (2023). Folha de sala do espetáculo *Quando a sul o azul luar*