

**A Importância e o Contributo do Ritual do Chá para *Teatro Twitter*
- Relatório de Estágio no Teatro da Garagem**

Akiyo Matsumoto

**Relatório de Estágio
de Mestrado em Artes Cénicas**

Março de 2017

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas realizado sob a orientação científica da Professora Paula Gomes Ribeiro, Professora Auxiliar e Investigadora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

e da Doutora Maria João Vicente, Presidente da Direção e Responsável pelas Atividades Artístico-Pedagógicas da companhia Teatro da Garagem

一期一会 *Ichigo ichie*

Encontro único na vida

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer

pela orientação atenciosa do relatório à Professora Paula Gomes Ribeiro,
pela orientação e sugestões, pela oportunidade preciosa de participar em *Teatro Twitter*
à presidente da companhia Teatro da Garagem, Maria João Vicente,
pela orientação, encenação e sugestões de aproveitamento da cultura japonesa na área
da *performance* no espetáculo ao encenador Carlos J. Pessoa,
pela orientação, prática de interpretação
a Nuno Pinheiro, a Nuno Nolasco, a Maria Leite,
por toda a atenção generosa às pessoas do Teatro da Garagem e
aos participantes nos projetos,
pela partilha de experiência de estágio enriquecedora aos colegas estagiários,
Ivo Melo, Panajota Apostolidou e Danae Christopoulou
e pela ajuda e conselhos da escrita em português e inglês
a Sofia Vieira de Lopes, a Catarina Lima e a Eduardo Madail.

Agradeço, do fundo do coração, por tudo a todos.

Graças a todos vós,

consegui atingir a minha meta que, de início, parecia difícil de alcançar.

A Importância e o Contributo do Ritual do Chá para *Teatro Twitter*

- Relatório de Estágio no Teatro da Garagem

Akiyo Matsumoto

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: *Teatro Twitter*, ritual do chá, ritual, teatro, Teatro da Garagem, estética, arte, cultura japonesa, cultura ocidental e colaboração

A principal missão que assumi no estágio que realizei na companhia Teatro da Garagem foi a da participação, como atriz, no projeto comemorativo da companhia *Teatro Twitter*. O ritual do chá e a cultura japonesa fundamentaram o conceito da personagem que assumi no espetáculo. No relatório, pretendo discutir a importância a cerimónia do chá teve e como contribuiu para a dramaturgia e representação da peça. Pretendo refletir também sobre as questões seguintes:

- De que modo foi relevante a minha presença no projeto *Teatro Twitter* para a dramaturgia e *performance* do mesmo?
- Como se relacionam a cultura japonesa e a cultura ocidental em *Teatro Twitter*?

Em que consiste o espectáculo *Teatro Twitter*? O que é o ritual do chá? Para desenvolver um conjunto de reflexões sobre o tema e as questões colocadas, descrevo a minha experiência de estágio bem como os ensaios e alguns aspectos dos espetáculos, entre outros elementos que considero relevantes. Juntamente com a descrição sobre a experiência nos outros dois projetos *Caixa dos Segredos* e *Finge*, pretendo descrever e discutir o valor que este estágio teve na minha carreira de artes cénicas e percurso académico.

The Importance and the Contribution of the Tea Ceremony for *Teatro Twitter*

- Report of the Internship at *Teatro da Garagem*

Akiyo Matsumoto

ABSTRACT

KEYWORDS: *Teatro Twitter*, tea ceremony, ritual, theater, *Teatro da Garagem*, aesthetics, art, Japanese culture, Western culture and collaboration

During the internship at the *Teatro da Garagem* company, I partook in their commemorative project *Teatro Twitter* as an actress, this was the focus of this internship. The tea ceremony and Japanese culture were the basis for my acting's concept within the show. In this report, I intend to delve deep into how important this ritual was and how much it contributed to the play itself. It is also my purpose to reflect upon the following questions:

- How was my presence relevant towards the goal of project *Teatro Twitter* in terms of dramaturgy and its performance?

- How do the Japanese and Western cultures correlate in *Teatro Twitter*?

What is *Teatro Twitter*? What is the tea ceremony? In order to reflect upon these topics and answer the proposed questions, I will describe my internship experience such as the rehearsals and other situations that took place in the course of the shows, among others. Together with a description about my participation in the other two projects *Caixa dos Segredos* and *Finge*, I also intend to describe how valuable this internship was to my performing arts career.

GLOSSÁRIO

茶道 *Chado* - Palavra japonesa. Significa o ritual do chá japonês tradicional.

和敬清寂 *Wakeiseijaku* - Espiritualidade da cerimónia do chá japonesa. Significa harmonia, respeito, pureza e tranquilidade.

一期一会 *Ichigo ichie* - Espiritualidade da cerimónia do chá japonesa. Significa um acontecimento único na vida e encontro único na vida.

おもてなし *Omotenashi* - Hospitalidade japonesa, aos convidados, sem expectativa de retribuição.

侘び寂び *Wabi sabi* - Conceito de estética japonesa. Designa a beleza refinada e clássica da simplicidade, elegância e do sossego.

点前 *Temae* - Palavra japonesa. Significa procedimentos do ritual do chá

茶道具 *Chadogu* - Palavra japonesa. Significa utensílios do ritual do chá

ÍNDICE

I. Introdução e Problemática.....	9
II. Caracterização do Teatro da Garagem	10
III. Projeto <i>Teatro Twitter</i>	14
III. 1. <i>Teatro Twitter</i> : Projeto de Comemoração do 25º Aniversário da Companhia.....	14
III. 2. Ritual do Chá - <i>Chado</i>	15
III. 2. 1. História do Ritual do Chá do Japão.....	15
III. 2. 2. Espiritualidade e Estética do Ritual do Chá.....	17
III. 2. 3. Procedimentos e Utensílios do Ritual do Chá - <i>Temae e Chadogu</i>	18
III. 3. Tarefas no Projeto: Participação nos Ensaios e no Espetáculo.....	20
III. 3. 1. Cena 1: Receção do Público - Ritual.....	22
III. 3. 2. Cena 2: O Uso do Motete de W. A. Mozart, <i>Ave Verum Corpus</i>	25
III. 3. 3. Cena 3: Caminhada com Chapéu no “Jardim Japonês”	27
III. 3. 4. Cena 4: Dança do Ranho	28
III. 3. 5. Cena Final: Ritual do Chá	29
III. 4. Assistência à Filmagem	31
IV. Projetos <i>Caixa dos Segredos</i> e <i>Finge</i>	34
V. Reflexão Teórica e Conclusões	37
Referências Bibliográficas.....	44
Lista de Figuras.....	47
Anexos	74
Anexo 1a	74

Anexo 1b.....	75
Anexo 2a.....	76
Anexo 2b.....	76
Anexo 2c.....	77
Anexo 2d.....	77
Anexo 2e.....	78
Anexo 2f.....	78
Anexo 2g.....	79
Anexo 3a.....	80
Anexo 3b.....	80
Anexo 3c.....	81
Anexo 3d.....	81
Anexo 3e.....	82
Anexo 3f.....	83
Anexo 3g.....	84
Anexo 3h.....	84
Anexo 4a.....	85
Anexo 4b.....	86
Anexo 5a.....	87
Anexo 5b.....	88
Anexo 5c.....	89
Anexo 5d.....	90
Anexo 5e.....	91
Anexo 5f.....	92
Anexo 5g.....	93
Anexo 5h.....	94

I. Introdução e Problemática

Este relatório é produto de um estágio curricular realizado na companhia Teatro da Garagem¹ que teve lugar entre os dias 29 de setembro de 2014 e 15 de março de 2015 no Teatro Taborda, em Lisboa. Sob a orientação de Maria João Vicente, presidente da companhia, o meu estágio foi desenvolvido no âmbito da participação nos ensaios e récitas do espectáculo, como atriz no espectáculo *Teatro Twitter*. Também realizei atividades nas áreas de assistência de filmagem em *Teatro Twitter* e de assistência e acompanhamento do processo criativo de outros dois projetos: *Caixa dos Segredos* e *Finge*.

Este relatório está organizado em cinco capítulos. No capítulo I refiro-me, de modo conciso, aos objetivos e à problemática que presidiram à redação do relatório. Tem como finalidade indicar o objeto e a temática em estudo e introduzir a problemática central do trabalho.

No capítulo II refiro-me à caracterização da instituição onde decorreu estágio, o TdG. Esta companhia tem um protocolo com a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa na qual, presentemente, realizo o Mestrado em Artes Cénicas.

No capítulo III introduzo e discuto o projeto *Teatro Twitter* e as atividades que nele desenvolvi. Nesta etapa insiro a exploração do ritual do chá tradicional da cultura japonesa – *chado* em japonês – abordando dimensões históricas, espiritualidade, estética, procedimentos e utensílios envolvidos no mesmo. Focar-me-ei especialmente na minha participação nos ensaios e no espectáculo, dispondo-a nas cinco cenas nas quais participei. Na última parte do capítulo, descrevo a atividade que desenvolvi na assistência à filmagem, com os participantes no projeto.

No capítulo IV refiro-me, de modo breve, aos outros dois projetos em que participei: *Caixa dos Segredos* e *Finge*, nomeadamente no âmbito da assistência e acompanhamento do processo criativo.

¹ Teatro da Garagem: TdG

No último capítulo, desenvolvo uma reflexão teórica sobre o tema e estabeleço algumas conclusões, de acordo com a problemática enunciada.

O meu primeiro objetivo de estágio foi participar nas áreas de cenografia e figurinos. Porém, durante a entrevista com Maria João Vicente, foi-me recomendada a participação no espetáculo como atriz. Tendo em consideração a minha experiência em diversas dimensões do processo criativo do espetáculo mencionado e de outros projetos da companhia visada, saliento as seguintes questões:

- De que modo foi relevante a minha presença no projeto *Teatro Twitter* para a dramaturgia e *performance* do mesmo?

- Como se relacionam a cultura japonesa e a cultura ocidental em *Teatro Twitter*?

A minha ligação à cultura japonesa e ao conhecimento dos procedimentos da cerimónia do chá provaram ser de grande importância para a visão artística do encenador Carlos J. Pessoa. A minha participação estava relacionada, entre outras cenas, com a abertura e fecho do espetáculo. Apresentei-me no início da peça, comunicando com o público em japonês, sem qualquer tipo de tradução. No fim da representação, o encenador solicitou que integrasse no espetáculo uma *performance* da cerimónia do chá.

A cultura japonesa contém, na sua base, conceitos como o respeito e a humildade. O ritual do chá realiza-se com gestos lentos e estética simples, tendo por base o desenvolvimento da mente. A minha interpretação e *performance* fundamentaram-se nestes elementos da cultura japonesa. Uma estética artística diferente da da cultura ocidental. Ao longo deste relatório, será analisada a forma como se interligam e comunicam estas culturas, artes e práticas neste espetáculo; de que modo a arte japonesa e a ocidental se harmonizam e aproveitam as suas diferenças estéticas sem prejuízo uma da outra; o que é *Teatro Twitter*, e a relevância que teve o estágio na companhia para mim.

II. Caracterização do Teatro da Garagem

O TdG é uma companhia portuguesa profissional de teatro. Foi fundada em 1989. O seu nome foi-lhe atribuído devido ao lugar onde se originou: uma garagem. O TdG começou a sua atividade numa antiga garagem em Abóboda, nos arredores de Lisboa. Estreou-se com o espetáculo *Pequeno Areal Junto à Falésia com Cravos, Parece-me...* em 1990. Algum tempo depois mudou o local de trabalho para um armazém no Poço do Bispo. Finalmente em 2005, foi convidado a realocar-se no Teatro Taborda pela EGEAC - Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa² Estreou-se com o espetáculo *À Procura de Júlio César* no Teatro Taborda. Desde então, continua a desenvolver atividades como a sua sede. É também financiado pelo Governo de Portugal – Secretaria de Estado da Cultura/ Direção- Geral das Artes.

Carlos J. Pessoa é um dos seus fundadores. É o autor, encenador e responsável pela direção artística da companhia. A maioria das peças são criadas a partir dos seus próprios textos originais. A companhia é liderada na atualidade por Carlos J. Pessoa e Maria João Vicente, atriz, presidente da direção e responsável pelas atividades artístico-pedagógicas. Esta companhia engloba um conjunto de artistas que se estabeleceram como atores fixos, um cenógrafo e figurinista, uma equipa de produção, um músico e um desenhador de luz³.

O TdG caracteriza-se pela sua pesquisa e caráter de experimentação do seu trabalho artístico. O TdG, como refere Maria João Caetano, “usa textos inéditos, de Carlos J. Pessoa, em que as histórias raramente são lineares e os níveis de leitura se sobrepõem”.⁴ O TdG investiga novas formas de escrita e novas formas cénicas.⁵ São propostas experimentais e originais, o que lhes confere um caráter de imprevisibilidade. Como está descrito no artigo de Frederico Bernardino o TdG é “Um Caso Singular do Teatro Português”.⁶ O grupo utiliza frequentemente a gravação de vídeos projetados nos seus

² “Teatro da Garagem”, Teatro da Garagem, consultado a 19 de março de 2017, <http://www.teatrodagaragem.com/>

³ *Ibid.*

⁴ Caetano, Maria João. “A Garagem é um Local um Pouco Clandestino à Margem”. *Diário de Notícias* (13 de novembro de 2014): 36.

⁵ “Teatro da Garagem”, Teatro da Garagem, consultado a 19 de março de 2017, <http://www.teatrodagaragem.com/>

⁶ Bernardino, Frederico. “Teatro da Garagem 25 Anos”. *Agenda Cultural* (novembro de 2014).

espectáculos. Além de dramaturgias originais, usam textos de obras canónicas da dramaturgia ocidental como *Hamlet* de William Shakespeare, *Nevoeiro* de Eugene O'Neill e *Camino Real* de Tennessee Williams. A companhia colabora com a comunidade através de serviços educativos com crianças, adolescentes e adultos. O seu símbolo é um peixe.

O Teatro Taborda localiza-se na Costa do Castelo, perto do Castelo de São Jorge em Lisboa. “Instituiu-se na segunda metade do século XIX. Inaugurou-se a 31 de dezembro de 1870”⁷ para a sua função de sala de espetáculos. De 1908 a 1955 pertenceu a João Antunes da Silva Junior. Em 1956, em seguida, passou a ser a propriedade de Mariana Rodrigues Antunes da Silva Cruzeiro. A partir de 1909 sofreu alterações estruturais sucessivas. Em 1966 foi comprado pela Câmara Municipal de Lisboa. “Em 1974, estava em mesmo mau estado de conservação”.⁸ Contudo, em 1980 foi concluído o contrato em relação à sua recuperação com um projeto dos arquitetos Nuno Tenotónio Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral através da Câmara Municipal de Lisboa - Direção Municipal de Reabilitação Urbana. “Em 1989 começaram as obras de recuperação”.⁹ Reinaugurou-se a 1 de junho de 1995, por volta do período das Festas da Cidade.

O nome do Teatro Taborda foi atribuído em homenagem ao grande ator famoso Francisco Alves da Silva Taborda da altura. Francisco Taborda nasceu em Abrantes em 1824. Estreou-se no teatro em 1846 e teve grande sucesso em Portugal. Faleceu em Lisboa em 5 de março de 1909.¹⁰

O Teatro Taborda “conserva a estrutura original, na harmonia arquitetónica e no ambiente dos pequenos teatros de bolso do século XIX, como ainda subsistem alguns, mas infelizmente poucos”.¹¹ É constituído por palco e plateia. O palco é quadrado, à italiana. A plateia é “delimitada por balcão com guarda metálica”.¹² Há “dois camarotes,

⁷ Anexo 1b.

⁸ “Teatro Taborda”, Restos de Coleção, consultado a 20 de março de 2017, <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2016/10/teatro-taborda.html>

⁹ Anexo 1b.

¹⁰ Anexo 1b.

¹¹ “Teatro Taborda”, Câmara Municipal de Lisboa, consultado a 20 de março de 2017, <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/teatro-taborda>

¹² “Teatro Taborda”, Direção-Geral do Património Cultural_Ministério da Cultura, consultado a 20 de março de 2017, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=20218

de cada lado”.¹³ “Completa o espaço público a existência de um 2º balcão, sobre o 1º e suportado por colunas metálicas”¹⁴ (figuras 1a e 1b).

¹³ “Teatro Taborda”, Direção-Geral do Património Cultural _Ministério da Cultura, consultado a 20 de março de 2017, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=20218

¹⁴ *Ibid.*

III. Projeto *Teatro Twitter*

III. 1. *Teatro Twitter*: Projeto de Comemoração do 25º Aniversário da Companhia

O espetáculo *Teatro Twitter* realizou-se de 13 de novembro a 7 de dezembro de 2014, dezanove dias na totalidade, no Teatro Taborda¹⁵(figura 2). O espetáculo teve a duração de uma hora e meia aproximadamente. É um projeto com dramaturgia de Carlos J. Pessoa para a celebração dos vinte cinco anos da companhia. O espetáculo articula momentos cénicos, no palco, e projecções em vídeo. Segundo Carlos J. Pessoa, o texto interpretado pelos atores nos vídeos realizados, ou seja, os *tweets*, reflectem os “anos de trabalho em que procurámos engendrar o alento para cada dia que passa”.¹⁶ A cascata, cenário utilizado, foi inspirada pela memória da infância do encenador: “de uma pequena cascata, ao pé de Seteais, em Sintra”.¹⁷ Também se refere à cascata do seguinte modo: “Quando a água começa a escorrer, aquilo para mim é tudo, é a minha vida toda”.¹⁸

Teatro Twitter é, assim, um ponto de chegada de vinte cinco anos da companhia, com o regresso ao início, isto é, um trabalho finalizado do seu percurso mantendo o olhar na sua origem. Depois da execução e experimentação desenvolvida em muitos espetáculos, chegou-se a este projecto graças ao avanço das técnicas digitais, mas sem esquecer o “espírito da companhia”¹⁹ de “demanda nunca acabada.”²⁰

Os momentos audiovisuais, previamente realizados, são projetados no ciclorama ou numa cascata do palco (figuras 3 e 4). Os vídeos visam essencialmente monólogos ou diálogos, com um ou dois atores, focando-se especialmente no seu rosto. Vinte e nove atores, colaboradores do passado e do presente da companhia representam ou são filmados com textos de mensagens curtas, *tweets*, de conversa diária, em vídeo. A

¹⁵ Da quarta-feira ao domingo pelas 21h30.

¹⁶ Anexo 2c.

¹⁷ Frota, Gonçalo. “A Paixão segundo Carlos J. Pessoa”. *Ípsilon*. (14 de novembro de 2014): 13.

¹⁸ Frota, Gonçalo. “A Paixão segundo Carlos J. Pessoa”. *Ípsilon*. (14 de novembro de 2014): 12.

¹⁹ De Barros, Eurico. “O Teatro da Garagem Faz 25 Anos a Tweetar”. *Time Out Lisboa* (19 de novembro de 2014): 49.

²⁰ *Ibid.*

dramaturgia organiza-se a partir de cenas organizadas por ordem alfabética, de A a Z usando a lógica das redes sociais e especificamente do *twitter*.

A estrutura do espetáculo seguinte era a seguinte: o rosto de um ou dois atores aparecem em cada cena filmada, projetada no ciclorama do palco como se de cinema se tratasse. As técnicas de edição digitais no vídeo são por vezes evidentes (figura 5). Os quatro estagiários que participaram no espetáculo como atores, onde eu própria me incluo, constituem um grupo heterogéneo: uma japonesa, duas gregas e um português. Participámos na cena, entre e por vezes sobre as projecções, e em articulação com os elementos cenográficos (figuras 6a, 6b e 6c). O texto dito por mim era em japonês e as atrizes gregas intervieram com textos em grego. Não havia textos em português representados diretamente em palco, somente no vídeo projetado. O espaço cénico era simples, contendo poucos elementos cenográficos: uma cascata em frente do ciclorama que cai no palco de forma inconstante; um “jardim japonês” com pedras brancas em frente da cascata e a projeção dos vídeos no ciclorama.

III. 2. Ritual do Chá – *Chado*

III. 2. 1. História do Ritual do Chá do Japão

O ritual do chá é uma arte da cultura japonesa tradicional. Realiza-se desde há quinhentos anos, aproximadamente. Utiliza-se chá verde em pó, *maccha* em japonês. Neste ritual, o anfitrião ferve água, faz chá em frente aos convidados e o serve-os. Ele ou ela e os convidados têm que seguir várias regras de etiqueta em todos os procedimentos de fazer e servir o chá e no momento de o tomar. Apreciamos o tempo tranquilo fora da vida quotidiana através da cerimónia do chá.

O desenvolvimento e fixação da cerimónia do chá decorreu de uma necessidade de aprofundar o seu carácter espiritual, em associação a um ideário budista.²¹ O ritual do chá denomina-se *chanoyu*, *chado* ou *sado* em japonês. *Chanoyu* significa “água quente para o chá”. *Chado* ou *sado* significa “o caminho do chá”. Utiliza-se o conceito de “caminho” não no sentido de deslocação física, mas sim como percurso da vida e

²¹ Imai, Masaharu. *Nihon no sado to wabi sabi bunka no seiritsu*. Cairo: Japan Foundation Cairo Office, 2011: 6.

perspectiva mental. O ritual do chá liga-se ao espírito de budismo Zen: “A finalidade do Zen é meditar para que se suprima a hesitação e a indecisão e se atinja a iluminação espiritual”.²² *Chado* relaciona-se com a nossa vida espiritual, seguimos o nosso caminho, avançando, sempre com o objetivo de nos desenvolvermos e de melhorarmos.

Devido aos efeitos positivos para a saúde, o chá era utilizado como remédio para além de ser consumido como bebida: “No fim do século XII, quando o *maccha*, o chá verde em pó, foi trazido da China para o Japão”.²³ O hábito de tomar chá verde difundiu-se entre os monges do budismo de Zen e os guerreiros *samurai* de classe alta²⁴ mas foi no fim do século XV que Murata Juko (1422-1502), monge e *chajin*, iniciou a criação do que hoje se considera a cerimónia do chá. *Chajin* é o perito no ritual do chá. Na segunda metade do século XVI, no período de Azuchi-Momoyama (1573-1603), Senno Rikyu (1522-1591), comerciante e *chajin*, completou-a finalmente. Depois do falecimento de Rikyu, os seus descendentes e discípulos estabeleceram três escolas do seu ritual do chá, *Senke: Omotesenke, Urasenke e Mushakojisenke*. No texto sobre a cerimónia do chá, da Embaixada do Japão no Brasil, refere-se a estas escolas como o seguinte: “*Urasenke* é a de maior dimensão relativamente ao número de membros. Estas escolas são diferentes nos detalhes, porém, conservam a essência da mesma”.²⁵ No presente, o ritual do chá realiza-se de acordo com o modelo estabelecido por Senno Rikyu. Senno Rikyu é admirado como um grande *chajin* mesmo na atualidade.

No início só os homens, como monges, *samurai* e comerciantes se dedicavam à cerimónia do chá. Mais tarde, a cerimónia expandiu-se às mulheres assim como às famílias de *samurai* e de comerciantes no período de Edo (1603-1867). No livro sobre o Japão escrito pelo autor Inoue, menciona-se como ficou popular a cerimónia do chá do modo seguinte: “O ritual do chá é conhecido por ajudar a melhorar o código de etiqueta

²² Inoue, Keiichi, et al. *Talking about Japan Updated Q & A*. Traduzido por Patrícia Mari Katayama, et al. Tóquio: Kodansha International, 2000: 199.

²³ “*Chanoyu - Cerimônia do Chá*”, Embaixada do Japão no Brasil, consultado a 5 de março de 2017, <http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/chanoyu1.html>: 1-2.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

e a desenvolver a força mental e começou a ganhar fama crescente em meados do período de Meiji (1868-1912)”.²⁶

III. 2. 2. Espiritualidade e Estética do Ritual do Chá

Como referi anteriormente, o ritual do chá foi influenciado pelo budismo de Zen. O aspeto espiritual é o mais importante e essencial nesta prática. O objetivo deste é purificar o espírito, procurar paz mental interior, aprofundar a mente e viver no próprio momento.

A cerimónia do chá, *chado* chama-se também *wabicha* em japonês. É caracterizada pela sua simplicidade²⁷, tanto na coreografia e utensílios, *chadogu* (utensílios da cerimónia do chá), como na *chashitsu* (sala da cerimónia do chá) entre outros. Partindo com um objetivo de crescimento em mente, dá-se importância a conceitos como a beleza assimétrica e desigual enquanto se rejeitam outros como o luxo e a beleza exagerada. Por exemplo, a taça de *wabicha* é admirada pela sua estética imperfeita, o que se verifica na assimetria, textura desarmoniosa, superfície irregular e no seu grau de opacidade irregular (figura 7). Como exemplo disto temos os erros que ocorrem durante o processo de cozedura das taças *wabicha*. Quando surge uma peça danificada, em vez de ser eliminada, esta ganha um significado espiritual maior e destaca-se por essa razão. O ritual do chá tem uma ligação a uma estética *wabi sabi*. *Wabi sabi* é a beleza refinada e clássica da simplicidade, elegância e do sossego. Valoriza-se o minimalismo e evita-se a degradação pelo luxo.

Os seus princípios básicos “são expressados num conceito, *wakeiseijaku*. *Wakeiseijaku* tem um sentido de harmonia, respeito, pureza e tranquilidade”.²⁸ Integra também outro elemento, *ichigo ichie*, que significa “um acontecimento único na vida”. Portanto, tem de ser realizada com empenho e seriedade.

²⁶ Inoue, Keiichi, et al. *Talking about Japan Updated Q & A*. Traduzido por Patrícia Mari Katayama, et al. Tóquio: Kodansha International, 2000: 235.

²⁷ Imai, Masaharu. *Nihon no sado to wabi sabi bunka no seiritsu*. Cairo: Japan Foundation Cairo Office, 2011: 14.

²⁸ Tankosha Publishing Editorial Office, *English for Use in “the Way of Tea”*. Quioto: Tankosha Publishing, 2003: 112.

Toda a coreografia realizada na cerimónia do chá é rigorosamente definida por regras. É simples, natural e calculada de maneira eficaz e racional. Todas as regras de etiqueta refletem conceitos e sentimentos de modéstia, respeito e agradecimento. A cerimónia do chá é uma arte de comunicação entre o anfitrião e os convidados, canalizando estes conceitos e sentimentos acima referidos. Presta-se atenção a todas as pessoas presentes e respeita-se cada utensílio.

III. 2. 3. Procedimentos e Utensílios do Ritual do Chá - *Temae* e *Chadogu*

Com a espiritualidade e a estética referidas no subcapítulo anterior, realiza-se o ritual do chá. Em *Teatro Twitter* aproveitei a experiência, conhecimentos e técnicas da cerimónia do chá adquiridos no Japão onde estudei o ritual do chá da escola *Urasenke*. Fiz parte do Clube da cerimónia do chá, *chado*, na escola secundária e tive aulas particulares com a professora da cerimónia do chá.

Na aula da cerimónia do chá, estuda-se *temae*. *Temae* são os procedimentos de fazer e servir chá. Por haver dezenas de variedades deste ritual, e de ser muito complexo, “estuda-se e aprende-se *temae* durante muitos anos”.²⁹ A cerimónia do chá completa, *chaji* da escola *Urasenke*, é construída pela seguinte ordem: *sekiiri* (entrada dos convidados); *sumitemae* (procedimentos com carvão); *kaiseki* (refeição ligeira japonesa); *nakadachi* (intervalo); *koicha* (parte principal: ingestão de chá grosso); e *usucha* (ingestão de chá fino). No total tem a duração de aproximadamente quatro horas. A minha professora da cerimónia do chá referiu que a preparação de *chaji* (cerimónia do chá completa e formal) tem uma duração de um ano envolvendo uma cuidadosa e específica escolha de cada utensílio de chá bem como de cada um dos restantes objetos e procedimentos. Como a realização desta cerimónia é complicada, por exigir uma preparação muito prolongada e tendo, ela própria, uma duração muito extensa, pode realizar-se também uma versão reduzida da mesma que é uma parte da *chaji* (cerimónia do chá completa): *usucha* (chá fino). Devido ao carácter multifacetado do ritual do chá

²⁹ “*Sado no otemae no shurui wa donokurai aruno?*” With Place, Ltd., consultado a 14 de março de 2017, <http://wabi-sabi.info/archives/209>

“diz-se que a cerimónia do chá, *chado*, se estuda e se aprende ao longo de toda a vida”.³⁰ Hoje em dia, a versão pequena da cerimónia do chá realiza-se em qualquer situação, tal como no serviço de chá na cafeteria japonesa em Quioto ou na vida pessoal do dia-a-dia, em situações especiais como em ocasiões sociais. Realizei pessoalmente a versão reduzida da cerimónia do chá várias vezes para alguns amigos, no Japão e em Portugal.

Na última cena de *Teatro Twitter* realizei uma *performance* de *bontemae* que é um *temae* (procedimentos de fazer e servir chá) de modo simplificado para principiantes nesta arte, utilizando uma *bon*, uma bandeja. A *performance* realizou-se a partir da versão curta da cerimónia do chá fino, *usucha*. Na cerimónia do chá, utilizam-se *chadogu*, os utensílios para a cerimónia. Os utensílios principais para o *bontemae* da cerimónia de *usucha* (chá fino) são seguintes: a *bon* (bandeja); a *chawan* (taça de chá); a *natsume* (pequena caixa de charão onde se guarda o chá verde em pó, *maccha*); o *chakin* (pano de cânhamo para limpar a taça); o *chasen* (batedor de bambu para fazer chá); a *chashaku* (colherzinha de chá verde em pó, *maccha*); o *kensui* (recipiente onde se deita água); a *fukusa* (pano de seda); e o *tetsubin* (chaleira de ferro) (figuras 8a, 8b, 8c e 8d). A preparação em particular para a realização de *bontemae* é seguinte: passar *maccha*, chá verde em pó ao passador para o fazer uniformemente; ferver água quente e pô-la no *tetsubin* (chaleira de ferro); molhar, espremer e dobrar o *chakin* (pano de cânhamo) seguindo as regras de dobrar; pôr utensílios na *bon* (bandeja) seguindo as regras. O processo do *bontemae* realizado no Japão, de modo conciso, é o seguinte:

1. Purificação dos utensílios com a *fukusa* (pano de seda) e da própria *fukusa*;
2. *Chasentoshi*, verificação do *chasen* (batedor de bambu para fazer chá) e purificação da *chawan* (taça de chá) com água quente;
3. Fazer chá com o *chasen* (batedor de bambu para fazer chá) enquanto se dissolve o chá verde em pó na água quente e mexer até se formarem pequenos aglomerados de espuma uniforme na superfície do chá;
4. Servir o chá aos convidados;

³⁰ “*Sado no otemae no shurui wa donokurai aruno?*” With Place, Ltd., consultado a 14 de março de 2017, <http://wabi-sabi.info/archives/209>

5. Limpar a taça e arrumar o *chadogu* (utensílios).

Cada ação e movimento no *temae* (procedimento do ritual do chá) tem um significado³¹. Na *performance* em *Teatro Twitter*, começava pela etapa de purificação dos utensílios utilizando a *fukusa* (pano de seda). Dobro a *fukusa* antes da sua utilização: “A *fukusa* utiliza-se para purificar vários utensílios”. O procedimento “de dobrar a *fukusa* simboliza também a purificação da própria *fukusa*”.³² Com a *fukusa* purifico os dois utensílios: *chashaku* (colherzinha de chá verde em pó, o *maccha*) e a *natsume* (caixinha de charão onde se guarda o chá verde em pó). Realizo em seguida o *chasentoshi* na chávena, isto é, a verificação do *chasen* (batedor de chá feito de bambu). Purifico a mente e concentro-me ao mesmo tempo que realizo cada ação.

Durante o processo, pouco antes de fazer o chá, o anfitrião recomenda aos convidados que provem os doces. Os convidados tiram os doces do prato, o *higashibon* e comem-nos do *kaishi* (prato de papel) que trouxeram de casa. Depois de acabarem de comer, tomam o chá. Nunca se come os doces e se toma chá ao mesmo tempo.

Na cerimónia do chá a purificação é um elemento importante. “As ações de purificação dos objetos têm um significado espiritual (...). Cada ato contribui para a purificação e a concentração mental”.³³ Como a cerimónia do chá é uma arte, reflete a personalidade da pessoa que a efetua. A professora dizia-me que eu tinha aptidão para efetuar o *temae* de modo bonito e com delicadeza: a minha personalidade tranquila, minuciosa, cuidadosa e paciente reflete-se sobre a expressão na realização da cerimónia do chá. Se a pessoa for descuidada e impaciente isso reflete-se também nos gestos apressados, o que estragaria toda a estética desta cerimónia.

III. 3. Tarefas no Projeto: Participação nos Ensaios e no Espetáculo

O meu envolvimento com *Teatro Twitter* enquanto atriz teve lugar num período de quinze dias durante os ensaios intensivos, antes da estreia, e nas suas dezanove

³¹ Tankosha Publishing Editorial Office, *English for Use in “the Way of Tea”*. Quioto: Tankosha Publishing, 2003: 100.

³² Tankosha Publishing Editorial Office, *English for Use in “the Way of Tea”*. Quioto: Tankosha Publishing, 2003: 103.

³³ *Ibid.*

representações ao longo de quatro semanas. Desenvolvi um trabalho em equipa tanto com o encenador como com os atores orientadores.³⁴ Nos ensaios participei fazendo sugestões ao encenador para a alteração do texto e relativamente ao modo como os movimentos eram desempenhados. Pelo meu conhecimento da cultura japonesa, pude contribuir em aspetos relacionados com a dramaturgia, os movimento e gestualidade, a *performance* e interpretação (inclusivamente no que respeita o modo de pronunciar o texto).

Devido à ligação intrínseca entre o conceito do ritual do chá e o meu papel no espetáculo, os meus figurinos consistiram num *yukata* com meias e chinelos tradicionais japoneses. O *Yukata* é um tipo de *kimono*, um traje japonês tradicional. Quanto à maquilhagem tentei emular o estilo da de uma *geisha*. No Japão, as *geishas* realizam frequentemente a cerimónia do chá. A partir desta imagem de *geisha*, fiz um penteado com o cabelo meio apanhado e dois ganchos de cerejeira que evocavam a paisagem do Japão. Estes ganchos desempenhavam igualmente um aspeto cénico, uma vez que produziam um reflexo da luz utilizada no palco.

Vestir a roupa japonesa tradicional é uma arte que em japonês se denomina *kitsuke*. Tal como na cerimónia do chá, existem várias regras rigorosas também na arte de *kitsuke*. Exigem-se técnicas minuciosas e muito cuidadosas. Uma vez que não vestimos a roupa tradicional japonesa no dia-a-dia como antigamente no Japão, precisamos de ter aulas para estudar as técnicas e a forma de vestir para que consigamos usar este fato de modo adequado e correto. Temos de o memorizar. Contudo, como esta arte é complexa, precisei de rever o vídeo das aulas de *kitsuke* que tinha feito no Japão para relembrar e confirmar cada passo do processo; técnicas e regras em detalhe. A minha professora do ritual do chá referiu que, mesmo sendo veterana em *kitsuke*, ocasionalmente se esquece de partes do processo se não tiver oportunidade de praticar durante algum tempo, devido à sua complexidade. Em resumo, as etapas são: vestir a roupa interior; vestir o *yukata*, apertar a faixa (o *obi*) e fazer o seu laço. Utilizam-se muitas fitas ocultas cuja função é fixar a roupa firmemente assim como definir e manter o seu comprimento. É da maior importância que estes ajustes sejam feitos corretamente pois, ao contrário da roupa ocidental, a roupa tradicional japonesa precisa de ser adequada ao corpo de cada vez que é vestida. A altura do vestuário deve ser suficiente para ficar um pouco abaixo dos tornozelos, de modo a escondê-los. O *kimono* deve sobrepor-se à frente de modo que o

³⁴ Nuno Pinheiro, Maria Leite, Maria João Vicente e Nuno Nolasco.

seu ponto de cruzamento fique no eixo central do corpo. Tem de haver um espaço onde caiba um punho (*kobushi*) entre a parte de trás do pescoço e a gola. A silhueta da parte inferior do corpo tem de ser o mais reta possível assim como a linha cozida da dobra da abertura do lado esquerdo do *kimono*. Tive oportunidade de praticar o ato de vestir a roupa tradicional japonesa por volta de trinta vezes durante a preparação e o período ativo do espetáculo, dessa forma fui capaz de melhorar a minha técnica. Inicialmente, precisava de uma hora e quarenta minutos, aproximadamente, contudo consegui começar a vestir-me em menos tempo, cerca de cinquenta minutos. Assim, precisei de preparação prévia e treino para conseguir produzir uma obra da arte de *kitsuke*: vestir o traje tradicional de modo correto. Estudei a maquilhagem moderna tanto o estilo de *geisha*, como a de teatro para melhorar a autenticidade da minha aparência em palco. Como atriz japonesa, dei o meu melhor para representar a minha origem.

III. 3. 1. Cena 1: Recepção do Público - Ritual

A cena 1 é a abertura de *Teatro Twitter*. O espetáculo abriu com uma cena na qual eu participei sozinha. Começava com uma advertência aos espectadores. De seguida passámos à cena A do vídeo. O encenador, Carlos J. Pessoa sugeriu-me que fizesse esta cena para receber o público como se de uma atmosfera de ritual de acolhimento aos convidados na cerimónia do chá japonês se tratasse. A cena realizava-se sem música, em silêncio. O texto utilizado na cena era o seguinte. Os números seguintes correspondem aos momentos em que os gestos foram realizados:

(1) Bem-vindos ao Teatro da Garagem! (2) Por favor, desliguem os equipamentos eletrónicos. Gostaríamos de contar com a vossa atenção. Lamentamos o incómodo. (3) Se tiverem algum problema não hesitem em entrar em contacto com o Teatro da Garagem. (4) No Teatro da Garagem, a resolução dos problemas é muito mais fácil. Visite o nosso website: teatrodagaragem.com. (5) O seu tempo é precioso assim como a sua saúde. Traga um amigo também. Não acha positivo partilhar e dar guarida ao seu semelhante? (6) Cuidado com os degraus. Não esforce os joelhos (7) em demasia e lembre-se de lavar as mãos (8) antes das refeições. (9)

Seguidamente se apresenta a tradução para japonês e a leitura fonética em alfabeto latino (*romaji*):

(1) ガラージェン劇場へようこそお越しくございました。(2) 電子機器の電源をお切り下さい。ご注意くださいますよう、お願い致します。ご不便をお掛け致しますことをお詫び申し上げます。(3) 問題がございましたら、ガラージェン劇場へ (4) お控えなくお申し付けください。ガラージェン劇場では問題の解決が大変容易です。私共のホームページ

teatrodagaragem.com を是非ご覧ください。(5) ご健康と同じくお時間も貴重です。ご友人もお連れ下さい。お家を他の方と共有し提供することは、前向きなことだと思いませんか。(6) 階段にご注意下さい。過度にお膝に (7) 負担をかけませんよう。またお食事前には必ず手を (8) お洗い下さい。(9)

(1) Garajen Gekijo e yokoso okoshi kudasai mashita. (2) Denshikiki no dengen o okiri kudasai. Gochuui kudasai masuyo, onegai itashimasu. Gofuben o okake itashimasu koto o owabi moshigemasa. (3) Mondai ga gozaimashitara, Garajen Gekijo e (4) ohikae naku omoshitsuke kudasai. Garajen Gekijo de wa mondai no kaiketsu ga taihen yoidesu. Watakushidomo no homupeji teatrodagaragem.com o zehi goran kudasai. (5) Gokenko to onajiku ojikan mo kichodesu. Goyuujin mo otsure kudasai. Ochi o hoka no kata to kyoyu shi teikyo suru koto wa, maemukina koto da to omoini narimasenka. (6) Kaidan ni gochuui kudasai. Kadoni ohiza ni (7) futan o kakemasenyo. Mata oshokuji mae ni wa kanarazu te o (8) oarai kudasai. (9)

Este texto foi escrito pelo encenador propositadamente para esta cena. Uma das minhas tarefas consistiu na tradução do mesmo para a língua japonesa. Pedi-lhe para me esclarecer quanto às suas ideias e descrever as frases de forma mais natural para a tradução para japonês. Fizemos algumas alterações do texto escrito, primeiramente, para fazer os espectadores entenderem melhor uma parte específica do texto e para o tornar mais interessante, seja no seu modo escrito seja em cena. Uma delas foi a mudança da frase “Inscreva-se!” para “Visite o nosso website, teatrodagaragem.com”. Era a única frase compreensível na cena para o público porque todo o texto se encontrava em japonês sem tradução e sem legendas. A tradução foi introduzida somente no programa de sala. Foi uma cena a solo. A comunicação era direta e exclusivamente com os espectadores.

Representei esta cena incorporando a espiritualidade que está intrinsecamente ligada ao ritual do chá: *omotenashi* e *ichigo ichie*. *Omotenashi* é a hospitalidade japonesa aos convidados sem expectativa de retribuição. O único objetivo é satisfazê-los com o serviço que oferecemos. O conceito de *ichigo ichie* fez-me dar valor a cada momento e a cada encontro com o público porque não existem duas instâncias iguais do mesmo momento e do mesmo encontro na nossa vida. Sem convidados, não há a realização do ritual do chá. Sem o público, não há a realização do espetáculo. Fiz esta cena com todo o meu coração, expressando a base dos conceitos de agradecimento e das palavras “muito obrigada por terem vindo ver o espetáculo”. Se não tivéssemos espectadores, só faríamos os ensaios e não existiria este momento único, nem este encontro único.

O encenador orientou-me a fazer esta cena com alguns gestos para que ficasse mais envolvente cenicamente. O público poderia cansar-se da cena por falta de compreensão da língua japonesa. Fiz vénias com convicção três vezes de modo a inclinar a cabeça a noventa graus para demonstrar o maior respeito possível; depois da primeira

frase (2), no meio (3) e depois do texto (9). As vénias são importantes e essenciais para mostrar o respeito, agradecimentos e modéstia na cerimónia do chá e em qualquer outra situação no Japão. Este gesto é transversal a diversas culturas e permitiu que o público compreendesse a minha intenção, mesmo sem compreender o conteúdo do texto. Inseri mais seis gestos japoneses na cena, ligados ao conteúdo do texto e aos conceitos da cerimónia do chá com rigor, meditação e requinte: segurar a mão esquerda com a mão direita (1) e manter as mãos juntas exceto nos momentos em que realizei outros gestos (4), (6) e (8); pôr as mãos no peito para indicar “nós” (TdG) (4); baixá-las e voltar a cruzá-las (5) e (9); estender braços para indicar “degraus” (6); bater os joelhos duas vezes enquanto agachada durante a frase, “Não esforce os joelhos em demasia” e voltar à posição de mãos juntas (7); e esfregar as mãos no sentido de “lavar as mãos” (8) (figuras 9a e 9b).

Para além da orientação do encenador, tive oportunidades de ter orientações de outros atores da companhia ao longo do período dos ensaios. Em primeiro lugar, deram-nos orientações, a mim e aos outros estagiários, como preparação para a interpretação. Fizemos aquecimento corporal; *mind set* para mantermos a concentração ao longo de todo o espetáculo e durante a nossa representação, mesmo quando acabámos a ação em cena. Em segundo lugar, sob a orientação dos atores Nuno Pinheiro e Maria João Vicente, pratiquei caminhar para que conseguisse parar no centro do palco exatamente em sete passos e me virásse uma vez. Memorizei os movimentos fisicamente através dos ensaios e da prática individual. Para estabelecer o alinhamento de todos os movimentos e de toda a interpretação através do ritual do chá japonês, Nuno Pinheiro deu-me os seguintes conselhos: manter em mente o ritmo de elaboração dos movimentos de forma rigorosa e moderada; dar um pouco de tempo antes de cruzar as mãos e fazer uma breve pausa depois de chegar à posição para depois introduzir o texto. Devido ao conceito do meu papel e do traje japonês tradicional, caminhei com passos pequenos. Fiz movimentos diferentes daqueles feitos pelos outros estagiários com o intuito de poder assumir uma personagem japonesa. Através dos ensaios práticos, aprendi como representar, expressar e transmitir mensagens mantendo esses conceitos em mente. Aprendi a maneira correta de falar : usando um tom de voz grave que se propagasse bem no teatro entre outras técnicas.

Como *Teatro Twitter* começava com esta cena, o período de concentração que antecedia a minha entrada em palco era de absoluta importância para dar um bom início à peça. Na estreia, esta cena foi muito impressionante para mim porque tive o primeiro

contato com o público depois de todos os ensaios. Quando comecei a falar em japonês, a reação do público surpreendeu-me pois começou a rir. Não compreendi porque o fazia, contudo depois percebi que era interessante ou engraçado para ele devido à estranheza da língua estrangeira e ao facto de ser marcante ou impressionante. Quando disse a frase com “teatrodagaragem.com,” e depois de se aperceber deste termo em particular, riu a bom rir. Deu-me a oportunidade de aprender a dizer o texto com tempo. Depois de o público acalmar, então prosseguia. Assim, apesar de ser uma língua estrangeira totalmente diferente da língua portuguesa, continuava a existir uma comunicação e interação com o público. Como David Antunes, colabrador da companhia no passado, escreveu nos seus comentários no programa de sala: “três actrizes estrangeiras, falando línguas bárbaras sem qualquer tradução (...) criam uma paisagem cénica ritual (...) mas todos nós apostamos saber o que aquelas criaturas estão a dizer, a fazer e a representar...”.³⁵ Mesmo que não se perceba o significado do texto, ainda assim existe algo que é transmitido aos espectadores quando se fala noutra língua. Consegui transmitir mensagens e ultrapassar obstáculos da linguagem com *omotenashi* e *ichigo ichie*. Foi uma comunicação real com o público.

Depois da estreia, através de conversas com alguns elementos do público, compreendi que o meu conceito de gestualidade japonesa era diferente da ocidental. Portanto, pode considerar-se que todos os factos, seja a língua, seja a gestualidade, tivessem um certo impacto nos espectadores. Deste modo, consegui receber o público através do ritual japonês teatralizado.

III. 3. 2. Cena 2: O Uso do Motete de W. A. Mozart, *Ave Verum Corpus*

O objetivo da minha ação na cena 2 foi idêntico do que presidiu à cena 1: receção do público a partir do conceito do ritual do chá. Contudo, o ambiente era diferente. Antes da cena J do vídeo, a cena 2 começava com o vídeo em que Sílvia Filipe ensina o motete de W. A. Mozart *Ave Verum Corpus*³⁶ a Beatriz Pessoa, filha do encenador enquanto o mesmo se ouvia simultaneamente (figuras 10a, 10b, 10c e 10d).

³⁵ Anexo 2e.

³⁶ “*Ave verum corpus natum de Maria Virgine. Vere passum, immolatum in cruce pro homine Cuius latus perforatum fluxit aqua et sanguine Esto nobis praegustatum mortis in examine O Iesu dulcis, o Iesu pie, o Iesu fili Mariae*”. Tradução em português: “Salvé, ó verdadeiro corpo nascido da Virgem Maria. Que verdadeiramente padeceu e foi imolado na cruz pelo homem de seu lado transpassado fluíu água e sangue. Sê para nós remédio na hora tremenda

Este motete recria a atmosfera da missa cerimonial do cristianismo. Segundo Rui Cabral Lopes, este motete parte de um:

(...) texto latino, proveniente de um manuscrito do século XIV guardado no mosteiro de Reichenau teve um uso frequente no sul da Alemanha e na Áustria, inserido nas missas solenes e nas cerimónias de bênção do Santíssimo Sacramento... (...) Mozart confia ao motete a mais sincera percepção da religiosidade. É uma oração breve, emocionada, intensa, na qual se preconiza a atmosfera mística, ...³⁷

Durante esta cena tive a companhia de um colega estagiário português vestido com um *smoking*. Ele apontou-me o microfone para eu dizer o texto em japonês. Assim, a cena 2 é composta pela colaboração dos rituais: ritual do chá japonês e ritual da missa na igreja católica. Ao contrário da cena 1, houve uma mistura de línguas nos textos em japonês e do motete em latim. As misturas do som e a melodia das duas línguas diferentes, a minha interpretação com a concepção do ritual do chá e com a roupa japonesa tradicional e o motete ocidental produziam uma estética particular.

Adequiei o modo de falar ao uso do microfone em comparação com a cena 1 realizada sem microfone. Numa ocasião durante o ensaio, disse o texto com pausas demasiado longas e a cena passou para a cena seguinte do vídeo antes de acabar o meu ato. Portanto, precisei de falar com o ritmo estável dentro do tempo determinado. Utilizei a experiência e técnicas adquiridas no trabalho de programa da rádio no Japão: falar com o microfone e acabar dentro do tempo limitado.

O motete ocidental deu-me uma sensação confortável na interpretação bastante diferente daquela na cena 1, realizada sem qualquer acompanhamento. Interagi nesta cena 2 tanto com os espectadores, como com o outro ator. Prestei atenção para ele me apontar o microfone apropriadamente, tanto no que respeitou ao *timing* do texto, como à minha gestualidade. Realizada desta forma, esta cena 2 tornou-se diferente da cena 1 apresentando uma estética original. A reação do público foi diferente da observada na cena anterior. A cena 2 já não era uma abertura e foi apresentada depois da cena J do

da morte, ó doce Jesus, ó bom Jesus, ó Jesus filho de Maria". In L. Jean Lauand, "In Mortis Examine - Nota sobre o Ave Verum Corpus", São Paulo, Editora Mandruvá. Consultado a 8 de março de 2017, http://www.hottopos.com/mirand7/in_mortis_examine.htm

³⁷ Anexos 3e e 3f.

vídeo. Nesta segunda aparição em cena, os espectadores já estavam habituados a ver-me em palco e assistiram a esta cena aceitando-a como estando mais integrada na peça.

III. 3. 3. Cena 3: Caminhada com Chapéu no “Jardim Japonês”

A imagem que o encenador criou para a minha personagem, nesta cena, é a de uma *geisha* bem arranjada durante uma cena de guerra. A cena é construída a partir do contraste entre a caminhada, com um traje japonês e fazendo sorrisos abertos, e a música que apela à memória de destruição.

Nesta cena 3, surjo no final da cena L do vídeo na qual os dois atores falam sobre “a doença da civilização”. As suas caras ficam escuras, começa a música que evoca a destruição e a luz vermelha incide no “jardim japonês”. Caminho com o chapéu de papel japonês ao longo do “jardim japonês” (figuras 11a, 11b e 11c). Aqui realizei uma sequência de movimentos: entrar no palco; entrar no jardim; caminhar com três paragens nas quais sorri de forma rasgada; sair do jardim; desaparecer do palco.

Este cenário de jardim foi montado a partir da imagem que o Ocidente tem do jardim japonês. Contudo, não é exatamente um jardim japonês. O jardim japonês é construído por pedras brancas pequenas cujos tamanhos são iguais, espalhadas de modo uniforme para a superfície ficar plana. Para as pessoas atravessarem o jardim, há outras pedras planas que podem pisar. É construído minuciosamente com todo o cuidado. O jardim do cenário, pelo contrário, continha somente pedras brancas grandes e desiguais. Neste aspeto, reflete-se o olhar ocidental da cultura japonesa. Na realidade, é um jardim “japonês” ocidentalizado. Na verdade, não se caminha, nem se pisa diretamente com os chinelos as pedras brancas para não estragar a beleza das mesmas postas em plano e para evitar o perigo. Portanto, foi necessário fazer uma adaptação de movimentos na interpretação. Tive sempre que ter cuidado em me manter equilibrada com os chinelos japoneses para não cair.

Sob a orientação do ator Nuno Pinheiro, e de modo a tornar mais “cénica” a minha ação, treinei e pratiquei a caminhada e o olhar para o público de modo a que o meu rosto fosse visto. Reforcei o estudo das caminhadas e dos movimentos naturais e reais de *geisha* através da visualização de um documentário. A cena X do vídeo começava logo a seguir,

portanto, tive que acabar esta ação dentro do tempo determinado com a velocidade adequada. Tendo como base a do passeio por um verdadeiro jardim japonês, realizei a interpretação com a lentidão e o requinte característicos da cultura japonesa. Sorri e olhei para o público como se estivesse a olhar para o jardim japonês com os pássaros. Consegui atuar dentro do tempo limitado a integrar-me na personagem.

III. 3. 4. Cena 4: Dança do Ranho

Esta cena 4 começa logo a seguir à cena S do vídeo na qual os dois atores, Maria Leite e Frederico Barata, com lenço de papel na narina refletem sobre “o turismo ranhoso” (figura 12). Nós, os quatro estagiários - uma japonesa, duas gregas e um português -, dançamos sobre a música com um lenço de papel na narina (figuras 13a e 13b). Dançamos até uma atriz grega bater as mãos. A música para, olhamos para ela e tiramos o lenço da narina, como a regressar à realidade, e saímos. É uma cena cômica.

No início dos ensaios, eu não sabia como agir com a música alegre. O ator Nuno Pinheiro orientou-me para fazer movimentos com pequenos passos “à japonesa”. Na verdade, este é um clichê ocidental da cultura japonesa. Estes pequenos passos são uma tentativa de imitação dos passos da tradição japonesa: *suriashi*. *Suriashi* são passos a arrastar os pés no chão devagar, mantendo a postura com equilíbrio. Tal como o ator me indicou, apliquei estes passinhos estereotipados. Os restantes movimentos eram feitos de forma basicamente livre. Portanto, estudei a dança japonesa tradicional a partir da visualização de uns vídeos de forma a aplicar alguma coreografia e a ter mais noção dos movimentos lentos e minuciosos da dança japonesa. Realizei uma *performance* com base nos passos que aqui são considerados “à japonesa”. Os colegas faziam movimentos “ocidentais”: mais amplos e rápidos e aparentemente alegres. Tinham a noção da diferença do meu papel. Uma vez que na maioria das cenas em que aparecia interpretava sozinha no palco, nesta cena 4, construída a partir da colaboração das *performances* “à japonesa” e “ocidental”, tive mais consciência da interação com os outros atores no palco. Esta cena foi

Nos espetáculos, nem sempre dançava da mesma maneira. Mexia-me como sentia cada momento, portanto, improvisava alguns movimentos. A atuação nesta cena fez-me desenvolver capacidades de improvisação e flexibilidade. A improvisação alarga a

dimensão interpretativa e resulta numa expressão mais desinibida. Numa das representações caiu-me o lenço de papel da narina quando olhei para a a minha colega grega. A cena ditava que o tinha de tirar com a mão, mas devido a este evento aleatório tive de improvisar. Tirei-o, agachando-me, como se fosse natural. Pude experimentar, em primeira pessoa, o que é a improvisação real.

III. 3. 5. Cena Final: Ritual do Chá

Esta cena é o fecho de *Teatro Twitter* depois de acabarem todas as cenas A a Z do vídeo. O encenador Carlos J. Pessoa sugeriu-me também que realizasse o ritual do chá na interpretação desta última cena. Quando experimentámos, aprovou e decidiu aplicar este ritual na cena. O conteúdo da cena é o seguinte:

1. Começam sons de pássaros a cantar. O ator português prepara o ritual do chá, colocando um tapete no chão e alguns objetos.
2. Começo a ação do ritual do chá. Faço o primeiro processo: purificação dos utensílios com a *fukusa* (pano de seda) e da própria *fukusa*. Continuo sentada.
3. As duas atrizes gregas aparecem, sentam-se no chão e acendem as velas atrás do “jardim japonês”.
4. Começa a cair a cascata situada em frente ao projetor do ciclorama, por detrás do “jardim japonês” no meio do palco. Ao mesmo tempo, inicia-se o motete *Ave Verum Corpus*.
5. O ator português aparece com uma pistola para o duelo e passa pela cascata. É baleado e cai ficando imóvel no meio da cascata.
6. O vídeo dos filhos do encenador na montanha aparece no ciclorama. As atrizes gregas olham para o ator português morto e cada uma olha para um local indeterminado durante algum tempo.
7. As atrizes gregas começam a apagar as velas. Paro o ato do ritual do chá e levanto-me. Nós as três vamo-nos embora.
8. Restam só cascata a cair, o ator morto, os objetos do ritual do chá e o vídeo projetado enquanto o motete continua a tocar.

9. O vídeo acaba. A cascata para de cair. O ator morto mantém-se em cena. A luz apaga-se. O motete termina e acaba a cena final (figuras 14a, 14b, 14c e 14d).

De seguida, descrevo o processo da *performance* da cerimónia do chá que realizei durante a cena. Como anteriormente explicado nos subcapítulos III. 2. 2 e III. 2. 3, há várias regras em todos os procedimentos de fazer e servir o chá. No ensaio, insisti para que a ação na cena não ficasse muito diferente do ritual do chá verdadeiro. Contudo Maria João Vicente advertiu-me que eu não estava a fazer exatamente a cerimónia do chá. Depois compreendi que estava a fazer uma *performance* da cerimónia do chá, portanto alguns elementos têm que ser adaptados para serem realizados de modo “cénico”.

Antes de começar a ação da cerimónia do chá, o ator português pôs a *kensui* (recipiente onde se deita água), doces com o prato e o *kaishi* (prato de papel) na cena os quais não são colocados antes do ritual do chá verdadeiro. Omiti a primeira vénia, antes do começo do ritual do chá, seguindo a ideia de que se tratava de uma *performance*. Utilizei um bule em vez de uma chaleira de ferro. Seguidamente fiz uma vénia para sugerir o consumo dos doces aos convidados na direção do público; não utilizei chá verde em pó (*maccha*) na cena. A minha *performance* era só a primeira parte da cerimónia até pouco antes de fazer o chá e o pôr, com a *chashaku* (colherzinha do *maccha*), na taça para servir ao convidado. Foi então desta forma que esta adaptação do ritual do chá da última cena foi teatralizada.

Como o ato do ritual do chá era uma parte importante, precisei de concentração na sua realização. Tive algumas dificuldades. No entanto, enquanto representava, comecei a sentir melhor o processo da cena e a existência dos outros atores em palco. Precisei de ter cuidado com o *timing* para parar o ato da cerimónia do chá e de me levantar. Verifiquei que, por causa de utilização da música e do vídeo, este *timing* era fundamental para encaixar a cena no tempo definido.

Durante a atuação neste espetáculo, incorporei, de uma forma consciente e consistente, a personagem que faz o ritual do chá. Realizei cada ação minuciosamente, com todo o coração, regendo-me pelos princípios de *wakeiseijaku* (harmonia, repeito, pureza e tranquilidade), *omotenashi* (hospitalidade sincera e sem esperança de recompensa) e *ichigo ichie* (apreciação de cada momento e de cada encontro). Consegui realizar a *performance* do ritual do chá colaborando com todos os elementos cénicos o que resultou numa sensação agradável, mas diferente da de uma autêntica cerimónia do

chá. Vivenciei cada momento e cada ação da *performance* como se fosse a última, porque cada momento é único e o mesmo encontro não acontece duas vezes da mesma forma.

Todos os elementos estão integrados, unificados e colaboram nesta cena final. A cascata a cair, o cantar dos pássaros, o “jardim japonês” e o vídeo da montanha evocam a natureza ligada ao ritual do chá. Tanto a cena como a parte do ritual do chá estão em harmonia com a natureza. Aqui, a estética refinada e simples, o *wabi sabi* do ritual do chá japonês e a de natureza interligam-se com o ritual ocidental e com o motete de Mozart, numa cena onde o oriental e o ocidental se cruzam. A minha *performance* da cerimônia do chá chamou a atenção do público. Sobretudo no momento de dobrar a *fukusa* (pano de seda), senti o olhar penetrante dos espectadores, principalmente na estreia do espetáculo. O ato de dobrar a *fukusa* rigorosa e lentamente, o que é uma particularidade da cultura japonesa, afigurou-se numa cena inesperada para o público.

III. 4. Assistência à Filmagem

Para além da experiência de participação nos ensaios e no espetáculo do projeto, tive uma oportunidade de assistir ao processo de filmagem. A filmagem decorreu durante treze dias no total, no final de setembro e em outubro de 2014, antes de começo dos ensaios intensivos do espetáculo. Assisti à atuação dos participantes do projeto. Eram vinte e nove atores no total entre os quais vinte cinco eram atores convidados. Observei o processo da gravação e ajudei em algumas situações, como mostrar o papel com a descrição da cena e com o nome de cada ator antes do sinal do começo da ação. Esta experiência no âmbito de filmagem reforçou a minha noção do processo de interpretação.

Como se vê no título *Teatro Twitter*, o espetáculo relaciona-se com a lógica das redes sociais e mais especificamente com o *twitter*. Cada ator diz mensagens curtas sem ligação entre si, como *tweets*. No vídeo, só os bustos dos atores são visados. As imagens projetadas de dois atores aparecem em dois ecrãs lado a lado. A filmagem da maior parte das cenas realizou-se no palco do Teatro Taborda. No processo de gravação, as duas câmaras visavam os atores e estes interpretavam a olhar de frente para cada câmara (figura 15) ou por vezes frente a frente. Na filmagem, os atores interpretavam de várias maneiras a mesma cena, com o fim de obter mais material para a posterior edição. Na maioria das vezes, os atores filmaram várias cenas no mesmo dia. Havia mudança de guarda roupa e

caracterização na filmagem de cada cena para que se construíssem várias personagens diferentes.

Na filmagem da cena L e da cena V, o realizador aproveitou algumas circunstâncias, momentos, que ocorreram inadvertidamente durante a gravação. A gravação da cena L decorreu numa sala do Teatro Taborda (figura 16a). Os dois atores, Filipe Duarte e Ana Tang foram filmados juntos, com a paisagem de Lisboa através da janela, como painel de fundo, num ângulo diferente das anteriores. Carlos J. Pessoa utilizou os uivos dos cães que se ouviam ao fundo e os sinos da igreja que tocaram durante a gravação: o que é audível na projeção realizada durante o espetáculo (figura 16b). A filmagem da cena V realizou-se numa capela que fica na cave do Teatro Taborda. Nesta cena, Fernanda Neves repete uma frase vinte cinco vezes: “o facto de existires faz-me ver o mundo de outra maneira”. O realizador pediu-lhe que interpretasse diferentes versões para ter variedade de expressões em cena. Houve chuva torrencial no dia da gravação. A chuva deu um efeito misterioso à imagem do vídeo como David Antunes refere no programa de sala: “imagem fantasmática e oracular de Fernanda Neves , na cena V...”³⁸ (figuras 17a e 17b).

Desenvolvi uma noção de interpretação através da observação das filmagens. Observei a improvisação de alguns atores quando esta se manifestava naturalmente no meio das suas interpretações assim como adições e alterações do texto. Aprofundei também a compreensão das diferenças de atuação no contexto de uma filmagem e do desempenho em cena em *Teatro Twitter*. Na filmagem, as câmaras fixas limitavam os movimentos dos atores visto estes terem de manter as suas posições de forma a se manterem no enquadramento. Os atores tiveram que manter um espaço circunscrito de ação, uma limitação com a qual tiveram de lidar enquanto representavam. Por outro lado, no teatro, os quatro estagiários, como atores no palco, pudemos atuar livremente em todo com menos limites espaciais. As projeções apresentavam sempre as mesmas imagens, enquanto que em cena, a atuação dos atores era sempre diferente em cada representação. Esta faceta é fulcral e específica de *Teatro Twitter*.

O método de filmagem por Carlos J. Pessoa foi o seguinte: pede aos atores para desempenhar uma cena. Se o resultado for compatível com a sua ideia mental, imagem e sensibilidade artística, aprova a cena. Caso contrário explica a sua ideia, conceito e

³⁸ Anexo 2d.

imagem e aconselha os atores. Por vezes explica a sua ideia aos atores antes da primeira interpretação. Contudo, este método pretende ter em consideração e utilizar os atributos e modos de desempenho natural dos atores. Seja intervindo, seja não o fazendo, deixa os atores mostrar as suas capacidades, talentos e originalidade. Através da observação da gravação e da leitura do guião, considero que Carlos J. Pessoa deve ter escrito o texto a imaginar como ficaria a cena com a interpretação de cada ator. O processo partia sempre da experimentação antes de assumir uma forma definitiva e convicta das cenas. Este método foi bastante semelhante ao dos ensaios do espetáculo também. Carlos J. Pessoa tem uma imagem no início, contudo, só depois da observação e de experiências repetidas é que atinge o produto desejado que nem sempre é igual ao original.

IV. Projetos *Caixa dos Segredos e Finge*

O espetáculo *Caixa dos Segredos*, de Carlos J. Pessoa, esteve em cena entre 13 e 15 de dezembro com a duração de uma hora aproximadamente no Teatro Taborda e no dia 20 de dezembro de 2014 na Praça Martim Moniz (figura 18). Trata-se de uma peça destinada a um público infantil.

A sua história é a seguinte: os quatro reis magos (em vez dos três reis magos), compostos por dois reis e duas rainhas magas trouxeram uma prenda. A prenda é uma caixa dos segredos. Esta tem quatro caixinhas dentro. Vão fazer um jogo com os espectadores propondo-lhes que descubram o segredo que cada caixinha contém. Cada rei estava encarregado de um segredo. Estes quatro reis magos representavam cenas históricas relacionadas com cada segredo. Depois de terminar cada história, o rei encarregado perguntava ao público qual era o segredo. Só havia quatro atores que interpretavam, contudo, cada ator desempenhava diversos personagens, desde animais a um inventor e a uma avó em cada cena. Faziam o público refletir sobre cada segredo. Um exemplo destes segredos era um pessegueiro.

Um dos elementos cénicos era uma âncora, uma caixa grande que evoca a ideia de tesouro. Além da função de guarda das caixinhas de segredos, este baú tinha várias funções, era como um suporte físico para onde subia um ator como que para arbitrar um jogo de pingue-pongue ou uma cama do bebé, Jesus Cristo (figuras 19a, 19b e 19c). Para além deste, foram utilizados diversos outros objetos pertinentes a cada história em cena: um pinheiro de natal; uma mesinha para a explicação de como fazer uma sanduíche por um inventor; bolas feitas de jornal; e raquetes de pingue-pongue. Como o público alvo eram as crianças, havia partes cómicas também.

Assisti aos ensaios e aos espetáculos. Nos ensaios desempenhei o papel de público. Deste modo a minha função era a de descobrir os segredos depois de cada história, atirar bolas de jornal juntamente com um outro ator e mostrar ao inventor a maneira correta de fazer a sanduíche no palco. O guião havia sido feito previamente, contudo, foi sendo progressivamente alterado durante os ensaios. Portanto, pude assistir à improvisação dos atores. Não tinham o texto bem fixo ainda. Diziam as suas deixas a partir do conceito definido da cena e de cada personagem. Compreendi que é preciso ter-se prática suficiente para se poder inventar e expressar livremente de uma forma natural. A comunicação com cada grupo de crianças era diferente em cada espetáculo. Quando um grupo fazia muito barulho, os atores comunicavam com ele de modo que ficasse mais

calmo e que desse mais atenção à peça. Quando outro grupo não reagia muito, os atores envolviam-no interagindo mais com ele. Desta forma aconteciam alterações no diálogo base, com cada grupo de crianças, nos dias em que a peça teve lugar. Havia o conceito comum entre esta adaptação de comunicação no espetáculo e a da mesma na conversa diária. A interpretação alterava-se de maneira correspondente a cada texto e à comunicação com cada audiência. O espetáculo alterava-se também de acordo com o espaço em que se realizava (figuras 20a e 20b). Assisti também à montagem e à desmontagem do cenário e à preparação dos espetáculos.

O outro espetáculo *Finge* de Carlos J. Pessoa foi apresentado no Spazio Teatro No'hma di Teresa Pomodoro em Milão nos dias 11 e 12 de fevereiro e no Teatro Taborda nos dias 20, 21 e 22 de fevereiro de 2015.³⁹ Esta peça já tinha sido apresentada de 21 a 24 de março e de 4 a 7 de abril de 2013 no Teatro Taborda. O guião foi adaptado da peça de 2013. *Finge* foi “nomeado na Categoria de Teatro – Melhor Texto Português Representado para o Prémio Autores 2014 atribuído pela Sociedade Portuguesa de Autores (SPA)”.⁴⁰ Também foi “nomeado para o Prémio Italiano *Il Teatro Nudo di Teresa Pomodoro*, (...), numa coprodução com a Expo Milão 2015. (...) foi selecionado entre cerca de uma centena de projetos internacionais, por um júri constituído por Peter Stein, Luca Ronconi e Eugénio Barba”.⁴¹ A sua história é sobre quatro personagens masculinas, mas que são, na verdade, o mesmo homem, Camaleão e seis mulheres prostitutas (figura 21). Trata-se de amor falso entre eles, isto é, “finge”. O cenário é simples. Nomeadamente foram utilizados um colchão, lençóis, quatro cadeiras e uma projeção no ciclorama do palco (figuras 22a, 22b e 22c).

Acompanhei os ensaios e a realização da peça no Teatro Taborda. Os atores praticavam por si próprios previamente e mostravam a sua interpretação ao encenador nos ensaios. Assisti aos ensaios em conjunto nos meses de janeiro e de fevereiro durante dezassete dias na totalidade. No meio de ensaios, o encenador não ficou contente com a atuação das atrizes. Referiu que os trabalhos dos atores eram bons, contudo a interpretação das atrizes era pouco orgânica, isto é, faltava energia real na sua ação. As prostitutas não são meninas, mas sim selvagens. Teriam que ter uma força feminina muito

³⁹ Anexos 4a e 4b.

⁴⁰ “Finge”, Teatro da Garagem, consultado a 23 de março de 2017, <http://www.teatrodagaragem.com/?p=3223>

⁴¹ *Ibid.*

poderosa. Ainda desempenhavam o seu papel de modo fechado, sem libertação da energia necessária. Para corrigir isso, sugeri-lhes que ensaiassem fora do espaço de teatro, como se o fizessem pela primeira vez. Sugeri-lhes também que, durante o dia, fossem ver e conversar com prostitutas reais. Sem experiência e conhecimentos, não é possível interpretar. Era preciso conhecer e saber bem como é o mundo de prostituição na verdade. Reconheci que precisaria de conhecer diversas partes do mundo para enriquecer a minha interpretação. Era outro mundo real diferente do mundo do ritual do chá.

Ao observar estes dois projetos melhorei a minha noção de como interpretar. Reforçou a minha aprendizagem prática da atuação na representação enquanto atriz. Os atores têm que dizer o texto pelas suas próprias palavras. A interpretação é uma mensagem e sobretudo os atores são mensageiros. Não é importante interpretar bem do ponto de vista técnico, mas sim transmitir a mensagem com energia. A interação é essencial. O ator não interpreta sozinho. Tem que pensar não somente no próprio papel, mas também nos papéis dos outros atores e na comunicação com o público. Desenvolvi também conhecimentos de como criar um espetáculo em prática.

Estes espetáculos foram totalmente diferentes de *Teatro Twitter* que é um resultado de trabalho da carreira da companhia desde a sua génese. *Caixa dos Segredos* era para comunicar nomeadamente com as crianças no ambiente de Natal e *Finge* era para nos fazer refletir sobre a nossa vida através do amor falso entre um homem e as prostitutas. Considero que estes projetos foram o produto de ideias em desenvolvimento desde há vinte cinco anos, culminando com a obra que é *Teatro Twitter*.

V. Reflexão Teórica e Conclusões

Começo por reintroduzir as questões de base, enunciadas no primeiro capítulo deste relatório:

- De que modo foi relevante a minha presença no projeto *Teatro Twitter* para a dramaturgia e *performance* do mesmo?

- Como se relacionam a cultura japonesa e a cultura ocidental em *Teatro Twitter*?

Teatro Twitter é o resultado do desenvolvimento contínuo de vinte cinco anos da companhia TdG, porque mostra o caminho que tem seguido e retrata a sua própria história. O encenador comentou numa entrevista, o seguinte: “era totalmente impossível fazer este espetáculo há 25 anos (...) era impossível ser feito do mesmo modo, acrescentou-se muita coisa...”.⁴² Em comparação com o início da carreira, por força das diversas etapas passadas, houve lugar a uma melhoria de qualidade das peças de forma contínua. Este facto torna este projecto ainda mais especial para a companhia.

Como referi no subcapítulo III. 1, a companhia mantém o espírito de “andar sempre à procura”⁴³ contudo, deseja também manter a sua origem. O comentário do encenador: “Há algo de essencial que não muda desde o primeiro [espetáculo]...”⁴⁴ e o de João Caetano, num artigo: “no essencial, o grupo mantém-se igual”⁴⁵ estão ligados nesta perspectiva. *Teatro Twitter* olha para a génese e percurso da companhia. O vídeo projetado na cena 2, em que eu aparecia, mostra o cruzamento com o passado. O do ensino do motete de W. A. Mozart a Beatriz Pessoa por Sílvia Filipe “é um dos mais óbvios momentos em que *Teatro Twitter* tece um diálogo com o passado. A cena explica-se pelo regresso a um tempo, há quase 20 anos, em que a companhia realizou um pequeno espetáculo”.⁴⁶ Sílvia Filipe cantava este motete no espetáculo “enquanto Beatriz, acabada

⁴² João Caetano, Maria. “A Garagem é um Local um Pouco Clandestino à Margem”. *Diário de Notícias* (13 de novembro de 2014): 36.

⁴³ De Barros, Eurico. “O Teatro da Garagem Faz 25 Anos a Tweekar”. *Time Out Lisboa* (19 de novembro de 2014): 49.

⁴⁴ João Caetano, Maria. “A Garagem é um Local um Pouco Clandestino à Margem”. *Diário de Notícias* (13 de novembro de 2014): 36.

⁴⁵ João Caetano, Maria. “A Garagem é um Local um Pouco Clandestino à Margem”. *Diário de Notícias* (13 de novembro de 2014): 37.

⁴⁶ Frota, Gonçalo. “A Paixão segundo Carlos J. Pessoa”. *Ípsilon*. (14 de novembro de 2014): 13.

de nascer, por ali andava, de colo em colo”.⁴⁷ Nesta peça nota-se a importância da origem e do passado, ou seja, dos elementos antigos da companhia. Conseguiu chegar ao momento da realização desta peça depois da gênese e de seguir o seu caminho durante um quarto de século.

Quando o encenador me explicou a ideia da interpretação do meu papel sobretudo na cena 1, enfatizou ideias do “ritual do chá” e do “ritual no teatro”. O ritual é o conceito essencial neste espetáculo, pelo que *Teatro Twitter* é “um rito celebratório”.⁴⁸ O ritual tem origem ortodoxa, tendo sido desenvolvido e completado ao longo da história, seja no Ocidente seja no Oriente. É uma tradição clássica. A nossa vida provém da tradição cultural, mesmo que muitas coisas estejam modernizadas hoje em dia. A tradição é a nossa base de tudo, como a vida, a arte e a estética. A modernização e o desenvolvimento são uma ramificação a partir da origem da tradição. Note-se que a arte contemporânea nasce baseada na arte clássica. Portanto, o ritual é a nossa origem e permite valorizar aquilo que é antigo. O texto da atriz grega, Panajota Apostolidou começa por esta frase: “Reencontro com os antigos”. *Teatro Twitter* dá importância ao antigo ligado ao ritual.

O teatro e a natureza são fugazes como o encenador refere no artigo: “Uma cascata no meio do palco. ‘(...) não é possível tomar duas vezes banho na mesma água do rio. Isso no teatro é flagrante. O teatro é o efémero. Como a água de cascata que está sempre a escorrer, nada fica’, explica Carlos J. Pessoa”.⁴⁹ A nossa vida é efémera também. Jorge Listopad, encenador, realizador de televisão, escritor e professor que influenciou Carlos J. Pessoa menciona também a efemeridade na entrevista: “(...) temos de reconhecer a nossa efemeridade”.⁵⁰ A arte quer ocidental, quer oriental, como o teatro, a cerimónia do chá e a nossa vida é efémera. O teatro é produzido a partir da nossa vida. Portanto, esta efemeridade do teatro não é um sonho, mas sim realidade. Maria João Vicente refere-se também a esta situação real no programa de sala, “o teatro transforma-se num espaço de reflexão sobre a realidade”.⁵¹ Esta vê-se refletida também sobre o texto dos atores, no vídeo do espetáculo, através de mensagens curtas, *tweets*, da vida

⁴⁷ Frota, Gonçalo. “A Paixão segundo Carlos J. Pessoa”. *Ípsilon*. (14 de novembro de 2014): 13.

⁴⁸ Simões, Helena. “O Que nos Faz Falta”. *Jornal de Letras* (26 de novembro de 2014): 21.

⁴⁹ João Caetano, Maria. “A Garagem é um Local um Pouco Clandestino à Margem”. *Diário de Notícias* (13 de novembro de 2014): 36.

⁵⁰ Anexo 5b.

⁵¹ Anexo 2c.

quotidiana. A efemeridade da vida real liga-se também ao conceito do ritual do chá, *ichigo ichie* (apreciação de cada momento e de cada encontro). Na última cena, realizei a *performance* do ritual, com respeito, e dando a devida importância a cada momento como sendo singular, como no teatro. O teatro é uma oportunidade para as pessoas se reunirem: “fazer do teatro um ponto de encontro”.⁵² Cada ação é um momento irrepetível no ritual do chá e no teatro. A arte, como manifestada no teatro e no ritual do chá, é fugaz. A cascata ligada à origem do encenador, evoca a natureza, como Maria João Vicente escreveu no programa de sala: “a cascata traz a natureza para o teatro e imprime à cena uma ideia de paisagem”.⁵³ O “jardim japonês”, outro cenário proposto nesta peça, com pedras brancas, remete também para a natureza. Estes cenários que evocam a natureza efémera estão intrinsecamente ligados ao cerne da peça também.

No ensaio, quando Carlos J. Pessoa explicou às atrizes gregas a ideia dos seus papéis, indicou o filme de Andrei Tarkovsky, cineasta russo, *Andrei Rubliov*. Orientou-as para atuarem como um cavalo das cenas do filme, como um símbolo de harmonia. Por esta referência e pela utilização da projeção do vídeo no espetáculo, o filme e este realizador russo são um elemento indispensável para o encenador e para *Teatro Twitter*. Os filmes de Andrei Tarkovsky são uma influência muito importante na criação dramaturgicamente de Carlos J. Pessoa, como o próprio refere: “Os filmes dele marcaram-me de forma indelével na génese da companhia”.⁵⁴ Refere também a importância do filme para o espetáculo, “Eu vi muito mais cinema que teatro e isso está manifestamente presente no *Teatro Twitter*, embora isto seja teatro”.⁵⁵ Os seus filmes “marcam o momento com a realidade”. Andrei Tarkovsky caracteriza a natureza do trabalho de realizador de cinema como “esculpir o tempo”: “What is the essence of the director’s work? We could define it as sculpting in time”.⁵⁶ A sua criação do cinema relaciona-se com a vida, o tempo e o facto: “The cinema image, then, is basically observation of life’s facts within time, organised according to the pattern of life itself, and observing its time

⁵² Lourenço, Gabriela. “Terra da Fraternidade”. *Visão Se7e* (13 de novembro de 2014).

⁵³ Anexo 2c.

⁵⁴ De Barros, Eurico. “O Teatro da Garagem Faz 25 Anos a Tweektar”. *Time Out Lisboa* (19 de novembro de 2014): 49.

⁵⁵ De Barros, Eurico. “O Teatro da Garagem Faz 25 Anos a Tweektar”. *Time Out Lisboa* (19 de novembro de 2014): 51.

⁵⁶ Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. Traduzido por Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1989: 63.

laws”.⁵⁷ A imagem de cada cena tem que ser real e natural como refere “One of the most important limitations of cinema (...) is the fact that the image can only be realised in factual, natural forms of visible and audible life. A picture has to be naturalistic”.⁵⁸ Portanto, a imagem dos seus filmes é natural e marca o tempo ligado à vida real.

O realizador russo foi um dos realizadores que foram influenciados pelo realizador japonês, Akira Kurosawa.⁵⁹ Há uma história que refere que Andrei Tarkovsky, antes de iniciar a filmagem de um novo filme, via sempre o filme de Akira Kurosawa *Sete Samurais*.⁶⁰ Esta história faz considerar que o cineasta russo tentava adotar a imagem real do filme do realizador japonês. Andrei Tarkovsky refere-se ao elemento factual do filme de Akira Kurosawa como o seguinte: “(...) a shot from Kurosawa’s *The Seven Samurai*. (...) A man is dead; that is an image which is a fact”.⁶¹ O mundo do filme e o público vivem juntos com a estética viva como Akira Kurosawa referiu numa entrevista de modo seguinte: “Queria criar um filme belo. Os filmes têm uma função especial que faz as pessoas de todo o mundo viver, sofrer, sentir a tristeza juntamente com as pessoas que aparecem no ecrã e entenderem-se mutuamente através do ecrã. Isto é uma característica maravilhosa do cinema...”.⁶² Os realizadores russo e japonês produziram os seus filmes com uma estética natural e factual que marca e vivencia o próprio momento.

A encenação de Carlos J. Pessoa está ligada às ideias destes realizadores russo e japonês: criar uma imagem da cena que tem beleza natural e real e que vivencia cada momento. O encenador produziu-a através do conceito do ritual clássico. Como ele relacionou o ritual ocidental e o ritual do chá japonês no espetáculo? A cena 2, e a última cena em que eu aparecia, eram momentos de colaboração dos dois rituais. Tanto o ritual do chá como o motete de W. A. Mozart *Ave Verum Corpus* levam-nos à paz espiritual,

⁵⁷ Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. Traduzido por Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1989: 68.

⁵⁸ Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. Traduzido por Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1989: 71.

⁵⁹ *Dainikai 'Sekai no Kurosawa' sono osorubeki eikyoryoku*, Media Shakers Inc. e Recruit Holdings Co.,Ltd., consultado a 25 de fevereiro de 2017, <https://r25.jp/entertainment/00025463/>

⁶⁰ *Kurosawa, Kitano... Nihonbunka to fukai kankeimo! Roshia eiga no miryokuwo saguru*, IID, Inc, consultado a 25 de fevereiro de 2017, <http://www.cinemacafe.net/article/2015/09/17/34214.html>

⁶¹ Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. Traduzido por Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1989: 73.

⁶² *Sekai no Kurosawa - Chuukyuuhen – madamada atta eigakantoku Kurosawa Akira no kodawari densetsu*, TV Asahi, consultado a 25 de fevereiro de 2017, <http://www.tv-asahi.co.jp/ss/181/special/top.html>

como referido no seguinte artigo; “com o magnífico motete de Mozart - *Ave Verum Corpus* – que nos faz aceder à mais sublime paz interior”.⁶³ A valorização e a importância do antigo, quer japonês quer ocidental, produziram a estética fundida das duas culturas. Como uma parte do ritual fundido em *Teatro Twitter*, a minha personagem e a língua e cultura japonesas integramo-nos em cena. Consegui transmitir mensagens, ultrapassando a barreira linguística e cultural enquanto elementos interligados no espetáculo. David Antunes fez um comentário no programa de sala relacionado com este conceito:

Interagindo com estes elementos cénicos, as imagens projectadas, a cascata e o jardim, três atrizes estrangeiras, falando línguas bárbaras sem qualquer tradução (...) criam uma paisagem cénica ritual (...) mas todos nós apostamos saber o que aquelas criaturas estão a dizer, a fazer e a representar...⁶⁴

Assim, a personagem que desempenhei, colaborou para o desenvolvimento da ideia de ritual nesta peça. Sem tradição, sem origem e sem ritual, não seria capaz de expressar essa ideia desta forma. Como o teatro é efémero, a estética teatral também é efémera. No espetáculo faço parte da estética efémera do teatro. Todos os elementos estão ligados: o ritual, a efemeridade, a realidade, a vida, a natureza, a estética, a cultura japonesa e a cultura ocidental harmonizam-se em *Teatro Twitter*. A colaboração e a harmonia destes criaram uma obra insubstituível e irrepetível.

Os espectadores portugueses (ocidentais) entenderam a estética simples da coreografia da cerimónia do chá japonesa, *wabi sabi* na última cena. Aceitaram a beleza japonesa que se inseriu na peça ocidental. Andrei Tarkovsky refere também o seguinte: “Understanding an artistic image means an aesthetic acceptance of the beautiful, on an emotional or even supra-emotional level”.⁶⁵ A estética da arte não tem obstáculo na diferença cultural como Akira Kurosawa menciona, “(...) através da estética do filme, tenho que dar a compreender a todas as pessoas que: a beleza se sente da mesma maneira em todo o mundo e é, através da beleza, que o coração se comunica...”.⁶⁶ O *chanoyu*

⁶³ Simões, Helena. “O Que nos Faz Falta”. *Jornal de Letras* (26 de novembro de 2014): 21.

⁶⁴ Anexo 2e.

⁶⁵ Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. Traduzido por Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1989: 40.

⁶⁶ “*Sekai no Kurosawa - Chuukyuuhen – madamada atta eigakantoku Kurosawa Akira no kodawari densetsu*”, TV Asahi, consultado a 25 de fevereiro de 2017, <http://www.tv-asahi.co.jp/ss/181/special/top.html>

(cerimónia do chá) é uma arte refinada que só os japoneses conseguem criar. Wenceslau de Moraes identifica isso como: “O *chá-no-yu*, se pode definir-se, é a arte de preparar a infusão do chá em pó, com esses escrupulos de limpeza, com esses requintes de elegância de que só é capaz o japonês”.⁶⁷ Uma pessoa que não tenha crescido com a cultura japonesa não consegue reproduzir, com o devido grau de requinte, a *performance* da cerimónia do chá. Além disso, hoje em dia mesmo no Japão, nem todas as pessoas sabem realizar a cerimónia do chá nem vestir o traje japonês tradicional. Através da ideologia japonesa, técnicas e experiência destas artes e conhecimento de artes cénicas e da língua e cultura portuguesa, consegui contribuir para realizar a minha ação com sofisticação japonesa integrando-a na cultura ocidental em *Teatro Twitter*.

O meu papel foi importante no espetáculo mesmo tendo sofrido uma pressão mental avassaladora. Todavia, sinto que todos os meus esforços deram frutos. Muitas pessoas profissionais de teatro que foram ver a estreia do espetáculo dirigiram-me as seguintes palavras: “Foi lindo o ritual, cerimónia do chá.” “Gostei muito de a ver.” “Obrigado.” Fernanda Neves fez-me o comentário seguinte: “Parabéns, Akiyo. A tua participação no espetáculo é lindíssima! Obrigada!” O encenador comentou sobre nós quatro estagiários: ”e talvez o mais maravilhoso seja que estejam aqui a representar connosco. Escrevi um textinho para cada um deles e é comovente vê-los em palco, porque estão nervosíssimos mas fazem tudo com um enorme rigor e empenho”.⁶⁸

Através da participação em *Teatro Twitter*, de ter assistido à filmagem da mesma e de assistir a *Caixa dos Segredos* e *Finge*, compreendi que um dos trabalhos principais de um ator é pôr alma na personagem e no texto. A interpretação é feita a partir do conceito, da ideia e da imagem da personagem. A liberdade de expressão e de sensibilidade artística dos participantes nos projetos fez-me aprender a atuar de forma livre. Não conseguiria aprender isto no meu país porque a maioria dos japoneses tende a expressar-se de modo fechado devido ao seu caráter rigoroso e rígido culturalmente instituído, como o teatro nô. Sobretudo na participação em *Teatro Twitter*, as numerosas práticas nos ensaios, e nos dezanove espetáculos, possibilitaram-me compreender o conceito de como incorporar a personagem. O TdG forneceu-me uma oportunidade preciosa de me expressar no teatro de forma a aproveitar as minhas próprias

⁶⁷ De Moraes, Wenceslau. *O Culto do Chá*. Lisboa: Vega, 1996: 36.

⁶⁸ De Barros, Eurico. “O Teatro da Garagem Faz 25 Anos a Tweektar”. *Time Out Lisboa* (19 de novembro de 2014): 50.

características intrínsecas, a minha cultura e a arte japonesa. Em *Teatro Twitter*, consegui colaborar com a cultura ocidental no espetáculo e interagir com o público ocidental.

Depois de terminar a realização de *Teatro Twitter*, na etapa final do estágio, Maria João Vicente, fez-me o comentário seguinte em conversa comigo: “A Akiyo demonstrou excelentes capacidades de trabalho, em termos artísticos, e em relação ao grupo. Pretendemos, num futuro próximo, poder voltar a contar com a sua colaboração.” Foi uma experiência indispensável na minha carreira de atriz. Consegui desenvolver as minhas capacidades artísticas adquiridas no Mestrado. Esta experiência de estágio mudou completamente o meu plano futuro na área de artes cénicas. Pretendo continuar a incrementar estas capacidades, através da minha participação no espetáculo, enquanto atriz. Deste modo, poderei utilizar a minha experiência de vida e artística durante a estadia em Portugal e no Japão. Espero poder continuar a enriquecer os meus conhecimentos e técnicas quer de artes cénicas, quer da minha cultura daqui em diante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “Teatro da Garagem”, Teatro da Garagem, consultado a 19 de março de 2017, <http://www.teatrodagaragem.com/>
- “Finge”, Teatro da Garagem, consultado a 23 de março de 2017, <http://www.teatrodagaragem.com/?p=3223>
- “Teatro Taborda”, Direção-Geral do Património Cultural_Ministério da Cultura, consultado a 20 de março de 2017, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=20218
- “Teatro Taborda”, Câmara Municipal de Lisboa, consultado a 20 de março de 2017, <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/teatro-taborda>
- “O Teatro Taborda, um Sobrevivente”, Centro Nacional de Cultura, consultado a 20 de março de 2017, http://www.e-cultura.sapo.pt/patrimonio_item/13953 (figura 1a)
- “Teatro Taborda”, Restos de Coleção, consultado a 20 de março de 2017, <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2016/10/teatro-taborda.html>
- “Vamo ao Teatro Taborda?” Onde Lisboa, consultado a 21 de março de 2017, <http://ondelisboa.com/pt/teatro-taborda/> (figura 1b)
- “Japan Fact Sheet, *Chanoyu*”, Web Japan, consultado a 5 de março de 2017, http://web-japan.org/factsheet/archives/ja/pdf/J28_tea.pdf
- “*Chanoyu - Cerimônia do Chá*”, Embaixada do Japão no Brasil, consultado a 5 de março de 2017, <http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/chanoyu1.html>
- “*Sado no otemae no shurui wa donokurai aruno?*” With Place, Ltd., consultado a 14 de março de 2017, <http://wabi-sabi.info/archives/209>
- “*Chashitsu, Kenchiku*”, Tankosha Publishing, consultado a 5 de março de 2017, <http://www.tankosha.co.jp/chashitsu/>
- “Finge @Teatro Taborda | Café da Garagem”, Be Eclectic, consultado a 3 de março de 2017, <http://b-eclectic.blogspot.pt/2015/03/finge-teatro-taborda-cafe-da-garagem.html>
- “Finge”, Guia do Lazer Teatro e Dança, consultado a 3 de março de 2017, http://lazer.publico.pt/pecasdeteatro/316319_finge
- “*Finge di Teatro da Garagem*”, Il Tacco di Bacco, consultado a 3 de março de 2017, <https://iltaccodibacco.it/lombardia/eventi/125929.html>
- “*In Mortis Examine - Nota sobre o Ave Verum Corpus Natum*”, Editora Mandruvá. L. Jean Lauand, consultado a 8 de março de 2017, http://www.hottopos.com/mirand7/in_mortis_examine.htm
- “*Yoridokoro wa kyokai no shirabe*”, NHK, consultado a 8 de março de 2017, <https://www.nhk.or.jp/lalala/archive150905.html>
- “Por Outro Lado - CARLOS PESSOA”, RTP, consultado a 25 de fevereiro de 2017, <http://www.rtp.pt/programa/tv/p16530/e36>

“Jorge Listopad”, Portal da Literatura, consultado a 25 de fevereiro de 2017, <http://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2152>

“Kurosawa, Kitano... Nihonbunka to fukai kankeimo! Roshia eiga no miryokuwo saguru”, IID, Inc, consultado a 25 de fevereiro de 2017, <http://www.cinemacafe.net/article0/2015/09/17/34214.html>

Dainikai ‘Sekai no Kurosawa’ sono osorubeki eikyoryoku”, Media Shakers Inc. e Recruit Holdings Co.,Ltd., consultado a 25 de fevereiro de 2017, <https://r25.jp/entertainment/00025463/>

“*Sekai no Kurosawa - Chuukyuuhen – madamada atta eigakantoku Kurosawa Akira no kodawari densetsu*”, TV Asahi, consultado a 25 de fevereiro de 2017, <http://www.tv-asahi.co.jp/ss/181/special/top.html>

“*Bonryakutemae chadogu issiki*”, Avant-Garde Chakai, consultado a 23 de março de 2017, http://www.ava-cha.com/executive/030_r (figura 8a)

“*Chadogu kensui Oribe*”, Honjien Inc., consultado a 29 de março de 2017, <http://item.rakuten.co.jp/honjien/003-mww-wo/> (figura 8b)

“*Chadogu josei tsuzure goten setto*”, Katomeicha Honpo Inc., consultado a 29 de março de 2017, <http://kato-meicha.jp/SHOP/t5s063.html> (figura 8c)

“*Nanbu Tekki Yugama Tetsubin*”, Wonderrex Corp., consultado a 29 de março de 2017, <http://item.rakuten.co.jp/wonderrex/9200100634285/> (figura 8d)

Bernardino, Frederico. “Teatro da Garagem 25 Anos”. *Agenda Cultural* (novembro de 2014).

Frota, Gonçalo. “A Paixão segundo Carlos J. Pessoa”. *Ípsilon*. (14 de novembro de 2014): 12-13.

Lourenço, Gabriela. “Terra da Fraternidade”. *Visão Se7e* (13 de novembro de 2014).

Simões, Helena. “O Que nos Faz Falta”. *Jornal de Letras* (26 de novembro de 2014): 21.

João Caetano, Maria. “A Garagem é um Local um Pouco Clandestino à Margem”. *Diário de Notícias* (13 de novembro de 2014): 36-37.

De Barros, Eurico. “O Teatro da Garagem Faz 25 Anos a Tweektar”. *Time Out Lisboa* (19 de novembro de 2014): 49-51.

Imai, Masaharu. *Nihon no sado to wabi sabi bunka no seiritsu*. Cairo: Japan Foundation Cairo Office, 2011.

Iwai, Shigeki. *The Formation Process of "Japanese Aesthetic Concepts II" : When Did Chadō Come to be Associated with the Words Wabi and Sabi?* International Research Center for Japanese Studies, 2006.

Tanihata, Akio. *Yoku wakarū sado no rekishi*. Quioto: Tankosha Publishing, 2007.

Tankosha Publishing Editorial Office, *English for Use in “the Way of Tea”*. Quioto: Tankosha Publishing, 2003.

- De Moraes, Wenceslau. *O Culto do Chá*. Lisboa: Vega, 1996.
- Okakura, Kakuzo. *The Book of Tea*. Nova Iorque: Putnam's, 1906.
- Inoue, Keiichi, et al. *Talking about Japan Updated Q & A*. Traduzido por Patrícia Mari Katayama, et al. Tóquio: Kodansha International, 2000.
- Kodama, Shoko. *The Complete Guide to Traditional Japanese Performing Arts*. Traduzido por Sheryl Chow, et al. Tóquio: Kodansha International, 2000.
- Hahn, Tomie. *Sensational Knowledge - Embodying Culture through Japanese Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- Takada, Yoshihito. *Talking about Buddhism Q & A*. Traduzido por Jr, James M. Vardaman. Tóquio: Kodansha International, 2000.
- Mauss, M. *Sociologia e Antropologia*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- Ubersfeld, Anne. *Os Termos-Chave da Análise Teatral*. Traduzido por Luís Varela. Évora: Editora Licorne, 2010.
- Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. Traduzido por Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1989.
- Umberto, Eco. *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Traduzido por Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Barcarena: Editorial Presença, 2011.
- Quivy LucVan Campenhoudt, Raymond. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Traduzido por João Minhoto Marques, et al. Lisboa: Gradiva, 2005.
- Flyer do Café da Garagem*. Teatro da Garagem. Lisboa (anexos 1a e 1b).
- J. Pessoa, Carlos, João Vicente, Maria e Antunes, David. Programa do espetáculo *Teatro Twitter*. Teatro da Garagem. Lisboa, Teatro Taborda, 2014 (anexos 2a, 2b, 2c, 2d, 2e, 2f e 2g).
- Fundação Calouste Gulbenkian. *Coro e Orquestra Gulbenkian Ton Koopman*. Lisboa, 2016 (anexos 3a, 3b, 3c, 3d, 3e, 3f, 3g e 3h).
- J. Pessoa, Carlos e João Vicente, Maria. Programa do espetáculo *Finge*. Teatro da Garagem. Lisboa, Teatro Taborda, 2015 (anexos 4a e 4b).
- Augusta Silva, Maria. Excertos da Entrevista a Jorge Listopad em Modo Áudio, julho de 2003 (anexos 5a, 5b, 5c, 5d, 5e, 5f, 5g e 5h).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1a	49
Figura 1b	49
Figura 2	50
Figura 3	51
Figura 4	51
Figura 5	52
Figura 6a	52
Figura 6b	53
Figura 6c	54
Figura 7	54
Figura 8a	55
Figura 8b	56
Figura 8c	56
Figura 8d	57
Figura 9a	58
Figura 9b	58
Figura 10a	59
Figura 10b	59
Figura 10c	60
Figura 10d	60
Figura 11a	61
Figura 11b	61
Figura 11c	62
Figura 12	62

Figura 13a	63
Figura 13b	63
Figura 14a	64
Figura 14b	64
Figura 14c	65
Figura 14d	65
Figura 15	66
Figura 16a	66
Figura 16b	67
Figura 17a	67
Figura 17b	68
Figura 18	68
Figura 19a	69
Figura 19b	69
Figura 19c	70
Figura 20a	70
Figura 20b	71
Figura 21	71
Figura 22a	72
Figura 22b	72
Figura 22c	73

Figura 1a – Teatro Taborda 1.⁶⁹



Figura 1b – Teatro Taborda 2.⁷⁰



⁶⁹ "O Teatro Taborda, um Sobrevivente", E-cultura.pt, consultado a 20 de março de 2017, http://www.e-cultura.sapo.pt/patrimonio_item/13953

⁷⁰ "Vamo ao Teatro Taborda?" Onde Lisboa, consultado a 21 de março de 2017, <http://ondelisboa.com/pt/teatro-taborda/>

Figura 2 – Cartaz de *Teatro Twitter*.

 **TEATRO DA GARAGEM** 1989 **25** 2014 ANOS

Criação 78.



Tweet: substantivo; o chilrear de um pássaro pequeno; as suas chibras das pasturas pode ser ouvido...
Dicionário Oxford, 1851.

TEATRO TWITTER
de CARLOS J. PESSOA

13 de Novembro a 7 de Dezembro, 2014
de 4ª a Domingo, pelas 21h30

M/12

RESERVAS E MARCAÇÕES
21 885 41 90 | 96 801 52 51
geral@teatrodagaragem.com

TEATRO TABORDA
COSTA DO CASTELO, 75 1100 -178 LISBOA

COMPANHIA FINANCIADA PELA

 GOVERNO DE PORTUGAL

 SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

 deARTES

 LISBOA
Câmara Municipal

 EGEAC

COMPANHIA APOIADA POR

 FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Figura 3 – Vídeo projetado no ciclorama em *Teatro Twitter*.



Figura 4 – Vídeo projetado na cascata em *Teatro Twitter*.



Figura 5 – Vídeo editado utilizando técnicas digitais em *Teatro Twitter*.

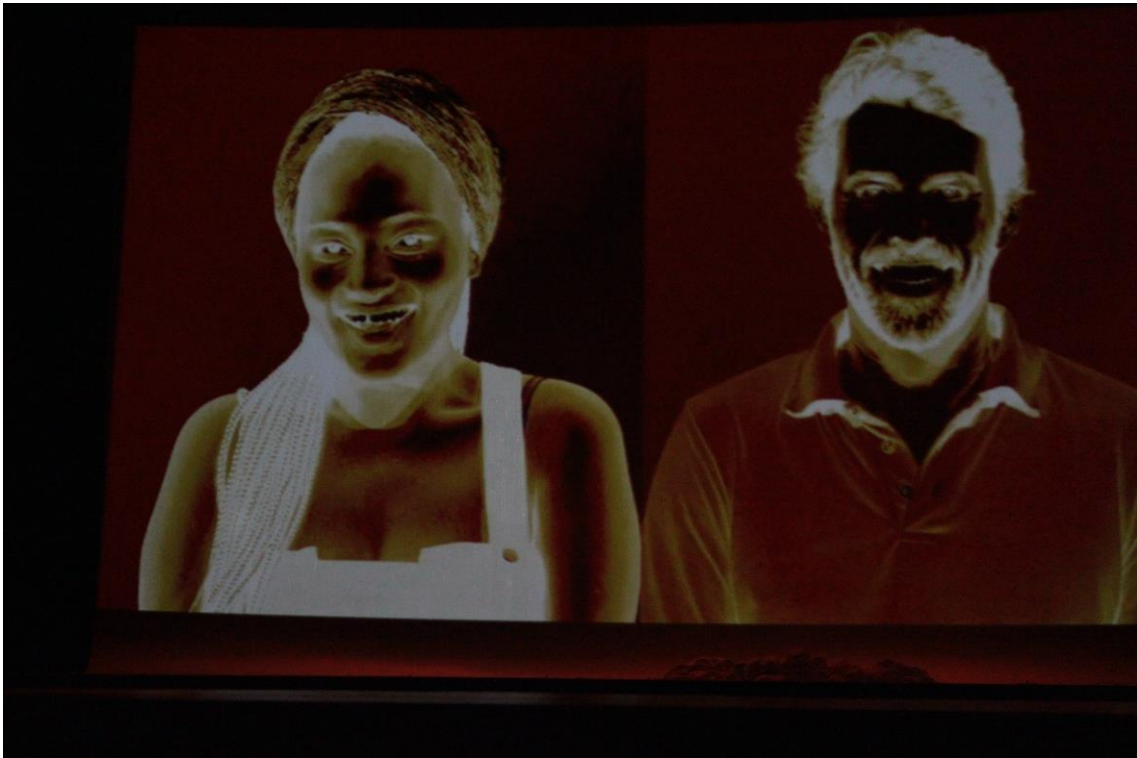


Figura 6a – Aparecimento da atriz estagiária grega no palco em *Teatro Twitter*.



Figura 6b – Aparecimento da atriz estagiária grega no palco em *Teatro Twitter*.



Figura 6c – Aparecimento do ator estagiário português no palco em *Teatro Twitter*.



Figura 7 – Taça de *wabicha* (cerimónia do chá).⁷¹



⁷¹ Imai, Masaharu. *Nihon no sado to wabi sabi bunka no seiritsu*. Cairo: Japan Foundation Cairo Office, 2011: 15.

Figura 8a – *Chadogu* (utensílios do ritual do chá):

a *bon* (bandeja); a *chawan* (taça de chá); a *natsume* (pequena caixa de charão onde se guarda o chá verde em pó, *maccha*); o *chakin* (pano de cânhamo para limpar a taça) dobrado; o *chasen* (batedor de bambu para fazer chá); e a *chashaku* (colherzinha de chá verde em pó, *maccha*).⁷²



⁷² "Bonryakutemae chadogu isshiki", Avant-Garde Chakai, consultado a 23 de março de 2017, http://www.ava-cha.com/executive/030_r

Figura 8b – *Chadogu* (utensílios do ritual do chá):

o *kensui* (recipiente onde se deita água).⁷³

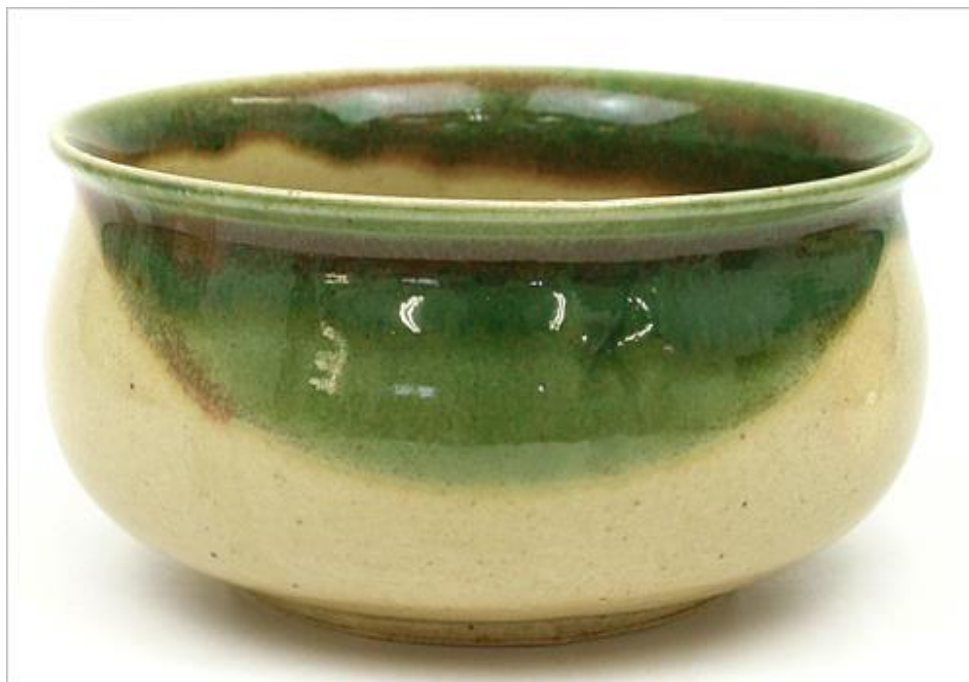


Figura 8c – *Chadogu* (utensílios do ritual do chá): a *fukusa* (pano de seda).⁷⁴



⁷³ “*Chadogu kensui Oribe*”, Honjien Inc., consultado a 29 de março de 2017, <http://item.rakuten.co.jp/honjien/003-mww-wo/>

⁷⁴ “*Chadogu josei tsuzure goten setto*”, Katomeicha Honpo Inc., consultado a 29 de março de 2017, <http://kato-meicha.jp/SHOP/t5s063.html>

Figura 8d – *Chadogu* (utensílios do ritual do chá):
o *tetsubin* (chaleira de ferro).⁷⁵



⁷⁵ “*Nanbu Tekki Yugama Tetsubin*”, Wonderrex Corp., consultado a 29 de março de 2017, <http://item.rakuten.co.jp/wonderrex/9200100634285/>

Figura 9a – Gestualidade na cena 1:

segurar a mão esquerda com a mão direita. Posição básica.



Figura 9b – Gestualidade na cena 1: “lavar as mãos” (8).



Figura 10a – Gestualidade na cena 2: mãos juntas. Posição básica.



Figura 10b – Gestualidade na cena 2:

vénia com a inclinação da cabeça a noventa graus (2), (3) e (9).



Figura 10c – Gestualidade na cena 2:

pôr as mãos no peito para indicar “nós” (Teatro da Garagem) (4).



Figura 10d – Gestualidade na cena 2:

estender braços para indicar “degraus” (6).



Figura 11a – Caminhada com o chapéu no “jardim japonês” na cena 3.



Figura 11b – Caminhada com o chapéu no “jardim japonês” na cena 3:
sorriso aberto durante a pausa.



Figura 11c – Caminhada com o chapéu no “jardim japonês” na cena 3:
momento da saída do “jardim”.



Figura 12 – Cena S do vídeo antes da cena 4 da dança do ranho.



Figura 13a – Cena 4: dança do ranho 1.



Figura 13b – Cena 4: dança do ranho 2.



Figura 14a – Última cena: ritual do chá 1.



Figura 14b – Última cena: ritual do chá 2.



Figura 14c – Última cena: ritual do chá 3.



Figura 14d – Última cena: ritual do chá 4.



Figura 15 – Filmagem do vídeo de *Teatro Twitter*.



Figura 16a – Filmagem da cena L do vídeo de *Teatro Twitter*.



Figura 16b – Projeção da cena L em *Teatro Twitter*.



Figura 17a – Projeção da cena V do vídeo em *Teatro Twitter 1*.



Figura 17b – Projeção da cena V do vídeo em *Teatro Twitter 2*.



Figura 18 – Cartaz de *Caixa dos Segredos*.



Figura 19a – Função da caixa grande 1:
caixa onde se guarda quatro caixinhas de segredos.



Figura 19b – Função da caixa grande 2:
um suporte físico para arbitrar um jogo de pingue-pongue.



Figura 19c – Função da caixa grande 3: uma cama do bebé, Jesus Cristo.



Figura 20a – *Caixa dos Segredos* no Teatro Taborda.



Figura 20b – *Caixa dos Segredos* na Praça Martim Moniz.



Figura 21 – Quatro homens representando a mesma personagem: Camaleão em *Finge*.

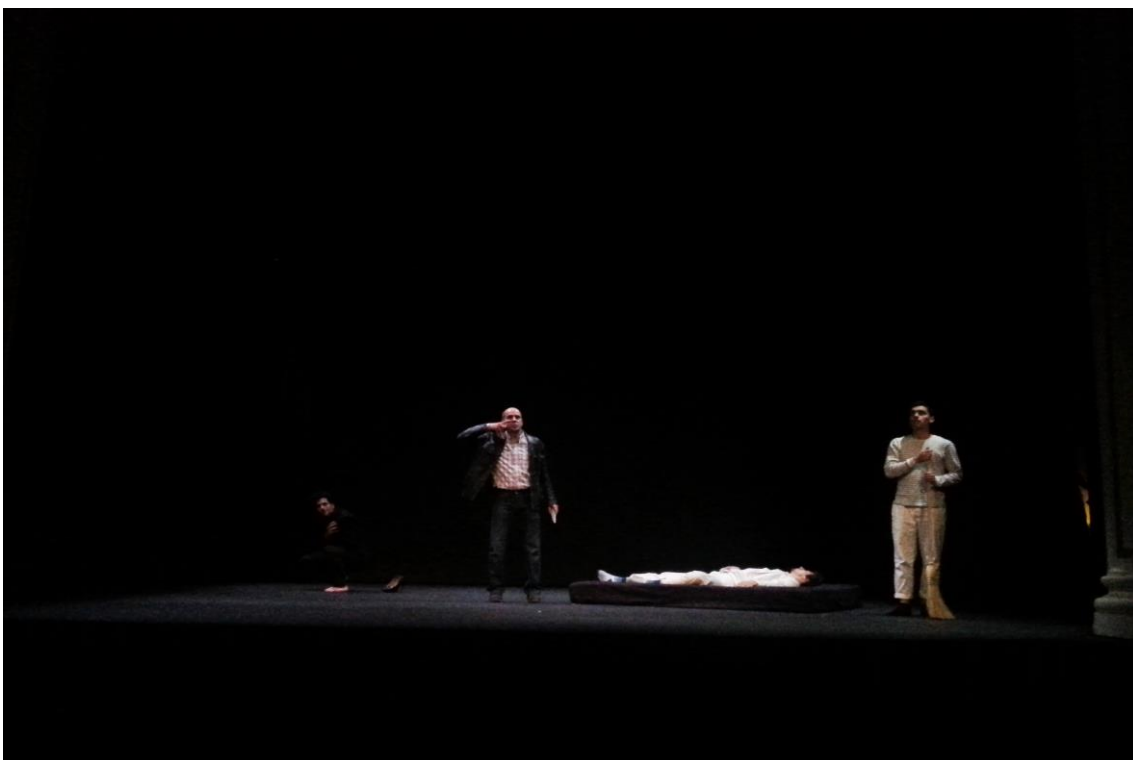


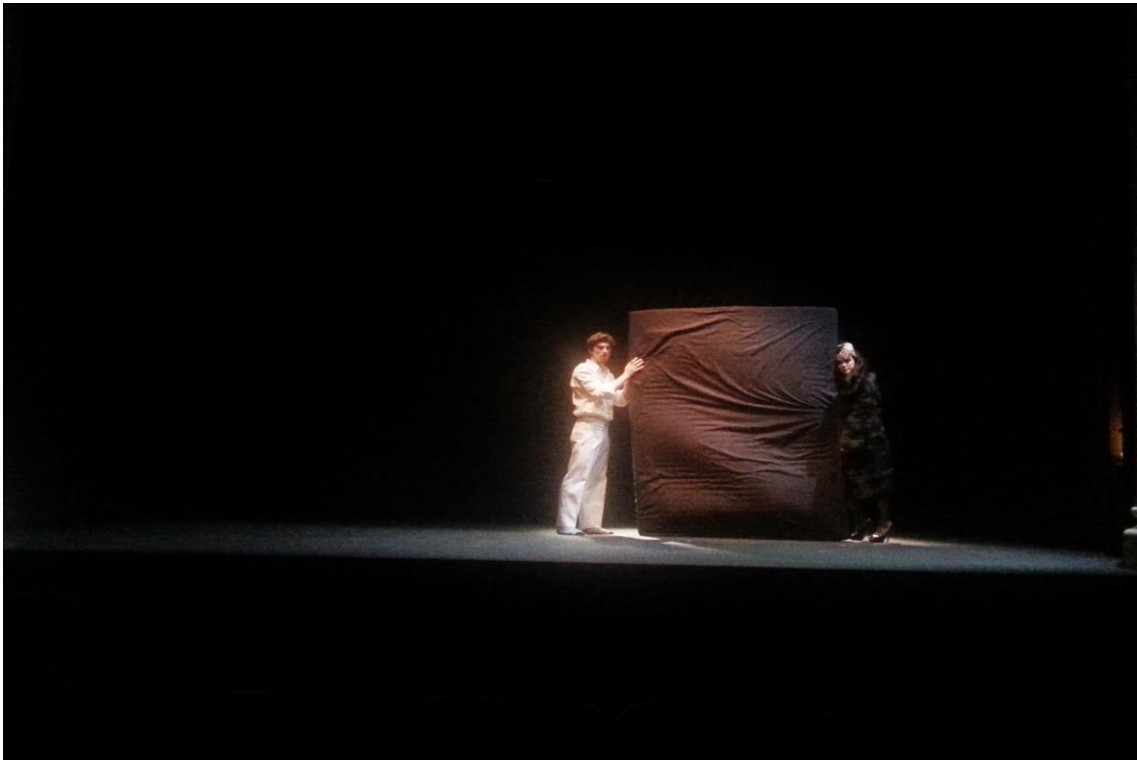
Figura 22a – Cena com projeção em *Finge 1*.



Figura 22b – Cena com projeção em *Finge 2*.

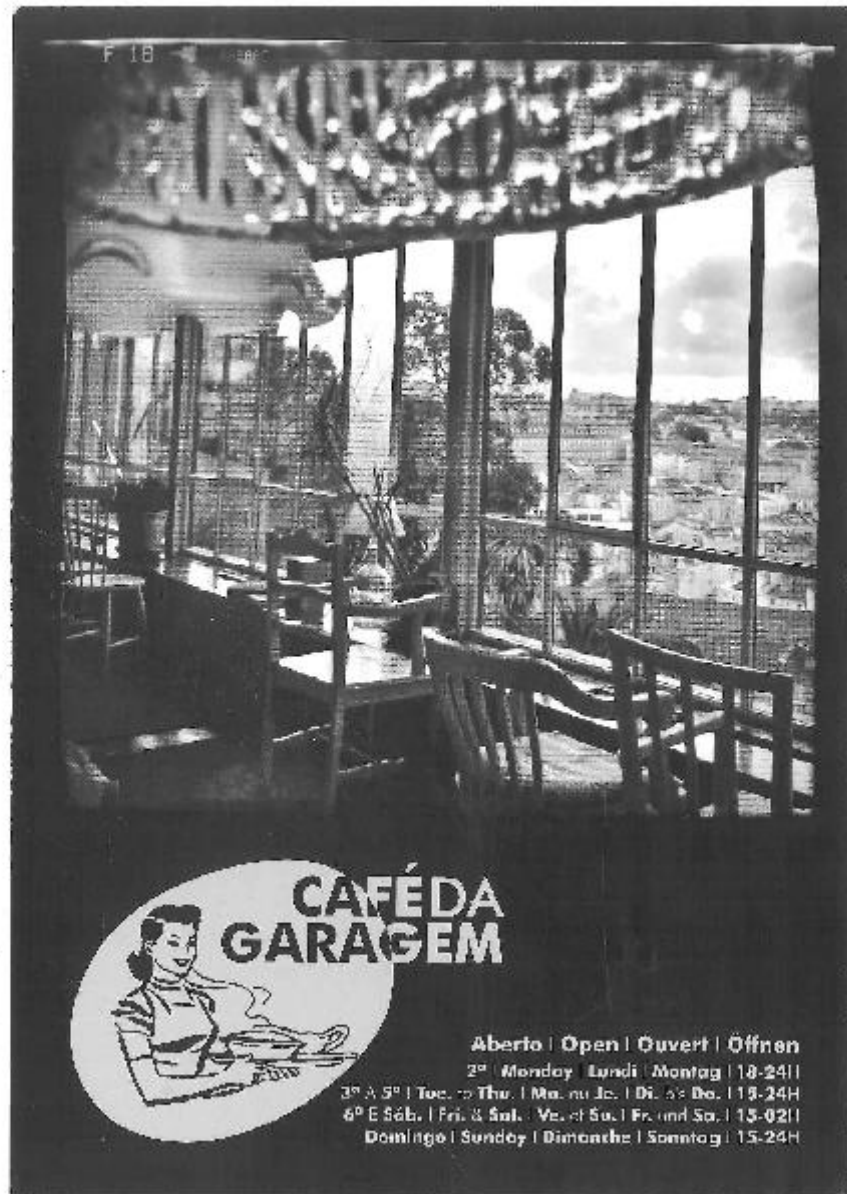


Figura 22c – Cena em *Finge 3*.



ANEXOS

Anexo 1a – Flyer do Café da Garagem, Teatro da Garagem 1.



Anexo 1b – Flyer do Café da Garagem, Teatro da Garagem 2.

O **TEATRO TABORDA** foi construído na segunda metade do século XIX e inaugurado a 31 de Dezembro de 1870. Sofreu algumas alterações ao longo dos tempos até que na década de 1960 foi comprado pela Câmara Municipal de Lisboa. Em 1968 iniciaram-se as obras de recuperação e em 1969, pela ordem dos Hostes da Câmara, é inaugurado com um projecto dos arquitectos Nuno Teófilo Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral. O nome do teatro é uma homenagem ao famoso actor Francisco Alves da Silva Taborda, que nasceu em 1824 e se ceifou no teatro em 1905. O actor Francisco Taborda teve uma vida cheia de feitos e representou nos teatros mais importantes do país: Moniz em Lisboa, no dia 5 de Março de 1909.

TEATRO TABORDA was built in the second half of the nineteenth century and opened on the 31st of December, 1870. It changed over time. Until it was bought by the City of Lisbon in 1960. In 1968 began its restoration. In June 1969, it was inaugurated with the project of the architects Nuno Teófilo Pereira and Bartolomeu da Costa Cabral. The Theater name is a tribute to the famous actor Francisco Alves da Silva Taborda. He was born in 1824 and performed for the first time in 1846. Francisco Taborda has a successful life acting in the most important theaters across the country. Died in Lisbon on the 5th of March, 1905.



O **TEATRO DA GARAGEM**, criada pela fundação em 1989, dedica o seu trabalho artístico à pesquisa e experimentação, através da investigação de novas formas de escrita para teatro e de novas formas de encenação e acompanhamento. A Companhia trabalha com um encenador residente, Carlos J. Pessoa, que é também o responsável pela Direção Artística, um músico que compõe e interpreta a banda sonora das espetáculos, um grupo de actores fixos, uma equipa de produção, e um cenógrafo figurinista.

Para além das criações próprias, a partir de textos originais de Carlos J. Pessoa, a doze altura de alguns textos paradigmáticos da dramaturgia ocidental, a companhia desenvolve um trabalho pedagógico, através do Serviço Educativo, com crianças, adolescentes e adultos.

O Teatro da Garagem é uma companhia profissional, com o apoio do Governo de Portugal – Secretaria de Estado da Cultura / Direcção-Geral das Artes. A Companhia está sediada no Teatro Taborda desde 2005.

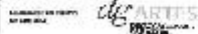
TEATRO DA GARAGEM is a theatre company that started its professional work in 1989 in Lisbon, Portugal. Its artistic work is based on research and experimenting new paths in play writing and Theatre making. The company was founded by Carlos J. Pessoa, among others, who remained the artistic director and the author as well as director of the majority of plays created by the company up to now. The work is developed from the beginning by Carlos J. Pessoa and his team (composer and sound designer, costume and set designer, actors and producers) who have been working together on a regular base for several years.

Parallel to its original creations, from Carlos J. Pessoa original texts, and the staging of some western classical theatre plays, the company also develops pedagogical and community theatre work through its Educational Service with children, teenagers and senior citizens.

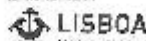
Teatro da Garagem is a professional company funded by the Portuguese Government – Secretary of State of Culture / DGArtes and works regularly with the main Portuguese Theaters. The company is now based at Teatro Taborda, a 19th Century Theatre, located at Lisbon's historical centre.

TEATRO TABORDA
COSTA DO CASTELO, 75 1100-178 LISBOA

CONTACTOS CONTACTS
(+351) 21 585 41 99 | 96 001 52 51
geral@teatrodagaragem.com

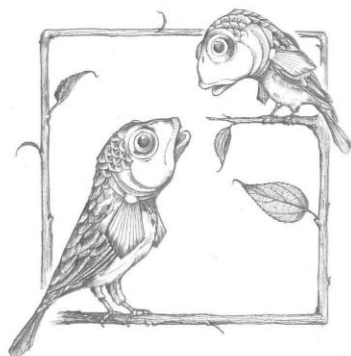


GOVERNO PORTUGAL



Anexo 2a – Programa do espetáculo *Teatro Twitter* (2014) - 1.

Criação 78.



TEATRO TWITTER
de Carlos J. PESSOA

Anexo 2b – Programa do espetáculo *Teatro Twitter* (2014) - 2.

E a pedra no chão, esse calhau rolado pelo acaso, de aparência vulgar, será a tua pedra filosofal pois que Romeu dela se serviu para despertar Julieta na sua câmara de vidro.

Anexo 2c – Programa do espectáculo *Teatro Twitter* (2014) - 3.

Teatro Twitter

É o espectáculo que assinala os vinte cinco anos de existência do Teatro da Garagem. Como uma súplica de todos estes anos de actividade, em *Teatro Twitter* convergem os *tweets*, as mensagens breves, de anos de trabalho em que procurámos engendrar o alento para cada dia que passa. *Teatro Twitter* são pois as mensagens dentro da garrafa, atiradas ao mar em busca de um interlocutor ocasional que, andando numa praia, desse conta de um sinal de que existimos, de que fomos nós, gente de carne e osso, os que aqui estiverem. *Teatro Twitter* compõe-se de pequenas cenas, em forma de frases curtas, em que um numeroso núcleo de actores, — colaboradores passados, presentes e futuros, todos eles e elas, e ainda os que, por limitações de vária ordem, não podemos convocar, do Teatro da Garagem, ao menos no nosso espírito... — dão corpo e voz, numa sequência de vídeos a uma unidade cénica contemplativa; um jardim de imagens e de sons cuidado por guardiães, interpretados por jovens actores, de paragens distantes e falando línguas evocativas, na passagem das diferentes estações do ano. *Teatro Twitter*, tempo ecuménico, que se dá a ver, aqui e agora, representa o nosso desmedido amor pelo teatro, pelos actores e pelas actrizes e por essa medicina da alma que parece operar em nós uma espécie de apaziguamento sublime sempre que a cortina sobe no palco. A pequena eternidade que resulta de *Teatro Twitter*, estas memórias vivas, habitáveis, suspensas no espaço e no tempo, creio que contém o essencial do que somos enquanto companhia de Teatro: um desejo absurdo de conhecimento, de nós, dos outros e do mundo, na convocação de uma cascata de pequenos nada; banalidades, riso, choro, crueldade, bondade... e uma promessa: a de que não desistimos de continuar a levar a bom porto a barca incerta das nossas certezas.

Carlos J. Pessoa

Poemas roubados

Este espectáculo propõe um teatro para qual concorrem diversas ideias que temos vindo a ensaiar em criações anteriores, nas quais se fundem materiais textuais, videográficos, cenográficos e musicais com o trabalho dos actores. Em cena uma cascata serve como pano de fundo aos rostos projectados que corporizam pequenos diálogos, ou tweets, tirados das conversas do quotidiano, no que têm de trivial e simultaneamente poético. A cascata traz a natureza para o teatro e imprime à cena uma ideia de paisagem, permitindo também, através da água, uma irregularidade e movimento no cenário. Os diálogos, poemas roubados, gravados e projectados, animam esta espécie de pintura tridimensional. Estes diálogos são interpretados pelos actores da companhia e por vinte cinco actores convidados, tantos como os anos de existência do Teatro da Garagem, que marcaram, ou virão a marcar, o nosso percurso. Os actores existem aqui, antes e para lá da cena. À semelhança de um estúdio fotográfico do século XIX, no qual se recriava um ambiente específico retirado do real que servia de cenário aos modelos fotografados, o teatro transforma-se num espaço de reflexão sobre a realidade, criando um lugar profícuo para os actores demiurgos. As cenas estão organizadas por letras, tantas como as do alfabeto, e configuram a construção de uma enciclopédia singular que, apesar de tentar entender a vida na sua complexidade e diversidade, tece um texto poroso que poderá ser sucessivamente revisto pelos outros e pela actualidade. O teatro, tal como a vida, é frágil e permeável ao tempo e qualquer tentativa de fixação parece ir contra a sua natureza. Neste espectáculo delineamos apenas margens para uma matéria em permanente movimento. No entanto podemos caminhar, caminhar de miragem em miragem, banharmo-nos na água fresca e ouvir o chilrear dos pássaros.

Maria João Vicente

Anexo 2d – Programa do espectáculo *Teatro Twitter* (2014) - 4.

Marcellus What, has this thing appeared again tonight?
Horatio Stay, speak, speak, I charge thee speak.
Marcellus 'Tis gone, and will not answer
Shakespeare, *Hamlet*.

Teatro Twitter comemora os vinte cinco anos do Teatro da Garagem, apresentando-se como uma peça em que se afirma a identidade da companhia e se celebra o teatro, na evocação festiva e nostálgica das pessoas que fizeram, fazem e farão teatro no Teatro da Garagem. Durante cerca de dez anos, fui uma dessas pessoas e tenho também a honra de participar neste espectáculo, mas tenho, sobretudo, a oportunidade de parabenizar a Garagem e as suas pessoas e de agradecer à companhia tudo aquilo que me deu a conhecer e que me permitiu viver.

Neste momento de festa, talvez a celebração seja o mais importante e o mais visível nesta peça que é um memorial elegiaco e laudatório que o actual Teatro da Garagem e, em particular, o autor e encenador dos textos da companhia, Carlos J. Pessoa, querem prestar a todos os que passaram pela companhia, aos que, no momento presente, a compõem e mesmo a alguns que nunca a habitaram, a não ser, eventualmente, como espectadores. Esta homenagem faz-se através de um dispositivo cénico em que o palco está quase vazio, sendo projectados dois rostos (existem mais variantes, mas esta é a situação mais comum), no ciclorama do fundo de cena, numa sequência de vídeos. A caixa do palco torna-se, assim, a boca gigante e escancarada da máscara trágica e a grande-ângula de um olhar sobre o mundo e o teatro. Os vídeos, que funcionam como ícones em que a representação e a existência se fundem, são de pessoas e personagens, que foram e são importantes para o Teatro da Garagem, e fazem-se ouvir por voz gravada, numa sequência de cenas de A a Z. Carlos J. Pessoa diz-nos explicitamente o que representam, pela imagem fantasmática e oracular de Fernanda Neves, na cena V: «O facto de existires faz-me ver o mundo de outra maneira». As cenas - não poderíamos esperar outra coisa - estabelecem uma relação longínqua entre si e decorrem sob o signo de uma infinidade de tópicos, definindo os *tweets* e, sobretudo, a estrutura *twitter* da peça, característicos do universo

criativo do autor: a infância como eternidade do espanto e da promessa; o quotidiano poético e delirante; o racionalista provinciano; a religiosidade das paixões humanas; o cinismo de pé descalço; a poesia de vão de escada e cigarro ao canto da boca, nos becos aqui e ali; a perplexidade do fim das coisas e das pessoas; *the English language as Portuguese delight*, e por aí fora. Há, contudo, uma cena curtiinha, a B, que se vai repetindo e une todos os outros momentos vídeo-foto-gráficos com voz e movimento, para além da totalidade do espectáculo. É interpretada pelo rapaz-camisolinha-de-alças-e-fita-de-kung-fu-na-cabeça e pela rapariga-sangue-nas-mãos-e-camaleões-na-circulação-sanguínea, interessados em abrir um negócio de dança e, sobretudo, em mexer-se e em que as criaturas, em geral, se mexam. É claro que a dança é a própria peça, não se querendo com isto dizer que esta peça é um bailado, e estes dois são os oficiais de um teatro como celebração de uma vida coxa que se mexe, mesmo que não queiramos, e como máquina de fantasmas que nos assombram, extasiam e transportam. A dança, já se vê, não é propriamente feliz e, se um dia pudessemos parar de dançar, poderíamos concentrar a plenitude da nossa vontade num beijo a tudo e todos, mas, provavelmente, morreríamos de tédio.

Como disse, talvez este evocar da memória passada, presente e futura seja o aspecto mais visível e importante de *Teatro Twitter*, mas, na minha opinião, não é. De facto, o que surpreende nesta peça, escrita e encenada por Carlos J. Pessoa, é a equação entre esse objectivo e o risco de um objecto cénico que é e será tudo menos consensual. Inscrevendo-se numa experiência de uso de imagens gravadas, que tem marcado os últimos trabalhos da companhia, *Teatro Twitter* é, e podia obviamente não ser, uma peça arrojada e formal e esteticamente susceptível ao olhar crítico. O risco e muito menos a crítica não são, porém, o que interessa. O que importa é uma identidade artística e estilística que, não sendo estável e estabelecendo-se em processo de pesquisa experimental, o Teatro da Garagem insiste em reclamar e afirmar como sua. Esta identidade não é temática e relaciona-se com um pensamento sobre o teatro e sobre o fazer teatro e é este aspecto que determina, conjuntamente com o que descrevi,

Anexo 2e – Programa do espetáculo *Teatro Twitter* (2014) - 5.

o funcionamento de dois outros elementos cénicos que, sendo impressionantes, são, porém, discretos e subtils na cena de *Teatro Twitter*. Um é a presença de um dispositivo, à frente do ciclorama, que, de tempos a tempos, forma uma fina cascata de água que cai da teia, para se perder nas trevas do subpalco. Hipérbole da efemeridade e do devir, a cascata é a epígrafe simbólica de um estilo cuja marca distintiva é uma luta contra a cristalização estética e a pacificação do espírito. O outro, à frente da cascata, junto à boca de cena, é um jardim de pedras brancas, caminho impossível, estéril e exiguo que, no entanto, é preciso trilhar, tratar e acarinhar. Interagindo com estes elementos cénicos, as imagens projectadas, a cascata e o jardim, três actrizes estrangeiras, falando línguas bárbaras sem qualquer tradução, e um actor criam uma paisagem cénica ritual que compõe o *templo ecuménico* de que Carlos J. Pessoa fala. Será escusado, e proibido até, perceber o que dizem, mas todos nós apostamos saber o que aquelas criaturas estão a dizer, a fazer e a representar, porque o que quer que seja é muito mais antigo do que elas, do que nós e do que o próprio teatro.

A vulnerabilidade dos homens e das suas empresas exigiu sempre a tutela daquilo que o escrutínio humano não penetra. O sentido, que procuramos incessantemente, deita-nos numa cama com lençóis de seda e um manto de veludo, a que chamamos morte, mas a perplexidade do enigma obriga-nos a olhar pela nossa vida e pela dos que nos rodeiam. O que fica, pois, deste teatro é a presença de uma laboriosa religiosidade de um teatro clássico, na euforia festiva de pessoas comuns que dizem e fazem coisas pequenas, sonhadas talvez por deuses que elas mesmas criaram.

David Antunes

Textos ditos em japonês e grego pelas actrizes estagiárias Akiyo Matsumoto, Panagiota Apostolidou e Danae Christopoulou, respectivamente.

Akiyo Matsumoto

Bem-vindos ao Teatro da Garagem! Por favor desliguem os equipamentos eletrónicos. Gostaríamos de contar com a vossa atenção. Lamentamos desde já o incómodo. Se tiverem algum problema não hesitem em entrar em contacto com a nossa sede. Na nossa sede a resolução dos problemas é muito mais fácil. Inscreva-se! O seu tempo é precioso. Assim como a sua saúde e bem-estar. Traga um amigo também. Não acha positivo partilhar e dar guarida ao seu semelhante? Cuidado com os degraus. Não esforce os joelhos em demasia e lembre-se de lavar as mãos antes das refeições.

Panagiota Apostolidou

O reencontro com os antigos deve obedecer a algumas regras. Primeira: saber com algum rigor o significado de certas palavras. Segundo: não isolar o teatro do mundo que o origina. Terceiro: não recear servir-se do teatro para originar o mundo. Quarto: ter presente que cada cena contém todas as outras e constitui-se como singularidade. Quinto e último: por ser efémera, a beleza teatral determina que as pontes com o infinito não sejam duradouras; isto é excelente porque o infinito ao fim de um certo tempo torna-se chato.

Danae Christopoulou [Helena de Tróia]

De cada vez que me levantava, aquela sensação de desconforto. Sentia-me deslocada. As coisas não corriam bem, não me compreendiam, nem me fazia compreender. Talvez estivesse a ficar velha, fora de moda... Deixei de ser o centro das atenções... Acho que isso me tornou uma pessoa amarga, pouco receptiva, alheada. Era esperável que fosse assim. O fascínio não dura para sempre. Este desapontamento não é novidade. Talvez esteja a mudar, a tornar-me outra, outra Helena.

Anexo 2f – Programa do espetáculo *Teatro Twitter* (2014) - 6.

Ficha Artística e Técnica

Texto, Encenação e Concepção Carlos J. Pessoa

Dramaturgia Maria João Vicente

Assistente de Encenação Nuno Nolasco

Interpretação Akiyo Matsumoto, Ana Palma, Ana Tang, Beatriz Godinho, Beatriz Pessoa, Carla Bolito, Carlos J. Pessoa, Carolina Salles, Cirila Bossuet, Danae Christopoulou, David Antunes, Diogo Bento, Emanuel Arada, Fernanda Neves, Fernando Nobre, Filipe Duarte, Flávia Gusmão, Frederico Barata, Ivo Melo, Joana Liberal, João Didelet, Jorge Andrade, José Espada, José Peixoto, Maria João Vicente, Maria Leite, Miguel Damião, Miguel Mendes, Nádya Yracema, Nuno Nolasco, Nuno Pinheiro, Panagiota Apostolidou e Sílvia Filipe.

Música Daniel Cervantes

Cenografia e Figurinos Sérgio Loureiro

Coordenação e Edição de Vídeo Nuno Nolasco

Câmara Maria Leite, Nuno Nolasco e Nuno Pinheiro

Desenho de Luz Nuno Samora

Direcção de Produção Maria João Vicente

Produção, Comunicação e Divulgação João Belo

Assistência de Produção Miguel Stichini

Construção Cenográfica e Montagem Stay On The Scene

Agradecimentos Ana Vicente, Andreia Peixoto, Bernardo Azevedo Gomes, David Antunes, José Carlos Nascimento (TNDMII), Luísa Marques (ESTC), Luísa Marques Vicente, Ribeiro Chaves (OPTEC) e Rita Belo

O LADO DE DENTRO DA GARAGEM

O MUNDO EM QUE VIVEMOS | Exposição
FINGE | Vídeo

2ª Feira 18h/00h | 3ª Feira a Domingo 15h/00h

. CONVERSAS SOBRE O TEATRO DA GARAGEM

22 Novembro

. O Gosto dos Outros

Com Gonçalo Moleiro, Inês Vicente, José Capela e Tiago Vieira, espectadores que acompanham regularmente o trabalho do Teatro da Garagem
18h

29 Novembro

. Os Amigos da Garagem

Com Helena Genésio, Madalena Wallenstein, Maria João Vicente, Nuno Pinheiro e Samuel Guimarães, sobre o trabalho de Teatro e Comunidade desenvolvido pela Companhia
18h

Anexo 2g – Programa do espetáculo *Teatro Twitter* (2014) - 7.



Anexo 3a – Programa de sala: *Coro e Orquestra Gulbenkian Ton Koopman* (2016) - 1.



Anexo 3b – Programa de sala: *Coro e Orquestra Gulbenkian Ton Koopman* (2016) - 2.



Anexo 3c – Programa de sala: *Coro e Orquestra Gulbenkian Ton Koopman* (2016) - 3.

QUINTA 28 Abril 2016 21:00h – Grande Auditório 28
SEXTA 29 Abril 2016 19:00h – Grande Auditório 29 / 04

Coro e Orquestra Gulbenkian
Ton Koopman MAESTRO
Yetzabel Arias Fernandez SOPRANO
Bogna Bartosz MEIO-SOPRANO
Tilman Lichdi TENOR
Hugo Oliveira BARÍTONO
Tini Mathot CORÃO
Jorge Matto MAESTRO DO CORO

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n.º 25, em Sol menor, K. 183
Allegro con brio
Andante
Menuetto e Trio
Allegro
Vesperae solennes de confessore, K. 339
Dixit Dominus: Allegro vivace
Confitebor tibi Domine: Allegro
Beatus vir: Allegro vivace
Laudate pueri Dominum: Allegro
Laudate Dominum: Andante
Magnificat: Andante – Allegro

Wolfgang Amadeus Mozart
Missa do Coroação, em Dó maior, K. 317
Kyrie: Andante maestoso
Gloria: Allegro con spirito
Credo: Allegro molto
Sanctus: Andante maestoso
Benedictus: Allegretto
Agnus Dei: Andante sostenuto
Ave verum corpus, K. 618

INTERVALO

Duração total prevista: c. 2h
Intervalo de 20'

03

Anexo 3d – Programa de sala: *Coro e Orquestra Gulbenkian Ton Koopman* (2016) - 4.

29 / 04 SEXTA 29 Abril 2016 21:30h – Grande Auditório

Solistas da Orquestra Gulbenkian
Bin Chao VIOLINO
Jorge Teixeira VIOLINO
Lu Zheng VIOLA
Leonor Braga Santos VIOLA
Varoujan Bartikian VIOLONCELO
Marco Pereira VIOLONCELO

Piotr Ilitch Tchaikovsky
Sexteto para Cordas em Ré menor, op. 70,
Souvenir de Florence
Allegro con spirito
Adagio cantabile e con moto
Allegretto moderato
Allegro vivace

Alexander Borodin
Sexteto para Cordas em Ré menor
Allegro
Andante

Duração total prevista: c. 50'
Concerto sem intervalo

04

explicação sobre *Ave Verum Corpus* por Rui Cabral Lopes 1.

estes andamentos tenham sido cantados em separado, no curso da cerimónia litúrgica. A festa do confessor e Doutor da Igreja São Jerónimo, celebrada a 30 de setembro de 1780, está na origem da designação, aliás patronímica do próprio Príncipe-Arcebispo de Salzburgo, Hieronymus Colloredo.

Missá da Coroação, em Dó maior, K. 317

COMPOSIÇÃO: 1770

ESTREIA: SALZBURGO, 4 DE ABRIL DE 1770

DURAÇÃO: c. 30'

Mais do que um exercício de circunstância destinado a satisfazer encomendas do seu patrono, o Príncipe-Arcebispo de Salzburgo, ou a dignificar as festividades celebradas na catedral da cidade, a missa assumiu para Mozart o estatuto de género musical autónomo, ao qual dedicou um cultivo regular e consistente. A Missa em Dó maior, K. 317, também designada por "Missá da Coroação", é tida como a mais importante das missas compostas em Salzburgo, exemplo magistral de escrita para solistas, coro e orquestra, no qual se conjuga um pensamento musical marcadamente individual com as mais variadas tendências estilísticas da música europeia da época. Pensou-se, durante longo tempo, que a obra tivesse sido destinada à cerimónia de coroação de uma imagem venerada de Nossa Senhora, com celebração anual na igreja de Maria Plain, próxima de Salzburgo. Contudo, sabe-se hoje que foi escrita para a catedral da cidade. O subtítulo deve-se ao facto de ter sido cantada, em 1791, por ocasião da coroação de Leopold II como rei da Boémia,

sob a direção de Antonio Salieri. Por referência às obras congéneres surgidas anteriormente, a "Missá da Coroação" eleva o conceito de missa *brevis* a um horizonte mais ambicioso, com o alargamento da estrutura formal das rubricas e uma maior ênfase na recorrência temática (o *Agnus Dei* final importa, por exemplo, material do *Kyrie*, sob as palavras *dona nobis*). A procura de efeitos grandiosos de contraste, proporcionados pelo emprego de um efetivo vocal e instrumental considerável, constitui característica de fundo que se evidencia, por exemplo, no *Credo*. Nesta rubrica, o carácter sinfónico inicial da textura dá subitamente lugar ao *Adagio* do *Et incarnatus*, com incursões a tonalidades distantes.

De acordo com a tradição local, o compositor utiliza três trombones no acompanhamento das secções corais, enquanto as cordas se limitam a dois violinos e contrabaixo. No *Agnus Dei*, o solo de soprano mostra a influência do idioma operático, sendo bastante curiosa a sua afinidade com a ária "Dove sono", de *As bodas de Figaro* (1786). A eloquência melódica do discurso solista e a sumptuosidade das sonoridades conjuntas do coro e da orquestra fazem desta obra um paradigma da produção sacra de Mozart.

Ave verum corpus, K. 618

COMPOSIÇÃO: 1791

DURAÇÃO: c. 6'

Do último ano da vida de Mozart datam o motete funerário *Ave verum Corpus*, K. 618, e o *Requiem*, K. 626. Dedicado a Anton Stoll, amigo de Mozart e regente de coro

explicação sobre *Ave Verum Corpus* por Rui Cabral Lopes 2.



VISTA DE SALZBURGO, POR JAKOB ROHLER, C. 1833 © EN

em Baden, a primeira obra foi composta, presumivelmente, para a Festa do Corpo de Deus, celebrada no mês de junho de 1791. Trata-se de um testemunho comovente da perspectiva fervorosa e profundamente pessoal com a qual o compositor se posicionou perante os mistérios da Paixão de Cristo. Por detrás de uma aparente simplicidade de textura, cujas progressões homorrítmicas e melodias fluentes fazem recordar o coral luterano, esconde-se uma arquitetura harmónica de grande subtilidade e sobriedade. Apesar do seu carácter não litúrgico, o texto latino, proveniente de um manuscrito do século

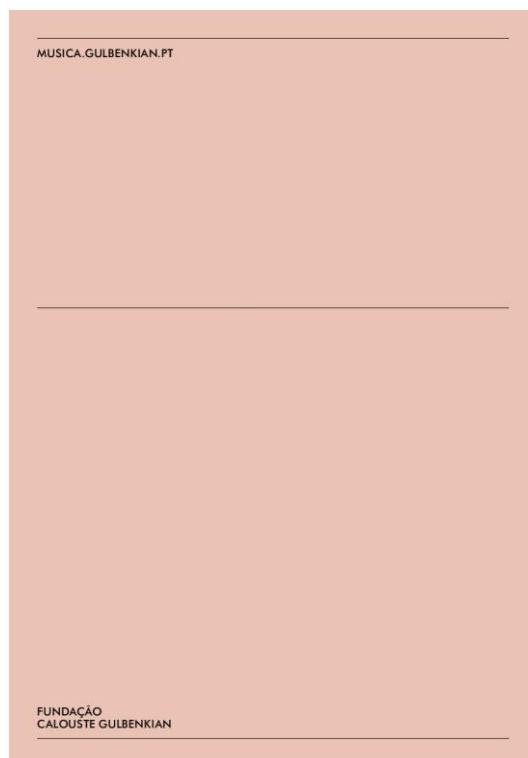
XIV guardado no mosteiro de Reichenau, teve um uso frequente no sul da Alemanha e na Áustria, inserido nas missas solenes e nas cerimónias de bênção do Santíssimo Sacramento. Numa manifestação ímpar de poder expressivo, Mozart confia ao motete a mais sincera perceção da religiosidade. É uma oração breve, emocionada, intensa, na qual se preconiza a atmosfera mística que viria a envolver o monumental *Requiem* em Ré menor, deixado incompleto em dezembro do mesmo ano.

RUI CABRAL LOPES

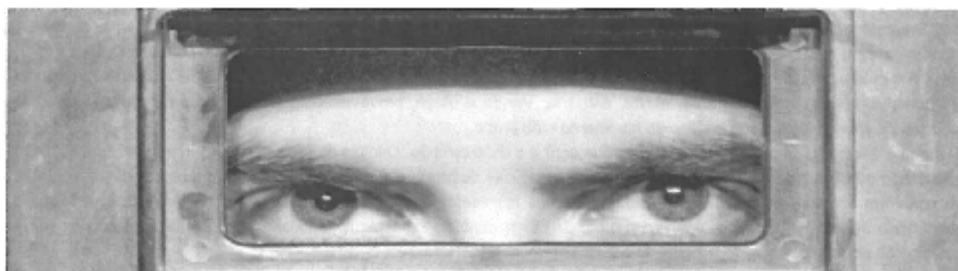
Anexo 3g – Programa de sala: *Coro e Orquestra Gulbenkian Ton Koopman* (2016) - 7.



Anexo 3h – Programa de sala: *Coro e Orquestra Gulbenkian Ton Koopman* (2016) - 8.



Anexo 4a – Programa do espetáculo *Finge* (2015) - 1.



FINGE

20 a 22 Fevereiro 2015 | Teatro Taborda | 21h30

2015 | Nomeado para o Prémio Italiano *Il Teatro Nuovo di Teresa Pomodoro*, apresentando-se, em Milão, no Spazio NO'IMA, dias 11 e 12 de Fevereiro, numa co-produção com a Expo Milão 2015

2014 | Nomeado na Categoria de Teatro – Melhor Texto Português Representado para o Prémio Autores 2014 atribuído pela Sociedade Portuguesa de Autores (SPA)

Finge é estar com alguém e estar só. *Finge* é a fixação das máscaras. *Finge* é o conflito entre pessoas que se querem juntar e não conseguem, ou não podem, ficar juntas. Porque o comércio impera, porque o capital se tornou a medida de todas as coisas, ou quase, porque o afecto ou o amor só se podem libertar do capital por meio de estratégias subitas. *Finge* é esse Paraíso provisório, a um tempo instável, comprado, barato e caro ao mesmo tempo. *Finge* é o lugar da pobreza moral, certamente, porque o esforço de dignidade exige provações inomináveis. *Finge*, porque só assim é aceitável o mais íntimo e cruel da natureza humana. *Finge*, porque somos a combinação tempestuosa de um muito Antigo e de um muito Novo que se agrirem, que se revolvem, como lagartos na lama. *Finge*, enfim, é o regresso ao teatro; a um teatro que não prevê *faits* fáceis.

A arte ocorre na conjugação de esforços e coincidências. A arte teatral contudo, conjuga esforço e coincidência de um modo particular. Esta particularidade reside na injeção do colectivo. O teatro apresenta-se como arte do colectivo, não tanto na emergência de uma autona cénica, entendendo autoria como o discurso que o faz e pensa, mas sobretudo na articulação de forças vitais cuja origem se perde: o encontro no cealbar da própria noção de humanidade. E o que é a humanidade? A humanidade, entendida nesta expressão colectiva que é o teatro, resulta de uma propensão gregária, um dispositivo de esforços articulados em função de objectivos comuns. Este conjunto promove a imagem de uma mole indistinta que sabemos não ser verdadeira, por força da reivindicação individual de cada um, porque cada um de nós sente e pensa, de maneira diferente. A humanidade teatral será então o encontro paradoxal de uma mole de indivíduos ligados e entrelaçados, num espírito, numa religiosidade ecuménica, que é outra forma de apresentar a salvaguarda da propensão gregária e o íntimo individual. O teatro, nesta matéria, obriga a esforços redobrados. Não é possível, não me é possível, escapar a este desígnio colectivo, centrípeto, e às forças centrífugas que destacam cada pessoa, que a deslocam do colectivo! Nesta deslocação, creio, consiste o sublime do teatro, a conjugação perfeita dos esforços e das coincidências. O momento em que partindo do todo, do frêmito colectivo, generoso, temerário e sacudidor, nos tomamos, em súbito sobressalto, parte do mesmo sendo dele, começando a ser nós próprios, nessa involuntária, porque surpreendente, expulsão do Paraíso, apesar de nunca nos termos sentido totalmente em casa, nesse espécie de utopia permanente — a permanência não é o nosso forte. Estamos então no teatro, expulsos do Paraíso, à deriva no espaço e no tempo libertando da nossa imaginação, tomando nota dos contornos do nosso corpo e isso permite ser tudo, porque, esse *sublime bono*, proporcionar a solidão necessária para tomar a decisão prudente. A decisão prudente é aquela que não é exemplar, que não é trágica, mas antes antropológicamente necessária: a decisão da pessoa a ser meio, *medium*, actor, lugar de ocorrências de fluxos circunscritos que se perdem no tempo e na memória. De facto não dizemos nada de inteiramente nosso, creio, no teatro, neste teatro: o que dizemos não tem pertença autoral, apesar dos autores e dos seus direitos (!), porque só o pensamento é verdadeiramente livre na sua qualidade migratória imprevista. O que dizemos procede de uma construção da pessoa na sua nudez primordial: aquela que assiste a experiência de vestir-se, de tornar-se *persona*, máscara, máscara comunicável, em conflito portanto. Ainda assim, ainda assim, e ainda bem, torce-me, o percurso da gente que só reconhece a sua dignidade numa espécie de soldado altruísta, breve, como um piscar de olhos.

Carlos J. Pereira

Anexo 4b – Programa do espetáculo *Finge* (2015) - 2.

Histórias de amor

O espectáculo está dividido em oito cenas. Cada uma das cenas decore numa casa. Em cada casa acontece uma história de amor. As histórias de amor feliz não têm história. A Cultura Ocidental moraliza histórias de amor apançado e condenado pela própria vida. Nas histórias de amor emerge a paixão do amor e não o amor realizado. A paixão é sofrimento, mas é, simultaneamente, força vital, para lá da felicidade e da dor. O Ocidente localiza Eros através da paixão, e a força de Eros é fundamental para escaparmos ao tédio e para que nos possamos reconstruir, a cada momento, como pessoas.

Em cena quatro homens, ou quatro projecções do mesmo homem: *Camaleão*, encontram-se com seis mulheres, prostitutas com nomes próprios, *Sofia, Melania, Marta, Adriana, Vanda e Maya*, provavelmente falsos, que protagonizam diversas hipóteses de sobrevivência: sob o signo do fingimento – do teatro.

O cenário é constituído por dois planos: a parede ecrã e o chão-colchão. O início de cada cena é marcado pela substituição do lençol do colchão, à semelhança do que acontece nas casas de prostituição, acompanhadas por mudanças de luz abruptas que procuram acentuar a crua e o núcleo das situações representadas. O texto foi escrito a partir de relatos verídicos e experiências de vida. O par inicial é também o par de última cena do espectáculo, sublinhando a excitação da condição da paixão como amor não realizado, desilusão e teatralizado.

No fim do espectáculo, no palco vazio, o colchão e os lençóis das cenas são apenas projecções coloridas e instáveis no ecrã. Sensações digitalizadas, acompanhadas por um *requiem*, dão ao espectador um tempo de reflexão. Neste momento, as imagens abstratas e impressionistas contraem-se aos corpos e às vozes dos actores, como um fresco antigo com os contornos das figuras esbatidas.

Em *Finge*, finge-se o amor, finge-se a casa, finge-se a felicidade, porque procuramos verdade, e a verdade tende a esvanecer-se, revelando-se infante, in-pressa e larva como a paixão amarela.

Maria João Vicente

FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

Texto, Encenação e Concepção Plástica Carlos J. Pessoa

Assistente de Encenação Nuno Nolasco

Interpretação Ana Palma, Beatriz Godinho, Francisca Moura, Ivo Melo, Maria João Vicente, Miguel Mendes, Nuno Nolasco e Nuno Pinheiro

Cenografia, Figurino e Design Gráfico Sérgio Loureiro

Música, Desenho e Operação de Som Daniel Cervantes

Desenho e Operação de Luz Nuno Samora

Vídeo Carlos J. Pessoa e Nuno Nolasco

Tradução Ana Cláudia Santos (Italiano) e Maria Rita Furtado (Inglês)

Direcção de Produção Maria João Vicente

Produção, Comunicação e Divulgação João Belo

Assistente de Produção Miguel Stichini

O TEATRO DA GARAGEM É UMA ENTIDADE
FINANCIADA PELO

O TEATRO DA GARAGEM É UMA ENTIDADE
APOIADA PELA



LISBOA
CÂMARA MUNICIPAL



EGEAC



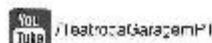
www.teatrodagaragem.com



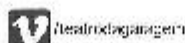
/teatrodagaragempt



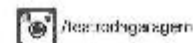
@lgaragem



/teatrodagaragemPT



/teatrodagaragem



/teatrodagaragem

JORGE LISTOPAD

Entrevistado por Maria Augusta Silva

EXCERTOS DA ENTREVISTA EM MODO ÁUDIO

JULHO 2003

Nasceu em Praga, veio para Portugal na década de cinquenta. Aprendeu português a ler *O Crime do Padre Amaro*. Jorge Listopad, encenador, doutorado em filosofia; também professor e escritor. Esteve ligado 32 anos à RTP. Prestigiados prémios já lhe distinguiram trabalhos de teatro e literatura. É o segundo encenador mais velho da Europa. Continua a fazer teatro com amor e às vezes com raiva. Autor de contos, poesia e romance. Diz ser um homem feliz, mas... «não o digo a ninguém porque os deuses são ciumentos.»

Anexo 5b – Excerto da entrevista a Jorge Listopad 2.

Escolheu o seu destino?

Se destino é um barco, esse barco foi-me dado desde o nascimento. Tento orientá-lo.

Um barco para deixar a Checoslováquia, onde nasceu, ou terá sido um barco do amor?

No barco encaixa-se tudo o que sou. Tenho lá reservas e conservas. A minha saída da Checoslováquia estava escrita no meu nascimento. Ainda em pequeno, senti que isso iria acontecer. Uma cigana disse-me: «Vai morrer longe daqui». Julgo que morrerei em Portugal.

Um homem pode viver sem pátria?

Tenho várias pátrias que se ligam à palavra, à criação poética, ao teatro, à beleza. A minha pátria é essa, a de todas as línguas e a de todas as imagens capazes de dizer e de encenar de maneira diferente a beleza da vida e das coisas.

Acabamos por ser o labirinto que descobriu em Córdoba, num dos seus mais belos contos?

Em todo o caso, nesse labirinto ainda se procura alguma coisa. Depois dessa busca, temos de reconhecer a nossa efemeridade.

Por que escreve poesia (quase) só em língua checa?

A poesia é como o leite materno. Está muito ligada à origem dos sentidos, aos primeiros aromas. O que há de mais profundo em mim vive nessa pele.

Faça-nos um verso em português:

Criar um verso português / agora / a seu pedido / tornar-me definitivo / talvez amanhã.

Anexo 5c – Excerto da entrevista a Jorge Listopad 3.

Escrevendo tão bem português por que não consegue abandonar o sotaque estrangeiro?

A boca já estava feita. Fala e escrita são duas coisas distintas. A língua portuguesa é fabulosa para a escrita. Mas não única. A checa é musicalmente diferente, porém muito rica, generosa.

Gostaria de ver a sua terra natal de novo unificada?

Muito.

Seria importante para a Europa?

A Europa será cada vez mais de nações, feita de pequenos pedaços, de pequenas regiões, de pequenas autonomias.

Nações cada vez com mais migrantes?

Uma situação que acabará por estabilizar. Daqui a trinta ou quarenta anos, o fenómeno da migração normaliza. O mundo será um caminhar de um lado para o outro mas não como migrante. Essa palavra vai cair em desuso.

E a palavra refugiado?

Oxalá caia também em desuso rapidamente. Migrante, emigrante já não é bom, refugiado ainda pior, já fui.

Agora é o quê?

Nada. Nesse aspeto, seria bom que toda a gente pudesse ser nada. Só andarilho. Não ter medo do espaço. Não ser obrigado a morrer na mesma casa onde nasceu, na mesma cama, com a mesma gente.

Vive entre nada e Deus?

Anexo 5d – Excerto da entrevista a Jorge Listopad 4.

Exatamente. Uma destas noites senti-me muito mal e pensei: vou morrer. Fiz uma espécie de testamento espiritual: nem céu, nem morte.

Acaba de ser lançado o livro *Fruta Tocada por Falta de Jardineiro*, com o qual começa a ser reunida a sua obra literária em português. Que sente?

Nunca me passou pela cabeça ter obras completas. Foi ideia de outros.

São memórias de sempre. A memória não é importante?

Não atingi essa importância.

Está a ser demasiado modesto...

Sou um homem modesto.

Um santo?

Não um modesto-santo. Tenho os meus desvios.

Filósofo que também é, crê que um filósofo acaba por ser «um fiscal da natureza humana»?

Deve procurar criar serenidade na água perturbada pelas pedras que vão caindo. Aprender todos os elementos de modo a passá-los pelo crivo do conhecimento, não digo sabedoria... Temo, contudo, que a filosofia possa codificar de mais a sua maternidade: a de ser mãe de todo o pensamento. A filosofia nunca está acabada, deverá perdurar como metodologia para se irem procurando pistas.

Começam a notar-se contrapontos aos excessos materialistas?

Procura-se uma nova voz. Estamos praticamente esmagados pela tecnologia, no entanto, acredito que a própria tecnologia vai libertar-

Anexo 5e – Excerto da entrevista a Jorge Listopad 5.

se, fugir de si própria e criará uma nova espiritualidade. Não poderá esmagar um barco que nos foi dado pela natureza e inteligência, que está em nós, é o nosso espírito, o nosso corpo, a nossa cabeça, os nossos joelhos. Os gregos pensavam que os joelhos eram o mais importante do corpo, sabia?

Prende-se, de certo modo, com a simbologia mística do ato de ajoelhar?

Tem que ver com uma sensação de humildade diante de alguma coisa que não compreendemos.

Se a terra é pagã e virgem de consciência (como diz no seu romanetto Tristão, terá a terra os homens que merece?

Às vezes não sabemos ser felizes. Fazemos parte dessa terra pagã e não nos apercebemos de que estamos sempre perto da morte. Devemos valorizar o facto de estarmos vivos. O que digo é banal mas há banalidades importantes. É preciso não ter medo de repousar um momento para refletirmos sobre pequenas banalidades.

É o segundo encenador mais velho da Europa. Tem feito coisas de mais?

Trabalho de mais porque tenho paixão a mais. Não estou sozinho. Portugal tem gente com nervo a fazer muita coisa bem e muito mais do que eu.

Para Diderot, «a impassibilidade absoluta devia ser a marca do grande ator». E a do encenador?

Um encenador tem de fazer contas e organizar espaço. Atua nesse espaço e o público está lá. Alguém precisa de pensar na unidade cena-público, ator-público. Há nisto também poesia, porém se não se fizer com inspiração poética será uma coisa fria.

Anexo 5f – Excerto da entrevista a Jorge Listopad 6.

Híbrida?

Híbrida é diferente, tem que ver com um terreno movediço, que é bom porque pode tomar-se conta desse terreno híbrido e, a partir daí, fazer crescer uma estátua.

A área em que melhor se sente é a da encenação?

Realizo as coisas com amor e às vezes com raiva. Enquanto a escrita é feita de solidão para solidão, o teatro faz-se com muita gente para muita gente.

Gosta do aplauso imediato?

Fizemos na Casa da Comédia a peça *O Fim*, de António Patrício, de que muita gente se lembra. O espetáculo era tão forte que, no final, todos ficavam em silêncio. Recordo-me do então diretor da Casa da Comédia, Osório Castro, perguntar: *Será que gostaram?, não aplaudiram...* Disse-lhe: *É como na missa.*

A alegria profunda reside no grande silêncio?

Para mim, o melhor livro de Vergílio Ferreira chama-se *Alegria Breve*. Eu queria alegria sem mais adjetivos. Pode ser o silêncio.

Algum trabalho cénico em que tenha fracassado?

Sequestrados de Altona, de Sartre, no S. Luís. Subestimei a dificuldade do texto. Fiz, depois, do mesmo autor, *Huis Clos (A Porta Fechada)* e deu bem.

Gosta de fazer teatro em não-teatros porquê?

Um gosto por espaços-surpresa que obriguem a refletir sobre a organização do próprio espaço. Nos teatros convencionais há um passado que pode ser perturbador. Sonho levar o teatro ao elevador do Lavra.

Anexo 5g – Excerto da entrevista a Jorge Listopad 7.

Então, porque defende que não se deve ter medo das velhas lendas?

Uma tendência anarquizante. Sou anarquista, lírico, cético e sorridente. Filho da utopia, de certo modo. Não tenho afinidades com Estaline. Tenho algumas com o seu inimigo: Trotsky.

Já escreveu para crianças e sobre a velhice. Os extremos criam pontes?

É a necessidade de dissolver os limites e de ver se atrás dos limites há outros limites.

Consegue aliar a ordem e o caos?

Ordem e caos são filhos do mesmo pai e mãe. Sou muito ordenado e muito desordenado. Entre essas duas coisas procuro um sistema superior que existe no mundo, todavia não sabemos qual é. Suspeitamos. Somos espiões desse sistema, na medida em que somos cultores do oculto. Preferia não ser cultor. Temos de saber brincar também com isso. Criar dúvidas sobre a nossa noção de inteligência, saber troçar de nós próprios.

Continua a usar um medalhão ao peito. Talismã?

Uma pedra ónix. Às vezes esqueço-me de a pôr e, se não estiver longe de casa, volto atrás buscá-la.

E o lenço que traz sempre ao pescoço, um toque dadaísta?

Nada a ver com arte ou literário. Faz parte da minha identidade física.

Tem na sua casa muitos elementos relacionados com a terra: uma árvore, pinhas, conchas...

Eu sou Jorge, que significa homem da terra. Terra do grande Cosmos.

Anexo 5h – Excerto da entrevista a Jorge Listopad 8.

Foi distinguido, entre outros, com o Prémio Europeu de Kafka. Um significado especial?

Recebi a notícia pelo correio. Conheço família de Kafka. A sua amada, Milena, morreu no colo da minha segunda madrasta, num campo de concentração, e a minha primeira madrasta foi amiga de Milena. Kafka escreveu parte do *Processo* numa casa de Praga comprada por um tio meu de quem eu e outros familiares somos herdeiros. Mas literariamente prefiro Guimarães Rosa, um dos maiores do século XX.

O amor é um movimento constante na sua vida?

Sim.

De que mais precisa um homem?

Sou um homem feliz mas não o digo a ninguém porque os deuses são ciumentos.

© MARIA AUGUSTA SILVA