



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Relatório de Estágio

O Bando: aprendizagens para a consciência do ator em cena

Sara Alexandra Correia dos Reis Batista

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga
Suzana Inês Batista Branco

Évora 2022





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Relatório de Estágio

O Bando: aprendizagens para a consciência do ator em cena

Sara Alexandra Correia dos Reis Batista

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Suzana Inês Batista Branco

Évora 2022



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

Presidente | Marcos Santos (Universidade de Évora)

Vogais | Isabel Maria Bezelga (Universidade de Évora) (Orientador)
Lucília Maria Valente (Universidade de Évora) (Arguente)

“Há bandos de bandidos, bandos de andorinhas, bandos de macacos e há “O Bando”. Mas é esquisito, não é? Bando de quê? Que é isto de “O Bando”? Bem, “O Bando” é um grupo de pessoas que gosta muito de teatro, que faz teatro e que vive disso. Quer dizer, fazer teatro para crianças é a nossa profissão. No nosso grupo, toda a gente pode brincar, conversar, participar e até mesmo inventar as suas histórias e peças.”

(Bando, 1994, p.220)

I. Agradecimentos

É-me complicado fazer agradecimentos. Talvez porque não quero esquecer-me de ninguém e porque se colocámos o nome em primeiro lugar de alguém, parece que essa pessoa é a quem mais agradeço. Por isso, se tivesse que começar por agradecer a alguém, tenho que me agradecer a mim própria por não desistir e continuar esta viagem. Mas, para isso, tive o apoio de várias pessoas, que me ajudaram neste percurso. Assim, vou agradecendo conforme me vai surgindo à mente.

Ao meu namorado, Rodrigo Cardoso, que me apoiou, acompanhou e me ajudou a terminar esta parte do caminho.

À minha orientadora Isabel Bezelga, que sempre esteve disponível e dava sempre o seu melhor para me ajudar.

À minha família, pelo apoio dado.

A toda a equipa d'O Bando, incluindo as pessoas que passaram pelo meu estágio, um forte abraço a cada um e um muito obrigada por me terem orientado e tornado este estágio ainda melhor, um sítio onde obtive grandes aprendizagens e criei memórias felizes, e sei que vou continuar a criar.

Agradeço ao meu professor José Gil, por todo o apoio e por me ter ajudado a reencontrar esta paixão e segui-la.

A todos os meus amigos, os novos e os antigos.

Também agradeço às pessoas que se demonstraram disponíveis para a realização das entrevistas que complementam este relatório.

E um muito obrigado a todas as pessoas que, apesar de não estarem neste papel, estão no meu coração.

Um muito obrigado!

Com Amor e Carinho

Sara Batista

O Bando: aprendizagens para a consciência do ator em cena

II. Resumo

No âmbito do mestrado em Teatro, pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Artes da Universidade de Évora, tive interesse na realização de um Estágio Académico no Teatro O Bando, ao qual o meu objetivo principal era a melhoria das minhas capacidades cênicas. Para cumprir esta aspiração, acompanhei específicos processos de criação artística d'O Bando. Escolhi a cooperativa O Bando por ser uma referência importante na história do teatro nacional e internacional, e pelo método de trabalho que utilizam - a Consciência do Ator em Cena. Tive como focos o acompanhamento das Confrarias, que iniciou em outubro de 2021 e terminou em abril de 2022, e a criação do espetáculo "Paraíso". Por isso, iniciei o estágio em novembro e terminei-o em maio de 2022, apresentando no último dia o meu monólogo "Conto de Memórias".

Palavras-Chave: consciência do ator em cena; ator; comunidade; formação; processo artístico.

O Bando: learnings for the Consciousness of the Actor on Stage

III. Abstrat

Within the scope of the Masters in Theater, by the Department of Performing Arts of the School of Arts of the University of Évora, I was interested in carrying out an Academic Internship at Theater O Bando, for which my main objective was to improve my performing skills. To fulfill this aspiration, I followed specific artistic creation processes of O Bando. I chose the cooperative O Bando because it is an important reference in the history of national and international theater, and because of the working method they use - the Consciousness of the Actor on Stage. I focused on monitoring the Confrarias, which started in October 2021 and ended in April 2022, and the creation of the show “Paraíso”. Therefore, I started the internship in November and finished it in May 2022, presenting my monologue “Tale of Memories” on the last day.

Keywords: actor's consciousness on stage; actor; community; formation; artistic process.

Índice

I. Agradecimentos	2
II. Resumo	3
III. Abstrat	4
1. Introdução	9
2. O Bando	11
2.1. Caracterização d'O Bando	11
2.1.1. A conceção de criança n'O Bando	12
2.1.2. Itinerância	13
2.1.3. Máquinas de Cena	14
2.2. O Bando - Contextualização histórica da estrutura teatral	15
2.2.1. O Teatro no período pré-revolução	16
2.2.2. O Teatro no período pós-revolução	18
3. Manifestos	19
3.1. Manifesto 1	20
3.2. Manifesto 2	21
3.3. Manifestos 3	24
4. Localização, Território e Espaço	31
5. Projetos e Atividades do Grupo	32
5.1. Projetos ao Nível Nacional	32
5.1.1. Almoço Comunitário	32
5.1.2. Confrarias	33
I. Processo de Criação para os Espetáculos Finais	34
Grupo das Crianças	35
II. Processo de experiências e inspirações	35
III. História "Fio de Beatriz"	36
IV. Análise interpretativa da cena 6: história	38
Grupo dos Adultos	40
V. Processo de criação e inspirações	40
VI. História "Transumanar"	41
VII. Análise Interpretativa da cena 1: história	44
5.2. Projetos ao Nível Internacional	45
5.2.1. ConnectUp	45
5.2.2. Movimento Zebra	47
VIII. Zebras em 2022	48

IX.	“A Escola vai dormir no Palco” - Escola Hermenegildo Capelo	49
6.	Consciência do Ator em Cena (CAC)	50
X.	Teatralidade	51
XI.	Sensações Concretas	52
XII.	Foco do Actor	53
XIII.	Foco do Espectador	54
XIV.	Ponto Motor	54
XV.	Comentário da Atriz/Actor	54
XVI.	Personagem Intermédia	55
XVII.	Coralidade	55
XVIII.	Qualidades do Olhar	55
6.1.	Act School no CAC	56
7.	Paraíso	57
7.1.	Análise descritiva e analítica ao espetáculo “Paraíso”	59
7.2.	Conceção do espaço cénico	65
7.3.	Trabalho de Ator	67
8.3.1.	Desafios e corporalidade dos músicos e atores secundários	68
8.3.2.	Consciência corporal dos músicos e atores secundários	69
8.3.2.1.	Ritmo híper lento	71
8.3.2.2.	Suspensão	72
8.3.2.5.	Interação com instrumento e figurino para músicos e atores secundários	73
8.3.3.	Desafios para os atores principais	74
8.3.4.	Consciência Corporal para os atores principais	75
8.	Monólogo	76
8.1.	Processo de Criação e Trabalho da Atriz	76
	1ª Fase: intenções e primeiras ideias	76
	2ª Fase: objetos e desenvolvimento do texto	79
	3ª Fase: consolidação do monólogo e ensaios auxiliados	81
9.	Conclusão	84
10.	Bibliografia	87
10.1.	Fontes consultadas	88
11.	Anexos	89
11.1.	Diário de Bordo	89
I.	Relatório Semanais	89

II.	Caminhada até a'O Bando	190
III.	Almoço Comunitário	195
IV.	Dia do Entroncamento	197
V.	Zebras – trabalho desenvolvido	198
VI.	A Escola vai dormir ao palco	199
VII.	Act School no CAC	206
11.2.	Módulos de Formação da Consciência do Ator em Cena	212
11.3.	Entrevistas	213
11.3.1.	João Brites	213
11.3.2.	João Neca	221
11.3.3.	Susana Mateus	226
11.3.4.	Pedro Gil	229
11.3.5.	Sara Belo	237
11.3.6.	Fabian Bravo	244
11.3.7.	Maria Felicidade	250
11.3.8.	Rodrigo Cardoso	255
11.4.	Monólogo Versão Final “Conto de Memórias” e documento de apoio à improvisação	261
11.4.1.	Inspirações de espetáculos	261
11.4.2.	Versão Final “Conto de Memórias”	263
11.4.3.	Documento de Apoio à improvisação	274
11.5.	Fotografias	280

Índice de Imagens

Imagem 1 - Ensaio "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)	275
Imagem 2 - Elaboração de peruca para espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)	275
Imagem 3 - Elaboração de peruca para espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)	275
Imagem 4 - molde da estrutura cénica e estrutura cénica no Cine Teatro S. João, Palmela (Fonte: Sara Batista)	276
Imagem 5 - ensaio de figurino dentro do frasco para espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)	276
Imagem 6 - sombra de Beatriz. Ensaio para espetáculo "Paraíso"	277
Imagem 7 - ensaio de luzes para espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)	277
Imagem 8 - ensaio de luzes para espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)	277
Imagem 9 - Ensaio para espetáculo "Paraíso". Saída de Cuidador Acrobata (Fonte: Sara Batista)	277
Imagem 10 - ensaio em Teatro D.Maria II, espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)	278
.....	278
Imagem 11 - figurino de criatura pendurado no frasco, espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)	278
Imagem 12 - confrarias (adultos): exercício de coralidade (Fonte: Sara Batista)	279
Imagem 13 - visita à exposição "Ao Relento" (Fonte: Sara Batista)	279
Imagem 14 - exercício do primeiro módulo do CAC, com a Act School (Fonte: Sara Batista)	280
Imagem 15 - exercício de vendas do primeiro módulo do CAC, com a Act School (Fonte: Sara Batista)	280
Imagem 16 - exercício de vendas do primeiro módulo do CAC, com a Act School (Fonte: Sara Batista)	280
Imagem 17 - exercício de vendas do primeiro módulo do CAC, com a Act School (Fonte: Sara Batista)	280
Imagem 18 - Preparação da equipa Bando para espetáculo "Futebol" (Fonte: Sara Batista)	281
Imagem 19 - exercício de aquecimento do primeiro módulo do CAC, com a Act School (Fonte: Sara Batista)	281
Imagem 20 - espetáculo "Futebol" (Fonte: Sara Batista)	282
Imagem 21 - espetáculo "Futebol" (Fonte: Sara Batista)	282
Imagem 22 - início do espetáculo "Futebol" (Fonte: Sara Batista)	282
Imagem 23 - espetáculo "Futebol" (Fonte: Sara Batista)	283
Imagem 24 - espetáculo "Futebol" (Fonte: Sara Batista)	283
Imagem 25 - espetáculo por alunos da escola Hermenegildo Capelo sobre "tabu", (Fonte: Sara Batista)	284
Imagem 26 - exposição de desenhos sobre "tabu", por alunos da escola Hermenegildo Capelo (Fonte: Sara Batista)	284
Imagem 27 - À Volta da Fogueira, com alunos da escola Hermenegildo Capelo (Fonte: Sara Batista)	285

1. Introdução

No âmbito do mestrado em Teatro, pelo Departamento de Artes Cénicas da Escola de Artes da Universidade de Évora, estive enquanto estagiária na Cooperativa de Produção Artística Teatro Animação entre novembro de 2021 e maio de 2022. Escolhi O Bando por ser uma referência importante na história do teatro em Portugal e pelo método de trabalho que utilizam - a Consciência do Ator em Cena. Esta tem sido desenvolvida ao longo dos anos de existência d'O Bando por João Brites (um dos diretores e fundadores desta cooperativa).

O Bando é uma das mais antigas cooperativas culturais do país, sendo que este "assume-se como um coletivo que elege a transfiguração estética enquanto modo de participação cívica e comunitária."¹ Fundado em 1974 em Algés, esta cooperativa já teve diversas “casas”, mas estão atualmente localizados em Palmela, numa quinta em Vale dos Barris, em pleno Parque Natural da Arrábida (Mata, 2012, p.11). Começaram por ser uma cooperativa ligada mais há infância, reflexo da mudança do conceito criança em Portugal. Hoje em dia, O Bando está ligado ao conceito de teatro para todos (Mata, 2012, p.11). O Bando é caracterizado pelo Singularismo, que utiliza nas suas criações resultantes, uma "metodologia coletivista onde uma direcção artística alargada procura a diferença, a interferência, a ruptura, a colisão dos pontos de vista". O Bando define esta metodologia como sendo “a capacidade do ator em exercer o seu domínio sobre três Planos de Expressão (interioridade, oralidade, corporalidade) em tempo real, tornando-o mais consciente das suas possibilidades técnicas, do seu virtuosismo artístico e das suas características recorrentes”².

Não é muito comum O Bando apresentar espetáculos a partir de textos dramáticos. Utilizam mais obras não dramáticas como foi o caso da Divina Comédia de Dante (Dias, 2017, p.18), que foi transformada numa peça de três atos: "Inferno" (2017), "Purgatório" (2019) e o "Paraíso" (2022). Para além dos espetáculos, O Bando conta com várias atividades ligadas à comunidade, como é o exemplo as Confrarias e a Connect Up.

Os objetivos gerais deste estágio são:

1. Compreender e conhecer o trabalho teatral do Bando, no que se refere às suas opções estéticas, dramáticas e de trabalho de ator;

¹ Fonte: <http://www.obando.pt/pt/o-bando/quem-somos/>

² Fonte: <http://www.obando.pt/pt/o-bando/quem-somos/>

2. Acompanhar o desenvolvimento de um processo de criação.

Sendo que os objetivos específicos são:

- a. Desenvolvimento das capacidades de atuação através da observação e/ou participação.
- b. Observar, analisar e refletir sobre os processos de trabalho e a dinâmica do grupo;
- c. Refletir sobre o trabalho do ator em cena;
- d. Participar nas atividades e outras tarefas da cooperativa;
Estabelecer relações com profissionais, grupos e pessoas ligados ao Bando

O objetivo principal deste estágio foi a melhoria das minhas capacidades cênicas. Para cumprir esta ambição, acompanhei os processos de criação artística do Bando, tendo como foco o trabalho do ator. Para isso, acompanhei o terceiro espetáculo da trilogia “Divina Comédia” de Dante, “Paraíso”. Também pude participar em duas formações: uma enquanto observante participante à comunidade, as Confrarias (formação à comunidade), que teve o seu início em outubro de 2021 e terminou em abril de 2022; e enquanto observadora assistente à realização do primeiro módulo do curso de formação de atores Consciência do Ator em Cena, com a escola Act4All. Também participei no acolhimento e assistência à receção de alunos de duas turmas da escola Hermenegildo Capelo e também, enquanto participante, no Movimento Zebra, ambos dentro do projeto ConnectUp. Incluindo nisto tudo, aceitei o desafio da minha orientadora de estágio Suzana Branco, a elaboração de um monólogo sobre a história d'O Bando.

A metodologia utilizada para a realização deste relatório de estágio e compreensão e reflexão da formação Consciência do Ator em Cena foi a partir de pesquisa crítica e bibliográfica; acompanhamento, participação e apontamento de notas dos ensaios, das atividades d'O Bando e outras conversas exteriores a este através da utilização de um Diário de Bordo; documentação fotográfica; e recolha de depoimentos sobre a metodologia do Bando.

2. O Bando

2.1. Caracterização d'O Bando

O “Bando” é uma das mais antigas cooperativas culturais do país. Fundado em 1974 em Algés, esta cooperativa já teve diversas “casas”, estando atualmente localizada em Palmela. Localiza-se numa pequena quinta em Vale dos Barris, um vale situado no Parque Natural da Arrábida. Começaram por trabalhar, essencialmente, com o público mais jovem, em virtude de serem estes mesmos jovens o reflexo da mudança, da transição de paradigmas (incluindo a própria definição de “criança”), em contexto de “pós-revolução”, em Portugal. Apesar do conceito inicialmente implementado pelo Bando ser de um teatro pensado para crianças e para os mais jovens, posteriormente converter-se-ia num conceito de teatro pensado para todos (Mata, 2012, p.11).

Assume-se como uma cooperativa possuidora de uma estética teatral única, tentando sempre utilizar essa mesma estética em contexto de uma ativa participação cívica e comunitária. Procurando uma abordagem e estéticas disruptivas, “cultivando” a diferença e a colisão de pontos de vista nas suas criações, O Bando assenta a sua metodologia de trabalho em três planos de expressão e consciência, sob o ponto de vista do espectador: o plano da interioridade, da oralidade e da corporalidade³. Assim, o ator torna-se mais consciente das suas possibilidades técnicas, do seu virtuosismo artístico e das suas características recorrentes⁴. O Singularismo é um conceito que é inerente ao Bando e às suas criações e abordagens teatrais.

No já longo percurso do grupo, não tem sido comum o Bando apresentar espetáculos a partir de textos dramáticos. Ao invés disso, utilizam várias obras não dramáticas, como foi o caso da Divina Comédia de Dante (Dias, 2017, p.18). Esta obra foi adaptada para uma “trilogia” de espetáculos, com a mesma ordem apresentada no livro: “Inferno”, encenada em 2017, “Purgatório” encenada em 2019 e, encenada durante o meu tempo de estágio em 2022, o Paraíso.

Para além dos projetos teatrais inteiramente profissionais, o Bando conta com várias atividades formativas e projetos ligados à comunidade, como por exemplo as

³ Podem ser consultados nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.

⁴ Fonte: <http://www.obando.pt/pt/o-bando/quem-somos/>

Confrarias⁵ e a Connect Up⁶. Outro ponto do Singularismo do teatro O Bando, são as Máquinas de Cena. As Máquinas de Cena são dispositivos cénicos de “reconhecido valor plástico e forte sentido simbólico” (Seródio, 2009, p.51). Ao longo dos textos, artigos e vivências com o grupo, percebi que outra grande "singularidade" d'O Bando é o diálogo e a reflexão conjunta, que se refletem nas reuniões semanais (sempre em círculo) da equipa e nas conversas pós espetáculos com o público.

2.1.1. A conceção de criança n'O Bando

Depois da revolução de abril, Portugal começou a pensar mais nas crianças, a fomentar e incentivar a educação destas. O nome “completo” d'O Bando é Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando (Borges , 2016, p.31). Este começou por estar mais focado no público infantil, sendo que foi no início que o teatro para crianças e variados projetos que faziam eram pensados para e com esta faixa etária. Queriam evitar o espetáculo didático e o teatro cliché para as crianças, “combater a crescente tendência infantilizante da criança gerada pelos espetáculos da vertente do teatro infantil.” (Simões, 1994, como citado em Borges, 2016, p.31). Por isso, não faziam “espetáculos para as crianças aprenderem a lavar os dentes ou para saberem algum pormenor mais engraçado da nossa História.” (Brites, 2009, p.229). Na verdade, Borges (2016) descreve que os espetáculos do Bando eram densos, complexos e eram o reflexo dos valores dos artistas que acreditavam que o teatro podia ser uma ferramenta política e social. O Bando via a criança como parte ativa da sociedade, como pensadora política e artística, com capacidade de leituras da representação teatral que não devem ser menosprezadas pela sociedade e grupos artísticos (Yendt, 2009, p.164). Dirk Neldner (2009) refere que O Bando tem uma forte ligação com a pedagogia teatral (p.178). Desde o início que O Bando, ao fazer “história” nas memórias das crianças e restante público, conseguiram construir uma rede que passou a incluir também escolas, autarquias, associações e aldeias por todo o concelho de Sintra. Procuravam sobretudo “integrar-se a projetos de descentralização, a fim de disseminar nas comunidades, seu discurso político e sua stética

⁵ As Confrarias são um projeto pedagógico mais vocacionado para a comunidade local, sendo uma forma de ensino de teatro a quem queira aprender do zero ou “refinar” conhecimentos já adquiridos, servindo também como introdução para o ensino da “Consciência do Ator em Cena”.

⁶ A Connect Up é um projeto internacional de inclusão, que reúne jovens com mais de 12 anos, de várias etnias, culturas e classes sociais, e em que o teatro é utilizado como “ferramenta” para fomentar uma troca de experiências e como forma de união de todas as classes participantes.

através do teatro.” (Borges, 2016, p.32).

Um projeto que facilitou a aproximação d'O Bando a este conjunto de instituições foi o projeto "Fantasiarte". Este projeto direcionado à educação pela arte, decorreu no ano letivo de 1994 e 1995, no âmbito do Programa Municipal de Teatro, e foi dirigido à comunidade educativa, reunindo um conjunto de ações expressivo-artistas (Cordeiro, 2006, p.178, citada em Bando, 2009).

Para O Bando, cada criança tem em si uma capacidade transformadora capaz de fazer leituras do que vê em função da vivência social, considerando, assim, "importante estimular-lhes o espírito crítico e a sua organização coletiva." (Bando, 1994, p.218). Os espetáculos direcionados a crianças eram como jogos, sendo que eram as próprias crianças que decidiam o rumo da história e resolviam os problemas. Dessa forma, a criança deixa de ser entendida como público observante para ser público participante (Bando, 1994, p.219). É interessante como no início d'O Bando, os espetáculos podiam ser modificados consoante a origem social das crianças e a caracterização sócio económica da região (Bando, 1994, p.219). "Foi tomando em consideração essa situação que algumas peças chegaram a ter duas versões, uma para o norte e outra para o sul. Foi o caso d'Ovo e d'O Pastor." (Bando, 1994, p.219). Em "Monografia de um Grupo de Teatro no seu Vigésimo Aniversário" (1994) é explicado que alguns obstáculos para as representações eram exatamente a inadequação das salas, ao nível do espaço e boas condições sonoras, problemas técnicos, etc. O Bando costumava representar em localidades completamente isoladas, reflexo de um Portugal de fortes carências económicas.

2.1.2. Itinerância

A itinerância surge como resposta ao facto de existirem em muitas regiões, aldeias completamente isoladas. Natércia Campos (2009) afirma que a itinerância dos espetáculos, fez O Bando "apostar na descentralização é um exercício de cidadania". (Campos, 2009, p.204). Mesmo nas condições, muitas vezes, insuficientes que apresentavam os espetáculos, O Bando tentava sempre "encontrar soluções dignas e mesmo quando a precariedade existe não pode voltar as costas afirmando que não tem condições para atuar, ou porque não tem palco ou porque não existem equipamentos no local" (Campos, 2009, p.204). Acredito que a equipa d'O Bando percebia que as crianças que iam assistir aos espetáculos, iriam crescer e tornarem-se adultas, que depois iriam

transmitir às seguintes gerações, conhecimentos e o gosto pelo teatro. A equipa d'O Bando tinha consciência que “contribuiu para desenvolver o sentido crítico das populações sem medo de rejeição.” (Campos, 2009, p.204). Portugal após a revolução, é caracterizada por uma população pouco letrada, e por isso, o ensino artístico não era muitas vezes tomado em consideração. Ter um grupo com estas ideias e valores, completamente à frente nos anos, faz-me questionar até que ponto Portugal não estaria mais atrasado (ao nível de várias valências), se tal não tivesse ocorrido.

2.1.3. Máquinas de Cena

As Máquinas de Cena são uma das características próprias d'O Bando do Singularismo. São, por definição d'O Bando, “um conjunto de mecanismos combinados para receber uma forma definida de energia, transformá-la e restituí-la sob forma mais apropriada (...) com vista à transformação em qualidades e relações espaciais (...)” (Bando, 2005, p.23). São Máquinas artesanais, construídas a partir de “ferro e madeira, peça a peça, atrás das funções todas que se multiplicam, um colectivo de gente transforma-se fabricando-as em equipa com as próprias mãos.” (Bando, 2005, p.11). As Máquinas de Cena fazem parte da cenografia d'O Bando, tal como fazem parte a disposição dos atores, dos músicos e do público, a luz, os figurinos, dos sons e os cheiros. Por isso, O Bando tem na Quinta uma exposição intitulada “Ao Relento”, ao qual tem exposto pela Quinta, nomeadamente na parte da serra, várias Máquinas de Cena. São, no seu total conjunto, “adereços, instrumentos musicais e parte integrante do cenário, estes objectos, concebidos para responder às exigências concretas de cada espectáculo, revelam características bastante peculiares.” (Bando, 2005, p.11). Tal como afirma Rui Francisco (2005), as Máquinas de cena são “objectos estéticos que perseguem efectivamente as manifestações sensíveis das ideias suportadas pela reflexão filosófica e sistemática sobre Ordem, Beleza e Arte.” (Francisco, 2005, p.23).

O Bando costuma fazer espectáculos em espaços não convencionais, e mesmo quando apresentam espectáculos no palco à italiana, são as Máquinas de Cena que transformam o espaço. Basicamente, O Bando volta às origens do teatro, ou seja, antes de existir o chamado palco à italiana (Francisco, 2005, p.22). Recusam fazer os espectáculos sempre de forma igual e, para isso, “o ponto desaparece para dar lugar ao desenvolvimento das capacidades de improvisação sustentada e de integração coerente

de elementos imprevistos; e a unidade de tempo, lugar e acção (...) floresce em múltiplos botões de sentido” (Bando, 2005, p.10). Recusam o espaço vazio e os limites dos espaços, propondo aos espectadores “desvios de trajectória e inovadoras combinações. São Próteses espaciais. (...) Procura-se também, através dos Espaços Cénicos e Máquinas de Cena, alterar o modo de viver, fazendo-o à escala do Pensamento e nunca à escala do Corpo.” (Francisco, 2005, p.23). Brites (2005) considera que todo o espaço cénico (incluindo edifícios e a respetiva área envolvente) são elementos que “deveriam poder funcional como uma espécie de grande máquina de cena.” (Brites, 2005, p.28). Assim, a Máquina de Cena surge nesta necessidade de possibilitar a diversidade de hipóteses e soluções que as salas de espetáculo deveriam ter, tornando-as “flexíveis” para as necessidades das diversas criações teatrais (Brites, 2005, p.29). Deste modo, seria proporcionado aos espectadores a “sensação de nunca conseguirem voltar ao mesmo sítio (...). Uma casa de teatro tem de ser o lugar mágico que surpreende e alimenta a percepção diversificada de cada um dos espectadores” (Brites, 2005, pp.29 e 33).

De acordo com o livro pertencente a O Bando “Máquinas de Cena” (2005), diversos autores discutem sobre diferentes espetáculos e diferentes Máquinas de Cena, mas algo em comum que se encontra é o facto de O Bando procurar criar uma atmosfera nos seus espetáculos para que o público possa estar nesse teatro imerso. Em “Futebol” foi no salão de acolhimento, em “Paraíso”, foram os sons dos pássaros e uma parte da Máquina de Cena que estava para além do palco, visível ao olhar do público.

2.2. O Bando - Contextualização histórica da estrutura teatral

Neste capítulo, analisarei o que foi o início do Teatro O Bando e as adaptações que sofreu até chegar aos dias de hoje. Como O Bando foi formado após o 25 de abril (algo que não aconteceu por acaso), primeiramente, será preciso observar como estava o Portugal, no geral, e o Teatro, no particular. Contudo, é ainda necessário analisar o contexto em que João Brites (fundador da cooperativa e ex-exilado político) vivia na época.

2.2.1. O Teatro no período pré-revolução

Portugal tem uma história singular, diferente daquilo que estava a acontecer com os outros países. De acordo com Rui Coelho (2017), o século XX e XXI criaram as “condições propícias para que se desenvolvesse uma cena desabridamente aberta à experimentação, determinada pela política e interessada, obstinadamente, na utopia.” (Coelho, 2017, p.7). No entanto, o teatro português estava sob o poder ditatorial salazarista e, conseqüentemente, sob diversas formas de opressão⁷, impedindo uma completa liberdade para a experimentação teatral. Para Rodrigues (2010), os anos 60’s coincidiram com o nascimento de novos autores portugueses. Alguns, apesar de experiência na área do teatro romântico e naturalista, “traziam ideias novas sobre a dramaturgia e a encenação captadas em outros países.” (Rodrigues, 2010, p.19).

Até aí, o teatro português era constituído sobretudo por teatro comercial, “herdeiro de uma lógica teatral assente num sistema de primeiras figuras vindas do estertor da tradição romântica” (Coelho, 2017, p.7). Por isso, de forma a explorar as novas teorias emergentes na Europa e como modo de contestar a política do país na altura⁸, irrompe o experimentalismo e as teorias brechtianas a partir da “primeira metade do período compreendido entre o fim da Segunda Guerra e o fim do regime salazarista.” (Rodrigues, 2010, p.20).

Enquanto no resto da Europa o teatro contemporâneo já tem uma história com quase um século, em Portugal, este experimentalismo só ocorreu há pouco mais de 60 anos. Apesar da proibição da apresentação de peças teatrais estrangeiras, houve tentativas de “camuflar” fragmentos de obras e poemas de Brecht em espetáculos autorizados, mesmo sem revelar a identidade do autor. De acordo com Márcia Rodrigues (2010), a censura de peças teatrais tinha como objetivo principal evitar o esclarecimento ou a fundamentação de uma decisão publicamente, sendo que, quando era necessário fazê-lo, era de uma forma sucinta e objetiva, impondo e elegendo a

⁷ A censura é um dos exemplos desta falta de liberdade e o “lápiz azul” era usado pelo censor para cortar as palavras, frases e falas. Antes de se poder apresentar uma peça ao público, o texto tinha que ser primeiramente analisado e aceite pelo departamento encarregue deste assunto. Habitualmente, aconteciam dois cenários: o texto podia ser aceite, mas riscado com o lápis azul, de forma a censurar o mesmo (podendo, às vezes, a quantidade censurada ser tão grande que se desistia de fazer a produção cénica); ou, o texto podia não ser aceite e as pessoas envolvidas poderiam ser presas. Os censores também estavam “presentes nas primeiras fileiras da plateia.” (Rodrigues, 2010, p.24).

⁸ O uso de figuras/ídolos da história portuguesa numa realidade mais “presente” (como por exemplo figuras da Era dos Descobrimentos), era a forma mais direta de contestar as ideologias da ditadura

informação que devia, ou não, ser publicada. Segundo a mesma autora, a dramaturgia produzida no período ditatorial era a que mais analisava, de forma crítica, a realidade e o regime vigentes na época, tornando assim a arte teatral uma ferramenta de resistência, tendo sofrido duras e penosas censuras.

Devido ao clima de opressão que Portugal vivenciava nessa altura pela ditadura salazarista, várias pessoas que lutavam pela liberdade, sob pena de serem mortas, presas/torturadas ou enviadas para a guerra, acabaram por fugir para o estrangeiro. João Brites fazia parte deste conjunto de pessoas, onde estavam incluídos desde políticos a artistas. Esteve exilado, ainda jovem, na Bélgica, e regressou logo após a Revolução dos Cravos. Junto a outros colegas e amigos, viria a fundar a Cooperativa de Teatro e Animação “O Bando”, a 15 de outubro de 1974.

Aos 16 anos, João Brites fazia parte de uma célula do partido comunista, participando em algumas reuniões clandestinas. Foi detido por uma noite, após ter participado numa pequena manifestação no liceu onde estudava. Por isso, passado pouco tempo, recebeu a notificação do governo que não poderia frequentar durante um ano as atividades escolares, matriculando-se noutra escola. No entanto, no dia do exame final, elementos das forças policiais foram até lá para o impedir de realizar o exame. Brites conta, no livro de Diego Borges (2016), que, mesmo estando longe de Portugal, fazia questão de participar em diversas manifestações e grupos de esquerda.

Certo dia recebe Brites a notícia que “Afonso” foi preso, este era o seu pseudónimo dentro do partido comunista. Porém quem havia sido preso tenha sido um outro colega, que permaneceu seis meses preso e não entregou Brites à polícia. (...). Em 1967 ao completar 20 anos de idade, Brites se viu forçado a deixar seu país para viver a liberdade que fora roubada aos portugueses, bem como terminar os seus estudos. Resolveu mudar-se para a Bélgica, assim como dezenas de outros portugueses. (Borges, 2015, p.27)

2.2.2. O Teatro no período pós-revolução

No período pós-ditatorial, o teatro pôde celebrar os ideais revolucionários e democráticos nos palcos portugueses, “Com o progressivo estabelecimento da paz social e com o advento de melhorias das condições básicas de vida, os propósitos políticos foram ganhando espessura filosófica ou sendo substituídos por interesses mais mundanos.” (Coelho, 2017, p.8). No entanto, o teatro em Portugal nunca pôde ter uma “folga financeira” que permitisse aos artistas viverem de uma forma apaziguada e, nas crises económicas, as artes e a cultura são das primeiras a serem cortadas financeiramente.

Depois da revolução de 25 de abril e das consequentes companhias de teatro independente, começou a haver “um movimento profundamente marcado por um combinado de teatro de tradição brechtiana e neorrealista, experimentalismo seria frequentemente equiparado a formalismo — e, portanto, evitado.” (Coelho, 2017, p.8). O Estado começou a financiar a cultura de uma forma mais regular e o teatro passou a ter mais liberdade para “mostrar” aquilo que fora impedido - novas formas e processos de cariz experimental (Coelho, 2017, p.8). Inicialmente, o teatro teve um papel fulcral. De acordo com Coelho (2017), o governo de direita social-democrata de Cavaco Silva, em 1987, fez com que o teatro fosse, mais uma vez, urgentemente interventivo nos palcos nacionais devido à “política autoritária que dava primazia ao betão, e só depois atenção aos bens imateriais como a educação ou a cultura” (Coelho, 2017, p.8).

Poucos dias depois da revolução, João Brites regressa a Portugal e com Jacqueline Tison, Cândido Ferreira, Carmen Marques, Jorge Barbosa e Maria Janeiro fundam, a 15 de outubro de 1974, o teatro O Bando, em Algés, Lisboa (Borges, 2016, p.30). Como este, surgiram outros grupos como

a (nova) Casa da Comédia (1975), a Barraca (1975), o Teatro da Graça (1975-1993), o já referido Centro Cultural de Évora (1975) (...) entre muitos outros projectos de diversa longevidade e profissionalismo que desenvolveram projectos específicos ou de “serviço público” dentro ou fora do quadro da “descentralização”. (Vasques, 1999, pp. 2 e 3).

Ainda na Bélgica, Brites criou uma série de atividades “de animação e de teatro de rua com as comunidades de emigrantes na Bélgica” (Bando, 1994, p.8). Numa entrevista feita a Brites por Diego Borges, este conta que “na época em que viveu em Bruxelas eram comuns as comunidades alternativas. Ele juntamente com outros artistas da escola criaram uma comunidade artística, onde todos faziam os serviços de casa (...)” (Borges, 2016, p.28). Quando criou O Bando, esta ideologia torna-se um pilar nas atividades da cooperativa. O Bando torna-se mais visível para o público a partir de 1994, ao qual João Brites foi “convidado a inaugurar o programa de Lisboa Capital da Cultura com o espectáculo PALHAÇOS, na rua do Coliseu dos Recreios (...) Neles prevalece o olhar do pintor que transforma matérias efêmeras num grande quadro em movimento.” (Pais, 2009, p.37). Por isso, quando Brites aceitou o convite para dirigir a Unidade de Espetáculos para a Expo’98, surgiu com isto um grande reconhecimento público pois, de acordo com Ana Pais (2009), a “programação intensa e diária deste evento, por ele imaginada justamente como um “palco ao ar livre”, construía-se como uma unidades transbordante, contaminante, desnorteante, mas ainda assim como um todo, cujo grande elemento de convergência era a festa.” (p.37 e 38).

Nota-se que esta experiência em comunidades alternativas influenciou o pensamento da criação e da atualidade d’O Bando, pois, ao se conviver nesta cooperativa, não se sentem hierarquias. Todos trabalham de igual forma e em comunidade, tanto se está a fazer trabalhos administrativos como a auxiliar na cozinha. As atividades O Bando promove também têm esta marca, como é o caso das Confrarias e do primeiro almoço comunitário de cada mês.

3. Manifestos

Um manifesto, por definição, visa expor um determinado ponto de vista publicamente. A forma de o fazer, é por meio de um discurso persuasivo, que possibilite uma eficiente transmissão de opiniões, decisões, intenções ou ideias. Assim, o Bando utiliza esta ferramenta para criar o primeiro Manifesto em 1980, o segundo em 1988 e o último em 2020, tendo o último sido atualizado há relativamente pouco tempo, irei fazer uma análise aos principais tópicos dos Manifestos, pois são estes que orientam/guam o trabalho d’O Bando.

3.1. Manifesto 1

O primeiro Manifesto d'O Bando surge “de uma necessidade de afirmação de objetivos, por um lado, e de uma sistematização de princípios e/ou prioridades, por outro.” (Pais, 2009, p.29). Neste, um tópico importante que é discutido é sobre o papel do Bando na vida das crianças (público-alvo), em parte, uma das razões de existência desta cooperativa. Iniciaram o Bando para combater a ideia de um teatro infantilizado, não sendo, porém, contra a existência de grupos que o fazem. O Bando preconizava um teatro de cunho popular e mais interventivo, ao nível da educação. De acordo com o primeiro Manifesto, o Bando entende por popular aquilo que “serve o povo na sua luta pela emancipação, contra a opressão e exploração de que é vítima. Tudo o que o serve na tomada de poder; na política, na arte, na ciência e na economia.” (Bando, 1980, p.21). Acreditavam que este tipo de intervenção era uma forma de desenvolvimento local. Ao ligar o teatro com a criatividade popular, o público tornava-se participante nos espetáculos, pois o Bando acreditava que “Ao mudar o rumo dos acontecimentos durante o espetáculo, o público entende que pode mudar o seu quotidiano.” (Bando, 1980, p.14). Além disso, por ser popular, tornava-se acessível à infância, em que estava presente a “diversidade além da etária e econômica, social, ideológica, artística, geográfica...Numa palavra: cultural.” (Bando, 1980, p.22). Recusam um tipo de teatro “ilustração da vida (..) que se limita a ilustrar os acontecimentos, sem tomar posição sobre eles, sem proporcionar uma tomada de consciência do público” (Bando, 1980, p.6). Também nesta linha de pensamento, recusam o teatro comercial, pois é um género de teatro que “corresponde aos desejos primários de um público alienado e despido de vontade de mudança.” (Bando, 1980, p.9). A ambição da criação de uma linha estética e formação para atores são outros tópicos discutidos neste Manifesto. O Bando fala em como tudo num espetáculo está ligado, sendo que a dramaturgia orienta a encenação e direção de atores, cenografia, o papel do ator, etc. (Bando, 1980, p.20). Proclamam que “A cenografia tem de ser a visualização da dramaturgia. (...) A cenografia não pode mais ser o pano de fundo de uma ação. (...) A simples presença de um actor em cena é um elemento cenográfico na relação que ele estabelece com o que o rodeia.” (Bando, 1980, p.17). Também fazem a ligação da cenografia com a “disposição geral do público, a sua posição relativa, o campo de visão que se dá a cada um dos espectadores (que não é obrigatório o mesmo para todos), a sua potencialidade visual (perto-longe, claro-escuro, À frente-atrás), são sempre elementos a considerar pelo cenógrafo.” (Bando, 1980, p.17). Fica expressa a ideia de que

o ator deve derrubar a chamada “quarta parede”. Não se pode ignorar a existência do público, é necessário haver uma “comunicação direta” (Bando, 1980, p.18). Para cumprir estas “exigências”, O Bando reconhece que necessitavam de uma “escola” com uma metodologia que lhes fosse adequada, para que também os novos elementos que se juntassem à equipa, pudessem aprender a prática teatral, “não escamoteando as suas ideias e práticas anteriores para o melhoramento do funcionamento do colectivo.” (Bando, 1980, p.19). Todos estes elementos, já eram muito importantes na linha estética que o Bando viria a construir ao longo dos seus quase 50 anos de existência.

3.2. Manifesto 2

Se é no primeiro Manifesto que sabemos as razões para a formação do Bando, então é no segundo Manifesto, mais exatamente no ponto 39, que se explica as causas:

O 25 de abril foi determinante no aparecimento do bando cujos fundadores formaram em experiências anteriores diversificadas, mas todas marcadas pelo Maio de 68: nas artes plásticas e nos happenings; no teatro de rua em Bruxelas; no teatro operário em Paris; no teatro universitário em Lisboa. (Bando, 1988, p.18)

O segundo Manifesto, muito mais complexo que o primeiro, é o desenvolvimento das ambições do primeiro e do desenvolvimento e evolução do grupo. Consolidam-se as linhas estéticas, com o uso de Máquinas de Cena, a utilização de textos não dramáticos e primeiras diretrizes do Singularismo (Bando, 1988, pp.24 e 25). Outras características, apontadas no ponto 38, são as três linguagens do Bando que ainda estão presentes na identidade deste: “o funcionamento colectivo, a prática de um teatro para todos maiores de 6 anos e a itinerância.” (Bando, 1988, p.18). As experiências que a equipa do Bando teve ao longo dos anos até este segundo manifesto, foram cruciais para o desenvolvimento desta identidade. No que se refere ao espírito de coletividade, o Bando afirma que “Tem de ser uma vontade expressa por cada um em montar aquele preciso espectáculo e não outro. A escolha é coletiva e sempre que possível o consenso deve vencer a votação.” (Bando, 1988, p.30). Relativamente à itinerância, referem a intervenção cultural em Trás-os-Montes (1977) “decorrente de uma atitude de militantismo político, e que pôs o Bando em contacto directo e prolongado com populações rurais e com as suas formas de vida e de expressão, com grupos de teatro amador e grupos de música popular tradicional”

(Bando, 1988, p.19). Em relação às crianças, a forte prática de animação de carácter interventivo e político (nos anos de 1975 e 1976) no concelho de Sintra foi outra experiência marcante para a “produção artística do Bando (...). A brincadeira, a crítica, a paródia e a alegoria de que gostamos não são alheias a esta prática e a esta opção. O jogo da empatia e de distanciação com o público encontra também aqui a sua origem.” (Bando, 1988, p.19). É com este manifesto que mudam a linguagem de “teatro para crianças” para “teatro para todos”, mas não esquecendo a visão da criança.

Este segundo Manifesto, com uma forte visão política, refletindo sobre as mudanças que estavam a acontecer em Portugal e, também, no sentido de não se colocarem ao lado de nenhum partido em específico. É um manifesto que em parte crítica as condições de trabalho do Bando, que se refletem num país que ainda hoje não tem uma visão tão consciente para a cultura e para as artes, sendo isto refletido nos apoios financeiros deste “ministério”. É nos pontos 44 e 45 que se reflete sobre opções artísticas, não só sobre os próprios espetáculos como também relativamente à formação de público. Alguns dos espetáculos paradigmáticos foram “*Auto dos Altos e Baixos (79)*, *Caras ou Coroas (81)*, *Afonso Henriques (82)*, *Trágicos e Marítimos (84)*, *Nós de Um Segredo (86)*, *Montedemo (87)*.” (Bando, 1988, p.21).

De espetáculos mais simples, mais panfletários, com uma mensagem mais à vista e mais linear, fomos passando para espetáculos mais elaborados, mais dialécticos, mais ambíguos, passíveis de vários níveis de leitura. Já contámos histórias mais optimistas. Os espetáculos serão agora talvez mais melancólicos, revelarão mais dúvidas. Os próprios temas foram mudando com as nossas preocupações. Os tempos mudaram. (Bando, 1988, p.21)

No que diz respeito às mudanças do público, perceberam que este passou de uma diversificação social para um público mais heterogéneo culturalmente, devido ao retorno de portugueses que estavam em África e da imigração de várias pessoas vindas do continente sul americano e africano. Neste Manifesto, é ainda contestado o lado corrupto do teatro e das artes, a precariedade da criatividade dos grupos de não serem originais ao pegarem em textos de autores portugueses como Camões, Fernando Pessoa, etc. e assim conseguir dinheiro a partir das crianças. Afirmam que procuram que as suas apresentações sejam memoráveis, como é o caso do “Afonso Henriques”. Também aqui deixam de falar

em teatro popular para falarem em teatro comunitário.

Neste Manifesto, O Bando explica como funciona a equipa⁹, estando esta dividida por três setores: artístico, oficial e administrativo. No entanto, tal como acontece nos dias de hoje, as pessoas que estão nestes setores não têm só um trabalho. No entanto, tal como ela, toda a gente da equipa ajudava noutros setores, especialmente no carregamento e descarregamento de matérias: “Carregar e descarregar é uma tarefa, entre outras, que a itinerância, enquanto componente fundamental do projeto, torna frequente e que é necessária” (Bando, 1988, p.28).

Também são referidas as primeiras linhas daquilo que viria a ser algo muito próprio da estética do Bando: o Singularismo: “Somos contra a repetição mecânica do êxito. Cada nova criação é uma outra experiência, cada nova representação não é a anterior. É o próprio processo de criação que engendra o espectáculo diferente, inimitável.” (Bando, 1988, p.30).

Estimulamos a criatividade abordando a construção dos personagens pelos bordos inexplorados, incentivando no início o que parece contrário, o que desafia a lógica. (...) A resultante teatral não é um somatório de palavras mais ou menos bem escritas, mais ou menos bem ditas, com efeitos visuais apropriados a uma marcação limpa, exaustiva, apoiada por sons a dar ambiente. Mas a fusão dos elementos, que como se fora por acaso, arrebatava actores e público. A ponto de surpreender uns aos outros. (Bando, 1988, p.30).

Para o Bando, o Teatro Comunitário não era só uma forma de processo de criação e de ligação com as comunidades, era também uma forma para que existisse o encontro de diferentes gerações, encontrando, assim, “um aliado importante nas formas de arte popular, recuperando canções, contos e tradições, bem como objectos artesanais reconfigurados pelo director/cenógrafo.” (Serôdio, 2009, p.52). Fazer teatro para todos maiores de seis anos, é um desafio para os artistas porque têm de “saber responder a um

⁹ Sendo que este modelo ainda funciona

público variável e heterogéneo, porventura mais imprevisível, mais disponível, com reações e opiniões menos estereotipadas e, por isso mesmo, de certa forma, mais irreverente do que o público habitual das salas de teatro da cidade.” (Bando, 1988, p.31). Com esta perspetiva do “Teatro para todos”, O Bando sabia que mais outro desafio seria em relação aos espaços. Na altura que este Manifesto foi escrito, não havia tantos espaços de apresentação de espetáculos como há hoje. Por isso, era necessário ser flexível quando o assunto fosse levar o espetáculo para lá de um palco. O Bando via-se obrigado a “procurar novas soluções para novos espaços. Mesmo que o espetáculo enquanto produto acabado sofra com isso, é imprescindível para o nosso trabalho encontrar e conhecer os outros, nos locais onde vivem e com as ideias e saberes que têm (...)” (Bando, 1988, p.31). Aquilo que o Bando tinha por objetivo era criar ligações, afinidades com as populações, assim podiam continuar independentes e coerentes na continuação do projetos devido a esta “existência de um circuito de distribuição alternativo aos circuitos oficiais, e ao seu grande peso burocrático” (Bando, 1988, p.31).

E é com este manifesto que se forma um novo desejo, a idealização de um espaço próprio, “um espaço onde as várias gerações vivam e convivam através do teatro e de um conjunto de actividades que a ele se prendem.” (Bando, 1988, p.32). Mesmo na idealização deste espaço, a comunidade não é esquecida, na verdade, O Bando ambiciona este novo espaço exatamente para poder continuar o seu projeto e ter outros ligados ao tema das comunidades e do teatro. Tanto que os próprios afirmam que a nova sede terá “que se situar numa zona onde os bairros novos e as suas populações se cruzem com os restos rurais da cidade” (Bando, 1988, p.32). No entanto, este tópico será mais desenvolvido no Capítulo 5, sendo que é possível ler o meu depoimento, mais pessoal sobre o espaço, no ponto II dos Anexos.

3.3. Manifestos 3

O Manifesto 3 é o mais complexo e aprofundado dos manifestos escritos pelo Bando. Reflete uma linha estética já consolidada, mas em constante mutação e desenvolvimento: o Singularismo. Fazem até uma brincadeira de palavras com os nomes dos capítulos: “Singularismo” da cultura, “Singularismo” do “singularismo, singularismo do teatro, singularismo do grupo, etc. De uma forma, volta a ser um manifesto revolucionário, contra diretrizes que ainda são reflexos de um país que ainda não toma

por inteiro a necessidade das artes e da cultura, devendo estas ser incentivadas e acessíveis a todos (Bando, 2020, p.13). O tema da liberdade ainda é presente, isto reflete-se pelos anos de privação deste direito aos fundadores d'O Bando. O Manifesto 3 incide no combate à discriminação social, estética, ideológica, etc. É um manifesto contra os interesses dos partidos políticos, que deveriam colocar como interesse fulcral a “elevação artística das populações e não os interesses partidários de quem os contrata” (Bando, 2020, p.19). Isto é, que a cultura e as artes deveriam fazer parte das primeiras prioridades do governo para, assim, “promover uma sociedade mais livre, consciente da sua inteligência emocional e com maior espírito crítico” (Bando, 2020, p.20). Para isso, são necessárias pessoas criativas que tenham a capacidade de fazer o “desamarro” do populismo conservador e, para tal, são necessários os artistas profissionais (Bando, 2020, pp. 15 e 16). Para estes artistas continuarem a trabalhar, as próprias estruturas profissionais de Teatro, “quando reivindicam serem programaticamente independentes e não se submeterem, nem às leis do mercado, nem a interesses partidários.” (Bando, 2020, p.17) combatem a “verticalização do poder, ensaia a aproximação a uma micro-sociedade, politicamente mais interventiva, crítica e democrática.” (Bando, 2020, p.17).

Singularismo é um conceito filosófico, é uma reflexão do momento presente, em como cada momento será sempre diferente, mesmo havendo a tentativa de repetição. Afirmam que “Cada espetáculo de uma mesma criação teatral é um acontecimento singular inimitável e é por isso mesmo que honra a expressão artística que apenas existe ao vivo.” (Bando, 2020, p.25). Isto porque aconteceu num momento presente e insubstituível que o teatro consegue proporcionar na interdependência dos imaginários individuais. Esta diretriz “Potencia a necessidade de representação de uma pessoa diferente para que cada um se possa melhor compreender a si próprio.” (Bando, 2020, p.27). O Singularismo também é a aceitação e respeito pela sua pessoa singular e pelo outro, pois, “O artista Singularista não excomunga os parceiros pois tem consciência do seu próprio carisma.” (Bando, 2020, p.28).

A apresentação sobre o Singularismo no Teatro começa com a seguinte frase: “O Teatro parece não servir para nada porque, assim que um espetáculo acaba, deixa de existir. Mas para quem ficou cativo, essa fugaz vivência faz para sempre companhia.” (Bando, 2020, p.35). O que O Bando pretende com as suas criações é que estas sejam lembradas pelo público, sejam pelo espetáculo em si ou por algum detalhe em específico, mesmo quando o espetáculo acaba. Numa conversa com João Brites durante

o meu tempo de estágio, este falou que acha fascinante quando pessoas que veem as criações do Bando se lembram de detalhes que nem ele se recorda muitas vezes. Neste capítulo, o Bando confessa a sua contestação negativa em relação à mentalidade que existe em Portugal e no estrangeiro de “padronizar modelos institucionais importados, envelhecidos e adulterados, que dizem estar relacionados com o brechtiano ou o stanislavskiano.(...) a padronização destes e de outros modelos do teatro à italiana serve apenas para enaltecer o que se classifica como bom teatro.” (Bando, 2020, p.36), ou até mesmo de o teatro ter de ser uma “indústria criativa”, como se fosse parte de um leilão (Bando, 2020, p.38). Neste capítulo, o Bando também explica “quem são”. Segundo estes, não são um teatro de arte, nem de investigação nem de intervenção, sendo que nesta última a “dimensão política e comunitária é sempre reconhecida como uma constante que faz parte de todo o processo.”¹⁰ (Bando, 2020, p.39).

Afinal o que somos? Escrevemos Teatro com letra maiúscula, somos um Teatro teatral. Na vida não fazemos teatro. No Teatro não imitamos a vida. As actrizes e os actores são artistas que usam uma paleta de sombras, impressões, de verbos, de sonoridades, para se ligarem aos espectadores partilhando emoções, compondo pensamentos, semeando cumplicidades. (Bando, 2020, p.40).

O Bando gosta de criar histórias que não fiquem totalmente resolvidas, gostam de deixar o espectador na penumbra porque são estas histórias “que mais perduram na memória.” (Bando, 2020, p.41).

O capítulo sobre o Singularismo do Grupo fala sobre a maneira da equipa se organizar, o lugar de trabalho e o modo como atuam, sendo que todas estas valências não são só singulares, são também políticas (Bando, 2020, pp.47 e 48). Ao escolherem pessoas para integrar na equipa, têm atenção a pessoas que sejam “reagentes” na sociedade, ou seja, pessoas que discutem e tenham opiniões e ideias sobre os eventos atuais. Assim, todos da equipa tornam-se participantes na partilha de “ideias e na resolução dos problemas concretos.” (Bando, 2020, p.51). Neste capítulo, voltam a falar de uma característica que se manteve desde que foi enunciada no Manifesto 2: “Quando necessário ninguém recusa carregar estrados, arrumar lenha, descarregar a carrinha limpar o chão, desinfecar as casas de banho, fazer o almoço, lavar a loiça. Este é um bom

¹⁰ Como aconteceu com o espetáculo “Porta” e está a acontecer com a criação para o espetáculo “Tabu”.

sintoma do funcionamento do colectivo.” (Bando, 2020, p.54). Durante o meu tempo de estágio, praticamente todas as semanas eram feitas as reuniões semanais, nas quais se falava de eventos e atividades da semana anterior e discutiam-se os preparativos para o decorrer do resto da semana. Esta forma de organização do grupo e do coletivo é já de si, uma forma bastante singular de organização.

No capítulo sobre o Singularismo do Território, o Bando começa por assumir que a geomorfologia do território influencia o processo de criação desta cooperativa:

O Teatro O Bando tem uma Quinta com uma longitude e uma latitude determinadas. A periodicidade que cíclica da exposição e do ângulo de incidência dos raios solares, a morfologia do terreno e a componente geológica, são fatores específicos que potenciam a singularidade. (...) Aqui contracenamos com outros bichos no meio das ervas e das árvores, sujeito ao mesmo tipo de amplitude térmica e de umidade. Ao estarmos inseridos nesta cosmogónica biodiversidade, a nossa criação teatral passa a fazer parte do ecossistema. (Bando, 2020, pp.60 e 61).

Tal como nas reuniões semanais, estar em círculo à mesa é muito importante, porque, tal como me explicou Suzana Branco numa conversa informal, ao estar em círculo, ninguém fica destacado de ninguém, todos se conseguem ver e ouvir. A Consciência do Ator em Cena está muito focado na sensação concreta, pois é esta que potencia a ficção (Bando, 2020, p.65) e, por isso, ao se ter noção do território onde se faz ou se leva um espetáculo, o/a ator/atriz consegue ter mais possibilidades de se reinventarem-se, “com factores aleatórios e imprevisíveis, as suas próprias capacidades de representação.” (Bando, 2020, p.65). Neste capítulo, o Bando também enuncia os territórios imateriais – “que, numa reacção em cadeia, multiplicam as mais desconcertantes soluções artísticas.” (Bando, 2020, p.66) –, territórios imaginários e territórios movediços – “instituições, entidades, grupos, escolas e cursos que, de Teatro, apenas lhes ficou o nome.” (Bando, 2020, p.68).

No capítulo Singularismo da Dramaturgia, o Bando reconhece que o dramaturgista é quem “esclarece a sua maneira específica de preparar o terreno para as atrizes e os actores poderem crescer.” (Bando, 2020, p.72). No mesmo, o Bando fala em três expressões novas no vocabulário teatral: dramátogenia – orienta a “dramaturgia da atriz e do actor a partir da génese dramátúrgica da criação. Para que esta aconteça em tempo real é indispensável que a intencionalidade, a caracterização e a lógica comportamental das personagens esteja estruturada.” (Bando, 2020, p.73) -, a dramatófonia – “elabora uma ponte entre a dramaturgia primordial, os recursos sonoros, os constrangimentos vocais e instrumentais (...) estrutura os silêncios, as sonoridades e as musicalidades do discurso audível.” (Bando, 2020, p.74) - e dramatógrafia – “desdobra a dramaturgia definindo os pontos e as linhas de força do espaço cénico; os planos que confinam as áreas e os circuitos; a tipologia das volumetrias. Esse desdobramento, que condiciona a movimentação de todo o elenco, organiza o discurso visual.” (Bando, 2020, p.75). Resumindo, “A dramaturgia procura assim o equilíbrio entre o que queremos revelar e o que queremos deixar oculto ou subterrâneo.” (Bando, 2020, p.80).

No capítulo Singularismo da Encenação, a ideia que o Bando descreve como sendo de um encenador, não é como sendo um “polícia sinaleiro que apenas orienta percursos e faz a gestão de tensões pessoais. É um arquitecto da invisibilidade que se oculta entre os espectadores.” (Bando, 2020, p.83). “A encenação Singularista precisa da contaminação da direcção artística para elaborar um processo que no início admite muitas possibilidades, mesmo as que lhes pareçam ser mais remotas.” (Bando, 2020, p.84), ou seja, o trabalho de criação é um trabalho em coletivo e o encenador filtra todas as ideias e opiniões do coletivo na criação de um novo espetáculo. Neste capítulo, O Bando resume, de forma muito breve, os três planos de expressão do ator/atriz, que são dirigidos pela direcção de actores: oralidade – a qualidade percetivo-sonora da dicção do ator (Bando, 2020, p.85) - , a corporalidade - desenho no espaço do vocabulário gestual -, e a interioridade - multiplica uma parte ou o todo na relação com a qualidade do olhar e a fisionomia (Bando, 2020, p.85). A Consciência do Ator em Cena faz parte de uma metodologia de trabalho, de investigação “e da poética da representação.” (Bando, 2020, p.89).

No capítulo Singularismo da Atualização, o Bando discute a particular posição de artista e das artes performativas, afirmando que “Quando se fala em artes performativas depreende-se que há o artista que não é performativo e o performativo que não é artista.”

(Bando, 2020, p.97), ou seja, o *performer*, algo que parece ser diferente do artista. Para eles, esta denominação não só confunde como “desclassifica a identidade indivisível de cada uma das Artes. Mais vale que a Performance se assuma como mais uma Arte que coloca ao lado das outras” (Bando, 2020, p.97). Neste capítulo, os mesmos afirmam que os atores e atrizes são artistas que “Assumem a realidade ficcional como um irrealismo, concretizam o presente através de uma constante actualização.” (Bando, 2020, p.98). O que interpreto desta afirmação, é que o ator/atriz assume o imaginário do teatro, tendo consciência daquilo que está a acontecer no presente, à volta deles, desde o piar dos pássaros até ao som dos carros a passar na estrada. Outro tópico interessante que se discute, é sobre a chamada “verdade” do Teatro. Concordo com a perspectiva d’O Bando em que o Teatro não serve para procurar verdades, é na verdade para sermos bem enganados (Bando, 2020, p.99). Os/As atores/atrizes representam algo que não estão verdadeiramente a sentir porque não é deles, é de uma personagem, de um ser que não existe vista da plateia. O objetivo destes é realmente enganar o espetador, fazê-lo acreditar nas palavras e na demonstração física das emoções que o/a ator/atriz está a representar (Bando, 2020, p.100). “Apenas existe Teatro quando a atriz ou o actor é capaz e actualizar o que acontece em cena. Para ter presença está no presente tem de partir das sensações concretas que ativem específicos pontos motores.” (Bando, 2020, p.101). E é a partir destes pontos motores que se consegue “estabelecer um foco irradiante que torna único, preciso, singular, o acto de repetir o comportamento de uma personagem, numa situação.” (Bando, 2020, p.102).

No capítulo Singularismo da Sonoridade, o Bando fala sobre como é possível imaginar cenário, lugares invisíveis, através da música, da sonoridade dos instrumentos e as ressonâncias vocais (Bando, 2020, p.107). É neste capítulo que surge outra denominação: dramatofonia. O que interpreto ser a dramatofonia, é que é a representação de emoções e sentimentos inexplicáveis através da música, da sonoridade dos instrumentos e as ressonâncias vocais, sendo que é com a dramatofonia que “tomamos consciência do que fazemos evitando repetir os mesmos modos previsíveis.” (Bando, 2020, p.109). De acordo com O Bando, através da dramatofonia, os músicos não estão escondidos num fosso de orquestra. Eles estão presentes em cena e podem até mesmo representar personagens.

Os instrumentistas e cantores Singularistas, mesmo quando deixam de tocar ou cantar, percebem que são parte integrante do espectáculo e não ficam aliviados ou distraídos (...). Na estrutura das sonoridades e dos silêncios, a música é como uma personagem que interage ou dialoga com as outras personagens. (Bando, 2020, pp.110 e 111).

O Bando tem vários exemplos disto, como é o caso do “Paraíso” (2022) da trilogia da “Comédia de Dante”, em que os músicos e atores estavam todos em cena, iniciando a cena dentro de frascos, e as personagens principais (Dante e Beatriz) contracenavam com cada “enfrascado”; ou como é o caso do “Alma Grande” (2002), em que o público estava deitado e via os músicos e atores a partir de cima, como se estivessem a flutuar. No entanto, para manter o espectáculo audível, é necessário ter consciência da voz para não ocorrer “sobreposição de densidades, nos conflitos de frequências, enfoques ocultos, protagonismos antecipados e ausência de estratégia, que dividem a atenção do público.” (Bando, 2020, p.112). Assim, a partir de uma boa colocação de voz e mantendo esta consciência vocal, consegue-se ter “o controlo da emoção passível” (Bando, 2020, p.115), porque os/as atores/atrizes não precisam de pensar em coisas tristes para ficarem tristes para “serem capazes de fazer chorar as suas personagens.” (Bando, 2020, p.115).

No capítulo Singularismo da Cenografia, esta está “ligada à noção de corporalidade e abrange tudo o que é tangível no Teatro.” (Bando, 2020, p.119). Os objetos de cena, os/as atores/atrizes e os músicos fazem parte da cenografia, “Todos os corpos vivos ou inanimados segregam espaço. A percepção dos corpos no espaço evoca uma percepção de tempo.” (Bando, 2020, p.120).

O género teatral d’O Bando é imersivo, eles escolhem que o espectador faça parte do espectáculo porque também ele faz parte da cenografia, e por isso, procuram uma atmosfera comum, como aconteceu com o espectáculo “Futebol” (2022) em que O Bando preparou o espaço de acolhimento para receber o público como se fosse uma associação desportiva.

No capítulo Singularismo dos Públicos, O Bando afirma ser humanista e defensor da democracia, não perdendo a noção que nem sempre podem contar com o apoio das maiorias (Bando, 2020, p.131). Por isso, contam mais com as minorias, desde o apoio dos

reformistas e dos revolucionários que, como eles, “não desistem de agitar as ideias mais justas e igualitárias no trabalho diário.” (Bando, 2020, p.132 e 133), até ao “apoio de partidos e de políticos que, em contracorrente, defendem a causa da cultura e do financiamento das artes” (Bando, 2020, p.135). Algo que O Bando demonstrou sempre defender é que todo e qualquer trabalho é pago e que as suas criações têm um preço, porque, se os artistas continuarem a não dar um “valor” ao seu trabalho, o setor nunca será apoiado e reconhecido: Louvamos ainda quem não promove convites e define o valor do bilhete, rejeitando a gratuidade de trabalho artístico.“ (Bando, 2020, p.136). “Reconhecemos as empresas e os fornecedores que, ao nos oferecerem condições especiais de pagamento, cofinanciam a nossa actividade.” (Bando, 2020, p.137). Com isto, recordo-me que nas reuniões semanais, quando havia pessoas que faziam um desconto em algo para o Bando, os mesmos decidiam nestas reuniões formas de lhes agradecer, como por exemplo convites para o espetáculo.

É no capítulo “Singularismo para o Futuro” que o Bando desenha as suas ambições, umas antigas e outras novas. As ambições são mais ao nível nacional, decisões que o Ministério da Cultura e as pessoas, consumidoras, podem fazer (Bando, 2020, p.143).

4. Localização, Território e Espaço

O Bando já esteve localizado em muitos espaços: habitou o Palácio de Valenças (Sintra), o Teatro da Cornucópia, o Teatro da Comuna e até mesmo autocarros. É em 1999 que a cooperativa se instala numa pocilga desativada, em Vale de Barris, Palmela, na península de Setúbal. Adquiriram esta quinta em regime de hipoteca “um terreno de quatro hectares com dois barracões totalizando 1200 metros quadrados de área coberta.” (Borges, 2016, p.37). Este projeto tem transformado a quinta ao longo de 23 anos¹¹, sendo que atualmente, os únicos vestígios que restam da antiga pocilga, é a própria estrutura da quinta, junto com os ventiladores que se encontram nas paredes. Esta “fuga” para lá do rio Tejo trouxe consequências (positivas) aos espetáculos encenados por João Brites, “vão além das associações automatizadas, resistem ao discurso quotidiano, ao conflito realista,

¹¹ Depoimento pessoal descritivo neste âmbito pode ser consultado nos Anexos, mais especificamente, o ponto II.

às ideias pré-concebidas. (...) [penetram] no momento vivo da cultura espiritual regional e local.” (Stefanova, 2009, p.61).

5. Projetos e Atividades do Grupo

5.1. Projetos ao Nível Nacional

5.1.1. Almoço Comunitário

O Almoço Comunitário é realizado no primeiro sábado do mês em “conjunto com o público de maneira geral, seguido de alguma apresentação de trabalho do grupo ou de convidados.” (Borges, 2016, p.35). Para O Bando, a “participação cívica e comunitária ainda é um dos eixos fundamentais para a consolidação do grupo. O intuito é, sempre que possível, aproximar a comunidade do teatro e, para isso, desenvolvem projetos artísticos que envolvam moradores de Palmela e região.” (Borges, 2016, p.35). Realmente, durante o meu tempo de estágio, percebi que a cozinha era um ponto fulcral para esta cooperativa. João Brites afirma que, quando era criança, a cozinha da avó “ocupava um lugar de relevo na organização familiar, sinto-me bem melhor quando, como aqui e agora, a cozinha da nossa quinta ocupa um lugar de relevo na organização interna do grupo” (Brites, 2009, p.200). Outra coisa muito singular do Bando é a forma de pagamento. Para espetáculos e outras atividades, o valor do bilhete varia entre três preços, sendo que o valor não tem qualquer influência no lugar que será definido. No caso do almoço comunitário, estes deixam uma taça no espaço do bar para o público poder pagar o almoço. Normalmente, o valor do almoço é dividido pela quantidade de pessoas que estão presentes, é notificado na apresentação do almoço (normalmente pela Lucie Rus). O que é também singular nesta forma de gerência, é o facto de que a taça não é vigiada. O Bando dá a confiança ao público para colocar na taça o valor monetário, mesmo que este seja maior ou menor que o indicado. Normalmente, nos primeiros sábados existe também o Bando de Afinidades ou outro evento n’O Bando¹².

¹²Depoimento pessoal descritivo neste âmbito pode ser consultado nos Anexos, mais especificamente, o ponto III.

5.1.2. Confrarias

A Confraria é uma oficina de formação teatral para todas as idades, realizada sempre aos sábados, para aqueles que têm muita vontade e curiosidade de experimentar esta nobre arte que é o Teatro, numa partilha direta com os formadores do Bando.¹³ De acordo com Suzana Branco numa conversa informal, a Confraria surgiu em 2006, pois a mesma discutiu na altura que observou a necessidade de haver um espaço de partilha de conhecimento intergeracional entre as gentes da comunidade local e do Teatro. Assim, o Bando continuaria com a sua génese pedagógica e comunitária de uma forma mais profunda, ao nível de criar ligações entre gerações. Em parte, o pensamento a longo prazo de que as crianças que participavam nas atividades do Bando iriam crescer e ser adultas e, por isso, acabariam por transmitir às novas gerações o gosto pelo teatro.

Normalmente, são dois formadores que estão à frente da Confraria. Este ano foi o caso do Nicolas Brites e da Suzana Branco. No entanto, como a Suzana estava mais focada na realização do espetáculo “Paraíso”, ficou o Nicolas à frente do projeto. A “Confraria” deste ano foi constituída por duas turmas: na parte da manhã com crianças e jovens e à tarde constituída por pessoas com mais de 18 anos. O confrade Jesus, era o único que frequentava as duas turmas. Ambas as turmas de confrades são maioritariamente constituídos pelo sexo feminino, sendo que, sem contar com o Jesus, só havia mais um confrade do sexo masculino em cada turma. O Nicolas tinha muito cuidado com a maneira como tratava os confrades, sempre mantendo uma boa relação com e entre todos e, por aquilo que observei, dava um certo “espaço” para a expressão individual de cada confrade. A improvisação demonstrava ser uma ferramenta de criação importante pois era a partir desta técnica que nos inspirávamos para o desenvolvimento da história final. Recordo-me como havia certas formas de dizer ou de colocar o corpo que o Nicolas nos pedia que tivéssemos atenção, ou seja, pedia-nos para ter atenção a pormenores da corporalidade e da interioridade, ou seja, ao ponto motor¹⁴. “Ator-criador”, é a forma de metodologia do Nicolas, centrada na ideia de fomentar nos atores ou formandos, o incentivo à criação, intervindo o formador apenas para pequenas correções no produto final depois de estabelecida uma sólida (contudo, não definitiva) estrutura.

¹³ Fonte: <https://www.facebook.com/bando.teatro/photos/a.211514192195507/3739137809433110/>

¹⁴ Tema desenvolvido no capítulo 9

Em praticamente todas as sessões, o formador iniciava a sessão com um trabalho de aquecimento e relaxamento do corpo. Depois do aquecimento, passávamos a fazer exercícios de foco e de desenvolvimento da intuição [artística]. Também realizávamos exercícios ligados ao trabalho do ator, podendo, ou não, estar ligados ao CAC¹⁵.

I. Processo de Criação para os Espetáculos Finais

Os exercícios que foram realizados ao longo das oficinas¹⁶, serviam para os confrades terem bases para saber fazer o “jogo do ator”, sendo que os mesmos [exercícios] fizeram parte do processo criativo e foram uma fonte de inspiração para a realização do espetáculo final.

As oficinas das Confrarias têm, por norma, ligação com o espetáculo “maior” do Bando, durante o espaço de tempo que está a decorrer nestas oficinas. Neste ano, o tema era sobre o “Paraíso”. O Nicolas quis basear este conceito em um objeto específico, a romã. No dia 16 de dezembro, tive uma conversa informal com o Nicolas (formador das Confrarias) sobre a razão para a escolha da romã como objeto/conceito das Confrarias. Descobri que a romã tem uma ligação pessoal ao Nicolas: a avó dele tinha uma romãzeira. Quando surgiu o trabalho com as Confrarias e o espetáculo “Paraíso”, diz que se lembrou desta analogia e, junto com as pesquisas que fez, descobriu que existe uma teoria diferente referente a Adão e Eva: comeram uma romã e não uma maçã. O Nicolas contou que descobriu que a romã também é um símbolo de fertilidade, mas este não se prende muito a essa ideia. Questionei-o se poderia ter sido outro objeto e este comentou que chegou a ter a ideia de pedir aos confrades um objeto que lhes fizesse lembrar o paraíso (escada, coroa, etc.). Outra forma que foi um grande auxílio ao processo de criação para improvisações foi a utilização da técnica *Cycles Repere*¹⁷ de Jacques Lessard, uma caracterização da romã por verbos, adjetivos, nomes e anagramas. Os exercícios de improvisação também foram o recurso usado para o desenvolvimento do texto dramático, ao qual Nicolas anotava o que se dizia e se fazia nas improvisações de cada grupo/par para, mais tarde, criar o texto dramático.

¹⁵ Exercícios realizados neste âmbito podem ser consultados no Anexo, mais especificamente, no ponto I.

¹⁶ Exercícios realizados neste âmbito podem ser consultados no Anexo, mais especificamente, no ponto I.

¹⁷ Ferramenta que se desenvolve por etapas consoante a busca artística, desenvolvida por Robert Lepage.

Grupo das Crianças

II. Processo de experiências e inspirações

Uma fonte de inspiração para além da romã foram fotografias, que serviram para, em grupos, criarmos uma história improvisada que iria servir como base para a apresentação final. Eu e o meu grupo criámos uma história sobre um burro doente ao qual lhe tinha caído o pelo e, por isso, pediu ajuda a quatro ovelhas para o vestirem. Algo que o grupo de confrades, incluindo o Nicolas, gostaram foi da entrada de duas personagens (eram o “vírus” responsáveis pela doença do burro) que entraram pelo fosso do palco. Mais tarde, na apresentação final, todos nós entramos para o palco através de umas escadas que tinham ligação entre o mesmo e o fosso. No entanto, apesar de ainda termos desenvolvido esta história em duas ou três oficinas, o Nicolas considerava que era muito grande e que não dava para a encurtar. Por isso, esta ideia foi deixada de lado e tivemos que, individualmente, criar novas histórias a partir do Cycles Repere da romã e fazer duas frases com a palavra escolhida de cada área. Em seguida, percebemos quais as duplas possíveis para realizar uma boa narrativa, de acordo com as frases criadas, e passámos a uma breve improvisação. Foi o Nicolas que desenvolveu a história e as falas de todos os pares/grupos. Entretanto, nas oficinas semanais finais, estivemos focados em ensaiar, sendo que no penúltimo e último ensaio, pudemos estar preparados para fazer o ensaio corrido e ver detalhes finais.

Ainda outra fonte de inspiração, que está descrita no guião, é um excerto à qual Nicolas transcreve e adaptou a partir da interpretação de Aysha Nascimento, do livro “Fragmentos do Paraíso: Canto I: Um fragmento do primeiro canto do Paraíso”:

Os dois iniciam a descida ao interior do corpo de Dante, na esfera de água que divide o espírito do corpo. Mundo Interno, do Céu do Coração. Por isso o amor em volta deles aumenta de maneira extraordinária. Aqui, Dante se sente TRANSUMANAR: tornar-se algo além do humano. O aumento progressivo do amor e o doce som com o qual giram as esferas celestiais acendem em Dante o desejo de entender o que está acontecendo, e Beatriz, que parece ouvi-lo sem que lhe pergunte nada, explica que estão subindo, velozes, como um raio que cai, em direção invertida.

Este excerto serviu como inspiração para um exercício denominado “Viagem ao Corpo Humano”. Foi proposto ao grupo fazer uma viagem ao corpo humano, e podíamos ser glóbulos brancos, vírus, células, pessoas, etc. Decidi ser uma exploradora e a minha viagem começou nos pés, com o corpo deitado. Imaginei subir pelo corpo, passar as pernas, a virilha, os intestinos, pulmões, coração, garganta, cara, ouvidos e olhos. De forma geral, interagimos uns com os outros, sendo que interagi mais em específico com uma confrade que era um “vírus”.

III. História “Fio de Beatriz”

O título da apresentação deste grupo foi “O Fio de Beatriz”. O Nicolas inspirou-se no conto “Fio de Ariadne”, uma história que está vinculada ao símbolo do labirinto. Foi um fio de lã que Ariadne ofereceu a Teseu que partira para matar o Minotauro, sendo que é por este fio que o mesmo se guia para sair do labirinto do Minotauro. De acordo com o Nicolas, este “Fio de Ariadne” também é usado por mergulhadores, que precisam de ter um fio guia que os leve de volta à entrada da gruta, de forma a não se perderem.

A história que queríamos transmitir ao público era que nós, confrades, éramos um périplo de micronautas que estávamos a viajar pelo interior do corpo de Dante, em busca do órgão vital à felicidade humana. Começamos a 1ª cena do 1º capítulo a entrar pela porta do fundo atrás da plateia, de forma ordenada, a dar uma ponta de um fio de lã a alguém da primeira fila da plateia. Nós, micronautas, íamos entrar dentro do corpo humano de Dante, deixando uma ponta do fio de Ariadne na mão de um espectador, de forma a conseguirmos encontrar o caminho de volta. Esta jornada ao interior do corpo de Dante, era como entrar num labirinto de autoconhecimento, uma teria onde facilmente nos podíamos perder e ficar presos no interior do mesmo. Quando dávamos a ponta, pedimos à pessoa para não largar o fio para não nos perdermos e, em seguida, subimos para o palco e sentamo-nos no chão do palco, dispersos. De acordo com o Nicolas, nestes momentos, estávamos em personagem intermédia, ou seja, nem estávamos a representar nem éramos nós mesmos, mas tínhamos consciência que estávamos a ser vistos. Quando estivessem todos sentados, um dos micronautas, que estava destacado dos outros, fez uma curta interrogação “Mas quem é Dante?” e, a partir daqui, todos os outros micronautas repetiam esta frase.

A 2ª cena do 1º capítulo já era a viagem ao corpo de Dante, à qual demonstramos ao público por onde passávamos no interior desta pessoa. Esta parte tinha muita combinação com música de fundo¹⁸. Quando esta iniciava, os micronautas começavam por mostrar corporalmente que o ar tinha espessura (era como se o interior de Dante fosse mais espesso, pesado, denso, oferecendo resistência o movimento), para assim demonstrar que estávamos a vestir o fato de micronauta, que permite que o corpo encolha de maneira a ser possível entrar dentro de um corpo humano. Era necessário ter bastante consciência da corporalidade porque, se fizesse movimentos pequenos, o público não conseguiria ver, era preciso “ampliar” os gestos e os movimentos. Por isso, era necessário andar lentamente e em conjunto, como se houvesse uma mesma “temperatura” entre todos. O movimento iniciando nunca podia parar, tinha de ser sempre contínuo, à mesma velocidade e sem paragens. De acordo com o Nicolas, a lentidão coletiva e síncrona, podia levar a uma sensação de suspensão do tempo, sendo que a nossa expressão corporal iria fazer com que o espectador visualizasse e imaginasse o espaço que nos envolvia. Quando a música estivesse a terminar, todos os micronautas iam-se juntando no meio, para fazermos uma espécie de romã, ou seja, os micronautas estavam a fazer círculo muito denso, com duas pessoas no meio que subiam e desciam, demonstrando estarem a tentar sair. Os outros micronautas demonstravam esta “romã” a partir das mãos, para representar a coroa deste fruto. Depois, a determinada altura, todos nós nos afastámos (a romã descascou-se), ficando somente os dois micronautas ao centro, com duas cadeiras a acompanhar.

Depois da viagem ao interior do corpo de Dante, começa o segundo capítulo: os micronautas vêm contar por onde andaram e a que conclusões chegaram acerca do amor e da felicidade humana. As cenas a seguir eram todas a pares, de relações a dois, de gêmeos, assim como acontece na “Divina Comédia” de Dante entre este e Beatriz. Um é o duplo do outro, complementam-se, são espelhos. Aqueles que não entram em cena (estão na linha do círculo), estavam em personagem intermédio. Segundo o Nicolas, os micronautas podiam estar sentados ou encostados, mas sem nunca deixar de acompanhar a cena que estava a decorrer. Quando terminada uma cena, os personagens sentam-se no círculo e os seguintes levantam-se e apresentam a respetiva cena. Os nomes das personagens são os nomes próprios de cada respetivo confrade. Resumindo cada cena:

¹⁸ Até aqui no texto estive em personagem intermédio, deixei de falar de confrades para falar das personagens.

1ª cena: “O Rubi e a Pérola”, interpretada por Mariana Augusto e Sofia Oliveira. É sobre os olhos de Dante, que observam o mundo e os planetas.

2ª cena: “O Polvo que Explode”, interpretado por Jesus Manuel e Sofia Proença. É sobre a paixão de Dante e do polvo que explode no seu interior.

3ª cena: “Manchas e Nódos de Romã”, interpretada por Leonor Silva e Carlota Contreiras. É sobre as marcas que o amor deixa, como nódos de romã depois do desamor.

4ª cena: “Rei Coração sem Coroa”, interpretado por Benjamin Queiroga e Sofia Oliveira. É uma história em torno do amor, amando sem querer mandar no outro.

5ª cena: “Concha Fechada Coração Andante”, interpretada por Alice Reis e Sara Santos. É sobre o sentimento recorrente do amor que circula dentro do corpo de Dante.

6ª cena: “O Amor Intruso”, interpretada por Sara Batista e Madalena Vida. É sobre a luz própria que Dante tem no seu interior, é o amador da sua amada.

7ª cena: “A Urgência do Amor”, interpretada por Maria de Freitas e Zora Kimbal-Monaxi. Para salvar o mundo e trazer a paz na terra, o que nos resta é o amor.

O 3º capítulo terminou com todos os confrades à boca de palco, em linha, enrolando os respetivos fios de Ariadne. Os micronautas, não entendendo qual dos órgãos do corpo de Dante é mais favorável à felicidade humana, chegaram à conclusão que restava encontrá-la no interior de cada um. Cada micronauta foi dizendo uma frase que, para eles mesmos, era o Paraíso, de forma ou não improvisada, sendo que a minha foi “Para mim, o Paraíso são as ondas do mar!”.

IV. Análise interpretativa da cena 6: história

A história que queríamos contar, estava ligada ao órgão “coração”, um “Coração cristalino, redondo como uma pérola”. Cristal e pérola são duas coisas raras no mundo, sendo que algo de cristal é algo frágil. Este coração é raro e frágil. Por ser desta natureza assim, sem o querer, entra de forma intrusa na vida das pessoas, que estão a desacreditar no amor ou a querer-se separar desse sentimento. No entanto, pela sua natureza doce,

frágil e especial, o amor que este coração demonstra ter, torna-se especial e “valioso” (redondo como pérola). Por ser de cristal e frágil, a mim também me faz pensar que é um coração ingênuo, tanto que a frase que é dita a seguir pelo mesmo confrade, é de alguém que parece querer transmitir essa característica ou no jogo do amor, descrevendo o amor como algo impactante, capaz de iluminar a vida de alguém. É verdade que o ser humano não pode viver sem o amor e sem uma vida social (família, amigos, companheiros, etc.), e quando se tenta afastar do “sentir” amor, as pessoas ficam depressivas com a vida. Este coração ingênuo é como se perguntasse a alguém mais sábio sobre o amor, perguntando se é necessário alguém (exterior a ela) para amar. A primeira resposta que este coração sábio (Madalena Vida) dá é “Podes amar-te a ti próprio”. Ou seja, o tema que se fala nesta cena é sobre o amor, escolher amar e como amar corretamente, sendo o amor próprio o primeiro que deve sempre se ter em consideração. Para fazer ligação com Dante, é dito que Dante ama Beatriz e que, apesar de já não se terem visto nunca mais, o amor que Dante sente pela imagem desta figura feminina não deixa de ser um intruso, porque ele próprio andava à procura desse amor.

Outra frase que é dita é “as rainhas sensuais amargas caem do ramo, as pessoas amadas mordem a vida”. Em relação à primeira, as rainhas sensuais amargas são aquelas que não têm amor para dar, amam-se de forma egoísta e que não pensam nas consequências dos seus atos, que são capazes de tudo para serem amadas, principalmente por coisas exteriores, coisas que são consideradas sensuais na sociedade, sendo o mais comum a beleza. Até que certa altura, quando a beleza unicamente exterior não dá para mais, estas "caem do ramo". A fala “as pessoas amadas mordem a vida” é sobre pessoas que são amadas principalmente por elas mesmas, não de uma forma egoísta, pois também tem amor para dar aos outros. E por isso, “mordem a vida”, interessando-se em conhecer pessoas, lugares e experiências. Penso nessas pessoas que “mordem a vida” como aquelas que procuram o conhecimento e de se auto melhorarem e conhecerem todos os dias. Este tipo de amor ilumina corações, sendo que, na questão de amizades “frescas e únicas”, significa amizades verdadeiras, à qual as pessoas se podem sentir seguras para estarem vulneráveis.

A maneira como interagimos nesta história foi a partir de um ramo grande que serviu como jogo cênico entre mim e a Madalena, ao qual íamos balançando o ramo uma para a outra, sendo que, perto do momento final, a Madalena deixa cair o ramo. A partir daí, eu utilizo este adereço para dizer a fala “As rainhas sensuais e amargas, caem do

ramo”. Este ramo apareceu nos últimos ensaios, ao qual o Nicolas sentiu a necessidade de haver uma maior corporalidade entre nós as duas, e o ramo serviu como auxílio a essa ausência.

Grupo dos Adultos

V. *Processo de criação e inspirações*

Com o grupo dos adultos, o Nicolas pôde começar rapidamente a implementar exercícios que serviram como inspiração para o dia da apresentação. A história deste grupo estava mais ligada à natureza.

O primeiro exercício era sobre “semear e crescer”: foi proposto aos confrades que se colocassem em qualquer local do espaço e se imaginassem como sendo uma planta a nascer. Iniciei deitada e fui-me mexendo aos poucos, utilizando muito as pernas como forma de “crescimento” da planta. Aos poucos fui crescendo e interagindo com outros confrades. Chegou a uma altura que todos os confrades estavam sentados e eu e a confrade Silvia estávamos as duas em palco. A partir daqui, começámos a improvisar e o Nicolas foi apontando o que íamos dizendo. Esta atividade foi muito relaxante e fez-me estar em bons momentos de foco. Fez-me pensar no que uma planta necessitaria e algumas das ideias que tive foi procurar segurar as “raízes”, procurar água, sol e comunicação com outras plantas. Algo muito interessante que o confrade Jesus afirmou foi “parecia que as plantas estavam a contar as histórias dos homens. Quase como se o homem tivesse deixado de existir e as plantas se tivessem alimentado deles e das suas memórias, reproduzindo-as”.

Durante as oficinas, fomos tendo tempo para estar em comunicação com confrade com quem iríamos fazer a apresentação, para discutirmos assuntos relacionados com o texto. A confrade com quem contracenei chama-se Silvia. A partir da atividade de “semear e crescer”, e já com um primeiro esboço escrito da improvisação que eu e a Silvia fizemos, juntamo-nos e discutimos o sentido e significados dos nossos discursos ao longo das oficinas. Houve um dia da oficina (19 fevereiro) que experimentei usar a técnica no jogo da máscara da *Commedia dell'arte*. Depois, houve um momento para apresentar e o grupo gostou da imagem de mim e da Sílvia a inclinar a cabeça ao mesmo tempo e de molhar a Sílvia com umas gotas de água, sendo que mais tarde, esta ideia passou a serem os confrades a fazerem o som da água a cair.

O título da apresentação deste grupo foi "Transumanar". O Nicolas inspirou-se na palavra no excerto interpretado por Aysa Nascimento, em "Fragmentos do Paraíso: Canto I: Um fragmento do primeiro canto do Paraíso":

Os dois iniciam a subida em direção à esfera de fogo que divide o Mundo Terreno, do Céu da Lua. Por isso a luz em volta deles aumenta de maneira extraordinária. Aqui, Dante se sente TRANSUMANAR, palavra belíssima que Haroldo usa assim como Dante escreveu. TRANSUMANAR: torna-se algo além do humano. O aumento progressivo da luz e o doce som com o qual giram as esferas celestiais acendem em Diante o desejo de entender o que esta acontecendo, e Beatriz, que parece ouvi-lo sem que ele lhe pergunte nada, explica que estão subindo, velozes, como um raio que cai, em direção invertida. (...)

No guião apresentado por Nicolas, o mesmo também usa um excerto de Carlos Vilas Boas, do Diário do Minho, tendo como título "Dante pelo olhar de D.Tolentino", sendo o excerto o seguinte:

Transumanar é a recusa em permanecer acorrentado a determinado presente, ultrapassar o humano, (...) fazer com que o peso do humano não destrua o divino que existe em nós, em que a grandeza do divino anule o valor humano. (...) Dante tem razão, todos somos chamados a construir visões. (...). Dante inventa palavras, uma delas é transumanar (ultrapassar o humano), o primeiro de muitos neologismos no Paraíso.

VI. História "Transumanar"

"Transumanar" pelo grupo mais velho de confrades é uma história sobre o ciclo da vida numa estufa de uma estação espacial abandonada. Neste espaço, as plantas e árvores germinam da semente, crescem, dão flor e renascem perpetuando o ciclo da vida. No entanto, neste ciclo, de nascimento e morte, estas passam também por uma fase de humanização, que se repete a cada ciclo. Estas plantas continham as memórias e as personalidades dos tripulantes que estavam na nave.

O Capítulo I (*Germinarium Plantarum Arborum*) é sobre como as sementes germinaram e ganharam pés. Inicia logo quando o público começa a entrar, os confrades, incluindo eu, estavam sentados no palco, dispersos pela área do palco. Estávamos em personagem intermédio. Os gestos nesta fase da semente deveriam ser “mínimos”, apenas podíamos mexer o essencial e de forma lenta, quase impercetível, sendo que era extremamente necessário escutar o ambiente sonoro. O corpo dos confrades tinham que dar a percepção da forma da semente, ou seja, enrolados e fechados. Eu tinha o corpo sentado, com a cabeça apoiada nas pernas recolhidas, e com os braços a abraçar as mesmas, sendo que as mãos estavam apoiadas nos pés. Estes corpos-sementes, à medida que a música ia passando, iam germinando (fase vegetativa). Estes estendiam os caules lentamente, crescendo e ramificando, até atingirem a idade adulta. Aqui, tínhamos que ter a sensação (ou dar essa sensação ao público) que o ar tinha “espessura” e densidade, e o ator tinha de empurrar com cada parte do corpo que entrava em ação. Era necessário ter consciência desse ar e sentir a sua resistência, mantendo sempre o mesmo fluxo, o mesmo tempo coletivo. É uma coralidade, uma lentidão que está sempre em movimento e que nunca pode parar. Começavam todos ao mesmo tempo, por isso, para este movimento coletivo resultar, tínhamos que estar atentos e ligados uns aos outros, como as plantas com as suas raízes subterrâneas que se interligam e comunicam. No meu caso, começava por mexer as mãos, a abrir e a fechá-las, até que começavam a subir pelas pernas, depois pela cabeça até que estava os braços com as mãos abertas “suspensas” no ar, uma acima da cabeça e outra por baixo do limite do ombro. A partir daqui, aproveitava a mão que estava mais baixa para apoiar o meu corpo no chão, levantar a bacia e esticar a outra mão mais acima da cabeça. Esta era a fase da ramificação. Na fase em que a flor começa a formar-se, estas ganham uma forma original e “surrealista”. Baseiam-se nas memórias e personalidades diferentes das pessoas que ali estavam a cuidar delas. A maneira como o meu corpo ficou disposto, foi em pé, com as pernas juntas, os braços junto ao peito a fazer um “x” e com as mãos muito abertas. Nesta fase, todo o grupo faz um único movimento (o meu era mexer para os lados de forma pausada o peito) até que param todos. Tinha a minha face com os olhos muito abertos e a boca entreaberta.. Depois, terminamos este primeiro capítulo com a fase do desenraizamento, ou seja, as plantas, par a par, iam ganhando pés. Aqui, era necessário ter o foco do espectador no primeiro par que ia apresentar a sua história e o ar perde espessura e densidade, voltando a ter a atmosfera normal. Queríamos mostrar ao público um exuberante jardim, onde as plantas e árvores ganham pés e saem dos seus vasos, se enraízam-se para andarem em pé, para caminharem

eretas. Era mais forte do que elas (andar), talvez porque tinham no seu ADN uma parte do gene humano - ser misterioso que se extinguiu da face da Terra há muitos milhares de anos - sendo assim, impelidas a vir contar-nos as histórias dos humanos, essa civilização de um mundo perdido no tempo e no espaço, em que se mistura a ficção e o real, perpetuando de alguma maneira a sua memória e imortalidade

O Capítulo II (Memoriam Hominum) é o conto das histórias destas plantas, contam como se humanizaram para relembrar as histórias dos seres humanos e das suas relações. Estas pequenas histórias centram-se principalmente num quotidiano estranho e absurdo, como flashes de memórias que as plantas têm sobre as relações humanas, onde por vezes há quebras ou falhas na narrativa, que são preenchidas por ligações originais que só a mente surrealista das plantas consegue fazer. Quando os pares das plantas ganham pés, era necessário haver uma “ampliação” do movimento, para o público também conseguir perceber o que queríamos demonstrar. Quando os dois pés pisam o chão, os pares caminham para o ponto da primeira posição que a planta se vai humanizando. Olha para onde quer ir e vai decidida. Aqui já não há lentidão no movimento, é rápido sem correr, muito prático e eficiente. Os outros confrades desfazem as plantas à medida que o par que vai contar a história, se vai humanizando. Ficam em personagens intermédios, sentados, refestelados ou encostados a observar a cena. Os nomes das personagens são os nomes próprios de cada respetivo confrade. Resumindo cada cena:

1ª cena: “Fruta Doce e Fruta Amarga”, interpretada por Sara Batista e Sílvia Duarte). É sobre a visão diferente que cada pessoa pode ter sobre as coisas.

2ª cena: “A Nódoa de Chá”, interpretada por Anabela Pereira e Michelle Santos. É uma história à qual está presente a dor (a mágoa, a amargura, o medo), porque tal como o amor, é comum a todo o seu humano; consciente ou inconscientemente, todos a carregam como uma nódoa que teima em querer ficar.

3ª cena: “A Mulher-Mistério e o Homem-Cão”, interpretada por Jesus Manuel e Cláudia Casanova. É sobre a emancipação da mulher.

4ª cena: “Átomo Selvagem e Origem”, interpretado por Isabel Antunes e Perpétua de Jesus. É sobre o amor da fecundidade, a consciência e a matéria.

5ª cena: “Luz e Sombra”, interpretado por Sofia Oliveira (como Focilhia) e Paula

Rodrigues (como Clítia)¹⁹. É sobre a vontade e o medo de crescer de uma adolescente.

6ª cena: “A Romã Roubada”, interpretado por Maria José e Ana Teresa. É sobre a dependência no outro, em abdicar de se ser quem é por outra pessoa.

7ª cena: “O Rei Omar, A Santa Rachada e a Guerreira”, interpretado por Joseph Rodrigues, Maria João Pires e Catarina Santos. É sobre a falta de fé e esperança na humanidade que deixou rachada uma santa milagreira.

O Capítulo III (Ressurrection Plantus) é o momento em que as plantas retornam à terra para renascer e iniciar um novo ciclo, retornando à (forma) semente.

VII. Análise Interpretativa da cena 1: história

A história que eu e a confrade Sílvia queríamos contar, era em volta de uma maçã e na dúvida se esta seria doce ou amarga, sendo que, depois de discutirem no início da cena sobre o doce do fruto, decidem retirá-lo da árvore. A minha personagem retira o fruto da árvore, divide-o ao meio para a outra personagem também a provar, e trincam ao mesmo tempo. Para Sara, a maçã é doce, para Sílvia, a maçã é amarga. Ambas decidem provar o outro lado da maçã e, para Sara, continua doce, e para Sílvia continua amarga. A determinada altura, Sara sente aquilo que lhe parece ser uma pedra que estava dentro da maçã. Sílvia percebe que não é uma pedra, mas sim pigmento, e então engole-o. Esta, com a ajuda de Sara, enterra-se. Depois de regada e tapada por Sara, Sílvia começa a surgir pela terra, ramificando-se uma vez mais, tendo uma maçã em cada lado do braço. No entanto, com este novo nascimento, Sílvia não sabe quem é Sara, mas convida-a a provar uma das maçãs. Sara pergunta qual a mais doce e Sílvia afirma que qualquer uma para ela será doce. A primeira fruta (que estava no lado direito desta nova Sílvia) era doce e, por isso, Sara teve curiosidade em saber qual o sabor da outra maçã, por isso, tenta apanhá-la, sendo que Sílvia, até Sara conseguir atingir o seu objetivo, desvia-se sempre (rodando) da mão desta. Quando Sara aprova, a maçã é-lhe doce, e Sílvia termina a cena com a frase “O fruto sabe consoante a boca que a prova!”.

¹⁹ Único para ao qual os nomes não são próprios.

5.2. Projetos ao Nível Internacional

5.2.1. ConnectUp

Para este capítulo, irei refletir sobre o projeto ConnectUp e as atividades e projetos incluídos neste que, para este ano, serviram como fonte de criação ao novo espetáculo d'O Bando "Tabu", sendo estes: atividade com a escola Hermenegildo Capelo "A escola vai dormir no Palco"; e Movimento Zebra²⁰.

A Universidade de Agder (Faculdade de Belas Artes) é uma universidade norueguesa de orientação internacional que tem por objetivo estar na vanguarda da inovação, educação e pesquisa, sendo a organização líder da ConnectUp. A ConnectUp "é um projeto de cooperação de maior escala no âmbito do EU Culture Funding Stream Creative Europe para o período de quatro anos de 12/2019 a 11/2023."²¹. Um projeto constituído por 11 instituições de teatro e 8 festivais de toda a Europa, esta iniciativa cultural internacional tem como público-alvo crianças com mais de 12 anos e, de acordo com o site oficial do projeto, esta tem como objetivo principal a inclusão cultural como forma de "contrariar o processo de crescente divisão social e cultural em toda a Europa."²². Para alcançar o objetivo de inclusão cultural, consideram ser "essencial oferecer oportunidades para que os jovens se envolvam ativamente com diferentes nacionalidades, culturas e grupos sociais e permaneçam abertos a outras pessoas e experiências de vida."²³. Para além deste, o ConnectUp tem quatro objetivos mais para o desenvolvimento deste projeto e da sociedade, sendo estes:

1. **Diversificar e desenvolvimento de público**, incluindo, em especial, jovens em situação de exclusão social (exemplo: minorias étnicas, pessoas com deficiência, migrantes, refugiados, etc.)²⁴;
2. Aumentar a **Variedade Artística**, baseando as "novas produções teatrais baseadas em peças recém-desenvolvidas em estreita cooperação com o

²⁰ Começou por ser uma atividade de outro projeto, mas que, no ano de 2022, para dar também continuidade ao mesmo, foi uma fonte de pesquisa para o "Tabu", passando a estar incluído no ConnectUp.

²¹ Fonte: <https://connect-up.eu/about-2/>

²² Fonte: <https://docs.google.com/document/d/1LBncp5m8f81sQ4aYdkxkdE-PDw-aP8G-/edit#>

²³ Fonte: <https://docs.google.com/document/d/1LBncp5m8f81sQ4aYdkxkdE-PDw-aP8G-/edit#>

²⁴ Fonte: <https://connect-up.eu/about-2/>

público (pesquisa). (...) Temos que atrair os novos grupos com ofertas, que contam “suas” histórias (...).”²⁵

3. “Para vincular os novos grupos de audiência a longo prazo, eles precisam estar ativamente envolvidos em nossos processos. Portanto, nossa estratégia de desenvolvimento de audiência é composta por três partes (mediação, envolvimento, divulgação) e requer a **participação** ativa e recíproca dos jovens.”²⁶;
4. Treino de funcionários de teatro, festivais e professores para serem **Mediadores Teatrais**. “O papel especial dos Mediadores Teatrais recém-formados consiste em abordar novos públicos da margem da sociedade (difíceis de alcançar) e fundi-los com os já existentes nos processos artísticos.”²⁷.

De acordo com o site oficial do ConnectUp, a equipa pertencente ao Bando que está à frente deste projeto são: Raul Atalaia, Juliana Pinho, João Neca e Maria Taborda.

No dia 26 de agosto de 2022, tive a oportunidade de conversar, de forma informal, com Raul Atalaia. Sendo uma das pessoas que mais dentro deste tipo de projetos está incluído, todas as informações abaixo partem dessa mesma conversa. A minha questão inicial para o Raul era sobre a razão de O Bando entrar neste tipo de projetos. Raul respondeu-me que O Bando entra em projetos europeus desde 1999. Os projetos europeus são, normalmente, projetos criados por diversos grupos que têm ideias para fazer atividades e projetos, sendo as mesmas apresentadas à Europa Criativa. “A luta é imensa, existe centenas de propostas que vão ficando pelo caminho”, desabafou Raul. De acordo com o mesmo, “A estratégia é ter uma série de pessoas que estão bem relacionadas com o processo destas candidaturas (produtores, dramaturgos, etc., “ou seja, pessoas que sabem apresentar um projeto.) e são elas que entram em contacto com alguns grupos antigos, como é o caso do nosso.” Raul afirma existirem duas vertentes: o nível artístico da companhia e a localização desta. “Para sermos apoiados, vasculham-nos as contas todas, a história, ou seja, vêm se o grupo tem condições para ir com o projeto até ao fim. Se um membro falha, falha o projeto todo.”. Quando o projeto ganha, é a instituição líder que gere todo o fundo e distribui pelas restantes instituições parceiras durante os quatro

²⁵ Fonte: <https://connect-up.eu/about-2/>

²⁶ Fonte: <https://connect-up.eu/about-2/>

²⁷ Fonte: <https://connect-up.eu/about-2/>

anos do projeto. É necessário ser tudo bem gerido para, no final, se entregar contas, relatórios e outros documentos legais. “No caso destes projetos, que são de 4 anos, dá-nos espaço para conhecermos pessoas e avançarmos no nosso trabalho.”, afirma Raul. No entanto, este fundo é usado essencialmente para viagens e estadias e mais um pouco que possa servir, por exemplo, para melhorar tecnologias. Resumindo, usando as palavras de Raul, “O que a UE propõe é dar o dinheiro para cumprirmos o esforço de nos encontrarmos.”. Raul Atalaia explicou que o Bando gasta o mesmo dinheiro para o “Tabu” se não tivesse incluído no projeto. Ao estarem inseridos neste, podem, com o dinheiro da Europa Criativa, estar em contacto com diversas pessoas fora de Portugal, apresentar o espetáculo a Viena e noutros festivais europeus parceiros, sendo que cada companhia paga aos seus próprios atores.

O ConnectUp tem incluído companhias e festivais de teatro que formam Mediadores Teatrais. Os festivais de teatro são plataformas de apresentação de espetáculos que servem, de uma forma ou de outra, como mediadores teatrais. Raul Atalia afirmou que Juliana Pinho teve a formação para ser Mediadora Teatral. De acordo com Raul, O Bando considera importante o trabalho de mediação e por isso tenta dar continuidade a projetos como o Movimento Zebra, pois, cada projeto em si vai dar origem a outras coisas. Outro fator que favorece os grupos de teatro é o facto de poderem ficar com algum tipo de reconhecimento e importância europeia para, assim, terem mais chances de continuar a fazer este tipo de projetos.

5.2.2. Movimento Zebra

De acordo com o panfleto sobre o projeto Movimento Zebras, este projeto do Teatro O Bando, teve como parceria inicial o projeto “Setúbal, Território Intercultural”, pertencente ao Plano Municipal para a Integração de Migrantes da Câmara Municipal de Setúbal, cofinanciado pelo FAMI (Fundo Asilo, Migração e Integração). A proposta deste movimento em 2019 era um processo de formação na área teatral, à qual pudesse haver uma “promoção de interculturalidade e de criação de espaço simultaneamente artístico e de exercício de cidadania.” (Bando, 2019). Este projeto costuma ter aulas abertas e gratuitas e, em 2019, as mesmas eram realizadas em diferentes espaços da cidade de Setúbal, sendo que em 2022, o ponto de encontro do Movimento passou a ser sempre na Quinta d’O Bando. Apesar do público-alvo deste projeto serem migrantes, todos eram

bem vindos a este movimento, não considere que os vários idiomas impedissem a comunicação do grupo. A faixa etária do grupo é entre os 4 e os 84 anos. Em 2022, o grupo juntava-se todos os sábados de manhã, na Quinta do Bando, a partir do mês de maio. Os resultados positivos obtidos na primeira edição, possibilitaram que mais de cinquenta pessoas tivessem contacto com o teatro, contribuindo para a mitigação de preconceitos subjacentes a questões sociais, culturais e etárias (Bando, 2019). Juntamente com um parecer positivo sobre o mesmo, o Bando assumiu o compromisso de continuidade do projeto, mesmo sem o apoio financeiro da Câmara Municipal de Setúbal, integrando-o na rede do Connect Up! como forma de contribuição para a pesquisa e criação para o espetáculo “TABU”.

VIII. Zebras em 2022

Tal como referido anteriormente, o Movimento Zebra, em 2022, contribuiu para a pesquisa e criação do espetáculo “TABU”²⁸ e, por isso, assumindo o compromisso de continuidade do projeto, O Bando integrou o Movimento na rede do Connect Up, iniciando-o no primeiro sábado de Maio. Infelizmente, não pude estar no início das aulas abertas porque testei nessa primeira semana de maio, positivo (uma vez mais) para a COVID-19.

O grupo é muito diversificado ao nível cultural. Existem francesas, espanhóis, portugueses, afrodescendentes, crianças, adultos e pessoas mais idosas. Havia uma senhora com um bebé e é interessante como, normalmente, os bebés não são trazidos para sessões, mas esta senhora trouxe. Falar sobre um tabu não é fácil, e a própria Juliana comentou o mesmo, pois seria algo que teria a ver com os nossos próprios tabus.

O limite do “não” é a questão mais explorada por Juliana Pinho e por este movimento. “Não” para aquilo que é proibido, que é uma ameaça, para aquilo que desconforta, etc. Considero o Movimento Zebra muito parecido com a forma de funcionar do Bando, em ser singular na maneira que trabalha, diferente da sociedade inserida. Em cada sessão, nunca se consegue ter a certeza de quem aparecerá e ninguém é obrigado a vir. No meu primeiro dia, a aula aberta iria começar às 10h, mas só começou às 11h, porque o grupo foram chegando aos poucos e ficavam no Salão de Acolhimento a

²⁸ Exercícios realizados neste âmbito podem ser consultados nos Anexos, mais especificamente, no ponto I.

conversar e a conviver. O Movimento Zebra não tem riscas a preto e branco, mas sim de várias cores.

IX. “A Escola vai dormir no Palco” - Escola Hermenegildo Capelo

No dia 25 de maio de 2022, O Bando recebeu uma turma de estudantes da escola EB 2/3 Hermenegildo Capelo (Palmela), do 6º ano. O nome dado a esta iniciativa era “A Escola vai dormir no Palco”. Este projeto iria ser feito com duas turmas da mesma escola, no entanto, em tempo de estágio, só estive presente com uma. Nesta primeira residência, não foram todos os alunos porque metade da turma estava em confinamento pelo COVID-19. No total, foram 18 anos mais duas professoras, sendo maioritariamente constituída pelo sexo masculino.

O ponto de encontro entre as duas instituições era na escola e decorreu entre as 10h e as 13h. Iríamos começar por um percurso a pé pela Estrada da Cobra até ao Bando, estando divididos em grupos de cinco (três crianças e dois monitores). O grupo com quem fiquei foi: Sofia (estagiária) e as estudantes Joana, Leonor e Matilde. O nome que estas estudantes decidiram dar ao grupo foi: as Fofoqueiras. A primeira atividade tinha por nome “Caça ao Tabu”. Este grupo foi um pouco complicado de se fazer pensar. A Matilde rapidamente chegava à sua própria resposta para poder escrever no papel, a Joana ainda demorava um bocadinho, mas a Leonor estava constantemente a responder “não sei”. Esta última só conseguiu obter respostas através de exemplos e mesmo assim foi complicado, ela não conseguia chegar a uma resposta por si mesma. Eu e a Sofia, mais tarde, comentamos que aquilo que sentimos mais na turma era o medo do erro e da expressão.

Tal como referido anteriormente, durante o dia estivemos a fazer uma caça ao Tabu, usando pistas²⁹. Isto tinha por objetivo, tentar definir com os alunos o que é um tabu.

6. Consciência do Ator em Cena (CAC)

A Consciência do Ator em Cena (CAC) é um sistema de formação intensivo, em residência artística, vocacionado para o desenvolvimento de vocabulário e para a consolidação de diversos conceitos teatrais, tais como a Oralidade, a Interioridade e a Corporalidade. É uma formação constituída por sete formações modulares, cada uma com

²⁹ Plano de exercícios e atividades realizados neste âmbito podem ser consultados nos Anexos, mais especificamente, no ponto VI.

uma duração horária de 25h, sendo que a progressão entre níveis está condicionada à certificação nas formações anteriores. Tal como informa Borges (2016), por esta formação ter um certificado profissional, atribuída pela Direção Geral do Emprego e das Relações de Trabalho, os “atores são avaliados de acordo com critérios estabelecidos pelo Bando e pelo órgão governamental.” (Borges, 2016, p.60). Os módulos do CAC têm uma ligação de inter-relação e acumulação, transmitindo conhecimentos e “ferramentas” que podem ser utilizados nos seguintes módulos. O CAC, baseado numa construção teórica e metodológica sobre o trabalho do ator, foi sendo desenvolvido e aprimorado, ao longo dos anos, por João Brites, fundador e diretor artístico do teatro “o Bando” desde 1974 e ex-professor da Escola Superior de Teatro e Cinema, durante 25 anos.

De acordo com a página oficial d’O Bando, o CAC surgiu como “resposta a um crescente interesse por parte de escolas artísticas, de alunos de artes performativas e de atores profissionais, que encontram na metodologia e prática criativa do Teatro O Bando ferramentas potenciadoras da construção dos seus próprios trajetos formativos e artísticos.”³⁰. Devido à pandemia pelo COVID-19, impedindo a formação de ser realizada durante os dois anos de pandemia, o ano de 2022 contou com a realização da 6ª edição do curso, entre os dias 28 de junho e 24 de julho³¹.

No final de cada formação modular³², é realizada uma improvisação estruturada, baseada nas aprendizagens e conceitos adquiridos das formações modulares anteriores. Assim, “o Ator torna-se mais consciente das suas possibilidades técnicas, do seu virtuosismo artístico e das suas características recorrentes.”³³.

Na seguinte parte deste capítulo, irei falar sobre a experiência que tive da Consciência do Actor em Cena ao observar as duas turmas que foram realizar a formação modular ao qual participei enquanto assistente de formação e observadora. Para isso, é necessário explicitar conceitos como teatralidade, foco do espectador, foco do ator, etc., a partir de bibliografia e das conclusões e observações que tirei deste período.

X. Teatralidade

A teatralidade é o trabalho que o ator faz de dentro para fora, ou seja, não é a

³⁰ Fonte: <http://obando.pt/pt/formacao/consciencia-do-actor-em-cena/>

³¹ Fonte: <http://obando.pt/pt/formacao/consciencia-do-actor-em-cena/>

³² Módulos da formação realizados neste âmbito podem ser consultados nos Anexos, mais especificamente, no ponto 14.2.

³³ Fonte: <http://obando.pt/pt/formacao/consciencia-do-actor-em-cena/>

partir do psicológico, mas sim a partir de sensações concretas. Ou seja, a/o atriz/ator emociona-se porque ouve o som da própria voz, não porque pensa na emoção. A *teatralidade* são o conjunto de signos que produzem os *três planos de expressão*, estando as três “interdependentemente” ligadas. Estes três planos estão relacionados com o ponto de vista exterior, ou seja, o ponto de vista do espectador. Os *três planos de expressão* são:

- **INTERIORIDADE:** Para o espectador tomar atenção a este plano, a corporalidade e a oralidade têm que estar ocultas, ou seja, o ator tem que conseguir manter uma presença em cena, mesmo estando completamente imóvel, e, mesmo assim, conseguir focar o espectador nas “micro mudanças de qualidades fisionômicas.” (Borges, 2016, p.67). Trabalha-se este plano a partir da qualidade do olhar, respiração, “expressão facial, mãos, ritmo do corpo, voz, energia, etc.” (Gil, 2006, p.106, citada em Bando, 2009). A partir disto, cria-se a possibilidade de criação de atmosferas, temperaturas e estados que refletem-se na maneira de reação do corpo, gerando, assim, sentidos para o espectador. (Borges, 2016, p.68).
- **CORPORALIDADE:** é a expressividade do ator em relação ao tempo e espaço, ou seja, é o que é visível e “perceptível para o espectador em relação ao trabalho corporal do ator em cena.” (Borges, 2016, p.72). No plano da corporalidade, o ator necessita de relacionar-se com os adereços, espaço cénico, texto e figurino, “reagindo a estímulos de natureza diversa e nem sempre convergentes.” (Aprea, 2006, p.113, citada em Bando, 2009). De acordo com Borges (2016), esta pode ser desenvolvida a partir de movimentos, gestos, sensações concretas e até mesmo ações. Um exemplo de exercícios que apoiam este plano de expressão, não esquecendo que cada exercício é específico para cada espetáculo (Aprea, 2006, p.113, citada em Bando, 2009), é a venda dos olhos que, segundo os formadores, servia para os formandos utilizarem mais os outros sentidos. Exercícios como é o exemplo deste último servem como forma de treinamento à “capacidade perceptiva do actor e levam-no a desenvolver uma atenção nova, inédita, sobre os fenômenos sensíveis internos ao movimento.” (Aprea, 2006, p.114, citada em Bando, 2009). Ferramentas como ponto motor ou foco do ator são usados como gatilhos para a tomada de consciência do ator na construção da corporalidade (Borges, 2016, p.72). Estes gatilhos, ou estímulos de comportamento, têm no ator “efeitos de personagem” (Aprea, 2006, p.113, citada em Bando, 2009).
- **ORALIDADE:** de acordo com Borges (2016), é a vocalidade uma das contribuidoras para criação e desenvolvimento do “discurso dramático” do

ator. A oralidade é “uma qualidade da língua oral que engloba não só os materiais vocais (o continuum sonoro), os materiais verbais (lexicais e gramaticais), mas também a sua relação com os outros elementos da linguagem teatral.” (Lima, 2006, p.110, citada em Bando, 2009). De acordo com Lima (2009), a consciência a partir da oralidade, permite que o ator esteja ciente dos padrões quotidianos da própria voz, possibilitando a criação de diferentes e novas construções vocais. Esta descoberta vocal, é construída a partir da exploração de várias componentes vocais da materialidade da palavra, manipulação de “timbres, ritmos, ressonadores, respiração, etc., colocam em jogo a composição da voz através da apropriação de diferentes aspectos.” (Borges, 2016, p.79). Estas vozes costumam ser construídas a partir de exercícios da corporalidade, de sensações concretas ou de estímulos externos (exemplos: provocações, sons, localização no espaço, etc.) que influenciam a projeção desta, e:

Uma vez percebido fisicamente como o estímulo interfere no corpo/voz, o ator deverá compreender o caminho encontrado para determinada qualidade de oralidade, porém sem o estímulo físico externo. Dados tais estímulos, o ator deverá estar consciente das mudanças físicas que eles causam em seu corpo, ou seja, como a língua se articula para conseguir dar contorno à palavra, como o ritmo da fala se modifica, e como isso também transforma a sua fisionomia (...). (Borges, 2016, p.79).

XI. Sensações Concretas

As sensações concretas aquilo que “o ator se baseia na relação de estímulos concretos aos sentidos e à percepção. A sensação é uma reação do corpo, tanto pode ser física quanto emocional, está ligada às funções sensoriais do corpo.” (Borges, 2016, p.61). De acordo com Borges (2016), na corporalidade, as sensações concretas podem servir como forma de exploração das possibilidades da descoberta de pormenores a partir da reflexão dessas mesmas (exemplo são os estímulos externos como sons, cheiros, texturas, etc., ou seja, a partir dos cinco sentidos), funcionando como “potencializadores da expressividade”, refletidos em qualidades de comportamento, emoções, estados e/ou temperaturas, gerando, assim, sensações físicas. Ao ter estes estímulos, o ator precisa ter

consciência dessas reações físicas e/ou psíquicas presentes nele mesmo, como por exemplo a associação a memórias, pensamentos, emoções, etc. (Borges, 2016, p.62).

De acordo com Manuela Correia (2009), a consciência do ator não passa pelo cérebro, mas sim pelo corpo, pois este é “um circuito emocional capaz de enviar estímulos para o cérebro. (...) corpo e cérebro estão sinapticamente interligados para podermos ter a percepção de certas emoções, às quais depois chamamos “sentimentos”.” (Correia, 2009, p.108). Ao percebermos como o corpo reage a determinados sentimentos e emoções (exemplo: o medo torna a pessoa tímida ou inibida), torna-se possível, a partir das sensações concretas, reproduzir esse mesmo estímulo.

No CAC, existem exercícios que, apesar de parecerem fáceis de executar, tornam-se complicados se o ator não mantiver o foco e a consciência. Estes exercícios “estimulam o desenvolvimento de uma percepção e domínios aguçados do corpo, como por exemplo: falar e não mexer ao mesmo tempo quando está em cena (separação de corporalidade e oralidade) (...)” (Borges, 2016, p.65). De forma resumida, as ferramentas para gerir estes planos de expressão são:

XII. Foco do Actor

É a ação que ocupa o primeiro plano de consciência do ator. O Foco do Actor “possibilita desenvolver sua atenção/concentração com uma tarefa sem deixar de realizar outras. (...) significa tornar consciente ao mesmo tempo várias funções, andar, falar, relacionar-se com alguém em cena, por exemplo (...)” (Borges, 2016, p.81). A partir do momento em que o ator tem este foco, o espectador passa a ter o foco (foco do espectador) no foco do ator. O foco do ator poderá estar presente nos três planos de expressão, servindo como recurso para tornar o ator mais presente em cena.

XIII. Foco do Espectador

Apesar de o ser humano ter a capacidade de fazer muitas coisas ao mesmo tempo, só conseguimos assimilar uma informação de cada vez, sobretudo, visões a partir do sentido visual. Durante o meu tempo a assistir ao CAC, incluindo exercícios e conversas que tive com o formador da formação Confraria, no teatro, o foco do espectador deve ser direcionado pelo ator, ou seja, é o foco daquilo que o ator quer que o espectador tenha em atenção. Por exemplo, se um ator tiver um ovo na mão e estiver a olhar para o ovo, então este está a tentar convergir a atenção do espectador para o ovo. A presença também pode

ser considerada um foco do espectador, por exemplo: num grupo de três pessoas, se pessoa A e B forem menos expressivos que pessoa C, será a pessoa C, ou seja, com maior expressividade, que conquistará a atenção do espectador. Se as pessoas C e B forem muito expressivas e a pessoa A mais tímida nos movimentos, será a pessoa A que ganha o foco do espectador.

XIV. Ponto Motor

O ponto motor é um exemplo de foco do ator interno. É um “ponto concreto no corpo do ator que está em constante movimento (expandindo, retraindo, dilatando, etc.) (...) pode ser um pormenor que permite o ator manter a qualidade à atuação.” (Borges, 2016, pp.68 e 105). Pode ser ao nível interior (exemplo: bater do coração, respiração, movimento dos intestinos, etc.) ou ao nível exterior (exemplo: som dos pássaros, cheiros, texturas, etc.). A partir deste, o ator tem que ter consciência de como o corpo reage consoante o ponto motor. Um exemplo realizado foi o exercício das molas³⁴.

XV. Comentário da Atriz/Actor

São os momentos em que a personagem comenta o ator, sendo que muitas vezes os pronomes pessoais “eu” e “ela/ele” é muitas vezes utilizado neste contexto. Ao se estar em personagem em cena (“eu”), o “ela/ele” é utilizado para falar sobre a/o atriz/ator. Esta ferramenta serve para a “conscientização e atualização em tempo real do que o ator percebe e/ou imagina estar trabalhando e do que é de facto percebido pelo público.” (Borges, 2016, p.98). Assim, o ator tem ferramentas para desenvolver capacidades reflexivas e autocríticas sob as intenções e resultados dos discursos cênicos, de forma verbal e argumentativa. (Borges, 2016, p.99).

XVI. Personagem Intermédia

De acordo com Antunes (2009), a personagem intermédia “é um estado do actor em cena, uma presença recorrente, uma técnica de representação, nas diversas personagens desempenhadas pelo actor, um modo ou estilo que lhe é particular enquanto actor e pessoa.” (p.115). É o momento em que o ator está em palco, mas não está ainda a representar, mas também já não é ator. Por exemplo, na apresentação das Confrarias,

³⁴ Exercícios realizados neste âmbito podem ser consultados nos Anexos, mais especificamente, o ponto VII.

quando estou sentada no palco a ver o público a entrar, já sentia a atmosfera que estava a ser criada, sabia que estava a ser observada pelo público e, no entanto, não estava ainda a representar. Ao longo dos anos, cada ator vai construindo “uma figura cênica recorrente, arrastando consigo pormenores de representação e tiques comportamentais (...) Brites defende que quanto mais ambivalente e menos característico for a personagem intermédia mais possibilidades terá de construir os personagens diferenciados.” (Borges, 2016, p.92).

XVII. Coralidade

É quando o grupo está em sintonia nas ações, na qualidade do olhar e temperatura. A coralidade não é uma coreografia. Na coralidade, todos são um grupo e um único ser, agindo da mesma forma e ao mesmo tempo (por exemplo: se um coça a cabeça, todos coçam a cabeça no mesmo tempo de reação e em interdependência). Em momentos destes, de coralidade, é necessário estar focado, ter consciência de si mesmo e do grupo e, sobretudo, seguir a intuição.

XVIII. Coralidade

É quando o grupo está em sintonia nas ações, na qualidade do olhar e temperatura. A coralidade não é uma coreografia. Na coralidade, todos são um grupo e um único ser, agindo da mesma forma e ao mesmo tempo (por exemplo: se um coça a cabeça, todos coçam a cabeça no mesmo tempo de reação e em interdependência). Em momentos destes, de coralidade, é necessário estar focado, ter consciência de si mesmo e do grupo e, sobretudo, seguir a intuição.

XIX. Qualidades do Olhar

Existe quatro tipos de olhar neste tema:

- *Olhar focado* - focado num ponto em específico;
- *Olhar periférico* - a direção do nariz está num ponto, mas a do olhar está noutra, ou seja, está a observar o que está em volta, mas não o que está à frente.
- *Olhar desfocado* - o olhar está a olhar para o ponto, mas, a partir da interioridade, o espectador percebe que existe algo mais, pois o/a ator/atriz transmite ausência. Pode ser uma consequência do *olhar periférico*;
- *Olhar abrangente* - É o uso, ao mesmo tempo, do olhar focado e periférico. É possível seguir o grupo, a partir do exercício da coralidade, o uso da técnica deste

olhar. Para este, é necessário o ator ter consciência da intuição e dos sentidos. Pensando num grupo de pessoas dispostas como uma forma de um triângulo, se a pessoa A estiver numa ponta a comandar os movimentos, é esta que tem o foco do espectador. No entanto, se se virar para algum dos lados, será a pessoa B ou C (conforme a direção do movimento) que passará a ter o comando dos movimentos. No entanto, é de assumir que isto não é sempre, na prática, linear. Acontece a pessoa A virar por exemplo a cabeça e as pessoas que não conseguirem ter visão para a pessoa A ou para os restantes colegas, vê-se obrigado a reagir através do sentidos (exemplo: algum som que possa indicar a transição do movimento) ou confiar na chamada “intuição artística”.

6.1. Act School no CAC

O CAC decorre durante o verão, altura em que já não me encontrava em estágio. Por ter outros compromissos, não pude estar presente para assistir às formações de forma livre. No entanto, em abril, a escola profissional Act School retornou ao Bando para as atividades anuais. O Bando presta o serviço à escola Act School para fazer a primeira formação modular do CAC com as duas turmas finalistas em representação. Estas turmas vieram em dias diferentes, sendo que estive durante todo o processo de formação com a segunda turma.

O Bando recebeu a primeira turma da Act School no dia 25 de março (6^a feira)³⁵, mas até este dia, eu e a equipa Bando estivemos a preparar todo o espaço para receber os estudantes: limpar salas, preparar camas, montar tendas e preparar o espaço de acolhimento. A minha tarefa durante o processo de formação era como apoio.

7. Paraíso

A "Divina Comédia" é um texto com 700 anos de existência, tendo sido escrito originalmente por Dante Alighieri. Esta espécie de "Divina Comédia" de Brites, é uma adaptação feita por Miguel Jesus a partir da tradução de Armindo Rodrigues. A dramaturgia e encenação foi realizada por João Brites, a música e direção musical por Jorge Salgueiro, cenografia de Rui Francisco e figurinos e adereços por Clara Bento. Este

³⁵ Exercícios realizados neste âmbito podem ser consultados nos Anexos, mais especificamente, o ponto VII.

projeto artístico contou com o apoio à teatralidade e investigação histórica de Susana Mateus. A "Divina Comédia" encenada por João Brites, é uma criação do Teatro O Bando, com uma coprodução do Teatro Nacional D.Maria II, a Câmara Municipal de Palmela e o Convento de S. Francisco.

João Brites idealizou este espetáculo enquanto uma trilogia com um tempo total de 6 anos porque, segundo o mesmo, “Parecia que só se podia “competir” (por apoios) de quatro anos em quatro anos, e que não havia o interesse em perceber o que é que daqui a 20 anos poderia acontecer.”³⁶. Por isso, ao estarem à procura de “um texto emblemático que permitisse que esta duração fosse mais prolongada.”³⁷, foi também uma coincidência o facto de lhe terem oferecido o livro d’A “Divina Comédia” de Dante, com poemas de Júlio Pomar. Para Brites, este texto demonstrava questionar-se sobretudo “sobre a existência humana, tendo a sua génese basilar essencialmente nesse tema, de certo modo muito contemporâneo.”³⁸, ou seja, as questões que Dante fazia há 700 anos, “continuam a ser as que atravessam todas as épocas (...) O texto está baseado na relação que Dante tem à procura de Beatriz e quando finalmente encontra a sua amada, confunde-se com ela como se se encontrasse a si próprio”³⁹. Depois de ler o livro, de acordo com a entrevista realizada por Maria João Guardão ao encenador, Brites e a restante equipa Bando, estiveram sentados em roda, começando-se por questionar “O que é o paraíso?”, sendo que cada um respondeu à sua maneira. Brites confessa que ficou um pouco “desconcertado porque as pessoas falaram mais da momentânea felicidade do que do paraíso.” A segunda pergunta que fez passado algum tempo foi: “o que é, para cada um de nós, um ideal? (...) Curiosamente, nas respostas relacionadas com ideais de natureza mais individual, já apareceu a palavra amor.”⁴⁰. Foi este tipo de material que Brites afirma que vai surgindo para o começo de uma criação, e depois o restante que surge é a partir dos “ensaios, aliado às improvisações com os músicos e às conversas com os atores que levou a que o espetáculo obtivesse este resultado. (...) É para o público que estamos a trabalhar e estamos a fazer um esforço para popularizar a obra de Dante.”

Para O Bando, um monólogo é sempre um diálogo, seja com o “desconhecido,

³⁶ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.

³⁷ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.

³⁸ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.

³⁹ Fonte: conversa/entrevista de João Brites com Maria João Guardão a 27 de janeiro de 2022, pelo Teatro D.Maria II. Folheto informativo do espetáculo “Paraíso”.

⁴⁰ Fonte: conversa/entrevista de João Brites com Maria João Guardão a 27 de janeiro de 2022, pelo Teatro D.Maria II. Folheto informativo do espetáculo “Paraíso”.

consigo próprio, com aquilo que pisa, com o que está para além do que está à vista – e, portanto, Dante está sempre em conversa.”⁴¹. Foi a construção desse diálogo com a música que “obrigava a que os músicos tivessem uma participação mais ativa na interdependência com os atores, de maneira a reforçar ora aquilo que está à vista, ora aquilo que se ouve e que está dito ou o que não se ouve e apenas se percebe.”⁴². Para Brites, convinha-lhe dramaturgicamente que fosse um monólogo devido ao facto de Dante tentar resolver para si e partilhar com os outros, as questões sobre a morte e morrer. O próprio afirma que se não tivesse tido Pedro Gil como “Dante”, provavelmente não teria realizado este espetáculo tão centralizado em “Dante”.

Algo que se concluiu também na conversa sobre o espetáculo "Paraíso", realizado na Biblioteca Municipal de Palmela, com a presença de João Brites e Susana Mateus, foi que, no momento em que uma pessoa está a morrer, normalmente está sozinha, num diálogo consigo mesma. Por isso, apesar de haver mais que um ator em palco, todo o espetáculo do “Paraíso” é um monólogo. É, nada mais nada menos que uma conversa que Dante tem internamente. Dante Alighieri estava a morrer de uma doença e, por isso, escreveu a “Divina Comédia”. Isto porque tinha inquietações relacionadas, especialmente, com a morte. Inquietações estas, que ainda nos dias de hoje perduram. Podemos dar como exemplo: o que acontece depois da morte? Há realmente “esse” lugar, ao qual damos o nome de paraíso? Como é o paraíso? Estas questões são, pelas palavras de Susana Mateus nesta conversa, quase como uma “linguagem universal”.

Os figurinos neste espetáculo são algo muito forte, possuindo imensos detalhes trabalhados por todo o fato. Praticamente todos os fatos albergavam uma boia, para tentar transmitir uma ideia de “flutuação” das “criaturas”. Durante o meu tempo de estágio, tive uma grande participação na elaboração dos figurinos utilizados no espetáculo e, por isso, tive a oportunidade de perceber com Clara Bento as inspirações para esta parte do projeto. De acordo com a mesma⁴³, a primeira ideia surgiu a partir de bonecos em barro, desenvolvendo-se para o tema marítimo. Esta ideia surgiu através da observação das teclas dos instrumentos de sopro, que lembravam, à equipa de produção do espetáculo, braços de polvos. Mantiveram-se nesta “ideia marítima” devido às diferenças para a vida

⁴¹ Fonte: conversa/entrevista de João Brites com Maria João Guardão a 27 de janeiro de 2022, pelo Teatro D.Maria II. Folheto informativo do espetáculo “Paraíso”.

⁴² Fonte: conversa/entrevista de João Brites com Maria João Guardão a 27 de janeiro de 2022, pelo Teatro D.Maria II. Folheto informativo do espetáculo “Paraíso”.

⁴³ Podem ser consultados no ponto I dos Anexos, mais precisamente, dia 19 de janeiro de 2022.

terrestre, sendo quase um “mundo à parte”, pois existem animais marinhos que parecem autênticos extraterrestres. Algo muito próprio d’O Bando, é o reaproveitamento de materiais, sendo que a base para a elaboração dos figurinos azuis, eram as cortinas do espetáculo “Grão-de-Bico”. Os corais e outras fitas nos figurinos foram feitos a partir da técnica do “crochet”. As religiões eram representadas a partir de perucas que os músicos e atores tinham, tendo sido representadas religiões (ortodoxo, católico, rastafári, evangélico, judeu, hindu, islâmico, mórmon, budismo e protestante) e personagens como Adão, Musa Grega e Cristo.

Para a realização deste capítulo, foram realizadas entrevistas a dois músicos – Maria Felicidade (flauta) e Rodrigo Cardoso (tuba) -, um ator secundário – Fabian Bravo -, os dois atores principais – Pedro Gil (Dante) e Sara Belo (Beatriz). Para complementar o mesmo, foi realizada entrevista a João Neca (assistente de encenação), a João Brites (encenador) e a Susana Mateus (assistente à teatralidade e historiadora especializada em Dante).

7.1. Análise descritiva e analítica ao espetáculo “Paraíso”

O primeiro capítulo, designado no guião como “portão”, é caracterizado pelo medo. Medo do desconhecido, do que está para além dos portões do paraíso, medo de dormir e ter pesadelos. O público, ao começar a entrar, depara-se com três elementos presentes, à “primeira vista”, na sala: um ciclorama com uma imagem de um portão chapeado com uma representação celeste, uma parte metálica da máquina de cena e uma personagem com um “sobretudo” rosa. O público, sempre acompanhado, durante este tempo, pelo som de pássaros, observa esta personagem, “Dante”⁴⁴, que vai andando de uma ponta à outra do espaço visível da estrutura. Quando o espetáculo inicia, a forma de falar de Dante é quase um diálogo informal com o público, contando, de forma muito resumida, aquilo que fez no “Inferno” e no “Purgatório”, quando Virgílio estava ao seu lado. Esta personagem tem medo de adormecer, pois sabe que será somente assim que poderá entrar no paraíso. Depois de adormecer e bater ao portão do paraíso, o ciclorama começa a elevar-se.

Na passagem de cada cena, existe um som muito específico que as divide. É o

⁴⁴ “Dante Protagonista”: personagem que representa Dante Alighieri. Nasceu em Florença a 1265 e morreu aos 56 anos em Ravenna (em 1321), vítima de malária.

chamado som da “máquina de lavar”. Este som, não é nada mais nada menos, que o som de uma máquina de lavar roupa. Optou-se por este som, porque Brites queria algo diferente do que é a ideia comum do paraíso. Quando questionado, disse que escolheu este som, devido ao facto de o mesmo estar sempre presente no quotidiano das pessoas⁴⁵. Brites também afirmou que o formol (líquido utilizado para os frascos de experiências científicas), alteram o som das criaturas e, devido a isso, procuraram opções sonoras não convencionais⁴⁶.

O segundo capítulo, designado no guião por “cemitério” (das religiões), é caracterizado pela solidão. Quando as portas do paraíso se abrem, o público passa a ver um cenário completamente escuro, com apenas uma luz focada em Dante, transmitindo uma atmosfera de mistério e, para Dante, desequilíbrio. Brites considera a morte como uma espécie de "sono", e, com isto, considero que esta escuridão é o momento em que os nossos olhos se fecham, antes de adormecermos e começarmos a sonhar. É neste momento que “Dante” começa por se perguntar sobre questões relacionadas com a religião, partindo para uma sátira onde começa a agradecer aos vários deuses e deusas, estrelas e planetas, ou seja, uma sátira sobre o amor megalómano que o ser humano pensa sentir por um ser omnipresente e invisível⁴⁷. Como espectadora, senti que o ator estivesse a transmitir a mensagem dessa sátira para o público, pois o ator estava com o corpo virado para a frente. Depois destes agradecimentos, “Dante” começa a questionar-se do porquê de estes seres (ou ser), sendo criadores de um universo perfeito em que ama cada ser vivo, ter sido capaz de criar as doenças, a fome, a guerra, os vírus e outros problemas com que a humanidade se depara. De acordo com Susana Mateus, esta parte em concreto não está no texto original do “Paraíso”, mas sim no do “Inferno”, obra também pertencente à trilogia. Miguel Jesus usou os "vírus" para trazer uma maior atualidade ao texto, não deixando de ser facto que, “doenças como a peste e todas essas pandemias no tempo de Dante, também apareceram mencionadas. Ele próprio morreu de malária. Ele viveu numa época que quase precede a grande pandemia da peste negra do século XIV.”⁴⁸.

Neste monólogo, aparece “Dante Passado”, trisavó do protagonista. Esta personagem fala ao ouvido direito de Dante, sendo que quem deu voz à mesma foi o ator que faz “Dante Protagonista”, Pedro Gil. Esta personagem é caracterizada por ter uma

⁴⁵ Podem ser consultados no ponto I dos Anexos, mais precisamente, dia 17 de dezembro de 2021

⁴⁶ Podem ser consultados no ponto I dos Anexos, mais precisamente, dia 17 de dezembro de 2021

⁴⁷ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.

⁴⁸ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.

voz “cáustica e arrastada”. É a partir daqui que os instrumentos (que também são personagens) começam a interagir, sendo que o instrumento que representa as intenções do “Dante Passado”, é a trompa. Pedro Gil representou ainda mais este personagem a partir do corpo, demonstrando ao público que está alguém a falar-lhe ao ouvido direito, mexendo os pés e as pernas naquela direção, como se estivesse a tentar sentir alguma presença. O que esta nova personagem quer transmitir a Dante é, simplesmente, que ame todo o seu ser, todas as suas culpas, falhas, erros e “quedas”. O terceiro capítulo, designado no guião por “tabuleiro”, é caracterizado pela vergonha. Aqui, o tema é relacionado com o jogo de xadrez, ou jogo da morte, e com o amor carnal. Aqui, Dante descobre, assim como o público, as várias peças de xadrez que representam cada frasco, sendo que os mesmos só se encontram dispostos naquilo que são as “casas” pretas do jogo de xadrez, que se assemelham a campas abertas. Em algumas destas “casas” pretas, estão frascos que têm dentro “criaturas” insufladas, uma figura representativa de uma certa religião, sujeita a cuidados intensivos. Para Brites, estas “Criaturas Insufláveis” “representam a intemporalidade de certas tradições religiosas, que ficam no tempo, que já não são pessoas, são representações simbólicas daquela tendência espiritual ou religiosa.”⁴⁹. Brites queria mostrar como o ser humano vive para a “intenção”, uma vez que todos os sentimentos têm essa mesma base. É preciso uma intenção para demonstrar fúria, para amar, para demonstrar frio ou calor, por exemplo. O mesmo dá ainda como exemplo, o fundamentalismo islâmico. No Islão, é pecado ouvir música, é pecado as pessoas tocarem-se e é pecado, inclusive, que as pessoas mostrem a própria cara. Ao mesmo tempo, o encenador queria mostrar como a ideia de paraíso, por estar somente no imaginário ficcionado das pessoas, acaba por ser algo que transmite uma “imobilidade eterna”. Por isso, a partir destas imagens, surgiu a ideia de músicos enfrascados, ou seja, que “estão todos bem, mas realmente não se podem mexer dali.”⁵⁰, impedindo-os de ter a capacidade de transformação que o ser humano comum tem.

Nesta cena, apresenta-se, sempre escondida do olhar de “Dante”, outra personagem antes falada mas nunca vista, inclusive nos espetáculos anteriores a este⁵¹, a “Beatriz Endiabrada”⁵², representada pela flauta e representando o amor carnal. Maria

⁴⁹ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.3.

⁵⁰ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.3.

⁵¹ A “Beatriz” no “Inferno” quase não aparece, no “Purgatório” aparece de forma mais frequente, sendo a voz desta personagem que faz com que Dante prossiga a viagem em direção ao paraíso. No entanto, esta personagem existiu (Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.)

⁵² Personagem que na obra *La vita Nuova* (1292), personifica o Amor que sussurra, radiante de alegria, ao ouvido de Dante: sou

Felicidade afirma que, para sustentar esta personagem, faz notas sustentadas, pois esta personagem fala com muita calma e de forma muito pausada⁵³.

Sara Belo considera que a sua personagem, “Beatriz”, está constantemente “a aconselhar, sempre a indicar, está sempre até às vezes a discordar da forma como o Dante faz certas coisas (...)”⁵⁴. Pedro Gil considera que “Dante” percebe a “Beatriz” como se fosse um ícone, uma santa⁵⁵.

“Dante”, ao sussurrar em simultâneo com a voz de “Beatriz”, realçava cada vez mais ao público, que esta personagem teve origem na imaginação do protagonista. Na entrevista que realizei a João Brites, “Beatriz” é quem conduz “Dante”, como se fosse uma guia no percurso imaginário do personagem⁵⁶. “Beatriz Endiabrada”, saindo do frasco que representa a peça de xadrez “Rainha”, fazendo uma espécie de jogo de “escondidas” pelas peças pretas, deixando cair para Dante, algumas peças de roupa. Na entrevista realizada por mim a Brites, o mesmo afirma que Dante, o autor, fala imenso sobre amor e penetração, sendo que é “descrito de forma explicada que Dante e Beatriz estão a ter um ato sexual. (...) Ele realmente vai ao amor transcendente, mas também vai ao amor carnal, ao amor por coisas.”⁵⁷. Também nesta “Divina Comédia” de Brites, é representado Dante a “tocar-se” com as roupas de Beatriz, afirmando sentir um “amor que se acende no ventre”, um amor ardente.

O quarto capítulo, designado no guião como “farmácia”, é caracterizado como culpa. Caracterizado pela personagem “Adão”, que na história bíblica comeu o “fruto proibido”, ficando exilado do Paraíso. Aqui, “Beatriz Endiabrada” é intérprete de “Adão”. Neste capítulo, o protagonista acredita que, para chegar ao paraíso, necessita de abdicar do prazer. No entanto, “Adão” afirma que sentir desejo é algo normal, reforçando a lição que o trisavô lhe queria transmitir. Os instrumentistas (“Criaturas Insufláveis”) também são personagens, dizem deixas e transmitem a partir de efeitos sonoros, diversas intenções, como raiva, ironia, gozo, entre outras. No entanto, nem sempre os personagens “Dante” e “Beatriz” traduzem aquilo que os instrumentos lhes respondem. Para Belo, “Beatriz” vê os instrumentistas como um prolongamento da mesma. Ela domina o

o teu senhor. É a voz que Dante ouve na sua mente e lhe fala ao ouvido esquerdo com a qualidade da menina Beatriz quando entrava na adolescência. (Fonte: Guião do próprio espetáculo)

⁵³ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.7.

⁵⁴ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.5.

⁵⁵ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.4.

⁵⁶ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.

⁵⁷ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.

“paraíso”, sendo, de certa forma, esse o seu reino e algo “projetado” por si.⁵⁸

O quinto capítulo, designado no guião como “hospital”, é caracterizado como dor. Nesta cena, “Beatriz Endiabrada” comenta sobre as diversas religiões que habitam nos frascos, sendo que ela própria vai incentivando “Dante” a entrar num dos frascos desocupados, aquele que representava a “Rainha”, no jogo de xadrez.

O sexto capítulo, representado no guião como “laboratório”, é caracterizado como mentira. É aqui que “Dante” já entra dentro do frasco, incentivado sempre por “Beatriz” a ultrapassar o medo de descer. Até mesmo “Dante do Passado” incentiva-o, ao afirmar que a alegria é sempre eterna no paraíso. É aqui que as criaturas começam a despir-se e a sair de dentro do frasco. Concordando com Rodrigo Cardoso, este despir das “criaturas” era uma transmutação daquela pele “para algo novo, ou seja, um bocadinho (...) deixarmos as religiões que são todas diferentes para passarmos a ter um traje de acrobata que é todo igual.”⁵⁹.

Nesta cena, a personagem que a seguir fala a partir da interpretação de “Beatriz Endiabrada”, é “Cristo” que incentiva “Dante” a regressar à Terra, para que possa consagrar-se a partir das obras que iria escrever. Para Rodrigo Cardoso, a forma encontrada para a intervenção de “Cristo” com “Beatriz” foi a partir de uma “sonoridade catedral”, ou seja, a partir do uso de notas sustentadas, o registo grave e pedal, conseguindo, com o tempo, “colar-se” “à harmonia da sonoridade grave de um órgão de tubos”⁶⁰. Jorge Salgueiro também pediu para que o personagem respondesse a “Dante” em momentos muito específicos, tocando forte, quase “a gritar com o som, na deixa “Vai”, mas de formas diferentes.”⁶¹.

O sétimo capítulo, designado no guião como “núpcias”, é caracterizado como ilusão. Aqui, enquanto “Beatriz” e “Dante” vão trocando figurinos dentro do frasco, as “criaturas” deixam as suas próprias “peles”, passando a serem “Acrobatas Cuidadores”, ficando sempre perto do frasco, cuidando o melhor possível da criatura. É como afirma Maria Felicidade, é uma despedida, é o “ter muito cuidado a levantar os braços, mas depois voltares logo para teres a certeza que ela não vai cair, que é uma coisa frágil, acaba por demonstrar o carinho que nós temos com a criatura que nós éramos, mas que agora

⁵⁸ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.5.

⁵⁹ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.8.

⁶⁰ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.8.

⁶¹ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.8.

evoluímos.”⁶².

O “Acrobata Cuidador” é a personagem instrumentista que assegura a sobrevivência das criaturas e as manipula. Quando palra, recorre à articulação de um conjunto de sons (exemplos: marcato, staccatto, tenhto, legato, susvenuto, sforzando) ou a perturbação da linguagem: a afasia (do grego "sem fala") não é causada por dificuldade intelectual e apresenta discurso fluente, sem alterações sintáticas, mas padece de paragramatismo (no qual não se conseguem colocar as palavras de forma gramatical correta). Uma outra perturbação neurológica, é a disartria, caracterizada pela dificuldade em articular as palavras de maneira correta.

O oitavo capítulo, designado no guião como “coma”, é caracterizado como apego. É nesta cena que “Beatriz Dantificada” (representada pela mesma atriz) se liberta do frasco da Rainha, com o sobretudo de “Dante”. “Dante”, por outro lado, mantém-se sentado no frasco, vestido com a saia de “Beatriz”. Ambos, ao se verem, observam que são a mesma pessoa, que “Dante” e “Beatriz” representam o símbolo de gêmeos. É aqui que “Dante” percebe que tudo aquilo que passou foi uma ilusão da própria cabeça, que foi tudo um sonho. Tal como afirma Brites, este paraíso era uma “paisagem surrealista” imaginada na cabeça de “Dante”, que tentou reproduzir o que poderia ser, efetivamente, o paraíso “original”.

E é aqui que “Beatriz” vê “raios divinos”, junto com os acrobatas. Nesta cena, todo o elenco demonstra estar em plena coralidade. No entanto, todos se apercebem depois que “Dante” está imóvel no frasco, sendo que “Beatriz” e o Trompete Protestante cantam uma música para reanimar “Dante”, não tendo sucesso. Por isso, todos os outros “Cuidadores Acrobatas” tocam nos instrumentos para tentar conseguir algum sinal de vida do protagonista.

O nono capítulo, designado no guião como “despedida”, é caracterizado como abandono. São os “cuidadores Acrobatas” que carregam o corpo de Dante para fora do paraíso (à boca de cena), vendo o portão fechar-se, sendo esta ação representada pela descida do ciclorama. Aparentemente inanimado, o poeta inesperadamente acorda. Os “Cuidadores Acrobatas” representados por atores, vão chamando os espectadores, citando vários nomes, atribuídos à divindade “suprema” de cada religião representada no palco.

⁶² Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.7.

De acordo com Brites, “Quando o portão fecha e ele (Dante) sai do pesadelo, as pessoas que ele (Dante) imaginou, eram pessoas que ele conhecia do lado de cá (lado terrestre)”⁶³. Como espectadora, senti que observei toda esta história como se eu própria fosse esse ser megalómano e onnipotente. No final, “Dante” morreu neste sonho para regressar ao seu corpo que se encontra na Terra.

Brites considera que Dante (autor), utilizou pretexto para poder discursar sobre problemas do quotidiano e, de acordo com Susana Mateus, para se apaziguar com a ideia da sua própria morte. Para Brites, Dante “ficou desviado na relação do amor por si próprio, no gostar de ver e amar as coisas, o amor pelos outros. (...). Ele no fundo está a trabalhar a questão do amor de uma forma paradoxal, de se ligar às “coisas”, de se confundir com as “coisas”⁶⁴. No fundo, a mensagem que Brites queria transmitir com este espetáculo não era sobre desafiar a existência, ou não, de um lugar que tem por nome, “paraíso”, mas sim transmitir às pessoas a ideia de que o “momento presente” deve ser vivido aqui, enquanto estamos vivos e em completa liberdade.

7.2. Conceção do espaço cénico

A Máquina de Cena em “Paraíso”, consistia numa estrutura de ferro, tendo a mesma sido utilizada para a realização dos outros dois espetáculos da trilogia, “Inferno”⁶⁵ e “Purgatório”⁶⁶. Para o “Paraíso”, estes estrados faziam uma forma quadrática, em que a ponta que estava na direção do público encontrava-se fora do palco. Havia um ciclorama grande (que depois estaria com uma imagem de um buraco para o céu, que dividia o público da restante máquina) que dividia a parte que estava fora do palco com o restante cenário. Os estrados foram construídos para transmitir uma noção de suspensão, “uma espécie de plano imobilizado num lugar intemporal”⁶⁷. Estes gradis estavam dispostos de

⁶³ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.

⁶⁴ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.1.

⁶⁵ A disposição destes gradis permitiu a “construção de um poço que era uma espécie de espiral invertida onde as pessoas se fartavam de andar mas nunca saíam do mesmo sítio. A oscilação era propositada e um certo chiar dos ferros em atrito acentuava a vulnerabilidade e o medo de Dante prosseguir a viagem.” (Fonte: conversa/entrevista de João Brites com Maria João Guardão a 27 de janeiro de 2022, pelo Teatro D.Maria II. Folheto informativo do espetáculo “Paraíso”).

⁶⁶ “Colocámos esses mesmos quadris quadrados em forma de passarelas suspensas, uma espécie de pontes rolantes como as que existem nos aeroportos. Todo o elenco andava constantemente de um lado para o outro mas havia uma personagem eu não avançava. Dante, perturbado com tanto movimento, permanecia sentado” (Fonte: conversa/entrevista de João Brites com Maria João Guardão a 27 de janeiro de 2022, pelo Teatro D.Maria II. Folheto informativo do espetáculo “Paraíso”).

⁶⁷ “Colocámos esses mesmos quadris quadrados em forma de passarelas suspensas, uma espécie de pontes rolantes como as que existem nos aeroportos. Todo o elenco andava constantemente de um lado para o outro mas havia uma personagem eu não avançava. Dante, perturbado com tanto movimento, permanecia sentado” (Fonte: conversa/entrevista de João Brites com Maria João Guardão a 27 de

forma angular, pois Brites percebeu que, se estivesse em plano direito, o público não conseguiria ter uma boa visão do espetáculo. Inspirado por Ingmar Bergman, dispôs os estrados de maneira que parece-se um tabuleiro de xadrez, ao qual as casas pretas e brancas representavam o jogo da morte. Pedro Gil (Dante), refere que os quadrados mais abaixo na estrutura, ou seja, as casas pretas, eram o simbolismo da morte. Ao descer a estrutura e deitar-se sobre um dos estrados, estaria a representar a ida para o seu próprio túmulo. Nestes quadrados pretos (ou buracos negros como diz Brites), estariam pessoas e, portanto, começa a surgir aqui a ideia dos frascos. Existiam 16 frascos, com alturas compreendidas entre 50 e 175 cm. Eram nestes frascos que estavam, ainda, representadas as religiões. Brites⁶⁸, de acordo com a entrevista, queria demonstrar ao público que as pessoas dentro do frasco estavam “fossilizadas”. Queria demonstrar um género de “cuidados intensivos”, ou seja, estas “criaturas” (maneira muito típica de Brites chamar a estas personagens, de uma forma geral, nesta fase do enredo) demonstravam estarem bem dentro destes frascos, bem alimentados e corados mas, na realidade, não podiam sair de dentro dos mesmos. Durante o enredo, as criaturas acabam por sair do frasco, deixando o corpo religioso para trás e passando a ser “acrobatas” (outra expressão usada pelo encenador). Como existiam frascos com diferentes e elevadas alturas, a solução encontrada para trepar por eles foi colocar um banco com vários degraus que ajudassem a “criatura” a subir (quando os frascos necessitavam de tal auxílio). Grande parte dos músicos tinha instrumentos leves e pequenos, o que possibilitava aos mesmos passar para fora do frasco sem grandes dificuldades. Uma delas era Maria Felicidade, flautista e personagem “musa grega”. Esta, como tinha dos instrumentos de menor dimensão, diz não ter sentido problema algum com a saída para fora do frasco, mas sim nos momentos em que era necessário estar quieto, independentemente da posição que se estivesse. No entanto, havia três músicos que, por terem instrumentos musicais muito grandes e pesados, tiveram que “adaptar” a forma de subir à estrutura. A forma encontrada para o sucesso na ação de subida foi colocar um lance de escadas na parte de fora da estrutura, que levava diretamente aos gradis superiores, tentando dar a ilusão de uma subida igual aos restantes músicos com instrumentos mais pequenos. Um destes músicos é Rodrigo Cardoso, tubista e personagem “Cristo”. Numa entrevista realizada por mim ao próprio, o músico disse-me que, inicialmente, era totalmente impossível passar a tuba e o músico,

janeiro de 2022, pelo Teatro D.Maria II. Folheto informativo do espetáculo “Paraíso”).

⁶⁸ Fonte: conversa/entrevista de João Brites com Maria João Guardão a 27 de janeiro de 2022, pelo Teatro D.Maria II. Folheto informativo do espetáculo “Paraíso”.

simultaneamente, de dentro para fora do frasco.

Ainda neste tema dos frascos, estão os figurinos. Ao se destaparem os frascos e saindo para uma atmosfera na qual “reina” a escuridão, o público é encarado com muitas cores a partir das luzes do cenário, presentes também dentro dos frascos, e com a diversidade de cores vibrantes dos figurinos das criaturas e de Sara Belo. Para Maria Felicidade, este ponto transmitia uma atmosfera quase mágica ao público. Existe uma cena em específico, na qual a personagem “Beatriz” está a traduzir a personagem “Cristo” (representada pela tuba e interpretada pelo músico Rodrigo Cardoso), e no qual as luzes refletidas na saia desta ficavam com diversas cores, como o prateado, o azul e o rosa.

7.3. Trabalho de Ator

João Brites, apesar de fazer do “Paraíso” um monólogo em torno da personagem “Dante”, coloca em palco um elenco de 16 pessoas, mais precisamente, 10 músicos e 6 atores. Ter atores e músicos em cena, traz sempre desafios, quer para o encenador, quer para o elenco. De acordo com João Neca, os músicos são quase sempre colocados numa situação inesperada e de constrangimento físico (um lugar, uma postura, uma maneira de pegar no instrumento). Neste caso, foram os frascos e a particularidade de os músicos integrarem o espetáculo enquanto atores. Tal como afirma Neca, “Assumimos no nosso Terceiro Manifesto (Teatro e Singularismo, 2020), que não queremos os músicos no fosso da orquestra, eles não são uma espécie de música de fundo que acompanha a cena.

Se os músicos estão lá, representam figuras, são personagens!”⁶⁹. Segundo o mesmo, isto nem sempre é bem recebido, mas como Jorge Salgueiro já conhecia todos os músicos, toda a questão da relação humana e da aceitação dos desafios físicos tornou-se mais fácil de concretizar no decorrer do processo criativo. Outro grande desafio para a realização deste espetáculo foi a parte musical:

como falar através dos instrumentos, como é que, tendo frases concretas no guião, os músicos as conseguiam reproduzir pelo som, não através de notas musicais, mas através do que chamámos engrenagens. Todas estas foram questões

⁶⁹ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.2.

respondidas ao longo dos meses de trabalho em volta deste processo.⁷⁰

7.3.1. Desafios e corporalidade dos músicos e atores secundários

Para os músicos Maria Felicidade e Rodrigo Cardoso, os desafios sentidos foram sensivelmente os mesmos, a estranheza de passar de um contexto musical convencional, para um teatral. Tal como afirma Felicidade, a música clássica convencional e académica alberga uma estrutura que funciona, normalmente, sempre da mesma forma, ou seja, mesmo que haja alterações nas partituras, o percurso que os músicos fazem até chegar ao dia do concerto será sempre o mesmo. Em contexto teatral, existe um fator que acrescenta muita dificuldade, instabilidade e desafio. Esse fator é o constante acrescento de ideias e “caminhos” alternativos à ideia originalmente transmitida pelo encenador, à sua equipa. No entanto, sair desta forma da sua “zona de conforto” melhorou, para Felicidade, a capacidade de reagir rapidamente a indicações novas que surgissem por parte da direção artística do espetáculo. O que João Brites e Jorge Salgueiro⁷¹ procuravam, não eram sons harmoniosos mas sim “efeitos” sonoros, ou seja, tal como explica Cardoso, os músicos tinham quase que “falar através do som” reproduzindo, através de efeitos sonoros, as falas designadas. Estas falas eram maioritariamente traduzidas por “Beatriz” e algumas por “Dante”. Brites e Salgueiro queriam evitar sons harmoniosos sendo que, por exemplo para uma flauta (um instrumento que, segundo Felicidade, tem exatamente essas características tímbricas), tornou-se um desafio particularmente difícil de superar.

Tal como afirma o entrevistado Rodrigo Cardoso, os músicos tinham que fazer muito mais do que apenas tocar. Tinham que ter em atenção o olhar e uma consciência quase perfeita de todo o espaço envolvente, assim como de toda a sua atividade corporal.

Para Rodrigo, esta consciência corporal, mesmo estando preparado fisicamente, não deixava de ter exigentes desafios na sua corporalidade com o instrumento. O mesmo explica que, na cena em que os personagens (já como acrobatas) tinham de acariciar aquilo que restava da “criatura”, o mesmo tinha que contrabalançar o seu peso com o do instrumento musical, mantendo-o entre as pernas cruzadas e tentando afastar o corpo para acariciar a cabeça da “criatura”, enquanto segurava, ao mesmo tempo, o instrumento musical. Este ponto tornou-se bastante complicado, exatamente porque o “foco do

⁷⁰ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.2.

⁷¹ Compositor da banda sonora do espetáculo “Paraíso”

espectador” tinha que estar em “Beatriz” e “Dante”. Se algum dos artistas em palco se mexe-se muito repentinamente, o foco do espectador passaria a estar nessa pessoa.

Para Fabian Bravo, o maior desafio foi a espera dentro do frasco enquanto o público estava a entrar na sala. Não o deixava nervoso mas, só por si, torna-se complicado manter a “qualidade dilatada” num espaço tão limitador para expandir o corpo, como é o frasco⁷². Por isso, a estratégia utilizada para o ator se conseguir adaptar, foi aproveitar o som das “máquinas de lavar”, assim como aproveitar os panos que tapavam os frascos, já que estes protegiam os atores e músicos do olhar do público. Outro desafio para o ator foi o cansaço e dormência corporal por estar na mesma posição por muito tempo. O mesmo explica que, por ter sido só “Dante” a falar (até se retirar os panos dos frascos), estas cenas do espetáculo dependiam do silêncio absoluto dos artistas. Assim, nos momentos de maior barulho (como é o caso dos sons da “máquina”), o ator aproveitava para esticar o melhor possível os músculos e se recompor.

7.3.2. Consciência corporal dos músicos e atores secundários

Para todo o elenco, as partes do corpo às quais tinham que prestar mais atenção (tendo mais consciência e expressão), eram a boca e os olhos. A forma da boca era determinada de acordo com a embocadura de cada instrumento e porque era a parte de corpo que se mantinha “estável” desde o início do espetáculo até ao retirar da “cabeça” da criatura. No momento em que os músicos não estavam a tocar, estes tinham que manter a boca de acordo com a embocadura do instrumento. Para Cardoso e Felicidade, não deixou de ser algo que, para os músicos, era natural pois, mesmo ficando com um pouco mais de tensão acumulada naquele ponto, não deixava de ser a forma de tocar que cada um já está habituado. Para os atores, neste caso, Fabian Bravo, apesar de não ser algo “natural” a um ator que não toca o instrumento que neste espetáculo lhe foi designado, apesar da expressão bocal diminuir, ainda ficava algo que se “perpetuava” desde o frasco, deixando uma pequena tensão. Era isto que também transmitia a qualidade ao personagem, tanto dentro como fora do frasco, afetando, assim, o comportamento. Por isso, para os músicos, o olhar tornou-se o ponto realmente mais difícil a manter durante o tempo de espetáculo, reflexo do facto de terem que ter consciência ao manter o foco do

⁷² Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.6.

espectador para puderem dar a intenção do olhar que Brites procurava. Para isso, os músicos tinham que perceber muito bem a história, para perceberem as razões para estarem num certo e determinado ponto, ou seja, perceber o que está por de trás do texto. Um exemplo que Felicidade dá, é quando “Beatriz” está a falar na direção do público, tendo o restante elenco o foco de espectador no “ponto de fuga”, que era a luz ao fundo da plateia. Foi necessário “demonstrar ver” o que “Beatriz” estava a ver, mesmo não estando absolutamente nada naquele ponto. Assim como afirma Fabian Bravo, todos os atores e músicos em palco tinham que olhar para este ponto para cumprir uma coralidade, sendo que a estratégia que Bravo utilizou para dar intencionalidade no olhar, foi imaginar aquilo que “Beatriz” descrevia, não esquecendo de envolver, inclusive, o corpo.

Para além do foco do espectador, outro desafio era manter o foco no espetáculo e no meio envolvente. Quando os atores e músicos estavam dentro dos frascos, numa escuridão em que estão sozinhos consigo próprios, isolados do exterior, é muito fácil perderem-se nos seus pensamentos, isolando-se daquilo que está a acontecer. Tal como afirma Fabian, era necessário ter-se sempre noção “do frasco”. Uma das estratégias que o mesmo encontrou para não perder a consciência do espaço exterior, era olhar para Pedro Gil através do ciclorama, quando o mesmo estava em contraluz no início do espetáculo:

Gostava de o ver a entrar, ver como fazia as coisas, isto tudo para não “sair”, de todo, dentro do espetáculo, quando se retirasse o pano e conseguisse estar com atenção aos meus movimentos, mas sobretudo, também em segundo plano da consciência, conseguir estar atento aos meus colegas, para conseguir estar em “coralidade”. Porque senão, acontecia exatamente o que o João não queria: Um elemento dentro do frasco que não estava “alinhado” com todos os outros.⁷³

7.3.2.1. Ritmo híper lento

Uma das características deste espetáculo, muito caracterizador dos frascos, é o ritmo **híper lento**. Estar neste ritmo não significa estar-se constantemente a mexer lentamente. Tal como afirma João Neca, este ritmo tem haver com o estar dentro da água,

⁷³ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.6.

mais exatamente o formol, sendo que começaram a trabalhar nesses “a partir dessa ideia dramaturgica concreta que João [Brites] tinha sobre o que é que eram os frascos, onde é que estavam os músicos e o que é que aquilo representava.”⁷⁴. Este ritmo pode significar, por exemplo, estar imóvel durante algum tempo e depois mexer para mudar a posição de alguma parte do corpo. O ritmo **híper lento** praticado neste espetáculo trazia dificuldades aos atores e aos músicos. Rodrigo explica que, por ter um instrumento grande e pesado que é a tuba, nos momentos em que tinha que estar absolutamente quieto, podia encontrar-se em posições complicadas de equilibrar o instrumento e manter-se quieto ao mesmo tempo. Por aquilo que observei nos ensaios e pelas entrevistas, manter um ritmo híper lento é muito exigente ao nível físico pois, como afirma Maria Felicidade, se estivessem pendurados no frasco no momento em que a personagem “Beatriz” falasse, mesmo que se encontrassem pendurados no frascos, tinham que se manter nessa posição. Para Fabian Bravo, na altura que ainda não existia os bancos para os frascos dos atores, a exigência física era muito maior, sobretudo ao nível das pernas. Por isso, os bancos vieram como facilitadores dessa exigência física⁷⁵.

A maneira como este encontrou a corporalidade do personagem foi estar sempre em rotação, mesmo que essa rotação não fosse completa (por exemplo, em “meio círculo”), dependendo, assim, de alguma forma, dos pés⁷⁶. Fora do frasco, o mesmo tinha em atenção aquilo que João Brites chamava de “imobilidade dinâmica”, ou seja, mesmo estando parado, não estar totalmente parado, não terminar o movimento.

7.3.2.2. *Suspensão*

A ideia de suspensão, primeiramente, foi refletiva nos pés das “criaturas”, em que estas não estariam a tocar no chão, mantendo-se sempre no banco do frasco para dar a ilusão aos espectadores que estariam suspensos. No entanto, havia pessoas que esse tipo de flutuação não era possível, como é o caso de Rodrigo Cardoso que, pela questão do instrumento, tinha que ter os pés assentes no gradil, senão a tuba estaria torta, refletindo de forma negativa na emissão sonora e afinação⁷⁷. Para Maria Felicidade, esta encontrou a flutuação nos pés, sendo que a estratégia encontrada não foi mantê-los a “flutuar” no ar,

⁷⁴ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.2.

⁷⁵ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.6.

⁷⁶ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.6.

⁷⁷ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.8.

mas foi mantê-los em “bicos” de pés⁷⁸. Portanto, tocar um instrumento em que os músicos estivessem em posições incorretas para tocar, traria consequências negativas ao nível físico do músico e sonoro do instrumento. Por isso, aquilo que foi procurado foi mantendo a posição para tocar, fazê-lo de forma a transmitir a sensação que estavam a flutuar. Para o ator Fabian Bravo, o processo de trabalho para conseguir expressar um corpo em suspenso não foi a partir dos pés mas sim do trabalho individual através da água⁷⁹. O mesmo afirma que, por depender muito dos pés, sobretudo para se levantar do frasco, não os conseguia manter em suspenso, ainda mais sendo este mais alto que o próprio frasco. Por isso, aproveitando a oportunidade de lazer para pesquisa da personagem, e tendo conhecimento do tipo de comportamento que se procuraria para este espetáculo, aproveitou o momento para perceber como o corpo reagia dentro de água. O mesmo conta que:

Começava por tentar ir ao fundo e sentar-me, soltar o ar todo e tentar ficar com o corpo em suspenso. Sobretudo, tentar ver como, dentro de água, sem gravidade e só com o peso do corpo, os braços iam devagarinho, quase de forma impercetível, até realmente chegarem a uma posição em que já não conseguem baixar mais e ficam num estado de repouso sobre um objeto sólido (neste caso, ou era o meu corpo ou o chão da piscina)⁸⁰.

Mais tarde, Bravo transpôs este trabalho de investigação para o frasco a partir do conjugar da qualidade “aquática” que encontrou com os elementos do frasco, ou seja, o banco, o figurino, as deixas, o instrumento e a corda que prendia o mesmo ao ator⁸¹. Outra qualidade que o ator optou por seguir foi, no momento em que o som da máquina entrava, o mesmo chegava propositadamente atrasado no momento de tocar, para cumprir com a “qualidade aquática”.

7.3.2.3. Interação com instrumento e figurino para músicos e atores secundários

⁷⁸ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.7.

⁷⁹ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.6.

⁸⁰ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.4.

⁸¹ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.4.

A opinião de Rodrigo Cardoso e Maria Felicidade sobre os figurinos é muito idêntica. Tal como disse anteriormente, para Rodrigo Cardoso, este despir das “criaturas” era uma transmutação daquela pele “para algo novo, ou seja, um bocadinho (...) deixarmos as religiões que são todas diferentes para passarmos a ter um traje de acrobata que é todo igual.”⁸². E para Maria Felicidade, é uma despedida, é o “ter muito cuidado a levantar os braços, mas depois voltares logo para teres a certeza que ela não vai cair, que é uma coisa frágil, acaba por demonstrar o carinho que nós temos com a criatura que nós éramos, mas que agora evoluímos.”⁸³.

Em relação aos instrumentos, como são dois objetos já muito naturais aos músicos, contracenar com os mesmos não foi estranho. Cardoso teve dificuldade de transpor a tuba para fora do frasco, mas, como disse anteriormente, foram encontradas soluções. No entanto, para Fabian Bravo, foi diferente. Segundo o mesmo⁸⁴, o instrumento que o ator tinha era o bombardino, instrumento que tinha um propósito mais estético que musical. A forma que o mesmo encontrou para conjugar com a sua corporalidade, foi estar “fechado” sobre o instrumento. E, aproveitando o facto de o frasco ser representativo da peça Rei, a maneira como o ator agarra no bombardino, acabava por demonstrar tratá-lo como um filho. No entanto, foi complicado para o ator habituar-se ao instrumento e a aprender a ter esse cuidado.

7.3.3. Desafios para os atores principais

Sara Belo e Pedro Gil consideram que trabalhar com O Bando, mais precisamente João Brites, é sempre desafiador e exigente, porque nunca é algo linear, ou seja, como afirma Gil, “têm muitas camadas de composição”⁸⁵. Para a mesma, este foi o primeiro trabalho com O Bando que foi atriz principal e não cantora. Sara Belo já tinha representado em “Inferno” e “Purgatório”, espetáculos da trilogia da “Divina Comédia” anteriores ao “Paraíso”, portanto a mesma já estava, de alguma forma, familiarizada com os gradis de ferro, sendo que considera este cenário mais fácil que os outros anteriores. Para Pedro Gil⁸⁶, o principal desafio neste espetáculo foi na interação com os restantes membros do elenco pois, se não tivesse existido uma boa relação entre todos, o espetáculo

⁸² Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.2.

⁸³ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.4.

⁸⁴ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.4.

⁸⁵ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.4.

⁸⁶ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.4.

seria mais “penoso” de se realizar, especialmente pela “irregularidade temporal” de cada membro do elenco. João Neca também afirma que, ao contrário do que aconteceu em “Inferno” e “Purgatório”, no espetáculo “Paraíso” houve espaço para se criar laços, sendo que o mesmo considera que isto aconteceu porque o mesmo consideram que foram Sara Belo e Pedro Gil a “cola” das relações interpessoais do elenco⁸⁷.

Para Gil, o texto também foi algo exigente porque, apesar de ser um monólogo de “Dante” e de haver mais personagens a, de uma maneira outra, falarem texto, o mesmo estava muito em volta de “Beatriz e “Dante”. Tal como afirma Pedro Gil:

A viagem que esta personagem faz ao paraíso é, toda ela, extraordinária, quer ao nível da linguagem, da cenografia, a nível sonoro, de tudo. Portanto, esse lado do “fantástico”, toda essa composição, é um trabalho de grande exigência técnica, algo que caracteriza também, de forma geral, o trabalhar com o “Bando”⁸⁸.

7.3.4. Consciência Corporal para os atores principais

Para Sara Belo, a parte do corpo que a atriz tinha que ter mais consciência e expressão eram as mãos, pois a mesma tem consciência que tem muita tendência em mexê-las muito, o que, realizado de uma forma inconsciente, estraga/polui. A mesma exemplifica que para a cena do Adão foi algo consciente, construído em ensaio. Enquanto para os músicos e atores secundários, o maior desafio era com os frascos, para Sara Belo e Pedro Gil era a movimentação pelo cenário. De acordo com Belo, a mesma afirma que considera a personagem “Beatriz” uma espécie de *site specific*, porque “a movimentação teve que se adaptar àquele cenário.”⁸⁹. Se o cenário tivesse sido realizado no chão, Sara Belo afirma que a “Beatriz” ficaria diferente pois o jogo de pernas que o cenário do “Paraíso” exige, é muito diferente. Por isso, os atores tiveram que se adaptar ao cenário, encontrando soluções a partir do andar e estar diferente que o cenário transmitia. O mesmo afirma que foi “preciso tempo para “gravar” esse tipo de automatismos para isso poder “passar” o espetáculo todo e eu não ter que perder muita atenção com isso e poder estar mais disponível para a contracena e para aquilo que acontece.”⁹⁰.

⁸⁷ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.2.

⁸⁸ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.4.

⁸⁹ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.5.

⁹⁰ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.4.

Para Pedro Gil, a verticalidade transmitida pela flutuação do cenário, era o que “contaminava” um pouco de tudo. Havia sempre a tensão psicológica de o ator ter o acidente de cair, transmitindo essa tensão psicológica para uma tensão mais física, neste caso, para o posicionamento dos pés. O mesmo ator considerava importante representar uma “flutuação” de uma personagem que tinha um lado mais senhorial e aristocrático, não esquecendo a “locomoção e a direção do olhar, para dar foco a uma cenografia que não mexe, sendo que é isso também que comunica o que é que ele está a pensar, a quem se está a dirigir, quem está a falar com ele, o que está ele supostamente a ouvir, de onde vem o som.”⁹¹. Esta característica de flutuação que Pedro Gil representou em “Dante” foi a instabilidade provocada pelo cenário na personagem. Apesar de o cenário estar parado e estático, o ator representava um cenário “bamboleante”, representando essa flutuação.

A respiração nas experiências de morte que a personagem vai tendo ao longo do espetáculo, associadas a uma ideia de pânico, asfixia, medo ou ansiedade, foi algo também trabalhado ao nível corporal, representando uma notória movimentação corporal. A contaminação da voz a partir de outras personagens foi algo trabalhado nesta consciência corporal, quando o mesmo interpreta a voz do “Dante Sarcástico” (uma voz mais grave e arranhada, lembrando algo do passado, velho) e a “tradução” de personagens enfrascadas, mais precisamente, a voz da personagem “Adão”, representada por um trombone, o que acabava por “contaminar” também o corpo do ator.

8. Monólogo

Este monólogo foi um desafio proposto pela minha orientadora da instituição, Suzana Branco. Esta pediu-me para fazer um monólogo que falasse sobre o Bando, para ser apresentado no Dia do Entroncamento, com um tempo máximo de 15 minutos. No entanto, como este dia já estava muito ocupado pelo outros espetáculos, ficou decidido que apresentaria à equipa do Bando no dia 31 de maio, coincidindo com o meu último dia de estágio.

8.1. Processo de Criação e Trabalho da Atriz

1ª Fase: intenções e primeiras ideias

⁹¹ Entrevista disponível nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.3.4.

O **primeiro plano do monólogo** era para ser uma apresentação de 15 minutos, para mostrar a pelo menos 50 pessoas. Com um tempo tão limitado, não conseguia apresentar todos os espaços d'O Bando e não podia gastar muito tempo com deslocações pela Quinta toda. Por isso, decidi resumir a apresentação em cinco espaços: frente da entrada (onde falaria sobre o início do Bando), armazém de adereços (onde iria mostrar e falar sobre alguns adereços e respectivas histórias), cozinha (o principal objeto a ser apresentado seria a matrícula do primeiro carro itinerante do Bando), salão de acolhimento e casa de banho feminina.

A seguinte etapa para a realização deste monólogo foi, realmente, conhecer O Bando e a sua história. Até à realização definitiva deste monólogo, fui recolhendo histórias e memórias das pessoas que estão nesta casa, sendo que duas grandes fontes de informação vivas foram Clara Bento e Fátima Santos. Eu “absorvia” as histórias que iam contando, fosse através de uma conversa fosse por uma pergunta sobre algum objeto d'O Bando. Durante a pausa de Natal e o mês de janeiro, exatamente no tempo em que estive confinada e doente por causa do COVID-19, aproveitei para tratar deste ponto assim que me senti melhor. Li livros e artigos sobre o Bando, os três Manifestos produzidos pelo mesmo e fiz pesquisas ao nível audiovisual, isto tudo para realizar a primeira parte deste relatório e iniciar a realização escrita do monólogo. Foi no final de janeiro que, ao ver um programa de televisão, me surgiu a ideia de mostrar O Bando como se fosse um museu vivo, como uma guia das memórias, sendo que foi a partir deste ponto/ideia que comecei a escrever as primeiras diretrizes para a criação do monólogo. No entanto, em conversa com Raquel Belchior, quando falei-lhe desta ideia, a mesma fez-me perceber que não fazia sentido porque, apesar de existirem museus vivos, parecia que o Bando já tinha perecido. Por isso, para evitar essa ideia de finitude, a ideia de apresentar O Bando enquanto museu vivo modificou-se para a apresentação de um espaço repleto de histórias e memórias, não sendo, de todo, um museu.

Uma das ideias que surgiram foi a colocação em determinados pontos da Quinta, manequins vestidos com figurinos de espetáculos específicos, posicionados de forma a estarem a fazer trabalhos cotidianos na quinta (atender telefonemas, beber café, estar a trabalhar ao computador, etc.). Outra idealização que tive desde início era que esta guia teria vários nomes, desde Afonso Henriques, Jacqueline, Ovo, Boneca, Alma Grande, etc., tudo a partir de espetáculos da cooperativa e pessoas que por nela passaram.

Portanto, uma das pesquisas que fiz para a realização deste monólogo foi a procura de peças do Bando. Para tal usei o site oficial deles para esta pesquisa das histórias que me parecerem mais interessantes e que tinham de alguma forma ligação com os espaços escolhidos⁹².

Com os espetáculos e excertos escolhidos, primeiramente pensei em enunciar as personagens através da guia a partir de, sobretudo, objetos. Para o espetáculo “Trágicos e Marítimos” iria usar um dos baús grandes que se encontram na sala de adereços; o objeto para a ligação do espetáculo “A Pregação”, iria usar o sal que está na cozinha; para a “Paula de Papel” iria usar uma folha de papel amachucada (uma ideia dada pelo Nicolas) dentro de uma caixa histórica do Bando⁹³; a história “Mirad, um Rapaz da Bósnia” iria usar a escultura de madeira que está localizada na casa de banho das raparigas. Como foi dito anteriormente, a primeira ideia era mostrar O Bando enquanto guia e este ser um museu vivo, por isso, para os restantes espetáculos que mencionei anteriormente, iria procurar os figurinos desses mesmos e colocá-los em manequins.

Uma dúvida que tive ao fazer este monólogo era se deveria colocar os nomes dos fundadores d’O Bando ou se deveria falar de pessoas importantes que ajudaram O Bando a ser a companhia de teatro importante que é, como é o caso da Fatinha, da Natércia Campos, Raul Atalaia, etc. Em conversa com Raquel Belchior, esta fez-me perceber que havia imensas pessoas que tiveram um papel importante para o crescimento do Bando, por isso a ingenuidade desta ideia. Para os fundadores, considerava na mesma importante falar sobre eles, pois, por aquilo que pesquisei, eles não são muito frequentemente falados, e por isso queria que este monólogo os incluísse. Surgiu a ideia de os mencionar (pelo menos mais um para além de João Brites) quando encontrei o trompete que pertencia ao Horário Manuel.

Outra ideia inicial, era usar o jornal “O Pião” como referência para este monólogo. Para tal, queria incluir a apresentação do jornal físico ao público e o texto:

Há bandos de bandidos, bandos de andorinhas, bandos de macacos e há “O Bando”. Mas é esquisito, não é? Bando de quê? Que é isto de “O Bando”? Bem, “O Bando” é um grupo de pessoas que gosta muito de teatro, que faz teatro e que

⁹² Podem ser consultados nos Anexos, mais especificamente, o ponto 14.4.1.

⁹³ Caixa que, originalmente, servia para guardar granadas, ao qual O Bando a reutilizou para guardar materiais de espetáculos e outros materiais que levavam para as escolas

vive disso. Quer dizer, fazer teatro para todos é a nossa profissão. No nosso grupo, toda a gente pode brincar, conversar, participar e até mesmo inventar as suas histórias e peças (Bando, 1994, p.220).

No entanto, a ideia do jornal físico acabou por não seguir avante no processo final, mantendo, porém, a frase deste para iniciar o monólogo. A visita das pessoas a'O Bando terminaria (antes de serem levadas até à sala de espetáculo) no Salão de Acolhimento, ao qual enunciaria todos os nomes que a Guia tem e que aquele público iria fazer também ele parte da história do Bando.

Desde o início que me foi proposto realizar este monólogo, que um caminho que queria seguir era contar a história d'O Bando a partir de objetos quotidianos. Ou seja, não queria que a Guia destas memórias fosse muito técnica na informação, mas sim que contasse histórias das pessoas a partir destes pequenos detalhes, pois são as pessoas que fazem d'O Bando, aquilo que é O Bando. Um dos primeiros objetos que encontrei na Quinta que usei no monólogo foi a matrícula do primeiro carro itinerante do Bando, que está localizado na cozinha. A partir deste objeto, defini que o tema a ser falado no monólogo deveria ser sobre a itinerância. Numa visita ao armazém aos adereços d'O Bando com Victor Santos e Clara Bento, questionei-os sobre a origem de alguns adereços que me suscitavam mais a curiosidade.

Terminei de escrever a primeira fase do monólogo em meados de fevereiro e ensaiei esta primeira versão até ao final de março. Foi por esta altura que comecei a perceber que não estava pronta para apresentar o monólogo. Não tinha tido o olhar exterior de alguém para me acompanhar e me corrigir, nem sentia que a história estivesse ainda totalmente completa. A minha orientadora de estágio, Suzana Branco, também concordava com isto. Por isso, decidimos que iria apresentar o monólogo no final do meu estágio, sendo que, até lá, pude ter o auxílio da Suzana, da Juliana Pinho e da Rita Brito para melhorar o texto e me encenarem (aqui a última já foi na terceira fase).

2ª Fase: objetos e desenvolvimento do texto

A segunda fase deste projeto contou com a apresentação a Juliana Pinho e a Suzana Branco, sendo que ainda tive reunião com a última para melhoramento da história e acrescento de espaços. No ensaio que tive com Juliana Pinho, ela pediu para fazer um

ensaio “corrido”, sendo que interveio na cena do Armazém, ao qual deu a ideia de se fazer um jogo em que o público tinha que adivinhar o espetáculo correspondente ao ano que a Guia propusesse, sendo que esta depois apontava a localização do objeto ou da caixa correspondente a esse espetáculo. Por exemplo: GUIA: um espetáculo de 2017 (Inferno). Na Cozinha, como não tinha ainda encontrado a corporalidade para este espaço, a Juliana sugeriu estar escondida ao lado do frigorífico e, a partir disso, surgiu-me a ideia de me esconder entre as portas dos armários dos utensílios de cozinha. Esta ideia foi mantida para falar sobre a itinerância a partir da matrícula de carro lá localizada.

Em meados de abril, eu e a Suzana juntamo-nos para perceber como poderia aumentar o monólogo, sendo que já teria que levar alguma proposta em relação aos espaços. Algo que não fazia sentido era andar para trás e para a frente no caminho da visita. Por isso, a forma final do caminho é a seguinte: Escadas de madeira no parque de estacionamento, espaço entre a entrada e a porta da cozinha, cozinha, armazém de adereços, oficina, sala 4, sala de espetáculos, sala 3 (sala de costura), armazém de figurinos, sala 2, casinha, salão de acolhimento e terminava nas escadas caracol do mesmo espaço. Apesar de os excertos dos espetáculos escolhidos não terem passado para esta segunda fase, mantive o excerto do espetáculo “Paula de Papel”, isto porque descobri, por mero acaso, que neste espetáculo aparecia a anteriormente mencionada caixa histórica d’O Bando. Por considerar esta caixa uma referência visual muito importante e o facto de a “Paula de Papel” estar referenciada à mesma, tornava-se mais relevante utilizá-la. Depois dessa reunião, a Suzana incentivou-me a falar com a Clara sobre os vários objetos que se encontram no salão de acolhimento, como forma de desenvolver mais o conteúdo para o monólogo. Eis o que descobri:

- Sofás: Expo 98. servia para a equipa de artistas, técnicos, funcionários, etc. descansar e dormir. São muito resistentes;
- Portas brancas de entradas e saídas: “Quarentena” (2014);
- Roupeiro preto: espetáculo “Almenara” (não tem fundo, os atores entravam pelas costas do armário);
- Mesa de Madeira maciça: espetáculo “Netos de Gungunhana” (2018);
- 12 cadeiras alentejanas: era de um espetáculo a qual a Clara não se recorda o nome, mas sabe que cada cadeira era o número dos ponteiros do relógio;
- O relógio grande de cuco: veio da casa do João Brites;
- Lava-louças, frigorífico, fogão: espetáculo “Ainda Não É o Fim” (2012). Clara

contou que teve que estar a assar couratos durante o espetáculo;

- Gramofone: utilizado recentemente no espetáculo “Paraíso” (2022), pela atriz Susana Branco;
- Os guarda-chuvas (em bom estado): espetáculo “Os Bigodes na Res Publica” (2010).

Estas referências ainda pensei nelas como fonte de informações que estariam escritas em cartões penduradas por um fio preso aos chapéus de chuva com folhas de figueira no salão de acolhimento, mas esta ideia desenvolveu-se de uma forma que considero ter sido muito melhor: falar ao público em como há tanta coisa para falar sobre O Bando e o tempo é pouco para contar tudo, deixando, assim, o público curioso em conhecer mais.

3ª Fase: consolidação do monólogo e ensaios auxiliados

Depois das reuniões que tive com a Suzana para aumentar o monólogo, fui aos espaços escolhidos fazer exercícios de improviso. No entanto, algumas ideias que tinha definido com a Suzana sobre certos espaços, acabaram por “cair”, como foi o caso da sala 4, em que iria falar sobre as Confrarias e, junto com a Rita e a Juliana, percebeu-se que fazia mais sentido falar deste tema na sala 2. Entretanto, depois da residência das turmas da Hermenegildo Capelo, a sala 4 ficou pintada com graffitis pelas crianças e, mais tarde, descobri que a mesma tinha sido modificada para o 40º aniversário d’O Bando, para o espetáculo “Quarentena”.

Foi nesta fase que comecei a ter um maior apoio na encenação por parte da Rita Brito e da Juliana Pinho. Também fiz uma apresentação do monólogo à Sofia⁹⁴ e conversamos sobre as partes a melhorar, sendo que a mesma notou a falta de corporalidade da Guia na relação com os espaços. Ao ter ensaios com a Rita Brito, a mesma questionou-me da utilidade de falar da “Paula de Papel” e levá-la comigo pel’O Bando. Ainda sugeriu a ideia de ir perguntando pela “Paula de Papel” durante a visita e depois deitá-la na lareira, mas depois surgia o problema que se a lareira não tivesse acesa, tornava-se uma cena sem sentido e, no fundo, andar a percorrer esta personagem pelo espaço não fazia sentido. Mesmo assim, queria usá-la, tal como expliquei anteriormente, pela ligação que este espetáculo tinha em relação à caixa histórica d’O Bando. Acabei por

⁹⁴ Outra estagiária, que pertenceu também à Confraria deste ano

definir que a “Paula de Papel” deixaria de estar em frente à porta exterior da cozinha, passando a localizar-se na oficina.

Por entre ensaios, surgiu-me a ideia de, para me apresentar ao público quando me encontrava com eles nas escadas, deixar escrito em várias folhas de um Chorão (que existe ao lado destas escadas), diversos nomes, desde nomes dos fundadores do Bando a pessoas que tiveram impacto na história d’O Bando. Contudo, primeiramente, queria-me apresentar enquanto Line, diminutivo de Jaquellene Tison, em homenagem a uma das fundadoras do Bando e a primeira a falecer. Outra ideia que surgiu durante os ensaios com a Rita, foi iniciar o espetáculo a correr pela Quinta, a gritar “Eles chegaram!”, ir até ao Salão de Acolhimento e tocar o sino, pois todas as reuniões e refeições iniciam a tocar no sino.

Com os ensaios que estava a ter com a Rita, percebemos que usar o monólogo me estava a atrapalhar no improvisado e no à vontade com a personagem e o espaço. Então, uma sugestão dada pela Rita que resultou foi sintetizar os temas de cada espaço.

O figurino da Guia foi das últimas tarefas que pensei porque, primeiro, ainda estava a descobrir como funcionava e reagia esta personagem, e porque não encontrava o traje “perfeito” para ela. Acabei por encontrar um casaco verde-claro que considerei fazer parte da personalidade da Guia. O casaco foi escolhido em específico porque a Guia é a história e as memórias d’O Bando e este está muito ligado à natureza. Uma das ideias que tinha surgido para o traje da Guia eram hortelãs⁹⁵, logo, a cor verde era a eleição para ela. No último ensaio com a Juliana, ou seja, no dia da apresentação, ela sugeriu-me encontrar uns sapatos para a Guia. Encontrei uns sapatos bota mais ou menos velhos. Assim, conseguia transmitir algo muito próprio do Bando, o trabalho árduo que é manter uma cooperativa de Teatro numa quinta. Portanto, considero que escolhi um figurino que transmitisse três características que considero serem naturais d’O Bando: a criatividade, o trabalho árduo e a ligação à natureza. Ao criar a Guia, a partir de improvisos e dos ensaios com a Rita, percebi que a Guia tem uma certa ingenuidade e que tem um grande orgulho na sua história e memórias (que são as d’O Bando).

A Guia é uma reflexão das pessoas que conheci ao longo do meu período de estágio, aquelas que estão empenhadas na progressão d’O Bando, que são criativas para ter novas ideias e que estão disponíveis para ajudar. No entanto, é de fazer notar que esta

⁹⁵ Ideia que acabou por não ser utilizada

é a minha versão da Guia e que, tal como acontece com a personagem “Afonso Henriques” na peça designada pelo mesmo nome, é sempre diferente consoante o ator que o projeta, a Guia também o é.

No último ensaio, a Juliana sugeriu “brincar” com o casaco, usando-o de várias formas. Isto foi colocado em prática de forma improvisada⁹⁶, na apresentação do monólogo.

A apresentação do monólogo “Conto de Memórias” à equipa Bando, ocorreu no dia 31 de maio, pelas 17h. No entanto, antes de chegar a hora da apresentação, ainda tive um último ensaio auxiliado com a Juliana. Uma dificuldade que tenho é a dicção das palavras e, por isso, a mesma deu-me um exercício para pôr um lápis na boca para me ajudar na dicção. Para além de ter que preparar a personagem, tive que preparar alguns espaços:

- Escondi um copo de água de papel no Salão de Acolhimento, na oficina, na Sala 4, na Sala 2. Isto porque, como costume beber muita água, se sentisse a necessidade de me hidratar para manter o registo da guia;
- Fui saber com o Fabian o nome da areia usada para o espetáculo “Futebol” que se encontra na oficina. Para não me esquecer no momento da apresentação, escrevi o nome num dos dedos da minha mão;
- Escrevi em algumas folhas do Chorão que está ao lado das escadas de madeira, escrevi os vários nomes que enunciei anteriormente;
- Na oficina, deixei lá a caixa histórica com uma folha de papel amachucada e livros que serviram de inspiração para a realização do espetáculo “Paula de Papel”;
- Coloquei um espelho de corpo inteiro no meio da sala 3 (sala da costura) para o público poder ver o segredo da Guia;
- Coloquei os *charriots* do Armazém de figurinos dispostos de forma que ocupassem o espaço, mas que tivessem um caminho condutor até á porta para a sala 2;

Quando chegou a hora, fui para as escadas da casinha, concentrar-me e interiorizar a personagem, sentindo a ansiedade e a excitação “dela” (a Guia). As aprendizagens adquiridas estarão localizadas no capítulo seguinte, Conclusão. No entanto, eis o que senti

⁹⁶ Apesar de ter, primeiramente, experimentado diferentes formas de o colocar.

e pensei durante o momento em que estava nas escadas até começar a correr até ao sino:

“Ela” (a Guia) está ansiosa porque, ao fim de 48 anos, vai poder finalmente mostrar o Bando e dar-se a conhecer. Sinto o coração “dela” acelerado. Ou será que é o meu? Talvez seja o coração de nós as duas, o nervosismo de uma e a excitação da outra. Será que os vamos conseguir ver? Quando saberei que posso começar a correr? Bem, algo que aprendi ao longo deste tempo é realmente que o corpo sabe quando deve agir, que devemos confiar na nossa intuição artística. Será que vão gostar? Será que vão rir? Será que vão chorar? Estou mesmo nervosa e “ela” só quer sair e correr para o sino, mas não pode ser, ainda é cedo! Estou a ouvir passos na gravilha, e vozes também. Eles estão a dar a volta. Eu avisei que seria em frente às escadas de madeira. Eles começaram a ir na direção das escadas. “Será que é agora?” Não, ainda não. Temos que esperar mais um pouco, não me posso esquecer de respirar depois de tocar o sino, senão não conseguirei expor a voz como deve ser, mas tenho que na mesma demonstrar estar cansada. Já posso ir.” (**personagem intermédia**)

9. Conclusão

Considero que consegui atingir os objetivos pretendidos com este estágio, e as expectativas foram largamente ultrapassadas. Em vez de acompanhar um processo de criação, consegui acompanhar três: o espetáculo “Paraíso”, a criação dos dois espetáculos apresentados pelas Confrarias e o meu próprio monólogo. Tendo a oportunidade de, nos últimos dois, ter tido uma experiência muito rica enquanto atriz e criadora, o que considero ter sido muito relevante para o desenvolvimento das minhas capacidades de atuação. No momento em que comecei o estágio, a minha orientadora advertiu-me que iria passar por “toda a máquina”, pois ninguém n’O Bando tem exclusivamente uma função, e foi isso que fiz: ajudei na elaboração de figurinos, no acolhimento de públicos, na limpeza do espaço, na assistência às formações, etc. Sempre estive disponível para auxiliar naquilo que podia, mesmo quando no início ainda combatia a minha timidez. Considero que fui uma estagiária ativa, no que respeita à interação com o grupo nas diversas dimensões e na pesquisa necessária à produção de uma reflexão constante deste relatório. Ao fim de pouco mais de três meses, a minha dinâmica no grupo já estava bastante desenvolvida.

Para além do trabalho de acompanhamento e/ou participação nos processos de criação, também gostei muito de fazer parte dos outros projetos que O Bando teve ao longo dos meses. Considero que cresci e me desenvolvi imenso neste estágio, não só ao nível pessoal e profissional, mas também ao nível teatral. O monólogo que criei foi o que mais excedeu as minhas próprias expectativas, especialmente pelo feedback positivo por parte da equipa d'O Bando que o visionou. Para compreender e conhecer o trabalho d'O Bando, tive que compreender a história e processo de amadurecimento que faz deste grupo uma referência a nível nacional e internacional. Também por esse facto, a minha estadia enquanto estagiária no grupo, se traduz numa honra e numa oportunidade que agradeço profundamente.

Apesar de não ter realizado o CAC e ter sido somente observadora, pude aprender ferramentas desta formação de forma participativa, nas Confrarias. O mesmo ocorrendo enquanto observadora das ações desenvolvidas no âmbito da Act School. Descobri ao longo das minhas práticas teatrais (Confrarias e Monólogo), que a minha grande dificuldade se centrava na corporalidade dos meus personagens. Sendo que percebi que me é mais fácil descobrir a corporalidade se “contracenar” com um objeto, como foi por exemplo: o caso do ramo e dos fios de lã para “Fio de Beatriz” e os vários objetos que usei para o monólogo.

Foram realmente meses de aprendizagem. Sinto que cresci muito ao estar nas Confrarias e pude adquirir novos conhecimentos e novas ferramentas que melhoram a minha performance artística. Nas duas apresentações, considero ter estado bastante consciente da minha corporalidade, interioridade e do espaço envolvente, incluindo os meus colegas confrades. Para mim, foi muito inovador este processo de criação teatral. O que a partir de uma romã se conta!

No final da minha apresentação do monólogo “Conto de Memórias”, eu e a equipa d'O Bando juntámo-nos para falarmos sobre o que tinha apresentado. O feedback foi positivo. Muitos ficaram surpreendidos com a minha apresentação. Só não assistiu ao monólogo a Fátima Santos, a Maria Taborda, a Rita Brito, o Raúl Atalaia, o João Brites, a Clara Bento e a Susana Branco. Acharam bonita a ingenuidade da personagem. Viam-me a ensaiar, mas não estavam à espera disto. A Juliana referiu-se ao pouco tempo que existiu para que pudesse contar com ensaios supervisionados (Suzana, Rita, Juliana), mas que no geral estive bem. Ela gostou dos jogos com palavras, como com a palavra Hermenegildo Capelo, embora tenha consciência que precisarei trabalhar mais a dicção.

Desde o início que queria que a atenção se focasse nos detalhes e histórias a partir de objetos, como algo ainda por descobrir (como é o caso do coração de pedra ou da matrícula do primeiro carro d'O Bando). A Inês Gregório salientou a necessidade de adequar os espaços aos grupos, pois caso se tratasse de um grupo maior, nem todos conseguiriam ver a parede de objetos cénicos no Armazém,. Também em relação ao uso de figurinos pelo espaço poderia ser difícil manter o foco. Foi referido ser interessante a cronologia do espetáculo, desde 1974 à atualidade. O Bento, o Fabian e outros mais que não conheciam muito bem a história do Bando afirmaram terem aprendido e descoberto muitos aspetos relevantes. O Neca disse que foi perceptível que, ao contar estas pequenas histórias, eu tinha aprendido imenso, absorvendo o que me contavam. Esse é um processo importante na aprendizagem dos estagiários. A Paula ainda referiu que não se recordava de terem tido uma estagiária que fizesse algo do género e ao Fabian pareceu- lhe este monólogo uma representação teatral do presente relatório. Entreguei este texto como um presente para O Bando, mencionando a necessária atualização. A título de exemplo referi que na semana anterior não havia as cinzas da fogueira nem os graffitis da sala 4 e, que naquele momento tinha sido importante incluí-los e mencioná-los. Também ao aparecer a cadela da Amália, a Nara, aproveitei a deixa do texto: “aqui contracenamos com outros bichos, no meio das ervas e das árvores, sujeitos ao mesmo tipo de amplitude térmica, umidade, Chuva, sol”. A Nara foi uma excelente atriz.

Tenho noção que as primeiras cenas estavam bastante mais preparadas do que as seguintes, já que necessitariam de mais tempo. No entanto, consegui adaptar-me, mantendo um registo contínuo de guia (depoimento da Amália). Destaco ainda a referência ao “abraçar da casa” e ter iniciado a apresentação com o sino, porque na verdade é como se inicia tudo na rotina do Bando, desde o almoço comunitário até às reuniões semanais. Após estes meses estou mais aberta, porque isto é um Bando de amor.

“Contamos com cooperantes, trabalhadores e estagiários que vestem a camisola.” (Bando, 2020, p.140). Efetivamente, O Bando, ao contar fortemente com o apoio de várias pessoas, conta, sobretudo, com pessoas que tenham força de trabalho e vontade de realização. Se tivesse que me autoavaliar neste momento, considero que consegui “vestir a camisola”. Sempre estive disponível para auxiliar a equipa. Todas as semanas tinha que apresentar relatórios semanais à orientador e realizei o Diário de Bordo, que foi um grande auxílio para a realização deste relatório. O desenvolvimento deste relatório não consegue demonstrar o lado humano de uma estudante que luta contra o tempo, a ansiedade pelas

incertezas do futuro, os risos partilhados com as pessoas que passaram pelo meu caminho e as lágrimas que deitei quando me sentia incapaz. No entanto, tudo isto valeu a pena para continuar a concretizar o meu sonho: fazer do teatro a minha profissão e continuar a descobrir novas formas e ferramentas para a melhor realização desta arte!

10. Bibliografia

- Antunes, D. (2009). *Estar em cena no bando*. In Bando (Ed.), *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto* (p.109-117).
- Bando (1980). *Manifesto 1*.
http://www.obando.pt/fotos/editor2/2020/teatro_o_bando_manifesto_1.pdf
- Bando (1988). *Manifesto 2*.
http://www.obando.pt/fotos/editor2/teatro_o_bando_manifesto_2.pdf
- Bando. (1994). *Monografia de um Grupo de Teatro no seu Vigésimo Aniversário*. Editora Corlito/Setúbal
- Bando (2005). *Máquinas de Cena – o bando*. Campo das Letras
- Bando (2009). *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto*. O Bando.
- Bando (2019). *Relatório: Movimento Zebra*. (Documento dactilografado).
- Bando (2020). *Manifesto 3 – Teatro e Singularismo*. O Bando.
- Borges, D. (2016). *Ator em Cena: Notas sobre apropriações artísticas e pedagógicas a partir do trabalho de João Brites, o Teatro O Bando e seu Sistema de Formação para atores*. Universidade de Brasília.
- Brites, J. (2005). *Ir ao Teatro como quem parte em Viagem*. In Bando (Ed.), *Máquinas de Cena – o bando*. Campo das Letras (p.27-35)
- Brites, J. (2009). *Processos Criativos*. In Bando (Ed.), *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto* (p.229-234).
- Brites, J. (2009). *Teimar em inscrever no quotidiano a dimensão ética e política do teatro*. In Bando (Ed.), *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto* (p.193-200).
- Campos, N. (2009). *Um exercício de cidadania*. In Bando (Ed.), *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto* (p.204-210).
- Coelho, R. (2017). *Um teatro português do início do século XX ao dealbar do novo milénio*. In *Teatro português Contemporâneo – Experimentalismo, Política e Utopia*. TNDM II & Bicho-do-Mato, Lisboa.
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/30658>

- Correia, M. (2009). *O tempo do actor em cena é o tempo do presente*. In Bando (Ed.), *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto* (p.103-108).
- Dias, J. G. (2017). *Narrativas em cena e os processos de criação de João Brites em adaptações de romances para os palcos do Teatro O Bando*. *Sinais de Cena*, II, nº2, pp15-31. <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/17136>
- Francisco, R. (2005). *Estruturas Materiais e Estruturas Espaciais*. In Bando (Ed.), *Máquinas de Cena – o bando*. Campo das Letras (p.21-25)
- Mata, A. (2012). *Valorização de Património do Teatro O Bando – Ao Relento, uma Instalação de Máquinas de Cena em Degradação Assumida*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.
https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7490/5/ULFBA_tes%20549.pdf
- Neldner, D. (2009). *O público é essencial ao teatro*. In Bando (Ed.), *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto* (p.178-182).
- Pais, A. (2009). *Uma selecção crítica de textos de João Brites*. In Bando (Ed.), *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto* (p.21-43).
- Rodrigues, M. (2010). *A situação do teatro português na década de 1960*. In Sttau Monteiro (Eds.), *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis de Cardoso Pires e felizmente há luar!*
<http://books.scielo.org/id/dmxrg/pdf/rodrigues-9788579831140-02.pdf>
- Serôdio, M. H. (2009). *Construir sentidos: a prática teatral do bando*. In Bando (Ed.), *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto* (p.47-55).
- Stefanova, A. (2009). *o bando no meio teatral internacional – Coincidências e contrastes*. In Bando (Ed.), *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto* (p.56-61).
- Yendt, M. (2009). *Quem tem medo do teatro para crianças?* In Bando (Ed.), *Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajeto* (p.159-166).

10.1. Fontes consultadas

- APCEN. João Brites. Recuperado em 12 de outubro, 2022, de

<https://apcen.pt/pt/project/joao-brites/>

- Confrarias. Bando. Recuperado em 12 de outubro, 2022, de <http://www.obando.pt/pt/formacao/confraria-do-teatro/>
- Consciência do Ator em Cena. Bando. Recuperado em 12 de outubro, 2022, de <http://obando.pt/pt/formacao/consciencia-do-actor-em-cena/>
- O Bando: Quem somos. Bando. Recuperado em 12 de outubro, 2022, de <http://www.obando.pt/pt/o-bando/quem-somos/>
- Facebook Bando (2020, setembro 23). Confraria do Teatro. <https://www.facebook.com/bando.teatro/photos/a.211514192195507/3739137809433110/>
- About - ConnectUp. Recuperado em 12 de outubro, 2022, de <https://connect-up.eu/about-2/>

11. Anexos

11.1 Diário de Bordo

I. Relatório Semanais

Os relatórios semanais estão numerados e estruturados por número do relatório, local de estágio, nome da estagiária e data da semana dos eventos. Cada relatório está dividido por dias, horas específicas de cada atividade e local da atividade. As confrarias são realizadas, normalmente, ao sábado e, por isso, é a última parte de cada relatório semanal. Apesar de ter começado o estágio em finais de novembro, os relatórios só começam a ser realizados a partir de 15 de dezembro. Em relação aos apontamentos e aprendizagens, nem sempre terei respostas concretas, mas é uma forma de aprofundamento do conhecimento sobre as problemáticas que lhes estão ligadas. Os objetivos principais dos relatórios semanais são:

- Para as minhas orientadoras poderem acompanhar a minha atividade e tarefas de estágio, junto com as minhas aprendizagens;
- Base para a realização do meu relatório final;

Relatório nº1 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 15/12/2021 a 18/12/2021

15 dezembro (4ª feira) - Bando

14h – 15h: início da leitura do livro “Ator em Cena”, de Diego Borges. Descobri principalmente sobre a vida de João Brites.

15h – 18h: auxílio à Lucie na preparação da festa de Natal do Bando para o dia seguinte;

16 dezembro (5ª feira) - Bando

10h – 13h: auxílio à Lucie na preparação da festa de Natal do Bando;

13h – 15h: Almoço de Natal com troca de presentes. Foi um momento bom, fez-me sentir um pouco mais integrada no grupo.

15h – 17h: auxílio na cozinha na lavagem de loiça e limpeza do salão (Responsável: Lucie Rus)

17h – 18h: Conversa informal com o Nicola (formador das Confrarias). O tema desta conversa era sobre a razão da escolha da romã como tema das Confrarias. Descobri que a romã tem uma ligação pessoal ao Nicola: a avó dele tinha uma romãzeira. Quando surgiu o trabalho com as Confrarias e o espetáculo “Paraíso”, diz que se lembrou desta analogia e, junto com as pesquisas que fez, descobriu que existe uma teoria diferente referente a Adão e Eva: comeram uma romã e não uma maçã. O Nicola contou que descobriu que a romã também é um símbolo de fertilidade, mas este não se prende muito a essa ideia. Questionei-o se poderia ter sido outro objeto e este comentou que chegou a ter a ideia de pedir aos confrades um objeto que lhes fizesse lembrar o paraíso (escada, coroa, etc.).

17 dezembro (6ª feira) - Bando

14h – 15h: auxílio na cozinha na lavagem de loiça (Responsável: Lucie Rus)

15h – 18h: ensaio da peça “Paraíso” entre os dois atores principais e três músicos do espetáculo (clarinete baixo, saxo barítono e trompete).

- Com este ensaio, entendi que os atores têm de ter consciência dos seus movimentos corporais.
- Questionei o João Brites sobre a razão de escolha: do uso de frascos para a cenografia do espetáculo e do som de fundo. Em relação aos frascos, João Brites imaginou um paraíso imóvel e estático e isso fazia-o lembrar os frascos das ciências, que têm dentro seres vivos (ou partes deles). Os seres que estão nestes frascos estão, tal como afirma Brites “em cuidados intensivos do paraíso. Não sentem nada, não estão vivos nem m ortos.”. Em relação ao som de fundo, ele queria também algo diferente do que é a ideia comum do paraíso e a resposta que deu foi que “a máquina de lavar é algo que está sempre presente no quotidiano das pessoas”. Brites também afirmou que o formol (líquido utilizado para os frascos das ciências), altera o som das criaturas, e por isso, procuraram sons “anormais”, ou seja, sons harmónicos.
- Cada ator e músico terá uma peruca diferente, representando as religiões.
- O Neca falou com um músico sobre a posição do corpo inclinado para a frente e para trás, que têm significados diferentes. Inclinado para trás pode transmitir desconfiança e inclinado para a frente pode significar curiosidade.
- O espetáculo terá uma cenografia de flutuação, por isso os atores e músicos também têm que demonstrar isso. Não colocar os pés no chão foi uma forma encontrada para transmitir essa flutuação.
- Como os instrumentos utilizados são de sopro, a boca é a principal imagem do sopro e, por isso, procuraram formas de a exagerar, como por exemplo, “encher” as bochechas de ar.
- No momento do riso da Beatriz, os instrumentos também se “riem”, intensificando o riso dela e o desconforto no espetador.
- A voz rouca e o tique da mão esquerda na personagem Dante, significa outra personagem, o trisavó do Dante.
- Trompete é a voz de aviso, quase como um anjo da guarda de Dante pois

impede-o de morrer no início do enredo e tenta impedi-lo de beber veneno.

18 dezembro (sábado) - Bando

- Neste dia não houve Confrarias.

10h – 13h: Auxílio aos dois atores principais no ensaio. Por outras palavras, estive a ajudá-los na memorização das falas. Por outras palavras, estive a fazer o papel de “ponto”.

- Existem várias formas de decorar falas. Pedro Gil demonstrava usar a “voz branca” (ou seja, sem demonstrar intenções no discurso) e a Sara Belo fala da forma que diria em palco.
- Também percebi que a voz muda a posição do corpo. Por exemplo, nas falas em que a personagem Beatriz utiliza um sotaque africano, o corpo da atriz demonstra ser mais violento.

14h – 18h: Os mesmos atores pediram-me auxílio para o ensaio com todos os atores e músicos.

- Pelas indicações de João Brites aos atores que estavam dentro dos frascos, compreendi que a expressão facial começava na boca e, conseqüentemente, nas sobrancelhas.
- Os instrumentos “alternativos” para além de se expressarem com a boca, também têm que usar todo o corpo, demonstrando que estão a respirar e a soprar para o instrumento.
- O papel da mulher em Beatriz é representado como alguém malévolo e sedutor, ligada aos desejos carnisais. Beatriz é quem motiva Dante para aceitar estes desejos, representando Dante alguém mais casto.

Relatório nº2 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 21/12/2021 a 11/01/2022

Não consegui cumprir o calendário proposto devido a problemas pessoais. Para ajudar, estive com COVID e por isso não conseguia estar bem para conseguir terminar o trabalho de seminário nem começar a parte de contextualização do Bando. Iniciei esta última durante a primeira semana de janeiro fazendo um balanço do que descobri durante esta pausa de Natal e primeira semana de janeiro, pesquisei principalmente sobre a vida de João Brites anteriormente e após a Revolução dos Cravos. Esta pesquisa vai estar mais detalhada no relatório final de estágio, mas, expondo algumas ideias, percebi que a vida de João Brites na Bélgica fora uma época importante para a consolidação dos valores e forma de trabalho do Bando. Outro exemplo muito interessante é o pensamento revolucionário que o Bando teve ao focar-se nas crianças, incentivando-as ao teatro e à educação (através de conexões com as escolas, o teatro itinerante, o jornal “O Pião”, etc.).

São várias as razões que me põem fascinada pela história do Bando. Uma delas é o facto de não se deixarem “abalar” facilmente quando existem problemas. Estes [problemas] tornam-se desafios. Por exemplo, o facto de terem concretizado espetáculos em locais que não tinham condições para albergar apresentações teatrais. Outra razão é o pensamento a longo prazo do grupo, que as crianças que participavam nas atividades do Bando iriam passar a ser adultas e, por isso, acabariam por transmitir às novas gerações o gosto pelo teatro. Ter um grupo com ideias e valores consideradas para a altura revolucionárias, faz-me questionar quantos anos Portugal estaria atrasado se não fosse pelo trabalho deles.

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

1. Como surgiu o nome O Bando?
2. Gostava que a referência ao jornal O Pião fizesse parte da apresentação.
3. Porque pararam com o jornal? Não seria uma boa ideia trazer o jornal de volta?
4. Existe atividades ou eventos que fazem aproximar os trabalhadores do Bando entre si? (e não falo daquelas com as comunidades)

Relatório nº3 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

12 janeiro (4ª feira) - Bando

14h – 14h30: conversa com a Raquel Belchior sobre o relatório anterior.

Definição das tarefas principais da semana.

14h30 – 18h: auxílio na cozinha na lavagem de loiça e preparação do lanche para o ensaio do dia (Responsável: Lucie Rus)

13 janeiro (5ª feira) - Bando

10h – 11h30: reunião de setores

- Na reunião de setores, achei muito interessante a frase dita pela Paula “O Bando a ser Bando”. Interpretei como O Bando conseguir fazer o que se pensa impossível, possível.

11h30 – 13h30: auxílio na preparação do almoço (Responsável: Lucie Rus)

14h30 – 18h: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento). Comentei com a Clara que todos os fatos parecem ter uma ligação ao tema marítimo. Mesmo a peruca da Beatriz ter sido inspirada na figura mitológica Medusa, a mesma fazia-me lembrar ovos de lesma do mar.

14. janeiro (6ª feira) – Cineteatro São João

14h – 18h: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento). Nos ensaios com os figurinos, tomava notas sobre as modificações necessárias que cada músico pedia.

- João Brites falou em “Cabeça badalhoca” – os restos do “corpo” da criatura ficam a pairar, e a cabeça precisava de ter esse efeito também.
- Cada frasco é uma peça de xadrez.
- O olhar dos “enfrascados” deve estar entre o fundo do frasco e a grade do palco flutuante.
- Aprendi que tudo tem de ter ligação mesmo depois de terminada a cena. O frasco e o “corpo” destas criaturas não deve ser logo esquecido, por

isso estas [criaturas] estão ainda perto destes, quase como a se despedirem.

15 janeiro (Sábado) – Bando

Dia: 15 janeiro 2022		Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cándido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que se quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Caminho casa-bando	Deitados no chão, é pedido aos participantes para fechar os olhos e imaginar o caminho que fizeram desde casa até ao Bando.	Treino da memória, relaxamento do grupo
Aquecimento olhar e andar	Os confrades andam pela sala, de forma não circular e o Nicola, a determinada altura do tempo, pede para parar. Os participantes param e, numa primeira fase, olham o que veem em frente e, noutra altura, veem o que está por trás.	Treino do foco/atenção em algo específico e do ambiente envolvente

Magnetismo	Sentados de olhos fechados, com as mãos em frente ao corpo, tínhamos que sentir, primeiramente de forma individual, uma força, uma energia a passar pelos braços e a concentrar-se no meio das mãos. Depois fizemos com outro confrade, em que a determinada altura, este iria fazer um movimento de “corte” entre as mãos do	Sentir a energia interior e do outro Treinar a concentração
------------	---	--

	outro confrade. Se este sentisse a sua energia de alguma forma diferente, poderia abrir os olhos e baixar os braços.	
Máquina	De forma voluntária, alguém do grupo de confrades começa a fazer um movimento repetido, como de uma máquina e, de livre vontade, os restantes confrades vão completando a máquina com um movimento diferente. No final, partilha-se o que o resultado final parecia (houve respostas como uma máquina de fazer pizzas ou de cortar bacalhau)	Trabalho em equipa. Perceber que movimentos devemos conhecendo os limites físicos pessoais.
Improvisação rewiend	Duas confrades iam, de forma voluntária, ao meio do grupo improvisar alguma coisa. Depois o Nicola substituía essas duas pessoas por outras, e estas tinham que refazer o enredo, mas de forma ao contrário.	Treinar a improvisação A memória
Processo de criação	Na “aula” anterior, o grupo de confrades foi dividido em dois e o Nicola deu algumas fotografias para nos inspirarmos em criar uma história, que vai servir de base para a apresentação final. Eu e o meu grupo criámos uma história sobre um burro doente a quem tinha caído o pelo e, por isso, pediu ajuda a umas ovelhas para o vestirem. Neste dia, voltámos a pegar no texto e a melhorá-lo.	Melhoramento do texto do burro e das ovelhas

Anotações e Considerações finais:

- O exercício do magnetismo foi muito interessante porque era preciso estar bastante concentrado ou focado.
- A atividade da “máquina” fez-me ter noção que o ator, ao saber os seus limites, sabe que fazer movimentos complexos tornam-se mais cansativos.

Um exemplo que aconteceu foi usar as pernas para fazer os movimentos.
Ao fim de pouco tempo, a confrade começou a ficar muito cansada

Dia: 15 janeiro 2022		Grupo: adultos
Horas: 14h30 – 17h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cândido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que se quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Semear e crescer	Foi proposto aos confrades que se colocassem em qualquer local do espaço e se imaginassem como sendo uma planta a nascer. Iniciei deitada e fui-me mexendo aos poucos, utilizando muito as pernas como forma de “crescimento” da planta. Aos poucos “fui crescendo” e interagindo com outros confrades e depois com o grupo.	Improvisação Trabalho a par e em grupo Trabalho de personagem
<p>Anotações e Considerações finais:</p> <ul style="list-style-type: none"> A última atividade foi muito relaxantes e fez-me estar em bons momentos de foco. Fez-me pensar no que uma planta necessitaria e algumas das ideias que tive foi procurar segurar as “raízes”, procurar água, sol e comunicação com outras plantas. Algo muito interessante que o confrade Jesus afirmou foi “parecia que as plantas estavam a contar as histórias dos homens. Quase como se o homem tivesse de existir e as plantas se tivessem alimentado 		

deles e das suas memórias, reproduzindo-as”.

- No mesmo exercício das plantas, surgiu a palavra “reenfrutação”

16 janeiro (domingo) – Cineteatro São João

10h – 18h: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento)

- Nos ensaios com os figurinos, tomava notas sobre as modificações necessárias que cada músico pedia.
- No ensaio de domingo, quando a Sara Belo estava a cantar com os músicos, fechava os olhos e arrepiava-me ouvir a melodia. Sentia que estava num sítio astral, sagrado.
- Achei interessante em como devemos “respirar” a personagem. A primeira parte do ensaio era com os músicos, mas os atores não deixavam de vestir a personagem.
- É sempre necessário ensaiar as expressões, o corpo, ter atenção ao movimento, etc., mesmo quando o ensaio está mais direcionado a outros atores ou músicos.
- A interação com o instrumento é muito importante, pois é um dos focos do público.
- Atores vêm a mesma luz que Beatriz e Dante vêm.
- O espetáculo “Paraíso” é o fim da viagem para Dante e para a trilogia apresentada pelo Bando.

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- Outra coisa que entendi no discurso do Bando durante os ensaios, foi a forma de falar com os músicos e os atores, um discurso positivo e encorajador. Considero ser um detalhe muito importante para manter a motivação e a harmonia nos ensaios.

- A suspensão do espaço é algo constante na estética cenográfica na construção dos três espetáculos. Por isso, esta tem alguma ligação simbólica com divindade? Aquilo que é divino não toca no chão (palco)?
- Hiper lento – forma de ter uma maior consciência dos movimentos do corpo?

- Nos ensaios de domingo, apercebi-me da “atmosfera” e da “imaginação” de Chekhov. Falar com os atores sobre isto.
- Perceber porque é que a Beatriz “cristificada” repete frases.

Relatório nº4 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 18/01/2022 a 23/01/2022

18 janeiro (3ª feira)

- Realização do relatório nº4;
- Finalização do capítulo “Contextualização” do Relatório Final.

19 janeiro (4ª feira) – Bando

14h – 15h: reunião de setores

15h – 18h: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento). Falei com a Clara e com a Catarina sobre a relação entre a criação dos figurinos e o espetáculo “Paraíso”.

- A Clara explicou que começou por fazer peças de barro – imagem a partir da ideia de João Brites da representação de figuras sólidas e deformadas. Do barro passou para o tema marítimo, porque as teclas dos instrumentos de sopro faziam-na lembrar os braços do polvo. Pegando ainda na ideia de deformação do protótipo dos bonecos de barro, surgiu a ideia de inchaço, o que levou até às boiás.
- Manteve-se na ideia do mar porque a vida no mar é um mundo à parte da vida terrestre, pois existem animais marinhos que parecem autênticos extraterrestres.
- Conheci os materiais que escolheram que mais se aproximavam a peles marinhas. Por exemplo, para fazer os corais, a inspiração foi através de uma artesã/artista plástica que utiliza o croché para fazer formas marinhas

nos painéis. Outro exemplo é a lã feltrada, que foi a forma encontrada para dar o aspeto de algo “gasto” pelo tempo,

- Descobri que os fatos azuis - (base dos figurinos) faziam parte de umas cortinas do espetáculo “Grão-de-Bico”.

20 janeiro (5ª feira) – Bando e Cineteatro São João

10h – 18h: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento)

- Um local como o paraíso é um conceito muito comum nas doutrinas religiosas, por isso é que estão representadas algumas figuras que seguem este conceito, como é o caso do Adão, Buda, Cristo, etc.

21 janeiro (6ª feira) – Bando e Biblioteca Municipal de Palmela

10h – 17h30h: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento)

18h – 19h30: conversa sobre o espetáculo “Paraíso” na Biblioteca Municipal de Palmela, com a presença de João Brites e Susana Mateus. Estas são as notas que retive:

- Foi uma conversa muito esclarecedora sobre o trabalho histórico da “Divina Comédia” e do processo de criação para o espetáculo “Paraíso”. Um exemplo dos temas falados nesta conversa foi sobre o facto de que, quando estamos a morrer, normalmente, estamos sozinhos, num diálogo connosco mesmos. Por isso, apesar de haver mais que um ator em palco, todo o espetáculo do “Paraíso” é um monólogo, é a conversa que Dante está a ter internamente.
- O processo de encenar a Divina Comédia começou em 2013, sendo que encenaram o Inferno em 2017, o Purgatório em 2019 e o Paraíso vai ser estreado agora, passados 700 anos do nascimento de Dante;
- A Susana Mateus é historiadora, especializada na história italiana e em Dante. Auxilia na teatralidade e investigação histórica.
- A Susana referiu que a linguagem de Dante é complexa, afastando muitas vezes o leitor. E com a edição portuguesa, a dificuldade aumenta.
- Dante estava a morrer de uma doença, e por isso escreveu a Divina

Comédia porque tinha inquietações relacionadas, especialmente, com a

morte. Inquietações essas que ainda nos dias de hoje perduram, tal como por exemplo: o que acontece depois da morte? Há realmente um lugar ao qual damos o nome de paraíso? Como é o paraíso? Estas questões são quase como uma “linguagem universal” pelas palavras de Susana Mateus. Dante escreveu o “Paraíso” para se apaziguar com a própria morte.

- O “Paraíso” está construído à visão de João Brites.
- Recentemente, morreu a mãe de um dos músicos e, por aquilo que percebi, foi morte assistida. Desta forma, pôde estar com os seus entes queridos, não morrendo sozinha. Morrer sozinho talvez seja um dos maiores medos da maior parte das pessoas, mas concordo com a Susana no sentido que, estando sozinho ou acompanhado, acabamos por estar sós no nosso pensamento, e por isso é que João Brites encena o “Paraíso” como um monólogo.
- João Brites utilizou um texto escrito por Miguel Jesus, no qual Susana Mateus teve contribuição na parte histórica e religiosa.
- João Brites afirmou que a palavra que mais aparece na obra de Dante, e na versão escrita por Miguel Jesus, é a palavra “Amor”.
- A Susana contou que Dante reconhecia que o maior pecado que tinha era o “orgulho”, e é por isso que torna a obra da “Divina Comédia” algo quase imortal, quase como uma forma de continuar a sua vida através da sua obra. Isto é, Dante percebeu o conceito de finitude, a diferença entre a morte e morrer.
- Outro tópico da conversa é sobre as religiões, em como estas quase que afirmam que apesar de todos os males que alguém vive (pobreza, abuso, etc.), vais ser recompensado no final. Mas para impedir um “suicídio em massa”, controlavam as pessoas com regras, como por exemplo: se se tirar a própria vida ou de outro, o destino final será o inferno. O “paraíso” servia para as pessoas serem boas e “humildes” em relação à própria condição de vida.
- Brites é ateu e por isso afirma que foi de alguma forma desafiador criar algo baseado em algo que não acredita.
- Dante fala das estrelas, comparando-as a células.

- Brites afirma que pensou “num Paraíso totalmente imóvel e sem dor, como um sinónimo de eternidade, mas sem a possibilidade de transformação.
- Fomos inventado lendas, histórias e deuses para apaziguar as pessoas da morte, e por isso entram as religiões.”
- Com isto, lembrei-me de uma questão que me coloquei há algum tempo atrás e para a qual encontrei, curiosamente, resposta através de uma série de televisão. A resposta foi a seguinte: as tartarugas, os tubarões, as lagostas, etc. vivem durante muito tempo, parecem eternos, mas não se transformam nem se desenvolvem, porque têm a eternidade a seu favor. O ser humano não seria capaz de se desenvolver ao ponto que se desenvolveu atualmente se não fosse efémero. Com a necessidade de continuar a espécie, houve a necessidade da exploração, investigação e desenvolvimento.
- Estando as criaturas enfrascadas, não podem interagir com as outras criaturas.
- Sentir amor na Terra e não esperar por um paraíso.
- “Fazemos teatro porque queremos ajudar a explicar aquilo que não conseguimos explicar” – João Brites
- João Brites quer que o espetáculo “Paraíso” fique na vida dos espetadores. Quer que estes pensem o que é o amor, amor incondicional, que tipos de amor existem. “Tudo o que é arte no vivo, fica connosco. O teatro não pode ficar bem resolvido, as pessoas têm que pensar.” – João Brites
- A dificuldade mais sentida foi tirar o lado moral e religioso do “Paraíso”, mesmo retratando religiões.
- João Brites afirmou ter pensado muito sobre as questões que tiveram junto com a equipa do Bando
- As obras de artistas que representam o inferno, do purgatório e o paraíso são, na maior parte delas, inspiradas na “Divina Comédia” de Dante. “Foi ele o primeiro a construir este universo. Mas no fundo, a “Divina Comédia” é sobre o Homem. Dante é um Homem que viaja por estes três mundos. Ele não podia estar lá porque, na Terra, está vivo. Dante conseguiu filtrar as perguntas dele e de nós todos.” – Susana Mateus

- Dante: crítico das religiões, dos políticos corruptos, etc.
- Dante é subjetividade: não tem medo de mostrar que chora, que tem medos, etc. “Somos nós em todas as fases da vida, o Homem em todas as suas condicionantes.” – Susana Mateus
- Dante crítica a falta de empatia, a maldade que o ser humano tem e o que o mesmo é capaz de fazer a partir dessa maldade.
- “O Paraíso não é um espetáculo realista. É preciso ter em atenção para perceber o que se está a sentir, ouvir, ler no espetáculo.” – João Brites
- No “Inferno”, as pessoas que saíam dali, sentiam que tinham passado por uma viagem que não ia a lado nenhum. No “Purgatório” os públicos não tinham visão para as saídas ou para as entradas. As pessoas estavam a fazer a sua vida cotidiana, com sacos de compras por exemplo. No “Paraíso” está tudo imóvel. Nisto tudo, o Dante é o único que não fica parado nestes mundos.
- Dante mudou de ator ao longo dos três espetáculos, mas a representação da Beatriz, foi sempre pela mesma atriz. No “Inferno” era uma fúria, no “Purgatório” é uma musa e no “Paraíso” é a ilusão de Dante.
- Houve várias questões no processo para encenar o “Paraíso”: o que é o paraíso? O que é a felicidade? Só existem breves momentos de felicidade? Como alcançá-la? O que é o ideal? O que é o amor? Amor é a força que move tudo?
- Associam a Beatriz como uma fonte de inspiração, é mais do que uma musa para Dante, algo de que este se quer aproximar, fundir-se com o ideal, atingir o inatingível.
- “A Divina Comédia é uma viagem do autoconhecimento de Dante. Ele vai procurar a essência, reencontrar esse espaço brilhante.” – Susana Mateus
- Com esta trilogia de espetáculos, querem também contribuir para a investigação e a popularização de Dante.
- Um dos espetadores desta conversa falou que vê o Paraíso como um espaço original do cristianismo, que somos todos feitos da mesma matéria.
- Brites e Mateus afirmaram que é difícil conceber o belo, porque o paraíso é o local mais estranho, tanto que não existem muitas imagens relacionadas

com este “mundo”

- Uma outra espetadora que disse ser enfermeira, falou que o monólogo de Dante é o diálogo consigo mesmo no momento da morte. “Mesmo acompanhadas, as pessoas estão sozinhas. Nós que estamos a assistir à morte do outro, só pensamos nisso quando for a nossa vez.”.

22 janeiro (Sábado) – Bando

Dia: 22 janeiro 2022		Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cándido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Gritar com o corpo	De olhos fechados, os confrades tinham que gritar com o corpo. Isto, para mim, significou bater com os pés, abanar as mãos, fazer expressões faciais tensas, entre outros. Depois, todos juntos, gritávamos.	Relaxamento Aprender a expressar pelo corpo
Andar e fazer	Começávamos cada momento a andar. A certa altura, era-nos mandado parar e podíamos gritar, dizer a primeira palavra que viesse à cabeça ou fazer um movimento.	Improvisação e imaginação Aprender a seguir a intuição

Parede das emoções	Começámos por estar virados para uma das paredes do espaço. O Nicola indicava uma emoção para representarmos e, quando este ordenasse, virávamo-nos representando corporalmente essa emoção. Emoções que surgiram foram: medo, nojo, apaixonada (amor), prazer.	Treinar a expressão das emoções Criatividade
--------------------	---	---

Confronto West Side Story	Com o grupo dividido, os confrades ficam frente a frente, como se fosse um duelo. Um destes vai à frente do grupo e faz um movimento, volta para trás e todo o grupo vai em frente repetir o movimento. De seguida vai um elemento do outro grupo, “responder” a este confronto, e por aí e adiante. Depois, a determinada altura, os grupos deixavam de ser ofensivos para serem mais “amorosos”, no sentido de acariciar a pessoa que está em frente, aproximando cada vez mais desta para a acariciar fisicamente.	Improvisação Memorização Consciência do corpo Fortalecer a confiança do grupo
Televentas em chribis	Foi proposto pelo Nicola, representar alguém que vendesse um produto, mas com um idioma inventado. No final, o grupo tinha que adivinhar o que estava a ser vendido. No meu caso, aquilo que estava a vender era uma porta de teletransporte e que era possível levar no bolso. Consegui transmitir a minha intenção para o restante grupo.	Improvisação Criatividade Consciência do ator

Anotações e Considerações finais:

- Em relação à parede de emoções, normalmente, estas são mais bem traduzidos com a expressão facial. Tendo que se usar máscaras cirúrgicas, é necessário “apostar” mais na expressão dos olhos e do próprio corpo.
- Achei muito interessante o exercício das televendas porque era necessário estar bastante consciente do que se estava a transmitir com o corpo e aquilo que se estava a dizer no idioma inventado. Em relação ao idioma, era necessária ter atenção porque, ao inventar-se palavras, acontece regularmente estar sempre a dizer os mesmos tipos de palavras.

Dia: 22 janeiro 2022	Grupo: adultos
Horas: 14h30 – 17h30	
Responsável: Nicolas	

Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cándido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo

<p>Jogo dos Toques</p>	<p>Os confrades andam pela sala, de forma não circular, e o Nicola, a determinada altura do tempo, pede para parar. Os participantes param, mas junto da pessoa que estava mais perto. O Nicola ordenava, por exemplo, o pé tocar no joelho, e a dupla de confrades tinha que fazer corporalmente esta “ordem”.</p>	<p>Promover a confiança no grupo</p> <p>Promover a consciência corporal</p> <p>Exploração de diferentes formas corporais</p>
<p>Apanhada às cegas</p>	<p>Basicamente, é o jogo da apanhada, mas com os olhos fechados. Dois voluntários iam para o centro do grupo e, de olhos fechados, o Nicola e mais um confrade movimentavam-nos de sítio, de forma a não perceber que lado da sala estaríamos. Depois, tínhamos que tentar apanhar o outro e, ao mesmo tempo, não ser apanhado.</p>	<p>Trabalho do foco e da atenção</p> <p>Treino dos cinco sentidos</p> <p>Treino das energias e da intuição do ator</p>

Discussão entre confrades sobre o texto	No último tempo, tivemos tempo para discutir com o confrade com quem íamos apresentar, questões e melhoramento sobre o texto, melhoramento das ações, etc. Estive com a confrade Sílvia a discutir os significados do texto.	Melhoramento das apresentações
<p>Anotações e Considerações finais:</p> <ul style="list-style-type: none"> Em relação ao jogo da apanhada, foi um exercício que foi muito interessante e divertido fazer. Era necessário estar muito atento, através dos sentidos. Ter também atenção à minha energia e da outra pessoa. Reconheço que me senti como uma caçadora que procurava a presa. Uma estratégia que usei foi baixar-me e ficar de cócoras. Estive muito tempo parada a tentar escutar algum som que a outra confrade fizesse. Sempre que sentia que estava perto, afastava a perna para um lado e com o pé fazia um som de raspar, para que a outra pessoa pensasse que estava ali. Conseguia sentir que estava perto e, por isso, comecei a tentar apalpar o ar em frente e “apanhei-a”. 		

23 janeiro (Domingo) – Bando e Cineteatro São João

10h – 13h30h: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento)

- Cozi bolsos nos figurinos
- Preparação do palco para o ensaio da tarde: colocação dos panos que tapam os frascos;

14h30 – 18h: assisti ao ensaio aberto

assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento)

- Auxílio aos músicos na preparação para o ensaio aberto.
- Ao representar, é aconselhado não falar ao mesmo tempo que se anda.
- Devemos respeitar o impulso, a intuição artística do momento.
- Foi criada uma cenografia espacial baseada na música (atmosfera de Chekhov)

Depois do ensaio aberto, os espetadores puderam expressar os pensamentos, opiniões e visões que tiveram com o espetáculo. Estas são as notas que retive:

- Alguém falou que os frascos eram cápsulas do tempo.
- “Todos os movimentos que faziam, eram demonstrados de forma poética.” - espetador. Interpretei isto como sendo movimentos cuidados, delicados e atentos.
- As criaturas são embriões que vão reencarnar.
- “Nós deste lado [plateia] é a realidade e a vida. O palco é o imaginário, o sonho de Dante. Um sonho que lhe dá falta de ar.” – espetador.
- Solidão musical
- A criatura liberta-se da sua carapaça, trazendo só os instrumentos.
- As criaturas fazem lembrar vários povos e várias raças. A mitologia, deuses e várias religiões.
- “Vi a fé, esperança, crença.” – espetador
- “O teatro é a criação. O teatro é uma interdependência. Eu não faço teatro se o outro não colocar questões e não vier ver.” – João Brites
- “É preciso estar atento ao outro, responder em função do outro.” – João Brites

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- Descobri a matrícula do primeiro carro itinerante do Bando. Está localizado na cozinha. Algo para ser utilizado no monólogo.

Relatório nº5 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 25/01/2022 a 29/01/2022

25 janeiro (3ª feira)

- Realização do relatório nº4;

- Desenvolvimento do trabalho final, mais precisamente, o ponto sobre os Manifestos.

26 janeiro (4ª feira)

14h-15h30: reunião de setores no Cineteatro São João. Questionei se seria necessário o meu auxílio nos dias de apresentação do espetáculo “Paraíso” no Teatro D. Maria II.

15h30-19h: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento)

27 janeiro (5ª feira)

10h-10h30: o Victor e a Clara mostraram-me o armazém dos adereços. Questionei-os sobre alguns adereços que me suscitaram a curiosidade e a Clara indicou qual o espetáculo a que pertenceram. Foi importante conhecer este espaço porque deu-me ideias para o monólogo.

10h30-12h30: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento)

12h30-13h30: limpeza da sala 1 (Responsável: Lucie Rus)

14h30-16h: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento)

16h-16h50: reunião com a Suzana sobre tópicos relacionados ao estágio e aos relatórios;

16h50-17h20: organização do calendário e das atividades desta semana.

17h20-18h: assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento)

28 janeiro (6ª feira)

14h – 17h40: auxílio na cozinha na lavagem de loiça, na preparação da loiça do almoço de sábado e limpeza da cozinha (Responsável: Lucie Rus)

17h40 – 18h: auxílio à equipa de montagens (Responsável: Fátima Santos)

- Remoção de fita preta deteriorada nos canos do palco;

- Colocação de fita preta nova nos canos do palco.

29 janeiro (Sábado)

Dia: 29 janeiro 2022		Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cândido	<p>Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo.</p> <p>Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.</p>	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Macaquinho do Chinês	<p>Junto a uma parede, um participante A fica de costas voltadas para os outros participantes, que estão a uma determinada distância e alinhados. O jogo começa quando o participante A diz a frase, lentamente ou de forma apressada, “Um , dois, três, macaquinho chinês!”, voltando-se para o grupo quando termina de dizer a frase.</p> <p>Durante o momento em que é dita a frase, o grupo tem que se aproximar do participante A com o intuito de tocar primeiro na parede. Assim</p>	Ao usar estas formas de andar, o grupo trabalhava o foco e a concentração, especialmente para não se mexer e não rir, pois, na apresentação de algum espetáculo, é preciso ter foco e concentração nas falas, ações e evitar “cair” em riso.

	<p>que o participante A termina de dizer a frase, vira-se para o grupo e este que de permanecer o mais estático possível. Os participantes que falarem ou mexerem, terão que de voltar ao ponto de partida.</p> <p>Ganha quem chegar primeiro à parede, ocupando assim o lugar do participante A passada foi feita a três velocidades: normal, velho e bebê.</p>	
Corrida em câmara lenta	<p>Consistia em correr de forma lenta. Com isto, era necessário exagerar nas ações do corpo: abrir muito os braços, fechar os olhos devagar, ter atenção a posição e rapidez das mãos, etc.</p>	<p>Explorar as várias formas de lentidão das partes do corpo, desde as pernas, braços, expressão facial, etc.</p> <p>Consciência do corpo</p>
Monstro de muitas cabeças	<p>Cada membro do grupo coloca-se na posição que quiser, mas de forma conjunta, para parecer um só ser. Depois era-nos pedido pelo Nicola para andar, rosnar, demonstrar medo, dormir, etc.</p>	<p>Este exercício consistia em saber estar em grupo, ouvir e tentar perceber o que o conjunto está a fazer para se manter a sintonia.</p>
Interpretação de palavras com o corpo	<p>O membro A do grupo ia para a frente do grupo e cada membro que assistia, dizia uma palavra. O membro A faz uma ação baseada na palavra dita. Exemplo: mesa, Portugal, vinho, etc.</p>	<p>Isto servia para promover confiança na memória corporal, pois, tal como afirmou o Nicola “o corpo já sabe como reagir antes da cabeça pensar sobre isso.”.</p>

	Foi proposto ao grupo fazer uma viagem ao corpo humano. Podiam ser glóbulos brancos, vírus, etc. Decidi ser uma exploradora. A	Isto servia para conseguirmos
--	--	-------------------------------

Viagem no corpo humano	minha viagem começou nos pés, com o corpo deitado. Fui imaginado subir pelo corpo, passar as pernas, a virilha, os intestinos, pulmões, coração, garganta, cara, ouvidos e olhos. Pude interagir com um membro que era um vírus.	
------------------------	--	--

<p>Anotações e Considerações finais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • o uso do lento serve para ter uma maior consciência dos movimentos do corpo. • Jaques Lessand e Robert Lepage. • Grupo belga de teatro, STAND. • Palavras-chave: lentidão, consciência do corpo, sintonia, magnetismo. 		
--	--	--

Dia: 29 janeiro 2022		Grupo: adultos
Horas: 14h30 – 17h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Desenvolvimento do projeto para apresentação	Este grupo de confrades teve a autonomia em melhorar as apresentações das improvisações a pares realizadas nas sessões anteriores. Estive a ensaiar com a confrade Silvia a parte já escrita do texto e prolongámos o mesmo através de um momento de improvisação.	Melhoramento do texto escrito e da apresentação prática

Anotações e Considerações finais:

- Poses, Linguagem corporal na arte, Desmond Morris

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- Perguntar ao Nicola a metodologia que usa
- Surgiram-me ideias para o monólogo. Estas ideias surgiram-me a partir da conversa com a Clara e o Victor e também por causa de um programa de televisão que estava a ver, em que a entrevistada disse que as peças de roupa que o estilista tinha, davam para serem colocadas num museu. As ideias são as seguintes:
 - Apresentar o Bando enquanto museu
 - Existem manequins com figurinos de espetáculos específicos, colocados em determinados locais da quinta. Colocá-los de forma a estarem a fazer trabalhos cotidianos da quinta (atender telefonemas, beber café, estar a trabalhar ao computador, etc.).
 - Colocar manequins a ensaiar na casa de banho junto com a escultura de madeira (**saber se a escultura de madeira apareceu em algum evento e qual**).
 - Eu seria uma guia das memórias do Bando e propunha ao público fazer um jogo: tinham que adivinhar o meu nome no final da minha apresentação. No final, partilhariam aquilo que pensam ser o meu nome. Depois confirmava que, sendo uma memória, tenho vários nomes (Afonso Henriques, Jacqueline, Ovo, Boneca, Alma Grande, etc.)
 - Em conversa com a confrade Sílvia, surgiu a ideia de também existirem manequins com figurinos na plateia na apresentação das confrarias. E, com o fim das apresentações da Confraria, quando o público estivesse a passar pelo salão, todos os manequins estariam a despedir-se

1 fevereiro (3ª feira)

- Melhoria dos relatórios anteriores

2 fevereiro (4ª feira)

14h – 16h30: auxílio na cozinha na lavagem de loiça, limpeza da sala dois e do salão (Responsável: Lucie Rus)

16h30 – 18h: estive nos arquivos a procurar com a Raquel Belchior cartazes dos espetáculos do Bando até ao ano 2000. Este foi um pedido feito por uma aluna de doutoramento que, por aquilo que percebi, está a fazer um trabalho sobre os cartazes das várias companhias de teatro de Portugal (Responsável: Raquel Belchior). Foi importante fazer isto porque, não só conheci mais a história do Bando, como também me surgiram algumas referências para o monólogo.

3 fevereiro (5ª feira)

10h – 13h: continuação da procura de cartazes no arquivo do Bando. (Responsável: Raquel Belchior).

14h-18h: Início da escrita das questões para as entrevistas e escolha dos entrevistados: João Brites, João Neca, dois músicos (Rodrigo e Maria Felicidade), dois atores principais (Sara Belo e Pedro Gil) e dois atores secundários (Fabian Bravo e Suzana Branco).

- Visionamento do vídeo de uma entrevista biográfica conduzida por Ana Sousa Dias a João Brites, pela RTP Memória. Isto serviu como fonte de inspiração para a realização das questões para as entrevistas

4 fevereiro (6ª feira)

14h – 22h: Visionamento dos ensaios do espetáculo “Paraíso”.

- Assistência aos figurinos (Responsável: Clara Bento). Auxiliei a Clara a melhorar a posição das cabeleiras.
- Assistência à equipa de produção (Responsável: Nisa Elizário). Auxiliei a Nisa em: dar as indicações necessárias aos músicos em relação à mudança da colocação das cabeleiras, chaves de camarins, panos, etc.; e colocação dos panos nos frascos.
- Conversa informal com a Susana Mateus e o apoio à teatralidade.
- Falei com a Sara Belo, a Maria Felicidade, o Rodrigo, o Neca e o João Brites sobre o interesse em lhes querer fazer uma entrevista relacionada ao espetáculo e, sobretudo, ao trabalho do ator.

Apontamentos que tirei ao longo do dia, que são notas e aprendizagens:

- Os atores estavam a ensaiar juntos. A Sara Belo com o Pedro Gil e os restantes atores juntos. Estes últimos estavam a recordar e a esclarecer as ações do final de cada cena.
- O apoio à teatralidade por parte da Susana Mateus é muito importante. Ela estava a auxiliar os atores na maneira correta de dizer os nomes dos deuses.
- Os atores aqueceram o corpo todo, mas a parte do corpo que tinham que aquecer e alongar mais era as pernas, pois é o local que está mais tenso durante o espetáculo.
- As criaturas seguem Dante e Beatriz. As cabeleiras das criaturas, quando saem, têm que estar a olhar para o meio, orientação à qual Dante vai morrer.

5 fevereiro (Sábado)

Dia: 5 fevereiro 2022	Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30	
Responsável: Nicolas	

Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cândido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo

Contar até 20	Em roda, tínhamos que, de forma voluntário e em grupo, contar até 20. Esta atividade necessitava de bastante concentração porque, se duas ou mais pessoas dissessem o número ao mesmo tempo, o jogo recomeçava.	Desenvolvimento da concentração e do foco Desenvolvimento da escuta entre os participantes
Ninja	Em roda, começávamos o jogo com um cumprimento “à ninja”, fingíamos apertar uma fita na cabeça e, ao mesmo tempo, tínhamos que gritar e colocar em posição de combate. O objetivo deste jogo era bater na mão do outro confrade (usando somente as mãos). Sempre que nos movêssemos, quer fosse para atacar ou para movimentar pelo espaço, era necessário expressarmo-nos de forma exagerada.	Desenvolvimento da corporalidade e da reação aos movimentos Descoberta de formas corporais diferentes.
Roda das Emoções	Em roda, o Nicola indicava uma emoção para representarmos. Podíamos andar pelo espaço representar corporalmente as emoções.	Treinar a expressão das emoções Criatividade

Cronómetro	Deitados, o Nicola propõe contarmos até 60 todos juntos, mas mentalmente. Este começa a contar os primeiros números e depois silencia-se e nós, confrades, continuamos a contar. Quando cada um chegasse, de forma individual, ao número 60, podíamos abrir os olhos.	Trabalho sobre a perceção do tempo, para que, enquanto estivermos em cena, ter-se noção do tempo
Sou um Animal	A cada confrade é dado um papel com uma espécie e género de animal escrito e tínhamos que descobrir o nosso	Desenvolvimento do gesto significativo

	“parceiro”. O objetivo do jogo era representar corporalmente o animal, evitando sons e era proibido representá-lo com os joelhos no chão.	Desenvolvimento da corporalidade animal “humanizada”
Improvisação	Duas confrades iam, de forma voluntária, ao meio do grupo improvisar alguma coisa. Os restantes confrades davam algumas dicas para iniciar a improvisação. A minha interpretação improvisada foi feita com a Leonor e era sobre um casal que ia de férias e não conseguia distinguir entre ir até à praia ou para o campo	Desenvolvimento da técnica de improvisação

Anotações e Considerações finais:

- Em relação ao jogo do ninja, foi um exercício muito divertido de fazer e era necessário estar bastante focado no próprio corpo e na reação de ataque do outro confrade.
- Outro exercício interessante foi a do animal. No meu caso, o meu animal era uma égua. As formas que usei para representar esse animal era abanar o cabelo (representando a crina), expressar-me corporalmente usando as pernas (representado o cavalgar e o trote) e abanar a cabeça para a frente enquanto raspava o chão com um dos pés.

Dia: 5 fevereiro 2022		Grupo: adultos
Horas: 14h30 – 17h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo

Círculo de Cândido	que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	
Contar até 20	Em roda, tínhamos que, de forma voluntário e em grupo, contar até 20. Esta atividade necessitava de bastante concentração porque, se duas ou mais pessoas dissessem o número ao mesmo tempo, o jogo recomeçava.	Desenvolvimento da concentração e do foco Desenvolvimento da escuta entre os participantes

Ninja	Em roda, começávamos o jogo com um cumprimento “à ninja”, fingíamos apertar uma fita na cabeça e, ao mesmo tempo, tínhamos que gritar e colocar em posição de combate. O objetivo deste jogo era bater na mão do outro confrade (usando somente as mãos). Sempre que nos movêssemos, quer fosse para atacar ou para movimentar pelo espaço, era necessário expressarmo-nos de forma exagerada.	Desenvolvimento da corporalidade e da reação aos movimentos Descoberta de formas corporais diferentes.
Improvisação	Foi proposto ao grupo fazer uma improvisação todos juntos. O local seria dentro de um avião e tínhamos que decidir uma personagem. A minha personagem foi um traficante de álcool gel, que andava a drogar as pessoas dando-as a cheirar álcool gel. O Nicola, ao longo da improvisação, foi dando algumas indicações, como por exemplo: o avião passar por turbulência, cair ao mar e avistarmos uma ilha.	

Anotações e Considerações finais:

Em relação à improvisação, concluiu-se que o grupo estava muito fechado na sua própria cena. Tentei dar algum tipo de material, como por exemplo caçar e encontrar as malas. Digo tentei porque não houve muita adesão. Algo que o Nicola disse sobre a improvisação do grupo foi: “teatro é relação com os outros” e houve falta dessa interação, senti que todos queriam ser o protagonista da sua história. Durante a improvisação, quando percebi que estavam todos fechados nas suas próprias cenas, decidi “morrer” bebendo o resto do álcool gel que ainda tinha. Queria tentar ver o que estava a acontecer fora da cena, ver através da visão do público. Estava uma grande confusão, havia muito barulho e não se percebia o que estava a acontecer. As cenas mais interessantes eram realmente uma das personagens a aquecer-se à lareira e uma “criança” a brincar com umas flores. Mas considero que foi muito interessante como o grupo utilizou de várias formas o único objeto cénico em cena: cadeiras. Estas serviram como bancos do avião, como jangada e como fogueira.

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- Acrescentar à lista de entrevistados a Rita Brito e um outro instrumento mais expressivo? Saxofone, trombone?
- A música final do espetáculo parece-me ser ópera. A ópera está relacionada, normalmente, ao paraíso e à divindade?
- O que os músicos e atores sentem quando estão tapados?

Relatório nº7 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 08/02/2022 a 13/02/2022

8 fevereiro (3ª feira)

Escrita das perguntas para as entrevistas e envio das mesmas para a professora Isabel Bezelga

9 fevereiro (4ª feira)

- Como não tinha tarefas para fazer no local de estágio, decidi com a Raquel ficar em casa a fazer trabalho de computador, mais precisamente, melhorar os relatórios anteriores.

10 fevereiro (5ª feira)

11h – 13h: Melhoramento dos relatórios

14h – 17h: Melhoramento dos relatórios

21h – 23h: Visionamento do espetáculo “Paraíso”, no Teatro D. Maria II.

11 fevereiro (6ª feira)

- Como não tinha tarefas para fazer no local de estágio, decidi com a Raquel ficar em casa a fazer trabalho de computador, mais precisamente, a pensar em mais perguntas para os entrevistados e a refletir sobre o espetáculo no dia anterior.
 - Algo que refleti no final deste espetáculo foi que, apesar de já ter visto muitas vezes os ensaios, senti que fosse a minha primeira vez a visionar o espetáculo. Houve detalhes que ainda não tinha conseguido ver (como o pormenor das cabeças) e houve pormenores no discurso do Pedro Gil e da Sara Belo que estavam diferentes, no sentido da forma de discursar.
 - Durante os ensaios, por estar tão atenta, não me lembrava que o espetáculo era, no fundo, uma comédia. Foi na apresentação do “Paraíso” que percebi o humor.

12 fevereiro (Sábado)

Dia: 12 fevereiro 2022	Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30	
Responsável: Nicolas	

Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cándido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Guiar o par com a mão	A pares, o confrade A coloca a mão para a frente e o confrade B segue-a com a cabeça. Independentemente por onde a mão o levar, o confrade B tem que a seguir com o nariz. Depois, os dois confrades trocam.	Foco, atenção, conexão
Correr com o par	A pares, o confrade A tem que andar com o confrade B pelo espaço. O confrade A não pode falar e o confrade B tem que estar com os olhos fechados. Neste exercício, é possível correr com o par, mas é preciso ter atenção para manter a pessoa com os olhos fechados em segurança.	Conexão e confiança
Jogo do círculo (commedia dell'arte)	No palco, existem nove pontos no chão a formar um círculo, sendo que o nono ponto está localizado no meio. No fundo do palco, estão localizadas oito cadeiras. Os participantes iniciam este exercício sentados nas cadeiras, com o tronco inclinado para a frente e com os olhos fechados. De acordo com o Nicola, tínhamos que sentir uma energia a começar pelos pés e, à medida que sentíamos esta energia a passar pelo corpo, púnhamo-nos direitos e abríamos os olhos. A última pessoa que abrisse os olhos era quem iniciava o segundo passo.	Conexão de grupo Respeito Autocontrole e Autodisciplina Escuta do grupo Consciência do ator, do grupo e da plateia

	<p>Este último, para poder entrar nas pontas do círculo, tinha primeiramente que olhar para o ponto de fuga (localizado na plateia), depois olhar para o lugar que queria ir e, enquanto olha para o ponto de fuga, andar até ao lugar. Se precisasse de saber onde estava, o participante para, olha para o local e, olhando para o ponto de fuga, volta a deslocar-se. Chegando a este, deve ajeitar os pés em relação às linhas do círculo (uma das regras deste exercício era que não se podia pisar as linhas do círculo).</p> <p>Terminada esta tarefa, olha para o ponto de fuga e, em seguida, olha para um dos confrades que pretende dar a vez. O processo recomeça com este participante e sucessivamente. A última pessoa que tiver concluído esta segunda parte, repete o mesmo tipo de procedimento para começar a terceira parte do exercício: formar um triângulo. Para isso, a primeira pessoa é obrigada a dirigir-se ao meio do círculo e repete o procedimento.</p> <p>Quando o triângulo estiver formado, o confrade da frente (o corifeu) era quem fazia os movimentos (sempre a olhar para o ponto de fuga) e os restantes de trás tinham que o imitar. Neste exercício, o tema escolhido pela plateia para representar era: barco.</p>	<p>Treino do ponto de fuga</p>
--	--	--------------------------------

Anotações e Considerações finais:

- No exercício “Correr com o Par”, a maneira que usei para transmitir segurança ao meu par foi tê-la junto ao meu peito e segurá-la nos braços. Assim, é-lhe transmitido segurança para poder correr. Apesar de a confrade ser mais pequena que eu, senti-me bastante segura.

Dia: 5 fevereiro 2022

Horas: 14h30 – 17h30		Grupo: adultos
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cândido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Jogo do círculo (commedia dell'arte)	No palco, existem nove pontos no chão a formar um círculo, sendo que o nono ponto está localizado no meio. No fundo do palco, estão localizadas oito cadeiras. Os participantes iniciam este exercício sentados nas cadeiras, com o tronco inclinado para a frente e com os olhos fechados. De acordo com o Nicola, tínhamos que sentir uma energia a começar pelos pés e, à medida que sentíamos esta energia a passar pelo corpo, púnhamo-nos direitos e abríamos os olhos. A última pessoa que abrisse os olhos era quem iniciava o segundo passo. Este último, para poder entrar nas pontas do círculo, tinha primeiramente que olhar para o ponto de fuga (localizado na plateia), depois olhar para o lugar que queria ir e, enquanto olha para o ponto de fuga, andar até ao lugar.	Conexão de grupo Respeito

	<p>Se precisasse de saber onde estava, o participante para, olha para o local e, olhando para o ponto de fuga, volta a deslocar-se. Chegando a este, deve ajeitar os pés em relação às linhas do círculo (uma das regras deste exercício era que não se podia pisar as linhas do círculo). Terminada esta tarefa, olha para o ponto de fuga e, em seguida, olha para um dos confrades que pretende dar a vez. O processo recomeça com este participante e sucessivamente. A última pessoa que tiver concluído esta segunda parte, repete o mesmo tipo de procedimento para começar a terceira parte do exercício: formar um triângulo. Para isso, a primeira pessoa é obrigada a dirigir-se ao meio do círculo e repete o procedimento. Quando o triângulo estiver formado, o confrade da frente (o corifeu) era quem fazia os movimentos (sempre a olhar para o ponto de fuga) e os restantes de trás tinham que o imitar.</p> <p>Neste exercício, um tema escolhido pela plateia para representar era: pescadores de atum a escalar uma montanha.</p>	<p>Autocontrole e Autodisciplina</p> <p>Escuta do grupo</p> <p>Consciência do ator, do grupo e da plateia</p> <p>Treino do ponto de fuga</p> <p>Treino do jogo da máscara</p>
<p>Improvisação a partir do jogo da máscara (commedia dell'arte)</p>	<p>Foi proposto pelo Nicola e pelo Jesus usar o procedimento feito no jogo anterior numa improvisação entre pares ou trios. Em palco, foram colocadas duas cadeiras e os participantes desta atividade tinham que tentar ir para a cadeira um do outro, usando o procedimento anterior.</p>	<p>Autocontrole e Autodisciplina</p> <p>Consciência do ator, do grupo e da plateia</p>

		Treino do ponto de fuga Treino do jogo da máscara
--	--	--

Anotações e Considerações finais:

- O exercício do jogo do círculo foi muito interessante, era necessário ter muita concentração para se puder fazer o procedimento ação – ponto de fuga – ação – ponto de fuga. Aprendi que se devia comunicar com o público em relação às ações não só com os olhos, mas sim com o nariz. Este é como uma mira, todo o corpo se move em função da direção do nariz.
- Na fase do triângulo, percebi que o corifeu tinha que fazer gestos e ações bastante expressivas e expansivas, isto porque, se fizesse algo muito minucioso, como por exemplo, mexer os dedos perto do peito, o restante grupo não conseguiria perceber e fazer igual.
- Durante a pausa, pude conversar com o confrade Jesus e com o Nicola sobre o jogo do círculo. O Jesus explicou que este jogo pertencia às técnicas da máscara da Commedia dell’arte. Este tipo de exercício “disciplina o ator para se acostumar em utilizar o corpo expressivo e poético” (Jesus). O mesmo explicou as três regras deste jogo: 1) o ator que tem a ação, olha para o público (ponto de fuga) e o ator que não tem ação, olha para o ator que tem ação. Esta é chamada a fase de estado zero; 2) esperar três segundos entre cada ação. O objetivo desta regra é para o ator ter tempo de pensar na ação que irá realizar, treinando, assim, o improviso e o controlo/consciência do corpo do ator; 3) sempre que acontece um acidente, o ator que tem a ação deve de reparar no acidente. Acidente é tudo o que acontece em cena e que não fora pensado.

15 fevereiro (3ª feira)

- Realização do relatório anterior.

16 fevereiro (4ª feira)

14h-15h: Finalização do

relatório anterior **15h-16h30:**

Início da escrita do monólogo

16h30-18h: Reunião de setores.

- Combinei com o João Neca e com o João Brites o dia das entrevistas.
- Vou estar na equipa de domingo para assistir ao espetáculo e à conversa sobre o espetáculo “Paraíso”.
- Falei em como fiquei feliz por terem colocado o meu nome na assistência aos figurinos e adereços.

17 fevereiro (5ª feira)

11h-13h: Elaboração do monólogo

14h-15h30: Visita à exposição das máquinas de cena “Ao Relento”.

15h30-16h30: Desenvolvimento do monólogo

17h-18h: Escuta do podcast “João Brites”, por Mariana Oliveira, Teatra.

18 fevereiro (6ª feira)

- Como não tinha tarefas para fazer no local de estágio, decidi com a Raquel ficar em casa a fazer trabalho de computador.

- Reunião com a professora Isabel Bezelga sobre as questões das entrevistas e melhoramento das mesmas.

19 fevereiro (Sábado)

- Sábado de manhã tive que ir a uma consulta, por isso, só participei nas Confrarias à tarde.

Dia: 19 fevereiro 2022		Grupo: adultos
Horas: 14h30 – 17h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cândido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Desenvolvimento do projeto para apresentação	Eu e a confrade Silvia tivemos a melhorar o texto escrito e, depois, tivemos a ensaiá-lo com o apoio do Nicola. Experimentei usar a técnica no jogo da máscara da Commedia dell'arte Depois, houve um momento para apresentar.	Melhoramento do texto escrito e da apresentação prática

Anotações e Considerações finais:

- Apontamentos das opiniões dos confrades e do Nicola:
 - Ficou bem o momento em que eu e a Sílvia andámos e inclinámos a cabeça ao mesmo tempo;
 - Treinar o gesto de dividir a maçã;
 - Na apresentação, surgiu a ideia de molhar a Sílvia, com umas gotas de água;
 - Percebermos juntas onde está o monte que tapa a Sílvia;
 - Não esquecer que primeiro tento apanhar a outra maçã e só depois é que arranco a maçã que me é designada.

20 fevereiro (Domingo)

14h – 19h:

- Assistência aos músicos e atores na colocação dos panos;
- Assistência à equipa de montagem (Responsável: Fátima Santos).
 - Apoio na imobilização da estrutura metálica;
 - Limpeza do palco;
 - Colocação de cadeiras para a conversa sobre o espetáculo “Paraíso”.
- Conversa sobre o “Paraíso”:
 - A musicalidade com a interpretação fez o público lembrar a infância, um dos participantes desta conversa exemplificou o espetáculo “Bichos”;
 - Teatralidade: aquilo que está escrito é visto pelo público nos gestos – João Brites;
 - Imobilidade é igual à eternidade. Impede a mudança e é daí que vem a ideia do frasco;
 - O público percebeu que Dante morreu no Paraíso para descer à Terra, pois ele tinha que regressar porque tinha uma missão a cumprir;
 - João Brites perguntou ao público se perceberam a mensagem. Os espetadores, no geral, responderam que a mensagem é sobre o

amor, a compreensão e a “boa forma de agir com os outros” (participante da conversa);

- João Brites falou da subjetividade, ou seja, o drama do equilíbrio da existência humana, em que a realidade é subjetiva, tal como todo o conhecimento;
- “Nós somos matéria e não ficamos por aqui, pois temos a espiritualidade e o poder de pensar” – participante da conversa;
- João Brites falou que no espetáculo “Inferno”, o público passava pelo palco (que era uma espiral) até chegar aos bancos da plateia. Também mencionou que fazem cenografias monumentais, mas voltam a usá-las, tornando-as rentáveis (tanto a nível financeiro como ao nível ambiental). O espetáculo “Purgatório” foi feito da mesma estrutura que é o “Paraíso”;
- O “Paraíso” tem este conceito de suspensão, de ilha suspensa (João Brites). Com isto, um dos participantes da conversa disse que “No fundo, o Paraíso relaciona-se com o sonho e a suspensão do tempo.”;
- “Normalmente temos a visão de um Paraíso como sendo o momento de revelação total e da verdade, e ele chega lá [Dante] e está tudo escuro. Ele realmente encontra-se confuso consigo próprio e com a solidão.” – opinião de um dos participantes. A minha perspetiva do início do “Paraíso”, partindo deste conceito do sonho e escuridão, é que inicia estando o palco escuro porque é o momento antes de sonharmos, ou seja, é um momento em que fechamos os olhos;
- “Queremos criar territórios que não são fechados, que as pessoas possam viajar” – João Brites
- João Brites questionou os participantes da conversa se consideravam os espetáculo luminoso ou “pesado”. O público afirmou de forma unânime que o espetáculo é bastante luminoso. “Sentia-se fisicamente a água e a voz de Beatriz no final era luminoso.” – opinião de um dos participantes;
- João Brites afirmou que gosta de fazer coisas entre drama e a tragédia;
- João Brites confirmou que aparece 90 vezes a palavra “amor” e

30 a palavra “Deus” no livro “Divina Comédia”;

- Um dos participantes afirmou que a conversa parece a continuação do espetáculo, algo muito próprio do Bando, em continuar os espetáculos para lá do palco;
- Houve participantes que sentiram que aquele Paraíso fosse o momento antes de nascer, por isso fazia-os remeter para o conceito de imobilidade;
- “Estamos sempre tão maravilhados com a cenografia que o texto nos deixa a pensar que tudo isto aconteceu antes e acontece ainda nos dias de hoje. Um texto com 700 anos trazido para a contemporaneidade.” – opinião de um dos participantes;
- Susana Mateus – “tudo o que vamos buscar à “Divina Comédia” são todos os dramas da existência humana. É um texto humanista, para falarmos de nós próprios. Não é um manual nem um guia de como fazer. Falando da morte fala-se deste hino à vida.”;
- “Durante esta viagem do Paraíso estamos a pensar em nós próprios, de quando chegar a nossa vez. Dante deixou de ter medo e morreu, deixou-se ir, sem medo.” – opinião de um dos participantes;
- O Neca falou que a dificuldade que mais sentiu na encenação foi o facto de ser um espetáculo muito rigoroso, com muita marcação rigorosa, isto porque, para os espectadores sentirem pela primeira vez, os artistas também o tinham que fazer e demonstrar. E essa é a dificuldade no teatro;
- Nenhum participante percebeu o que era o som de fundo (utilizado entre cenas). Era o som de uma máquina de lavar roupa.

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- Na reunião de setores, João Brites falou sobre o facto de estarem 80% dependentes financeiramente do Estado e que têm que regular com 50%. E se vendessem os produtos que têm, como o azeite, a marmelada,

etc. em locais, para além do espaço do Bando? Tipo feiras e locais assim? Assim teriam mais uma fonte de rendimento e poderiam chegar a um novo tipo de público e comunidades.

- João Brites comentou que o espetáculo “Inferno”, tecnicamente, começou em frente às portas da Igreja de São Domingos com uma intervenção da Juliana Pinho. Se a conversa não for possível dentro do edifício do Teatro Nacional, terminará às portas dessa mesma igreja.
- No dia das Confrarias, pude falar com o Nicola sobre o monólogo que em princípio ia apresentar e surgiu a ideia de a “Paula de papel” ser realmente uma folha de papel, evitando o uso de manequins e figurinos. É uma ideia que, a partida, colocarei em prática.

Relatório nº9 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 22/02/2022 a 26/02/2022

22 fevereiro (3ª feira)

- Realização do relatório anterior.
 - Tentei perceber se já tinha resposta a algumas das perguntas da entrevista a João Brites, a partir das notas da “Conversa sobre o Paraíso” no último dia de espetáculo em Lisboa.

23 fevereiro (4ª feira)

15h-16h: Audição do podcast “João Brites”, pela Teatra. Desta vez, este podcast serviu para perceber se já tinha resposta a algumas das perguntas da entrevista a João Brites

16h30-17h30: Audição de outras entrevistas e leitura de artigos de jornal sobre o Paraíso:

- Na Rádio Renascença: Um Ensaio ao vivo no D. Maria II,

Maria João Costa fala com o assistente de encenação João Neca. <https://rr.sapo.pt/artigo/ensaio-geral/2022/01/21/um-ensaio-ao-vivo-do-dmaria-ii/269325/>

- Na Revista Visão: "Paraíso" encerra trilogia de O Bando sobre "A Divina Comédia" no Teatro D. Maria II, um artigo de Cláudia Páscoa/ Agência Lusa.
<https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2022-02-05-paraiso-encerra-trilogia-de-o-bando-sobre-a-divina-comedia-no-teatro-d-maria-ii/>
- No Behind the Scenes: uma visita vídeo à nossa Quinta em Vale dos Barris para conversar com João Brites e a atriz Sara Belo.
<https://www.facebook.com/TNDMII/videos/434998858369978/>
- Na TSF, no programa FILA J, uma conversa entre o jornalista José Carlos Barreto e João Brites.
<https://www.tsf.pt/programa/fila-j/emissao/paraiso-a-divina-comedia-da-companhia-de-teatro-o-bando-no-teatro-nacional-dmaria-ii-em-lisboa-14575310.html>

24 fevereiro (5ª feira)

10h – 11h: Desenvolvimento do monólogo

11h – 15h: Limpeza do espaço exterior, mas precisamente, a limpar e a retirar as ervas que estavam nas escadas (Responsável: Fabian Bravo).

15h – 16h: Desenvolvimento do monólogo

16h – 17h: Limpeza do espaço exterior, mas precisamente, a limpar e a retirar as ervas que estavam nas escadas (Responsável: Fabian Bravo).

17h – 18h: Desenvolvimento do relatório final.

25 fevereiro (6ª feira)

14h30 – 15h: Revisão das questões para as entrevistas (Responsável: Raquel Belchior).

15h – 16h: Desenvolvimento do relatório final de estágio.

16h – 17h30: Reunião de setores.

- Disponibilizei-me para ajudar a Fatinha no carregamento do material (dia 28 de fevereiro);
- Informei a equipa sobre o monólogo no dia do Entroncamento;

17h30 – 18h30: Entrevistas a Maria Felicidade e Rodrigo Cardoso.

26 fevereiro (Sábado)

Dia: 26 fevereiro 2022		Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30		
Responsável: Nicola		
Atividade	Descrição	Objetivos

Círculo de Cândia	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
-------------------	---	--

Jogo da Bola de Papel	Em conjunto, definimos o objetivo de chegar ao número 21. Esta atividade necessitava de bastante concentração porque a bola não podia cair ao chão, senão, o jogo recomeçava. Só conseguimos chegar ao número 15.	Desenvolvimento da concentração e do foco Desenvolvimento da escuta entre os participantes
-----------------------	---	---

Anotações e Considerações finais:

- A atividade da Bola de Papel foi um jogo complicado porque não podíamos tocar na bola duas vezes e era complicado orientar a bola e perceber quem ia em frente para a tocar. Era necessário estar numa posição preparada para avançar e concentração para perceber quando intervir.

Dia: 26 fevereiro 2022		Grupo: adultos
Horas: 14h30 – 17h30		
Responsável: Nicola		
Atividade	Descrição	Objetivos

Círculo de Cândido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Ensaio da 1ª cena da apresentação	Ensaio da primeira parte da apresentação: o desabrochar das flores.	Ensaio

Ensaio da 2ª cena da apresentação	Ensaio da segunda parte da apresentação: as histórias criadas pelas duplas dos confrades.	Ensaio
<p>Anotações e Considerações finais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ator-criador: metodologia do Nicola. Gosta de incentivar as pessoas a criar, sendo que só intervém para “afinar” a criação do grupo ou par. 		

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- No dia da limpeza do espaço exterior, o Fabian contou que o Vale dos Barris tem este nome porque o terreno é, maioritariamente, constituído de barro. Por isso, é necessário fazer a manutenção das calhas para impedir que a água passe por baixo do edifício e não danifique a estrutura pela movimentação de terras.
- O Singularismo está em todo o trabalho do Bando. É Singular a maneira como a equipa do Bando funciona, “a utilização de um calendário, haver reuniões semanais e conversas em roda entre toda a equipa antes dos espetáculos, a adaptação dos espetáculos ao contexto local, o registo dos mesmos, os três preços, os almoços comunitários, etc. São coisas que não estão no regulamento interno, alguns estão no Manifesto. Isto é algo único do Bando” (Discurso de João Neca na reunião de setores desta semana).

Relatório nº10 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sar

a Batista Semana de

28/02/2022 a 05/03/2022

Nesta semana, como na segunda e terça-feira auxiliei a equipa de montagem a carregar o material do espetáculo “Paraíso” para Coimbra, quarta e quinta-feira

tornam-se, assim, dias de folga. Sexta-feira é o dia que utilizo para fazer tarefas ao nível do relatório final.

28 fevereiro (2ª feira)

14h – 17h: apoio à equipa de montagem (Responsável: Fátima Santos).

- Carregamento de material para o espetáculo “Paraíso”, em Coimbra.

1 março (3ª feira)

13h30 – 14h: conversa com Suzana Branco sobre o monólogo

14h – 16h: entrevista com João Brites. A entrevista correu muito bem. Consegue-se facilmente perceber que João Brites alberga muito conhecimento, derivado das décadas de experiência pessoal e profissional. Esta entrevista incentivou-me a querer ainda mais vir a participar na formação da Consciência do Ator em Cena e aprender mais com ele.

16h30 – 17h30: leitura do documento “Iluminar a Palavra para a Revelar em Cena”, escrito por João Brites, em 2009, para o colóquio Percursos de Genética Teatral: do laboratório de escrita à cena. Este foi-me entregue por João Brites no momento da entrevista.

4 março (6ª feira)

- Realização do relatório nº9;
- Desenvolvimento do Monólogo “Conto de Memórias”. Depois da conversa com a Suzana, percebi que havia ideias que teria de mudar ou até mesmo tirá-las do plano inicial. Um exemplo é a ideia de a casa de banho ser um local de ensaios e usar o adereço de madeira que lá está para falar sobre o espetáculo de 1999, Mirad, um rapaz da Bósnia. Em vez disto, surgiu a ideia de o texto estar escrito num cartão, pendurado sobre o adereço de madeira.

5 março (Sábado)

Dia: 5 março 2022		Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cándido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Criação de uma nova cena	Houve histórias que o Nicola teve de optar por excluir, por isso, foram criadas frases novas. Depois, eu e a Madalena, improvisamos a partir das mesmas.	
Anotações e Considerações finais:		

Dia: 5 março 2022		Grupo: adultos
Horas: 14h30 – 17h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos

Círculo de Cándido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Ensaio das cenas da apresentação	Ensaio da primeira e segunda parte da apresentação: o desabrochar das flores e as histórias criadas pelas duplas dos confrades.	Ensaio
Anotações e Considerações finais:		

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- Descobri que as portas do Bando fazem música. Nomeadamente, a porta exterior da cozinha. É uma curiosidade interessante, pensar que uma “coisa” que é utilizada para entrar e sair pessoas, pudesse fazer parte de uma orquestra. Em parte, não será isso que o Bando faz? Dar outro significado às coisas?

Relatório nº11 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 08/03/2022 a 13/03/2022

8 março (3ª feira)

- Entrevista a Sara Belo, num café perto da instituição Gulbenkian. A entrevista demorou certa de uma hora. Correu bem, mas a questão sobre a formação da Sara, confesso ter sido um pouco confusa. Por isso, esta disponibilizou-se a enviar-me um texto que fala sobre o seu percurso, para assim organizar corretamente a informação que tenho.

9 março (4ª feira)

14h30 – 16h30: auxílio à equipa de montagem (Responsável: Fátima Santos)

16h30 – 18h30: auxílio à equipa de produção (Responsável: Nisa)

10 março (5ª feira)

10h30 – 13h: limpeza e preparação da sala 2 para as Confrarias (Responsável: Fátima Santos)

14h30 – 16h30: limpeza da sala 3, preparação do restante espaço da quinta (salão, casas de banho, etc.) para a festa de domingo

17h – 17h40: auxílio à Maria na preparação e enumeração dos convites (Responsável: Maria Taborda)

11 março (6ª feira)

14h30 – 15h30: Realização do relatório nº10

12 março (Sábado)

Dia: 12 março 2022		Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cândido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo

		Ensaio
--	--	--------

Ensaio	O Nicola entregou o guião com as falas do improviso da semana anterior, agora organizadas e melhoradas. Ensaíamos o resto do dia as novas versões, junto com a parte inicial da apresentação.	
--------	---	--

<p>Anotações e Considerações finais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Para mim, o crescimento da semente (cena da apresentação) começa a partir do dedo do pé, e depois com as mãos que vão subindo e com o corpo todo a seguir, em movimentos lentos. 		
---	--	--

Dia: 12 março 2022		Grupo: adultos
Horas: 14h30 – 17h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Círculo de Cándido	Em círculo, alguém toma a iniciativa de começar o aquecimento. Pode-se fazer o que quiser, desde alongamento, dança, saltos, aquecimento vocal, etc. O restante grupo tem que imitá-lo. Durante este tempo, vai-se passando a vez aos restantes membros do grupo.	Aquecer o corpo e promoção da confiança do grupo
Ensaio das cenas da apresentação	Ensaio da primeira e segunda parte da apresentação: o desabrochar das flores e as histórias criadas pelas duplas dos confrades.	Ensaio

Anotações e Considerações finais:

- Para mim, o crescimento da semente (cena da apresentação) começa a partir do dedo do pé, e depois com as mãos que vão subindo e com o corpo todo a seguir, em movimentos lentos.
- Tanto o grupo das crianças como o grupo dos adultos têm pessoas que já estão há alguns anos nas confrarias e outros que estão a iniciar este ano. O grupo de adultos, por ser mais velho, teve os guiões mais rapidamente prontos que o das crianças, porque estas não se focavam tanto. No entanto, quando o Nicola teve uma conversa mais séria com estes, perceberam que tinham que se focar, e assim têm feito.

13 março (domingo)

15h – 18h30: Auxílio à equipa de acolhimento (Responsável: Lucie Rus)

- Preparação do espaço para a festa a comemorar o final do espetáculo “Paraíso”

18h30 – tempo indeterminado: comemoração do final do espetáculo “Paraíso”.

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- Terminou o Paraíso! Estive realmente mais presente enquanto assistente de figurinos, mas pude ter a oportunidade de ajudar os atores, os músicos, estar presente nos ensaios e, mesmo não fazendo parte da produção, consegui perceber como funciona uma produção teatral. Além disso, tenho estado cada vez mais a familiarizar-me com a forma de trabalho do Bando e a conhecer melhor esta cooperativa. Aprendi observando. Aprendi em imaginar fora da caixa, em fugir do significado das coisas de forma literal, como é o caso da ideia Paraíso. Costuma ser uma ideia tão presa à existência de anjos, de felicidade absoluta. E quando alguém se depara com esta Divina Comédia de Brites, pode ser um choque, ao nível de que aquilo que acreditamos ser, não ser a “realidade” (mas não esquecer que esta pode nem ser a verdade, talvez a humanidade nunca venha a conhecer a verdadeira “verdade”). Para mim foi um choque positivo, porque também não tenho enraizado uma ideia de Paraíso.

- Acredito que a mensagem que Brites queria transmitir foi bastante explícita. Não esperar por um “paraíso” e por uma felicidade absoluta no final da vida. Tentar viver o momento e tentar ter em cada dia um momento que nos traz prazer e felicidade.
- Algo que noto em mim, é o desenvolvimento da minha visão da arte contemporânea. Acredito que há uns anos, não iria conseguir apreciar tão bem este espetáculo como agora. No entanto, corporalmente, ainda sinto dificuldades em fugir do realismo, isto no espaço de formação das Confrarias.

Relatório nº12 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 14/03/2022 a 19/03/2022

Nesta semana, como ia auxiliar a Fátima no meu dia de folga (segunda-feira), troquei o dia com quarta-feira.

14 março (2ª feira)

10h – 17h30: Limpeza do espaço da cooperativa O Bando (Responsável: Lucie Rus)

15 março (3ª feira)

- Melhoramento do monólogo

17 março (5ª feira)

10h30 – 13h30: limpeza e preparação da sala 2 e da sala 3 (Responsável: Lucie Rus)

14h30 – 15h: finalização do relatório 10 e 11.

15h – 16h30: escrita da entrevista realizada a Maria Felicidade, a flautista do espetáculo “Paraíso”

17h – 18h: reunião com Raquel Belchior. Um dos tópicos que conversamos foi sobre a

ideia de museu no monólogo, que talvez não fizesse tanto sentido dar esse sentido de finitude.

18 março (6ª feira)

14h – 14h30: melhoramento do monólogo.

14h30 – 16h30: montagem de tendas e arrumação da madeira (Responsável: Amália)

17h – 17h40: reunião de setores

17h45 – 18h15: reunião com Juliana Pinho. Coloquei-a a par sobre o meu trabalho de estágio, objetivos, o que tenho feito, a formação da Consciência do Ator em Cena, o projeto Zebra e o TABU. A montagem destes dois projetos é algo que está a ser feita muito recentemente.

19 março (Sábado)

Dia: 19 março 2022		Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Ensaio	Ensaio	Ensaiar
<p>Anotações e Considerações finais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Começámos a experimentar o uso de novelos de lã. Gostei do jogo que fazia individualmente com o meu fio e era algo que me ajudava a expressar mais ao nível corporal. Ao nível do grupo, a interação entre todos os fios era algo que, visto de dentro, era muito interessante, especialmente porque, no início da apresentação, cada um de nós entrega ao público o seu fio, conectando assim com o título do fio de ariadne. Visto de entre, os fios parecem que estão a nascer a partir da escuridão. 		

Dia: 19 março 2022		Grupo: adultos
Horas: 14h30 – 17h30		

Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Ensaio	Ensaio	Ensaiai
Anotações e Considerações finais:		
Foi o primeiro ensaio em que se pôde experimentar com os figurinos, fazer todas as cenas e experimentar as entradas e as saídas. Na saída, escolho usar o ritmo lento para ir de encontro com o ritmo das “plantas que estão a		

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- Na reunião de setores, questionaram a equipa sobre ideias para o Bando sobre o futuro, o papel de cada um na equipa e sugestões para o futuro. É algo que me perguntei também e que pensarei sobre.

Relatório nº13 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 22/03/2022 a 26/03/2022

22 março (3ª feira)

10h30 – 13h30: montagem e preparação das tendas, camas e espaço de acolhimento para os formandos (Responsável: Juliana Pinho)

14h – 17h40: montagem e preparação das tendas, camas e espaço de acolhimento para os formandos na sala de espetáculo (Responsável: Juliana Pinho)

17h40 – 18h: escrita das tarefas realizadas do dia.

23 março (4ª feira)

14h30 – 16h: preparação das camas localizados nos camarins e preparação e limpeza destas divisões (Responsável: Juliana Pinho e Amália)

16h – 17h30: reunião de setores

24 março (5ª feira)

10h30 – 13h: preparação das camas localizadas na sala 2 (Responsável: Juliana Pinho e Amália)

14h30 – 1h: limpeza e preparação da sala 2 (Responsável: Juliana Pinho e Amália)

25 março (6ª feira)

14h – 19h30: apoio na formação da teatralidade do CAC (Responsável: Juliana Pinho)

- Pude apoiar os formadores do CAC no exercício das vendas para os olhos. Era necessário estar em absoluto silêncio. Na primeira parte do exercício, fiquei com o grupo da formadora Juliana Pinho. Este exercício consistia em, com os formandos vendados e em filas (a mão por cima do outro do colega da frente, para se conseguirem orientar), andar pelo espaço do Bando (a correr, a andar, agachados, etc.). Os formandos não conheciam o espaço da quinta e, assim, mais os desorientavam. Nós só os poderíamos dirigir com a mão presa no cotovelo do formando. A certa altura, o formador do grupo levava um dos formandos para uma divisão específica na quinta. Lá, vendados, ficaram umas horas à espera. Durante esse tempo, os formandos e assistentes planeavam a segunda parte do exercício.
- A segunda parte do exercício consistia numa entrevista entre formador e formando. Neste segundo exercício, fiquei na equipa do Neca. Este estava localizado na oficina e eu tinha de ir buscar, um a um, os formandos, ainda vendados. Eles eram colocados com as costas viradas para a Serra, para não haver distrações. O formador colocava as mãos do formando nos olhos dele mesmo e, de seguida, o formador desatava o nó, para o formando saber que podia tirar a venda (o formador evitava ser ele a dar essa ordem). Quando a venda era retirada, havia quase uma competição de olhares. Chegou a haver pessoas que começavam logo a rir-se, outras que olhavam seriamente. A partir dali, a entrevista podia começar. Por ter de manter a distância e porque estava ocupada a ir buscar outros formandos, não consegui ouvir todas as perguntas. Sei que estas não eram do floro informativo (qual o teu nome, idade, naturalidade, etc.), mas sim mais do floro

sensitivo, tal como: o que está a acontecer? O que achas que está por trás de ti? Ouvis te este som? Imita-o lá.

- Quando terminada a entrevista a cada formando, o Neca voltava a tapar-lhe os olhos e eu levava-o até à sala de espetáculos, para sentá-los numa das cadeiras localizadas no palco. Era necessário transmitir confiança e segurança a todo o tempo.
- Quando terminava o segundo exercício para todos os grupos, ou seja, quando todos os formandos estivessem sentados nas cadeiras do palco, era tocado um sino e estes podiam tirar as vendas.
- Iniciava assim a terceira parte do exercício, a apresentação. Os formandos tinham de fazer uma cena teatral, sendo que reconheci algumas falas e outras percebeu-se que inventaram para aquele momento (indiretamente, falavam de aspetos engraçados do exercício, como a imitação de sons).
- Os exercícios iriam continuar durante a noite, mas infelizmente, não conseguia estar presente.

26 março (Sábado)

Dia: 26 março 2022		Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Ensaio	Ensaio	Ensañar

Anotações e Considerações finais:

- O ensaio deste dia, por causa da formação da modalidade 1 à escola Act4All, teve de ser feita no Salão. Por isso, não pudemos continuar a experiência dos fios de lã.
- Eu e a Madalena estivemos a experimentar a utilização de uma ramo de dois metros para a nossa cena. Senti que a Madalena tinha um papel mais sedutor e por isso surgiu a ideia de uma corporalidade mais sedutora. Há um momento que a Madalena deixa cair o pau. Utilizar esse momento repentino é uma boa forma de exploração do objeto, por isso, decido continuar a explorá-lo a partir da mão.
- Não se deve andar e falar ao mesmo tempo e o mesmo é para movimentos precisos, como é o caso da deslocação da mão pelo ramo, levantar e pegar na mão da outra pessoa.

Dia: 26 março 2022		Grupo: adultos
Horas: 14h30 – 17h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Ensaio	Ensaio	Ensaiar

Anotações e Considerações finais:

- Experimentei usar uma maçã como objeto cénico. Tentei perceber onde a poderia esconder do olhar do público e o único sítio que escondia e não me atrapalhava, era realmente no sutiã. Como a minha “flor” está mais localizada no peito, é o momento que utilizo para retirar a maçã, escondê-la “atrás” da mão e atrás do corpo. Só a mostro na cena em que a vou colher. Questionei o Nicola se se percebia que retirava a maçã e é algo que não é facilmente perceptível.
- Algo que também experimentei foi dar uma dobra na saia. Assim, não só seria uma forma diferente de a usar, como também conseguia demonstrar uma maior expressão corporal ao nível das pernas.
- Outra experiência que fizemos foi pintar as mãos. No momento do crescimento da planta, tentamos não mostrar a palma das mãos, sendo que só a revelamos quando estamos em “flor”.

Perguntas/ideias/curiosidades/ensinamentos que surgiram durante este tempo:

- Foi muito interessante o exercício do CAC. Considero ser bastante sensitivo. Infelizmente não pude estar muito tempo, mas espero estar mais presente em abril para aprender mais.

*Relatório nº14 – Estágio na Cooperativa O Bando
Sara Batista
Semana de 29/03/2022 a 03/04/2022*

29 março (3ª feira)

- Estive doente, não consegui fazer trabalhos.

30 março (4ª feira)

- Realização dos relatórios anteriores;
- Desenvolvimento do monólogo.
- Reflexão de questões sobre o que é um TABU

31 março (5ª feira)

10h – 13h: limpeza e preparação da sala 2 (Responsável: Lucie Rus)

14h30 – 15h45: limpeza e preparação da sala 4 e sala de espetáculos (Responsável: Lucie Rus)

16h – 17h: ensaio individual para a apresentação das Confrarias

17h – 18h: limpeza e preparação da loiça para o almoço comunitário de sábado.

01 abril (6ª feira)

10h – 11h30: limpeza e preparação dos camarins (Responsável: Lucie Rus)

11h30 – 13h30: realização dos relatórios anteriores

14h30 – 16h30: auxílio à equipa de acolhimento (Responsável: Lucie Rus)

17h – 18h: ensaio individual para a apresentação das Confrarias

02 abril (Sábado)

Dia: 02 abril 2022		Grupo: crianças
Horas: 10h – 13h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Ensaio	Ensaio	Ensaiar
Anotações e Considerações finais:		
<ul style="list-style-type: none">• Neste dia, a professora Isabel Bezelga, veio assistir ao ensaio. Aproveitou e voltou a saborear a comida deliciosa da Lucie.• Neste dia, o ensaio não foi corrido. Serviu para ver os detalhes que faltavam, como é o caso da cena inicial e final.		

Dia: 02 abril 2022		Grupo: adultos
Horas: 15h30 – 17h30		
Responsável: Nicolas		
Atividade	Descrição	Objetivos
Ensaio	Ensaio	Ensaïar
Anotações e Considerações finais: <ul style="list-style-type: none"> Neste dia, a professora Isabel Bezelga, ficou para assistir também ao ensaio do grupo dos adultos. Este foi um ensaio corrido. 		

03 abril (Domingo) – Dia do Entroncamento

No primeiro domingo do mês de abril, O Bando teve um evento muito importante: o Entroncamento. Este dia esteve dedicado à apresentação pública de vários grupos de pessoas que pertencem ou pertenceram à Confrarias.

Pelas 15h, houve a apresentação do grupo de confrades da parte da manhã e pelas 16h o grupo da tarde, constituído pelos confrades adultos. Depois da apresentação destes dois grupos, houve uma conversa com o público sobre o trabalho artístico realizado ao longo destes últimos meses. Foi realmente meses de aprendizagem. Sinto que cresci muito ao estar nas Confrarias e pude adquirir novos conhecimentos e novas ferramentas que melhoram a minha performance artística. Nas duas apresentações, considero ter estado bastante consciente da minha corporalidade, interioridade e do espaço envolvente, incluindo os meus colegas confrades. Para mim, foi muito inovador o processo de criação teatral. O que a partir de uma romã se conta! O início de cada grupo, ou seja, o grupo da manhã com os fios do novelo de lã e o grupo da tarde com o enraizamento das plantas, foi muito importante para me focar mais no momento presente da performance e para deixar “entrar” na personagem. Em relação à primeira apresentação (grupo de confrades mais jovem), gostei particularmente de explorar os fios, senti-me mais à vontade para me expressar a partir de um objeto do que só com o corpo, como aconteceu na apresentação com o grupo dos confrades adultos. Foi realmente uma surpresa quando o Nicola colocou (na primeira apresentação) a luz “epilética”, porque mais tarde vi a gravação do vídeo e

as figuras que eu e os restantes confrades fazíamos eram muito interessantes e hipnotizantes. Ainda sobre a apresentação do grupo das crianças, o uso da “árvore” foi um bom auxílio para a minha corporalidade. Apesar de não ter manipulado tanto este objeto cênico, a minha colega confrade Madalena fê-lo de uma forma muito interativa corporalmente, auxiliando de uma forma positiva a minha performance. Em relação à segunda apresentação (grupo de confrades mais velho), considero ter sido positiva a minha “interação corporal” com a música. Realmente, a música ajudava imenso para sentir a atmosfera cênica e focar-me na corporalidade e interioridade do enraizamento da minha personagem. Eu e a confrade Silvia fomos as primeiras a introduzir o texto ao público e houve uma sintonia forte entre nós as duas. Senti que o meu figurino, uma saia rosa grande, auxiliou-me na corporalidade graciosa da personagem. Numa das passagens de cena, ou seja, o crescimento das plantas, houve um momento não planeado entre mim e uma outra confrade: começámos a interagir, a fazer um género de “comunicação entre plantas”. Foi algo repentino e, no entanto, algo que considero ter sido bonito a partir da visão pessoal e daquilo que imagino ser a partir da visão do público.

Pelas 18h, houve um ensaio aberto do grupo de teatro “Amanhã”. Esta apresentação tem por nome “Manchas de Insónia”. De acordo com a folha de sala, o teatro “Amanhã” é constituído por “um grupo de jovens atrizes que procuram a sua voz artística no meio do teatro, mas mais importante do que isso: o que dizer e como dizê-lo! nas nossas criações artísticas procuramos o que queremos dizer neste momento, Hoje, e que não pode ficar para amanhã.”. O texto e a encenação foi realizada por Matilde Graça, a interpretação e figurinos pela Maria do Ó e a sonoplastia e música pelo Pedro Venceslau. De acordo com o folheto informativo, esta apresentação foi inspirada no livro “A Canção dos Velhos Caçadores” do contador de histórias argentino Rodolfo Castro. De acordo com a mesma fonte, este é a história de “duas irmãs, Emília e Cristina, que se encontram no meio de uma turbulenta viagem.”. Antes de começar a apresentação deste grupo, a atriz, Maria do Ó, informou o público que aquilo era apenas um ensaio e que o espetáculo não estava terminado, porque ainda só tinham a versão de uma das irmãs. No entanto, de acordo com o público na conversa que houve a seguir, praticamente todos pensavam que a apresentação fosse parte do espetáculo, incluindo eu. Com isto e junto com o conteúdo da história (que ainda estava a meio) considero que foi muito interessante, envolvia bastante o público.

Pelas 19h, houve a apresentação “Tudo o que Devias Saber e não Tiveram

Coragem de te Contar” do grupo “Feminário”. De acordo com a folha de sala, as atrizes Anabela Neves, Cristina Galamba e Cintya Hartmann “conheceram-se pelo amor ao teatro que as levou a realizar o sonho abandonado na adolescência e a procurar formação na confraria do teatro, do Banco. A confraria permitiu que um projeto criado pelas três ganhasse conteúdo sobre técnicas de atuação, qualidade e presença.”. Citando a mesma fonte:

“Três mulheres de 50 anos descobrem que muito o que lhes contaram sobre vida era uma mentira. Os conflitos no “Feminário” são íntimos e expostos no encontro e confronto com os fantasmas dos padrões sociais que determinam o que é a família, a amizade, amor, morte, sexo, filhos e êxito profissional. no encontro elas admitem as mentiras percebidas pela subtil intuição feminina ao longo de meio século de vida. com mais tempo vivido que o tempo que terão para viver, é urgente a rutura com o padrão social de formatação do “feminino” que é ainda mais opressor sobre a mulher madura. com a maturidade e a sabedoria da menopausa, a mulher tem uma última e potente oportunidade de libertação para viver como uma verdadeira “fêmea”.”.

Considero ter sido um espetáculo com temas interessantes, no entanto, talvez porque esse número da idade não me atingiu ainda, não senti que tivesse ficado tão focada quanto as outras duas apresentações. O facto de no final ficarem as três com o mesmo tipo de figurino, dando o significado de que são três mulheres, iguais como as outras, mas com problemas diferentes, é um detalhe bem pensado e que cativou-me.

E pelas 21h, houve a apresentação “Carros”, do grupo “Teatro dos Barris”. De acordo a folha de sala, o “Teatro dos Barris” é uma associação,

“um coletivo de teatro Humanitário formado em 2013 no seio da confraria do teatro o bando. Alguns dos Membros das confrarias decidiram, num gesto de emancipação coletiva, responder à vontade de se constituir como grupo de teatro comunitário o objetivo de anualmente apresentarem um objeto artístico assumindo uma outra responsabilidade artística e de produção.”.

A interpretação foi feita por Ana Correia, Ana penas, Carmo Franco, Cristina Sampaio, Edgar Costa, Fabian Bravo, Maria Rita e Rafael Meseiro. A encenação e dramaturgia foi feita por Manuela Sampaio. Citando a mesma fonte:

Carros parte do texto *Red Car Blue Car* do dramaturgo Jack Thorn originalmente escrita como dois monólogos e agora transformada num diálogo, expresso em palavras e em movimento. Numa sala de espera estão Maria e Artur. O que um vê

é diferente do que vê o outro, apesar de estarem sentados lado a lado. Não se conhecem mas o destino cruzou-lhes as vidas. Tudo se passa num espaço de tempo muito curto. (...) e contudo os acontecimentos sucedem-se em catadupa nas suas mentes, fazendo-os viver um tempo demasiado longo.

Ao início estava um pouco confusa, mas com o decorrer da história, fui percebendo melhor a cronologia do enredo: iniciaram com aquilo que seria o final da crônica. Achei muito interessante o jogo que fizeram com os chapéus de várias cores a simbolizar várias pessoas a passar a passadeira. Foi muito cómico a personagem que o ator Fabian fazia, especialmente nesta sequência do jogo da passagem dos peões, recria exatamente a frustração dos condutores quando estão neste tipo de situações. No entanto, a personagem do Fabian podia ser alguém a conduzir e os restantes que estavam a passar com diferentes cores de chapéus, serem outros carros a guiar. Também a forma como representaram o carro e o acidente, a partir de quatro rodas e um volante, foi um detalhe muito bem pensado. A música também auxiliou nesta questão, pois as batitas estavam coordenadas com os movimentos dos corpos, tornando a cena hipnotizante.

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- Antes de começar a apresentação do grupo da manhã, eu e os restantes jovens confrades tínhamos que estar em silêncio por causa do público. Acabei por ficar eu responsável em dar a indicação para irmos saindo e para amenizar o silêncio. Foi um pouco complicado esta última porque, para além de estarem todos irrequietos (o que é normal porque são crianças), os confrades mais velhos também não ajudavam muito, até incentivavam com piadas, o que fazia-os perderem o foco do silêncio. Junto com um outro episódio em que o tema era a limpeza do palco, creio que se deveria manter a ideia de dois formadores nas Confrarias, para puderem ter estas atenções e não ficar nas mãos de alguém que também precisa de se focar nas questões de performance.
- Gostei muito do dia do Entroncamento. Foram várias apresentações, todas com a ligação da formação a partir das Confrarias.
- Considero que me esforcei bastante para tentar conseguir transmitir as intenções das minhas personagens e decorar as falas. A minha lacuna foi realmente descobrir

a corporalidade, sendo que percebi com isto que é-me mais fácil descobrir a corporalidade do meu personagem se “contracenar” com um objeto, como foi o caso do ramo. Neste mesmo ponto, tive maior dificuldade na corporalidade da personagem da apresentação do grupo da tarde (por falta de um objeto), tanto que aquilo que tentei fazer foi aproveitar o movimento a partir do figurino, a saia grande.

Relatório nº15 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 06/04/2022 a 10/04/2022

06 abril (4ª feira)

14h – 16h30: preparação das tendas localizados nos camarins e sala 2 (Responsável: Juliana Pinho)

16h – 18h30: reunião de setores

07 abril (5ª feira)

9h – 13h30: preparação das camas localizadas na sala 2, junto com a limpeza da mesma (Responsável: Juliana Pinho e Lucie Rus)

14h30 – 16h: limpeza dos camarins, sala 3 e casas de banho (Responsável: Lucie Rus)

16h30 – 17h30: ensaio individual do monólogo

17h30 – 18h: ensaio com a Juliana Pinho. O feedback da Juliana foi bastante positivo. Ela pensava que ia ajudar-me a fazer um texto de raiz, mas considerou-o bastante completo, tendo em conta o tempo que tinha (15 minutos, máximo 20 minutos). Fomos até à cena do Salão, pois esta parte do texto ainda não estava muito bem decorada. No nosso ensaio, ela pediu para fazer um ensaio “corrido”, sendo que interveio na cena do Armazém (deu a ideia de se fazer um jogo em que o público tinha que adivinhar o espetáculo correspondente ao ano que a Guia propusesse, sendo que esta depois apontava a localização do objeto ou da caixa correspondente a esse espetáculo. Por exemplo: GUIA: um espetáculo de 2017 (Inferno) e na Cozinha (não tinha ainda encontrado a corporalidade para este espaço. A Juliana sugeriu estar escondida ao lado do frigorífico

e, a partir disso, surgiu-me a ideia de me esconder entre as portas dos armários dos utensílios de cozinha).

08 abril (6ª feira)

14h – 1h30: apoio na formação da teatralidade do CAC (Responsável: Juliana Pinho)

- Pude apoiar os formadores do CAC durante os três dias de formação. Os alunos da Act4All chegaram por volta das 14h30, sendo que as últimas pessoas chegaram já perto das 15h30. Durante este tempo, os alunos trocaram para uma roupa mais cômoda, tendo sido tirada a cada estudante uma fotografia, para uma mais fácil identificação individual.
1. A primeira parte do módulo 1 começou às 16h e tem por nome Impacto Sensorial – é a criação de uma memória sensorial e o seu aproveitamento como estímulo para a criação teatral. Neste primeiro exercício do dia, foi necessário estar em absoluto silêncio. Fiquei com o grupo da formadora Suzana Branco. Este exercício consistia em, com os formandos vendados e em filas (a mão por cima do outro do colega da frente, para se conseguirem orientar), andar pelo espaço do Bando (a correr, a andar, agachados, etc.). Os formandos não conheciam o espaço da quinta e, assim, mais se sentiram desorientados. Nós só os poderíamos guiar colocando a mão no cotovelo do formando. A certa altura, a formadora do grupo levava um dos formandos para uma divisão específica na quinta. Lá, vendados, ficaram umas horas à espera. Durante esse tempo, os formandos e assistentes planeavam a segunda parte do exercício.
 1. A segunda parte do exercício consistia numa entrevista entre formador e formando. Neste segundo exercício, fiquei na equipa da Suzana Branco. Esta estava localizada num dos armazéns, a parte superior da quinta e eu tinha de ir buscar, um a um, os formandos, ainda vendados. Estes eram colocados com as costas viradas para a Serra, para não haver distrações. A formadora colocava as mãos do formando nos olhos dele mesmo e, de seguida, a formadora desatava o nó, para o formando saber que podia tirar a venda (a formadora evitava ser ela a dar essa ordem). Quando a venda era retirada, havia quase uma competição de olhares. Chegou a haver pessoas que começavam logo a rir-se, outras que olhavam seriamente. A

partir dali, a entrevista podia começar. Por ter de manter a distância e porque estava ocupada a ir buscar outros formandos, não consegui ouvir todas as perguntas. Sei que estas não eram do foro informativo (qual o teu nome, idade, naturalidade, etc.), mas sim mais do foro sensitivo, tal como: o que está a acontecer? O que achas que está por trás de ti? Como achas que está a tua expressão facial? Ouvis te este som? Imita-o lá.

2. Quando terminada a entrevista a cada formando, a Suzana voltava a tapar-lhe os olhos e eu levava-os individualmente até à sala de espetáculos, para os sentar numa das cadeiras localizadas no palco. Era necessário transmitir confiança e segurança a todo o tempo.
2. Quando terminou o segundo exercício para todos os grupos, ou seja, quando todos os formandos já estavam sentados nas cadeiras do palco, era tocado um sino e estes podiam tirar as vendas. Iniciava assim, às 19h, o segundo exercício do Módulo 1, Representação (sensação concreta; da sensação à ficção). Os formandos tinham de fazer uma cena teatral, sendo que cada aluno só tinha 1 minuto para fazer essa cena. Quando atingido esse minuto, o sino era tocado e isso significava que a representação individual tinha de terminar.
3. Por volta das 20h, os estudantes, formadores e assistentes de formação juntavam-se numa roda para uma breve apresentação.
4. Perto das 22h, iniciou-se o Módulo 2, a Direccionalidade do Olhar (Olhar abrangente, olhar focado e periférico, ponto de fuga e coralidade).

Notas tomadas:

- Teatralidade: signos que produzem nos 3 planos da expressão do ator: corporeidade (ocupação do espaço); oralidade (sensação artística, vocalidade); e interioridade (fisionomia, respiração).
- Trabalho de dentro para fora: não é a partir do psicológico, mas sim sobre aquilo que estou a sentir. Eu emocio porque ouço o som da minha voz, não porque penso.
- a teatralidade permite ter consciência daquilo que expomos para o Público
- ponto motor é o foco do ator. A ação é o que ocupa o espaço do ator. Separar o gesto da palavra.

- Havia uma linha quadrada desenhada no chão. Entrar para dentro desse quadrado, significava entrar em cena. Fora do quadrado, não estão com uma posição formal, mas estão prontos para entrar em cena, sempre.
- A mudança do olhar é feita com a mira do nariz, sendo que a posição dos ombros também conta. A diferenciação da posição destas duas partes do corpo, muda a intenção do olhar (Imagem 1).
- São todos um grupo e um único ser. Todos agem da mesma forma e ao mesmo tempo. Se um coça a cabeça, todos coçam a cabeça. Este exercício, havia três cruzeiros nas paredes, pontos de fuga. O exercício consistia em olhar em todos ao mesmo tempo para esses pontos de fuga. Era necessário estar focado, ter consciência de si mesmo e do grupo e seguir a intuição. Recordo-me que chegámos a fazer este exercício nas confrarias.
- Coralidade não é coreografia.
- Houve uns breves segundos (ordenados pelos formandos) à qual os estudantes podiam fazer o que quisessem, era o momento do caos.

09 abril (Sábado)

O dia começou com um aquecimento às 9h30, com a Juliana Pinho. Estas são as notas tomadas:

- Façam diferente do que estão habituados; fazer o que o corpo lhe apetece, ao nível corporal e vocal.
- Suspensão - não mexe nada, porque se mexem terminam o movimento. Vai afetar a respiração e é o único movimento que podemos ver.
- Explorar a continuidade do movimento. A música para, mas o corpo continua.
- “Oíçam com a pélvis, as articulações, com a língua, com o fígado, etc., a música tem várias vibrações, traduzam-nas através do corpo.” (Juliana Pinho)
- Consciência do ator é ter consciência do corpo e do estar “presente”, mas não ter consciência mental, no sentido de não pensar que vai fazer tal ação.
- Um dos formadores falou de uma investigadora de neurociência que abordou os 5 pontos físicos do ator quando muda de personagem:
 1. Olhar – tónus do olhar, foco no olhar, foco na Visão frontal e em mudá-

la rapidamente;

2. Boca - posição da língua no interior da boca;
3. Respiração - se esta fica na caixa de torácica, zona abdominal, etc.;
4. Coluna vertebral - posição da mesma transforma a personagem;
5. deslocação, forma de andar.

- Ter consciência e alerta os acidentes que acontecem dentro e fora do palco.
Exemplo: ladrar de um cão.
- Formar um grupo olhando para o teto. Movimento começa e termina ao mesmo tempo - Coralidade
- Coralidade na direção do olhar. Coralidade não é coreografia.
- Se vinte pessoas estiverem sempre a dar novas ideias, o público desliga-se. Todos querem ser o protagonista, mas é preciso perceber quando ser personagem secundária. Isto é, tentar aceitar as ideias dos outros colegas, não tentar fazer prevalecer só a nossa.
- João Brites – “o ator procura a sua sinceridade, a verdade, mas o teatro é mentira. O ator provoca sensações.”.
- Olhar desfocado - a direção do nariz está num ponto, mas a do olhar está noutra;
- Olhar periférico (Imagem 2) - É possível seguir o grupo a partir da técnica deste olhar. Ter consciência da intuição e dos sentidos. Posso estar com o olhar periférico, mas se estiver alguém atrás, não a vejo, por isso, como percebo que se mexe? Ou a pessoa que está na minha visão periférica vê-a e reage, podendo assim eu própria reagir ou eu reajo através dos sentidos, mais especificamente, através som. Também posso, e devo, seguir a minha intuição.
- Foco do espectador: coatores da narrativa. para o espectador ter foco naquilo que queiramos que veja.
- Não se é aconselhado transmitir muita informação ao espetador ao mesmo tempo, porque o mesmo só consegue assimilar uma informação de cada vez.
- No teatro, a visão do espectador é sempre relativa. Num grupo de três pessoas, se pessoa A e B forem menos expressivos que pessoa C, será a pessoa C, ou seja, com maior expressividade, que conquistará a atenção do espetador. Se pessoa C e B forem muito expressivas e pessoa A mais tímida nos movimentos, será a pessoa A que ganha o foco do espectador.

- O foco do espectador está também na pessoa que tem o ponto de fuga, que é diferente do resto do grupo. No entanto, se todos estiverem a olhar para o mesmo ponto de fuga, a “bola” está no espectador.
- O João Brites incentiva os atores a não se autocriticar.
- Formaram-se dois grupos: Grupo A esteve com o grupo da Juliana Pinho e o Grupo B com o João Brites. O grupo de João Brites esteve a trabalhar mais o foco do espectador e pormenores corporais, enquanto o grupo da Juliana Pinho esteve a trabalhar o foco do espectador e o domínio espacial. Confessaram que tiveram a fazer esta experiência para perceber o que é que funcionava melhor. Percebi que o grupo A estava mais unido e focado na consciência do grupo, do corpo e usaram as ferramentas que aprenderam. O grupo B não estavam tão conscientes dos membros do grupo e das ferramentas que lhes foram dadas ao longo deste tempo, sendo que estavam mais focados na voz. Fizeram esta diferenciação por que o foco do ator e do espectador são dois focos difíceis de gerir, um prevalece sempre acima do outro.
- Ponto de rutura – exemplo: caminhar e parar. Olhar para o ponto de fuga (rutura) e iniciar outro movimento/caminhada.
- (Imagem 3) - Inicialmente estive com o grupo A, que teve a trabalhar com o João Brites. Depois estive com o mesmo grupo, mas com a formadora Juliana Pinho. Um dos exercícios parecia estar baseado no jogo do “gato e do rato”. Iniciou-se com duas pessoas em cena e sempre que a pessoa A se movia, a pessoa B parava e ficava com o foco do espectador. Ao longo do exercício, foram entrando mais pessoas para dentro deste jogo, focando o foco do espetador na entrada de cada pessoa. Em certas alturas deste jogo, os participantes falavam em língua inventada (gibris). Para ganhar o foco, havia participantes que, ao entrar em palco, faziam barulho com os pés. A Juliana avisou que isso era algo, apesar de se poder usar, neste exercício deveria ser evitado, para se treinar corretamente a consciência do ator em relação ao espaço exterior e à sua intuição.
- Depois fui à apresentação de ambos os grupos dos diferentes formadores.
- Existem vários planos da consciência, sendo que o primeiro plano da consciência é: eu olho para quem mexe. Os outros tentarei saber no decorrer do estágio.
- Modulo 4 – Foco do Ator: Exercício do elástico

- Um elástico preso por uma mola. O grupo foi composto por pares, a pessoa A prende a mola a uma parte do corpo ou da roupa e pessoa B fica com a ponta do elástico preso pela mão, para orientar e comandar o seu par. O objetivo era deixar o elástico sempre esticado.
- Era possível perceber que havia pessoas que, mesmo estando a ser orientadas, tentavam comandar.
- A partir deste exercício, descobriam personagens a partir de uma parte específica do corpo. Uns foi pelo cotovelo, outros pela cabeça, outra pela barriga, etc.
- Depois houve a apresentação da personagem ao público. Aqui, os formadores tentaram consciencializar os alunos para o “eu” e o “ele”. Em palco/ação, o “ele” era o ator e o “eu” era a personagem. É tentar descodificar os modos de falar, agir, pensar, olhar, etc. do personagem que diferem do ator.

10 abril (Domingo)

O dia começou com exercícios de aquecimento. No espaço do palco, havia um cadeiras colocadas ao longo da linha quadrática e o objetivo era fazer o aquecimento sem sair da cadeira (alongar, aquecimento vocal, etc.).

A Juliana aproveitou este exercício de aquecimento como forma de inspiração para a criação do espetáculo “Tabu”. Pediu aos alunos para através da voz dizerem o que pensam ser um Tabu. Entretanto, fui dando folhas e canetas a cada um e estes, quando se sentissem preparados, passavam das palavras ditas às palavras escritas. Houve pessoas que até choraram com este exercício. Como no dia anterior nem todos puderam apresentar a personagem que encontraram no exercício das molas, depois do aquecimento, houve a apresentação dos restantes membros do grupo, mantendo o mesmo tema TABU. Ao retornar ao exercício, era questionado aos alunos pelo “eu” (personagem) e o “ele” (ator/atriz) – comentário da atriz/ator.

Depois do almoço, o grupo que esteve na primeira formação do CAC e este segundo, fizeram uma apresentação usando as ferramentas, aprendizagens e métodos que aprenderam. Houve um momento, depois de quase todos apresentarem (2º grupo), em que começaram a sair do palco de costas. Foi uma forma um pouco perigosa porque, entre as escadas e a parede, havia um buraco, por isso fiquei nesse buraco para impedir que caíssem e ajudar aqueles que acabaram por deixar cair uma perna. Esta apresentação

contou com a presença das diretoras de curso, como é o caso de Patrícia Vasconcelos. No final das apresentações, houve uma avaliação coletiva e individual de todo o processo e do resultado final na perspectiva dos formandos e formadores, à qual eu própria também dei o meu parecer.

Perguntas/ideias/curiosidades/ensinamentos que surgiram durante este tempo:

- Nestes três dias, recordei as recentes memórias da Confraria e do Nicola. De aceitar o jogo do outro, de ter atenção ao foco do ator, de exercícios realizados no CAC que também foram feitos nas Confrarias, etc. Apercebi-me que, aquilo que estava a observar nos exercícios do CAC, tinha aprendido nas Confrarias.
- No terceiro dia, observei que o grupo estava mais focado ao nível do “eu” interior, exterior e nas ferramentas que aprenderam ao longo dos três dias. Também se percebeu uma evolução no grupo, pois, comparando a apresentação do primeiro dia com o terceiro, o grupo estava mais à vontade para se expressar a nível das palavras e do corpo.
- Achei muito interessante o jogo do comentário da atriz, creio que dá para se fazer uma criação usando isto. É algo para tentar ver no monólogo, talvez para tentar descobrir como é a personagem da Guia.
- Algo que um dos formadores disse, creio ter sido João Brites, é que “a inspiração vem da colocação das possibilidades”.
- No foco do espectador, quando queremos que o espectador tenha atenção em um ponto, se precisar-mos de, por exemplo, coçar o nariz, tem-se que fazer muito lentamente. Isto foi algo notificado aos atores e músicos durante os ensaios do Paraíso e na apresentação das Confrarias, tanto que houve um momento, na apresentação com o grupo dos adultos, em que precisava de coçar o nariz e tentei fazer muito lentamente, para o público não se aperceber tanto dos meus movimentos.
- Repetindo o que disse anteriormente, se 20 pessoas estiverem sempre a dar novas ideias, o público desliga-se. Todos querem ser o protagonista, mas é preciso perceber quando ser personagem secundária. Isto é, tentar aceitar as ideias dos outros colegas, não tentar prevalecer só a nossa. Isto fez-me recordar o jogo de improvisado que foi feito nas Confrarias no dia 5 de fevereiro, no exercício de

“Improvisação”.

- Descobri, numa conversa com a Juliana Pinho, que a minha forma de aprender é através de algo chamado neurónio-espelho, algo que é natural do ser humano quando nasce, mas que acaba por perder com o passar do tempo. É interessante como não perdi essa ferramenta, em que para perceber algo, replico.
- Percebi que a INTERIORIDADE é aquilo que o espetador vê na fisionomia do ator, na palavra e na fisicalidade. A CORPORALIDADE é o corpo dramático.
- Descobrir o significado de dramafonia, e dramatografia.

Relatório nº 16 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 13/04/2022 a 16/04/2022

13 abril (4ª feira)

14h30 – 15h: preparação da sala 2 para a reunião de setores (Responsável: Lucie Rus)

15h – 16h45: início da realização dos relatórios 14 e 15

17h – 18h20: reunião de setores

14 abril (5ª feira)

09h40 – 10h40: limpeza do espaço Bando (Responsável: Lucie Rus)

11h – 11h10: reunião com Suzana. Falamos sobre a necessidade de eu ter um calendário porque, na reunião de setores, o João Neca falou que sentia a necessidade de se fazer saber os meus horários, por isso, para ver com a Suzana essa tarefa.

11h10 – 11h40: realização do calendário.

11h40 – 13h30: preparação da sala de espetáculos com o Bento.

14h30 – 15h40: realização do calendário

16h – 17h: reunião com Suzana sobre mudanças e alterações do primeiro plano do calendário.

17h – 18h: atualização e escrita digital do calendário

15 abril (6ª feira)

- Escrita das entrevistas da Sara Belo

Relatório nº17 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 19/04/2022 a 23/04/2022

18 abril (2ª feira)

- Finalização da escrita das entrevistas a Sara Belo e Fabian Bravo. Para a passagem destas entrevistas tenho tido o auxílio do meu namorado.

19 abril (3ª feira)

09h30 – 11h: ensaio individual do monólogo.

11h – 13h: ensaio corrido com Suzana Branco e reunião sobre o mesmo.

14h – 15h: ensaio individual do monólogo.

15h – 17h: ensaio corrido com Suzana Branco e reunião sobre o mesmo.

20 abril (4ª feira)

14h30 – 16h30: apoio à equipa de figurinos. Estivemos a preparar a sala de acolhimento para o novo espetáculo do Bando, Futebol. Mais precisamente, tivemos a pintar os estrados para que parecem grandes tabuleiros de jogo (Responsável: Clara Bento e

Catarina Fernandes).

17h – 18h30: reunião de setores

21 abril (5ª feira)

09h30 – 13h: apoio à equipa de figurinos. Continuação da tarefa do dia anterior
(Responsável: Clara Bento e Catarina Fernandes)

14h30 – 16h: apoio à equipa de figurinos. Continuação da pintura dos estrados.
(Responsável: Clara Bento e Catarina Fernandes).

16h – 16h30: o Bando recebeu a imprensa neste dia. Estiveram a gravar um pouco o ensaio “Futebol” e, por isso, precisam que toda a equipa estivesse presente no lugar do público, pois este é um espetáculo muito interativo entre atores e público.

16h30 – 17h30: auxilio à equipa de montagens. Fui com o Bento e com a Rita Louzeiro buscar umas balizas à equipa desportiva Palmelenses. Estas balizas vão fazer parte do design no salão de acolhimento (Responsável: Bento)

17h30 – 18h15: apoio à equipa de figurinos. Continuação da pintura dos estrados.
(Responsável: Clara Bento e Catarina Fernandes).

22 abril (6ª feira)

09h30 – 13h: apoio à equipa de figurinos. Continuação da pintura dos estrados.
(Responsável: Clara Bento e Catarina Fernandes)

14h – 15h: apoio à equipa de figurinos. Continuação da pintura dos estrados.
(Responsável: Clara Bento e Catarina Fernandes)

15h30 – 17h30: reunião com a Suzana para o desenvolvimento da estrutura escrita do monólogo.

17h30 – 18h: conversa com a Clara sobre os vários objetos localizados no espaço do Salão. A Suzana sugeriu esta conversa para se poder desenvolver mais o conteúdo para o monólogo. Eis o que descobri:

- Sofás: Expo 98. sorvia para o pessoal descansar e dormir. São muito resistentes;

- escada circular: de um espetáculo à qual a Clara não se recorda o nome;
- portas brancas de entradas e saídas: “Quarentena” (2014);
- roupeiro preto: espetáculo “Almenara” (não tem fundo, os atores entravam pelas costas do armário);
- Mesa de Madeira maciça: espetáculo “Netos de Gungunhana” (2018);
- 12 cadeiras alentejanas: era de um espetáculo a qual a Clara não se recorda o nome, mas sabe que cada cadeira era o número dos ponteiros do relógio;
- O relógio grande de cuco: veio da casa do João Brites;
- Lava-loiças, frigorífico, fogão: espetáculo “Ainda Não É o Fim” (2012). Clara contou que teve que estar a assar couratos durante o espetáculo;
- Gramofone: utilizado recentemente no espetáculo “Paraíso” (2022), pela atriz Susana Branco;
- os guarda-chuvas (bons): espetáculo “Os Bigodes na Res Publica” (2010).

23 abril (Sábado)

- Desenvolvimento do monólogo a partir das notas obtidas na reunião com a Suzana Branco.

24 abril (Domingo)

- Desenvolvimento dos relatórios anteriores

Relatório nº18 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 26/04/2022 a 30/04/2022

26 abril (3ª feira)

- Desenvolvimento dos relatórios anteriores.

27 abril (4ª feira)

14h – 14h30: auxílio à Lucie na preparação do salão para a estreia do espetáculo “Futebol” (Responsável: Lucie Rus)

14h30 – 15h30: reunião de setores. Estivemos também a ver o calendário da equipa junto com as funções de cada divisão. Eu estarei na cozinha a ajudar a Lucie.

16h – 18h: auxílio à Lucie na preparação do salão para a estreia do espetáculo “Futebol” (Responsável: Lucie Rus)

28 abril (5ª feira)

14h – 21h30: auxílio à Lucie na preparação do espaço de acolhimento e dos aperitivos para a receção dos convidados que iam assistir à estreia do “Futebol”. Estiverem cerca de 30 pessoas e, resumidamente, ajudei na arrumação da cozinha e na preparação dos jantares e aperitivos.

29 abril (6ª feira)

14h – 14h30: reunião com a Juliana Pinho sobre a definição de ensaios. Ficou decidido entre nós as duas que nos reuníamos às sextas-feiras para ensaiar. Ficou acordado também com a Lucie que das 14h às 15h eu iria estar a ensaiar individualmente, ou seja, começava a ajudá-la a partir das 15h.

14h30 - 21h30: auxílio à Lucie na preparação do espaço de acolhimento e dos aperitivos para a receção dos convidados que iam assistir à estreia do “Futebol”. Estiverem cerca de 30 pessoas e, resumidamente, ajudei na arrumação da cozinha e na preparação dos jantares e aperitivos.

30 abril (Sábado)

14h - 15h: ensaio individual

15h - 21h: auxílio à Lucie na preparação do espaço de acolhimento e dos aperitivos para a receção dos convidados que iam assistir à estreia do “Futebol”. Estiverem cerca de 30 pessoas e, resumidamente, ajudei na arrumação da cozinha e na preparação dos jantares e aperitivos.

21h - 22h30: visionamento do espetáculo “Futebol”.

22h30 – 00h: conversa com o público à qual se falou do processo de criação e dos temas apresentados no espetáculo. Um dos temas que me foi marcante discutir foi sobre a luta dos direitos das mulheres que se reflete nesta criação. Achei interessante, de uma forma negativa, como havia pessoas que riam quando um dos atores falava de factos de discriminação das mulheres no futebol ao longo da história da humanidade e como ainda acontece nos dias de hoje. Se compararmos com o momento em que se fala sobre o racismo, em que todo o público estava absolutamente calado.

Perguntas/ideias que surgiram durante este tempo:

- O “Futebol” é uma criação muito interessante sobre a história do futebol e os vários temas que surgem em volta. Realmente, o futebol pode ser visto como uma imagem da sociedade, para falar sobre a democracia, o racismo, a luta dos direitos das mulheres, a corrupção, etc. Realmente demonstra ser desafiante criar um espetáculo em que tenha a intervenção do público, porque os atores têm que decorar no total 16 papéis. No entanto, é esta intervenção, esta interação do público que torna o espetáculo tão singular. Qualquer dia que se vá ver, vai ser diferente, nunca vai ser igual, algo muito próprio do Singularismo do Bando. Outro fator interessante é o próprio espaço da quinta estar personalizado para este específico espetáculo. O salão de acolhimento está todo decorado com medalhas, trofeus, cascóis de equipas desportivas, as mesas decoradas para fazerem lembrar grandes tabuleiros de jogos, as superfícies das mesas da bilheteira e do bar com relva sintética, a mesa de matraquilhos e o jogo de setas, e para intensificar isto, duas balizas de futebol dentro do acolhimento. Estes fatores todos fazem realmente o espetador sentir-se imersivo neste ambiente desportivo.

Relatório nº19 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 03/05/2022 a 06/05/2022

Ainda estive dia 6, mas fui embora as 18h porque testei positivo à COVID, pois eu era um contacto de alto risco. Até dia 9, não me senti nas condições para pegar no computador.

3 maio (3ª feira)

- Desenvolvimento dos relatórios anteriores.

4 maio (4ª feira)

14h – 16h: auxílio à Lucie na preparação do salão para o espetáculo “Futebol”

(Responsável: Lucie Rus)

16h – 17h: reunião de setores.

17h – 18h: auxílio à Lucie na preparação do salão para o espetáculo “Futebol”

(Responsável: Lucie Rus)

5 maio (5ª feira)

14h – 21h30: auxílio à Lucie na preparação do espaço de acolhimento e dos aperitivos para a receção dos convidados que iam assistir ao “Futebol”. Estiverem cerca de 30 pessoas e, resumidamente, ajudei na arrumação da cozinha e na preparação dos jantares e aperitivos.

6 maio (6ª feira)

14h30 - 17h: auxílio à Lucie na preparação do espaço de acolhimento e dos aperitivos para a receção dos convidados que iam assistir ao “Futebol”.

Comecei ao início da tarde a ter alguns sintomas COVID. Consegui fazer um teste perto

das 17h e dei positivo.

Relatório nº20 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 10/05/2022 a 15/05/2022

10 maio (3ª feira)

- Finalização dos relatórios 14, 15, 16 e 17.
- Ensaio individual do monólogo.

11 maio (4ª feira)

- Início dos relatórios 18 e 19.
- Ensaio individual do monólogo.

12 maio (5ª feira)

- Ensaio individual do monólogo.

13 maio (6ª feira)

14h – 21h: auxílio à Lucie na preparação do salão para o espetáculo “Futebol”
(Responsável: Lucie Rus)

- A Lucie fazia anos neste dia e, por isso, paramos para festejar o aniversário dela. Com isto, lembrei-me de como no meu dia de aniversário fizeram o mesmo. Realmente, a sensibilidade para com o outro é algo com grande valor no Bando, ao nível das relações interpessoais. A impressão que tenho é que, as pessoas que estão ou estiveram presentes, não são esquecidas, são acolhidas como família. O Bando é uma família, não só das pessoas que estão lá praticamente todos os dias, mas também torna-se uma segunda casa para muitos daqueles que por aqui passam, eu incluída sinto isto.

14 maio (Sábado)

Dia: 14 maio 2022		Grupo: ZEBRAS
Horas: 10h – 13h		
Responsável: Juliana Pinho		
Atividade	Descrição	Objetivos
Aquecimento Vocal (Amália)	Fizemos um aquecimento vocal com a Amália e depois aquecemos o corpo com Juliana.	Aquecimento da voz e dos músculos vocais
Aquecimento Corporal (Juliana)	Este exercício, consistiu em mexer o corpo ao som da música, não tirando olhar de um específico ponto de fuga do espaço de cena. Depois, esse ponto de fuga passou a ser na interação com os outros participantes, olhando nos olhos, uma espécie de olhar que não “está lá”, ou seja, estamos a olhar para algo, mas não estamos conscientes daquilo que estamos a ver.	Aquecimento corporal Promoção da confiança e de um à-vontade entre os membros do grupo
	Não pude estar na sessão da semana passada, mas trabalharam com fósforos. Nesta seção, os participantes trouxeram as esculturas que fizeram com fósforos para apresentar ao grupo.	Apresentação das estátuas de fósforos baseados no tema TABU.

Apresentação das estátuas de fósforos	Uma das zebras, fez a Estátua da Liberdade negra com fósforos. O Kaut, era para fazer uma chamada telefónica a fingir, mas no preciso momento recebeu uma chamada verdadeira da companheira e contracenou com ela, mas esta não percebeu. Foi um momento muito engraçado e interessante no ponto de vista da improvisação.	
Definição da palavra “Tabu”	Tentámos definir/perceber, o que é um Tabu. Primeiramente, vimos no dicionário, sendo que “Tabu” significa “Açúcar que não coalhou bem na forma.”. Era uma definição estranha. Chegámos à conclusão que, Tabu, significa algo que incomoda, algo difícil de falar e pensar sobre e que está muito ligado ao contexto que se vive, de algo que não se pode fazer e/ou falar, pois terá consequências graves.	Perceber o significado de “Tabu”
Abertura da caixa do Tabu	Esta caixa esteve presente na escola Hermenegildo Capelo e houve alunos dessa mesma escola que colocaram dentro papéis daquilo que cada um deles pensava ser um tabu. Tivemos papéis que falavam sobre saúde mental, bullying e a comunidade LGBTQIA+. Também houve um momento chocante porque um dos papéis estava colado com outro papel, escrito “Eu tenho um segredo...”. Inicialmente, achámos fascinante esta abordagem sobre o Tabu, por isso, decidimos ler qual seria “O Segredo”. Os papéis estavam colados e por isso era arriscado tentar separá-los, pois o “Segredo” podia ficar perdido. Surgiu então a ideia de ver o “Segredo” através	Abertura da caixa e discussão dos temas que surgissem a partir desta.

	<p>da luz da janela. Ficámos chocados com o que era: uma denúncia de um dos alunos sobre um dos professores, de cariz sexual. Este momento trouxe muito choque e repugna aos Zebras. Acabou por ser um tema que se começou a discutir e quando houve a continuação das apresentações das caixas de fósforos, houve um senhor que explicou que tinha inicialmente preparado algo com os fósforos, mas decidiu desistir dessa apresentação para falar em cena de como se sentiu sobre este problema que surgiu.</p>	
--	---	--

Anotações e Considerações finais:

- A Juliana Pinho iria trabalhar mais ao nível do corpo e a Amália mais ao nível da voz. Houve duas convidadas, Amarílis e a Susana Mateus. Estas duas convidadas terão o papel de construir o texto dramático para a próxima peça do Bando, “Tabu”.
- O grupo é muito diversificado ao nível cultural. Existe francesas, espanhóis, portuguesas, afrodescendentes, crianças, adultos e pessoas mais idosas. Havia uma senhora com um bebé e é interessante como, normalmente, os bebés não são trazidos para sessões, mas esta senhora trouxe.
- Havia umas senhoras francesas, sendo que uma delas era mais fluente a português e, por isso, fazia a tradução às outras senhoras que não estavam tão acostumadas à língua.
- Mais tarde, a Juliana comentou que este tema não seria fácil, pois seria algo que teria a ver com os nossos próprios tabus.

14h – 23h: auxílio à Lucie na preparação do salão para o espetáculo “Futebol” (Responsável: Lucie Rus). A Rita Brito precisou de sair mais cedo devido a uns problemas familiares e, por isso, substituí-a na bilheteira (tinha que ficar alguém no espaço de Acolhimento para o caso de aparecer alguém). Durante este tempo, estive a ensaiar as cenas do meu monólogo que decorreriam naquele espaço.

15 maio (Domingo)

14h – 17h: auxílio à Lucie na preparação do salão para o espetáculo “Futebol”
(Responsável: Lucie Rus)

17h – 19h: visionamento do espetáculo “Futebol”. Foi a primeira vez que vi pessoas a rirem na cena em que se fala sobre o machismo como da cena sobre o racismo. Neste dia, levei os meus pais para puderem assistir a este espetáculo. Eles não são pessoas que gostem muito de teatro e no final perguntei-lhes o que tinham achado. Ao contrário do espetáculo “Paraíso”, ambos gostaram, só não gostaram das partes que não eram engraçadas. Achei estranho e perguntei à minha mãe que partes ela então considerava terem piada “Olha, é verdade que me ri na parte do senhor que estava a ler as notícias (tema sobre o machismo) e sobre aquele rapaz que se fingiu de macaco (tema sobre o racismo). Esse rapaz era realmente muito engraçado. O outro também, o Zé Passinhos. No geral, teve bastantes momentos engraçados”. Questionei-lhe “Então que partes não gostas-te?”, e ela responde-me “Aqueles que falavam sobre temas chatos, como aquela da democracia. Assim que o senhor começou a falar, pensei que seria um teatro político e chato. Mas até que me diverti. Mas sei lá, não gosto desses temas!”. Então questionei “Então não gostas dos temas que se tem de pensar e que incomoda pensar?”. Ela não me respondeu porque a verdade é que a conversa deixou de lhe ser interessante a partir do momento em que disse isto, mas, conhecendo a minha mãe como a conheço, ela concordou sem mo dizer. No entanto, isto faz-me pensar: hoje em dia, o que mais vejo é pessoas fartas das notícias, dos vários “níveis” de destruição do mundo e da humanidade. Por isso questiono-me, será uma dessas a razão para o qual as pessoas se costumam afastar do teatro “que serve para pensar”? Porque a verdade é que antigamente, o teatro era um luxo e, no caso de Portugal antes da Revolução dos Cravos, o que mais havia era teatro de Revista, teatro de entretenimento, pois teatro que falasse de política ou colocasse as pessoas a pensar, era logo imediatamente censurado pelo Estado Novo. Não tendo ainda uma população tão letrada (mas mais letrada que há quase 50 anos), será essa uma das razões para as pessoas se afastarem deste tipo de teatro? Tudo o que faço aqui são questões que talvez me sejam respondidas com o tempo de vida, não procuro uma resposta imediata, mas também não tenciono deixar de procurá-la.

Relatório nº21 – Estágio na Cooperativa O Bando
Sara Batista
Semana de 18/05/2022 a 22/05/2022

18 maio (4ª feira)

- 10h – 11h:** limpeza da Quinta (Responsável: Lucie Rus)
- 11h – 13h30:** ensaio com Rita Brito na sala 2
- 14h – 16h30:** ensaio individual na sala 2
- 16h30 – 17h:** preparação da sala 2 para a reunião de setores
- 17h – 18h:** reunião de setores

19 maio (5ª feira)

- 10h – 10h45:** entrevista Neca
- 11h – 13h:** limpeza da Quinta (Responsável: Lucie Rus)
- 15h – 17h:** ensaio do monólogo com Rita Brito.
- 17h – 18h:** ensaio individual

20 maio (6ª feira)

- 10h – 11h:** organização do calendário pessoal
- 11h – 13h:** ensaio individual
- 14h – 15h:** ensaio individual
- 15h – 16h30:** apresentação do monólogo a Sofia (outra estagiária, que pertenceu também à Confraria deste ano) e conversa sobre as partes a melhorar (a Sofia falou da corporalidade da Guia em relação com os espaços).
- 16h30 – 17h30:** ensaio individual

21 maio (Sábado)

- Folga

22 maio (Domingo)

14h – 17h: auxílio à Lucie na preparação do salão para o espetáculo “Futebol” (Responsável: Lucie Rus)

17h – 19h: visionamento da última sessão do espetáculo “Futebol”. Praticamente em todo o espetáculo, as personagens foram diferentes. Finalmente, vi: a personagem Bel Pontapé a fazer de “Sol” (como foi a primeira vez dele a fazer de “Sol”, ele não se recordava do texto que lhe fora atribuído, por isso inventou com o que se lembrava, na maioria, com as falas feitas mais usualmente pelo Né Fintas); o Zé Passinhos a fazer de “Padre”. O público, na sua maioria, era constituído por “adeptos” que já tinham visto este espetáculo, e por isso, os atores puderam sair dessa rotina de personagens, pois, segundo um comentário do Neca feito após o espetáculo, existe uma tendência do público na escolha, do público, das personagens (como é o caso da personagem Né Fintas, que na maioria das vezes, fez de “Sol”). Houve outro momento muito engraçado e que ainda não tinha visto, o Bel Pontapé a perder-se nas falas e a improvisar até o pensamento “chegar” até elas, isto porque o Zé Passinhos molhou-nos nas costas ao fazer de chuva. A verdade é que, nesta cena, os atores interagiram mais com a chuva, até falaram em o personagem em “Sócrates” fechar a janela. A janela não estava lá, mas toda a gente do público estava a vê-la.

19h - ?h: festejo do fim do espetáculo “Futebol”.

Relatório nº22 – Estágio na Cooperativa O Bando

Sara Batista

Semana de 24/05/2022 a 31/05/2022

24 maio (3ª feira)

10h – 13h: preparação da Quinta para a recessão dos alunos da turma de 6º ano da escola Hermenegildo Capelo (Responsável: Lucie Rus).

14h – 16h: preparação da Quinta para a recessão dos alunos da turma de 6º ano da escola Hermenegildo Capelo (Responsável: Lucie Rus).

16h30 – 18h: reunião com os formadores sobre a residência dos alunos. Os formadores eram: Juliana Pinho, Amarílis, Amália, Fabian, Maria, Rita Brito e Sofia.

25 maio (4ª feira)

O público participante da iniciativa “A Escola vai dormir no Palco” são estudantes da escola EB 2/3 Hermenegildo Capelo (Palmela), do 6º ano. Não foram todos os alunos porque metade da turma estava em confinamento. No total, foram 18 anos mais 2 professoras. Esta turma era constituída, maioritariamente, por rapazes.

Ao longo do percurso a pé pela Estrada da Cobra até ao Bando, estivemos divididos em grupos de cinco (três crianças e dois monitores). O grupo com quem fiquei foram: Sofia (estagiária) e as estudantes Joana, Leonor e Matilde. O nome que estas estudantes decidiram dar ao grupo foi: as fofoqueiras. Este grupo foi um pouco complicado de se fazer pensar. A Matilde rapidamente chegava à sua própria resposta para poder escrever no papel, a Joana ainda demorava um bocadinho, mas a Leonor estava constantemente a responder “não sei”. Esta última só conseguiu obter respostas através de exemplos e mesmo assim foi complicado, ela não conseguia chegar a uma resposta por si mesma. Eu e a Sofia, mais tarde, comentámos que aquilo que sentimos mais na turma era o medo do erro e da expressão.

10h – 13h: Partida da Escola – caça ao Tabu!

Durante este percurso, estivemos a fazer uma caça ao Tabu, usando pistas. Isto tinha por objetivo, tentar definir com os alunos o que é um tabu.

PISTA 1 HISTÓRIA DO TABU

Era o ano de 1771 e o Capitão James Cook preparava-se para mais uma viagem para explorar e conhecer novos sítios. Foi até às ilhas da Polinésia. Chegou à ilha de Tonga. E lá sua equipa de navegação deparou-se com uma nova descoberta. O que será? Descobriram uma nova palavra. Eram só duas sílabas, mas entender esta palavra parece

ser uma coisa complicada. Trouxe esta palavra no navio junto com a sua carga. E ainda hoje discutimos e tentamos entender o que significa esta palavra: TABU.

Tabu?

Tabu!

Tabu.

Tabu tabu tabu tabu tabu tabu tabu

(Faz um pequeno jogo em que todos os elementos do grupo só podem falar usando a palavra Tabu com diferentes intensões durante 1 min.)

Dizem que nestes tempos, na Polinésia, não se podia sequer tocar a sombra dos chefes daquele povo. Tocar a sombra seria um tabu. Tabu?

Escreve num papel todas as palavras que te surgem quando pensas na palavra Tabu; mesmo aquelas que te parecem à primeira vista absurdas.

Depois de escreveres as palavras dobra o papel e coloca na caixa do Tabu.

PISTA 2

É proibido! O que significa algo ser proibido? Discutam a definição de proibido. (na conversa o monitor poderá ajudar no fluxo apontando ideias que se relacionam à proibição como a ideia de segurança ou proteção (ex.: andar contramão) ou com a relação de poder (manipulação de massas, ditadura e fascismos, etc.) Dê alguns exemplos. Escreva exemplos de coisas proibidas? Escreve o número e a resposta à frente.

1. O que é proibido fazer na escola?
2. O que é proibido em casa?
3. O que é proibido fazer na igreja?
4. O que é proibido na rua?

PISTA 3

O rei vai nu...? Alguém se lembra da história do rei vai nu? Uma pessoa do grupo conta a história. Conversem sobre a ideia de vergonha. Do que sentem vergonha? Quando

sentem vergonha? Como fica o corpo quando sente vergonha? Descreve fisicamente. Escreve num papel e coloca na caixa; Quando a criança diz o que toda a gente vê (que o rei está nu) mas ninguém tem coragem de falar (talvez por medo da punição do rei), talvez estejam a criar uma ideia de Tabu! O que pensas do assunto?

Monitor regista as ideias principais do grupo;

13h: Chegada ao Bando – almoço

15h – 16h: Jogos Teatrais. Estes jogos ajudavam no foco, energia, presença.

Jogo do lenço: dois grupos, cada pessoa de cada grupo com um número até 12, esperava num dos lados da parede, até que a Juliana chamasse por um número que fosse apanhar o lenço que esta tinha na mão. Havia três códigos: água - significa parar; fogo - significa que todos os elementos dos grupos têm que tentar apanhar o lenço; manteiga - o elemento que fosse apanhar o lenço, tinha que se expressar corporalmente e vocalmente como se fosse um animal. Havia momentos do exercício que, ao se dizer água, os números que iam até ao lenço paravam e os restantes iam para o fundo do palco ver a improvisação que estes iriam fazer.

Jogo do varão: Em círculo, circulava um varão. Só se podia atirar o varão para a outra pessoa quando esta estivesse a olhar nos olhos. Chegámos a uma altura do exercício que tínhamos quatro varões a circular.

16h – 16h30: Escrever e esconder o tabu na lata de atum.

PISTA 5

Pensem num segredo! Que ninguém sabe! Inventa uma palavra que possa representar esse segredo! Uma palavra código que só tu sabes o que significa! Escreve essa palavra na lata de atum. Ao chegarem à quinta vão esconder o vosso segredo, num momento em que ninguém perceba. Talvez tenhas de andar com a tua lata de atum o tempo suficiente até encontrares um bom esconderijo para o teu segredo. Vais enterrá-lo? Esconder debaixo de arbustos? Lembrem-se que depois terão de encontrar o vosso segredo.

16h30 – 17h30: Vómito. A Juliana dizia os cinco provérbios em baixo e cada um tinha que escolher um provérbio e, sem parar nunca de escrever, escrever como é que aquilo nos fazia sentir e outras perguntas que ela ia fazendo. O provérbio que escolhi foi o primeiro. Considero que foi um exercício que mexeu comigo pois era um tópico que me dava raiva.

PISTA 4

Quais destes provérbios podem estar associados a preconceitos? Com quais destes provérbios tu não concordas? Coloca-os na caixa do Tabu. Provérbios:

- A mulher honrada sempre deve ser calada.
- Um olho no burro, outro no cigano.
- Quem não quer ser lobo não lhe vista a pele
- Ganhá-lo como um preto, gastá-lo como um fidalgo.
- A mentira tem perna curta.

Depois desta primeira parte do exercício, a professora que acompanhava o grupo de crianças, foi dando a cada um, incluindo nós monitores, uma folha de avaliação do dia. As crianças começaram logo a ficar desanimadas e um pouco stressados por pensarem que iam ser avaliados. Cada monitor na mesa estava a descansar as crianças que eles não iam receber nenhuma nota por esta residência porque não havia respostas certas. Tentamos relaxá-los para perceberem que aquilo é só para a professora perceber se eles gostaram ou não. Não era aluna desta professora, mas achei piada escrever também, em parte também para acalmar o stress destas crianças. Escrevi sobre o facto de ter as mãos cansadas e no momento que estava a escrever, que estava a usar a mão esquerda, e fiz uma brincadeira entre a escrita da mão esquerda e a escrita da mão direita (mão dominante).

17h30 – 18h: – exercício de expressão plástica – a linha e a fronteira

Primeiramente, a Juliana ia dizendo linhas para serem desenhadas nas folhas de papel (linhas fortes, raivosas, suaves, etc.). Depois todos podiam usar outros materiais para a sua expressão, desde carvão, lápis de cor, areia, etc., até houve alguns miúdos que, para

se expressarem, pisaram e rasgaram os desenhos para os voltar a colocar com fita cola, ou não.

19h: Banho + preparação das camas

É interessante, ninguém era obrigado a nada, cada um tinha o seu sentido de responsabilidade por si. Os Alunos podiam ou não Tomar banho, eram eles que decidiam. em relação às camas, Era Eu que estava a ajudar a fazer as camas. o meu método de trabalho vai de acordo com o seguinte provérbio “Dê ao homem um peixe e ele se alimentará por um dia. Ensine um homem a pescar e ele se alimentará por toda a vida.”. É o que tentei fazer com as crianças, Todos escolheram e fizeram as suas camas. aqueles que não sabiam fazer, eu ensinava, não no modo de a criança estar quieta a ver, pois ao mesmo tempo que eu fazia, ela também fazia.

20h30: Jantar

21h: À roda da fogueira com guitarra e a comer marshmelous | Vamos pintar o Tabu!

Não pude estar presente no momento em que estavam a pintar a sala 4 aquilo que seria o Tabu de cada um, isto porque estava a tocar guitarra na fogueira.

“Havia miúdos que não estavam interessados, mas a Sara continuava a incentivar e a adaptar-se àquilo que os miúdos queriam. Conseguiu ter um grupo a contar histórias de terror e foi muito divertido.” (Juliana Pinho)

23h: Terminamos a noite com a apresentação do vídeo “Flecha Invisível”. eram vídeo que falava sobre a conexão com tudo e sobre os seres vivos mais pequenos, como é o caso das bactérias.

Algo interessante é que todos estes exercícios eram feitos junto com os monitores, ou seja, estes também faziam os exercícios, assim destruía-se o conceito de hierarquia.

26 maio (5ª feira)

8h30 – 9h30: Pequeno – almoço

9h30 – 10h30: Aquecimento teatral (yoga e jogos teatrais)

jogo do pau e zipp, zapp e boing)

Jogo do varão: Em círculo, circulava um varão. Só se podia atirar o varão para a outra pessoa quando esta estivesse a olhar nos olhos. Chegámos a uma altura do exercício que tínhamos quatro varões a circular.

Jogo do Zipp, Zapp e Boing: Ainda em círculo, a pessoa A do grupo começava por colocar a mão esticada em frente ao corpo. Quando todos do grupo tivessem a tomar atenção à mão da pessoa A, esta vira-se para alguém do grupo (pessoa B) com um movimento das mãos, um género de chapada para a frente ao mesmo tempo que diz ZIPP. A pessoa B continua e faz o mesmo para a pessoa do lado (pessoa C). Esta primeira parte do exercício termina quando todas as pessoas tiverem feito o mesmo movimento e terminar na pessoa A. A partir daqui, é possível fazer o ZAPP. O ZAPP corta o movimento, seguindo para o lado inverso, ou seja, por exemplo, a pessoa A faz ZIPP para a pessoa B, a pessoa B corta com o ZAPP (fazendo o mesmo movimento de mãos) então a pessoa A tem que continuar para o lado inverso, continuando a dizer ZIPP. Depois, ainda existe o BOING, que, tal como é a tradução desta palavra inglesa, significa saltar. Se a pessoa A disser “BOING” para alguém do grupo (fazendo o mesmo movimento de mãos), então a pessoa que tiver calhado esse “BOING” continua o exercício. Resumindo, ZIPP continua o movimento, ZAPP inverte a direção do movimento e o BOING salta a direção para outra pessoa.

11h – 11h30: Leitura dos textos escritos em contexto de sala de aula - tema O Medo.

Os quatros grupos que surgiram foram: casa assombrada (Fabian e Sofia), o cão que tinha medo de pessoas (Sara e Amarílis), consulta na psicóloga (Amália e Rita) e uma história sobre a morte de um avô (Amália e Maria). A Juliana ia andando pelos grupos para tentar ajudar. Estava muito interessada em ir para o grupo do tema da casa assombrada, mas a Juliana pediu-me para ficar no grupo do cão que tinha medo de pessoas porque há um rapaz estrangeiro no grupo que se chama Arian e ele estava a conseguir comunicar-se bem comigo. No entanto, pude estar ainda os primeiros 10 minutos com o grupo da casa assombrada para partilhar as minhas ideias.

11h30 – 13h: ensaio com os alunos.

Durante o tempo em que estive com o grupo da casa assombrada, estava a tentar incentivar a imaginação deste grupo porque, sempre que eu apontava para um rato “invisível”, eles não conseguiam ver o rato enquanto grupo, sendo que quando lhes estava a dizer que o rato estava na roupa de um deles, eles não reagiam. Aproveitei um lata de atum que estava perdida para lhes tentar fazer acreditar que estava ali um rato, perseguindo o rato e até

sentido o rato a passar-lhes por cima dos pés, por cima dos ombros e até para cima da cabeça. Depois disto, pareciam estar um pouco mais divertidos e com um olhar mais imaginativo para o “rato” invisível.

Com o grupo do cão com medo de pessoas, ficamos a ensaiar na sala 4 (local onde mais tarde iríamos apresentar). Ficamos com o Pedro (um rapaz com uma divertida energia), a Matilde (que conseguia focar nas tarefas em mão), o Arian (muito tímido) e o Diogo (que queria sempre fazer diferente do grupo, aquele que se acha muito fixe e faz as coisas contra aquilo que pensa ser uma “autoridade” para ser fixe). O grupo estava muito desanimado para fazer esta história, porque também o grupo original só tinha um membro. Este grupo eram aqueles miúdos que não tinham os restantes membros do grupo e por isso ficaram juntos. Ao vermos que estavam mesmo desanimados (e o principal objetivo desta residência era estas crianças gostarem de teatro), deixámo-los falar sobre o que quiserem. Acabaram por decidir falar um pouco sobre a caminhada desde a saída da escola até ao Bando. Era uma apresentação em que o Pedro, como apresentador, era narrador da história. A Matilde e o Diogo faziam corporalmente o que o narrador lhes dizia para eles fazerem e o Arian, como não sabia comunicar em português, teve uma intervenção num pequeno jogo com a palavra “tabu” e no final, no momento em que a personagem do Apresentador falava que tinham visto animais perigosos, o Arian fazia a dança da cobra vestido de Pikachu.

13h: Almoço e desfaçamento das camas.

Foi o mesmo que no dia anterior. Aos poucos, as crianças vinham para arrumar as suas coisas. A maior dificuldade foi o enrolamento do saco de cama. Muitas não sabiam como enrolar o saco de cama de forma que coubesse no respetivo saco, por isso, ensinava-os a enrolar corretamente.

14h30 – 17h: ensaio com os alunos

Perto do final do ensaio, estive com o Arian para o ajudar a tentar ficar mais tempo do palco, porque assim que ele se alevantava, dizia rapidamente “Pikachu” e entrava muito rapidamente para o outro lado da cortina. Comuniquei com ele em inglês, mas maioritariamente, comuniquei com o corpo, através da expressão das mãos e de como lhe queria tentar explicar como se manter. A técnica que conseguimos usar foi: assim que ele se alevantava, olhava para o público e mentalmente contava até três, dizia “pikachu”, contava novamente até três e saía de cena. Conseguiu fazer isto até mesmo na

apresentação.

17h30: apresentação aos pais e equipa do teatro O Bando!

A apresentação correu bem, tal como as outras, durou menos de 5 minutos e as crianças divertiram-se. As outras apresentações também foram bastante interessantes.

Lanche e despedida!

27 maio (6ª feira)

10h – 12h30: reunião de setores. Nesta, fui convidada a intervir, digamos, a dar o meu último discurso por ser a minha última reunião de setores em questão de estágio.

14h – 15h: ensaio individual.

15h – 17h: ensaio com Rita Brito.

17h – 18h: ensaio individual.

28 maio (Sábado)

Dia: 28 maio 2022		Grupo: ZEBRAS
Horas: 10h – 13h		
Responsável: Juliana Pinho		
Atividade	Descrição	Objetivos
Jogo do Varão	Em círculo, circulava um varão. Só se podia atirar o varão para a outra pessoa quando esta estivesse a olhar nos olhos. Chegámos a uma altura do exercício que tínhamos quatro varões a circular.	Foco
Separámo-nos em grupos e eu fiquei com três crianças e com a estagiária Sofia. Era necessário falar em inglês para nos conseguirmos comunicar. Estivemos na Sala 4		

Perguntas do TABU	Fizemos as mesmas pistas utilizadas para a residência da escola Hermenegildo Capelo, mais precisamente, a pista 1, 2 e 3.	Recolha de material para o próximo espetáculo TABU e colocar crianças a pensar sobre este assunto.
Exploração do proibido e do TABU	Desafiamos estas crianças, sendo que nós também fizemos com eles, em pintarem aquele que pensassem ser o TABU deles nas paredes. Pintar nas paredes com graffiti e fazer <i>tags</i> é algo que é proibido na sociedade em que vivemos. Por isso, em parte, foi essa exploração do proibido.	Exploração do proibido
Preparação de uma Apresentação	Preparámos todos juntos uma pequena apresentação para o resto do grupo, inspirada na história o rei vai nu. foi apenas usado sons das latas de spray e só se comunicou utilizando a palavra Tabu. Escolhemos esta forma de comunicação para ser mais fácil de comunicar entre as crianças e o resto do grupo.	Exploração do TABU Incentivo ao uso da imaginação
<p>Anotações e Considerações finais:</p> <ul style="list-style-type: none"> Nesta manhã, também estivemos a ver as apresentações dos outros grupos. A apresentação que me cativou mais foi aquela explorada com a Rita e as três senhoras francesas. Elas falavam sobre sexo e peidos, através da exploração do sentimento de vergonha e, ao mesmo tempo, do humor. 		

13h30 – 15h: Almoço e festejo da despedida dos 29 anos da Maria (só fazia anos no dia seguinte e, por isso, para não dar azar, não cantamos a música de parabéns).

15h – 16h: Limpeza da sala 2 com a estagiária Sofia.

29 maio (Domingo)

- Folga

30 maio (2ª feira)

- Folga

31 maio (3ª feira)

10h – 12h30: ensaio individual

14h30 – 15h30: ensaio com Juliana Pinho.

15h30 – 16h30: exercício do lápis na boca, dado pela Juliana, para me ajudar na dicção das palavras.

16h30 – 17h: últimas preparações para a apresentação do monólogo

17h – 17h45: apresentação do monólogo

17h45 – 18h: conversa com toda a gente da equipa sobre o processo criativo do monólogo.

Foi positivo. Muitos ficaram surpreendidos com a minha apresentação, de uma forma positiva. Só não assistiu ao monólogo a Fatinha, a Maria, a Rita, o João Brites e a Susana Branco. Acharam bonito a ingenuidade da personagem. Viam-me a ensaiar, mas não estavam à espera disto. A Juliana falou que tive pouco tempo para ensaiar com pessoas (Suzana, Rita, Juliana), mas que no geral estive bem. Ela gostou das brincadeiras que fiz com palavra Hermenegildo Capelo. A dicção é realmente onde me atrapalho mais, a Juliana ainda me deu o exercício de pôr o lápis na boca durante o nosso ensaio, mas não foi o suficiente. Perguntaram-me pelo processo de criação e se tinha sido eu a escrever o texto. Respondi que fui eu que escrevi o texto e que tinha tido algumas anotações/sugestões da Susana. Foi até a Susana que me lançou este desafio, sendo que desde o início que me queria focar em mostrar detalhes e histórias a partir de objetos, mostrar coisas que ninguém ainda tinha reparado (como é o caso do coração de pedra). A Inês Gregório falou para eu ter atenção aos espaços, porque se fosse para um grupo maior, nem todos conseguiriam ver a parede de objetos cénicos no Armazém. Ela também achou

interessante a cronologia do espetáculo, de iniciarmos em 1974 e passarmos para a atualidade. Ninguém percebeu o segredo da Guia, é algo a trabalhar, talvez dar a indicação logo de início que existe um segredo para descobrirem. Por isso, acabei por bem dizer qual era o segredo: a Guia tinha escrito “1974”, escrito ao contrário, no peito, mas só podia ser lido corretamente através de um espelho. O Bento, o Fabian e outros mais que não conheciam muito bem a história do Bando e por isso, aprenderam e descobriram muita coisa. Foi perceptível que, ao contar estas pequenas histórias, que estive a aprender imenso e que absorvia aquilo que me contavam (Neca). O Neca também falou em como é importante este tipo de aprendizagem para os estagiários e vê-se que aprendi imenso. A Paula falou que não se recordava de terem tido uma estagiária que fizesse algo do género. O Fabian disse que este monólogo parecia ser uma representação do relatório final.

Falei que este texto é um presente para o Bando e mencionei que é preciso ter atenção à atualização, porque é um texto que necessita de ser atualizado sempre que é feito. Dei o exemplo que na semana passada não havia as cinzas da fogueira nem os graffitis da sala 4 e como agora estavam, foi importante incluí-los e mencioná-los.

Achei engraçado como na parte em que estava ao pé dos wc da parte de cima, quando perguntei se alguém precisava de fazer as necessidades (uma forma de interação com o público), não estava à espera que alguém, mais precisamente, o Fabian, fosse realmente a casa de banho. Foi algo que não tinha pensado e por isso foi um momento de improvisação um pouco desconfortável ao início, mas que correu bem. Durante o tempo de espera, perguntei se alguém tinha alguma e a Juliana disse que estava curiosa se o Fabian estaria a fazer “1,2 ou 3”. Aproveitei esta brincadeira para perguntar ao Fabian qual é que ele estaria a fazer e ele fez o som de alguém que estaria a fazer o 3. Foi um momento bastante engraçado entre todos e, entretanto, apareceu a cadela da Amália, a Nara, e com ela aproveitei para dizer a fala “aqui contracenamos com outros bichos, no meio das ervas e das árvores, sujeitos ao mesmo tipo de amplitude térmica, umidade, Chuva, sol”. A Nara foi uma excelente atriz.

Tenho noção que estava bastante pronta e à vontade com o texto até à cena da sala 4 do que as cenas depois desta, pois foram as cenas que necessitavam de mais tempo para serem mais fluentemente apresentadas. No entanto, mesmo não estando tão pronta e sólida nestas últimas partes, a verdade é que me consegui “safar”, conseguindo manter um registo contínuo de guia (Amália). Ainda nesta conversa, falaram que não sabiam da existência do coração de pedra e da matrícula do primeiro carro do Bando. O Fabian disse

que podia ter posto uma parte de mim nisto, da minha experiência no Bando, por isso, perguntei se ele tinha visto a vassoura que estava na sala de espetáculos e ele respondeu que não. Respondi que a vassoura já estava ali, mas que decidi deixá-la lá estar por causa da “relação” que tenho com ela, já que algo que fiz com bastante regularidade, fora varrer. Ele disse que não percebeu e que podia ter feito algo com vassoura na sala de espetáculos, talvez contracenado com a vassoura. A Inês Gregório gostou do “abraçar da casa” e Fabian falou que gostou que eu tivesse começado com o sino, porque na verdade é como se inicia tudo na rotina do Bando, desde o almoço comunitário até às reuniões semanais. A Lucie falou que há uns meses para cá, que me abri mais. Antes, no início, estava muito fechada e abri-me mais porque isto é um Bando de amor. A Sofia falou que no armazém de figurinos, a cena do andar pelos figurinos é gira, mas pode ser-me negativo porque as pessoas podem se perder e se forem crianças, eu posso perder a atenção delas.

II. Caminhada até a’O Bando

É uma caminhada de 20 minutos sempre a descer. É um verdadeiro passeio, com a companhia da Serra da Arrábida e com visão para a cidade de Setúbal e para o rio Sado. Chegada à entrada, continuo pela estrada de terra e, antes de chegar ao primeiro edifício, do lado esquerdo é onde se encontra o estacionamento em terra batida, sendo que estão vários pinheiros (um deles com um baloiço improvisado, para aqueles que quiserem brincar), quase como se estivessem a fazer uma barreira para proteger os carros do sol. Neste “parque de estacionamento”, é onde estão também os vários alecrins, muito utilizados não só para aromar comidas e bebidas, como também para aromatizar o Bando quando a salamandra está acesa. Neste mesmo espaço, estão escadas de madeira que dão para o espaço do primeiro barracão da Quinta. Ao subir estas escadas, passa-se por árvores como damasqueiros, chorões e outras plantas como aloé vera. Nesta parte ainda exterior, é possível ver os respiradores da antiga pocilga e umas mesas do lado esquerdo. Do lado direito, antes de se entrar na sala de acolhimento, está uma pequena entrada com uma porta de madeira. Esta foi construída por causa do espetáculo “A Porta” (2021), para os espectadores poderem emergir no ambiente deste espetáculo. Ao passar-se esta divisão, deparo-me com uma porta grande branca. Soube mais tarde com a Clara, que esta porta e as outras iguais a esta, pertenceram ao espetáculo “Quarentena” (2014). Quando se entra na Sala de Acolhimento, à muitas coisas que “saltam logo à vista”: a salamandra do lado esquerdo, a escada em caracol do lado direito e os esqueletos de guarda-chuvas repletos

de folhas de figueiras⁹⁸. Do lado esquerdo, é onde se encontra o espaço da cozinha e o bar, do lado direito é onde se encontram sofás (usados para os artistas descansarem na Expo'98), casas de banho e o espaço de escritórios do Bando. Todo o espaço do Acolhimento, tem estratos a servirem como mesas, uma mesa grande de madeira maciça (também do espetáculo “Os Netos de Gungunhana”) onde se costuma colocar as comidas para as refeições para grandes grupos (como acontece ao almoço comunitário no primeiro sábado de cada mês), e uma mesa mais pequena à qual costuma servir para albergar os livros e CDs que o Bando tem para venda. Outros detalhes do Salão de Acolhimento é uma imagem grande da Natércia Campos⁹⁹, uma fonte de água, um forno em construção (está tapado, só dá para ver no lado exterior), uma salamandra, jogo de matraquilhos¹⁰⁰ e roupeiros, um deles todo preto sem fundo (para guardar madeira)¹⁰¹. No lado direito, há duas paredes em pedra, sendo que se olharmos com atenção para a parede esquerda, é possível encontrar um coração de pedra. Estas paredes de pedra, fazem parte das duas casas de banho disponíveis para o público geral, sendo que na W.C. feminina, existe uma escultura em madeira que pertenceu ao espetáculo “Mirad, um Rapaz da Bósnia”.

⁹⁸ Pertenceu ao espetáculo “Os Netos de Gungunhana” (2018)

⁹⁹ Este presente desde, praticamente, o início d'O Bando.

¹⁰⁰ Usado para acolher o público para o espetáculo “Futebol” (2022)

¹⁰¹ Os atores entravam no palco pelo fundo deste roupeiro, no espetáculo “Almenara” (2017)

Estas casas de banho estão pensadas até para as crianças, pois o lavatório está a uma altura adequada aos mais pequenos. Neste espaço em direção aos escritórios, há também uma casa de banho para pessoas com motricidade reduzida. É uma porta castanha que separa todos estes espaços da zona dos escritórios. Quando se passa esta porta, do lado direito está a casa de banho da equipa e um espaço com várias caixas e armários com DVDs e livros. Em frente, há outra porta castanha que dá para o escritório, repleta de fotografias de pessoas que passaram ou estão no Bando. No escritório é onde costumam trabalhar: a Paula Flamino (contabilidade), o João Neca (ator, encenador e diretor), a Maria Taborda (comunicação e design gráfico), a Inês Gregório (produção), a Rita Brito (captação de públicos e atriz), a Juliana Pinho (atriz, encenadora e artista pedagoga) e a Amália Marrafa. Retornando ao hall, do lado esquerdo está uma pequena divisão com materiais de escritório e umas escadas para o piso superior. Nas paredes destas escadas, estão pendurados uns quadros/molduras com cartazes de espetáculos, como é exemplo “Afonso Henriques”. Chegando ao topo das escadas, do lado esquerdo é o escritório do

Raul e o arquivo, do lado direito é a secretária do João Brites e uma sala de reuniões, com uma mesa-redonda, alguns livros e as paredes, que são de vidro, dão para ver o salão de Acolhimento, sendo que no meio desta parede de vidro está uma porta fechada que dá para as escadas em Caracol, localizadas no Acolhimento.

Retornando ao Salão, mais especificamente, o Bar. Talvez seja possível dizer que o café é uma das coisas que faz o Bando continuar a funcionar, ninguém dispensa o cafezinho da manhã e a oportunidade de iniciar umas conversinhas ao pé da máquina ou, no inverno, ao pé do lume. É no Bar que se faz também a receção do público, para poderem beber ou comer qualquer coisinha antes do espetáculo, ou pôr simplesmente a conversa em dia com a equipa do Bando. Quem domina a cozinha é L.R., a cozinheira da cooperativa. Sempre preocupada com a limpeza da Quinta e com a comida, a L.R. é uma mulher dos sete ofícios, e sempre a tentar manter a equipa e ela bem dispostos, com o seu humor que me lembro sempre com carinho e um sorriso aberto. Para além das prateleiras e gavetas cheias de loiça (loiça à qual centenas de pessoas já por elas comeram), esta cozinha tem três objetos muito importantes: o frigorífico (repleto também de memórias da L.R. no Bando), o lava-loiças (trocado pelo menos três vezes durante o tempo que lá estive) e o fogão. Estes três objetos só estão nesta cozinha por causa do espetáculo “Ainda Não é o Fim”. Estes três estavam a fazer falta, por isso, o Bando fez um espetáculo à qual tinham estes três objetos, sendo que a Clara (figurinista do Bando) teve que estar o tempo todo a assar couratos e a oferecer ao público. Atrás desta cozinha, estão duas dispensas, a da esquerda com vários utensílios de cozinha, detergentes, marmelada caseira e garrações de água para a fonte; a dispensa da direita, com comida, café, pacotes de açúcar, panos e aventais e loiça em barro.

Ainda na cozinha, esta tem duas portas, uma para a parte de trás e outra para a parte da frente. Saindo pela parte da frente, virados para a Serra, à direita é onde estão quatro armazéns que servem para guardar adereços, cenários e outros materiais de espetáculos. Um exemplo destes armazéns é o primeiro mais perto da cozinha. Este está organizado por caixas, à qual cada uma tem adereços que pertenceram a espetáculos específicos, como é o caso do “Purgatório” (2019), “O Pastor”, “Bichos” e “Alma Grande”. Aqui também tem uma moto que pertenceu ao espetáculo “Merlin” e uma parede à qual tem pendurado vários objetos como baldes de ferro, leques grandes em madeira, lamparinas, penicos, etc. Há baús, caixas e um trompete que pertenceu ao Horácio. À frente desta correnteza de portas, está uma figueira, à qual tem uma pedra que

pertenceu ao espetáculo “Pino do Verão”¹⁰². Nesta Figueira é costume fazer-se, no verão, reuniões por baixo da copa da árvore, já que a própria tem uma copa muito grande e arredondada. Continuando em frente, chega-se à oficina. Quem domina este espaço é a Fátima Santos (Fatinha). Aqui é onde se desenha e se começa a construir as várias Máquina de Cena, algo muito singular do Bando e que irá ser mais bem falado no capítulo designado. Quando se sai e se começa a subir o terreno pelo lado direito à oficina, é possível ver muito material em ferro, tanto no edifício Sul como no Norte. Ao chegar perto do edifício Norte, temos uma sala 5, uma pequena divisão que foi usada para as entrevistas da Suzana Branco quando a Act4All veio fazer o primeiro módulo do CAC (Consciência do Ator em Cena). Neste ponto, é possível ver no telhado do edifício anterior, estruturas que fizeram parte de uma cena do espetáculo “Merlin” e a estrutura do Alma Grande¹⁰³ ao meio dos edifícios. A sala 4 é um espaço quadrático. Do

¹⁰² Evento comunitário cíclico realizado no Miradouro do Castelo de Palmela em 2001, 2002, 2003, 2005 e 2009, 2010 e 2011.

¹⁰³ Os espectadores estavam, por baixo, deitados a ver o espetáculo, com os artistas pendurados nesta Máquina de Cena. Sinopse: “Alma Grande surge a partir de uma lenda... Dizem, que no tempo dos Cristãos-Novos, havia uma figura conhecida por acabar com o sofrimento alheio... era o Abafador! (...) É uma história de amor, ódio e vingança... sobre a vida, a esperança e o inevitável.” (Fonte: <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1998-2003/alma-grande-2002/>)

lado direito tem estrados de ferro e lado esquerdo tem um pano dourado, à qual “esconde” um espaço onde se costuma arrumar desde objetos cénicos para espetáculos, como é exemplo o espetáculo “Carros” (2022) pelo Teatro dos Barris¹⁰⁴, a tendas para a residência do CAC. É um espaço que se tem transformado ao longo dos anos. Transformou-se para a “Quarentena” (2014) e recentemente recebeu o toque artístico, a partir do uso de tintas e grafitis, de duas turmas da escola Hermenegildo Capelo. Do lado direito desta sala, há uma pequena entrada para a sala de iluminação, onde estão guardados “focos” e outros aparelhos de iluminação. Quando sai do estúdio, estava a ser remodelado e reorganizado.

A sala de espetáculos é o espaço a seguir à sala de iluminação. Está pintada totalmente com preto e é um espaço amplo. A porta tem um pano preto a dividir a porta de entrada e a plateia, sendo que à frente está o palco. Este espaço pode ser colocado de várias formas e feitios, pois, o palco tanto pode ocupar metade do espaço como o espaço inteiro¹⁰⁵. As paredes do lado norte abrem-se e ao meio do fim do palco existem umas escadas para uma porta que dá para os camarins. Os camarins têm, de cada lado, sofás e cadeiras, mesas, espelhos e charriots. Continua-se e passa-se as casas de banho à qual

também tem alguns objetos cênicos e antigos, no caso da wc. como é o caso da cadeira de barbeiro na casa de banho dos rapazes. Entre as casas de banho e a sala de costura, há um espaço de entrada à qual se guarda também aqui a madeira para a salamandra, armários com colchas, mantas, outros armários com colchões de ioga. Na sala de costura “reina” as figurinistas Clara Bento e Catarina Fernandes. São elas que sabem onde estão as lantejoulas, os tecidos, as tintas, os alfinetes, que usam os manequins, as máquinas de costura e é também neste espaço que funciona a lavandaria e onde estão “engarrafados” os figurinos usados no espetáculo “Paraíso” (2022). Do outro lado da porta castanha, está o Depósito de Figurinos. A primeira coisa que as pessoas costumam pensar quando entram aqui, à qual eu própria também pensei, é no roupeiro do filme “As Crônicas de Nárnia”. É um espaço repleto de figurinos dos mais variados espetáculos feitos pelo Bando, onde também estão sapatos, gravatas, chapéus, coroas, todo um conjunto de adereços. A Catarina e a Clara têm estado a organizar e a limpar

¹⁰⁴ Apresentado no fim de semana que houve o evento Entroncamento.

¹⁰⁵ Inspirada no espetáculo “Museu de Bagdad” em outubro no primeiro sábado, para o evento Bando de Afinidades

todo este espaço, sendo que ainda tiveram que deitar figurinos para o lixo por estarem estragados pelo tempo, pelas traças e pelos ratos¹⁰⁶. A outra grande porta de madeira (é uma porta que não abre, anda para o lado direito para abrir), é a sala 2. Esta sala é, maioritariamente, usada para ensaios e para receber os participantes das “Confrarias” e dos “Zebras”. O palco é quadrático e à frente há um fosso, à qual por cima existem umas escadas que dão para colocar estrados e ser palco ou só cadeiras para servir para o público. Até à execução do espetáculo “Porta” (2021), esta sala era totalmente fechada, mas já há muito tempo que existia o desejo de a tornar aberta com portas/janelas. Por isso, foi criada a “Porta”, assim, tal como aconteceu no exemplo da cozinha, também com este espetáculo aproveitaram para fazer obras e melhorar a Quinta. Durante o dia, consegue-se aproveitar as brisas e “perder” o olhar na erva, flores e arbustos que dão para ver do outro destas portas/janelas (lado norte). Do outro lado da sala 2, está a Casinha. É uma casa pequena, tipicamente portuguesa. Tem uma cozinha com abertura em janela para uma pequena sala com lareira, a qual tem uma cama individual, ao lado deste tem um quarto com cama de casal e uma casa de banho. O alpendre está repleto de trepadeiras e flores. É um espaço muito confortável para pernoitar. O resto da Quinta tem vários objetos cênicos por

descobrir, incluindo a Exposição “Ao Relento” na encosta da serra.

Aqui, não falo só de espaços, falo também de pessoas. Estes espaços não estariam nas condições e funções que se encontram se não fossem as pessoas, desde os públicos à própria equipa do Bando.

III. Almoço Comunitário

Chego ao salão de acolhimento e é possível sentir vários cheiros daquilo que seria o almoço do primeiro sábado de Outubro. Cheguei muito timidamente e sem perceber muito bem para onde ir. Como ainda estávamos em restrições pandémicas pelo COVID-19, o bilhete tinha que ser agendado via e-mail ou contato telefónico e o pagamento era feito na hora, mas normalmente, tal como aconteceu em Abril, pôde ser por esta via ou podia-se simplesmente chegar e pedir lugar, sendo que o pagamento por

¹⁰⁶ Existe um rato em particular à qual o Bando, nomeadamente o João Neca, batizou de Camila. A rata Camila! dinheiro era colocado numa taça junto ao Bar. É possível estar a conversar com as pessoas que estão no salão, pedir um moscatel, um café ou até mesmo um copo de água no Bar. É entre as 13 horas e às 13h30 que toca o sino para chamar todos para a mesa. Antes de as pessoas começarem a se servir, alguém da equipa (na minha primeira experiência foi a Susana Branco), faz uma breve introdução daquilo que será os eventos do dia, dando as boas-vindas a todos. A seguir, L.R. descreve o que será o manjar do dia¹⁰⁷. Depois, pudemos agarrar num prato e seguir para a mesa principal buscar a comida. Não estava habituada a sentar-me à mesa com absolutos estranhos, mas tornou-se uma experiência agradável, e é interessante como tudo neste almoço representam os valores e princípios do Bando, não em relação ao bilhete, mas também em relação ao facto de que as pessoas não eram servidas, todas elas serviam-se a si próprias. Claro que havia casos em que se servia pessoas que, por exemplo, não tinham muita mobilidade, mas até nisso havia pessoas do público que ofereciam ajuda.

Nestes almoços, há gente com idade mais avançada, outros mais novos, de outros pontos de vista, etc., pessoas com variados tipos de experiência, não necessariamente sobre teatro, temas como política, crise ambiental, e outros temas. Em abril, pude

reconhecer algumas caras familiares de pessoas que são público das cooperantes regulares do bando. Em outubro, houve o Bando de Afinidades, a qual pude assistir ao espetáculo “Os Guardas do Museu de Bagdad”¹⁰⁸. Em abril, depois do almoço, houve uma conversa com os grupos de teatro que surgiram a partir da Confraria. No entanto, como eu estava no grupo das Confrarias e havia ensaios durante o dia, não pude participar nestas conversas.

¹⁰⁷ Em outubro foi creme de couve-flor, carne de porco à alentejana, a opção vegetariana era estufado de abóbora e castanhas com arroz branco e, para sobremesa, leite-creme. Em abril foi sopa de tomate, salada de frango, curgete recheada como opção vegetariana e, para sobremesa, salada de frutas.

¹⁰⁸ Uma criação da Nicho Associação Cultural, com encenação de Graeme Pulleyn. “Revisitamos Os Guardas do Museu de Bagdad de José Peixoto, 17 anos depois da sua estreia e quase 20 depois do saque ao Museu Nacional de Bagdad em 2003. O público é convidado a embarcar numa viagem para um museu imaginário, evocando as sombras e os fantasmas das últimas horas antes de os saqueadores entrarem pelas portas do museu. Em 2021, os fragmentos do texto original de José Peixoto são alternados com cenas novas, criadas pelo elenco, composto principalmente por jovens atores que iniciam a sua viagem enquanto profissionais do teatro. O público desloca-se entre espaços, ora respirando a tensão do museu, ora assistindo a “cenas satélites”, reflexões contemporâneas, olhares mais distanciados, tentativas de perceber os terríveis acontecimentos da altura e o que nos podem ensinar sobre os grande desafios que vivemos hoje. O público é dividido em pequenos grupos para visitar este museu invisível. Cada grupo tem um/a guia que conduz os visitantes numa viagem entre diferentes e insólitos espaços, pequenos mundos, inspirados no universo da peça e no encontro com as personagens que os habitam. Cada espaço, cada personagem é um solo, uma tangente, um olhar diferente sobre os temas e o contexto dos Guardas do Museu de Bagdad. E no fim, o reencontro, o público junta-se como um só corpo para testemunhar os últimos momentos antes do saque ao museu.” (informação retirada do email da NEWSLETTER do Bando)

Atualmente, no momento em que estou a escrever estas palavras, estes almoços comunitários tornaram-se uma oportunidade para eu poder estar novamente com as pessoas que fizeram parte do meu percurso académico e para conhecer outras pessoas de outras idades, de outras etnias, de outras culturas com outras experiências de vida. Estes almoços comunitários são uma forma de manter a conexão com as várias gentes que passaram e vão passar pelo Bando. É uma forma de conhecer memórias de pessoas que presenciaram outro passado e outros espetáculos d’O Bando. Foi nestes almoços comunitários que percebi a importância de espetáculos como Afonso Henriques, à qual uma senhora que estava comigo à mesa na minha primeira experiência em outubro, falou o quanto adorava ir aos espetáculos “Afonso Henriques”, porque via sempre algo diferente e a história era muito gira. Nestas almoços com a comunidade, consegue-se perceber o impacto que o Bando tem nestas pessoas. Cada uma com a sua história, cada pessoa com as suas memórias e experiências individuais, à qual aquilo que os liga é O Bando.

IV. Dia do Entroncamento

A apresentação dos dois grupos de confrades, intitulado “Entroncamento”, foi realizado num dia dedicado à apresentação pública de vários grupos de pessoas que pertencem ou pertenceram à Confrarias. Depois da apresentação destes dois grupos, houve uma conversa com o público sobre o trabalho artístico realizado ao longo destes últimos meses. O início de cada grupo, ou seja, o grupo da manhã com os fios do novelo de lã e o grupo da tarde com o enraizamento das plantas, foi muito importante para me focar mais no momento presente da performance e para deixar “entrar” na personagem. Em relação à primeira apresentação (grupo de confrades mais jovem), gostei particularmente de explorar os fios, senti-me mais à vontade para me expressar a partir de um objeto do que só com o corpo, como aconteceu na apresentação com o grupo dos confrades adultos. Enrolava-me nos fios, fazia um círculos com eles À qual colocava todo o meu corpo a por lá passar, via a partir da linha do fio, etc. Foi realmente uma surpresa quando o Nicolas colocou (na primeira apresentação) a luz “epilética”, porque mais tarde vi a gravação do vídeo e as figuras que eu e os restantes confrades fazíamos eram muito interessantes e hipnotizantes. Ainda sobre a apresentação do grupo das crianças, o uso da “árvore” foi um bom auxílio para a minha corporalidade. Apesar de não ter manipulado tanto este objeto cênico, a minha colega confrade Madalena fê-lo de uma forma muito interativa corporalmente, auxiliando de uma forma positiva a minha performance. Em relação à segunda apresentação (grupo de confrades mais velho), considero ter sido positiva a minha “interação corporal” com a música. Realmente, a música ajudava imenso para sentir a atmosfera cênica e focar-me na corporalidade e interioridade do enraizamento da minha personagem. Eu e a confrade Silvia fomos as primeiras a introduzir o texto ao público e houve uma sintonia forte entre nós as duas. Senti que o meu figurino, uma saia rosa grande, auxiliou-me na corporalidade graciosa da personagem. Numa das passagens de cena, ou seja, o crescimento das plantas, houve um momento não planeado entre mim e uma outra confrade: começámos a interagir, a fazer um género de “comunicação entre plantas”. Foi algo repentino e, no entanto, algo que considero ter sido bonito a partir da visão pessoal e daquilo que imagino ser a partir da visão do público.

V. Zebras – trabalho desenvolvido

Tal como referido anteriormente, o Movimento Zebra, em 2022, contribuiu para a pesquisa e criação do espetáculo “TABU” e, por isso, assumindo o compromisso de continuidade do projeto, O Bando integrou o Movimento na rede do Connect Up, iniciando-o no primeiro sábado de Maio. Infelizmente, não pude estar no início das aulas abertas porque testei nessa primeira semana de maio, positivo (uma vez mais) para a COVID-19. Tal como na caminhada para o Bando e o almoço comunitário, aqui também vou falar da experiência que tive ao ir a estas sessões dos Zebras, sendo que vou falar unicamente nos únicos dois dias que pude participar nas sessões deste movimento.

Quando cheguei a O Bando no dia 14 de maio, depois da minha caminhada de 20 minutos desde a paragem de autocarros até à Quinta, foi-me pedido pela Juliana para receber os Zebras e estar pronta no Bar para o caso de alguém querer café. Supostamente, era para começarmos a oficina às 10 horas. No entanto, só começámos a oficina às 11 horas porque, no Salão de Acolhimento estava a haver um reencontro de Zebras, com conversas e café a acompanhar. Os Zebras este ano, iriam ser dirigidos pela Juliana Pinho - mais especializada na corporalidade -, com o apoio da Amália Marrafa - mais especializada na voz e na oralidade -, Amarílis Anchieta e a Susana Mateus - dramaturgas do “TABU”. Eu, a estagiária Sofia e a Rita Brito também apoiamos o grupo. Na atividade que haveria em breve com a escola Hermenegildo Capelo, foi deixada uma caixa de madeira para os alunos colocarem o que para eles era um assunto/tema “tabu”. Tivemos papéis que falavam sobre saúde mental, bullying e a comunidade LGBTQIA+. Também houve um momento chocante porque um dos papéis estava colado com outro papel, escrito “Eu tenho um segredo...”. Inicialmente, achamos fascinante esta abordagem sobre o “Tabu”, por isso, decidimos ler qual seria “O Segredo”. Os papéis estavam colados e por isso era arriscado tentar separá-los, pois o “Segredo” podia ficar perdido. Surgiu então a ideia de ver o “Segredo” através da luz da janela. Ficámos chocados com o que era: uma denúncia de um dos alunos sobre um dos professores, de cariz sexual. Este momento trouxe muito choque e repugna aos Zebras. Acabou por ser um tema que se começou a discutir e quando retornamos à continuação das apresentações das caixas de fósforos, houve um Zebra (Mário) que explicou que tinha inicialmente preparado algo com os fósforos, mas decidiu desistir dessa apresentação para falar em cena de como se sentiu sobre este problema que surgiu.

VI. A Escola vai dormir ao palco

PISTA 1 HISTÓRIA DO TABU

Era o ano de 1771 e o Capitão James Cook preparava-se para mais uma viagem para explorar e conhecer novos sítios. Foi até às ilhas da Polinésia. Chegou à ilha de Tonga. E lá sua equipa de navegação deparou-se com uma nova descoberta. O que será? Descobriram uma nova palavra. Eram só duas sílabas, mas entender esta palavra parece ser uma coisa complicada. Trouxe esta palavra no navio junto com a sua carga. E ainda hoje discutimos e tentamos entender o que significa esta palavra: TABU.

Tabu? Tabu! Tabu. Tabu tabu tabu tabu tabu tabu tabu

(Faz um pequeno jogo em que todos os elementos do grupo só podem falar usando a palavra Tabu com diferentes intenções durante 1 min.)

Dizem que nestes tempos, na Polinésia, não se podia sequer tocar a sombra dos chefes daquele povo. Tocar a sombra seria um tabu. Tabu?

Escreve num papel todas as palavras que te surgem quando pensas na palavra Tabu; mesmo aquelas que te parecem à primeira vista absurdas. Depois de escreveres as palavras dobra o papel e coloca na caixa do Tabu.

PISTA 2

É proibido! O que significa algo ser proibido? Discutam a definição de proibido. (na conversa o monitor poderá ajudar no fluxo apontando ideias que se relacionam à proibição como a ideia de segurança ou proteção (ex.: andar contramão) ou com a relação de poder (manipulação de massas, ditadura e fascismos, etc.) Dê alguns exemplos. Escreva exemplos de coisas proibidas? Escreve o número e a resposta à frente.

- 1. O que é proibido fazer na escola?*
- 2. O que é proibido em casa?*
- 3. O que é proibido fazer na igreja?*
- 4. O que é proibido na rua?*

PISTA 3

O rei vai nu...? Alguém se lembra da história do rei vai nu? Uma pessoa do grupo conta a história. Conversem sobre a ideia de vergonha. Do que sentem vergonha? Quando sentem vergonha? Como fica o corpo quando sente vergonha? Descreve fisicamente. Escreve num papel e coloca na caixa; Quando a criança diz o que toda a gente vê (que o rei está nu) mas ninguém tem coragem de falar (talvez por medo da punição do rei), talvez estejam a criar uma ideia de Tabu! O que pensas do assunto?

Monitor regista as ideias principais do grupo;

Chegámos a'O Bando a tempo do almoço. Até às 15h, as crianças tiveram tempo para elas mesmas e para brincar. A partir das 15h até às 16h, fizemos todos juntos alguns jogos teatrais, que auxiliaram no foco, energia e presença. Os jogos foram:

Jogo do lenço: dois grupos, cada pessoa de cada grupo com um número até 12, esperava num dos lados da parede, até que a Juliana chamasse por um número que fosse apanhar o lenço que esta tinha na mão. Havia três códigos: água - significa parar; fogo - significa que todos os elementos dos grupos têm que tentar apanhar o lenço; manteiga - o elemento que fosse apanhar o lenço, tinha que se expressar corporalmente e vocalmente como se fosse um animal. Havia momentos do exercício que, ao se dizer água, os números que iam até ao lenço paravam e os restantes iam para o fundo do palco ver a improvisação que estes iriam fazer.

Jogo do varão: Em círculo, circulava um varão. Só se podia atirar o varão para a outra pessoa quando esta estivesse a olhar nos olhos. Chegámos a uma altura do exercício em que tínhamos quatro varões a circular.

PISTA 4

Entre as 16h e as 16h30, escrevemos todos juntos o nosso tabu numa lata de atum, para depois as escondermos pelas Quinta.

Pensem num segredo! Que ninguém sabe! Inventa uma palavra que possa representar esse segredo! Uma palavra código que só tu sabes o que significa! Escreve essa palavra na lata de atum. Ao chegarem à quinta vão esconder o vosso segredo, num momento em que ninguém perceba. Talvez tenhas de andar com a tua lata de atum o tempo suficiente até encontrares um bom esconderijo para o teu segredo. Vais enterrá-lo? Esconder

debaixo de arbustos? Lembrem-se que depois terão de encontrar o vosso segredo.

PISTA 5

Entre as 16h30 e as 17h30, fizemos o exercício do “Vómito”.

Quais destes provérbios podem estar associados a preconceitos? Com quais destes provérbios tu não concordas? Coloca-os na caixa do Tabu. Provérbios:

- *A mulher honrada sempre deve ser calada.*
- *Um olho no burro, outro no cigano.*
- *Quem não quer ser lobo não lhe vista a pele*
- *Ganhá-lo como um preto, gastá-lo como um fidalgo.*
- *A mentira tem perna curta.*

A Juliana dizia os cinco provérbios em cima e cada um tinha que escolher um provérbio e, sem parar nunca de escrever, escrever como é que aquilo nos fazia sentir e outras perguntas que ela ia fazendo. O provérbio que escolhi foi o primeiro. Considero que foi um exercício que mexeu comigo pois era um tópico que me dava raiva.

Depois desta primeira parte do exercício, a professora que acompanhava o grupo de crianças, foi dando a cada um, incluindo nós monitores, uma folha de avaliação do dia. As crianças começaram logo a ficar desanimadas e um pouco estressadas por pensarem que iam ser avaliadas. Cada monitor na mesa estava a descansar as crianças que não iam receber nenhuma nota por esta residência porque não havia respostas certas. Tentamos relaxá-los para perceberem que aquilo é só para a professora perceber se eles gostaram ou não. Não era aluna desta professora, mas achei piada escrever também, em parte também para acalmar o stress destas crianças. Escrevi sobre o facto de ter as mãos cansadas e no momento que estava a escrever, que estava a usar a mão esquerda, e fiz uma brincadeira entre a escrita da mão esquerda e a escrita da mão direita (mão dominante):

Em seguida, estivemos meia hora a realizar todos juntos um exercício de expressão plástica, “a linha e a fronteira”. Primeiramente, a Juliana ia dizendo linhas para serem desenhadas nas folhas de papel (linhas fortes, raivosas, suaves, etc.). Depois todos podiam usar outros materiais para a sua expressão, desde carvão, lápis de cor, areia, etc.,

até houve alguns miúdos que, para se expressarem, pisaram e rasgaram os desenhos para os voltar a colocar com fita cola, ou não.

A partir das 21h, estivemos todos juntos em roda de uma fogueira, a cantar ao som de uma guitarra que eu estava a tocar e a assar marshmallows. Ao mesmo tempo, alguns alunos foram para a sala 4 pintar nas paredes o seu próprio Tabu. Não pude estar presente no momento em que estavam a pintar a sala 4 aquilo que seria o Tabu de cada um, isto porque estava a tocar guitarra na fogueira. “Havia miúdos que não estavam interessados, mas a Sara continuava a incentivar e a adaptar-se àquilo que os miúdos queriam. Consegui ter um grupo a contar histórias de terror e foi muito divertido.” (Juliana Pinho).

Terminamos a noite com a apresentação do vídeo “Flecha Invisível”¹⁰⁹ Era um vídeo que falava sobre a conexão com tudo e sobre os seres vivos mais pequenos, como é o caso das bactérias.

No dia seguinte (26 de maio), depois de tomarmos o pequeno-almoço todos juntos, estivemos a fazer um aquecimento teatral na tenda de cima, a partir de uma aula de ioga (dada pela docente da turma) e alguns jogos teatrais:

Jogo do varão: Em círculo, circulava um varão. Só se podia atirar o varão para a outra pessoa quando esta estivesse a olhar nos olhos. Chegámos a uma altura do exercício que tínhamos quatro varões a circular.

Jogo do Zipp, Zapp e Boing: Ainda em círculo, a pessoa A do grupo começava por colocar a mão esticada em frente ao corpo. Quando todos do grupo tivessem a atenção à mão da pessoa A, esta vira-se para alguém do grupo (pessoa B) com um movimento das mãos, um género de chapada para a frente ao mesmo tempo que diz ZIPP. A pessoa B continua e faz o mesmo para a pessoa do lado (pessoa C). Esta primeira parte do exercício termina quando todas as pessoas tiverem feito o mesmo movimento e terminar na pessoa A. A partir daqui, é possível fazer o ZAPP. O ZAPP corta o movimento, seguindo para o lado inverso, ou seja, por exemplo, a pessoa A faz ZIPP para a pessoa B, a pessoa B corta com o ZAPP (fazendo o mesmo movimento de mãos) então a pessoa A tem que continuar para o lado inverso, continuando a dizer ZIPP. Depois, ainda existe o BOING, que, tal como é a tradução desta palavra inglesa, significa saltar. Se a pessoa A disser “BOING” para

alguém do grupo (fazendo o mesmo movimento de mãos), então a pessoa que tiver calhado esse “BOING” continua o exercício. Resumindo, ZIPP continua o movimento, ZAPP inverte a direção do movimento e o BOING salta a direção para outra pessoa.

Em seguida, estivemos na sala de espetáculo a fazer a leitura dos textos realizados em contexto de sala de aula, ao qual o tema era sobre o medo. A partir daqui, os quatro grupos que surgiram para a realização da apresentação teatral para ser apresentado aos colegas e à família foram: casa assombrada (Fabian e Sofia), o cão que tinha medo de pessoas (Sara e Amarílis), consulta na psicóloga (Amália e Rita) e uma

¹⁰⁹ Link vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=-0vOP_MO-Po&list=PLYysvnBmz4S3XzzE6w9_iXTMEsQ0j2Q8F&ab_channel=SELVAGEMciclodeestudosobrevida

história sobre a morte de um avô (Amália e Maria). A Juliana ia andando pelos grupos para tentar ajudar. Estava muito interessada em ir para o grupo do tema da casa assombrada, mas a Juliana pediu-me para ficar no grupo do cão que tinha medo de pessoas porque há um rapaz estrangeiro no grupo que se chama Arian e ele estava a conseguir comunicar-se bem comigo. No entanto, pude estar ainda os primeiros 10 minutos com o grupo da casa assombrada para partilhar as minhas ideias. Durante o tempo em que estive com o grupo da casa assombrada, estava a tentar incentivar a imaginação deste grupo porque, sempre que eu apontava para um rato “invisível”, eles não conseguiam ver o rato enquanto grupo, sendo que quando lhes estava a dizer que o rato estava na roupa de um deles, eles não reagiam. Aproveitei uma lata de atum que estava perdida para lhes tentar fazer acreditar que estava ali um rato, perseguindo o rato e até sentido o rato a passar-lhes por cima dos pés, por cima dos ombros e até para cima da cabeça. Depois disto, pareciam estar um pouco mais divertidos e com um olhar mais imaginativo para o “rato” invisível.

Com o grupo do cão com medo de pessoas, ficamos a ensaiar na sala 4 (local onde mais tarde apresentámos também). Ficamos com o Pedro (um rapaz com uma divertida energia), a Matilde (que conseguia focar nas tarefas em mão), o Arian (muito tímido) e o Diogo (que queria sempre fazer diferente do grupo, aquele que se acha muito fixe e faz as coisas contra aquilo que pensa ser uma “autoridade” para ser fixe). O grupo estava muito desanimado para fazer esta história, porque também o grupo original só tinha um membro. Este grupo eram aqueles miúdos que não tinham os restantes membros do grupo e por isso ficaram juntos. Ao vermos que estavam mesmo desanimados (e o principal objetivo desta residência era estas crianças gostarem de teatro, independentemente se

fossem imigrantes, refugiados, afro descendentes, etc.), deixámo-los falar sobre o que quiserem. Acabaram por decidir falar um pouco sobre a caminhada desde a saída da escola até ao Bando. Era uma apresentação em que o Pedro, como apresentador e narrador da história. A Matilde e o Diogo faziam corporalmente o que o narrador lhes dizia para eles fazerem e o Arian, como não sabia comunicar em português, teve uma intervenção num pequeno jogo com a palavra “tabu” e no final, no momento em que a personagem do Apresentador falava que tinham visto animais perigosos, o Arian fazia a dança da cobra vestido de Pikachu. Estivemos o dia todo a ensaiar. Perto do final do último ensaio, estive com o Arian para o ajudar a tentar ficar mais tempo no palco, porque assim que ele se levantava, dizia rapidamente “Pikachu” e entrava muito rapidamente para o outro lado da cortina. Comuniquei com ele em inglês, mas maioritariamente, comuniquei com o corpo, através da expressão das mãos e de como lhe queria tentar explicar como se manter. A técnica que conseguimos usar foi: assim que ele se levantava, olhava para o público e mentalmente contava até três, dizia “pikachu” (pois estava vestido com um fato igual a esta personagem de anime), contava novamente até três e saía de cena. Conseguiu fazer isto até mesmo na apresentação.

Todas as apresentações tinham uma duração máxima de 5 minutos. As crianças e os pais das mesmas demonstraram divertir-se muito, sendo que todas as apresentações também foram bastante interessantes. A primeira era sobre o medo da morte, e foi feita na tenda. A segunda história a ser apresentada foi a do meu grupo. O Pedro nos ensaios era o mais inibido de todos, sendo que, na apresentação, percebia-se bem o seu nervosismo, e mesmo assim, conseguiu não ficar “bloqueado” por este sentimento e fazer uma muito boa apresentação. O terceiro espetáculo era na sala 2 e a história era sobre a espera de alguns pacientes na sala de espera, para entrar para a consulta com uma psicóloga. A quarta e última apresentação foi na casinha, em que o público ficou na parte de fora e as crianças dentro do espaço da casinha. Era sobre três fantasmas que estavam presos naquela casa, ou seja, o medo de fantasma. No final desta apresentação, as três crianças fantasmas ficam na janela da parte de trás da casinha, a ver três figuras em pano penduradas por uma corda de uma árvore em frente. O dia e a despedida terminou com um lanche no Salão de Acolhimento. Durante este tempo de residência, foi interessante como ninguém era obrigado a nada, cada um tinha o seu sentido de responsabilidade por si. Os alunos podiam ou não tomar banho, eram eles que decidiam em relação às camas e eu só auxiliava a fazê-las. o meu método de trabalho vai de acordo com o seguinte provérbio “Dê ao homem um peixe e ele se alimentará por um dia. Ensine um homem a

pescar e ele se alimentará por toda a vida.”. É o que tentei fazer com as crianças, todos escolheram e fizeram as suas camas. Aqueles que não sabiam fazer, eu ensinava, não no modo de a criança estar quieta a ver, pois ao mesmo tempo que eu fazia, elas também faziam. Todos os exercícios realizados, eram feitos junto com os monitores, ou seja, estes também faziam os exercícios, assim destruía-se o conceito de hierarquia.

VII. Act School no CAC

O primeiro dia com a primeira turma da Act4All começou às 14h. Comecei por auxiliar os formadores do CAC no exercício das vendas para os olhos. Era necessário estar em absoluto silêncio. Na primeira parte do exercício, fiquei com o grupo da formadora Juliana Pinho. Este exercício consistia em, com os formandos vendados e em filas (a mão por cima do outro do colega da frente, para se conseguirem orientar), andar pelo espaço do Bando (a correr, a andar, agachados, etc.). Os formandos não conheciam o espaço da quinta e, assim, mais os desorientavam. Nós só os poderíamos dirigir com a mão presa no cotovelo do formando. A certa altura, o formador do grupo levava um dos formandos para uma divisão específica na quinta. Lá, vendados, ficaram umas horas à espera. Durante esse tempo, os formandos e assistentes planejavam a segunda parte do exercício.

A segunda parte do exercício consistia numa entrevista entre formador e formando. Neste segundo exercício, fiquei na equipa do Neca. Este estava localizado na oficina e eu tinha de ir buscar, um a um, os formandos, ainda vendados. Eles eram colocados com as costas viradas para a Serra, para não haver distrações. O formador colocava as mãos do formando nos olhos dele mesmo e, de seguida, o formador desatava o nó, para o formando saber que podia tirar a venda (o formador evitava ser ele a dar essa ordem). Quando a venda era retirada, havia quase uma competição de olhares. Chegou a haver pessoas que começavam logo a rir-se, outras que olhavam seriamente. A partir dali, a entrevista podia começar. Por ter de manter a distância e porque estava ocupada a ir buscar outros formandos, não consegui ouvir todas as perguntas. Sei que estas não eram do floro informativo (qual o teu nome, idade, naturalidade, etc.), mas sim mais do floro sensitivo, tal como: “o que está a acontecer? O que achas que está por trás de ti? Ouviste este som? Imita-o lá.” Quando terminada a entrevista a cada formando, o Neca voltava a

tapar-lhe os olhos e eu levava-o até à sala de espetáculos, para sentá-los numa das cadeiras localizadas no palco. Era necessário transmitir confiança e segurança a todo o tempo. Quando terminava o segundo exercício para todos os grupos, ou seja, quando todos os formandos estivessem sentados nas cadeiras do palco, era tocado um sino e estes podiam tirar as vendas.

Iniciava assim a terceira parte do exercício, a apresentação. Os formandos tinham de fazer uma cena teatral, sendo que reconheci algumas falas e outras percebeu-se que inventaram para aquele momento (indiretamente, falam de aspetos engraçados do exercício, como a imitação de sons). Os exercícios iriam continuar durante a noite, mas infelizmente, não conseguia estar presente.

O Bando, quando recebeu a segunda turma da Act4All no dia 8 de abril (6ª feira), voltamos a fazer o mesmo plano da vez anterior: preparar todo o espaço para receber os estudantes (limpar salas, preparar camas, montar tendas e preparar o espaço de acolhimento). A minha tarefa durante o processo de formação era como, mais uma vez, apoio. O primeiro dia com a segunda turma da Act4All começou às 14h. O plano foi o mesmo: apoiei os formadores do CAC durante os três dias de formação. Os alunos da Act4All chegaram por volta das 14h30, sendo que as últimas pessoas chegaram já perto das 15h30. Durante este tempo, os alunos trocaram para uma roupa mais confortável, tendo sido tirada a cada estudante uma fotografia, para uma mais fácil identificação individual.

1. A primeira parte do módulo 1 começou às 16h e tem por nome Impacto Sensorial – é a criação de uma memória sensorial e o seu aproveitamento como estímulo para a criação teatral¹¹⁰. Neste primeiro exercício do dia, foi necessário estar em absoluto silêncio. Fiquei com o grupo da formadora Suzana Branco. Este exercício consistia em, com os formandos vendados e em filas (a mão por cima do outro do colega da frente, para se conseguirem orientar), andar pelo espaço do Bando (a correr, a andar, agachados, etc.). Os formandos não conheciam o espaço da quinta e, assim, sentiam-se desorientados. Nós só os poderíamos guiar colocando a mão no cotovelo do formando. A certa altura, a formadora do grupo levava um dos formandos para uma divisão específica na quinta. Lá, vendados, ficaram umas horas à espera. Durante esse tempo, os formandos e assistentes planejavam a segunda parte do exercício.
 - a. A segunda parte do exercício consistia numa entrevista entre formador e formando. Neste segundo exercício, fiquei na equipa da Suzana Branco. Esta estava localizada num dos armazéns, na parte superior da quinta e eu

tinha de ir buscar, um a um, os formandos, ainda vendados. Estes eram colocados com as costas viradas para a Serra, para não haver distrações. A formadora colocava as mãos do formando nos olhos dele mesmo e, de seguida, a formadora desatava o nó, para o formando saber que podia tirar a venda (a formadora evitava ser ela a dar essa ordem). Quando a venda era retirada, havia quase uma competição de olhares. Chegou a haver pessoas que começavam logo a rir-se, outras que olhavam seriamente. A partir dali, a entrevista podia começar. Por ter de manter a distância e porque estava ocupada a ir buscar outros formandos, não consegui ouvir todas as perguntas. Sei que estas não eram do foro informativo (qual o teu nome, idade, naturalidade, etc.), mas sim mais do foro sensitivo, tal como: o que está a acontecer? O que achas que está por trás de ti? Como achas que está a tua expressão facial? Ouvis te este som? Imita-o lá.

- b. Quando terminada a entrevista a cada formando, a Suzana voltava a tapar-lhe os olhos e eu levava-os individualmente até à sala de espetáculos, para os sentar numa das cadeiras localizadas no palco. Era necessário transmitir confiança e segurança a todo o tempo.
2. Quando terminou o segundo exercício para todos os grupos, ou seja, quando todos os formandos já estavam sentados nas cadeiras do palco, era tocado um sino e estes podiam tirar as vendas. Iniciava assim, às 19h, o segundo exercício do Módulo 1, Representação (sensação concreta; da sensação à ficção¹¹¹). Os formandos tinham de fazer uma cena teatral, sendo que cada aluno só tinha 1 minuto para fazer essa cena. Quando atingido esse minuto, o sino era tocado e isso significava que a representação individual tinha de terminar.
3. Por volta das 20h, os estudantes, formadores e assistentes de formação juntavam-se numa roda para uma breve apresentação.
4. Perto das 22h, iniciou-se o Módulo 2, a Direccionalidade do Olhar (Olhar abrangente, olhar focado e periférico, ponto de fuga e coralidade¹¹²).

No dia seguinte (9 abril, sábado), começámos o dia com um aquecimento às 9h30 dado pela Juliana Pinho ao qual tínhamos que ouvir o corpo, perceber o que queria fazer ao nível corporal e vocal. Neste dia, trabalhou-se a suspensão, explorou-se a continuidade do movimento, consciência do ator em cena, coralidade, o olhar periférico e olhar desfocado, foco de espectador, foco do ator e ponto de rutura. Estes conceitos foram

trabalhados também de manhã durante o exercício de aquecimento. A formadora falou de uma investigadora de neurociência que abordou a alteração de cinco pontos físicos do ator quando muda de personagem:

- Olhar – tónus do olhar, foco no olhar, foco na Visão frontal e em mudá-la rapidamente;
- Boca - posição da língua no interior da boca;
- Respiração - se esta fica na caixa de torácica, zona abdominal, etc.;
- Coluna vertebral - posição da mesma transforma a personagem;
- Deslocação, forma de andar.

Ainda de manhã, o grupo trabalhou a coralidade. Tinham que encontrar uma forma de estarem em grupo, de maneira que conseguissem mexer todos ao mesmo tempo, ou seja, tinham que começar e terminar qualquer movimento todos ao mesmo tempo. O grupo iniciou olhando para o teto e movimentando-se pelo espaço ao mesmo tempo, até que passou a olhar para quatro pontos de fuga diferentes que estavam distribuídos pela sala de espetáculos. Para este exercício, foram trabalhados os conceitos do ponto de fuga e olhar periférico. Para se conseguir utilizar o olhar periférico, é preciso ter consciência da intuição e dos sentidos. Posso estar com o olhar periférico, mas se estiver alguém atrás, não a vejo, por isso, como percebo que se mexe? Ou a pessoa que está na minha visão periférica vê e reage, podendo assim eu própria reagir, ou eu reajo através dos sentidos, mais especificamente, podendo ser um exemplo do som. Também posso, e devo, seguir a minha intuição.

Pela tarde, a turma esteve dividida em dois grupos. O grupo A esteve com o grupo da Juliana Pinho e o grupo B com o João Brites. O grupo de João Brites esteve a trabalhar mais o foco do espectador e pormenores corporais, enquanto o grupo da Juliana Pinho esteve a trabalhar o foco do espectador e o domínio espacial. Quando os grupos apresentaram o que tinham adquirido de novas ferramentas, os formadores confessaram que tiveram a fazer esta experiência para perceber o que é que funcionava melhor. Percebi que o grupo A estava mais unido e focado na consciência do grupo, do corpo e usaram as ferramentas que aprenderam. O grupo B não estava tão consciente dos membros do grupo e das ferramentas que lhes foram dadas ao longo deste tempo, sendo que estavam mais focados na voz. Fizeram esta diferenciação por que o foco do ator e do espectador são dois focos difíceis de gerir, um prevalece sempre acima do outro.

Como inicialmente o grupo B esteve a trabalhar com João Brites o foco do espectador e pormenores corporais, depois estiveram a fazer exercícios com a formadora Juliana Pinho, trabalhando sobre os conceitos foco do espectador e domínio espacial. Um dos exercícios realizados parecia ser baseado no jogo do “gato e do rato”: iniciaram com duas pessoas em cena e sempre que a pessoa A se movia, a pessoa B parava e ficava com o foco do espectador. Ao longo do exercício, foram entrando mais pessoas para dentro deste jogo, focando o foco do espectador na entrada de cada pessoa. Em certas alturas deste jogo, os participantes falavam em língua inventada (gibris). Para ganhar o foco, havia participantes que, ao entrar em palco, faziam barulho com os pés. A Juliana avisou que isso era algo que, apesar de se poder usar, neste exercício deveria ser evitado, para se treinar corretamente a consciência do ator em relação ao espaço exterior e à sua intuição. Depois ambos os grupos apresentaram aos formadores, baseado nas ferramentas adquiridas.

Pela noite, foi realizado o exercício do módulo 4: o exercício do elástico. Este exercício pretendia trabalhar no foco do ator. O grupo foi composto por pares. Quando a pessoa A prende a mola a uma parte do corpo ou da roupa, a pessoa B fica com a ponta do elástico preso pela mão, para orientar e comandar o seu par. O objetivo era deixar o elástico sempre esticado. Era possível perceber que havia pessoas que, mesmo estando a ser orientadas, tentavam comandar. A partir deste exercício, descobriram personagens a partir de uma parte específica do corpo. Uns foram pelo cotovelo, outros pela cabeça, outros pela barriga, etc. Depois houve uma breve apresentação de cada personagem descoberta. Aqui, os formadores tentaram consciencializar os alunos para o “eu” e o “ele”. Em palco/ação, o “ele” era o ator e o “eu” era a personagem. Era tentar descodificar os modos de falar, agir, pensar, olhar, etc. do personagem que diferem do ator. – comentário da atriz/ator.

No dia 10 de abril (domingo), o dia começou com exercícios de aquecimento. No espaço do palco, havia cadeiras colocadas ao longo da linha quadrática e o objetivo era fazer o aquecimento sem sair da cadeira (alongar, aquecimento vocal, etc.). A Juliana aproveitou este exercício de aquecimento como forma de inspiração para a criação do espetáculo “Tabu”. Pediu aos alunos para através da voz dizerem o que pensam ser um Tabu. Entretanto, fui dando folhas e canetas a cada um e estes, quando se sentissem preparados, passavam das palavras ditas às palavras escritas. Houve pessoas que até choraram com este exercício. Como no dia anterior nem todos puderam apresentar a personagem que encontraram no exercício das molas, depois do aquecimento, houve a

apresentação dos restantes membros do grupo, mantendo o mesmo tema TABU. Ao retornar ao exercício, era questionado aos alunos pelo “eu” (personagem) e o “ele” (ator/atriz). Depois do almoço, o grupo que esteve na primeira formação do CAC e este segundo, fizeram uma apresentação usando as ferramentas, aprendizagens e métodos que aprenderam. Houve um momento, depois de quase todos se apresentarem (2º grupo), em que começaram a sair do palco de costas. Foi uma forma um pouco perigosa porque, entre as escadas e a parede, havia um buraco que os poderia magoar se caíssem. Por isso, fiquei nesse buraco para impedir que caíssem. Esta apresentação contou com a presença das diretoras de curso, como é o caso de Patrícia Vasconcelos. No final das apresentações, houve uma avaliação coletiva e individual de todo o processo e do resultado final na perspetiva dos formandos e formadores, à qual eu própria também dei o meu parecer. Durante os quatro dias que estive presente na formação com a escola Act4All, recordei de memórias e de aprendizagens da Confraria e do Nicolas, do aceitar o jogo do outro, de ter em atenção o foco do ator e outros exercícios realizados no CAC que também foram feitos nas Confrarias. No terceiro dia, observei que o grupo estava mais focado no nível do “eu” interior, exterior e das ferramentas que aprenderam ao longo dos dias de formação. Também percebi uma evolução no grupo, pois, comparando a apresentação do primeiro dia com o terceiro dia, o grupo estava mais à vontade para se expressar a nível das palavras e do corpo. Considero muito interessante e importantes as ferramentas que o CAC promove. O exercício, foco do ator e do espectador, olhar a partir da mira do nariz, não esquecendo que a posição dos ombros também conta, pois a diferenciação da posição destas duas partes do corpo, muda a intenção do olhar. Estas e outras ferramentas que observei, tentei usá-las na apresentação do monólogo. A Consciência do Ator em Cena, tal como disse um dos formadores, é ter consciência do corpo e do estar “presente”, mas não ter consciência mental, no sentido de não pensar que se vai fazer tal ação. É ter consciência e alerta de acidentes que acontecem dentro e fora do palco, como o ladrar de cães ou o som de carros a passar. Uma frase que João Brites disse durante os dias que estive a assistir ao CAC com a Act4All que me marcou foi “O ator procura a sua sinceridade, a verdade, mas o teatro é mentira. O ator provoca sensações.”. Outra frase que me marcou foi “A inspiração vem da colocação das possibilidades.”.

11.2. Módulos de Formação da Consciência do Ator em Cena

Informação retirada inteiramente da página oficial d'O Bando sobre a Consciência do Ator em Cena.

	Objetivos
Módulo I: Teatralidade	<ul style="list-style-type: none">➤ Recorrer à memória sensorial como estímulo para a criação teatral.➤ Desenvolver, no regular e contínuo trabalho do Actor, comportamentos cênicos de controlo e domínio da direccionalidade e qualidade do Olhar, Coralidade e Protagonismo, Foco do Espectador, Foco do Actor Interno e Externo e Comentário do Actor
Módulo II: Dilatação do Tempo Presença	<ul style="list-style-type: none">➤ Experimentar e desenvolver a capacidade de seleccionar as sensações concretas que permitam aumentar o número de soluções cênicas no plano da Corporalidade, Oralidade e Interioridade.➤ Responder em tempo real e com qualidade teatral aos estímulos que surgirem durante as improvisações, revelando domínio espacial.➤ Identificar características da voz média.
Módulo III: Planos de Expressão	<ul style="list-style-type: none">➤ Relacionar e gerir os Planos de Expressão do Actor – Interioridade, Corporalidade e Oralidade.➤ Experimentar e desenvolver a capacidade de separar a simultaneidade intuitiva entre os Planos de Expressão.➤ Desenvolver a capacidade de diversificar as soluções cênicas a partir de diferentes relações entre os Planos de Expressão: Consonância, Dissonância, Complementaridade e Antagonismo.➤ Experimentar e desenvolver a capacidade de potenciar as soluções cênicas a partir do uso de um plano protagonista.

<p>Módulo IV: Graduações</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Graduar a explicitação de uma ou mais particularidades definidoras associadas a cada um dos Planos de Expressão. ➤ A partir de um personagem "grotesco", experimentar e desenvolver a capacidade de reconhecer e diminuir a explicitação das suas particularidades definidoras. ➤ A partir de um personagem "realista", experimentar e desenvolver a capacidade de reconhecer e aumentar a explicitação das suas particularidades definidoras. ➤ Experimentar e desenvolver a capacidade de credibilizar as personagens nos seus diferentes graus de explicitação.
<p>Módulo V: Personagem Intermédia</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Desenvolver a capacidade de construir um personagem ambíguo que potenciam a construção de personagens muito contrastantes. (Binómios ativo-passivo, Binómio carnal-nojo, Binómio platónico-vergonha) ➤ Desenvolver a capacidade de representar o Personagem Intermédio de cada um dos Atores do grupo. ➤ Explorar a imitação mimética associada a operações de abstração partindo de características observadas.
<p>Módulo VI: Construção de Personagem</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Explorar a capacidade de construir figuras a partir de indutores associados ao Plano da Corporalidade e da Oralidade; ➤ A partir das figuras construídas anteriormente, consubstanciar um princípio de personagem conjugando de forma credível os diversos Planos de Expressão; ➤ Construir personagens a partir de parâmetros teatrais que distinguem os diversos estilos de representação - Realismo, Naturalismo, Melodrama, Surrealismo, Simbolismo, Expressionismo, Futurismo, entre outros.
<p>Módulo VII: Automatismos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Problematizar a especificidade de cada processo criativo e identificar opções formais relacionando-as com propósitos temáticos. ➤ Estruturar um discurso cénico codificando tensões, procurando repetir e materializar a dramaturgia. ➤ Apresentação do exercício final, aplicando os pressupostos abordados durante a formação. ➤ Adaptar o comportamento cénico mediante implantação cénica e a presença de público real.

11.3. Entrevistas

11.3.1. João Brites

1. Há bandos de bandidos, bandos de andorinhas, bandos de macacos e há o “Bando”. Como surgiu o nome?

Nós gostávamos de encontrar um nome que fosse simpático, mas que ao mesmo tempo fosse um bocado transgressor.

2. Quais as suas principais referencias e inspirações?

Eu entro mais no teatro político como Brecht, as experiências russas de Maiakovski ou de Summerhil (na Inglaterra), os libertários na Alemanha, o suíço Walter Benjamin, com a questão da classificação do foco cognitivo das crianças suíças das diferentes cidades. Estou interessado no teatro dito popular sem ser “popularucho”. Nós pensámos, na área pedagógica, num teatro mais de intervenção e um pouco mais “transgressor”.

2.1.Foi por causa de Walter Benjamin que O Bando começou a focar-se mais nas crianças?

Eu queria mudar certos aspetos do paradigma em que vivia. Queria mudar o mundo. Percebi, ainda na Bélgica, que o teatro poderia servir esse propósito, principalmente na relação com as crianças. E logo a seguir ao 25 de abril, Portugal era um “museu vivo” e o movimento de teatro amador foi enorme. A etnologia influenciou-me muito: as representações de pessoas, do enterro do bacalhau, a queima do Judas e outras mais. Havia um pensamento realmente simbólico e abstrato de muitas dessas representações que me foram imensamente marcantes.

3. Embora, vindo da pintura, como é que articula as outras dimensões do teatro?

A primeira articulação era a mais “paradoxal”, porque a minha gravura era abstrata. Portanto, o teatro aparece na ligação com a pintura através dessa necessidade de ligar a abstração (o lado subjetivo da arte), a uma ação social concreta que permitisse, de uma

forma clara e evidente, participar na emancipação das pessoas, em particular, das crianças.

4. Porque criou a formação Consciência do Ator em Cena?

Quando trabalhava com os alunos, eu gostava de ter em mente que estava a trabalhar com pessoas e que são pessoas todas diferentes, com formas de falar diferentes, temperamentos diferentes. Quando eu tinha que analisar os ensaios que eles faziam das improvisações, parecia que me faltavam as palavras. Então, para dar resposta àquilo que eu observava e que eu tentaria partilhar, não só através da minha intuição artística, eu tentava pensar nos elementos concretos que permitissem um ator perceber o que eu estava a dizer. Fui acabando por construir uma nomenclatura, uma estrutura que se refere a determinada terminologia a um certo léxico teatral. Aquilo que estás a falar tem a ver com um sistema que permite a cada um esclarecer melhor a sua particularidade enquanto artista, por isso é que eu falo em sistema e em ferramentas. Também estava cansado desta questão “Não estás a ser sincero, verdadeiro, não estou a acreditar no que estás a fazer”, parece que estou a pôr em causa a pessoa/artista. Se digo que “o teu problema está na corporalidade”, quer dizer eu gosto muito daquilo que tu dizes e eu até acompanho o teu raciocínio, mas a corporalidade e interioridade não corresponde. Ao conversar com o/a ator/atriz, consigo ter elementos concretos para, em função daquilo que eu quero representar, falar sobre coisas concretas. Ao querer sistematizar isto, acabei por estabelecer três planos da expressão do ator, baseados sempre sob o ponto de vista do espetador: corporalidade - no fundo é tudo o que é visual; aquilo que é interpretado através do ouvido é a oralidade, a semântica, o sentido das frases, das palavras e da gramática com a sonoridade, o que deduzo da sonoridade daquilo que oiço; e a interioridade - este plano de expressão em realidade não tem nada a ver com a interioridade da pessoa, para mim é a fisionomia e a qualidade do olhar.

5. Como surgiu o interesse para tomar a “Divina Comédia” de Dante como ciclo para a realização de três espetáculos?

Parecia que só se podia “competir” (por apoios) de quatro anos em quatro anos, e que não havia o interesse em perceber o que é que daqui a 20 anos poderia acontecer. Então, estávamos à procura de um texto emblemático que permitisse que esta duração fosse mais

prolongada. E depois foi uma coincidência o facto de me terem oferecido o livro d'A "Divina Comédia" de Dante, com poemas de Júlio Pomar. Comecei a ler, e a achar que podíamos fazer um espetáculo d'A "Divina Comédia" de dois em dois anos. Parecia ser um texto sobre a existência humana, tendo a sua génese basilar essencialmente nesse tema, de certo modo muito contemporâneo. Ou seja, uma obra com 700 anos, porém, e de certa forma, atual.

6. Quais são os desafios para ser realizado um espetáculo destas dimensões?

Eu acho que cada espetáculo tem que contar com duas coisas: as circunstâncias concretas, os meios financeiros disponíveis e o território onde estás a produzir os espetáculo (algo que contamina muito aquilo que vais fazer) e a equipa, sendo que temos tido a sorte de ter uma equipa permanente há 20 anos na direção artística. O facto de fazermos espetáculos, tem a ver com o facto de contarmos com essa equipa. Como disse, a questão do orçamento também é impactante. Não são só as vendas e a capacidade de produção que permitem construir espetáculos. Por exemplo, no "Paraíso", para além das despesas com os módulos de ferro, houve também despesas suplementares de cenário. Antigamente, para as máquinas de cena, eu fazia maquetas em balsa, à escala. Assim conseguia ter uma ideia dos problemas concretos que vão surgir. Assim confronto-me com dificuldades ou realidades que permitem passar a equacionar, numa reformulação, do que imaginei.

7. Porque opta por fazer um monólogo?

Havia a base desta equipa artística e o facto de querer ter o Pedro Gil. Se eu não tivesse o Pedro, se calhar não teria feito assim, tão centralizado em torno de "Dante". Contudo, era uma coisa que me convinha dramaturgicamente porque considero que era uma questão sobre a existência e sobre a personagem "Dante". "Dante" num pesadelo, num sonho, numa perspetiva de vida e de relação com a morte. Também tive o cuidado de ter conversas com o Pedro (Dante) porque era, digamos, também um monólogo dele. Eu também queria corresponder à visão da obra que o próprio ator vai construindo.

8. Qual o papel da Beatriz na ilusão de Dante? Relaciona-se à noção de amor?

A “Beatriz” no “Inferno” quase não aparece. No “Purgatório”, aparece de forma mais frequente. No “Paraíso”, é onde finalmente é “descoberta” por “Dante”. Portanto, tudo o resto era uma paisagem surrealista imaginada na cabeça de “Dante”, do que poderia ser, efetivamente, o paraíso. Quando Dante foi até ao meio do purgatório, Virgílio tenta que Dante siga em frente, mas Dante tem medo, e é a voz de Beatriz que o conduz e depois aparece mesmo a Beatriz que o conduz realmente como uma guia nesse percurso imaginário. A guia sabe sempre mais do que aqueles que entram na viagem. Dante constrói a ideia de Deus como uma luz, algo sublime que ultrapassa qualquer imaginação que possamos ter na obra. Serve-se de Beatriz como guia, mas ela também é fruto da imaginação. Claro que ela existiu e que se conheceram quando eram pequenos, mas ele construiu um arquétipo à volta dela, uma coisa que está para além da maternidade.

Considero que este sistema que Dante construiu, foi com o pretexto para poder discursar sobre problemas. Ele ficou desviado na relação do amor por si próprio, no gostar de ver e amar as coisas, o amor pelos outros. Quer dizer, não é o amor numa relação amorosa com alguém e com a Beatriz. Ele no fundo está a trabalhar a questão do amor de uma forma paradoxal, de se ligar às coisas, de se confundir com as coisas. E quando a gente aborda essa questão, à qual se levanta a questão sobre o amor megalómano, é como se eu amasse uma coisa que é imensurável e que me ama a mim, quer dizer, eu estou a amar uma coisa transcendente, é sobre querer ser amado por essa coisa onipotente e onipresente. Então, isto significa que só posso ser um ser megalómano, não é? Porque se ele tem tanta gente para amar, como é que este ser me ama a mim? Penso que é aqui que Dante se vai apercebendo dessa incapacidade. É engraçado que ele chega a esta questão da luz, não sendo o primeiro a falar do mesmo tema, na incapacidade de compreendermos certas coisas, de encontramos representações simbólicas.

9. Como reverbera o amor carnal neste espetáculo?

Ele fala imenso de amor e penetração. Eu sei que há preconceitos em relação a certas coisas. Por exemplo, é descrito de forma explicada que Dante e Beatriz estão a ter um ato sexual. Como é que é possível que Dante, um poeta tão elevado, estivesse a explicitar tanto o ato de amor que têm aqueles dois corpos? Ele realmente vai ao amor

transcendente, mas também vai ao amor carnal, ao amor por coisas.

10. Na conversa que decorreu na biblioteca de Palmela referiu que queria transmitir uma ideia de imobilidade e suspensão, como se o paraíso fosse uma espécie de unidade de cuidados intensivos, quer desenvolver mais esta ideia?

Eu acho que a morte é uma espécie de sono. Penso que às vezes a gente passa por coisas idílicas que estão ao pé de nós, que estão ali à mão de semear. O Paraíso não está à mão de semear, está só no imaginário ficcionado pelas pessoas e acaba por ser uma coisa que parece conduzir para essa tal imobilidade eterna. A pessoa vive para a intenção. Uma pessoa vive porque se zanga, porque ama, porque tem frio, porque tem calor. Essa tensão constante faz com que agente realce quando está feliz, porque se a felicidade fosse permanente, não havia felicidade nenhuma. É aí que aparecem os músicos enfrascados. Estão todos bem, mas realmente não se podem mexer dali.

11. Na última conversa sobre o “Paraíso”, disse que lembrou-se dos frascos para transmitirem o conceito de imobilização, mas como chegou a esta ideia?

No fundo, queria encontrar uma maneira de transmitir às pessoas não a questão que o Paraíso não existe, mas gostava de transmitir às pessoas a ideia que devemos viver o momento presente, aqui enquanto estamos vivos e em liberdade. Portanto, a ideia de “Paraíso” que a gente constrói, é para dizer às pessoas para fugirem do Paraíso, para aproveitarem o momento. Talvez me tenha lembrado primeiro do tabuleiro de xadrez e do plano suspenso. Percebi que se fosse um plano direito, que o público não conseguia ver nada. Depois desse plano, comecei a pensar no jogo de xadrez porque já tínhamos falado no tabuleiro do Ingmar Bergman, do jogo da morte e depois comecei a pensar que as pessoas estavam dentro daqueles buracos negros. Surgiu-me a ideia da imobilidade, das pessoas estarem trancadas e não puderem estar uns com os outros e, por isso, comecei a pensar que as pessoas poderiam estar dentro de casas pretas, mas ainda não tinha resolvido a maneira para conceber essa ideia. E é por esta linha de pensamento que me começa a surgir a ideia dos frascos.

12. O conceito das religiões é trabalhado na obra de Dante. De que forma as

representou no “Paraíso”?

Considero que as religiões estão fossilizadas, cristalizadas em conceitos...Lembrei-me das múmias, da pandemia e por esta linha de pensamento. Lembrei-me dos cuidados intensivos e de estarem todos muito bem lá dentro, bem alimentados e corados, mas, na realidade, não podem sair dali.

13. Porque é que apenas no final, quando Dante está a morrer, as criaturas o ajudam e o tocam? Porque apenas nesse momento?

No fundo todos são duplos, o positivo e o negativo. Alguns cientistas falam que as células são bipolares, em que têm comportamentos para criarem memória para depois se desenvolverem a partir dela. O resultado é sempre fruto de uma ação/reação. Eu acho que, tal como as células têm essa dicotomia, cada ser humano também tem. Portanto, quando nós abordamos o “Paraíso”, abordamos esta **dicotomia**, por isso é que aparecem aquilo que chamamos de criaturas, que são aqueles fatos que estão dentro dos frascos. E depois são os tais acrobatas os cuidadores destas criaturas fossilizadas. Aquelas criaturas representam a intemporalidade de certas tradições religiosas, que ficam no tempo, que já não são pessoas, são representações simbólicas daquela tendência espiritual ou religiosa. E depois é como se houvesse um museu de múmias. Quem vai ajudar Dante não são as criaturas, são estes acrobatas/cuidadores.

Com esta ideia das criaturas e da imobilidade e de estarem presos em frascos, também estamos a tentar abordar a questão do fundamentalismo islâmico, em que é pecado ouvir música, é pecado as pessoas tocarem-se, é pecado mostrar a cara. Quando o portão fecha e ele sai do pesadelo, as pessoas que ele imaginou eram pessoas que ele conhecia do lado de cá. E depois temos esta exposição corporal que eu adoro que é: a gente ver o corpo de cada um, não como uma espécie de modelo em que todos têm que ser muito bonitos, mas foi incrível como é que todos os atores e músicos estiveram à disposição para estar numa situação muito vulnerável, cada um com as suas barrigas, com as suas pernas.

14. No acompanhamento que realizei no trabalho das confrarias e durante o período que assisti aos ensaios, percebi que se procura a criação de uma atmosfera, em que a energia do grupo esteja muito consolidada através, por exemplo, da criação de um ritmo híper lento e de um corpo “suspenso”. Pode-

me explicar porque é que estes conceitos práticos são tão importantes no vosso trabalho?

O ator tem que exercitar os três planos dos sentidos, sendo que raramente esses três planos estão em consonância. Estou a falar do que é percebido pelo espectador. Um ator que está em cena e não faz nada, acredito que o que está a trabalhar é o plano da interioridade. Nessa atmosfera que tu falas, é criada essa concentração. É essa qualidade que nós achamos que um ator que joga com coisas concretas, que não é “autista” com os seus sentimentos, pois o ator tem de perceber que os sentimentos são representáveis a partir de sensações concretas e de focos de atenção (como o foco do ator), que lhe permitam, por um lado, utilizar variáveis inesperadas, como por exemplo, jogar com coisas do presente, assim não está sempre a fazer a mesma coisa em todos os espetáculos, está a atualizar. Portanto, são as coisas concretas que permitem eu estar em articulação com o presente, daí essa tal atmosfera que tu falas.

15. Considera o “Paraíso” um espetáculo que seja facilmente perceptível pelo público?

Considero que temos que ter um certo cuidado. Por um lado, temos que dar alguns canais para o espectador não se “perder” e não haver uma dispersão total. Porém, quando somos demasiado lineares, parece que fazemos a “papinha” toda a quem assiste. É necessário haver um certo equilíbrio. O “Paraíso” é também acessível para crianças a partir de 6 anos, elas conseguem perceber o que está a acontecer. O teatro tem essa dimensão sempre “transgressora”, por isso é que a classificação de espetáculos a maiores de 6 anos para mim foi uma grande conquista.

16. Para si, qual a maior riqueza na criação deste espetáculo?

Sempre que fazes alguma coisa, parece sempre que será a última, não é? É sempre melhor e nunca sabes se fazes outra, e depois estás sempre a ser julgado em função daquilo que fazes também, por um lado o teu próprio julgamento e a tua própria auto censura, por outro o julgamento dos outros. A gente sabe que cada coisa que se faz, e sobretudo no teatro O Bando, está-se sempre vulnerável há capacidade de se ter apoio ou não. Mesmo tendo um trajeto brutal e que seja de alguma forma difícil retirar as verbas de apoio, a

gente está sempre vulneráveis. A principal riqueza é a capacidade nós fazermos com tanto experimentalismo. Portanto, a maior conquista disto é, para mim, conseguir, ao fim destes anos todos, ainda me sentir ativo, criativo. Então para mim, a grande riqueza deste espetáculo é nós, com quase 50 anos de existência, não termos envelhecido na relação entre o grupo, na relação em estar com as pessoas, e para mim é um espetáculo excepcional também porque foi dos espetáculos em que houve menos tensão na minha perspectiva. Foi um espetáculo aberto porque, mesmo termos estado sempre totalmente de acordo, prevaleceu uma linha da qual me identifico totalmente.

11.3.2. João Neca

1. Como surgiu o interesse pelo teatro?

Sou de uma aldeia que se chama Vela, uma aldeia pequenina do concelho da Guarda com uma longa tradição teatral, desde os anos 20/30 do século passado. Tive a sorte de começar a fazer Teatro quando, com 5 anos de idade, integrei um grupo de teatro amador. Os meus pais, os meus tios e os meus amigos também faziam teatro, num grande projeto comunitário que se chamava Taverna Encantada e que reunia, numa aldeia com 300 e poucos habitantes, 70 pessoas em cena. Cresci neste ambiente com um forte vivência comunitária e eu sou filho dessa realidade, de um teatro com uma forte componente social, de grande ligação entre as pessoas e entre famílias. Portanto, a parte humana como uma coisa fundamental na relação artística.

2. Fez formação nesta área?

Sim, sou licenciado e mestre em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

3. Quais as suas principais referências e inspirações?

O que somos hoje é também fruto das pessoas que passam por nós. Por um lado, tento nunca perder esse vínculo muito forte do teatro comunitário, das grandes celebrações quase cerimoniais e ritualistas, da tradição associativa. Esse lado dos coletivos e das associações que em conjunto conseguem transformar um lugar através de um teatro, podemos dizer, mais próximo do Teatro social. Quando entrei na faculdade comecei a ler

outras coisas e a encontrar-me com outros autores; Peter Brook foi uma referência muito importante. E depois, outra referência, é O Bando. A partir do momento em que vim para cá estagiar, a seguir à faculdade, é outra transformação, voltei a repensar todos os conceitos, a reorganizar a cabeça, a pensar se aquilo faz sentido ou não. E depois quando me dei conta já estava a juntar tudo isto, a tornar-me fruto destas coisas todas. Estou diariamente a tomar decisões com base numa experiência adquirida que, mesmo não tendo muita porque ainda sou jovem, já faz parte - não digo de uma identidade porque isso demora até cimentar - mas de um lugar-comum de memórias, de pessoas, de experiências, de espetáculos que vivem comigo todos os dias e que fazem parte da minha maneira de estar e ser na arte e na vida também.

4. Disseste que chegaste ao Bando por causa dum estágio, queres falar um pouco mais sobre isso?

Olha foi assim uma coincidência! Já tinha ouvido falar muito do Bando e tinha aulas na faculdade sobre o João Brites, sobre a maneira de viver em coletivo que existia aqui na Quinta do Teatro O Bando, em Palmela. Mandeí um e-mail para cá, estivemos em contato e vim cá a uma reunião onde ficou combinado que integraria a equipa como estagiário (como tu és e como muita gente já foi passando por aqui). O projeto onde eu fiquei enquadrado chamava-se “Pedro e Inês”. A partir do mito bem português reescrito para o espetáculo pelo Miguel Jesus e encenado pelo Anatoly Praudin, encenador russo que o Bando tinha conhecido nas redes europeias. O meu objetivo era acompanhar o todo o processo de criação, assistir aos ensaios e ajudar no que fosse preciso. Os ensaios só começavam em janeiro de 2011 mas eu decidi vir mais cedo para estar um bocado mais ambientado, e acabei por chegar em novembro de 2010. Foi uma experiência incrível. Na altura, o espetáculo que estava em cena chamava-se “Rua de Dentro”, encenado pela Sara de Castro, que acontecia no terreno do Bando na encosta da Serra do Louro. As pessoas estavam dentro da sala, mas o espetáculo acontecia na rua. Entretanto em janeiro começa o processo, conheço o encenador e os atores - era um elenco incrível. Foi uma experiência transformadora porque era uma maneira muito diferente de trabalhar. Eu nunca tinha assistido assim a um processo de ensaios daquela natureza: com um encenador que falava sempre em russo, com uma tradutora ao lado; com uma maneira de organizar os ensaios muito diferente; ele tinha uma figura muito fechada fora do palco, almoçava connosco em 10 minutos e depois desaparecia. Portanto, havia aqui um lugar meio mítico que o Anatoly

Praudin preservava e cultivava na relação com a encenação que eu acho que era uma coisa muito forte! E gostei muito da maneira dele propor e interpretar a improvisação, as primeiras três semanas de ensaio foram quase só improvisos. Os atores começaram a ficar receosos porque não tínhamos avançado para a definição das cenas mas ele não estava mesmo com pressa porque precisava daquele processo. Depois contou-nos que, na Rússia, fazia três meses de improvisação e a seguir apresentava 9 horas de um exercício para os dramaturgos, cenógrafos, figurinistas e restante equipa. Só depois começava os ensaios propriamente ditos. Os ensaios demoravam 6 meses, portanto, ao todo, cumpriam 9 meses de processo de trabalho para criar um espetáculo. No caso do “Pedro e Inês” tinha apenas 6 semanas. Como eu fui acompanhado todos os ensaios, ia operando o som e, no final, acabei por ficar a operar o som e o vídeo das apresentações. Era uma coprodução com o CCB, com o Vila Flor, estreou em Guimarães, foi às Caldas da Rainha, Estarreja, Sines, Vila Real, ainda fizemos aqui no Bando, foi um projeto que circulou muito. Foi um projeto feliz, conheci muita gente, aprendi muito! Foram nove meses muito felizes! A seguir voltei para a Guarda, para o meu grupo de teatro fundado há 14/15 anos. Estive lá um ano e meio e depois voltaram-me a telefonar do Bando para entrar para a equipa, associada à programação, comunicação mais ou menos há nove anos.

5. Como foi a sua forma de trabalhar neste espetáculo?

Foi muito partilhado desde o princípio. Gosto de entrar nos processos desde o início e aqui no Bando fazemos muito isso e o João (Brites) é muito cuidadoso nesse ponto e ainda bem porque são mesmo importante aquelas primeiras reuniões. Toda a equipa reunida, a falar, a opinar e a dar respostas sobre o “Paraíso”, o que é o paraíso para cada um, perguntas que nós fomos fazendo e tentando responder. Para nós, isto é mesmo um alimento para a criação. Portanto foi muito importante no processo estar desde o princípio a assistir a essa integração de toda a gente. Também nunca tinha feito, assim desta maneira, assistência de encenação ao João (Brites). Tinha feito produção há dois anos num espetáculo, mas numa fase tardia. Como assistente de encenação, acho que a principal função é saberes que o encenador é a entidade mais responsável pelo espetáculo. Mesmo que haja momentos onde tu achas que a ideia não está certa, é importante teres abertura para transmitir isso - e isso houve sempre - mas também perceber que há um momento limite em que isso pode acontecer.

A raiz da palavra criação é criança, portanto o encenador é uma criança que está no estado zero, a começar a ter dúvidas e a procurar pessoas que o acompanham também nessas dúvidas e a tentar ganhar confiança sobre certas coisas. Mesmo com as dúvidas todas, tens de confiar. O encenador tem aquele mundo dentro da cabeça na qual nem sempre consegue partilhar. Há intuições e decisões que são intangíveis, sendo que às vezes o encenador não consegue dizer porque é que quer assim. É nesses momentos que o assistente tem de ser uma segunda voz. Tentei ser uma espécie de parabólica, atento, também, às relações humanas que se estabelecem dentro da equipa - o elenco, equipa artística, equipa técnica. Estas pontes são importantes porque nós precisamos que toda a gente esteja motivada e focada no espetáculo. O encenador não consegue chegar a todo o lado. Creio que houve essa confiança entre mim e o João, tanto que cheguei a dirigir os ensaios dele quando o João não podia, estive a dirigir o gosto de outro encenador, estou a pensar no que é que a outra pessoa estaria a pensar ali. Tentei estar com a maior humildade possível para apoiar o gesto do outro.

6. É costume fazer espetáculos nos quais se opta por ter atores e músicos em cena. Em relação a este último, quais os desafios diferentes que se lhe colocaram? Quais as estratégias para as ultrapassar?

Há um constrangimento físico. Os músicos são quase sempre colocados numa situação inesperada. Assumimos no nosso Terceiro Manifesto (Teatro e Singularismo, 2020), que não queremos os músicos no fosso da orquestra, eles não são uma espécie de música de fundo que acompanha a cena. Se os músicos estão lá, representam figuras, são personagens! Portanto essa consciência do músico em cena, normalmente, é potenciada por um constrangimento físico - um lugar, uma postura, uma maneira de pegar num instrumento. Neste caso foram os frascos. A primeira vez que eles estivemos a ver o que era possível fazer lá dentro e o que é que não era, foi complexo. Mas tem a ver com confiança. Os músicos ouviram o João Brites a explicar e acreditaram ser possível. As pessoas estavam muito disponíveis e isso foi fundamental. É preciso ter uma grande capacidade de persuasão e motivação para as pessoas irem em frente com a tua ideia de ir com um trombone para dentro de um frasco. À partida as pessoas não vão querer. Fomos muito bem sucedidos na escolha das pessoas e o Jorge Salgueiro já conhecia muitos músicos e isso facilitou logo a relação humana, que foi fundamental para os desafios físicos.

E depois, outro grande desafio foi o musical: como falar através dos instrumentos, como é que através de frases concretas no guião eles diziam dizer aquele texto, não através de notas musicais, mas através do que chamámos engrenagens. Foi uma descoberta também para nós! Quer dizer, era difícil ter a certeza que aquilo se ia compreender e que se ia intuir que os músicos estavam a falar e que dialogavam com os personagens. E depois o ambiente. Vim do teatro comunitário, das relações humanas e da capacidade de o teatro ser, socialmente, um motor para criar ligação.

7. No acompanhamento que realizei no trabalho das confrarias e durante o período que assisti aos ensaios, percebi que se procura a criação de uma atmosfera, em que a energia do grupo esteja muito consolidada através, por exemplo, da criação de um ritmo híper lento e de um corpo “suspenso”. Pode-me explicar porque é que estes conceitos práticos são tão importantes no vosso trabalho?

Sim, queremos sempre criar uma atmosfera, na qual entres no espetáculo e te sintas no lugar da ficção, do teatro, que tentamos proporcionar. Se é híper lento ou se é muito rápido se é com essa ideia de corpo suspenso, eu acho que isso são conceitos concretos que aplicámos no “Paraíso”. O híper lento tem a ver com os frascos, com o estar dentro da água (o formol). Começamos a trabalhar esses conceitos a partir dessa ideia dramaturgicamente concreta que João tinha sobre o que é que eram os frascos, onde é que estavam os músicos e o que é que aquilo representava.

8. Para si, qual a maior riqueza na criação deste espetáculo, o “Paraíso”?

Eu diria a relação humana, acho que é isso que alavanca o resto. Passei pelo “Inferno”, pelo “Purgatório” e pelo “Paraíso”, pressupostos muito diferentes, mas onde fui mais feliz foi aqui. Nos outros, não houve estes laços criados e acho que tem muito a ver com a Sara Belo e o Pedro Gil, foram eles que foram muito essa “cola”. Artisticamente, considero ser um trabalho extraordinário do João Brites e da direção artística! O texto do Miguel é incrível, percebemos logo isso quando a gente leu o texto, que tinha muita matéria para criar.

9. Sobre o espetáculo Futebol, os atores tiveram que decorar 16 personagens diferentes, qual considera ser a maior dificuldade neste desafio? Formas de colmatar essas dificuldades?

A dificuldade, à partida, é enorme! Nós queríamos que o público jogasse, que escolhesse, que estivesse a acontecer um jogo paralelo ao jogo teatral do espetáculo. Queríamos fazer uma apologia à democracia, sublinhando a ação de votar como algo essencial na vida em sociedade. Também queríamos sublinhar essa característica do Teatro, que pertence ao momento presente, que é irrepetível. Se tentares repetir, o espetáculo já será de ontem. Se todos os dias abrires uma caixa, tens que te surpreender com o que está dentro da caixa, por isso, como é que consegues partilhar com o público que nem tu sabes o que está lá dentro? Com o Miguel Jesus, definimos a dramaturgia, que assentava na lógica de que os atores não sabem que personagem vão fazer e é o público que escolhe em tempo real.

Mas estavas a perguntar como é que conseguimos chegar a estes objetivos. Primeiro que tudo, quem chegou lá foram os atores. A encenação de ajudar, mas chega a uma altura que podemos não conseguir ajudar mais, como encenador és o primeiro espetador e consegues apenas dizer o que se vê e o que não se vê. Quando tens 16 personagens diferentes, os outros também têm o mesmo trabalho, vês a mesma personagem representada por quatro pessoas diferentes. Portanto, são quatro atores a criar a mesma figura, por isso, foram partilhando ideias uns com os outros e muitos personagens foram construídos assim, com ideias das improvisações, de certas coisas que se achava interessante trabalhar e os outros a seguir acrescentavam mais um ponto. Deduzi que outra grande dificuldade neste tipo de espetáculo foi a repetição do mesmo papel. Ou seja, estás consecutivamente a fazer o mesmo papel e quando tens que fazer um novo, ao fim de muitas apresentações, há uma maior possibilidade de se esquecerem das falas “novas”.

Aconteceu muitas vezes. O maior problema não é o esquecimento, mas o personagem está mais frágil.

11.3.3. Susana Mateus

1. Qual é a sua formação académica?

O meu trabalho tem sido multifacetado, tenho feito várias coisas, mas em concreto com os atores, com a Sara Belo sobretudo, eu tenho tentado ajudá-los a interpretar o texto.

Com base não só no texto da peça espetáculo, mas também com a própria obra do Dante, de qual partiu tudo isto, a Divina Comédia - Paraíso. Portanto, tentar explicar sentidos, mostrar possibilidades de interpretação, de forma a eles criarem a sua própria leitura e com base nisso escolherem as melhores opções de representação adequada a este espetáculo. Andamos basicamente quando há uma dúvida no texto que andamos a tentar elucidar sentidos, a pensar, andamos sempre neste espaço temporal entre hoje e há 700 anos. Ou seja, tentamos perceber o que Dante procurou dizer com isto e que sentido é que nos faz a nós no século XXI. Então, tentamos complexificar o que está por detrás da criação do ator neste ponto de vista histórico, tentar dar cumplicidade maior a essa criação.

2. Há uma parte que o Dante menciona os “vírus” e estamos a viver uma altura que estamos a viver uma pandemia por causa do COVID-19. Sobre este tema dos vírus, é algo que também foi mencionado na “Divina Comédia” de Dante??

Esta criação, no fundo, tem três camadas: a camada do texto original, a camada que foi dada pela peça do Miguel Jesus e depois aquela construção dramática do João Brites. Essa parte dos vírus, entra na peça de Miguel Jesus na própria leitura que Miguel fez do Paraíso de Dante. Já trouxe uma certa atualização da atualidade ao texto do século XIV. Portanto, essa parte em concreto que mencionas não está na Divina Comédia, está no texto do Paraíso de Miguel Jesus. No entanto, é verdade que não estando no Paraíso, mas sim no Inferno, estas doenças, como a peste e todas essas pandemias no tempo de Dante, também apareceram mencionadas. Ele próprio morreu de malária. Ele viveu numa época que quase precede à grande pandemia da peste negra do século XIV. Isso existe, mas nós aqui no fundo vamos relacionar com os nossos problemas na contemporaneidade.

3. Há pouco, estava a ajudar os atores em como dizer o nome dos deuses. Isso também está incluído no seu trabalho da teatralidade?

Sim, estávamos a tentar dar um significado ao próprio nome das divindades. Aqui, no fundo, há uma lista de divindades que são associadas a uma espécie de centelha divina que cada um de nós tem dentro. Esta é a base que está por detrás dessa lista de divindades,

mas aqui também queremos jogar um uma certa musicalidade. Portanto, estamos a tentar procurar uma forma do próprio dizer destes nomes já tivesse também uma outra leitura. Eu também já tenho trabalhado um pouco nisso com os atores e neste caso concreto com estes atores, não só com a Sara Belo e Pedro Gil, que é tentar que as próprias palavras transcendam o seu próprio significado, único, daí também a introdução de uma parte em italiano, acho que já ouviste, em que nós fomos buscar uma parte da divina comédia. Tentamos nos relacionar em como ultrapassar o canto.

4. Em relação ao nome dos deuses, os atores estavam a procurar como é dito ou como o dizer?

Estávamos à procura das duas coisas. Primeiro, a própria pronúncia, estávamos a falar que isto faz parte de uma pesquisa que eu fiz para a peça do Miguel Jesus, em que ele me pediu uma espécie de uma Assembleia divina. Queríamos que eles soubessem dizer os nomes corretamente, uma vez que alguns dos vocábulos são difíceis de pronunciar; depois, jogar isso a nosso favor e criar melodia que nos ajuda a aprofundar a mensagem daquela cena em concreto, que neste caso, seria dizer aos espectadores que cada um de nós, de certa forma, tem a sua própria divindade ou que somos todos únicos e especiais à sua maneira. Então estávamos a tentar encontrar uma musicalidade que servisse a esse nosso propósito.

5. Então trabalhou com o Miguel Jesus?

Sim, na peça dele que também é a base, no fundo, destes espetáculos e nesse caso eu fiz uma pesquisa de divindades criadoras. Portanto, nas várias cosmogonias mundiais, que divindades estão associadas à criação do mundo, do Homem, etc.? portanto, o que está nesta secção são nomes de divindades criadoras, numa Geografia muito ampla, desde os desenhos africanos às divindades indígenas norte-americanas, brasileiras ou asiáticas, passando pela Europa do norte e do leste, e também o Médio Oriente.

6. Cada ator e cada música representa uma religião certo?

Sim

7. Os nomes dos deuses e deusas que estão a ser ditos, estão de acordo com a

religião que cada personagem representava dentro dos frascos?

Não, totalmente diferente e lembra-te que já é fora da cena - lá dentro do palco. Portanto, isso já se passa quando o portão fecha e eles já estão à boca de cena, virados para a plateia. Já não vêm com o figurino, esse figurino é que representava essas religiões, são sobretudo o que está representado lá dentro, são sobretudo religiões monoteístas. Isso é uma leitura específica, pedida pelo João Brites. Cá fora já estamos noutra realidade, que é a nossa (terrestre). No fundo, eles vão buscar uma coisa mais exótica que estas divindades tão exuberantes e desconhecidas para nós, do contexto ocidental. Para nos dizer que tudo isto é muito universal, humanista e profundo. Liga toda a humanidade, por mais distante que estejamos uns dos outros.

8. Basicamente, todas estas religiões têm todas o mesmo fim, o mesmo propósito, não?

Sim, e que todo o ser humano comungue de alguma coisa apesar de poder acreditar em coisas muito diferentes ao estar em espaços geográficos muito diferentes, vamos todos conseguindo, no fundo, sentir essa humanidade comum no final. É no fundo um pouco esta mensagem. Não é uma mensagem moralista, mas é uma hipótese de trazer nos tempos em que vivemos, os problemas de pandemia, com os problemas políticos de segregação e xenofobia a aumentar um pouco por todo o lado, tentar que estejamos numa casa comum, temos que aprender a viver em comum e descobrir isso, o que há de especial em cada um, na sua diferença.

11.3.4. Pedro Gil

1. Como surgiu o interesse pelo teatro?

Comecei a fazer teatro na escola secundária. Havia teatro escolar e era organizado pelo Paulo Franco, um professor de Língua Portuguesa da escola Luísa de Gusmão, onde eu andava. Era às quartas-Feiras, eu fui lá, inscrevi-me e foi assim a minha primeira aproximação ao teatro, pelo menos na “prática”. Paralelamente a isso (e até antes), tinha, enquanto espectador, uma forte relação com o cinema. O cinema, desde sempre que atraiu o meu imaginário: Fazia filmes caseiros com os meus amigos, recriava “sketches”, por exemplo. Foi um pouco assim que me fui aproximando daquilo que podemos chamar

“representar”. A minha ida para o conservatório foi algo mais “acidental”. Talvez tenha sido pelo encorajamento de uma pessoa, o que levou a que eu tivesse concorrido e entrado. Se eu não tivesse ido para o conservatório, provavelmente não estaria hoje a fazer teatro. Portanto, não foi algo “sustentado”, a minha entrada no conservatório. Foi algo “acidental” pois simplesmente fazia teatro escolar, não via teatro até aos meus dezoito anos, o teatro não fazia parte da minha vida nesse sentido mais “sério” porque nem conhecia pessoas que também fizessem teatro (atores). Após entrar no conservatório, “uma coisa levou à outra” e “a coisa deu-se”.

2. Fez formação nesta área?

Depois do 12º ano fiz, na altura, o Bacharelato. Após o Bacharelato, fui estudar um ano para Nova Iorque, para o Lee Strasberg Theatre & Film Institute e, quando voltei, vim fazer a licenciatura (que não cheguei a terminar). Na altura, a licenciatura era bietápica. Era de mais dois anos para além do bacharelato. A nível de outras formações (sem ser de cariz prático ou como autodidata), fiz algumas pequenas oficinas (ainda que pequenas). As coisas mais relevantes e de maior duração, terão sido o curso de encenadores, organizado pelo ministério da cultura e pelo teatro D. Maria II. Fiz também um curso do programa “Criatividade e criação artística”, organizado pela fundação Gulbenkian e orientado pelo Alexander Kelly, dos “Third Angel”. Estudei também, entre outras coisas, guionismo. Em termos de teatro, isso foi o principal.

3. Quais as suas principais referências e inspirações?

As minhas principais referências enquanto ator são, por um lado, as experiências que tive como ator e os professores que tive, tais como o João Brites, o João Mota, o Luca Aprea, a Madalena Vitorino e também experiências e professores que tive também no Lee Strasberg. Por outro lado, tenho como referências, as pessoas com quem trabalhei, que foram parte da minha formação. A cada projeto e a cada pessoa com que se trabalha nova, são-nos solicitadas novas coisas, estamos sempre a ser levados por novos “sítios”, novos “caminhos”, novos processos, novas estéticas e, portanto, estamos sempre a aprender. Aprendi imenso, neste contexto com dezenas de pessoas como Teresa Lima, Tiago Rodrigues, Gonçalo Amorim, Gonçalo Waddington, entre outros. Aprendi imenso com imensa gente com quem trabalhei na “prática”. E, claro, existe também um estudo

autodidata deste estudar métodos, processos e história da interpretação, “contando” esses aspectos também bastante.

4. Como chegou ao Bando?

O João (Brites) foi meu professor no terceiro ano e lançou um reto à minha turma: o “Bando” ia fazer um espetáculo, perto do verão, chamado “Em Fuga”, em Palmela. O espetáculo consistia vários monólogos em que várias personagens do “Bando” de peças antigas, que estavam em fuga das respetivas histórias e viviam uma outra história. Os monólogos eram em iglôs, espalhados no meio da quinta. O João lançou o reto à minha turma para tentar ver se alguém queria fazer monólogos novos, personagens novas (em fugas dessas peças, mas novas). Eu lancei uma ideia, a partir das cartas da Mariana Alcoforado (das cartas portuguesas) e o João aceitou. Ficou assim, um dos nove monólogos que havia no espetáculo. A partir daí, o João aceitou esse monólogo, ensaiámos (foi nesse contexto que também conheci a Teresa Lima, Clara Bento, Rui Francisco, a Fatinha, o Raúl Atalaia, o Horácio, o Gonçalo Amorim, a Suzana Branco, etc.). Depois deste projeto, vim substituir um ator num outro projeto do “Bando”, os “Anjos”. Fui convidado, depois, para um terceiro projeto, o “ensaio sobre a cegueira”, etc.

5. Em relação a este último espetáculo O “Paraíso”, ter atores e músicos em cena, quais os desafios que mais sentiste? (e se falar das dificuldades) Quais as estratégias para as ultrapassar?

O principal desafio foi, para mim, o mais fácil e “garantido”, à partida. Para mim, o desafio (no mau sentido) seria se a relação entre músicos e atores fosse uma coisa parada, estanque, sem relação. E aqui como, desde início se procurou uma relação interativa entre “música” e a “palavra”, isso para mim foi o que foi mais ao encontro do que eu gostaria. Um outro desafio foi, principalmente, ao nível da produção. Mais concretamente, conciliar agendas e tempos. Como conseguimos fazer uma coisa com tanta interatividade, interdependência e com tanta colaboração entre nós e com os músicos a proporem material, (e a gerarem material original) a partir do qual o Jorge também, depois, compunha? Como Fazer isso com tanta intermitência de horário e calendário por causa da vida das pessoas e do tipo de produção que foi “desenhada”? Esse, para mim,

foi o maior desafio mas penso que foi incrível, principalmente do lado dos músicos, uma vez que eu e a Sara (Belo) estávamos cá sempre. Foi incrível a resposta que deram perante essa “irregularidade temporal”.

Trabalhar no “Bando”, é sempre tecnicamente muito exigente porque, em termos de composição, os espetáculos são normalmente muito exigentes. Ou seja, têm mais camadas de composição que o que é habitual na minha vida e naquilo que habitualmente faço e, até, vejo. Nesse sentido, é muito exigente. É sempre tecnicamente mais difícil e exigente. A dificuldade foi, de novo, fazer um desses processos mais exigentes. Isto a par, do facto de ser protagonista de uma peça onde só duas pessoas falam (dizem texto) e , como tal, estou muito tempo em cena e, portanto, a quantidade desse trabalho também é elevada. Essa foi, de certa forma, a dificuldade. Mas, também o texto. Portanto, ao nível da composição, não podemos “separar” o texto. O texto também é composição. E, portanto, o próprio texto em si, do ponto de vista estilístico, também é exigente, difícil. A viagem que esta personagem faz ao paraíso é , toda ela, extraordinária, quer ao nível da linguagem, da cenografia, a nível sonoro, de tudo. Portanto, esse lado do “fantástico”, toda essa composição, é um trabalho de grande exigência técnica, algo que caracteriza também, de forma geral, o trabalhar com o “Bando”.

6. O que foi necessário aprofundar para criar a instabilidade corporal que atravessa a sua composição?

Foi preciso encontrar um certo “desequilíbrio”. A certa altura, achámos que seria interessante, apesar do cenário estar parado e estático, o cenário ser bamboleante, não estar rígido e essa flutuação também ser representada pela única pessoa que vem “de fora”, que era neste caso, Dante. Foi necessário encontrar aquilo que nos parecia ser o “caminho certo” e nessa medida, interessante (embora já tenhamos vindo a mudar o que é essa “flutuação”). E também encontrar o apoio certo para a poder fazer e para me poder habituar a ela e, sendo uma coisa permanente no decorrer do espetáculo todo, é o tipo de composição que se grava naquele sítio da memória onde guardamos o “texto”. Foi preciso tempo para “gravar” esse tipo de automatismos para isso poder “passar” o espetáculo todo e eu não ter que perder muita atenção com isso e poder estar mais disponível para a contracena e para aquilo que acontece.

7. Qual a sua percepção de Dante?

Este Dante que o Miguel Jesus nos deu a conhecer e a “ver”, é um Dante que quer conhecer como é a vida para além da morte, quer perceber como se chega ao paraíso, o que é preciso fazer na terra para lá chegar, quer-se apaziguar também com essa ideia de “morte”, quer viver o máximo possível estas experiências limite para depois as pôr na obra, ama esta mulher (Beatriz, que entretanto já faleceu), no paraíso, numa forma muito particular. A história que ele conta foi que esta Beatriz existiu. A questão é: Porque é que alguém se apaixona por outra pessoa aos nove anos e cria toda uma fixação por esta pessoa ao longo da vida, quando apenas se falaram na rua uma vez com nove anos? Isto quando a pessoa casa, tem filhos e ambos vivem vidas completamente separadas (nem sabemos se ela sabe a importância que ela tinha para ele). Dante faz desta fixação, o motor da sua obra. Dante, por tudo aquilo que via em Beatriz, era bastante crente, tinha qualquer coisa de “Fausto”.

8. Qual a sua percepção de Beatriz?

Beatriz só existe aos olhos dele. É mais um “ícone”, uma espécie de santa, alguém que ele idealizou. Um pouco como um cartaz, um poster: tem “aquelas” qualidades” diz “aquelas” coisas, ele vai atrás dela, a sua guia, o seu motor e ideal. Contudo, é muito “bidimensional”. É o que ele imaginou que fosse e daí que tenha sido tão poderoso. O que foi poderoso nesta invenção que ele fez, talvez tenha sido isso. Talvez tenha sido o facto de eles nunca se terem falado, de ele ter inventado esta relação “só para além da morte” e de sabermos tão pouco sobre ela.

9. Qual a percepção que tinhas enquanto Dante na interação com os restantes personagens?

Penso que o Dante está á espera de respostas. Quer saber se já chegou ao paraíso, se é “aqui” o paraíso, como é que faz para lá chegar, quer tentar compreender, passando por alguns conceitos, o que é “certo”, “errado”, e isto de “estar vivo”. A primeira personagem que ele encontra é o Dante Passado, o trisavô. Aí, quer saber se está no paraíso e, se se portar bem, se vai lá parar e ele (trisavô) fala-lhe e dá-lhe uma lição sobre

o passado (este ponto, segundo a visão do Miguel), quer dizer-lhe que os seus antepassados podiam ter uma intenção pura (como ele) mas também eles cometeram erros e pecados, fizeram mal, foram gananciosos e gulosos. Portanto, tudo o que ele tem que fazer é amar os seus erros, o seu passado, aceitar as suas culpas, os seus traumas e essa, é a parte “inesperada”, que ele não estava à espera de ouvir, da parte do trisavô. Depois, vem o Adão. Dante acha sempre que uma forma de chegar ao paraíso é abdicar do prazer, e o Adão “troca-lhe as voltas”. O Adão (que, no fundo, foi expulso do paraíso devido a essa condicionante que o ser humano tem, que é nem mais nem menos que a capacidade de sentir desejo) diz-lhe que essas contradições que ele sente com o desejo e essa angústia que o desejo lhe causa, é algo normal e, portanto, para ele não se preocupar com isso porque era algo que não tinha mal. Faz-lhe sentir que, para se viver sem desejo, mais vale morrer porque o desejo faz parte da vida. Acaba por lhe dizer, de novo, a mesma coisa: “Ama o teu desejo!”. Ou seja, reforça o que já lhe havia sido dito pelo trisavô. Depois encontramos vários outros espíritos no caminho. Existem várias “camadas” neste Dante. Contudo, o espírito Judeu, o espírito católico e as muçulmanas são coisas do João (Brites). Não era nada que estivesse no guião. A perspetiva do Dante, parece-me que é mais uma perspetiva de reconhecimento e admiração. Parece-me que é este o movimento que o espetáculo faz, o de reconhecer um pouco da aproximação das religiões umas às outras. Todas as religiões amam um ou vários deuses, todas estão a fazer o mesmo. Aliás, é isso que acaba por acontecer no final do espetáculo, uma celebração das religiões como uma coisa cultural inventada pelos homens e pela humanidade, como ideologia disso, dessas invenções que nós fazemos. Do Buda, de Deus, Alá, portanto, de todas estas histórias e ficções que encontrámos. A perspetiva de Dante é algo de admiração e fascínio.

Depois encontra Cristo, que lhe vem dizer para ele se consagrar à sua obra, à sua luta e à sua ação. Portanto, a motivá-lo a fazer aquilo que tem que fazer. Portanto, podia ser um cristo que lhe dissesse para renunciar e abdicar da ambição, mas não. É um Deus também que incentiva a ação, aquilo que é a missão da pessoa. Depois, por fim, encontra Beatriz.

10. Qual a parte do seu corpo que tinhas de ter mais consciência e expressão?

Penso que, a verticalidade nessa flutuação, é a coisa mais determinante, “contamina” um bocado de tudo. Portanto, essa tensão está muito presente nos pés, nos

gêmeos, na parte dorsal das costas, etc.

Depois, também há o perigo de cair. Não é nada extraordinário, mas a verdade é que pode acontecer. Portanto, é uma tensão associada a onde é que eu ponho os pés. Penso que tem mais a ver com isso: com a locomoção, com a coluna, com essa “flutuação” e com onde ponho os pés. Parece-me que isso é assim o mais forte e caracterizador da figura e da experiência. Depois, a momentos, há coisas particulares, mas o mais forte penso que é isso. Se eu tiver dores depois de fazer o espetáculo, será aí: nas costas, nos gêmeos, nos pés, devido a essa tensão que há por causa disso.

11. Que formas encontrou para a corporalidade do seu personagem?

Por um lado foi importante representar esta flutuação (para ajudar à história, à cenografia) e depois, foi importante representar um bocadinho este lado “senhorial” e aristocrático. No espetáculo, há coisas que podem não ser permanentes, mas sim iconográficas. Ou seja, por momentos, a pessoa faz qualquer coisa, mas depois larga o que está a fazer.

Por fim, a locomoção e a direção do olhar, para dar foco a uma cenografia que não mexe, sendo que é isso também que comunica o que é que ele está a pensar, a quem se está a dirigir, quem está a falar com ele, o que está ele supostamente a ouvir, de onde vem o som. Muitas coisas são , no período do espetáculo, invisíveis e, portanto requer um trabalho bem articulado. Há um momento muito particular de um tipo de qualidade diferente que tem a ver com uma espécie de lentidão e de copulação do gesto que tem que ver com o momento em que entramos dentro do frasco para representar um certo estado líquido, uma imersão num líquido qualquer (isso também é algo momentâneo para ali).

Depois há uma relação com a respiração nas experiências de morte que ele vai tendo ao longo do espetáculo. Há vários momentos em que ele arrisca aproximar-se daquilo que é o paraíso: Mergulhar no frasco, pôr-se dentro do gradil, experimentar tocar na cobra, portanto, são coisas que lhe metem medo e que ele tenta. Aí, há um trabalho de respiração associado a uma ideia de pânico ou asfíxia , ou de medo ou de ansiedade.

Depois, se não quisermos “separar” a voz do corpo, há as vozes que ele interpreta (como por exemplo, a voz do Dante passado). Ou então quando ele traduz outras personagens. Neste caso, uma das criaturas sai do frasco e fala com ele e ele traduz o que a criatura, através do instrumento, diz, contaminando a voz com isso. Isso, de certa forma, também é corpo.

12. Para si, qual a maior riqueza na criação deste espetáculo?

Existiram várias riquezas. Para já, do ponto de vista do texto do Miguel Jesus, o movimento que o espetáculo faz, a forma como aborda esta história (o que se passa no paraíso), aborda esta ficção e conta esta história, que é de índole religiosa, acho que é algo que me toca, esta forma de olhar para esta ficção. E, a forma como o espetáculo termina, faz-me olhar para as religiões como criações humanas muito pertinentes, importantes e valiosas. É importante, se tantas vezes pensamos que as religiões deviam desaparecer, por todo o mal que causaram já ao mundo e às pessoas, também não podemos esquecer que se calhar podemos “separar” a religião daquilo que supostas pessoas, em nome da religião, fizeram de mal umas às outras porque, se o mundo não tiver religiões, crenças, não sei que mundo seria. Portanto, seria um mundo muito perigoso, um mundo sem religião. É mais fácil dizermos isso em relação á arte: “O mundo, sem arte, sem música, sem poesia, não era possível”. Ou era possível, porém, muito mais difícil. O ser humano precisava, naturalmente, de se evadir para outros sítios, de imaginar, de criar. A religião é a mesma coisa, não deixando de ser, nesse sentido, arte. Nesse sentido, uma ficção, uma invenção, um escape, uma evasão, uma forma de nos revermos e melhorarmos, de nos representarmos, de nos projetarmos. Portanto, também podemos dizer isso. O mundo sem religiões era um mundo que , não sabendo se a humanidade poderia viver sem religiões, não sei se seria melhor.

Depois, do ponto de vista estético, é sempre um desafio trabalhar n’O “Bando” e é sempre muito importante esta missão, esta contemporaneidade e esta “experimentalidade” que a arte d’O “Bando” faz. São características, como disseste, muito valiosas. Quando, hoje em dia, o consumo artístico e de ficção é tão massificado (estamos sempre a ver histórias contadas da mesma maneira, formas e formas retrabalhadas da mesma maneira), vermos esta história contada desta maneira é bom para abrir imaginário, para fomentar a capacidade e crítica de interpretação e receção do público. Se a arte perder a sua dimensão simbólica, então, o que resta à arte?

O “Bando” faz isso, em teatro, como ninguém. Fá-lo muito e fá-lo quase sempre, quando são poucas as companhias de teatro que o fazem tanto e com essa preocupação. Têm preocupações comuns como transformação do mundo, a melhoria de narrativa, de passar a história, de chegar às pessoas, de assembleia pública mas, o lado de incentivo à

fluência estética nem sempre está presente ou, definitivamente, nem sempre tão presente como no "Bando". Isso é sempre um desafio e uma coisa muito valiosa de se trabalhar no bando.

11.3.5. Sara Belo

1. Como surgiu o interesse em teatro?

Surgiu quando tinha 14 anos. Surgiu primeiramente porque eu era um pouco tímida e tinha algumas dificuldades em interação social. Eu tinha um irmão que também era ator, que estava a iniciar essa caminhada e achei que também me queria meter nisso, por isso fui para um grupo de teatro da escola do liceu e quando fiz o casting para entrar gostei muito da sensação de ter um filtro para a minha personalidade, uma coisa que me fazia ser de outra maneira ou ter uma excentricidade que eu não poderia ter como pessoa, pelo menos na altura. E pronto, achei isso muito giro e depois as coisas foram-se sucedendo, comecei a ficar muito interessada em ser atriz, então comecei a ver muita coisa e houve coisas dessa procura que me marcaram também muito. Mas creio que foi exatamente isso, de uma maneira de me querer expressar coisas que eu na altura não conseguia de outra maneira.

2. Qual foi a tua formação?

Quando comecei essa vontade, meti-me logo ali em dois grupos de teatro, um da escola e outro fora da escola e também a música foi acompanhando isso, fui para um coro. Este último foi mais com influência de amigas que tinham mais essa vontade do que eu, e no teatro foi o contrário, eu tentava arrastá-las, mas não consegui muito. A minha adolescência esteve marcada assim, e eu também fui para duas bandas, tudo o que fazia estava relacionado com o teatro e com a música. Até as próprias disciplinas eu propunha fazer as coisas em teatro, no fundo para me animar mais para fazer esses trabalhos. Tive também amigas importantes nessa altura que também estavam ligadas à música.

Depois, aos 18/19 anos tento entrar nos dois conservatórios, um deles a Escola Superior de Teatro e Cinema. E por influência por uma das minhas amigas, fiz o teste para o conservatório de canto, ópera. Faço no mesmo ano a prova para os dois conservatórios e por meu espanto, entro nos dois. Portanto, como não quis optar, fiz os dois. Assim uma

coisa um pouco louca, o que vale é que era no mesmo edifício. O conservatório de teatro é 3 anos e o de canto não é assim, é um curso diferente. Um instrumentista começa logo cedo, digamos aos 10 anos. No caso do cantor, ele começa mais tarde, e eu comecei aos 14 anos. Faz uma coisa que é o ensino supletivo, mas a estrutura do curso está feita para instrumentos, no fundo, são 8 anos de formação musical, são mais não sei quantos anos de línguas. Quando acabei o teatro, tive outras disciplinas (história da música, inglês, alemão, italiano, acústica, análise e técnicas de composição). Assim que acabei o conservatório, comecei logo a trabalhar no teatro.

Ainda fiz uma audição para a Expo 98, onde já tinha sido aluna do João Brites, e entrei enquanto cantora-atriz. O tempo da Expo 98 foi incrível, era o tempo das vacas gordas, ganhavas muito e trabalhavas pouco, então para quem estava a começar, aquilo foi incrível. Depois fui para a Garagem e estive lá dois anos, na qual fizemos várias residências. Foi muito intenso e interessante, é uma companhia que tem um escritor residente, Carlos Pessoa, que é encenador também. Ele escreve para aquelas pessoas e para aquele contexto. Estar na Garagem nessa altura era um bocadinho apaixonante, era muito intenso e familiar.

Mas eu não parei de fazer formação académica, tive um ano sem estudar depois do bacharelato. Fiz a licenciatura bietápica, ou seja, em vez de ser 5 anos como as licenciaturas da altura, a bietápica era o bacharelato mais dois anos de licenciatura. Portanto, voltei a ingressar na mesma escola pra fazer esses dois anos. Foi durante esse tempo da licenciatura que eu conheci uma professora muito importante para mim, da área vocal, Maria João Serrão. Foi ela que me convidou mais tarde a ir dar aulas na escola que dou há 18 anos. Essa licenciatura terminei-a em 2001.

(Sara fala na entrevista sobre várias peças que entrou e por isso, aprendeu também em experimentar e praticar nas peças. Quando saiu da garagem, deu umas formações e aulas e passou por alguns teatros.)

Estive na Comuna em 2004, mas comecei a querer ter mais formação teórica por causa das minhas aulas, entro no mestrado em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras de Lisboa, fi-lo em 4 anos. É nessa altura, pela Maria João Serrão que entro a dar aulas na Escola Superior de Teatro e Cinema, na qual me mantenho até hoje. Entretanto tirei o doutoramento, que comecei em 2012 e acabei em 2020.

Fiz muitos master classes, não só ao nível do canto lírico, como de voz, de teatro, etc.

sempre atualizando, trabalhei com o Pantheatre ao nível da voz.

3. Quais são as tuas principais referências e inspirações?

Sou uma pessoa com várias cabeças, se bem que o teatro é aquela cabeça mais forte, mas as outras mantenho-as todas vivas. Enrique Pardo, Fátima Miranda, Meredith Monk, Cathy Berberian, são pessoas que persigo. Uma já morreu, a Cathy, mas tento perseguir ao nível da voz e do pensamento sobre a voz. No ponto de vista sobre a filosofia da voz gosto muito da Adriana Cavarero.

4. Foste aluna do João Brites, como é que ele começou-te a chamar para trabalhos?

Foi precisamente pela audição para a expo 98. Eu fiz a audição para a cantora atriz, senti que tinha mais hipóteses. Foram uma série de meses de trabalho, e a partir daí, eles conheciam-me perfeitamente. Eles contactam-me em 2001 para fazer o “Alma Grande”, mas na altura como estava no Teatro Aberto, disse que não, mas com muita pena minha porque decerto seria muito mais entusiasmante, mas mais tarde substituí a Filipa Pais. Talvez fosse em 2005, que me voltaram a contactar para o “Ensaio sobre a Cegueira”, lá está como te disse, porque o João (Brites) ficou com o chip que eu era cantora, e então convidaram-me, e bem, para gravar a banda sonora. Fiz a audição para o Jorge Salgueiro na altura e ficámos eu e a Sílvia Filipe a gravar com a orquestra do Porto o CD, e depois entrámos como atrizes no espetáculo. A partir daí, continuou.

5. Em relação a este último espetáculo O “Paraíso”, ter atores e músicos em cena, quais os desafios que mais sentiste? (e se falar das dificuldades) Quais as estratégias para as ultrapassar?

Para já, o João traz sempre desafios, seja com músicos ou sem músicos, nunca é uma coisa linear e fácil. Não quer dizer que tenha sido difícil, não é isso, mas ele traz sempre

desafios. Este “Paraíso” foi o primeiro espetáculo com o João em que tive um grande papel como atriz no Bando, apesar que já tinha tido umas pequenas coisas, portanto esse desafio se calhar foi diferente, à partida, só por isso. Depois, na questão dos músicos, no Bando tenho feito sempre trabalhos como cantora, e por isso eu estou muito habituada a lidar com músicos do Bando, mas aqui teve a particularidade de os músicos integrarem a peça como atores do instrumento, e isso foi muito giro. Todo este processo foi muito agradável, muito desafiante claro.

6. Por exemplo, o palco, para além de ser suspenso não era de todo fácil andar, porque via-se que tinhas de andar sem tocar no chão. Isso não foi desafiante para si?

Claro que foi, no início foi uma adaptação, mas repara, eu trabalho há muitos anos com o Bando. Quando comecei, eu tinha vertigens, mas fisicamente eu tive a preparação física do ator na escola de teatro mas eu nunca fui assim realmente uma pessoa assim física. Mas com o Bando, os desafios são sempre...eu já cheguei a cantar em alturas. Portanto, fui pouco a pouco desafiada a esse nível. No “Ensaio sobre a Cegueira” tínhamos que descer uma rampa, tudo isso foi aos poucos. Particularmente neste “Paraíso”, eu já tinha trabalhado com estes gradis no Inferno e no Purgatório, portanto a questão de estar em cima de um quadrado, eu já tinha essa experiência. Mas se não tivesse tido a preparação toda antes, eu se calhar assustar-me-ia imenso. Aliás, este cenário é muito mais fácil comparado com os outros. Mas sim, andar por baixo é difícil. É um processo acumulativo de certa forma.

7. Qual a sua perceção de Beatriz?

Tentei ir ao encontro daquilo que ele (João Brites) me pediu, nunca tentei fazer uma coisa paralela ou divergente. Uma coisa que ele me pediu foi para não olhar para o Dante, nós trabalhámos a ensaiar e a contracenar um com o outro e acabamos por largar essa ideia, várias coisas que me foi pedindo e eu fui-me adaptando. O texto, a base deste espetáculo, a forma como está escrita a Beatriz, já induz muito como ela é. Ela está sempre a aconselhar, sempre a indicar, está sempre até às vezes a discordar da forma como o Dante faz certas coisas, não é? Acabava por ser um pouco chatinha com o Dante, não é? “Não, não é assim, faz assado”, tentei não acentuar demasiado isso porque senão tornava-a um

bocadinho mais chata. Tentei fazer com que isso fosse com algum amor, alguma conexão com ele, mas ela tem esse lado que está no texto, de no fundo contradizer um bocadinho o que o Dante fala, é como se ela já soubesse qualquer coisa que ele não sabe. Como se ela já domina-se o espaço do futuro de uma forma que ele não domina. E, portanto, eu também não a quis tornar pretensiosa porque o texto já dá isso. Ela é como aquela que já sabe, aquela que indica o caminho, mas que se ri dele, mas também não quis acentuar muito esse lado mauzinho. Tinha panos para isso, mas não quis acentuar demasiado, senão era todo o tempo nisto. Outras vezes ela é como uma mãe para um filho, também não a quis tornar paternalista. Foi procurar um equilíbrio. Apesar de o texto ser capaz de me levar para um lado mais maléfica, tentar não ir tanto para aí. Tanto que este espetáculo fala de amor, portanto não sendo boazinha, também não a quis fazer bruxa má.

8. Então vê o Dante como uma pessoa mais ingénuo?

Nesta versão sim, portanto uma certa ingenuidade, uma certa procura.

9. Qual a percepção que tinhas enquanto Beatriz na interação com os restantes personagens?

A interação com as outras personagens começou com improvisações com o Bando, em que tentava traduzir os instrumentos, na qual eu imaginava o que eles diziam com improvisações muito cómicas. Foi um processo. Depois houve uma altura em que eu tentava imitar os timbres, depois percebemos que muitos dos timbres dos instrumentos eram demasiado agudos para a fala, e tornava a fala muito insuportável se fosse demasiado aguda, portanto houve aqui vários processos. Depois, inspirada naquelas improvisações e dos instrumentos, eu criei as personagens que faço para além da Beatriz. Nas improvisações, houve um contágio muito grande entre os instrumentos, quase a personalidade dos músicos e o que eles tocavam. A Beatriz, tanto quanto eu a consigo imaginar, vê os instrumentistas como um prolongamento dela, ela domina aquilo, é o seu reino de certa forma, é quase uma projeção dela. Portanto, é como se as coisas a surpreendessem pouco.

Eu passei muitas horas da minha vida a experimentar timbres cantados, cantei jazz, clássico, música indiana, enfim... e tenho uma atitude experimentalista em relação à voz.

Eu tornei-me pesquisadora vocal. Uma das coisas que eu faço é que eu pesquiso, para além de ter bastante técnica. Em termos de voz falada, mas sem ser só o João (Brites), muitos encenadores não gostam da voz transposta. Mas o Jorge (Salgueiro) também me influenciou muito, quer dizer é uma coisa que já está a ser desenvolvida há muitos anos. No “Purgatório”, a Beatriz que fui lá, eu cantava, e depois eu tinha uma cena grande enquanto atriz e tinha outras pequenas cenas, em que eu fazia alguns improvisos vocais e sempre em timbres diferentes. O João tem-me proposto fazer esse experimentalismo vocal ao serviço do Bando, digamos assim.

Em termos de voz falada, há muito tempo que eu não fazia. Faço muito com os alunos e faço muito a brincar, mas já não fazia há bastante tempo, por isso foi oportunidade para pegar nisso. Estas vozes que eu crio, a voz do trombone (Adão), a voz do clarinete (Clarinete Católica) e a voz da tuba (Cristo), não foi uma tradução rigorosa dos instrumentos, porque lá está, às vezes, os instrumentos têm timbres que sendo exatamente iguais ficam muito agudos. Pegando na ideia do trombone, mas um bocadinho mais “engolada”, pegando na ideia do clarinete, que é mais estridente. No Cristo não me baseei tanto na tuba. Gravei os sons dos instrumentos e ao ler o texto. O Adão parecia que estava a dar uma conferência. Tentámos sempre que a voz se sobrepusesse à comunicação, ou seja, não podes fazer a voz e não se perceber o que se está a dizer, e é mais importante perceberes o que estou a dizer. Não me baseei tanto no timbre da tuba, porque esta tem uma voz mais grave, mas a maior inspiração para o Cristo foi: o Miguel Jesus tinha sugerido que o Cristo fosse um rapper, no sentido de ter um ar mais descontraído. Comecei a experimentar fazer o texto em rap e não dava, era insuportável também. Ele sugeriu o Snoop Dogg, e por isso comecei a fazer a pesquisa em casa. Pensei “ele é negro”, por isso decidi começar a experimentar ler o texto com uma ênfase africana. Comecei a fazer os ensaios com esta voz mais africanizada, com semelhança à voz angolana. Mas eu depois comecei a ficar com receio de ser cancelada por causa disso, ou seja, poderem considerar isso como black face, e uma branca a fazer isto, podia ser tomado como gozo e eu... Houve outras pessoas da equipa que me alertaram para isso. Então comecei a suavizar um bocadinho a pronúncia. A voz do Cristo é uma voz grave, com essa ênfase africana, e depois, em alguns pedacinhos, tentei fazer o tal rap.

10. Qual a parte do seu corpo que tinha de ter mais consciência e expressão?

Eu diria que era as mãos, porque eu tenho a tendência a mexer muito as mãos. É uma coisa que estraga quando não é consciente, polui - no Adão foi consciente, foi algo que construímos.

11. E em relação à Corporalidade?

Costumo dizer a brincar que a Beatriz é uma espécie de site específico - Porque a movimentação teve que se adaptar àquele cenário. O João tentou fazer algumas improvisações sem aquele cenário e a Beatriz fica diferente, porque ela em termos do jogo de pernas tem uma mobilidade que, se estivesse no chão, não teria. O cenário exigiu por um lado essa adaptação, mas por outro também me deu assim muitas soluções, e esse andar diferente, essa forma de estar diferente.

12. Para si, qual a maior riqueza na criação deste espetáculo?

Muito difícil dizer isso. Para mim, a Beatriz foi uma dádiva dos céus, porque podia juntar duas coisas que adoro: ser atriz e ser cantora. Ser atriz experimentalista da voz e cantora. Fiz muita coisa, mas esta é realmente marcante para mim, não é muito fácil encontrar uma, que foi feita para ti. A relação que criei com o Pedro (Gil) foi uma grande riqueza nesse sentido. Eramos, assim, uma espécie de pilares, e por isso era importante darmos bem, de uma forma harmoniosa, agradável. O papel já de si era incrível, mas podia ser infernal, com um colega insuportável. Mas houve muitas mais, como por exemplo a minha relação com o João, a qual aprofundámos a nossa relação também.

11.3.6. Fabian Bravo

1. Como surgiu o interesse pelo teatro?

Acho que já vem desde miúdo, mas eu próprio já me questioneei sobre isto. Pode ter sido, quiçá, na universidade, quando fiz a troca de curso.

Sinto que fui um “acriançado” até tarde. Ou seja, em miúdo via brincadeiras que, na altura, já interessavam a outros miúdos e que a mim ainda não me interessavam. Quando me perguntava o que queria fazer quando fosse “grande”, eu só queria replicar os desenhos animados que via na televisão. Ainda hoje tenho vontade de

fazer isso. Acho que o meu conceito de teatralidade começou a partir daí: Através da “cópia” de personagens que outros autores criavam.

2. Onde te formaste enquanto ator?

Fiz a minha licenciatura na Escola Superior de Artes e Design, nas Caldas da Rainha. O nome do curso é “Teatro” e abrange todas as ramificações da área. Ou seja, não te focas num só aspeto e exploras, a par do que é ser ator, aspetos da área relacionados com a questão da luz, cenografia, figurinos, entre outros. Nesse sentido, acaba por ser um curso bastante completo. Antes de vir para este curso, estava na licenciatura de “som e imagem”.

3. Como surgiu a ideia de mudares de curso?

Eu fiz o ensino profissional em “multimédia”. Como tal, já vinha de algo ligado a câmaras, pós-produção, etc. Como tal, na altura, fez-me sentido ingressar em “som e imagem”. Apesar de ser um curso mais específico, não havia nada que eu já não tivesse feito no secundário: fazer guiões, escrever curtas-metragens, fazer storyboards, etc.

O curso de “Som e Imagem” dependia bastante dos alunos que estavam em “Teatro” para fazer as curtas-metragens. Com o tempo comecei a ver que me identificava mais com a área do “Teatro” que com a área do “Som e Imagem”, por ser uma área mais divertida.

A meio do curso, comecei a desmotivar. Não me estava a identificar, de todo, com a área do “Som e Imagem” e ponderei mesmo em desistir da licenciatura. Após conversa com os estudantes de teatro que eu requisitava para as minhas curtas-metragens, acabei por chegar á conclusão que queria experimentar o que era estar á frente da câmara e decidi avançar para a mudança de curso.

Acabei por cancelar a matrícula em “Som e Imagem” e coloquei como primeira opção “Design gráfico e multimédia”, tendo “teatro” ficado para segunda opção, porque eu não tinha a coragem de dizer á minha família que queria estudar teatro. Acabei por não ser aceite em “Design gráfico e multimédia” e fui aceite em “Teatro”.

4. Quais são as tuas principais referências e inspirações?

Ter vindo para o “Bando”, alargou claramente os meus horizontes. Trabalhar ao

lado desta companhia, para mim, é um incentivo. Estou rodeado de pessoas que querem “ir mais longe” e querem que eu vá com elas, portanto, não deixo de simpatizar com isso. No entanto, como qualquer outro aspirante a ator, também tenho referências. Entre as quais, estão atores que vejo no cinema, por exemplo, tais como Jonathan Pryce, Ian McKeller, Anthony Hopkins e Eddie Redmayne. Os dois primeiros, são dois muito bons atores “Shakespearianos”.

5. Como chegaste até ao “Bando”?

Cheguei ao “Bando” através de uma professora minha, do meu curso.

Eu fui, talvez, o aluno mais indisciplinado do meu curso. Em termos de conhecimento da área, eu era um “nabo”.

Não conhecia companhias nenhuma em Portugal e falaram-me do “Bando” e de várias outras.

Sabia que, na altura, o “Bando” estava com o “Purgatório” no teatro nacional e eu pensei que seria uma boa possibilidade, uma vez que se tratava de uma companhia que ainda estava no ativo. Informe-me então do trabalho comunitário que o “Bando” fazia, a inclusão de amadores em projetos profissionais, e lembro-me que a minha professora colocou o “Bando” como boa hipótese e eu não ponderei sequer outra companhia. Mandeí email à Juliana (coordenadora de estágios) e acabei por vir, junto com o André Mexia, ter a primeira reunião com eles. Mostraram-nos o bando e todo o trabalho que aqui se faz, não nos mentiram logo ao início no que diz respeito ao trabalho que todos os estagiários fazem, que passaríamos por todas as “estações” para compreendermos todo o trabalho que se faz no “Bando” e explicaram-nos ainda que o trabalho teatral iria estar um pouco menos presente que o que seria normal para um estudante de teatro. Ainda assim, decidi ir em frente e vim estagiar para aqui.

6. Em relação a este último espetáculo, “O Paraíso”: Ter atores e músicos em cena traz muitos desafios. Para ti, qual foi o maior desafio?

Sim, com certeza que traz desafios. Para mim não foi desafio nenhum ter os músicos em palco porque, todos eles, mesmo sem terem experiência teatral, todos eles foram muito dedicados e muito recetivos a todas as dicas que lhes foram propostas. Para mim, o maior desafio talvez tenha sido o período de espera dentro do frasco enquanto o público estava a entrar na sala. Não me deixava nervoso mas,

só por si, o estar dentro do frasco é algo limitador. Ficas preso na mesma posição e é complicado manter a “qualidade dilatada” num espaço tão pequeno, uma vez que tens pouco espaço para expandir o corpo. Sinto que foi o maior desafio mas que nos adaptámos bem.

7. Que estratégias usaste para fazer essa adaptação?

Aproveitava as “máquinas de lavar” e sons fortes. Nós estávamos cobertos com os panos e isso dava-nos uma “proteção” do olhar do público enquanto ainda não nos vê. Já que o meu desafio foi evitar pernas dormentes e dores por estar sempre na mesma posição, e como o espetáculo era só uma pessoa a falar e dependia muito de silêncios, qualquer barulho que se faça, ecoa e “destoa”. Portanto, aproveitei situações em que havia barulho para me recompor. Foi essa a forma que eu arranjei para fazer a adaptação.

8. Existiu alguma exigência física especial na manutenção do ritmo “híper lento”, nos frascos?

Era mais exigente quando nós não tínhamos os bancos. Pelo menos, falo pela minha fila de frascos, que não tinha os bancos. Antes de sairmos do frasco, havia um ponto intermédio em que as nossas pernas começavam a arder imenso. No entanto, creio que não. Como pratico exercício físico regularmente, considero que, a nível físico, estou bem preparado. Mas quando não tinha o banco, foi realmente mais “severo” aguentar certas posições.

9. Qual era a tua perceção do espaço exterior estando dentro do frasco?

Dentro do frasco, tens sempre a perceção “do frasco”. A escuridão, também, dava azo a que te isolasses muito. Ou seja, no tempo em que estás á espera, fosses “para outro lado” e começas a pensar noutra coisa. Às vezes, olhava para o Pedro. Isto porque, através do ciclorama, dava para ver a sombra dele. Isto, quando ele estava em contraluz, no início do espetáculo. Gostava de o ver a entrar, ver como fazia as coisas, isto tudo para não “sair” de todo dentro do espetáculo, quando se retirasse o pano e conseguisse estar com atenção aos meus movimentos, mas sobretudo também, em segundo plano da consciência, conseguir estar atento aos meus colegas, para conseguir estar em “coralidade”,

porque senão, acontecia exatamente o que o João não queria: Um elemento dentro do frasco que não estava “alinhado” com todos os outros. Tal como o João Neca também disse, nós em palco éramos como os gradis: estávamos “ligados” uns aos outros. Portanto, o exercício de continuar focado e não me fechar sobre mim e focar-me no que o Pedro estava a fazer, ajudou-me imenso a não ir para “o outro lado”, porque eu sou bastante distraído e tenho muita facilidade em começar a “divagar” para outro lado.

10. Qual era a parte do teu corpo que tinhas que ter mais expressão e mais consciência?

A boca, sempre a boca! Todo o corpo, mas em especial a boca porque se mantinha desde o início até ao retirar da cabeça. Depois, ainda ficava um pequeno rastilho: Apesar da expressão bocal diminuir, ainda ficava algo que se “perpetuava” desde o frasco, ficando uma pequena tensão. Era isso que também dava essa qualidade ao personagem, tanto dentro como fora do frasco e afetava o comportamento. Portanto, para mim, sempre a boca, mas nunca esquecendo do resto do corpo.

11. Durante o espetáculo, existe uma clara interação entre o figurino, o instrumento e o frasco. Queres desenvolver um pouco mais esta ideia?

Acho que em geral, a estratégia que todos usaram, foi mesmo estar sempre em contacto com o frasco. Eu, em específico, tinha quase sempre a mão direita apoiada sobre a cabeça que já estava pendurada.

12. Como era a tua interação com o figurino?

Eu estava “fechado” sobre o bombardino. Foi uma forma que arranjei de agarrar aquilo. Ou seja, não estava sempre estático. Posso avançar-te que usei como “pretexto” de uma possível qualidade, o facto de ter a peça de rei no tabuleiro. Portanto, a forma como agarrava o bombardino e como saíamos e o mostrávamos quando éramos “flores”, acabava por o tratar quase como sendo um filho.

13. Para além do figurino se prender, tiveste mais alguma dificuldade?

O parar de deixar cair o instrumento. Essa foi logo a primeira porque eu não tinha cuidado nenhum com o instrumento e tive que lhe prestar mais atenção, sobretudo onde o pousava para sair do frasco. Outra situação foi a seguinte: Eu começava o

espetáculo com o banco entre as pernas e com o figurino a tapar-me todo. Depois, na altura em que os “alternativos” saem, no primeiro “riso”, para tocar com os músicos, eu tive que arranjar um ângulo para colocar a mão esquerda, de forma a levantar-me. Como era em “coralidade”, aquilo que eu fazia não se via, mas não estava bem encaixado na qualidade “aquática” que se pretendia. Isto porque a subir, naquela posição e fazendo tudo lentamente, começava a tremer e era exaustivo. Inclusive, não iria chegar a tempo. Essa foi outra dificuldade.

14. Como foi o processo de trabalho para conseguir expressar um corpo em suspenso?

Eu lembro-me de ter entrado nas piscinas de Palmela (não para trabalhar a personagem, mas porque simplesmente me apetecia ir lá) e, estando dentro do processo e começando já a ouvir falar deste princípio de comportamento que se procurava, aproveitei para, estando dentro de água, ver como o corpo reagia. Começava por tentar ir ao fundo e sentar-me, soltar o ar todo e tentar ficar com o corpo em suspenso. Sobretudo, tentar ver como, dentro de água, sem gravidade e só com o peso do corpo, os braços iam devagarinho, quase de forma impercetível, até realmente chegarem a uma posição em que já não conseguem baixar mais e ficam num estado de repouso sobre um objeto sólido (neste caso, ou era o meu corpo ou o chão da piscina).

15. Como transportaste o trabalho da piscina para o frasco?

No frasco depois encontras outros fatores que te levam a não poder estar só preocupado com a “qualidade aquática”. Tinhas que conseguir conjugar essa qualidade com os elementos que tinhas no frasco: Eu tinha o banco, o figurino, o instrumento, a corda do instrumento (que às vezes se prendia), as deixas para tocar... Às vezes, estava numa certa posição: Quando a máquina entrava, eu para cumprir com a “qualidade aquática”, chegava “atrasado” no momento de tocar. Portanto, dentro da qualidade, depois, é fazer esse “teatro” e cumprir com as deixas.

16. Algo que me lembro de se falar nos ensaios, foi em relação aos pés. O João Neca tinha falado para os pés não estarem em contacto com o gradil, para

estarem sempre em suspensão. Qual era a forma que utilizavas para ir de encontro a essa visão?

Não conseguia. Eu dependia muito dos pés, sobretudo para me conseguir levantar do frasco. Havia músicos que, com 2 níveis de banco, os pés estavam bem para não tocarem no chão. No meu caso, isso era impossível porque eu tenho 1.80 m e o meu frasco tinha 1 m. Há certos comportamentos que se procuram no início do processo que depois acabam por, ou já não fazer sentido, ou por não conseguir ser adaptados para cada frasco.

17. Que formas encontraste para a corporalidade do teu personagem?

Tive sempre em atenção o centrifugar de uma máquina de lavar. Dentro da “qualidade aquática”, procurava estar sempre “em rotação”. Mesmo que essa rotação não fosse completa (que fosse, por exemplo, em “meio círculo”), que tivesse que adaptar a roda para o outro lado, uma vez que dependia bastante, mais uma vez, dos pés. Quando nós saíamos do frasco, estávamos sempre com “foco de espectador” (ou para a Sara ou para o Pedro) e eram “coisas” sempre muito “cá em cima”.

Fora do frasco, tive em atenção, não o centrifugar, mas o pôr em prática aquilo a que João chamava de “imobilidade dinâmica”. Ou seja, mesmo estando parado, não estar totalmente parado. O movimento não acaba.

18. No vosso ponto-fuga, reparei que estavam sempre a olhar, ou para o “Dante” (Pedro Gil), ou para a “Beatriz” (Sara Belo). Reparei, na altura da “Beatriz Dantificada”, que todos vocês olhavam na mesma direção que ela estava a olhar. Queres falar um pouco sobre isso? Sobre a forma como usaste o ponto-fuga.

Nós usámos o ponto-fuga para cumprir uma corralidade. Foi algo marcado já mais no final. A ideia é olhares para o “Dante” e para a “Beatriz” sempre através daquele ponto mas, simultaneamente, podes imaginar aquilo que ela está a descrever. Eu visionava (ou tentava visionar) sempre aquilo que ela estava a descrever. A tua imaginação sobre aquilo que ela diz, dá-te outra qualidade do olhar. E, tu envolvendo o corpo na questão do olhar, dá-te logo outra qualidade.

19. Para ti, qual foi a maior riqueza na criação deste espetáculo?

Houve várias. Ter a oportunidade de trabalhar Dante, como ator. Todas as pessoas que conheci, sobretudo. Descobrir esta sinergia excelente, (não só do elenco, mas de toda a equipa que constitui o teatro) que foi criada à volta deste processo. Obviamente que, trabalhar sob o olhar, quer do João Brites, quer do João Neca, é sempre uma mais-valia. Sinto que eles, fora de cena, estão a analisar tudo “com um bisturi na mão”. Isso, para um ator, é bom, embora às vezes possa quase ser “repressivo” (ou se calhar sou eu que interpreto assim) ao ponto de ter pensado se preciso mesmo de fazer o que eles me dizem apenas da forma como me dizem, para chegar ao resultado que eles querem. Foi também um prazer trabalhar com o Pedro Gil e com a Sara Belo, que são dois atores bastante experientes e com muita “bagagem”.

11.3.7. Maria Felicidade

1. Como surgiu o teu interesse pela música?

Fiz o 5 ano normal, na escola e comecei a ter as aulas de música com a flauta de bisel, gostei muito. Então depois pedi aos meus pais para ir para o conservatório no 6 ano e fui lá fazer as provas. Eu ia sempre com a ideia de fazer flauta de bisel. Não tem nada a ver com a flauta transversal, completamente coisas diferentes, mas eu ia com essa ideia. Pronto, lá fui fazer as provas, não foi o instrumento que tive melhor nota, mas como era o que eu queria, foi o que eu fiz e pronto, foi a partir dessa altura que nasceu o bichinho.

2. Que tipo de formação tens ao nível musical?

Acabei agora o mestrado em ensino da música, na Universidade de Évora. Fiz a licenciatura em Lisboa, em Benfica, na Escola Superior de Música.

3. A área do teatro, também é uma área do teu interesse?

É um mundo novo! Nunca tinha trabalhado com o Bando. Eu conhecia o Bando, já tinha visto algumas peças, mas nunca tinha trabalhado. Gosto de ver peças de teatro, desde pequenina que gostava muito de ver as Revistas na televisão com a minha avó, mas nunca tinha trabalhado. Surgiu este convite e eu aceitei.

4. Mas como é que o Bando chegou até ti?

Foi o Jorge (Salgueiro). Isto inicialmente, não sei se sabes, era para ser com as coletividades, com as duas bandas de Palmela, ou seja, os Loureiros e a Humanitária. Só que eram demasiados músicos, então passou a ser só nove músicos, das quais ambas as bandas enviaram os dados daqueles que mais tinham disponibilidade e depois a Inês contactou-nos.

5. Então significa que esta foi realmente a tua primeira experiência profissional de teatro. Como tem sido?

Exatamente. Tem sido uma aventura e um desafio. Confesso, porque a minha área é música clássica, e nós estamos habituados a ter alguma liberdade mas acaba por ser tudo muito quadrado, ou seja, nós chegamos aos ensaios para uma orquestra, temos sempre algumas alterações mas o percurso que tu fazes até chegar ao concerto é trabalhar consoante essas alterações e os objetivos que o maestro dá. Se for enquanto instrumentista, sou eu que proponho os meus desafios e eu vou trabalhando para aí. No teatro tem sido uma aventura e uma aventura no sentido de todos os dias haver uma coisa nova, algo assim um pouco instável ao qual eu não estava habituada. Mas acaba por ser bom porque nos dá aquele “clique” que nós temos de reagir mais rápido e descobrir coisas novas. Estou a gostar muito honestamente.

6. Que desafios iam tendo?

O facto de ser tudo novo já era um desafio e não se fazer sons harmoniosos também. Não digo que foi difícil, foi mais um desafio, porque lá está o meu instrumento tem um som doce, muito harmonioso, é melodia e cheguei aqui e nem o João nem o Jorge queriam melodias, era efeitos: usar a língua ao fazer “rrrre”, cantar e tocar. São termos que nós usamos claro, mas é mais em obras contemporâneas e confesso que não é de todo o período da história da música e o repertório que eu mais gosto de tocar. Então foi um desafio nesse sentido, em eu ter que encontrar formas de lá chegar e de o fazer, mas lá está são desafios.

7. E ao nível do teu trabalho corporal, que tiveste com o Neca e com o João Brites?

Foi muito giro. Com o João, assim um para um nós não chegamos a fazer, foi mais em grupo, mas com o Neca chegamos a ter alguns episódios que ele nos ajudou nos ensaios individuais, mesmo dentro do frasco, a maneira do flutuar, do olhar, das boquinhas, e acho que isso me ajudou imenso. Nós estamos habituados a tocar numa certa posição e claro que temos sempre que tocar, não dá para tocar flauta noutra posição ou qualquer outro instrumento, mas era o saber fazê-lo com a sensação de estarmos a flutuar. Eu acho que faz lembrar um pouco aqueles filmes de ficção científica, quando ti vês que tens criaturas dentro de uns frascos meio adormecidas, então acabei por não pensar tanto na água a flutuar, mas mais quase como se fossemos essas criaturas adormecidas.

8. E que estratégias utilizas-te para demonstrares essa flutuação?

O Neca falava muito dos pés, da sensação de tudo o que fazias, ser com movimentos lentos, então tentei fazer isso. Os pés, a ideia inicial do Neca era que os pés estivessem no ar, mas acho que acabámos por não fazer tanto, ficou mais a cena de teres quase em bicos de pés, mas conseguires-te movimentar-te. Tentei levar essas ideias do Neca para a cena, de tudo com calma, muito pensado.

9. Houve alguma exigência física especial na manutenção do ritmo híper lento nos fracos?

Sim. A parte de termos que nos levantar muito devagar, confesso que as primeiras vezes chegava a casa com as pernas doridas. E então agora com a saída dos frascos, a Sara Belo começa a falar e nós temos que ficar onde estamos, se estivermos pendurados no frasco, é onde ficamos e isso exige muito de nós fisicamente. Não sei o que custa mais, se é o pensamento de estar ou se é a ideia daquilo que te pode acontecer.

10. Qual era a tua perceção do espaço exterior estando dentro do frasco?

Quando estávamos tapados, era tudo muito ao nível auditivo, porque tu não vias, então

acabas por ouvir...tinha que estar atenta para saber quando é que entrava porque eu tocava logo nas primeiras cenas e inclusive nas cenas em que eu tocava o pano ainda estava tapado. Era saber onde estava o Pedro, onde estava a Sara para conseguir incorporar o meu som e meter as minhas falas porque perceção acabamos por não ter muita.

11. E quando saías do frasco? Já não estavas tapada, já conseguias mais ou menos ver o público...

Para mim isso foi a melhor parte, eu acho que os nosso fatos estão muito bem feitos. A Clara e a Catarina fizeram um trabalho muito fixe nesse sentido porque está tudo muito bem pensado com as luzes. E é muito giro, nós acabamos por sair de um espaço completamente escuro e tens os nossos fatos, super coloridos e que com a luz, em que alguns são dourados, e outros são prateados, acaba por refletir e então tu tens mesmo assim um ambiente super mágico. Há uma cena então que e adoro, que é quando a Sara está a fazer de Cristo, que a saia dela é meio prateada com cor-de-rosa, e então com o foco de luz dela reflete os cor-de-rosa...para mim é uma das cenas em termos de luz, visivelmente é mesmo forte. A única noção que eu tenha de o público estar lá é quando nós saímos do frasco e vamos para a frente dos gradis.

12. Qual era a parte do teu corpo que tinhas de ter mais consciência e expressão?

A boca.

13. Não só por ser um instrumento de sopro, mas de forma é que a expressavas? Porque demonstravam expressar um respirar não só com a boca, mas também com o corpo.

A respiração para nós é uma coisa muito natural, e a boca acabava por ser também, porque era a mesma embocadura que acabávamos por fazer ao nosso instrumento, a diferença é que não tínhamos o nosso instrumento. E foi essa outra dificuldade, conseguir manter a boca, mas tendo a consciência que não tenho o instrumento. Portanto, isso já não era uma coisa tão natural. Nós músicos respiramos ao contrário, quando tu inspiras, tu encolhes a barriga, inspiras e enches os pulmões. Quando expiras, é o movimento contrário. Nós músicos de sopro não. Nós quando inspiramos, nós temos que abrir espaço na barriga que

é para quando inspiras, o movimento da barriga ir para dentro. É o que te ajuda a controlar o ar que vais deitando para fora.

14. Havia uma notória interação entre figurino, frasco e instrumento. Gostavas de desenvolver um pouco mais esta ideia?

A minha personagem era a Beatriz Endiabrada, então basicamente eu funcionava como plano de fundo daquilo que a Sara dizia e sendo a Beatriz uma figura para o Dante o amor da vida dele, uma coisa assim celestial, nós acabamos por deixar de lado os enfeites, graças a Deus. Então o que eu basicamente faço são notas sustentadas, e isso ajudou-me em termos da minha personagem, ela é muito calma, ela fala com muita calma e tudo muito pausado. E acho que o meu som acaba por ir ao encontro disso. Relativamente à minha religião, honestamente, o João diz que a minha religião é a grega, que até tenho aquela peruca que faz lembrar as deusas gregas, mas eu ainda não consigo muito bem relacionar a minha personagem com a religião. Acho que a Beatriz Endiabrada não tem nada a ver com os deuses gregos. Em termos de relação, acho que foi mais a relação entre o instrumento e a personagem.

15. E com o figurino? Porque vocês tinham de despir a vossa criatura e ficar ali perto da vossa pele, do frasco.

Lá está o contacto era: ao saíres, tu abandonas, mas estás a abandonar uma parte de ti, não é? Não estás simplesmente a sair e passam a ser duas coisas diferentes. Para mim, é como se estivesses a abandonar a tua infância. Tu cresces, mas deixas uma coisa para trás que recordas com carinho, e eu acho que a nossa saída do frasco e abandonar aquela criatura é um bocadinho isso. A nossa despedida, fazer a festinha, ter muito cuidado a levantar os braços, mas depois voltares logo para teres a certeza que ela não vai cair, que é uma coisa frágil, acaba por demonstrar o carinho que nós temos com a criatura que nós eramos, mas que agora evoluímos. Continuamos a ser aquela criatura, porque as boquinhas nós mantemos, mas a criatura evoluiu.

Em relação à minha interação com a flauta, eu acho que nunca tentei assim muito demonstrar, acho que já é algo natural. Quando estás a tocar, não sou “eu” e a flauta, instrumento já é parte de nós, já somos um.

16. Para si, qual a maior riqueza na criação deste espetáculo?

Não consigo definir uma definitiva porque tem sido algo muito constante. Cada ensaio, cada espetáculo acabo por ter uma aprendizagem nova. Acho que aquilo que posso dizer de aprendizagem, é que tem sido uma coisa nova, é um mundo que eu não conhecia e que nunca tinha pensado que poderia trabalhar, não só como instrumentista mas como também tendo o papel de uma personagem. Talvez a minha maior aprendizagem até agora tem sido nesse sentido, saber estar enquanto músico enquanto... não vou dizer que sou atriz ou nada do género, nem lá perto, mas pronto, tentar um bocadinho chegar lá, tal como os alternativos tentam chegar a nós. Acho que é muito giro essa relação e esse chegar ao meio termo.

11.3.8. Rodrigo Cardoso

1. Como surgiu o interesse pela música?

Foi nas aulas do 5º ano em música. Começaram a ver que eu tinha alguma aptidão que grande parte da turma não tinha. Falaram comigo e com meia dúzia de pessoas, uma delas o professor Condinho. É um grande amigo do meu pai e incentivou-o a colocar-me a estudar música. No início, eu não queria saber daquilo. Comecei com o clarinete, mas por usar aparelho e não conseguir tirar som, tornou-se frustrante. Acabei por ir para o bombardino, e dois anos depois, não estava a adaptar-me muito bem e o meu professor da altura deu-me a experimentar a tuba e é até hoje.

2. Que tipo de formação teve ao nível musical?

Tive um pouco de tudo. Comecei na escola de música da Banda Filarmónica Humanitária, depois tive dois anos (já a ter aulas de tuba) no Conservatório Regional de Palmela, ingressei depois na Escola Profissional Metropolitana (dois anos também), depois tive alguns anos em aulas particulares e a conhecer outras coisas e outras realidades, sendo que foi nessa altura que comecei a ter os meus primeiros trabalhos profissionais. Ingressei no ano passado no curso superior em orquestra na Metropolitana de Lisboa.

3. A área do teatro também é uma área do seu interesse?

Até ver, muito francamente não é porque algumas coisas no teatro que, apesar de gostar de ver, não me sinto a vontade para fazer.

4. Esta foi a sua primeira experiência em teatro? De que forma esta é diferente?

Complicado. Porque nós passámos de uma realidade que tínhamos uma base é sempre igual para uma base que, se for preciso, altera todos os dias. Ter esse efeito “camaleolico” é complicado. Mas tem sido uma experiência enriquecedora.

5. Como chegou ao Bando?

No fundo, foi através da banda que estou agora, Sociedade Filarmónica Palmelense Loureiros e do João Brites que falou comigo. Ele perguntou-me o que eu achava de uma ideia que ele estava a ter na altura de se falar com as bandas e se reunir um grupo de 30 músicos. E assim foi. Acabei por criar um contacto maior com o Bando a partir daí. Mas já conhecia o Bando, tinha visto “A Porta” e “Ainda não é o Fim”.

6. Em relação a este último espetáculo O “Paraíso”, ter atores e músicos em cena, quais os desafios que mais sentiste? (e se falar das dificuldades) Quais as estratégias para as ultrapassar?

Os desafios resumem-se a passar de um contexto académico e de um contexto musical convencional, para um contexto em que nós usamos elementos musicais, mas temos que usar muito mais, temos que usar o olhar, temos que usar o corpo, temos que usar muito mais do que apenas música. Senti-me estranho, mas é como se costuma dizer, primeiros estranha-se e depois entranha-se. Tenho-me adaptado.

7. Como é que a tuba, sendo um instrumento muito mais pesado que uma flauta, de que forma te foi um desafio para a manusear?

A nível acústico é muito difícil tocar dentro do frasco porque nós estamos numa bolha,

porque nós temos um teto a 30 cm. Há reverberação a mais

Maria felicidade: o som não passa, tu ouves-te. O som sai mas volta.

Rodrigo: exatamente. E nesse sentido é complicado. A saída do frasco acabou por ser pacífica. Ao início não, a maneira como eles queriam fazer de sair por cima com a tuba, disse logo ao Neca “Não, esquece!”. A tuba não passava quanto mais eu. Uma das alternativas para a minha saída foi subir por fora do frasco, porque era necessário arranjar uma alternativa para eu subir, mas que aos olhos do público pelo menos parecesse que estava a subir da mesma forma que os outros. Depois acabaram por meter ¼ de gradil, porque eu estava a fazer uma coisa que eles não queriam de todo, que era colocar os pés no chão, e acabaram por meter um gradil extra até para me facilitar a passagem com o instrumento e a nível de estabilidade melhorou muito. Sair do frasco por trás, pegar na tuba e colocá-la lá em cima, e depois subir normalmente.

8. Existiu alguma exigência física especial na manutenção do ritmo híper lento nos frascos?

Sim. Nomeadamente no que a maria estava a dizer, na saída, no termos de estar completamente estáticos. Eu volta e meia, encontrava-me em posições um bocadinho complicadas. Estava agachado com a tuba inclinada e agarrada pela minha mão e parecendo que não, são 10 kg. Foi difícil fisicamente, mas com o tempo começamos a encontrar alguns timings próprios e não mexer tanto porque, por exemplo, falaste do ritmo híper lento. Eu ao início pensava que tinha de estar constantemente a mexer-me, mas não. Acabei por arranjar uma estratégia: quando tiramos o pano da frente, nós temos que ter o foco de espetador no Adão, mas tenho que estar a preparar a cena seguinte, do clarinete. O que é que eu e o Mário Cabica fizemos: acabamos por ficar completamente imóveis, ou seja, o adão ficava com o foco de espetador na mesma ao não nos mexermos e aproveitar a máquina para ir para a posição seguinte.

9. Quando estás em cima dos gradis, normalmente vocês estão habituados a estarem sentados a tocar e ali reparei que estavas com as pernas à chinês, foi a maneira confortável que encontraste para ter a tuba?

Não é confortável, mas eu tinha uma marcação que tinha a sara belo a vir para o gradil e

ela precisava de ocupar o gradil quase todo e mais uma vez tive que me adaptar para que ela tivesse pelo menos um espacinho para meter os pés e foi a posição possível que encontramos.

10. Qual era a sua percepção do espaço exterior estando dentro de um frasco?

(Na interação com os músicos, os atores, o espaço)

Eu por acaso via um pouco daquilo que estava lá fora pelos panos, via a Beatriz e o dante por causa dos focos, a Raquel, a Patrícia e o João Gomes (frascos mais próximos) mas não tinha percepção de mais nada. Na parte que estava lá em cima, eu tinha percepção do início da plateia e do que estava a minha volta.

11. Qual a parte do seu corpo que tinhas de ter mais consciência e expressão?

A boca e olhos. Tentar manter o foco de que estava realmente a olhar, ele não está simplesmente a passar os olhos. Eu tinha que estar a olhar mesmo com foco no dante. Mais do que a boca, porque eu aí não tive grandes dificuldades porque, tal como a maria disse, temos um pouco mais de tensão acumulada aqui, mas acaba por ser uma coisa natural tendo em conta que é a nossa maneira de tocar, a nossa embocadura. Mas realmente foram os olhos, na parte de dar a intenção do olhar. Para isso, era necessário nos ensaios sabermos as razões para estarmos a olhar para aquele ponto, perceber o que está por de trás do texto. Olhar como parte integrante da peça ao fim ao cabo, não algo como técnico.

Sara: Também sentiste isso Maria?

Maria: também senti isso, o foco de espetador foi difícil. tentar manter o foco tanto tempo a olhar para um sitio e termos que perceber porque estamos a olhar para ali. Lá está, dar a intenção. Por exemplo, quando a Beatriz está a falar, nós temos que ter o foco de espetador na luz que está lá a frente. Para o espetador, tu tens que demonstrar ver o que ela está a ver, enquanto não ali absolutamente nada.

12. Havia uma notória interação entre o figurino, o frasco e o instrumento.

Quer desenvolver um pouco essa ideia?

Eu acho que é um figurino que faz bastante jus à minha personagem, cristo. Uma coisa simples, uma coisa com os elementos representativos (a coroa de espinhos, o peixe). No fundo, é uma transmutação da nossa própria pele para algo novo, ou seja, um bocadinho o largamos aquilo que nos é querido e que nos faz diferentes para abraçarmos algo que no fundo nos liga a todos, um figurino todo igual. É o que sinto quando alargamos as criaturas, deixarmos as religiões que são todas diferentes para passarmos a ter um traje de acrobata que é todo igual.

E mesmo na parte de dar festinhas à criatura, foi complicado. Mesmo no ensaio geral, eu tentei por a tuba no gradil para fazer exatamente com eles fazem, ou seja, pôr-me de cócoras, ir lá com a mão, mas depois o brites não queria isso porque a tuba estava a mexer-se muito. Então não consegui fazer daquela maneira, por isso digo que foi complicado frisiamente, porque eu tive que me adaptar em não mexer a tuba, para o foco do publico não ir para a tuba, mas também me tinha que preocupar em ir dar a festinha à criatura.

A minha personagem era o “Cristo” e foi uma personagem que teve várias transformações, porque, como tinha uma intervenção muito igual aos restantes, ou seja, com o mesmo tipo de efeitos, lembraram-se que não havia a necessidade de haver dois Cristos, então pediram-me para replicar uma sonoridade catedral. Foi complicado perceber a ideia do Brites. A partir das improvisações, descobrimos que a melhor forma era usar as notas sustentadas, o registo grave e pedal. E, com o tempo, consegui colar-me à harmonia da sonoridade grave de um órgão de tubos. O Jorge pediu-me para responder ao “Dante”, em momentos muito específicos, tocar forte, quase a gritar com o som, na deixa “Vai”, mas de formas diferentes.

13. Como foi o processo de trabalho para conseguir expressar um corpo em “suspenso”?

No fundo, foi um bocadinho mudar o chip, tentar deixar de pensar nisto como musica. Foi mais um processo mental do que técnico. O que tenho que fazer é dar uma intenção através do som. Pensar na questão da historia e emocional. Em questão a parte física, comecei a criar muitas tensões, por exemplo lombares. A estratégia foi colocar os pés um pouco mais atrás e simular ao máximo a minha posição natural. O meu banco tinha duas alturas, eu se metesse os pés mais a frente, teria a tuba completamente torta e isso

tem complicações não nível da emissão do som e da afinação. Ao pôr os pés mais atras e ao dar alguma altura, acabo por ter alguma estabilidade e a coluna um pouco mais direita.

14. Para si, qual a maior aprendizagem na criação deste espetáculo?

Eu aprendi bastante. Aprendi no fundo que a musica é daqueles mundos que quem pensa que só pode ter aquelas saídas convencionais, tocar numa orquestra ou dar aulas, está redondamente enganado, e um projeto destes é o caso mais flagrante. Depois, achei muito curioso perceber a multidisciplinidade de pessoas que tens aqui a trabalhar. As equipas com quem tenho trabalhado são: , chefe de naipe, diretor de orquestra, professores, etc. aqui, trabalhar com um encenador, atores, técnicos de luz, historiadores, é uma coisa para mim estranha.

11.4. Monólogo Versão Final “Conto de Memórias” e documento de apoio à improvisação

11.4.1. Inspirações de espetáculos

- *"História da Estrela Escondida por trás da Montanha "* (1980):

A minha história não acabou aqui. Continuo o caminho à procura do meu pai, na direcção da estrela. E sabem? Quanto mais me afasto do vale, mais parece que estou perto da minha gente e ela perto de mim. A estrela continua lá longe, pequenina, a brilhar-nos no meio da noite. Mas agora, no vale, já todos sabem que ela existe... e se calhar, até desejam vê-la. Os gigantes e os seus criados enganam as pessoas. Dizem que essa estrela, a nossa estrela se chama Utopia. Sei que não. Para mim, tem um nome muito mais bonito: "A Altura dos Mais Lindos Desejos". (FONTE: <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1980-1985/historia-da-estrela-escondida-por-tras-da-montanha-1980/>);

- *Trágicos e Marítimos* (1984):

A avó Maria tem melhorado um bocadinho ... mas algumas árvores têm morrido com a geada Ontem, fui ao sótão, e encontrei a avó a arrumar um baú pequenino que eu nunca tinha visto.. a avó contou-me que era ali que estavam guardados os brinquedos antigos dela, e os do tio de Lisboa. Recorda-se daquela boneca com o braço levantado e o lenço na mão? (FONTE: <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1980-1985/tragicos-e-maritimos-1984/>);

- *A Pregação* (1989):

Vós sois o sal da terra, diz cristo; E chama-lhe sal da terra, porque quer que façam na terra o que faz o sal. O efeito do sal é impedir a corrupção; Mas quando a terra se vê tão corrupta como está a nossa,/havendo tantos nela que têm

ofício de sal, qual será a causa desta corrupção? Ou é porque o sal não salga, ou porque a terra não se deixa salgar. Ou é porque o sal não salga, e os pregadores dizem uma coisa e fazer outra/ ou é porque a terra não se deixa salgar, e os ouvintes querem antes imitar o que eles fazem que fazer o que dizem. (FONTE: <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1986-1991/a-pregacao-1989/>);

- *A Morte do Palhaço (1991)*: “Palhaço Circo: Que crime cometi eu, Senhor, para tu a cada momento me castigues, e me faças tropeçar. O Estupor da vida que nos dá a imaginação – e que nos deixa sonhar, para depois nos atirar das estrelas à terra! E porquê? Para quê?” (FONTE: <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1986-1991/a-morte-do-palhaco-1991/>);

- *Mirad, um Rapaz da Bósnia (1999)*

Djuka: Mas eu não sou refugiado/ eu fugi/ fui levado pelo vento/ como a folha de uma árvore/ na nossa terra levantou-se um vento terrível/ um vento de fogo e violação/e um dia/ num dia que já não me lembro/ que já não tenho coragem de lembrar/ fui levado pelo vento/ ninguém queria fugir/ quem sem se despedir iria abandonar/ a sua própria casa/ a sua própria aldeia ou cidade/ o seu próprio país/ a sua própria família/ e depois/ chegar a um sítio onde se não é bem-vindo/ porquê fugir/ porquê uma morte lenta num país estrangeiro/ se também se pode morrer à porta da sua própria casa/ não existem refugiados/ o que existe são pessoas levadas pelo vento/ pessoas que o vento dispersou/pelo mundo fora.
(FONTE: <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1998-2003/mirad-um-rapaz-da-bosnia-1999/>);

- *Ensaio sobre a Cegueira (2004)*:

Está aí alguém que me ajude a levantar, mas também os havia, brutos de desespero que praguejavam e repeliam a mão benemérita que acudira a auxiliá-los, Deixe lá que a sua vez também lhe há-de chegar, Assim estão as coisas lá fora, e ainda eu não sei tudo, só falo do que pude ver com os meus próprios olhos, (41) Com os meus olhos, não, porque só tinha um, agora nem esse, isto é, tenho um mas não me serve. (FONTE:

<http://www.obando.pt/pt/espectaculos/2004-2009/ensaio-sobre-a-cegueira-2004/>);

- *Afonso Henriques (vários anos)*: “E nem por pedidos, cunhas ou cobiça deixes de fazer justiça. Pois se um dia deixares de fazer justiça um palmo, logo ao outro dia se afastará de ti uma braça. E por isso, meu filho, guarda sempre a justiça no teu coração.” (FONTE: <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/2004-2009/afonso-henriques-2009/>);

- *Paula de Papel (2018)*: “A Paula não tem medo do escuro mas das formas que aparecem quando a luz se apaga. Durante um sonho, encontra-se a si própria e convence-se que a melhor maneira de lidar com o medo é dar-lhe uma face.” (FONTE: <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/2018-2022/paula-de-papel-2018/>);

11.4.2. Versão Final “Conto de Memórias”

Título: Conto das Memórias

Interpretação e criação: Sara Batista

Orientação: Juliana Pinho, Rita Brito e Suzana Branco.

Texto a partir das aprendizagens e histórias durante o Estágio de Sara Batista (2021/2022)

Resumo: Várias pessoas veem visitar o Bando, mas poucas são as que conhecem a sua história. A personagem deste monólogo é uma guia do Bando. Ela é guia das memórias das pessoas que por ali passaram, dos eventos, dos espetáculos, dos objetos e até das paredes que têm histórias para lhe contar.

Outras informações: Por ser uma Guia, ela tem muitos nomes, não existe um nome definido, por isso, a Guia tem livre-arbítrio para escolher o nome que quer ter nesse dia. Na representação que será feita por mim, Sara Batista, a Guia escolherá apresentar-se enquanto Line., já que será a primeira apresentação da Guia, ela escolhe este diminutivo de nome em honra da primeira fundadora do Bando que morreu, Jacqueline Tison.

A Guia é a ponte entre o mundo dos “vivos” e o mundo das memórias. As memórias evocadas pelas Guia, estão vivas e interagem muito com ela, por isso é importante para a Guia interagir com estas e dar-lhes atenção de tempos em tempos, mas também saber quando as “calar” para dar atenção aos ouvintes.

Existe espaços apertados e, por isso, para este espetáculo não perder qualidade, não é aconselhado ser apresentado para grupos com mais de 10 pessoas, sendo 7 o número ideal.

A Guia tem um casaco verde que vai vestido e experimentando-o de várias formas por cada cena; uns ténis bota e uma maquilhagem esverdeada.

LOCAL	TEXTO	DIDASCÁLIAS
CENA 1: Quinta		
<p>A Guia está entusiasma por ir receber, ao fim de 48 anos, visitas com o qual poderia interagir. Está desejosa de receber estas pessoas e dar-lhes a conhecer O Bando e a sua história.</p> <p>Quando o público estiver em frente às escadas, a Guia começa a correr em direção ao sino do Acolhimento, gritando pelo caminho “Eles chegaram!”.</p> <p>Antes de ir receber as visitas, a atriz precisa de respirar para conseguir falar com as pessoas.</p>		
CENA 2: Nome		
Exterior – escadas de madeira do parque de estacionamento	<p>GUIA: Estou há 48 anos à vossa espera! Bem-vindos à Cooperativa de Teatro Animação O Bando! Bando de quê? Há bandos de bandidos, bandos de andorinhas, bandos de macacos e há “O Bando”. “O Bando” é um grupo de pessoas que gosta muito de teatro, que faz teatro profissionalmente. E eu? Quem sou eu? (apressa-se a apanhar uma folha da árvore que tem escrito um nome) Hoje serei a Line.</p>	<p>A meio das escadas de madeira que dão para o parque de estacionamento, junto a uma árvore de Chorão.</p> <p>Entusiasma e ainda um pouco ofegante.</p>
CENA 3: Território		

<p>Exterior – em frente às mesas de rua</p>	<p>GUIA: O Bando já habitou diversas casas. Estivemos no Palácio de Valenças, em Sintra, residimos no teatro da cornucópia, na Comuna e em muitas outras. Demora-mos muito tempo para encontrar uma casa própria, mas descobrimos este lugar no ano 1999.</p> <p>Mas até ser um Paraíso, foi uma pocilga, onde os porcos eram os protagonistas e a sua ração era os aplausos que se dá aos nossos artistas. Conseguem ver É engraçado, o nosso primeiro espetáculo aqui chamava-se “A Porca”.</p> <p>Mas é bonito, não é? Fechem os olhos e oiçam a música que está à nossa volta!</p>	<p>Abraçar da “casa”</p> <p>Aponta para os respiradores do edifício</p> <p>A Guia deixa o público ouvir os sons que existe em redor.</p> <p>Para ir para a cozinha, sobre os bancos de madeira que ali se encontram.</p>
<p>CENA 4: Itinerância</p>		
<p>Interior – cozinha</p>	<p>GUIA: Aqui é onde o óleo bombeia a máquina [o bando] e as especiarias, sal, ervas e pratos fazem corralidades e orquestras inteiras.</p> <p>GUIA: Os pratos...Os pratos.</p> <p>GUIA: Se estes pratos pudessem falar... Contar-nos-iam tantas histórias</p> <p>GUIA: Sabem, estar à mesa é muito importante para nós! É o momento em que podemos estar em círculo, a falar sobre vários assuntos, enquanto comemos uma confortante refeição.</p> <p>GUIA: Está aqui um objetos muito importante da nossa história.</p>	<p>Encostada à mesa da cozinha perto dos armários da loiça.</p> <p>Percebe-se da importância de falar dos pratos. Pega num, coloca-o junto ao ouvido.</p> <p>Senta-se à mesa com o prato à frente. Sempre a olhar muito fixamente para o prato.</p>

		<p>Apercebe-se de outro objeto importante naquele espaço. A Guia abre</p>
	<p>GUIA: Esta matrícula pertenceu ao primeiro carro itinerante do Bando. Depois do 25 de abril, Portugal tinha muitas aldeias isoladas pelo país. Foram de Norte a Sul, de Oeste a Este, até ultrapassaram fronteiras! Iam até a sítios que nem tinham condições para apresentar espetáculos. João Brites, um dos fundadores do Bando. Ele esteve exilado na Bélgica e, depois do 25 de abril, quando regressou, esperava encontrar um Portugal preso às tradições. Mas deparou-se com pessoas, velhas e novas, a experimentar diversas formas de arte.</p> <p>GUIA: Esse frigorífico, aquele lava-loiças e este foção só estão aqui por causa do espetáculo “Ainda não é o fim”. Ainda me recordo da Clara chateada por ter que estar a assar coiratos o tempo todo do espetáculo. Detestava ter que ficar com aquele cheiro a porco queimado!</p>	<p>muito os olhos para mostrar entusiasmos</p> <p>Volta a colocar o prato no armário</p> <p>Num segundo armário da cozinha mais perto da matrícula, abre a porta e coloco-me entre as portas do armário, fechando-as, deixando só cabeça de fora e as duas mãos para segurar as portas.</p> <p>Aponta para os objetos.</p> <p>É uma memória engraçada, rindo-se.</p>
<p>CENA 5: Reutilização e Transformação</p>		
	<p>GUIA: Aqui é o armazém de uma grande parte dos adereços. Digo uma grande parte porque o resto ficou espalhado pelo caminho, mas tal como no mundo do teatro, nada é por acaso.</p>	<p>Na porta de entrada para o armazém.</p>

Interior – Armazém 1	<p>GUIA: Aqui pode-se encontrar um pouco de tudo, desde alguidares, penicos, luvas...</p> <p>GUIA: esta moto...há tanto tempo que não a via.</p> <p>GUIA: Esta moto tem uma história engraçada. Foi usada para o espetáculo Merlim e houve uma atriz que, se colocou em cima</p>	<p>Em frente à parede do lado direito da quinta, que tem pendurados vários objetos.</p> <p>Entusiasmada por encontrar a moto</p>
-------------------------	--	--

	<p>da moto, ligou a moto...e despenhou-se com a moto. Fomos ter com ela, aflitos a perguntar “Estás bem? Pensávamos que sabias conduzir a moto!” e ela respondeu “Eu não sabia, mas pensava que a personagem soubesse!”</p> <p>GUIA: Mas aqui temos adereços de vários espetáculos. Estes incensários pertenceram aos “Bichos”, estes bonecos de uma Máquina de Cena da Expo’98, estes burros azuis do “Alma Grande”, o capacete de médico do “Pastor”, Baús e redes de vários espetáculos...</p> <p>GUIA: Como podem ver, temos imensas memórias! Já são quase 5000 espetáculos e mais de 130 criações.</p> <p>GUIA: Existe algumas memórias que são mais tristes em recordar. O Bando foi fundado por seis pessoas: João Brites, Jaqueline Tison, Carmen Marques, Cândido Ferreira, Jorge Barbosa e Maria Janeiro. Depois entraram algumas pessoas que ficaram até ao fim dos seus dias. Um deles era o Horário Manuel. Este era o trompete do Horário. Gostava muito de o ouvir tocar.</p>	<p>(que se encontra no mesmo espaço)</p> <p>Exemplifica corporalmente a parte da moto: sentar, ligar e despenhar (esta a partir do uso das mãos)</p> <p>Ri-se</p> <p>Vai apontando as caixas de acordo com os espetáculos que nomeia</p> <p>Ofegante</p> <p>Começa-se a aperceber de um objeto em específico, em cima dos baús. Tem as sobrancelhas descaídas, transmitindo um olhar triste.</p> <p>Pega na caixa cuidadosamente..</p>
--	---	--

		<p>Abre-o cuidadosamente.</p> <p>Fecha-o cuidadosamente e volta a colocá-lo no lugar</p>
CENA 6: Figueira		
Exterior – Em frente à figueira	<p>GUIA: Estão a ver esta figueira? Tem uma copa grande e circular e no verão, fazemos reuniões debaixo da figueira.</p> <p>GUIA: Estar em roda é muito importante para nós. Significa que somos todos iguais porque ninguém se destaca de ninguém.</p> <p>GUIA: E ali podem ver a pedra que usámos para libertar os diabretes, que serviu para o espetáculo “Pino do Verão”.</p>	De frente para a figueira, na parte de cima.
CENA 7: Criação		
Exterior – oficina	<p>GUIA: Aqui é a oficina, onde nascem as várias máquinas de cena que... que tornam o bando tão singular.</p> <p>GUIA: Aqui é preciso ter muito cuidado porque: (Guia lê os sinais de perigo existentes perto da ombreira da porta)</p>	<p>Posicionada à entrada da oficina</p> <p>Lê sem pausas os sinais de perigo.</p>
Interior – oficina	<p>GUIA: Aqui trabalha-se a madeira e o ferro, pois as máquinas de cena são estruturas muito complexas.</p> <p>GUIA: Esta caixa é uma relíquia histórica do Bando. Sabem para quê que servia?</p> <p>GUIA: Para guardar granadas! E O Bando reutilizou-a para guardar matérias de espetáculos.</p>	<p>Na parte central da oficina</p> <p>Vê uma caixa de madeira, preta, antiga.</p> <p>Posiciona-se de cócoras em frente à caixa</p>

	<p>GUIA: A Paula não tem medo do escuro, mas sim das formas que se fazem quando a luz se apaga. Num sonho, encontra-se a</p>	<p>Bate na caixa, para simular que é algo está lá dentro, demonstrando-se surpreendida por ouvir o som</p> <p>Abre novamente e coloca o ouvido junto a tampa da caixa.</p>
--	--	--

	<p>si própria e convence-se que a melhor maneira de lidar com o medo, é dar-lhe uma face.</p> <p>GUIA: Dentro deste frasco estão várias porcas que serviam para aguentar os frascos do espetáculo “Paraíso”. Já pensaram, que são estar coisas minúsculas que aguentam grandes estruturas?</p>	<p>Abre a caixa e fica feliz por encontrar algo especial. Tira o papel amassado da caixa, olhando sempre fixamente para o papel</p> <p>Volta a colocar o papel dentro da caixa, cuidadosamente.</p> <p>Começa a andar na direção da entrada</p> <p>Passa por um frasco cheio de porcas (ferramentas), agarra-o e olha espantada para o frasco, não esquecendo em olhar para o público.</p>
--	--	--

CENA 8: Formação

<p>Exterior – Sala 4</p>	<p>GUIA: Toda a Quinta tem potencias palcos, como é o caso do telhado que têm aqui em frente, em que foi feita uma cena do espetáculo “Cabeças de Pregos”, ou esta grande estrutura do espetáculo “Alma Grande”, ao qual os músicos e atores estavam penduras e o público via o espetáculo deitado.</p>	<p>Em frente à porta da sala 4</p> <p>Apontar para a estrutura</p>
--------------------------	---	--

		Nota: Num dia de vento, a estrutura faz sons que parecem instrumentos de sopro.
Interior – Sala 4	<p>GUIA: Esta sala tem se transformado a cada ano que passa para dar lugar aos grupos que sonham em fazer teatro.</p> <p>GUIA: As paredes foram grafitadas por alunos de uma escola aqui de Palmela. Tentavam perceber o que era um Tabu, transformando este espaço.</p> <p>GUIA: Quando festejamos os 40 anos de existência, transformamos esta sala para dar lugar ao espetáculo “Quarentena”, em dois mil e quatorze</p>	<p>A GUIA senta-se em alguma parte do espaço</p> <p>“dois mil e quatorze” é dito com todas as letras, com ênfase no “U”, tal como dizia Zé Passinhos em “Futebol”</p>
CENA 9: Singularismo		
Interior - sala de espetáculos	<p>GUIA: Esta sala é singular, pode ser colocada de várias formas e feitios. O chão move-se, as portas das paredes abrem-se, cada espetáculo é um acontecimento singular inimitável.</p> <p>(A atriz tem liberdade para fazer algo em cima do palco)</p>	<p>Em cima do palco</p> <p>Quando terminar, faz sinal com a mão ao público para a seguir</p>
CENA 10: Camarins		
<p>Em direção à Sala de costura, a GUIA apresenta os camarins e as casas de Banho. Se encontrar Bichos-de-conta, apanha-os e diz a frase.</p> <p><u>Aqui contracenamos com outros bichos no meio das ervas e das árvores, sujeitos ao mesmo tipo de amplitude térmica e de humidade.</u></p>		
CENA 11: Sala de costura		

Interior- sala de costura	<p>GUIA: Aqui é onde as personagens se vestem. Experimentam cores e texturas. Tudo é cortado, costurado e pintado com atenção.</p> <p>GUIA: Podem ver como engarrafadas aquelas criaturas que pertenceram ao espetáculo “Paraíso”</p>	<p>Olha para o próprio braço, como se estivesse a analisá-lo</p> <p>Aponta para as criaturas</p>
---------------------------	---	--

CENA 12: Depósito de Figurinos

Interior – sala de costura	<p>GUIA: Aqui podemo-nos perde-nos facilmente pelas histórias.</p> <p>GUIA: Juntem as mãos e sigam-me!</p> <p>(A GUIA segue pelo labirinto de figurinos)</p>	<p>Em frente à porta para o depósito de figurinos</p> <p>Tom de voz sério para o público.</p> <p>Põe a mão não dominadora à frente para alguém do público lhe dar a mão.</p> <p>Pega numa lanterna antiga (com luz ligada e segue para dentro do armazém.</p>
Interior – depósito de figurinos	<p>GUIA: Ali está o fato de Afonso Henriques. Ali do Merlin. Estes fatos macaco (azuis) foram usados para o “Purgatório”. São tantas memórias!</p>	<p>A GUIA vai mencionando alguns personagens ou nomes de espetáculos pelo caminho até à porta para a sala 2</p>

CENA 13: Residências e Bando de Afinidades

Interior – sala 2	<p>GUIA: Esta sala é onde fazemos as nossas Confrarias, uma formação para a comunidade. Costumamos também receber outras companhias e grupos que tiveram alguma conexão connosco, o nosso Bando de Afinidades.</p>	<p>Sentada em algum ponto da sala</p>
-------------------	--	---------------------------------------

	<p>GUIA: Esta sala era totalmente fechada, mas existia há muito tempo o desejo de a querer tornar aberta para o exterior, e por isso, foi criado o espetáculo “A porta”.</p> <p>O Bando sempre teve a característica de adquirir tudo com o propósito de, mais tarde, reutilizar esses objetos para reintegrá-los na personalidade desta quinta.</p> <p>GUIA: Deste lado (lado da serra) podem ver esta grande tenda, que foi construída para o espetáculo “Grão-de-Bico”. É apenas um dos vários potenciais palcos que esta quinta tem.</p>	<p>Junto às janelas do lado da serra</p>
--	--	--

		<p>Passar pelas janelas da parte de trás para ir dar à casinha.</p>
--	--	---

CENA 14: Casinha

<p>Exterior – frente à porta da casinha</p>	<p>GUIA: E por falar em residências, temos a casinha. É atualmente usada para o acolhimento dos grupos que veem fazer as residências artísticas ou para alguém da equipa que necessite de pernoitar. E foi o primeiro escritório do bando. Gosto sempre de recordar os risos dos vários grupos que por aqui passaram.</p>	<p>Bate à porta para saber se está alguém</p> <p>Sentada nas escada</p>
---	---	---

CENA 15: Salão

<p>Interior – Salão Ao pé da salamandra</p>	<p>GUIA: Chegámos então ao coração desta máquina, o Salão! Aqui já passaram muitas pessoas e ideias. Já foram até mesmo feito espetáculos aqui. Se olharem para o teto, vão ver os esqueletos de guarda-chuvas repleto de folhas de figueiras. Pertenceu ao espetáculo “Os netos de Gungunhana”;</p>	<p>Se houver flores ou frutos pelo caminho até ao Salão, a GUIA pode oferecer aos visitantes</p> <p>Junto da salamandra.</p>
---	--	--

	<p>GUIA: O Bando escreveu três Manifestos, sendo que o último foi em 2020, aqui mesmo*, num círculo entre toda a equipa, Os Manifestos são uma forma de escrever no papel os valores e princípios do grupo. É no Manifesto 2 que se expressa o desejo de ter um espaço próprio e, para além de toda a quinta, esta salamandra é um símbolo desse mesmo desejo.</p> <p>GUIA: Com licença, mas alguém pode dizer-me as horas? GUIA: Já?! A nossa viagem está a chegar ao fim e ainda falta falar de tanta coisa!</p> <p>GUIA: Ainda não vos contei sobre aqueles sofás pretos que serviram para a EXPO'98, destas portas brancas que foram</p>	<p>Apontar para o meio do salão</p>
--	--	-------------------------------------

	<p>para o espetáculo “Quarentena”, daquele armário preto do “Almenara” que não tem fundo porque os atores entram pelas costas do armário, ou dos guarda-chuvas (bons) que foram para o espetáculo “Os Bigodes na Res Publica” (2010), não vos falei da Natércia, nem do coração de pedra que está naquela parede (W.C. feminino)!</p>	<p>Surpreendida e preocupada</p> <p>Ofegante, preocupada por não conseguir contar tudo.</p> <p>O discurso da GUIA é mais rápido e contínuo</p> <p>Vai a correr para subir até metade das escadas em caracol</p>
--	---	---

CENA 16: O Final		
------------------	--	--

<p>Interior – Salão</p>	<p>GUIA: Eu sou a memória de todos aqueles que por aqui passaram e agora vocês (o público) também fazem parte da história desta cooperativa.</p> <p>GUIA: O teatro parece não servir para nada porque, assim que um espetáculo acaba, deixa de existir.</p>	<p>Em pé nas escadas, a olhar para o público</p> <p>Senta-se, sempre a olhar para o público</p>
-------------------------	--	---

	<p>GUIA: Mas para quem ficou cativo, essa fugaz vivência faz para sempre companhia.</p> <p>GUIA: Por isso, esperamos por vós! Sempre com uma sopa, pão e queijo, um moscatel e uma conversa ao pé do lume. Espero pela vossa próxima visita!</p>	<p>Ainda sentada, coloca metade do peito para fora das escadas</p> <p>Volta a colocar-se direita nas escadas</p> <p>Sobe as escadas e esconde-se atrás das costinhas vermelhas</p>
--	--	--

11.4.3. Documento de Apoio à improvisação

➤ CENA 1 – pela quinta

- Guia está entusiasmada pela chegada do grupo
- anda a correr pela quinta anunciando A Chegada
- andou a correr, precisa de se pôr em condições e Respirar antes de dar as boas-vindas

➤ CENA 2 – no meio das escadas de madeira do parque de estacionamento

- Estou tão feliz porque a estarem! estou há 48 anos à vossa espera!
- Bem vindos à cooperativa de teatro animação o bando
- texto original
- e eu? Quem sou eu? Apanhar uma folha de árvore com o nome

➤ CENA 3 – parede entre mesas de rua e porta de entrada

- entrem, fiquem à vontade (vai de costas para a Parede)
- abraça às paredes. É a sua casa!

- demorámos muito tempo para encontrar a nossa casa
- estivemos no Palácio de Valenças, em Sintra, no teatro da cornucópia de, na comuna, em autocarros...
- Pocilga onde final porcos protagonistas e a sua ração eram os aplausos que se dá aos nossos artistas
- primeiro espetáculo: a porca

➤ **CENA 4 - cozinha**

- Aqui é um do óleo bombeia a máquina, e as especiarias, sal, ervas e pratos fazem qualidades e orquestras inteiras
- falar sobre os pratos e se eles pudessem falar. Decisões, conversas, ideias, reuniões... quantas pessoas já comeram nestes pratos?!
- Matrícula
- frigorífico, lavatório, fogão, panela: ainda não É o Fim.
- história da clara e dos couratos
- Reutilizar os objetos para a personalidade da quinta

➤ **CENA 5 – armazém de adereços e cenários**

- Texto original
- Parede direita dos objetos pendurados
- moto (MERLIM) e a história da atriz
- caixas:
 - Incensários dos bichos
 - Bonecos de uma máquina de cena da Expo 98

- Burros azuis do alma grande
- Capacete médico do pastor
- Baús e redes de vários espetáculos

- são muitas memórias, já são quase 5000 espetáculos e mais de 130 criações

- trompete do Horácio

➤ **CENA 6 – em frente à figueira**

- Figueira: copa grande e circular.

- no verão, temos reuniões debaixo daquela Figueira

- estar em roda = somos todos iguais

- pedra do pino do verão

➤ **CENA 7 - oficina**

- Quando as máquinas de cena que torna o bando tão singular

- trabalha se a Madeira e o ferro, porque as máquinas de cena são estruturas muito complexas

- caixa de granadas, serve para guardar atualmente a Paula de papel e os livros dela

➤ **CENA 8 – em frente à porta 4**

- Todos estes edifícios que agora vamos passar, é onde costumamos fazer os nossos ensaios e para os nossos espetáculos

- Mostrar alma grande

➤ **CENA 9 – dentro da sala 4**

- Em 2014, esta sala não era assim. Transformamo-la para o espetáculo “Quarentena” (2014)
- É também um espaço para receber grupos amadores que nos pedem um espaço para ensaiar

➤ **CENA 10 – sala de espetáculos**

- Esta sala pode ser colocada de várias formas e feitios. O chão move-se, e as portas das paredes abrem-se. Cada espetáculo é um acontecimento singular inimitável.
- Brincadeira de estar em cena
- o que é um palco? onde é o palco? Esta quinta tem diversos palcos, Dizer alguns

➤ **CENA 11 – sala de costura**

- Aqui é onde as personagens se vestem
- experimentasse cores, texturas e tudo é cortado, costurado e pintado com atenção.
- Figurinos do Paraíso engarrafados

➤ **CENA 12 – armazém dos figurinos**

- Falar de alguns figurinos e dos espetáculos a que pertenceram
- muitas memórias, muitos para falar

➤ **CENA 13 – Sala 2**

- Confraria e CAC
- Espaço aberto para os espetáculo “A Porta”
- Mostrar a tenda do espetáculo “Grão-de-Bico”

➤ **CENA 14 – Casinha**

- Usada para acolher grupos que vêm fazer residências artísticas ou para alguém da equipa que necessite de passar a noite
- primeiro escritório do bando
- a cama da sala é muito fofinha
- gosto de recordar os risos dos vários grupos que por aqui passaram

➤ **CENA 15 – salão de acolhimento**

- Já passaram muitas ideias e pessoas
- foram feitos espetáculos aqui
- no teto estão esqueletos de guarda-chuvas repletos de folhas de Figueiras dos espetáculos “os netos de Gungunhana”
- o bando escreveu 3 manifestos, sendo que o último foi em 2020, aqui mesmo, num círculo entre toda a equipa
- os manifestos são uma forma de escrever no papel os valores e princípios do grupo.
- Manifesto 2: desejo de ter um espaço próprio e, para além de toda a quinta, esta salamandra é um símbolo desse mesmo desejo

- a nossa viagem está a chegar ao fim e ainda falta falar de tanta coisa
 - § Sofás: Expo 98. sorvia para o pessoal descansar e dormir. São muito resistentes;
 - § portas brancas de entradas e saídas: “Quarentena” (2014);
 - § roupeiro preto: espetáculo “Almenara” (não tem fundo, os atores entravam pelas costas do armário);
 - § Gramofone: utilizado recentemente no espetáculo “Paraíso” (2022),
 - § os guarda-chuvas (bons): espetáculo “Os Bigodes na Res Publica” (2010).
 - § Coração de pedra que está naquela parede (wc.)

➤ **CENA 16 – FINAL (nas escadas em caracol)**

- Eu sou Memória de todos aqueles por aqui passaram, e agora vocês também fazem parte da história desta cooperativa
- o teatro parece não servir para nada porque, assim que um espetáculo acaba, deixa de existir.
- Mas para quem ficou cativado, essa Memória ficará Para Sempre
- por isso esperamos por vós! sempre com uma sopa, pão e queijo, um moscatel e uma conversa ao pé do Lume.

11.5. Fotografias



Imagem 1 - Ensaio "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)



Imagem 3 - Elaboração de peruca para espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)

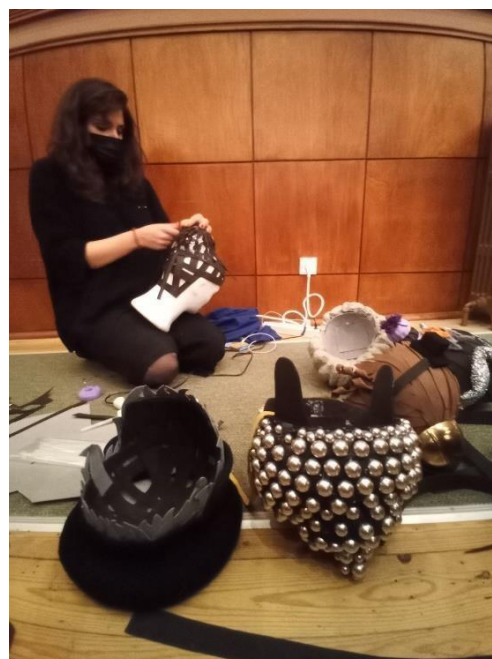


Imagem 2 - Elaboração de peruca para espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)

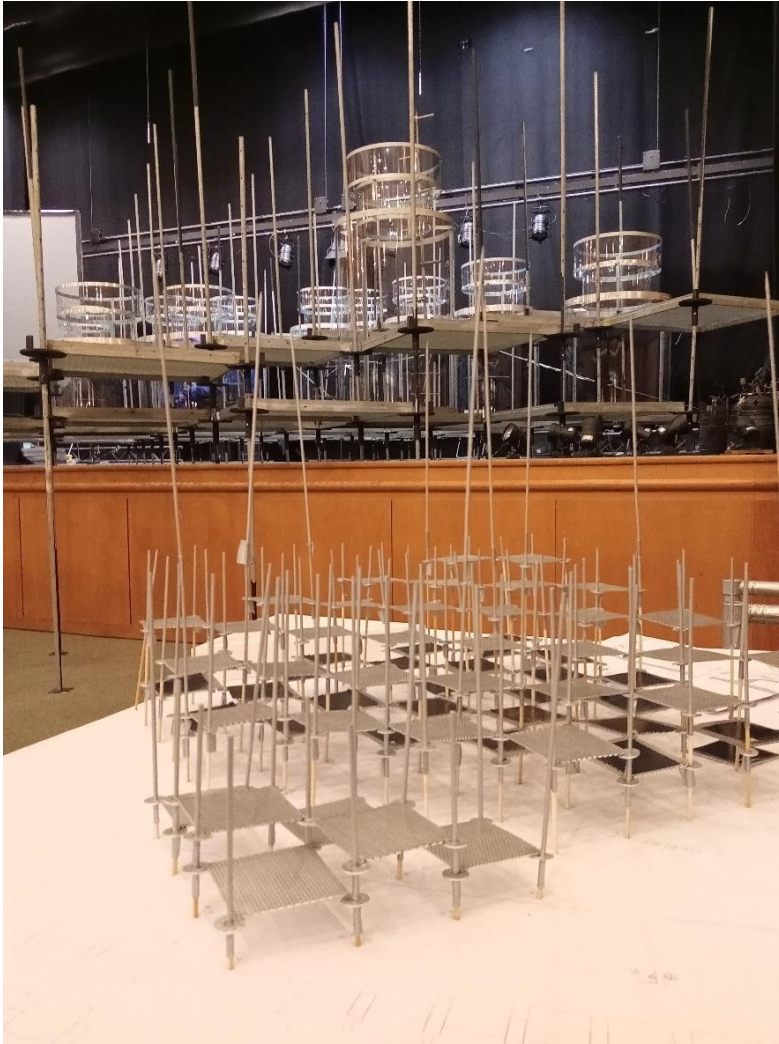


Imagem 4 - molde da estrutura cénica e estrutura cénica no Cine Teatro S. João, Palmela (Fonte: Sara Batista)



Imagem 5 - ensaio de figurino dentro do frasco para espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)

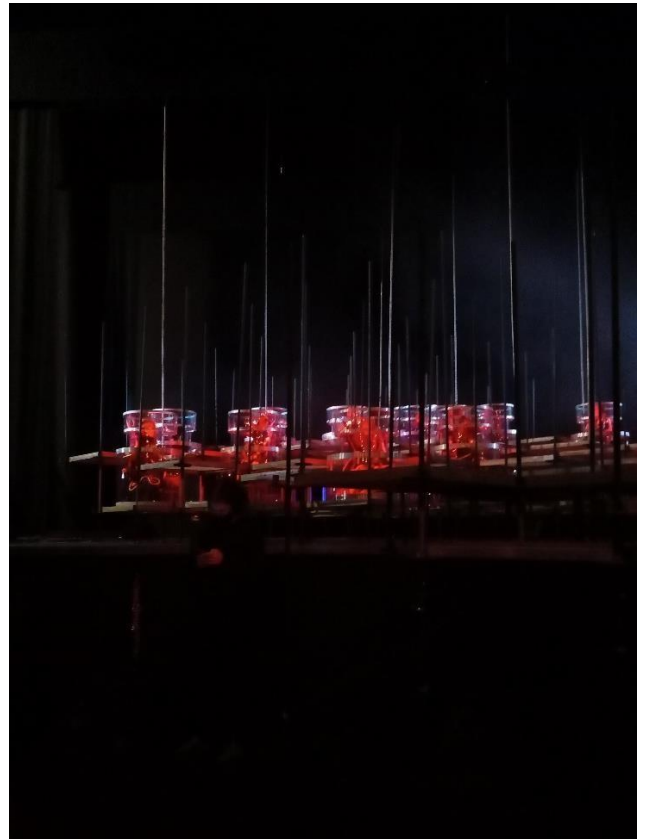


Imagem 8 - ensaio de luzes para espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)



Imagem 7 - ensaio de luzes para espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)



Imagem 6 - sombra de Beatriz. Ensaio para espetáculo "Paraíso"



Imagem 11 - figurino de criatura pendurado no frasco, espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)

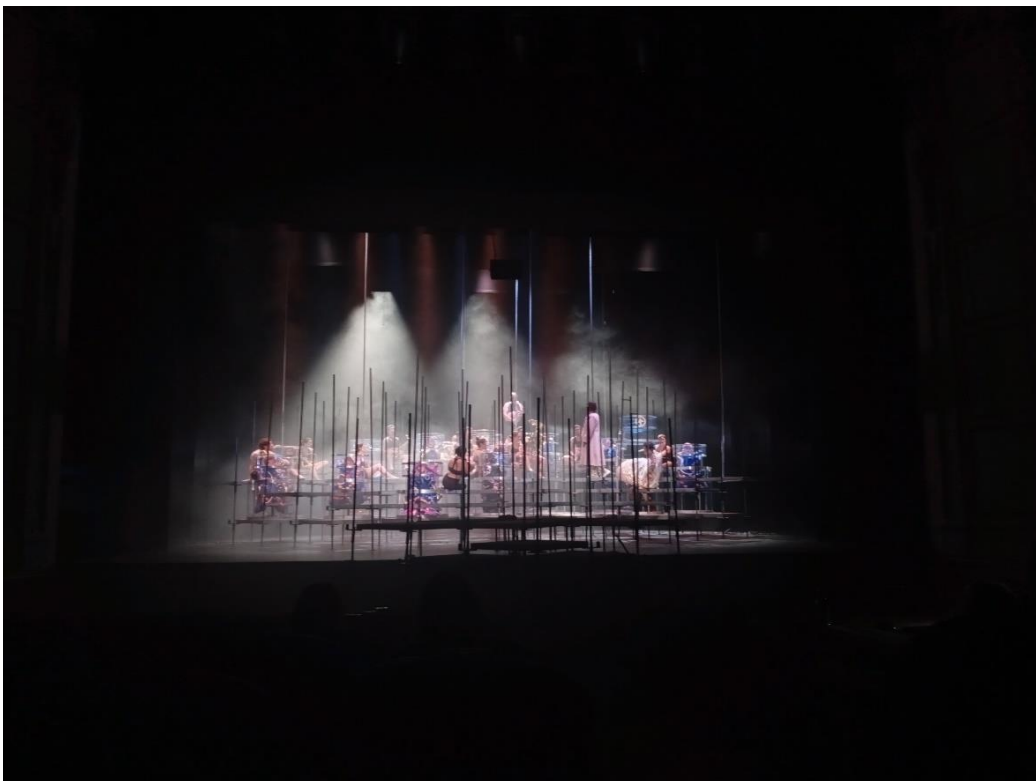


Imagem 10 - ensaio em Teatro D.Maria II, espetáculo "Paraíso" (Fonte: Sara Batista)



Imagem 12 - confrarias (adultos): exercício de coralidade (Fonte: Sara Batista)

*Imagem 13 - visita à
exposição "Ao Relento"
(Fonte: Sara Batista)*



Imagem 17 - exercício de vendas do primeiro módulo do CAC, com a Act School (Fonte: Sara Batista)



Imagem 16 - exercício de vendas do primeiro módulo do CAC, com a Act School (Fonte: Sara Batista)



Imagem 15 - exercício de vendas do primeiro módulo do CAC, com a Act School (Fonte: Sara





Imagem 18 - exercício de aquecimento do primeiro módulo do CAC, com a Act School (Fonte: Sara Batista)

Imagem 19 - Preparação da equipa Bando para o espetáculo “Futebol” (Fonte: Sara Batista)



Imagem 22 - início do espetáculo "Futebol"
(Fonte: Sara Batista)



Imagem 21 - espetáculo "Futebol"
(Fonte: Sara Batista)



Imagem 20 - espetáculo "Futebol" (Fonte: Sara Batista)



Imagem 24 - espetáculo "Futebol" (Fonte: Sara Batista)



Imagem 23 - espetáculo "Futebol" (Fonte: Sara Batista)



Imagem 26 - exposição de desenhos sobre "tabu", por alunos da escola Hermenegildo Capelo (Fonte: Sara Batista)



Imagem 25 - espetáculo por alunos da escola Hermenegildo Capelo sobre "tabu", (Fonte: Sara Batista)



Imagem 27 - À Volta da Fogueira, com alunos da escola Hermenegildo Capelo (Fonte: Sara Batista)