

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**



**COMOÇÃO: OS RITMOS AFECTIVOS DO**  
**ACONTECIMENTO TEATRAL**

**ANA PAIS**

Doutoramento em Estudos Artísticos  
Especialidade em Estudos de Teatro

ANEXO 1

2014

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**



**COMOÇÃO: OS RITMOS AFECTIVOS DO  
ACONTECIMENTO TEATRAL**

**ANA PAIS**

Tese orientada pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria João Brilhante, com co-orientação  
do Prof. Doutor Nuno Nabais e da Prof.<sup>a</sup> Doutora Christine Greiner,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor em Estudos  
Artísticos, especialidade em Estudos de Teatro

ANEXO 1

2014

**| ANEXO 1**

## ALEX KELLY / THIRD ANGEL

### TEATRO, UK

15 Março 2013 (skype)

**Ana Pais:** What kind of invitation to the audience makes a Third Angel project?

**Alex Kelly:** We are audience aware. We are with the people from the beginning. We are in the room with those people on that particular occasion. As much as possible, we think of them as individuals not as the Audience, with a capital A. And when we look at the audience we make eye contact. And when we talk to the audience is not an aside, it's not a character thinking out loud. It's: we are talking to them. Sometimes the characters aren't audience aware but sometimes they are. Most of the times when we are on stage we are a mix of the character and the performer and we kind of enjoy that ambiguity. When we started analyzing it after a few years, we started to talk about that awareness as being documentary television, the kind of fly on the wall documentaries where a camera follow someone around in their job or something. In that way those people will talk to the camera knowing they've it's watching them.

**Ana Pais:** Do you think the audience impacts on the performance?

**Alex Kelly:** We conceive the performance in scale wise. It's very much for the people in the room. We assume that it will change as soon as a live audience sees it. So we quite often build work in progress versions, quite a lot of the work is influenced directly by the audience. Several pieces are actually conversations with the audience members, either one at a time or they kind of join the game with us and can interrupt and ask questions. We have just some rules that we work within but it depends on what they do. There are others that, if the audience doesn't ask anything it doesn't happen, so some of them are more dependent on that interaction. They set the tone. If someone is clearly not enjoying he will get more attention.

**Ana Pais:** What makes a good show?

**Alex Kelly:** Them being sort of clearly open minded, open to what you want to do. They give you a lot of attention. They show their response and a silent response can be completely fine. Depends if it's silence from a tension. It's about giving you enough space at the beginning to not pre-judge it and then a much more subtle thing about the understanding. Even if they don't like it, that doesn't mean it's bad it means; it's not right for them. (..) if they find it moving, to let that emotion show.

It's interesting when performers come of from the same show and have read the audience really differently. Rachel and a couple of other performers were in it. The three characters in the show were quite competitive with each other, their subtext was that they were trying to get the audience on their side. One of the performers clearly thought the audience was not enjoying it. But, throughout the show, I kind of saw them giving up on the audience, stopping putting so much effort as he sort of decided they didn't like it when actually they didn't like his character and their like the other's character's more. It was the most defensive of audiences but younger ones used to really like him. Afterwards we had to show him the written feedback that the audiences put in the box to show him how much they liked. They really liked it. But they didn't find him funny, they find him obnoxious. It's different with smaller audiences when you are really close to them.

I like the fact that it takes the pressure of the show. We learn a lot about the material because we are all making it together. We haven't picked up an existing text and thought "oh, we see what that mean, that's what we want to produce." We are discovering the material all together in the rehearsal room. Doing a work in progress is useful because we get feedback but I find them the most useful for the way it makes you feel showing a work to someone who hasn't seen it before. I can tell this isn't clear or I though I would enjoy doing this but if I don't enjoy it means it's not as good as I would like it to be. And there are things you cannot imagine until you actually show it to people. (...)

**ANA BRANDÃO**

**TEATRO, MÚSICA, PT**

17 Dezembro 2012 , Lisboa

**Ana Pais:** Ana, tu fazes espectáculos ao vivo de teatro e de música. Há alguma diferença entre a tua relação com o público enquanto intérprete num espectáculo musical ou de teatro?

**Ana Brandão:** sim, é mesmo muito diferente! Quando canto numa banda com muitos músicos em que aquilo é basicamente uma festa, um baile. O meu problema é mesmo o de estar em palco. No teatro, tu estás sempre protegida porque tens aquela personagem, bem feita ou mal feita. Tu achas que és aquela coisa (ou que não és, mas estás protegida por ela). E tens um texto, estás protegida por ele, há uma encenação. Portanto, tudo isso faz ali quase uma quarta parede e estás protegida por aquilo. Acaba, agradece e vais embora. Isso vendo a coisa assim muito nua e crua. Na música, demorei algum tempo e ainda hoje me sinto muito desprotegida. Como não tinha uma personagem, o entre as músicas (quando eles estavam a improvisar) era um drama. O que é que eu fazia? para não ficar sempre – e isso tem a ver com a minha personalidade - para não ficar sempre em “palhaço”, para não ficar sempre a fazer graça. Eu tenho graves problemas em aceitar que às vezes basta estar, que não é preciso estar sempre a fazer coisas. E na música, principalmente no projecto que eu tenho com o João Paulo, estou completamente desprotegida. Há muitos solos dele em que eu fico ali....muitas vezes...não é não saber o que fazer, mas é desconfortável. E refugio-me em fixar pequenas coisas. Fixo-me só a olhar para o João Paulo a tocar piano e fico ali a olhar para ele. Quando comecei a cantar com o João Paulo já tinha alguns anos de experiência de cantar com o [Carlos] Bica e de teatro, e isso também ajuda imenso. Mas, é raro o momento em que estou completamente descontraída, em que não estou a fazer nada. Isso normalmente acontece, imagina, depois de fazeres um *encore*. Como habitualmente o João Paulo também tem um ar bastante cómico, ele conta umas larachas e eu descontraio e rio e até me esqueço que estou num palco e que as pessoas me estão a ver. Resumindo, no teatro estou mais protegida do que na música. Quando estou a cantar está tudo bem, não tenho problema nenhum. Estou ali com o que tenho de fazer. Agora quando não estou... aqueles meios, os entre músicas são desconfortáveis.

**Ana Pais:** Eu percebo isso da protecção que oferece o teatro, mas o tipo de relação que estabelece com o público também é diferente não é?

**Ana Brandão:** Sim. Eu tenho uma coisa de...eu não entro...ainda há pouco tempo vi na RTP Memória uma entrevista ao Miguel Ângelo (eu detesto Miguel Ângelo), Miguel Ângelo enquanto o cantor dos Delfins; e deu-me muita graça ao mesmo tempo aquele filme que ele vive “porque eu a cantar entro numa cena zen, eu não vejo nada”. Opa, eu não sou nada assim. Não sei se é verdade aquilo que ele diz...

**Ana Pais:** No teatro também?

**Ana Brandão:** Opá, não sou nada...eu sou muito...isso às vezes pode ser horrível, ou não, sei lá, não tem de ser horrível ou não. Eu estou sempre muito atenta a tudo. Eu agora estou um bocado pítosga, portanto eu raramente vejo que tu estás a ver o espectáculo. Eu não vejo as pessoas mas a cena sonora. Se tu estás lá, eu oiço-te a rir. Eu sei: “A Ana está ali”, ou “o outro está ali”. Portanto estou sempre muito atenta a isso tudo, tanto ao que se passa fora do palco, portanto o público, como eu no palco a ver o que se está a passar com os outros. Estou sempre a ver tudo...

**Ana Pais:** Como é que tu vês o público nessa tua atenção? Há um tipo de atenção também em relação ao público, não é?

**Ana Brandão:** Muitas vezes, é impressionante. Às vezes tu não o estás a ver, mas sentes muito. Eu sinto imenso se eles estão a “apanhar uma ganda” seca (na minha cabeça), se nós estamos a conseguir agarrar aquelas pessoas. Opá eu não sou nada destas merdas, das energias...mas às vezes sentes que há péssimo público a assistir...

**Ana Pais:** O que é péssimo público?

**Ana Brandão:** Ó Ana, é público que vai ali para não gostar. Vai numa postura de “bem, vamos lá a ver o que é que é esta coisa”...

**Ana Pais:** E, por contraste, o que é um bom público? Ele até pode ser um bom público mas pode não gostar. Não sei, digo eu!

**Ana Brandão:** Sim. Eu não quero dizer que o bom público seja aquele que se está a rir. Pelo menos que esteja atento, que não esteja agarrado ao telemóvel a enviar mensagens. Temos um público que às vezes parece que não está habituado a ir ao teatro. Por exemplo, imagina, tu tens um público que vai ver uma peça – isto também varia muito – se estás numa terrinha pequenina ou num grande auditório numa cidade, muda completamente. E tu teres público que supostamente se está a portar mal porque tens velhinhos que comentam a peça e que dizem “olha esta é maluca”, “olha, aquele, olha está aí atrás de ti”, tu podes pensar “pá isto é uma seca, que gente parva!” E não é, alguma coisa está a passar para eles e eles estão a reagir a isto. E para eles, nós não estamos ali. Estão a ver pessoas que não estão a ouvir isto, porque eles comentam como se estivessem em casa a ver televisão ou no cinema e, decididamente, eu acho que estas pessoas não têm noção que o facto delas estarem a dizer isto é muito perturbador, para bom e para mau. Isso varia tanto!

**Ana Pais:** Mas como é que se sente? Como é que um actor sente o público?

**Ana Brandão:** Como é que um actor sente o público?

**Ana Pais:** como disseste há bocado: podes não o ver, mas sentes sempre. Como é que se sente? Tem um bocado a ver com algumas expressões que se utilizam do género “o público esteve connosco”.

**Ana Brandão:** O público esteve connosco! Ana, é muito estranho. É muito estúpido! Não sei explicar. É um silêncio que tu sentes que não é o silêncio de estarem fora dali. É muito estranho. Se fossemos materializar alguma coisa, é quentinho, é...imagina quando estás numa peça em que há momentos em que as pessoas riem e depois tu ou os teus colegas conseguem que, num segundo, aquilo gele a sala. Mas esse gelar é quentinho sabes? Para mim é muito isso, é quentinho, é confortável, é muito bom.

**Ana Pais:** Pois é isso. Ia perguntar-te se eram constatações mentais ou se eram sensações no corpo. Às vezes há pessoas que têm sensações corporais, que identificam essas sensações. Tu não? Imagina, se o espectáculo correu incrivelmente bem ou incrivelmente mal, lembras-te do que é que sentiste quando estavas em cena?

**Ana Brandão:** fisicamente, é isso que queres saber?

**Ana Pais:** sim, se for o caso. Há pessoas que reagem mais por aí, há outras que não.

**Ana Brandão:** Opá sei lá. Há uns anos atrás, se o público era completamente, vamos lá, mau, se era horrível, não reagia ... não é pelo silêncio deles, isto acontece mais quando....a putos mais novos que se manifestam e falam e mais não sei quê. Eu nunca agradeci....eu agradecia sempre com umas grandes “trombas”. Era a minha maneira de mostrar que estava magoada: “estou zangada com vocês e vou mostrá-lo” agora. Ou agradeço uma vez e saio e não volto mais...mas eu agora estou a mostrar outra coisa. Imagina, eu estou muito triste e vou ter de fazer o espectáculo. Quando estou a fazer o espectáculo, se tenho de ir “hahaha”, faço tudo. Mas depois quando ia agradecer, a minha vida vinha logo ali “pum”. Acabou a peça, continuo com o meu drama e vou agradecer triste. E houve um encenador que me disse “Ana, eu não tenho nada a apontar ao teu desempenho na peça mas estas pessoas não têm culpa que estejas triste. Não estou a dizer para te rires e dares pinotes, mas as pessoas vieram ver-te. O mínimo que tu podes fazer é dar um sorriso ou, pelo menos, não estares tão triste ou chateada”. Agora voltando a essa coisa de dizeres, das minhas sensações físicas. Normalmente há um aceleração cardíaco...

**Ana Pais:** quando entras em cena?

**Ana Brandão:** Não, imagina quando vou agradecer e aquilo correu muito bem e tu sentes assim uma grande energia, uma cena muito fixe, o meu coração bate muito, tanto na aflição como quando estou contente. Existe isso. Depois....sei lá, não me lembro...

**Ana Pais:** E durante o estar em cena? IO público altera ou influencia o teu desempenho em alguma medida não é? Apesar de estares protegida lá está e apesar de teres um texto para dizer e coisas para fazer, como é que tu podes descrever essa influência que ele exerce sobre ti.

**Ana Brandão:** Muitas vezes desisto mesmo. Quando sinto que a coisa está a correr mesmo mal, imagina, tu sabes que estás a fazer um espectáculo que não agrada, que é um espectáculo difícil, que comesças a ver que tens cada vez menos público, para mim é muito difícil. Tem a ver com esta cena de ser actor que é uma coisa vaidosa. Tu fazes isto e gostas que gostem. Então, quando comesças a ver que aquilo não está a correr bem, que não há uma crítica sequer, que é completamente ignorado o que estás a fazer, há uma desistência e às vezes é muito injusto para aquelas 5 ou 6 pessoas que estão a ver aquilo e quase que...isso acontece muito antes de entrar em cena sabes....” quantas pessoas estão?” “6”...digo-te Ana, vêm-me assim os piores pensamentos, sou mesmo uma pessoa feia “que merda, porque é que estou a fazer esta peça, porque é que eu aceitei isto”, fico mesmo assim completamente desmoralizada e entro em cena a detestar estar ali. E, quando começo, parece que levo assim um...”bora lá!” um segundo antes daquilo começar. O início é sempre...comesças ... engatilhas naquilo e vais por aí fora. É muito engraçado porque na maior parte das vezes em que tens pouco público, falo pouco porque é mesmo pouco, são sempre quase os melhores espectáculos...

**Ana Pais:** Se calhar porque vocês também tendem a compensar não é?

**Ana Brandão:** Ou então é o próprio público que está ali que deve sentir...porque acho que também é desconfortável para o público estar a ver um espectáculo que tem pouca gente e deve sentir-se “opá, coitadinhos...são tão poucos e estão ali...”. Sabes, fica ali uma coisa muito íntima. “Isto é só para vocês 6 ou 5 que estão aí”. Então há uma envolvimento muito maior. É verdade que muitas vezes há espectáculos que passam assim...tu estiveste duas horas ou duas horas e meia, aquilo passou e ...

**Ana Pais:** Mas, por exemplo, tu precisas que o público te dê alguma coisa em concreto, ou não? eles podem ser muitos ou poucos, podem estar lá de uma forma ou de outra, podem ser maus ou não mas...no fundo, quais é que são as características de um bom público ou de um mau público? O porquê de um bom público ou mau público...

**Ana Brandão:** Já te disse...é a atenção. Tu ficas contente por ele perceber aquilo que tu estás a fazer. Tu, na tua cabeça, imaginas que aqui poderá haver uma reacção, não necessariamente que tenha a ver com riso mas...isto é tão abstracto...fica tão...parece uma conversa..há assim uma coisa, não sei, perdi-me...

**Ana Pais:** Mas acho que é tão abstracto como é tão concreto e real para qualquer pessoa que está em palco não é? Não há espectáculo sem essa relação com o público. E essa relação, como tu já disseste, sente-se...

**Ana Brandão:** sente-se muito. Por exemplo, eu faço imensos espectáculos para crianças. Não há maior relação que essa. Normalmente, nos espectáculos que eu fiz para crianças - foi a *Vassilissa* e esta agora que faço com o António Jorge -, faço uma coisa que eu quando faço espectáculos para adultos...detesto fazer aquela coisa de olhar nos olhos. Eu tenho um olhar às vezes muito envergonhado. Faço que estou a olhar para alguém, mas não estou a olhar nada. Estou a olhar para a testa dela. Não olho nos olhos, porque, juro-te, tenho medo de encontrar um olhar de alguém que não está ali, que não gosta do que está a ver. Com as crianças é outra coisa, eu preciso desse olhar. Preciso de as cativar através do olhar. Eu tenho de dar a volta porque uma criança facilmente se distrai e muitas vezes há um olhar meu para os controlar numa de “estás a portar-te mal”. Basta abrir-lhe os olhos e continuo a fazer o que estou a fazer mas: “uuuuu estou aqui e estou a ver-te”. E aí...tem de haver imenso contacto e eu preciso desse olhar, preciso dessa luz vá, nós temos que nos ver. Com o público adulto sou medrucas, tenho imenso medo de cruzar os olhos com alguém que está noutra planeta, que não está ali, que está aborrecido e depois isto é tudo muito relativo, é como tu dizes...podes deparar-te com pessoas que estão com uma tromba de meia noite e não estão chateadas e estão a gostar daquilo...

**Ana Pais:** Tenho curiosidade de saber se consegues descrever mais essa sensação, essa coisa do como é que se sente, mas vou deixar aqui pendente essa pergunta e vou perguntar-te outra coisa: como é que é normalmente para ti o primeiro confronto com o público. Vocês ensaiam dois meses, três meses. Como é o impacto com o público, seja ensaio com público ou estreia?

**Ana Brandão:** fico sempre muito nervosa mas em relação a mim...como eu já disse eu vivo muito o que os outros actores estão a fazer em cena e perturba-me muito que um colega meu fazer algo que, dentro da minha cabeça, eu ache que está ao lado ou que o tempo não está certo ou...há um contágio, por exemplo daquela coisa...quando algum se engasga, é contagioso e tu ficas....”será que vou ser a próxima a enganar-me?”. Isso acho que é uma coisa comum, alguém que está num espectáculo e começa um a enganar-se...é raro que o elenco todo ou os outros 5 ou todos não se engane, não se engasgue, diga mal uma palavra.

Isso é uma coisa quase como os bocejos: tu bocejas e o resto do pessoal boceja todo. Agora em relação ao primeiro ensaio com público, é quase como uma prova de fogo. Vá, vamos ver como é que estes gajos reagem a isso...e é a nervoseira total e isso no corpo é: boca seca, o meu coração dispara, oiço-o em todo o lado e depois, naturalmente, acalmo-me. Pronto, se tu sentes que estás a agarrar...

**Ana Pais:** Isso é mesmo curioso....como é que se sente?

**Ana Brandão:** Como é que sente...É a mesma coisa que, sei lá..Eu agora estou a sentir como não te estou a responder àquilo que estou a dizer, tu podes desligar-te daqui, das banalidades não te interessam e tu...

**Ana Pais:** Mas isso é um momento que tu estás a fazer porque tu não sabes aquilo que me interessa. Eu não te disse ainda. Se eu tivesse explicado ia estar a influenciar-te, por isso é que eu não posso estar a dar muita informação sobre....

**Ana Brandão:** Claro! Mas eu não te sei dizer como é que se sente que eles estão a agarrar ou não estão a agarrar. Eu sei é que eu não sou uma atriz insegura. Eu não tenho medo, eu adoro fazer isto! Dá-me imensa pica. Não tenho aquela coisa, como muita gente tem, que fica maluca, não aguenta..."Por que é que vieste para esta profissão?" Isto é muito duro, estás sempre a ser posto à prova e sempre a ser julgada e sentes: "ah...faz sempre tudo igual", "ele diz sempre o texto da mesma maneira". Pá, estou-me nas tintas. Eu gosto mesmo de fazer isto e tenho muita segurança a fazer, portanto, eu não tenho medo. Obviamente que já houve momentos de, .opá aquelas coisas de ter brancas. Imagina, quando fiz a primeira peça a seguir a ter tido este problema no joelho, na segunda deixa tive uma branca enorme. Ana, eu gelei! As minhas mãos suaram, o meu coração disparou e eu pensei "como é que é possível, esta peça tem quase 3 horas, eu só não falo meia hora e eu já me esqueci...eu estou muito...". Foi das primeiras vezes que eu senti pânico, "que horror, ainda falta tanto! E eu já estou com uma branca enorme! Como é que eu vou outra vez pegar este touro pelos cornos!!!" Foi assim das vezes que tive mais medo "Vou-me embora, tenho de me ir embora!" Porque estava muito frágil com a cena do joelho. Mas acho que tenho tido muita sorte porque tenho feito coisas que me têm dado esta segurança ou, pelo menos, o espectáculo pode ser mau mas eu gosto daquilo que estou a fazer...

**Ana Pais:** O público para ti também não é assim aquela força aterrorizadora que é para algumas pessoas...

**Ana Brandão:** Não, não sinto isso.

**Ana Pais:** E esse confronto com o público, na estreia ou nas primeiras vezes que ensaias com público. Tu achas que o público mostra alguma coisa que vocês ainda não sabiam sobre o espectáculo?

**Ana Brandão:** Sim. A primeira vez que tu lemos um texto, quando fazes a primeira leitura, nós rimo-nos em sítios onde normalmente o público vai rir. Começamos sempre a achar graça àquela coisa ali. Muitas vezes acontece, durante os ensaios aquilo deixa de ter graça, depois de repetir tantas vez... depois quando comesças a fazer ensaios com o público ou quando estreias "ah, afinal estão a rir-se aqui, afinal isto volta a ter graça". Tu precisas daquela reacção. E, outras vezes, é nunca sonhaste que aquilo tinha alguma graça...

**Ana Pais:** E essa relação que tu achas...no fundo, de uma certa disponibilidade, eu acho que também usaste essa palavra ou de alguma forma quiseste dizer isso referires-te ao público não era bom, que ia lá para não gostar e isso aí é falta de disponibilidade. Quando a coisa está a correr bem, as palavras são sempre muito positivas, mas eu pergunto se nessa relação com o público, sobretudo quando ela é boa, ela é necessariamente harmoniosa ou há um elemento de tensão...

**Ana Brandão:** Opá, pode haver, não é? Se tu sabes por exemplo que peças que são mais difíceis de fazer pelo tema, pela cena que vais fazer, tu sabes que aquilo pode despoletar...eu já estive a fazer espectáculo em que pessoas mandam bocas, que falam alto e se manifestaram a dizer "isto é uma bela merda". Fui ver no outro dia um espectáculo em que houve uma pessoa que disse "fascista!". E eu estava como espectadora...vais ouvindo umas coisas, sorris...mas tu sabes que há coisas em que...isto agora vai ser uma "ganda" bomba, isto agora vai ser aqui uma cena que vai surpreender...ou não sabes...tantas coisas que podem ser...e quando chegas aí e conseguiste isso, tu sentes essa tensão. Mas Ana, sinto como? Fisicamente, eu não te sei dizer. Mas há uma coisa que chega a ti, a ti e aos outros, às outras pessoas. É uma cena de escuta. Tu consegues ouvir o silêncio não é? E há o silêncio... e o silêncio...



**ANTON SKRZYPICIEL**

**DANÇA, TEATRO, AU/PT**

23 Setembro 2012, Lisboa

**Anton Skrzypiciel:** So ask me and I'll try and tell you...

**Ana Pais:** So just for the record, you've been performing for what 20? 25 years?

**Anton Skrzypiciel:** I guess probably... I guess I did my first kind of semi-professional performances when I was 18, so yes that's 34 years of doing stuff...

**Ana Pais:** whoa and you've been doing a lot of different stuff, you've been trained as a dancer...

**Anton Skrzypiciel:** Yeah, I originally trained as an actor and then I kind of headed off and trained as a dancer.

**Ana Pais:** so you have both trainings...

**Anton Skrzypiciel:** yeah supposedly... my original training was at Webber Douglas Academy in London and then I went to Laban after...

**Ana Pais:** and you've been a performer too, say, in places where you cannot say whether you were acting or dancing or... behaving weird...

**Anton Skrzypiciel:** yeah well those definitions are so kind of movable now. For me it's fairly clear when I'm acting or dancing but I've always kind of made the joke, that is not really a joke, when I'm acting I always say I'm a dancer and when I'm dancing I always say I'm an actor. I think that actually helps sometimes in the attitude to have toward what you're doing, not to be so about "of" the thing... but generally people always ask me to be something, to do something with the other while I'm the other

**Ana Pais:** So actually the work I know is the what you've been doing in Portugal with Rui Horta, João Garcia Miguel, Patrícia Portela.

**Anton Skrzypiciel:** yeah that's the reason I'm in Portugal. I worked with Rui in Frankfurt with Soap Dance Theatre and I would say that that was much more pure in terms of what dance is. But Rui always has theatrical elements: he always has texts, he always has, he always has done it and so I think he's moved much more in that direction since his Frankfurt days. So I think that's probably the reason I ended up working with him because I do those things. Before Rui I was working with Angelica Wee, which is very much jazz movement based. She's a Dutch choreographer...and anyway she's very much movement based but also there are moments although they're not text based or anything; there are moments of theatricality in it so... directly before I worked with Rui then I worked with a very famous choreographer in England, Matthew Bourne "The Invention of Motion Pictures". I was the original cast for his Nutcracker, and of course it's a lot of dancing but it's a ballet, so you have all the, not necessarily the ballet conventions of theatricality, but there is a lot of theatricality in terms of the story telling. So we all had to do various parts like one of the orphanage kids and then the main solo thing for me was the Arabian dance (sings it). It's normally this kind of terrible bending girl that does terrible things, and this time for Matthew everything was a reinvention like when they left the orphanage and went on their fantasy it was to "sweetie land". So this guy was a very sleazy, like ice cream cone guy, like with big ice cream head, smoking cigarettes and trying to seduce Clara in a tango-y kind of... it was very nice...

**Ana Pais:** Do you sense a difference between a more theater based and a more danced based performance in relation to the audience?

**Anton Skrzypiciel:** Sure, something like Angelicas work... I often think it's something about whether you go to the audience or whether you let the audience come to you... There is actually a thing in Stanislavski training called "Circles of Concentration" and it's all about what you do with your concentration. So something like a Broadway musical is a third circle, it's like act to the audience. He has

like a first circle of concentration is something very private, so we've all seen those kind of insular kind of dancers that are allowed to look into that performance... but there's still a huge skill in inviting the audience in to that, you know you can't just do it in a very unaware, you have to be very conscious of inviting the audience in and what you're asking them to look at. Of course the second circle of concentration for Stanislavski is something like a dialogue or a duet of how you relate to another person and invite the audience to look at that.

**Ana Pais:** do you have an example of a performance that you've done that? Cause it's not just the personal experience but the aesthetics that invite...

**Anton Skrzypiciel:** sure, sure, so in terms of those things... Probably... one performance that has all of those elements very clearly, I think, is Rui's *Setup* ... very, very clearly you engage like the singing of the song "All of Me" where it's really with the audience, really out, really showbizness-y and then there are intimate moments each for ourselves very private moments of dancing where we all just have our own kind of solos and yet they interact with one another but they're still very private, and like the second circle of concentration would be like the duets that I did with Nicolas in that. So very intimate, very private between the two of us but also very conscious that the audience is there... watching those things... It's kind of interesting to see how performances work in that way too that like for me maybe if a performance is too much one thing or another maybe the feeling that's a little bit boring and maybe for the audience also... you're just sitting there watching somebody the whole time kind of do one thing or another does that make sense?

**Ana Pais:** yes, they do and my question was how do you feel the difference between a performance where you're asking the audience to look or the performance itself is asking that... how does that feel different and does it have an impact in the performance itself?

**Anton Skrzypiciel:** yeah I think it does feel very different and especially when you're in close proximity to an audience, you know? I kind of think of João Galante and Ana Borralho *Miss Mr show* It's such an intimate thing between 2 people and yet it's an invitation to look... it's not private, it's very public and it's a kind of interesting mix of those things. It's very outwards what they do and yet it's intimate between the two people and I can't imagine what that kind of feels like. The first thing I did with João Garcia Miguel was *Special Nothing*, and there's a moment in that where it's kind of an embarrassingly bad funny monologue- it's kind of like a rambling thing and I keep running out of things to say and so you're just left looking at the audience and acknowledging that the audience is looking at you and so there's that embarrassment between the two of you and if you do it well... I guess the audience never believes that you are running out of shit to say but that they do believe that it's so awful that it's actually funny and that's very scary to actually tread that line between being so awful and pretending to be so awful. And it's something kind of like that going out to the audience that's absolutely about control, it's really about being in control... and if you're not then you're really in trouble... if you don't know exactly where you're sending everything for the audience and how you're controlling everything then its...

My favorite thing at the moment about maybe that control that looks so casual and so spontaneous is, you know Julie Walters? The famous English actress, yeah you do, "Educating Rita" the ballet teacher in "Billy Eliot" ... she's a comedienne that started in a very fun television show and in the television show they had a fake TV series called "Acorn Antiques" which was awful, like an awful television show... and a few years ago they made a musical out of it and Julie Walter's character is Mrs. Overall, it was like a really bad actress who plays the cleaning lady who brings tea, always entering on the wrong cue and having to back up again and forgetting what she's meant to be doing really. But she does this song in the musical and it's kind of all wrong but so in control it's just amazing you just.... It's mind boggling the skill that you need to do that....

**Ana Pais:** there's a technique, ways of controlling yourself, that's one part of the deal of what you're doing right?

**Anton Skrzypiciel:** I had a very wonderful acting teacher Judith Gitt who said at one point "Stanislavski must have been very stupid if he had to write all this down and work it all out- must have been a terrible actor" but maybe with terrible actors like me then you do kind of need to think about it at least like what is the focus? What are you requiring the audience to do? You know you have to train the audience too... you can't let the audience slip and be in control of itself, you have to control the audience the same as a choreographer or a director has to control absolutely what the focus of any given moment of the show is and that's really important...

**Ana Pais:** do you feel differently the audience when you're dancing then when you're acting?

**Anton Skrzypiciel:** yeah it is different.... Purely on a technical level....

**Ana Pais:** on a sensitive level....

**Anton Skrzypiciel:** well first on the technical level it's very different because in terms of speech you basically need to be vaguely facing the audience you need to be able to have the audience here, whereas with dancers the things that you're always asking the audience to hear or see can be in any given direction... So yes, in terms of sensitivity you always need to be aware of that problematic notion of how you stage a scene -it's always slightly fake- even if you're having a duet you would always just open it slightly so that both parties can be seen, both parties can be heard. It's slightly fake. There's always like the outer voice regardless of how much you're trying to internalize and forget... you know often I think that theater is trying to, a lot of theater is about trying to forget that the audience is there, trying to pretend that it's not there...

**Ana Pais:** but you still feel it...

**Anton Skrzypiciel:** Well I do, I'm sure that there are people who tell you that they forget completely, that they are so "in" the moment... I think there are moments when you can forget. I think about moments I have forgotten but I'm not sure that's a wise thing to do. That kind of, to me, speaks of a lack of control...

**Ana Pais:** does a bad audience influence the way you perform?

**Anton Skrzypiciel:** oh yeah, come on, yeah you get shitty audiences...

**Ana Pais:** what's a shitty audience?

**Anton Skrzypiciel:** generally matinee audiences really just, hard work.... Old ladies on a Sunday afternoon, bored housewives on a Thursday afternoon... you know you have to work... I'm not a lover of the matinees... but also like first night audiences are often very difficult because it tends to be a professional audience and that can drive you insane when they kind of refuse to react in a way that a normal audience would react- they don't see that as their job... they're there to stand back and see it in a totally different way and I think that's really unfair overall to the performers.... That's why I don't like to go on first nights because I think it's also shitty for me as a member of the public to be in that kind of public, it's just not real.... Third night is always one the best.... But yeah I think in dance you can much more easily forget that the audience is there because you're so busy dealing with those internal mechanisms of yourself, it's not just your thought process, it's your thought process and your physical process and sometimes they're very technical and sometime those very technical details are emotional details too... they bounce off each other.... Just from the body. It's never a very simple question of going I have to do 2 pirouettes here- I have to do 2 pirouettes and make it feel like something. That's always a strange one because I think there are people who can lift their arm and they make you feel something- when Pina Bausch lifts her arm in Café Mueller and you feel something. Why that should be, what that breaks down as, is a strange thing but it the interesting thing that we all have bodies, we can all somehow- even if you're not a dancer- you can somehow understand: oh, you're doing that with your body.... And there's an immediate rapport whereas I think intellectual processes sometimes require another leap...

**Ana Pais:** what about a good audience? What does that do to you?

**Anton Skrzypiciel:** it's amazing, especially if you're doing comedy.... When an audience gets it then and you know they just react... But it also becomes also a very difficult technical challenge too... it's like when you start getting pauses for laughter where you've never needed them before because suddenly the audience gets what the hell is going on.... I've had several experiences with that with Flatland where we know there's a joke in there but people have never gotten it before and you've gone somewhere like, I don't know where, and suddenly people are laughing at the joke and you go well no one's ever gonna get that and then suddenly they do and you're in trouble with time and kind of music and text running... so it's also a technical problem but it's wonderful when people are suddenly going....

**Ana Pais:** do you feel it in your body? Emotions?

**Anton Skrzypiciel:** you light up. I mean that's the thing you light up and you kind of understand at that point you can please these people but at the same point you also must not start playing it to the audience,

you must also hold your line because it can become very... I think there are moments where various people I've performed with, as soon as they start thinking oh an audience loves them, oh an audience thinks I'm funny, they just go off in their own little... and you'd be like come back and do the fucking performance. It became you know clownesque... you know this is not what we're doing, this is not what we ever planned to do... And that's worrying, but the effect should be felt afterwards, it should be a personal satisfaction afterwards. yeah, I mean you have to acknowledge what's going on with an audience, you almost always know you feel like you're farting away like big time and they're looking at you, you must also not let that affect you, you must also stick to your line, you must stick to what your, you must examine yourself and check, you have to do like I'm having a system malfunction, is there something that I'm doing that is horrible...

**Ana Pais:** you said at the beginning there was a difference between letting the audience in and showing something to them. How do you know when the audience is getting in?

**Anton Skrzypiciel:** I don't know, I don't like to talk about these things as though they are metaphysical but they are metaphysical at a certain point...

**Ana Pais:** Maybe we just don't have the words yet...

**Anton Skrzypiciel:** Maybe we just don't have the words yet for them but you certainly feel when an audience gives you their complete attention, you know when an audience is engaged in what you're doing... and it's not just because you're not seeing people yawning or leaving... performing is an expenditure of energy and I think the audience feels when somebody is really giving truthfully of their energies and their forces and if a performer can do that to an audience, an audience surely, that mass of people, can do the same thing back.... Just that sort of feeling that they're closer to you, they are there, present for you and they want to see this.... Whereas a bored audience you just feel it there's a dissipated energy like you just feel like everything is for nothing, like you could just strip naked and cut your own throat and they would be like "oh, it's nearly dinner time..." but it's a very difficult thing to put your finger on...

**Ana Pais:** and for example in Flatland you're present but you're not visible....

**Anton Skrzypiciel:** yeah that makes it very difficult....

**Ana Pais:** how does that work for you, feel?

**Anton Skrzypiciel:** you are present but you are behind a barricade, you're like cut off from the audience and at a certain point the audience thinks that it's a recorded thing and then there's a certain moment where they kinda go "oh, ok..." there are certain moments in the piece where if somebody sneezes and you say gesundheit and they kind of go "oh" and so we're always hoping for somebody to sneeze... they go "oh! Ok this is live..." and that may be quite late in the piece when they realize it and hopefully if I've done my job as a technically good performer, they haven't realized it's live because there are not too many mistakes, it's not me falling over my words and actually all the timings work properly with the visuals...

**Ana Pais:** but you could still sense the audience there...

**Anton Skrzypiciel:** yeah... in Flatland I was always very conscious of listening for the laugh or for the moment of "ah!" because Flatland tickles people's intellect in a very particular way as well and you have those "ahs" not necessarily because it's funny but the realization of what is actually being said and how clever the thought process of these behind it is, then you feel that kind of engagement... but it's also that you hear it in terms of laughter but it's almost like sometimes.... When you feel like a show is going badly it's almost like somebody deflated a balloon, like all the air left... whereas when people are engaged you do feel like the air pressure is slightly more intense on you, it surrounds you that intensity...

**Ana Pais:** and so there is some kind of tension, something you did with your body just now you kind of bended forward slightly...

**Anton Skrzypiciel:** in Flatland, people who are lucky enough to work behind the scene always say the audience just doesn't know what they're missing because they think you're just reading a script or saying a script but what happens backstage.... I mean you can't do a text like that to convey words without your physical performance, without actually doing, it's even bigger behind there, I'm even more wild because I have to somehow project that bigger and beyond this screen or this book...

**Ana Pais:** you make the gesture bigger

**Anton Skrzypiciel:** in a way it's like when you watch actors doing cartoon dubbing they have this physicality, I think that's the amazing thing that way that voice and body are linked is a very fundamental thing and I think that we miss that often with actors.... The whole idea of voice production is that you stand relatively still and produce a voice that is easy to listen to, or good to listen to, or clear to listen to... whereas we are fortunate enough to live in a world of Miguel Borges who engages his body to a degree that, you should interview him...

**Ana Pais:** you were saying that there is an intensity that surrounds you... and it's something that is permanently being negotiated...

**Anton Skrzypiciel:** yeah of course I think that any audience comes hopefully with a good an open intention, that's your job as an audience, to go and willingly suspend your disbelief – that's the problem often with first night audiences or festival audience where you might have seen 5 performances in the past 48 hours and so you're like "what have you got?" you come already as an audience with a challenge.... Which is such a terrible thing...

**Ana Pais:** well they don't have a lot of attention to give you...

**Anton Skrzypiciel:** yeah well then they should take a step back... it becomes very difficult... in the whole festival circuit it's a very dangerous thing because people get invited to these platforms and showcases... your programming for that it can be horrible. Somebody was talking to me the other day about like a deaf Finnish girl who got invited to show something somewhere recently, and it was an old piece for like 3 or 4 years, I think we were talking about how some pieces can lay dormant for a period and then suddenly they have a new life.... And so the Finnish girl was invited by somebody who had seen the performance once upon a time somewhere and then people were all like "but where have you been? What's been happening with this? And she said "no I made this piece and I showed it once in this platform but I performed it at one o'clock in the morning after the programmers had been to see 7 pieces of work, and of course they couldn't see it... so basically that was her work destroyed... and it took for somebody to remember this work in a certain context and invite her to just do something with this piece at a normal situation and time and people were like "oh my god where has this been?" that's the tyranny we kind of live under...

**Ana Pais:** some performances need a specific time...

**Anton Skrzypiciel:** I remember this young Indian girl who won an award from DGArtes, they gave her no money, she made a wonderful intimate show, that was at the end of the day in CCB in the horrible second theater- which is not a great place for anything actually- and people couldn't see it... and I thought it was one of the most intensely beautiful and intimate, it should have been in a much more intimate, and they just destroyed her and I think she's an air stewardess for Air India now.... And you just kind of go wow, this is really crappy... and that's a question of an audience not being allowed to come to her. Like an intimate piece which requires an audience to go in a very special way the space is horrible for that, it's kind of raised but not really receding, not really a studio, it's a horrible situation...

**Ana Pais:** The Banquet.... All of you playing the waiters...

**Anton Skrzypiciel:** yes waiters/medical technicians

**Ana Pais:** what was the relationship with the audience like?

**Anton Skrzypiciel:** it depended on every different audience member, always, you had to learn very quickly who could do what to whom... it was always funny at the end of the show realizing that every one of us, because we used to like circulate the tables, and we all had a turn at certain things (we served in rotation) realized where shit happened with what people... and they were generally people who had problem with intimacy, didn't like to be too close, and you were very close to people, putting out your hand and asking people to spit an orange pit or mandarin seed.... I wouldn't call it interactive... just a matter of closeness.... Proximity... I was never trying to interfere with people.... But then again that's a great task of the audience. If they don't allow themselves into that situation, if they don't play the game with you then they don't get the experience... that's not my problem. In that situation you have to learn very quickly you know what these people, who are like this, just give them their thing and move on to people who want to play the game, who are willing to actually enter into the idea of this. So by any means

not an easy performance as a performer to do, not risky like somebody's gonna kill you but it is very close to people and you risk them not wanting to be involved but in that performance very few people could ruin it very quickly for people around them... there were cases when audience members said to the others "I'm sorry but could you shut up because I'm trying to listen, if you don't want to that's fine" but it's interesting that you have these kind of new forms of theater... is it even a new form? I think it's just an extension of what is... I don't feel that there is anything particularly new about it... you have to apply the same techniques in a way.... But maybe you have to discover how they apply to the whole thing... I think we're very lucky and very unfortunate in some ways that we have a very self selecting audience in contemporary dance and theater. It's also very interesting to me to perform to. In Germany I'm doing this opera and it's not a self selecting audience in the same way... it's a self selecting opera audience who are maybe the more avant garde members of that opera public... so they're self selecting but they're much more conservative... very smart audience but also a very different audience and in a much bigger theater, this huge stage, 21 meters across- one of the biggest stages in the world... and I'm on it alone in front of a huge wall having to reach out to 800 people... and trying to be intimate but at the same time out... letting the madness of this character roll inside me but making sure that I speak it to all of them... that's a whole different thing, that's a lot of technique and a lot of experience also of just handling those situations....

**Ana Pais:** one last question: do you think the audience shows you something that you didn't know about the performance?

**Anton Skrzypiciel:** Oh, all the time, all the time, all the time, all the time, all the time... the things that people react to, you're always like, What? What the hell?

**Ana Pais:** so no matter how much you rehearse...

**Anton Skrzypiciel:** it's the only place you learn is on stage doing things, you learn by doing it and you learn by people's reactions to it...

**Ana Pais:** what about the opening night....

**Anton Skrzypiciel:** yeah opening nights are always nightmarish. You never feel prepared, it's always nerve wracking, it's always a kind of hell and I always feel a bit stupid for feeling so... I don't get hugely nervous like days before or even hours before but the night before it's a bit like ewuh... but generally like an hour before, and then the half an hour, quarter hour before then it like just pray. But that also the excitement of it, that's the excitement of why audiences go and see as well.... Like I know people who say I can't go to live theater it's too nerve wracking... as an audience member they can't watch because they know that it could fuck up, they know that they can watch a film because it's set, it's done... it can be horrible, it can be bad but there's no chance that the performer is gonna embarrass themselves by forgetting their lines or falling over or forgetting the choreography.... The hellishness of it is like forgetting what the hell you're doing or just getting it wrong.... It's a nightmare, it's a continuous mental challenge when you think about actresses like Eunice Munoz? who has like a head set to give her the lines but you can imagine years ago when she didn't and the first time she realized she couldn't remember her lines... it must be almost soul destroying....

**Ana Pais:** do you have a memory of an extremely good performance?

**Anton Skrzypiciel:** I think the last really amazing reaction I had was in London doing Local Geographic which was a really really strong reaction, but I think that for me, I mean going to London is important, as much as I love Lisbon and performing in Lisbon it's not the same it doesn't, it should but it doesn't... going to London or New York and performing it has a different weight, you know, cause you do just kind of go "ok, if I can make it here I can make it anywhere" feeling ... and having the New York Times write nice things about you and people screaming and.... It's a nice thing... but last time in London was... the woman who plays the ballerina in Fame coming up to me in the interval saying "you are fucking amazing." You kind of shrivel... no not the black girl the white ballerina who pregnant by the black guy..... (talk about her Patsy... something)... so when you have people like those coming up to you you think, ok I did a good thing...

Basically it's like when there is a group of people and they actually really give their attention to something then more is seen... that actually enables the attention to feed off itself and reveals more.

**ANTONIJA LIVINGSTONE**

**DANÇA, Canada**

17 Outubro 2011 (skype)

**Antonija Livingstone:** Lisbon was the most incredible performance [*Até que um dia Deus...*]. It was the first time the audience talked back. The beginning of the inquiry of the work was how to be in conversation, how to live well together. The modality that the choreography took as a conversation that actually not allowed for a response from the public was really the problematic. We were actually asking questions to people we were with but we weren't listening to what they were going to say. This is a huge problem for me as a performer, this was like torture! When we first performed in Brest we had a lot of written responses from the public. And actually the public in that house is really special because they see a lot of things that are developed there so they are trained to see things that are half-baked or experimental, but they see everything. So they were very invested in writing letters that made us reflect on what is it that we are doing and what do we do with what comes back. Like, when you know that there is the anticipation that comes with looking at something that you don't understand and then diving into trying to understand and then there is a kind of a sustained engagement that the public might have and that you as a performer also have with someone that is trying to decode the experience and then it gets to a point where you don't have them anymore and you know that they are lost and you know that they felt shut out. And they can't get it. This is a very difficult feeling. This was not intentional from our part at all.

In the beginning we had a different kind of rapport spatially with the public, which meant that we would relocate in the stage space in different locations. For example, we had a line of chairs we would pick them up and move them in different trajectories or angles in the space which made this kind of references to the classical use of the space – the diagonal or the sides, lines in dance history and stage space. But what that did was that it made us face the wall and talk to the public facing the wall for 10 minutes! You have to be pretty committed as an audience to stay and being treated like that. You have to be pretty fantastic. In Paris, they just walked out. A third, maybe half of the audience just walked out one night.

The dispositive of the performance being a conversation, of being actually an Agora. We were talking about a fractured circle, we were trying to reperform or spectacularize the coming back of the circle. I think we constantly had to be facing that.

**ANTÓNIO FONSECA**

**TEATRO, PT**

4 Novembro 2012, Lisboa

**Ana Pais:** Como é que um actor define um bom público e um mau público? Tens espectáculos em que as coisas podem correr muito bem, podes ter uma percepção que correram muito bem, na perspectiva da relação com o público. Podes achar até que tecnicamente falhou isto ou aquilo mas houve qualquer coisa ali que aparentemente funcionou muito bem...

**António Fonseca:** a coisa deu-se com o público...

**Ana Pais:** sim, a coisa deu-se. Olha, aquela expressão “o público esteve connosco”. E tu comesças a pensar “que raio, mas o que é que isso quer dizer?” Como é que isso se sente? Como é que é a vossa percepção disso?

**António Fonseca:** Eu penso que também tem muito a ver com a maneira como tu te vês no espectáculo, ou melhor, porque é que tu fazes teatro, ou porque é que tu estás a fazer aquele espectáculo ou aquele trabalho concretamente, independentemente de ter uma formatação, enfim, grosso modo, de quarta parede ou sem quarta parede. Claro que quando tens um espectáculo com a formatação com quarta parede, chamemos-lhe assim, conforme a tua atitude como actor, a tua filosofia digamos, isso funciona mais ou menos, agora, ultimamente e quase sempre nos últimos anos e às vezes até sou acusado disso, acusado pelo mau sentido, quer dizer, a mim não me interessa estar no palco sozinho nem com os meus botões nem só com os meus colegas. Quer dizer, interessa-me estar sempre com as pessoas, com o público concretamente.

Não é estar a piscar o olho ao público, não tem nada a ver com isso, tem a ver com eu estou ali porque há pessoas que estão no outro lado, porque se as outras pessoas não estão no outro lado, não faz sentido eu estar ali. Nos últimos anos, tornou-se uma coisa muito clara e não quero que seja de outra maneira, quer dizer, não quero fazer teatro de outra maneira, para mim não faz sentido. Há outras pessoas que gostam imenso de revelar-se, de estarem consigo e com os seus colegas e curtirem muito...a mim não me interessa nada, para estar com os meus colegas vou para o café (isto é outra história!). A partir do momento em que tu te jogas como comunicador, ou como artista ou como actor, seja como for, nesta perspectiva é evidente que a relação com o público é uma coisa primordial e fundamental. Começa logo por aí, o teu trabalho, e isto pode ser muito perigoso inclusivamente, as escolhas que tu fazes, falas em função do público também, no sentido, mais uma vez, não quer dizer que estejas a piscar o olho ao público no sentido mais primário mas estás a piscar o olho ao público sempre, no sentido de que não estamos a falar da mesma coisa “você não pensaram nisto ainda, não sentiram a mesma coisa, ou isto não vos diz nada”. Quer dizer, isto durante o teu trabalho, não estou a falar do espectáculo, estou a falar da preparação do espectáculo em que isto está sempre presente na minha perspectiva, portanto a relação com o público faz-se também nas tuas preocupações enquanto escolhes determinadas...não só o projecto em si, mas as tuas próprias escolhas como actor, sozinho, em que o encenador não tem nada a ver com a questão. Por exemplo, eu posso jogar determinadas coisas numa personagem ou num trabalho e jogo-as porque acho, porque tanto pode ser aquela como outra coisa, desde que tu não saias fora, digamos assim, de um enquadramento, um enquadramento tem sempre muitas possibilidades, não tem apenas uma possibilidade e tu podes gostar mais de uma e o encenador gostar mais de outra, ou o espectador gostar mais de uma e o actor gostar mais de outra e portanto aquilo tem sempre muitas possibilidades e são essas possibilidades, se tu trabalhas em função disto tu escolhes essas possibilidades em função daquilo que tu achas que vai comunicar melhor com o público. Não é ser mais fácil para o público, não tem nada a ver com isso, pode ser é uma coisa mais intensa para tu estares naquela noite no espectáculo para estar com o público. E isso de certa maneira complica a relação com o público, emocionalmente, porque tu tens muitas expectativas obviamente, porque trabalhaste muito nessa coisa também, e portanto se, do outro lado, aquilo falhou, se falha essa coisa ou se numa noite falha, ou se por vezes falha redondamente porque não estás sozinho, o espectáculo tem depois outras componentes obviamente. Se um espectáculo falha é muito chato e é muito chato para mim exactamente por causa disso, muito mais por causa disso. Porque fizeste o espectáculo em função daquilo que tu achavas que poderia ser um diálogo, uma comunicação



com...e afinal enganaste-te e mais uma vez, para mim, não são as pessoas que estão enganadas, sou eu...e pronto, não acertei. Não acertei no tipo de trabalho, não acertei no tipo de projecto, não acertei...não acertámos ...

**Ana Pais:** bom, para ti como é que tu sentes que o diálogo está a funcionar, a usar a tua palavra, essa conversa está a funcionar...

**António Fonseca:** eu acho que é uma respiração, tu sentes uma respiração. Numa noite ou num espectáculo que funcione tu sentes opá....”um quer que é”...

**Ana Pais:** o quê!? Um quer que é....

**António Fonseca:** “um quer que é” “ um quer que é” sim, algo que é...algo...é “um quer que é”!

**Ana Pais:** isso é uma expressão que existe?

**António Fonseca:** existe! “um quer que é”...existe, eu uso! Opá é uma coisa indefinível, é uma respiração, é assim uma vibração se quiseres, é um silêncio por exemplo, um riso no sítio certo ou uma respiração no sítio certo, ou uma suspensão no sítio certo, que tu não tens consciência no sentido de não estares a medir...mas estás com as outras pessoas e portanto quando isso acontece a coisa funciona, funciona...claro depois também há sempre os dois lados e isso são coisas conforme o tipo de público, conforme o tipo de espectáculo que é: tu tens uma coisa que funciona, diríamos, no sentido emocional em que o dado fundamental é a respiração, estou a falar de respiração mesmo, estou a falar de “inspira e expira”...ouve lá não é isto tal e qual mas é sentires 100 ou 150 ou 120 ou 80 pessoas na sala e sentires que há ali uma respiração que é igual e isso é o lado emocional se quiseres, o lado mais fundo da coisa e e depois há o outro lado mais intelectual se quiseres, mais cerebral, que é o entendimento da graça, o entendimento do pensamento, a reacção ao pensamento, a reacção ao gesto, portanto são coisas de outra natureza e tu medes muito facilmente. É normal num espectáculo dizeres “hoje os gajos não se riram ali, porque é que não se riram, são todos burros”, por exemplo. E às vezes não se riram porque tu não deste a piada bem ou não fizeste bem a respiração ou porque naquele dia não funcionou...mas isso são coisas de outra ordem...

**Ana Pais:** pois, a mim interessa-me as coisas da ordem mais profunda...

**António Fonseca:** mas quer dizer, sobre essas não há muito a dizer, eu não tenho muito a dizer, são daquelas coisas ... é o “quer que é”, é uma coisa indefinível, é um algo...

**Ana Pais:** mas por exemplo, tu fizeste um gesto, de certa forma, para acompanhar o que estavas a dizer quando falavas da respiração, que era...estavas a fazer assim com a mão para a frente e para trás, não é? Uma coisa que...

**António Fonseca:** mas é uma coisa que o corpo faz também, é a respiração mas não é uma respiração orgânica de encher os pulmões e vazar, portanto não é isso, é uma suspensão, não é física obviamente, também é mas não é, sobretudo, é uma suspensão muito mais global da coisa quando vai acontecer e tu estás lá, tu sentes que as pessoas estão lá contigo e sentes que as pessoas estão na tua imaginação ou na imaginação que tu lhes estás a propor, não é tua...

**Ana Pais:** mas num espaço qualquer que não é ali...

**António Fonseca:** exactamente. Tu sentes que as pessoas foram contigo para o espaço de ficção que tu lhes propuseste e aí, conforme o espaço de ficção, por exemplo, as questões que eu dizia há bocado – explícitas – sei lá, do vocabulário, do pensamento, em que tu lês o código e portanto reages ao código do pensamento ou do gesto ou não sei quê que são coisas mais cerebrais, mais mentais, mais frias, não sei se são bem frias...são coisas de outra natureza e portanto isto tudo o que eu te estava a dizer da tal respiração é quando tu sentes que a pessoa não está contigo, não é contigo, a pessoa está na ficção que tu lhe propuseste, portanto acreditou na ficção. Eu costumo dizer muitas vezes e às vezes enerva-me imenso em determinado tipo de espectáculos que eu já fiz e faço que é assim: as pessoas têm necessidade de dizer continuamente que estão no teatro, os actores...o espectáculo. É evidente, as pessoas pagaram para quê? Para virem ao teatro, porque é que eu lhes estou a dizer que vieram ao teatro?...As pessoas não pagam para ir ao teatro, ou melhor, as pessoas não pagam para que lhes seja dito que aquilo é teatro, as pessoas pagam para que as convençam que aquilo é a vida, foi para isso que eu paguei. Que isto é teatro eu sei, eu saí de casa, eu entrei aqui e paguei bilhete e diz teatro não sei quê....por amor de Deus! Convençam-me que isto não é teatro, que isto é a vida. E o teatro funciona assim. E muitas vezes nós não nos damos conta

disso, nós os actores e as pessoas que fazem teatro, temos uma dimensão muito pedagógica, achamos que devemos isto e devemos aquilo...mas parece que é tudo muito mais simples, quer dizer eu acho que é tudo muito mais simples do que isso...convençam-me que isto não é teatro, convençam-me que isto é a vida.

**Ana Pais:** disseste uma coisa no início também que se liga com o que estás a dizer agora que é decidi que para fazer teatro, a maneira como quero fazer teatro é pensando na maneira como quero estabelecer esta relação com o público. Porque essa relação, de alguma forma tem um impacto na maneira como tu interpretas...tu fazes o que tens a fazer...ou não?

**António Fonseca:** essa é a minha função! E que se não for isso não faz sentido eu ser actor. Quer dizer, eu sou actor para quê, no fundo no fundo. É assim, não tenho nada a dizer, não sou artista, não sou um génio. Eu conto histórias como o padeiro faz pão, continuas a fazer pão, eu dou-lhe histórias e ele dá-me pão, é esta a minha função. Portanto não sou artista no sentido de “eu tenho cá umas coisas para dizer”. Eu não tenho nada para dizer, a sério que não tenho nada para dizer. Nada de importante. Portanto, só faz sentido o facto de eu ser actor se for assim, se for nesta relação com as pessoas, nesta, nesta troca, nisto...eu não tenho, sinceramente não me estou a armar. Opá, não sei como é que o mundo deve ser, não faço ideia nenhuma, é que se soubesse ia para Padre, para político, para uma seita qualquer. Não sei como é que deve ser, sei que há coisas que estão mal no meu ponto de vista, todos temos coisas que estão mal e outras que estão bem e isso é a minha opinião pura e simplesmente. Portanto, eu não tenho nada a dizer às pessoas a esse nível. Eu só tenho de contar histórias e se eu contar uma história, quando estou a contar uma história, eu penso continuamente nas pessoas a quem vou contar, não é em pessoas concretas, é evidente. Se eu estivesse a fazer teatro e isto devia ser, no meu ponto de vista, predominantemente, em Castelo Branco, eu não faria as mesmas coisas que faria em Lisboa, se fosse eu a decidir obviamente ou se tivesse poder de decisão, não faria pura e simplesmente porque as pessoas são diferentes, as mentalidades são diferentes. Não quer dizer que não há muitas coisas iguais, porque não há muitas coisas iguais, há...não há dúvida, mas eu teria de pensar concretamente naquelas pessoas e não propriamente nas pessoas anónimas ou nas pessoas de Lisboa ou noutras pessoas. Portanto isso é evidente que faz parte da minha escolha, quer dizer não pode ser de outra maneira, ou melhor, eu sei que pode ser de outra maneira mas eu não quero e cada vez mais quero menos, cada vez mais acho que só faz sentido assim e se não poder ser assim, eu sei fazer outras coisas, sei lá...não sei mas aprendo...os Lusíadas...são muitas horas, as férias todas...

**Ana Pais:** imaginar os *Lusíadas* da maneira como estás a fazer é uma forma de teres coisas para dizer ao público...

**António Fonseca:** não, não...

**Ana Pais:** eu acho que é...

**António Fonseca:** é assim, ok! Como quiseres! Não faço por isso...quer dizer..eu não queria falar disso, só a puxar pelos Lusíadas, só falo dos Lusíadas...

**Ana Pais:** não, não, mas eu já volto ao tema...

**António Fonseca:** uma das razões principais por que eu me pus a fazer isto foi porque acho que os Lusíadas estão inscritos na memória de 80% dos portugueses e é uma coisa fantástica, mexeres na memória. Na memória grata ou ingrata, essa é a minha função também como actor, essa é também uma das minhas funções, provocar essa memória que as pessoas têm...estão preocupadas com outras coisas e não pegam nisso...

**Ana Pais:** mas por exemplo, da maneira como estávamos a falar ainda há pouco quando começamos a gravar, na tua concepção do projecto, tu estabelececes uma relação directa com o público...

**António Fonseca:** isso são truques, isso não é o meu objectivo. Eu tenho truques, um dos truques por exemplo é de 5 em 5 minutos, de 10 em 10 minutos eu interromper para ver se as pessoas estão a dormir ou não, eu não tenho nada contra as pessoas dormirem num espectáculo, acho o máximo, acho fantástico que as pessoas durmam num espectáculo, acho fantástico...chateia-me muito menos uma pessoa que foi ver um espectáculo e diz “Há que bela soneca que eu dormi” do que uma pessoa que diz “epá não gostei nada”...quer dizer, para mim, agrada-me muito mais uma pessoa que diga “dormi uma soneca tão boa, já há muito tempo que não dormia”...opá, as pessoas saírem de casa, pagarem um bilhete e dormirem uma soneca e foste tu que lhe provocaste essa soneca, tu e enfim, as outras pessoas que lhes proporcionaste essa soneca tão boa...custou-lhe um bocadinho 10 ou 12 ou 15€ - o preço do bilhete – mas se calhar já não

dormia assim há tanto tempo – é bestial! Quer dizer, eu acho isso fantástico! Mas estava eu a dizer, isso é truque, não é! Portanto, de 5 em 5 minutos ou de 10 em 10 minutos eu faço assim e as pessoas dizem “ahh!”, algumas, outras não estão...as que não estão ainda ficam mais em cima, a adrenalina puxa.

As que estão”espera aí, o que é que ele disse? Mas isto...hã!” e levam com a batalha de Aljubarrota como eu costumava dizer...por exemplo, ficam despertos com a batalha de Aljubarrota. Chegam ao fim da batalha de Aljubarrota e mando mais uma boca e digo “fogo, as batalhas cansam, estou aqui a suar”... “por acaso até estávamos assim todos” ok...já estão prontos para a despedida das naus, já estão prontinhos para apanhar com a despedida das naus...são truques! São truques para as pessoas estarem vivas, para estarem atentas, para estarem despertas. Eu não tenho nada contra mas há muitas pessoas que queriam ir e ouvir, fechar os olhos até ao fim do canto, acabou o canto, 50 minutos, “vou-me embora”...e portanto quando estou a interromper elas ficam chateadas, porque queriam ouvir não sei quê...

**Ana Pais:** Tu és um actor de técnica, é assim que eu entendo, tu és um actor do artifício, do truque, vais procurar essas coisas....

**António Fonseca:** Tudo é truque no teatro. Não tenho dúvida nenhuma. Quer dizer...podem dizer o contrário e eu respeito a opinião, agora eu não acredito. Quer dizer, eu não acredito que aqueles actores vão dormir com a personagem para casa, dormem com a personagem. Eu não durmo com a personagem, eu durmo com a minha mulher! Às vezes ela queixa-se um bocadinho mas é só porque eu estou a decorar a texto estás a ver..., mas não é a personagem que está...sou eu que estou...

**Ana Pais:** mas tu sentes...tu tens uma relação técnica com o trabalho, outras pessoas têm outro tipo de concepção, quer seja actor. tu sentes que o público de alguma forma altera ou influencia a maneira como tu fazes as coisas?

**António Fonseca:** opá claro! Evidente! Não altera o texto, não altera as movimentações mas altera fundamentalmente aquilo que é essencial na vida, que é a energia, que é...como é que se diz...a cor da energia, a cor da vibração...é evidente, completamente.

**Ana Pais:** e tu tens ... e como é que tu te apercebes disso, como é que tu sentes isso...pequenas alterações...

**António Fonseca:** É assim, tu deixas-te ir...não tens outra...é assim...e assim é que é giro...é tu deixares-te ir nessa viagem por dentro, quase como se estivesses a surfar, tu vais na onda, tens de ir na onda...é exactamente...surfing é uma boa coisa...porque se a onda é mais alta tu vais mais alto...e a mais baixa é melhor que a mais alta...não...são coisas diferentes. Tu podes sempre fazer um “grand slam” ou lá como é que se chama...uma onda pequena...pode ser genial a onda mais baixa que uma onda grande...tás a ver? É apanhares a onda...

**Ana Pais:** Essa onda é uma coisa construída pelas duas partes ou uma coisa construída pelo público?

**António Fonseca:** É uma coisa das duas partes. Quem flutua são os mesmos, quer dizer, tu sentes logo ao princípio, logo na primeira coisa não é...tu sentes logo “hoje a coisa vai-se dar”...

**Ana Pais:** porque percebes logo do público que está lá...

**António Fonseca:** é logo! Percebes logo! Eu não sei o que é...não é nada no sentido “vou dizer porque mandaram uma boca”, não é nada disso, não tem nada a ver com isso. Sentes logo que hoje vai ser fácil ou que vai ser difícil, hoje vai ser mais complicado, hoje é capaz de ser interessante, hoje eles vão resistir mais ou vão resistir menos...às vezes enganas-te obviamente, às vezes tens surpresas enormes que é a primeira impressão, depois mudas a meio e depois a coisa dá...portanto, isto são tudo décimos de segundo percebes? E são sobretudo aquelas coisas que o Damásio diz a propósito das emoções e dos sentimentos que é a consciência que tu tens de...a consciência que tu tens de...não é no momento, é posterior, quer dizer acaba o espectáculo e tu tens essa consciência toda. Mas se fizeres essa coisa de adiar “há no dia x, no dia y”...eu nunca fiz e nem me interessa, mas podias fazer estás a ver...é a consciência de...durante o espectáculo são décimos de segundo, como são décimos de segundo de desconcentração...eu tenho, não sei como é com os outros actores mas acho que sim...há gajos muito bons, que não têm...mas eu tenho sempre décimos de segundo de desconcentração, décimos de segundo disto e daquilo, imensas coisas e portanto o teu foco está a 100% numa coisa e até porque, se quiseses, eu trabalho também para que, essa permeabilidade com o público seja possível. Há pessoas que fazem exactamente ao contrário, que se fecham completamente, que põem a bolha “pronto estou dentro da bolha e depois não saio da bolha”,

estás a ver? Eu não tenho nada contra, eu não gosto...e até gosto de ver eventualmente...como actor não gosto de fazer...

**Ana Pais:** mas essa ideia da permeabilidade é muito bonita, não é?

**António Fonseca:** é...só pode ser,. não quer dizer que não haja bolha...é assim, tu tens várias bolhas estás a ver. Eu também gosto da imagem de estares dentro da bolha, podes ser uma bolha maior onde o público está também, estás a ver...e quando eu dizia há bocado..tu sentes quando as pessoas estão, quando entram na ficção, estão a entrar na tua ficção, elas entraram na tua bolha, numa bolha grande, não numa bolha psicológica como a tua, mas na tua bolha de fantasia, de imaginação, de ficção, portanto...

**Ana Pais:** é um espaço no fundo, essa bolha também é um espaço...

**António Fonseca:** É um espaço de ficção obviamente e portanto tu tens essa bolha também, aliás tu vês isso perfeitamente quando a bolha se dá, chamemos-lhe assim essa grande bolha, a coisa acaba e aquilo faz “paaahhhh”, rebenta a bolha, quando os aplausos são de rebentar a bolha, rebentam a bolha quando a coisa se dá, porque se não estabeleceste durante o espectáculo esta bolha de ficção, os aplausos não rebentam esta bolha, não houve bolha nenhuma...quando tu “thapumiaaarrr”, portanto é sinal que aquilo estava tudo ali “tetetetetet”, não há dúvida nenhuma, é uma energia do caraças. Eu lembro-me, agora quando foi o “Vermelho”, havia dias que era genial, e as pessoas, aquilo acabava, fazia escuro e o fim era muito bem feito. Tinha muitos truques estás a ver...adoro! o teatro são truques....tens o cinema, a arte é truque, é artifício, tudo é, a pintura é, tudo é...a performance....é tudo truque. Depende da ideia de onde vem, é tudo artifício, é tudo artificial, é tudo composto e portanto, no “Vermelho” havia essa coisa....a escrita, a poética de Aristóteles.

Portanto, mas estava eu a dizer, que aquilo era bem feito, era o fim, era uma coisa muito “tchan”, apagava-se a luz, aquilo ainda ficava 2 ou 3 ou 4 segundos e de repente sentias a sala “PAH”!...aquilo explodia. Trinta, noventa ou cem, aquilo estava cheio, não interessa, sentias a sala a fazer “Tac” a rebentar a bolha. E tu sentes quando isso...Tu não precisas de fazer nada, o que tu precisas de fazer é antes que é aquela questão da escolha que fazes, acertar no que vais fazer, acertar no comunicar com as pessoas, dizer qualquer coisas às pessoas, na maneira como urdes a história, etc, pode dar e outros dias não dar, mas se fizeres isso tens 50%, 70 ou 80% de probabilidades de que isso aconteça. E é todo um trabalho anterior, não é do dia, estás a ver? Opá, no dia pode acontecer mais ou acontecer menos, conforme a tua disposição, conforme o público também, mesmo as pessoas, as sinergias que se criam no público, conforme uma série de coisas mas, o fundamental está antes, o fundamental está na forma como tu...

**Ana Pais:** como tu chegas não é...

**António Fonseca:** as escolhas que tu fazes, mesmo antes de começares a trabalhar e aí porque é que fazes aquelas escolhas, como é que as trabalhas e depois se quiseres, os truques, isto só funciona com truques, enfim, funciona melhor com truques, este tipo de relação com o público, este tipo de coisa, funciona melhor, porque também o público sabe quais são as convenções...e pode não saber como é que se diz de uma forma explícita, de uma forma académica, mas sabe...porque as grandes poéticas são no fundo, são uma espécie de sistematização de coisas que as pessoas pensam que não sabem mas sabem...

O grande poema também é isso, no meu ponto de vista lá está. O poeta é como um padeiro, como eu...Por que é que um poeta é importante? Porque ele é capaz de dizer de uma forma fantástica umas coisas que eu sinto mas não sei dizer. Pronto, isto é a função do poeta quer dizer, em termos sociais, em termos da responsabilidade social, em termos do papel que tu tens relativamente aos outros. Não concebo a coisa de outra maneira. Portanto, relativamente às poéticas, inclusivamente relativamente a estas coisas também, isto tudo, portanto se tu usares, se dominares essa técnica, essas técnicas digamos assim, se as dominares bem, acho que infelizmente se dominam menos, as pessoas...nós nos preocupamos muito menos com isso, com as convenções e as técnicas, as técnicas nesse sentido estás a ver? Portanto isso funciona, funciona no sentido de...porque estamos a falar das mesmas coisas, é quase como tu estares a falar chinês e eu estar a falar português e estamos a falar em códigos diferentes, isto se falarmos só de linguagem, só de...opá não dá, ou se usares uma sintaxe, se usas palavras portuguesas mas se usas uma sintaxe que não é a nossa sintaxe, não dá, portanto a gente só comunica se o código for conhecido...

**Ana Pais:** uma última pergunta que também se relaciona com uma coisa que também já mencionaste: tu achas que o público te mostra alguma coisa sobre o espectáculo que tu ainda não sabias ou que não poderias saber antes? Há algum conhecimento do espectáculo que tu não poderias ter...

**António Fonseca:** É assim, eu já estou predisposto para isso. Isso acontece sempre, sempre e às vezes todos os dias, o que é engraçado é que é assim, há assim as quatro ou cinco coisas, os vectores fundamentais, as linhas de força do espectáculo ou de um trabalho, normalmente vão sempre por ali, mas depois muitas outras coisas são surpreendentes da maneira como as pessoas as lêem ou como tocam as pessoas ou como elas reagem, isso é sempre... Mas eu sei que só posso representar uma coisa de cada vez, aquela coisa que eu escolhi representar, em que eu investi o gesto, a palavra, a energia. Sei que poderia trabalhar sete ou oito ou nove ideias diferentes, mas não posso fazê-las ao mesmo tempo, trabalho só aquela e em qualquer altura, não estou a dizer que seja exactamente assim, mas quer dizer, estou predisposto e em qualquer altura, ou num dia ou noutro, ou noutro, a pessoa vai ao lado, aquela que eu deixei de certa maneira, digamos assim, que certamente tu sentes que ela apanhou uma coisa que muitas vezes eu nem sequer vi mas que de outras vezes eu tinha visto mas que deixei em detrimento da outra, porque escolhi fazer a outra pura e simplesmente. Mas eu acho giro é isso que é tu chegares ao...mesmo durante o espectáculo tu vês aquelas coisas e de repente “opá os gajos rirem-se ali, é incrível, nunca tinham rido”, por exemplo, ou de repente ficou tudo não sei quê...porquê? e às vezes é muito engraçado veres e já tem acontecido coisas do género porque ali aconteceu alguma coisa qualquer e tu de repente sabes depois que aquele público naquele dia tinha uma especificidade não sei quê e por causa disso aquele sítio ali bateu, por exemplo coisas deste género, estás a ver? E portanto isso...tu não dominas nunca, eu não domino nem quero dominar nunca...nem sequer tenho ... não trabalho no sentido de...como é que se diz...a leitura é esta estás a ver? Não quero que tenham a minha leitura de maneira nenhuma...porque eu não represento, é assim, muitas vezes...isto como actor isto agora não tem nada a ver com isto, mas mesmo como actor isto é uma coisa que acontece imensas e imensas vezes: nós representamos não o que a coisa é, mas o que achamos o que o público deve ver e isso é um desastre, isso acontece imenso imenso imenso. Tu vês os actores a representarem não o que a situação é, o que a personagem é, é ou que devia ser, seja o que for, mas aquilo que eles acham que o público deve sentir ou interpretar.

Representam a interpretação e não a coisa. Isto parece uma estupidez mas é muito mais normal do que podes imaginar, é quase sempre isto assim, aliás...que tu vês, as análises que as pessoas fazem dos textos, mesmo a trabalhar com actores e não sei quê, são tudo coisas psicológicas, eu estou triste, eu estou alegre, aqui não sei quê, não sei quê e a sensação que a gente vê, “espera porque é que estás?, ah, orque a minha mãe bateu-me. Então se a tua mãe te bateu, tu estás revoltado!” Mas, o público deve ler que ele está triste, e ele ao fazer a análise, como personagem, diz que está triste... Eu nunca vi ninguém, imagina a mãe bateu-me e o gajo ficou muito triste... o gajo ficou lixado! Mas vais a um actor “há, estou muito triste”, nas novelas então é mato, mas mesmo no teatro...no teatro é a mesma coisa. Errado! É o Pão Nosso de Cada Dia, as pessoas representarem aquilo que o público deve sentir e ver e pensar...

**Ana Pais:** Não dás espaço para as pessoas sentirem e pensarem e interpretarem, não é?...

**António Fonseca:** aí é outra história, eu acho que aí é uma questão de... como é que se diz...ignorância dos actores, ignorância...pronto, ignorância pura e simplesmente, porque não dominam a sua profissão, a sua técnica, a sua arte. Nós estamos tão habituados a julgar, a ter uma opinião sobre que quando nos dizem...Mas eu quero a tua opinião, eu quero que faças! E só agora é que eu percebi uma coisa genial que o Mário Barradas dizia há 30 ou 40 anos. Eu nunca percebi ele dizia isso e irritava-me imenso quando ele dizia “Não quero actores inteligentes”. Eu agora percebo isso perfeitamente, estás a ver? Há actores que se preocupam com a sua opinião sobre, eles não têm que ter opinião sobre, têm que fazer a coisa, não quer dizer que não tenham opinião sobre e podem-na ter, tudo bem e ainda bem que a têm!

**Ana Pais:** não é muito feliz como expressão...

**António Fonseca:** eu sei, mas percebo! Há aquelas inteligências que têm muitas opiniões, que sabem muitas coisas, que dizem não sei quê sobre a personagem e eu acho que a personagem não sei quê não sei quê... Um actor faz “porque eu acho...”, não tem nada que achar – faz! Quem está a ver diz “é isso, não é, ok, faz outra vez” “não é não é não” Então não estou a perceber. Então vais esperar um bocadinho para ver se descubro um caminho. É assim, sentes durante a representação...é assim, sentes uma sala...há focos...tu sentes...é aquelas coisas que as pessoas dizem da má vibração, da má energia...

**Ana Pais:** pois, por acaso não perguntei mas era uma coisa gira que muitas vezes vem à baila que é a ideia de que essa coisa comum ou de que essa respiração não é necessariamente uma coisa harmoniosa e muito menos, igual para todos não é...como estavas a dizer. Mas que há um elemento de tensão que é até necessário para isso acontecer, não é uma coisa mole...

**António Fonseca:** não, não, não. É sempre uma coisa vibrante, uma coisa que...parece perigosa às vezes estás a ver? E é sempre uma coisa assim...nos grandes...nos grandes momentos e até nos grandes espectáculos...nos grandes espectáculos, não quer dizer que sejam grandes espectáculos, nos grandes momentos disso, tu tens uma sensação incrível como actor e isso é bestial. Eu sinto isso, esse nervosismo, às vezes é mais simples, estás ali a falar com as pessoas não é... sinto uma coisa... é assim: posso estar calado cinco minutos e estes gajos não mexem. Isto é genial, estás a ver? E às vezes isto num espectáculo acontece, mesmo...eu senti muito isso no “Vermelho”. Muitas vezes eu sentia: agora posso fazer o que eu quiser e durante estes próximos três minutos tenho isto para fazer como quiser, o que quiser...claro que no momento não pensava isso obviamente, portanto estou agora a pensar...mas tu teres a sensação depois...é assim, tu naquele momento podes fazer o que quiseres, as pessoas não vão sair de ti, não vão sair dali, daquela coisa...

**Ana Pais:** por isso é que tem esse lado perigoso,não é?

**António Fonseca:** É...Aconteceu uma coisa genial em Guimarães, com *Os Lusíadas*. Às 3 da tarde ou 5 da tarde, aquilo estava a correr muito bem, eu já ia no sexto ou sétimo, já não me lembro e às tantas deu-me assim uma maluca porque às tantas mando assim umas bocas que às vezes não têm nada a ver, pronto deu-me assim uma maluca e disse “isto é tudo mentira, o que eu estou a dizer é tudo mentira, ninguém acredita nisto” e há uma senhora que diz quase a chorar “acreditamos, continue, o senhor está a ser fantástico!” e a senhora quase a chorar e a senhora “eu estou a falar a sério”. Mas isto é mentira, eu estou aqui a mentir. “Não está nada, eu sei que é a sério mesmo, o senhor está muito cansado, mas por Amor de Deus continue!”. Porque era mesmo uma brincadeira, eu estava a brincar, estás a ver? Esta foi genial porque ela estava quase a chorar a dizer para eu não desistir, que eu não sei quê, que estava muito cansado mas estava a ser tão bom, para eu não sei quê, porque não é nada mentira, é verdade, etc. Parecia uma coisa...

**Ana Pais:** tu já não imaginas possível não é? Como é que alguém no público...

**António Fonseca:** Tu já não imaginas exactamente, mas é impressionante. Estás nesse limite. Por isso que as pessoas vão ao teatro, convençam-me que esta merda não é teatro, convençam-me que o gajo me pode bater, o gajo pode saltar dali e bater-me...suponhamos.

**Ana Pais:** é estar sempre à beira do abismo não é...

**António Fonseca:** E se fazes isso, as pessoas dizem....é muito bom, fogo! E isto o que é? É técnica, não é mais nada...

## **ARI FLIAKOS / WOOSTER GROUP**

### **TEATRO, USA**

22 Abril 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** Why do you feel the Wooster Group is the right place to be?

**Ari Fliakos:** I guess I've always had an allergy to theatre. It's very difficult to convince an audience that the thing that's happening in front of you is real. And it always seemed like the attempt to convince was fraudulent. It is a rare experience. When it happens it's sublime. When it happens in a way that it isn't like that. So I knew that the chances of capturing that were not good or even to work in this kind of way. When I saw the Wooster group I thought Oh yeah this is where it happens all the time. This feeling that you are not trying to pretend this is happening. And there is a lot of competition now with film and TV, maybe it used to be that that was a more exciting thing, but why would you like to do something that is already done so magically with film and television? (...)

**Ana Pais:** How do you think film and TV have changed habits of spectatorship?

**Ari Fliakos:** When it does work, I think it's something you cannot do in film or TV, otherwise it wouldn't exist at all but too often as a form. There are 2 things. Film so magically transports you - even a bad film - it puts you in the setting, it makes use of all senses to identifying with your immediate surrounding: you are in the world because it's a huge screen and it's all there, it's all realities to be captured.

**Ana Pais:** Does the Wooster group use film and TV mechanisms to immerse the audience?

**Ari Fliakos:** In the most basic level, it [the technical apparatus] works as a very practical way of preventing us from creating our own performance. It's more specific to what we are trying to do with performance. I am always surprised like when I go to the theatre and my general feeling is constantly disproving. I end up enjoying it almost everytime but... there is something I don't want. I grew up surrounded by people who wanted to be in the theatre because they wanted to please somebody, or because they wanted attention, I can't explain it but it was very uncool to me to be in the theatre!

**Ana Pais:** So as a spectator you don't want to participate? Because you made a very interesting gesture with your hands right now. You made a space with your hands and you expressed resistance, as a spectator, to going in there.

**Ari Fliakos:** Yeah, I don't like it for itself, for its own sake. As a thing itself it doesn't appeal to me.

**Ana Pais:** You don't like it or you resist it?

**Ari Fliakos:** Is there a difference?

**Ana Pais:** And as a performer? How do you react to the audience?

**Ari Fliakos:** I think it's very rare that you see a performer who is present on the stage with the audience and this is part maybe of what I resist because I see people doing a kind of thing that really does not involve me or they are totally pandering to me, the opposite. Like they are totally aware of me but as a performer not as a performer in this piece or doing something that I don't have access to. So there is some kind of lack of presence that I always see or feel. So in our rehearsals we are always looking at ways that make us, as performers, even though it doesn't seem that way when we are doing it, actually makes it open and available. Part of our work with the televisions or moving things on the set or with any kind of task we were engaged in is to... you know, tasks make you present, the act of engaging in a real task, not pretending. Not because you are wearing a certain costume and pretending to be this thing. How can you really do certain things when you are really doing something, then, that's interesting and I see you as a performer so we stack a lot of tasks.

**Ana Pais:** The ones I've seen are using video as a disconnection between what you do and what you say.

**Ari Fliakos:** Stanislavsky talked about it, about action is about doing things, he knew he wanted to see that. Some performers can do it. I mean, one thing that makes Brando so interesting as a performer is that

he always seems to have his own “inner feed” he acts like he has an inner feed. The way he says the text, you wonder where it comes from. There is like an emotional life that’s here and then there is the text to things that you can’t, you’re not controlling the text. He had like a built in apparatus. We still can’t really do it, they are still pretending and we are still always pretending but we try to get as close as we can get.

**Ana Pais:** I am collecting words from different performers about the relation with the audience. How do you feel in your work?

**Ari Fliakos:** In almost every performance there is a point where a lot of difficult work and even with the audience, there is an uncomfortable feeling or an antagonistic feeling, something uncomfortable because we are performing in front of an audience before we are ready. Then there comes a point where the structure of the thing is so detailed and so specific that for me there’s a freedom now because you can let go and be present in that. You have everything mapped out, in a very detailed way but because it’s so detailed you have lots of space within that. Time slows down, things don’t move so fast and you can enjoy and be present with the audience. And then you let them in and then there is a kind of energy that happens and everything just opens up, so you’re present, they are present, everyone’s together in the thing. It happens only after we’ve done our job over the course of many performances. Sometimes the audience we get earlier on in our shows don’t get that feeling, we are not done yet.

**Ana Pais:** Again, your hands were showing this kind of exchange between the audience and the stage, plus you used the expression “let them in” so first you create your territory, right? So being the audience always different, how does it feel that difference in that freedom, in that openness?

**Ari Fliakos:** The degrees are infinite. Sometimes it’s hard to tell why that pass through is not happening. We are always wondering, we spend hours trying to figure out what felt wrong about ... It’s like a drug, its like being on acid. You are aware of everything, you know nothing will drop, even if it does it’s gonna be ok, cause it’s gonna be solved. This feeling of seeing becomes more conscious. Its like taking an acid or a mushroom and you feel like, oh yeah. I see it in athletes too, when they are like in a zone. They are really seeing everything. Time is slowing down for them, they are connected to everything. It’s not a quality, I mean, it is but it’s a state. It’s not like “I feel good”, it’s more like “I am”.

**Ana Pais:** Is that influenced by the audience?

**Ari Fliakos:** Yeah, sure, it has to be. It has to be a perfect storm of audience, what’s happening on stage, how far along we are, how much we failed or succeeded.

**Ana Pais:** You used the words “perfect storm”, is that an expression?

**Ari Fliakos:** Yeah, perfect storm is when all things happens to create [something] but everything has to happen, so audience, this and that but then you have a perfect storm. It comes from a book called perfect storm. There are 3 hurricanes that came together and made one. Nobody has ever seen that before and it became the most unbelievable storm.

**Ana Pais:** But can you feel the audience even when it’s uncomfortable, when it’s not storming with you?

**Ari Fliakos:** Part of being in that state is sensing that and feeling instinctively how to make it not happen. Or maybe discomfort is not a bad thing, you know? It’s not that everything is going right, I feel that it only happens then there is a successful work that we’ve done, because otherwise there is no mechanism for that to happen. The mechanism is the thing we’ve built. So it’s rare that it would happen without the space, the world that has been created for that to happen.

**Ana Pais:** Do you have particular bodily responses to things that happen when you are performing?

**Ari Fliakos:** I usually feel a little anxious before the show but then when it starts it goes away.

**Ana Pais:** I mean, when the audience is crappy or...

**Ari Fliakos:** You can’t tell it that quickly. So I am immediately comfortable because it’s a matter of trusting also the thing you’re doing and what’s around you and what you’ve created. Actually, to be honest with you, I am gonna go back and change that. We’ve done works in progress that have never been finished and we’ve had that kind of kinetic thing happening and we’ve never been able to recapture it, actually, the more successful we’ve gotten. So sometimes that thing happens on the way.



**Ana Pais:** I like your gestures. (laughs) So, again, you did something with your hands, like the money sign but you used the word kinetics so there is a feeling of movement, that's what I am guessing. Can you elaborate a little bit on that?

**Ari Fliakos:** Yeah, this thing has to move around the stage and into the audience, through you and it has to be. Something has to be moving through everything in order to make that feeling of connection, there has to be, for lack of a better word, an energy that has to be passing through.

**Ana Pais:** And you think the audience has a relevant part in feeding that energy?

**Ari Fliakos:** It has a critical part. In rehearsals, generally, it's very tedious for us. I mean there is a lot of entertainment that happens and sometimes when that first time happens we all feel that thing and that's how we know it works. There is an audience, we are watching and we go, that works! That's what Liz is so gifted at, I think, recognizing what works. When it works it's usually gonna be please for the audience and for us. She is pretty good at understanding but when the audience comes in we go like, oh right, it wasn't quite that but now I know it has to be this and this... at a certain point you just need an audience to tell you that, where it's gonna go.

**Ana Pais:** Would you agree in substituting the word energy for affect, in what this interaction is concerned? An effective exchange, maybe an emotional exchange, or things that we feel?

**Ari Fliakos:** Yeah, it's not emotional. (long silence) it's not emotional. It's more than that. Cause emotions can be manipulated, controlled and this is a state, a shared state. Not that the audience is all going to feel like that but it is an audience and it takes on a collective thing, so it's a shared state of being, that's all I could say, a shared awareness. Like, you know, they are on acid, we are on acid (laughs). There is no other quality that you experience that is like it that's why we go to the theatre other than just to be entertained. It's the primal thing about sitting around the fire, with people and being together it's like "satsan", it's Sanskrit for coming together.

**AUSTIN JONES**

**TEATRO, USA**

10 Abril 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** how can you express the way you feel on stage in different contexts and projects?

**Austin Jones:** I am fascinated with what it is in our brain that clicks from a moment of talking with a person to being aware that you are being watched. In those moments when the kinesthetic connection happens in acting (rehearsals) the actor is always separated from the character. You can forget you are there performing. But there is absolutely no way to forget when there are other people in the room.

Indirect action is the action towards the audience. It's like a sonar, like a radar, like when aquatic animals or bats they send out this pulse of energy or sound and it bounces back to them.

**Ana Pais:** You mean by reflection?

**Austin Jones:** In this class I was doing, I was having a very fulfilled truthful moment on the stage and yet I felt like I had the audience in one arm.

**Ana Pais:** They were with you or...

**Austin Jones:** Yes, like I was able to expand my energy to take them in. It felt like an extension of everything about me. I was able to fill the room to the point that they were part of my experience.

It felt like an extension about everything about me. I was able to fill the room to the point that they were a part of my experience.

It is our job to be aware of the fact that you are communicating is important but yet you cannot let the audience's reaction alter the performance that you give because you still have a job and your job is to serve the purpose of the story, which is to communicate.

In comedy, it's dangerous to let the audience influence. you almost feel as if you can get really wrapped up to letting them sort of determine your performance. either the jokes are landing or you think you are being funny, etc.

**Ana Pais:** does that affect you?

**Austin Jones:** Yes, it always does. it's a two way street. There is a communication going on, there is a give and take that exists. I've always thought that to me one of the great sensations that an actor ever has and he doesn't have it all the time, are those moments when they all hang on every breath, moments in which it feels you are talking to the audience as a whole, you are one with them in communication. it feels that you and them are one at one moment. You hunger for those moments.

Kinesthetic connection happens primarily with the actors but then for me it's secondary with the audience. but the audience is singular, if that makes sense. Instead of becoming a bunch of individuals they become a mass that has a personality. Each audience has a different personality. So it's not so much trying to read a different audience it's about discovering its personality your communicating with.

**Ana Pais:** what about opening nights?

**Austin Jones:** Opening nights are an illusion... they are the best audiences because it's full of people you know and are there to support you...

**Ana Pais:** do they show you something about the performance that you don't know?

**Austin Jones:** They always show you something that we didn't know about the performance. It's the last cast member, the other character. They are the last element. Previews can determine how its gonna run. You learn how to ride the wave, especially in comedy.

**Ana Pais:** your body talk is very interesting. you just did these swing with your hands...

**Austin Jones:** yes, It's a physical relation into an emotional journey. actors are completely aware of every part of them instead of being natural. Brecht forced the audience not to have that emotional experience that actors want to share, that's why actors are hungry for that, that is the kinesthetic thing we actors are hungry for.

Actors have to learn to identify sensations, cataloguing sensations, a sensational pool that ou bring as a actor.

**Ana Pais:** does it have to do with training?

**Austin Jones:** yes, Certain people and training encourage certain kinds of sensations, and certain schools encourage the others. Actors should be like Gods, they should be able to do everything at all times. they should master sensational appetites. they they have an even broader voice to speak to the audience and be a part of that experience. For me the whole point is that sensation when the audience shows up.

**Ana Pais:** do you have a favourite genre in terms of the feedback you get from the audience? what about different spatial configurations?

**Austin Jones:** I don't think I do. certainly, certain genres can be more satisfying for an actor.

Yes, stages play a huge role. When you are performing in a proscenium stage it's different if you are in a black box. It is much more intimate, you feel the audience is on top of you. it comes back to that kinesthetic thing. It becomes spatial, it becomes like sound. You can feel the difference in your own physic from all the other energy that is in the room. When you're sitting in the room and the audience is within 5 feet from you can actually feel their body heat, it's not a magical thing, its an actual physiological thing. we produce heat and you feel it. if you are aware of it you feel it even more. The heat sensory that goes of combined with sound creates a whole different atmosphere in a smaller environment it's completely different from a larger environment.

You can feel the audience in terms of temperature, in terms of sound, you can feel their attention, you know if they are interested or not. You can feel them moving around, you can feel when they are still, for certain because it's that moment when you're like...

**Ana Pais:** suspension?

Suspension! Yeah that's a great word for it because everybody is suspended in that moment even the performers.

## **BARON VAUGHN**

### **STAND-UP, USA**

2 Maio 2012, Nova Iorque

**Baron Vaughn:** I have been doing stand-up comedy for 10 years. Now it's not about making them laugh but the quality of the laugh I want in the place I want. And through the collaboration with the audience finding out how to bring that up even more. Stand-up comedy is the only art form that is truly collaborative with the audience. You can think something is funny but it's not until you set it non stage in front of an audience that you know it's true. And the audience, through their feedback where you get laughter, teaches you what needs to be done with a joke. They are the co-writers of your material. The going rule is: until you've done it in front of 3 different audiences and it didn't get the same response each time, it doesn't really count. Every audience either wants to be confirmed or challenged. The confirmed is a much bigger market. Stand up comedy is like theatre before dialogue, its a direct address to the audience.

**Ana Pais:** How is it different from the relationship with a theatre play audience?

**Baron Vaughn:** Theatre is safer because it's so controlled; stand-up is out of control. There is the safety of the fact that that is that wall, the 4<sup>th</sup> wall, that you have rehearsed the crap out of this show, you what is it you're supposed to stand, you know where it is you're supposed to say, you know what it is you're supposed to wear. Stand-up is more like you have rehearsed your material, it's always a different room, it's always a different audience. It's never the same, each time. (...) you feel what the audience needs. That is way a lot of comedians don't watch the audience before they get up. I always watch because you get a feeling of what the audience is like, you can see what they tend to gravitate towards, what they are more responsive to, what they are not into, if they are drunk, if they are great, if they are tired, if it's too hot, if they have already peaked, all those elements. As you are being ready to go on you can sense you need to start something, you can figure if it needs to be silly, if it needs to be dark if it needs to be sexual, if it needs to be personal, all that can be determined by watching the audience for 5 minutes.

You still feel it in the theatre. A piece of theatre is alive and it is live but it's not going to change. If an audience has low energy, that scene still needs to be that scene. ... It does affect the way we perform it but it can't really because you have to be consistent, depending again on the piece of theatre. Thinking about traditional proscenium stage theatre, the play in the play. It is this long and it has this many scenes. It will not change, regardless of how the audience is.

**Ana Pais:** or it will change less...

**Baron Vaughn:** There is a back and forth that is immediate and it's built in how you've written your act, and structured the dramaturgy of the jokes. It's a combination of seeing what they expect and what react and don't react to. This is what we call reading the audience, being able to read them. It's also different when you are in the back of the room as opposed to the front, because you can see their faces. You can hear the laughter but when you're seeing their faces you're being able to read their expressions outside of the laughter. When you're not laughing as well.

All comedians have had this experience: you can have 900 people laughing and one person you can see going [does a blank stare] and that is going to bother you. That one over 900 is going to bother you. And a lot of the times, that person, that you thought hated you, will come up to you and say, that was hilarious. And we think, so why didn't you laugh? Because some people can't. The smaller the audience is the more self-conscious they are, the less they want to break the silence. They are more aware of their experience, they are more aware of being in there, they are not losing themselves. The bigger the audience is, the more they will lose themselves. But an audience that is too big, you as the comedian, have more difficulties in gaging what it is that they are looking for.

**Ana Pais:** Broadway shows have big audiences. Do you feel them as commanding the audience?

**Baron Vaughn:** It feels like systematic bullying, that the show is telling you what to feel. And you, as an audience member, may become resentful of that. Pinter, my favourite, is famous for stopping shows when people were coughing. If he was in presence at a show and people were coughing he would stop the show because, he said, you are judging the performance before you've seen it. He says is psychological projection. Systematic bullying is a war. The show is going: this is how you're gonna feel, and the audience is going I don't wanna. But stand-up doesn't do that. I feel that stand-ups suffer more abuse from the audience than any other form. We act in front of so many kinds of audiences, and again, most of them are plighted with alcohol, so we endure high-highs and low-lows.  
(examples of comedians exposed to being shot by audience members in small cities)

**Ana Pais:** Can you describe the best and worst experience you have had in the theatre?

**Baron Vaughn:** There are certain clubs you just feel they are in the zone. The audience came to have a good time, they are with you.

**Ana Pais:** How do you know they are with you?

**Baron Vaughn:** You feel it! In every moment that you planned a laugh, it gets a laugh and it gets an understanding laugh, even your little asides, your commentary to how you're doing gets laughs. They are hanging on your words, they are excited to be there and they trust you. So you trust them and it makes the comedian feel freer to express and to just do whatever. Sometimes you think of things inside of a joke that you never thought of because the audience is so with you that it kind of opens your brain up, you jive. And then there are other shows where they hate you. I would rather have an audience that hates me rather than just be disinterested because it's still something.

**Ana Pais:** And there is tension...

**Baron Vaughn:** And there is tension. And a lot of comedians would say that. Again, they would rather gone into fights with people, get things thrown at them but that's something, that's better than say they would stare at you with their arms crossed all the time. Disinterested, blank expression on their face, talking to the person next to them, those are the worst: you don't exist. Nothing you said matters, it's just like going into a black hole! Bombing is the worst. Having bombs: is when you are alone on stage and nothing is going well, to bomb is you are doing badly.

## **BRIAN MENDES / NEW YORK CITY PLAYERS**

### **TEATRO, USA**

10 Maio 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** how do you know prepare for a performance?

**Brian Mendes:** You know the performance is unpredictable with such clarity that the joy of performance becomes how do you then do with the things you cannot prepare for. You cannot prepare for what the audience will be; how many people, how they will react, and you can't prepare for mistakes or incidents. Performance becomes this great play between what you know and what you don't know. And that's pretty much why I act. Why does surfer surfs? Because they go through a tunnel, through the waves or on top of that. The reason why I act is for this moment, this thing that happens on stage when you are performing. It's always unpredictable. Even if it looks completely predictable, the experience of it is unpredictable and exciting. So we are at this place where you are performing things that you are well prepared to do in an environment that you are unprepared for, essentially. A couple of things come to mind. You can bully the audience, you can direct them, you can tell them exactly what you want, you can make them laugh, if you want. You have all this power to do these things you want. I feel like that is a bad area to be in. You can be bullied by them. They direct what you do, they can laugh in such a way that lures you into making them laugh more or they can ignore you and that makes you try harder or try less. They can manipulate you. The balance between the performer manipulating an audience and the audience manipulating the performer, this is the thing I think about all the time. The Whitney [open rehearsal for the biennial 2012] was an extreme example of being bullied by the audience and then of us fighting back by pushing them around because we were faced with this thing where nobody was really there to see you. So, if somebody decides to stay and watch that has an effect on you. Somebody completely ignores you that has an effect. To what extent you give in to that effect defines your performance, right? I think about this and this is without quality judgment: I don't know necessarily what is a better performance or a less better performance but I know that when the powers are equalized, when the audience and the actors are in this sort of same "in openness", well, just an openness to what each other might do, then I feel this is when things can happen that don't normally happen on stage. Normally, how I've been trained, and most of us have, you dictate to the audience, you tell them exactly what the intention is, what to feel. Working with Richard [Maxwell] all these years, sometimes the opposite has happened, I've been told I am not dictatorial enough, the audience tells me what to do.

**Ana Pais:** how do you feel that you are being affected?

**Brian Mendes:** We talk a lot about being in the room, talking to the people in the room. So, let's take the Whitney. There are a hundred people spread out amongst the room, people coming and going. If I am going to talk to everybody in the room while somebody is walking away that gives me pause? They are not listening to me, ok, I am gonna find somebody else. Ok, that person is listening, I am going to talk to them and then I feel, oh, wow, I've got their attention. There is a sense of power because somebody is listening to you and then they stop listening, they become bored. When you are that bullied by the audience it's when you are allowing yourself to be affect by them. There is this rollercoaster of power and powerlessness and pride and embarrassment. When I am unprepared that is the experience, this rollercoaster of being embarrassed and then false pride. When I am in pursuit of something, when I feel grounded on stage, all of that happens in a very muted way. The pursuit I have or the things I am feeling, there is a steadiness that is not so affected by the coming and goings of an audience or an audience's attention. The last play we did was the exact opposite [Wooster]. I was in the furthest corner of the stage and all the lights were down on the audience, I couldn't see any of them, and there was just one light on me and that was so far back that they could barely see me. But yet the same experience existed because if somebody moved in their chair or coughed that had this weight with me and I guess you can say it did have some bearing. I remember once the silence was so thick that even that became a danger, like, O My God, now everyone is listening cause they are being silent? Or not? You have no idea. So for me there is this constant struggle in trying to take what the audience is giving and not being manipulated by it. The more I talk about it the more I realize it's a paradoxical thing but again is what makes performance interesting. We used to say, back in the days in Chicago [80s] that in order to serve the audience we have

to ignore them. This was something we would say over and over again. But that's not true. We weren't really saying what we meant. We only meant that we couldn't make decisions before hand based on what we thought would be good or bad. There is something to that equalizing of the power of the audience, like I was saying before, they can be all powerful, if you let them. Richard always says, you're driving the car. They are passengers but you are driving the car. I also talked about the audience as being an actor. If you take the whole of the audience and you give them the power of one actor on stage

**Ana Pais:** you make it a partner.

**Brian Mendes:** yes, exactly, that's at least where I've come to. They are not 20 actors or 200 but as a whole they are a performer on stage and they deserve as much attention and as little attention as you would give [to an actor]

**Ana Pais:** has the audience a personality?

**Brian Mendes:** Whenever a play ends, the actors backstage say: they were a great audience, or they were really listening, or they were horrible audience, or they were really laughing and I never partake in those discussions. Because I always feel like we are wrong. The audience that you thought was this great audience could have been filled with people that hated it and that were polite and the other way around. One time I thought to myself: this audience hated this. But then there were emails and letters that followed up saying the opposite. That was a really significant experience for me, so I misjudged. This happens musically all the time. You think, oh man we were really in tune, that was awesome, and then people were like, ah, that wasn't your best show. Or other times you thought that was a mess on stage, and then people say no, that was the best I heard you guys play. This happens so often that I can't ignore it. And I hear about other famous bands talking about the same thing. There is really no connection between what you think the experience was and what it is. There is this decision on an audience part to either shut off or go along. And this applies to whether it's experimental theatre or a Broadway musical. It's either open enough in the beginning and people remain open with each other and then there is kind of a decision, a group decision, to go along with it. I gave up on capturing attention. If there is any way to capture the majority of the attention or more than otherwise the way of going about it is not to put any effort to capturing attention. The way to go is to stick with the actors on stage, speak clearly and be as much as possible into a group sense of shared timing. I think timing has a lot to do with it. If there is a sense of shared timing on stage, there will be a sense of shared timing with the audience. When the dynamics of shared timing are moving along at some imposed pace it cuts out. If the rhythm makes sense and there is room, people will probably be paying more attention than if it's moving, and I don't mean fast or slow, if it's moving in such a way that you can't catch up with it or you're waiting too long, something like that. In a way, it has more to do with dynamics than with attention. It has more to do with how we speak, the way in which we speak than it does with the emotional connection with the text. When I was watching the others [at the Whitney] the unconscious decisions captured my attention more than the movement, the blocking.

**Ana Pais:** What does it mean to be grounded?

**Brian Mendes:** For me it means, I feel a combination of stillness and energy. I feel energized but still. There is not a fidgetiness. Sometimes you feel a fidgetiness but as an actor you're able to control it, that's not grounded. I am talking about a sense of ease and readiness at the same time. It's almost like preparing for a fight. If you are calm and ready you can fight.

**Ana Pais:** Is there tension in that stillness?

**Brian Mendes:** Yes, it's an athletic term for me. Any athlete that has been in what they call the zone, where you're very relaxed and you're able to maximize your physical potential, but you're relaxed, there is no tension or stress. It's a great place for an athlete to be and I think the same thing is for an actor. It's a great place for an actor to be, when you are fully ready for anything and not tense (by tense I mean, stressed and stiff) and it's not casual. It allows you to connect to the unplanned. The type of readiness and the possibility of change to happen is for me timing and dynamics that makes it either open or not. I know that people who have seen our work and who have not seen any of that. That's fine. I don't expect that these things will be noticeable but if we are talking about the experience of doing it, this is what I experience, these are the things I think about.

There is a group dynamic that happens, in general. But my danger as an actor is thinking too much about that. My trap is that I can give too much power to the audience. I try not to think too much about it. If

anything, I try not to pass judgment on their judgment. I am not really sure if that is a result of dealing with my own insecurities or if it's actually something that helps me being a better performer. I think I can say I do know when an audience is open and they have willingness. They might not always judge it in the end as worth their time. Judgments aside, I feel when an audience is open or closed up. When it is open, I can't deny, it makes me experience better, by better I mean it makes me feel freer. And when the audience is closed, you feel trapped, despite everything I said about trying not to take too much their judgment, I can say, silently, I am always thinking that: are they coming with us or are they not? A lot of performers stick to the obvious sides of interaction – an audience that laughs may not be an audience that goes along with you. As a matter of fact, at least with Richard's stuff, often if it's a "youngfest", if it's laugh, laugh, laugh, I feel that is not open enough. Because most of the things that are funny are also not funny. Most of what I said comes from working with Richard but when I work with other directors in more conventional theatre, actors are like "that was funny, that was good" or people were shocked, that was good. The subtlety of what I am talking about gets lost. What I like most in performance is the openness and the subtlety. Sometimes in a straighter play trying to reach a wider audience, the subtlety is lost.



## BRUNO BRAVO / PRIMEIROS SINTOMAS

### TEATRO, PT

13 Dezembro 2012, Lisboa

**Ana Pais:** Como é que tu tens a percepção do público quando estás a representar, quando estás em palco?

**Bruno Bravo:** A percepção do público quando estou em palco...Olha, tenho uma ideia do público, assim, em termos muito gerais. É lógico que isto muda de espectáculo para espectáculo. Há espectáculos em que há uma relação mais directa com o público ou espaços mais pequenos ou espaços maiores, portanto há uma percepção de alguma maneira mais concreta se quiseres. Eu como actor tive algumas experiências em estar a representar por exemplo na ZDB em que o público era visível e tive experiências quase opostas como por exemplo fazer um espectáculo na Culturgest em que o público não era visível. Tive também experiências em que o espectáculo começava antes de eu entrar em cena, portanto quando eu entrava em cena, portanto não via o público entrar e tive espectáculos em que estava em cena como actor e via o público a entrar. Portanto, são experiências que diferem e que têm um carácter muito concreto. É lógico que, de alguma maneira, haja diferenças. Mas assim em termos muito gerais, o público para mim é sempre uma entidade de alguma maneira abstracta e não muito concreta. Tenho sempre uma imagem difícil de explicar, subjectiva de quem está ali a ver ou ali a ouvir e isso, seja em que caso for, mantém sempre um bocado essa base, essa natureza. Por exemplo, sou daqueles actores que não faz questão de saber quem está, mas conheço actores que gostam de saber quem está e que perguntam quem é que vem hoje e quantas pessoas é que estão e etc, etc.

Portanto eu gosto de pensar o público no seu sítio muito abstracto e muito subjectivo, quase fora da especificidade das pessoas que estão e quem é que está, o número de pessoas e etc..Por exemplo, das coisas mais terríveis que eu tive como actor foi uma vez nos Artistas Unidos, estava a fazer o “Bartleby” e o Silva Melo faz espectáculos mesmo que esteja uma pessoa e nessa noite estivemos até à última porque não estava ninguém, já estávamos quase a tirar os figurinos, quando vem o João Meireles, que foi quem encenou, dizer que temos de fazer porque está uma pessoa. Pronto, fizemos e eu a meio do espectáculo - porque eu não via a entrada do público - , tinha uma relação mais directa com a plateia, percebi que era o Elvio que estava a olhar para mim, o Elvio Camacho. E houve qualquer coisa na minha cabeça que se desmanchou, precisamente porque de repente era uma pessoa que conhecia e que estava ali e de repente tudo me pareceu muito absurdo. E pronto, isso desmanchou-me um bocadinho, portanto deixou de haver aquela relação mais subjectiva com quem estava a ver, porque vi a pessoa e de repente estava num universo a comunicar com o Elvio e pronto, foi assim...o momento mais estranho que eu tive de relação com o público e que na interpretação, quer dizer, acho que não chegou a afectar o processo de interpretação mas mexeu, eu pensei nisso à medida que estava a fazer o personagem.

**Ana Pais:** E o que é que sentiste? Consegues descrever?

**Bruno Bravo:** Deu-me muita vontade de rir! Foi terrível, fiquei nervoso porque comecei a pensar “isto é que é mortal para mim, o que é que o Elvio está a pensar disto”, e portanto quando eu estabeleço essa relação, é mau. E deu-me vontade de rir porque imaginei o Elvio na situação de estar a ver sozinho um espectáculo onde eu estou e portanto foi “só estou eu aqui e provavelmente ele não sabe que só estou eu aqui” e tinha medo que ele se risse e depois se calhar eu também me ria.

**Ana Pais:** Quase como se fosse uma coisa que se desmanchasse, tu usaste essa palavra ou que se desorganizasse ali naquele sistema. É muito diferente fazer um espectáculo para uma pessoa ou para uma sala cheia.

**Bruno Bravo:** É muito diferente.

**Ana Pais:** Consegues descrever como é que, como é que tu sentes essa diferença.

**Bruno Bravo:** Do ponto de vista técnico ligado à interpretação, tudo o que tem a ver com corpo, e com voz e com olhar e com criar ligação com o outro lado, isso interfere muito na interpretação como é óbvio. Portanto, a diferença está muito aí. Na percepção do público, até hoje, a minha percepção tem sido

sempre muito abstracta relativamente ao público, portanto aquilo que eu tenho sentido, acho eu, inconscientemente ou conscientemente, é que a minha experiência na ZDB, assim como exemplo mais...aquilo é uma espécie de café-concerto, onde eu me sentava à mesa e tinha público ali mesmo, e na Culturgest em que era tudo negro, parece que há o meu espaço ou o espaço onde eu estou inserido que é diferente do espaço onde o outro está inserido, mesmo que estejamos no mesmo sítio. Não te sei explicar isto muito bem...

**Ana Pais:** Mas para ti é importante que haja de alguma forma essa separação, ou que haja simultaneamente, essa separação num outro lugar onde estão juntos?

**Bruno Bravo:** O que eu acho que é bonito nisto, até porque estamos todos no mesmo espaço, independentemente de ser um espaço maior ou um espaço mais pequeno, é este estranho paradoxo: estamos todos no mesmo espaço, mas dentro do mesmo espaço, há espaços diferentes. Isto tem muito a ver com a minha experiência como actor, portanto é um bocado emocional se quiseres, ou seja, eu tenho que ter, ou é uma defesa ou é uma maneira de como eu trabalho, em que de alguma maneira tem que haver uma concentração qualquer ou um espaço qualquer que é muito meu. Sou um actor que tem dificuldades em relação directa com o público, é um espaço para mim que talvez não seja tão confortável, mas já tive como actor um espectáculo infantil em que a minha direcção eram as crianças. Aí, por acaso, é giro, não sei se por ser um público mais novo, a necessidade era de envolvê-los no espectáculo, e aí parece que estamos todos no mesmo espaço mesmo e porque o público porque era mais juvenil, reagia de maneiras muito diferentes de dia para dia e portanto tudo se modificava e a minha concentração como actor era muito horizontal, portanto estamos todos exactamente no mesmo sítio, o que eu vos estou a contar, estou a fazê-lo agora e as pausas que eu possa colocar tem a ver com as pausas que o público pode despoletar ou não. Mas isso acho que foi a única experiência que eu tive como actor em que isso acontecia, porque mesmo na ZDB havia uma lógica, portanto o público estava silencioso, eu é que dominava os tempos e as pausas e todas as diferenças de dia para dia – que isso também existe como é óbvio – e também há relação com o público nisso, isso existe e eu sinto-a como actor mas é sempre dentro, ou seja, eu diria que a minha relação, tirando este espectáculo infantil, com o público, exista mas é mais insondável. Eu percebo “olha, hoje o público estava, hoje o público não estava”.

**Ana Pais:** Como é que tu sabes isso?

**Bruno Bravo:** Epa, isso é difícil de explicar, sabes?! E é muito bonito porque às vezes há silêncios em que tu percebes que é um silêncio em que o público está completamente dentro do espectáculo. E há silêncios em que tu percebes que não está ali ninguém, ninguém está lá, está tudo a dormir ou está tudo...e é um silêncio. Portanto não ouves um tossir, não ouves um assoar, às vezes acontece e percebes, o público manifesta-se nas cadeiras. Mas há silêncios em que se percebe que não aconteceu nada, isso é maravilhoso.

**Ana Pais:** É exactamente isso que eu gostava de explorar mais no sentido, como é que podemos falar sobre isso?

**Bruno Bravo:** passa por uma questão um bocado mais invisível. Geralmente, eu percebo talvez que o público não esteja lá, pelo andamento do próprio espectáculo, eu estou dentro, eu e os outros e começamos a perceber que estamos muito sozinhos, eu não sei explicar porquê, estamos sozinhos. Estão quinhentas pessoas ali mas não está ninguém. Há uma fronteira, estamos sozinhos. E outras vezes há um silêncio absoluto e nós sentimos um silêncio que tem um corpo que está completamente dentro do espectáculo, isso é muito perceptível. E não sou só eu, portanto, nas experiências que eu tenho com outros actores, é muito partilhado, toda a gente acaba o espectáculo e diz “opá hoje estava tudo ou hoje não estava ninguém, hoje não comunicou”. Portanto não é só uma percepção do encenador de fora, é dos actores e de dentro...

**Ana Pais:** Mas tu ias quase dizer uma palavra mas depois não utilizaste que era: há uma tensão.

**Bruno Bravo:** sim.

**Ana Pais:** E achas que pode ser por aí?

**Bruno Bravo:** Sim, mas de onde é que vem isso? A questão é que não sei explicar isto de facto, concretamente.

**Ana Pais:** Mas tensão é uma palavra boa.

**Bruno Bravo:** Sim, tensão é uma palavra boa. Mas a origem ou porque é que nós sabemos que o silêncio corresponde a uma coisa ou o silêncio corresponde a outra, epá, não sei explicar mas é muito real, é um facto que isto acontece. Acho que todos os actores sabem disto.

**Ana Pais:** Quando esse silêncio é o silêncio de tensão ou como disseste de eles estarem lá com vocês, como é que isso altera, não do ponto de vista técnico, mas...

**Bruno Bravo:** É muito raro, eu como actor tive aí, sei lá, não contabilizei, mas tive muito poucas experiências mágicas, de apanhar a onda, daquilo ser do início até ao fim uma coisa absolutamente incomparável com qualquer outra experiência. Muito poucas. Eu acho que a maior parte dos actores é assim, portanto mesmo quando os espectáculos correm bem, entregares-te em pleno não é muito frequente acho eu e o facto de o público estar todo lá ajuda. Às vezes quando há uma comunhão qualquer, ajuda, tu entregares-te em pleno, tu sentes que o espaço está todo sintonizado no mesmo objecto. É mais fácil tu deixares de pensar no fundo, portanto deixas de pensar e segues...

**Ana Pais:** tu fizeste um gesto muito ilustrativo agora que foi assim, estavas com a mão à frente do peito e como está gravado, por isso é que estou a dizer. Fizeste assim este gesto com a mão para trás e para a frente de...e isso, como é que tu podias traduzir esse gesto numa palavra?

**Bruno Bravo:** É ir. Eu acho que um dos grandes problemas dos actores é pensar. O pensamento é uma coisa terrível quando se está em cena e é uma coisa que tu não consegues deixar “de” e portanto eu acho que um dos bons treinos para o actor é aceitarem que de vez em quando, porque acontece muito frequentemente e isso não é mau, faz parte, de se estar a dizer um texto e estar-se a pensar noutras coisas ou pensar “será que este veio ver” ou “será que isto está a funcionar”, portanto, isso não é mau, o que é mau é o que eu vou dizer a seguir, portanto começar-se a pensar a seguir a esta cena, em cena geralmente corre sempre mal e isso é uma coisa que às vezes é difícil não pensar, porque estás no segundo acto na cena três e a seguir vem a cena quatro e então às vezes estás na cena três e a pensar na cena quatro que vem a seguir. Este pensamento pode existir a vários níveis, do género “isto não está a correr muito bem mas quando vier a cena quatro”. Ou sei lá, pode acontecer muita coisa “o texto da cena quatro, Meu Deus, são três páginas e tenho de arranjar energia para”, este pensamento é que é mau em cena e às vezes é preciso disciplinar esta coisa de não pensarmos nisso, portanto de deixar fluir, de abolir o pensamento, de te entregares não é? Porque, quanto menos pensares, quanto mais estás disponível mais preparado estás para o erro, porque tudo pode acontecer numa peça, tudo, portanto quanto mais disponível se está mais capacidade existe para se confrontar com o erro, de haver um engasgo, de haver uma branca, do outro actor a dizer uma deixa errada, do outro actor não saber o texto e atacares por cima. Se há muito pensamento, a tendência é bloquear, portanto se eu estou a pensar muito em cena, se acontece um erro, Meu Deus, eu paro. Portanto o pensamento é perigoso neste sentido e o público de alguma maneira, pode interferir no pensamento, claro! Portanto, imagina, começas um espectáculo em que percebes passados 10 minutos que a reacção do público não está a ser boa e ainda tens mais uma hora pela frente, portanto podem acontecer milhares de coisas na cabeça. Portanto, esta coisa de haver uma experiência teatral em que a coisa flui, acontece raramente e é maravilhosa e acho que o público muitas vezes tem influência nisso.

**Ana Pais:** Mas como é que tu podes descrever essa experiência em ti, o que é que tu sentes? Nesses momentos...

**Bruno Bravo:** O João Brites é que dava uma imagem que eu acho que é muito certa. Nos condutores de automóveis de fórmula 1, aqueles primeiros que estudam a pista, sabem que passado não sei quanto tempo têm que virar à esquerda, depois é mais curta a estrada, é sempre a mesma curva, tenho de virar à direita, mas depois na corrida não podem pensar nisso porque se eles pensam que têm de virar à esquerda rebentam, portanto a concentração deles é ganhar. A cabeça está num sítio onde não está o corpo, o corpo já conhece. Eu acho que é um bocadinho parecido com isto, o deixar ir é um bocado disso. A cabeça está num sítio, está à superfície de mim, portanto eu, o meu corpo, a minha voz, o meu olhar estão num espaço qualquer dentro de um mundo qualquer e eu estou acima disso, portanto é assim a imagem mais... a minha cabeça está noutra sítio, não está em ganhar a corrida mas há um estado de consciência muito grande ao mesmo tempo. É como o pianista, ele não pode saber que na tecla... aqui é numa velocidade tão grande, portanto aquilo depois introduz-lhe um estado qualquer em que aquilo flui. Depois aqui há vários estádios, alguns músicos que eu conheço também experimentaram, raramente, esta fusão absoluta e dão concertos extraordinários mas muitos deles, eles estão lá e corre optimamente. Dos músicos que conheço, alguns já disseram que dos melhores concertos que tinham dado, estavam a pensar noutra coisa, estavam a pensar no esquentador, se o tinham deixado ligado ou não. Mas isto é ótimo porque parece que está lá

tudo e o teu cérebro pode libertar-se para outras coisas que não afectam directamente o que está a acontecer.

**Ana Pais:** Tu já respondeste a esta pergunta que eu vou fazer de alguma forma mas vou voltar a ela de outra maneira. Nós temos muito no nosso hábito cultural, de pensar o espectador como uma entidade passiva, porque está ali sentado na plateia, apesar de haver hoje em dia muitas estratégias de contrariar isso, mas normalmente às escuras ou mais obscurecido que a cena. E tens essa ideia que o espectador é passivo?

**Bruno Bravo:** O espectador pode ser passivo ou não, se tu lhe deres tudo, mais ou menos dentro de um fenómeno que se pode comparar ao fenómeno televisivo, podes dar determinados elementos num espectáculo ou dares os elementos todos do espectáculo em que o espectador tem tudo e então é como se estivesse a olhar para uma coisa que lhe dá tudo, não exercitas o pensamento, não estimulas o pensamento do espectador, não estimulas o mistério nem estimulas a curiosidade, nem estimulas uma série de coisas, mas mesmo assim estimula-se, o espectador tem de estar sempre activo, nunca está perfeitamente passivo a não ser que adormeça porque o espectador não pode deixar de pensar, as pensam, e mesmo que fujam dali estão a pensar, portanto há sempre qualquer coisa que funciona no espectador. Claro que, eu acho que o teatro, é um dos meios privilegiados para pôr o espectador tão activo como o espectáculo ou mais activo ainda.

**Ana Pais:** E tu achas que é só o pensamento, que é só o facto deles poderem pensar ou interpretar ou...

**Bruno Bravo:** Eu espero bem que não. Eu gosto de pensar numa experiência de teatro ser uma experiência plenamente emotiva também, abstracta.

**Ana Pais:** Não no sentido de queres produzir um efeito, queres que eles vão às lágrimas “aqui” e isso é que é o lado emocional, estás a falar de outra coisa...

**Bruno Bravo:** Estou a falar de outra coisa, que é...das melhores coisas que eu vi, seja em tudo, em livros, cinema, teatro há coisas que eu não compreendo inteiramente e não é aquela não compreensão de me sentir frustrado. Portanto, não é a não compreensão de frustração. Isso acontece muitas vezes “opá não percebi nada disto”. Mas acho que isto não tem nada, ou seja, “opá não percebi, estou frustrado, não percebi”, não é isso, é perceber tudo, tudo ser claríssimo mas ter ao mesmo tempo coisas que eu não sei explicar bem. Como espectador eu gosto muito disso, gosto muito de ler um livro e voltar a lê-lo e de haver sempre coisas que eu vou descobrindo, o livro também proporciona esse tempo, podes voltar a ele...

**Ana Pais:** Exacto, e que é diferente do teatro. Normalmente o espectador médio normal vai um espectáculo só uma vez ...

**Bruno Bravo:** Mas do livro me puxar outra vez, ou seja, de haver este...no cinema também, eu não gosto muito de cinema muito bem feito mas que tudo...que percebo, eu percebo aquilo. Agora há um filme (eu agora ando a sacar filmes da net) que é O Mentor, aquilo é incrível, está muitíssimo bem feito, só que ao mesmo tempo, eu como espectador percebo aquilo tudo, está muito bem escrito, tudo no sítio certo. Gosto mais do Lynch por exemplo, deixa...isso é um exemplo muito extremo mas assim em clássicos, gosto mais do Clint Eastwood, deixa espaços mais abertos...

**Ana Pais:** Mas é isso, é isso.

**Bruno Bravo:** No teatro eu gosto de pensar o espectador do teatro, gosto de pensar nos espectáculos que possam proporcionar ao espectador de teatro um estimular não só o lado intelectual mas estimular também o lado emotivo, não no sentido de provocar o choro ou o riso mas no sentido da experiência poder ter a sua dose de abstracção e de subjectividade, de ficar qualquer coisa ali, portanto de haver uma relação que também proporcione isso, que não seja só intelectual, porque o teatro presta-se muito a isso, presta-se muito a um lado intelectual do teatro. Há muito esta coisa do espectador “aquela peça não é fácil, portanto eu tenho que estar disponível para entrar ali”. Eu isto não me agrada muito...

**Ana Pais:** Mas tu deste um exemplo, desculpa interromper o teu pensamento, estavas a dar o exemplo do livro e do cinema e realmente aquilo que me move também a pensar sobre o teatro e não sobre o cinema ou a literatura (até porque tenho formação em literatura), mas move-me isso, ou move-me mais o pensar sobre teatro, porque, exactamente nos dois outros exemplos de que falaste, não há nada, nem no livro, nem na matéria artística que constitui o livro nem na matéria artística que constitui o filme que mude ou se altere com o facto de...com a tua relação com ele. Claro que num livro também existe, um livro

também se preenche de interpretações e de não sei quê...ou seja, o encontro com a obra pode ter muitas dimensões, mas de facto, nenhuma como o teatro, altera a matéria, a matéria estética do teatro...

**Bruno Bravo:** Absolutamente. Portanto é aí que de facto que nesse sentido, o público é sempre activo, o público é sempre activo, não há hipótese. Eu não gosto é de na relação com o público, mas aí já não estou a falar tanto como actor, estou a falar...

**Ana Pais:** tu próprio como espectador...

**Bruno Bravo:** Sim. Acho que é desonesta a pretensão de perceber o que é que vai funcionar. Nós pensamos sempre nisso não é? não há hipótese de fugir a isto não há ninguém que não pense “isto funciona” ou “aqui o público...”. mas é um pensamento que deve estar mais recuado, ou seja, eu acho que o principio da relação com o público, deve ser um principio horizontal no sentido em que, por exemplo, nesta conversa “o que é que a Ana quer ouvir?” “vou dizer isto, ela vai gostar...”. É o mesmo principio quase...

**Ana Pais:** Portanto, não há espaço para a conversa efectivamente.

**Bruno Bravo:** Não há espaço para a conversa, não há espaço para a dialéctica, não há espaço para...

**Ana Pais:** Para aqueles espaços brancos, aquilo que tu falavas, eram abertos, não eram brancos...

**Bruno Bravo:** Sim, o público nunca vai perceber inteiramente o que é aquilo, como eu vejo aquilo portanto não vale a pena pensar muito nisso...

**Ana Pais:** Mas é curioso estares a dizer isso, também não vejo espectáculos dos Primeiros Sintomas há um tempo, com esta coisa de ter estado fora perdi muita coisa, mas tu não escolhes um tipo de registo nos teus espectáculos para os actores, entrando tu ou não que seja, uma relação necessariamente directa com o público nem que seja necessariamente um coisa com muita frontalidade. Como é que tu vês esses espaços abertos dentro dessa lógica de representação, apesar de tudo...

**Bruno Bravo:** eu gosto de trabalhar dentro do quadro, aquilo que me move é trabalhar dentro do quadro, isto no sentido do quê? Tem vários sentidos, primeiro há muitas experiências fora do quadro, ou seja, quando eu digo fora do quadro é anular a quarta parede, encontrar relações mais próximas e mais directas com o público. Eu acho mais desafiante procurar isso tudo com a mesma violência mas dentro do quadro. Entusiasma-me mais. E depois há outra coisa que é, um bocadinho mais indirecto mas acho que bate no mesmo, que é o fascínio que eu tenho por determinados textos ou por determinadas obras que, mais do que resolvê-las para passar para o público, interessa-me mais entrar lá dentro, como é que eu hei-de explicar isto melhor...

**Ana Pais:** Portanto encontras esses espaços abertos dentro do quadro...

**Bruno Bravo:** Exactamente.

**Ana Pais:** Tens que ir lá dentro.

**Bruno Bravo:** Tenho que ir lá dentro e aí é a relação com o público. Por exemplo, nunca percebi quando se decide fazer uma *Hedda Gabler* mas “para que o público perceba”. O que é que isto quer dizer? Eu desconfio logo disto. “Tem que ser assim uma coisa mais leve para que o público”....Mas o que é que isto quer dizer? Isto para mim é um equívoco monstruoso. É uma coisa que não tem sentido nenhum. Mas isso existe, existem coisas assim que eu acho que são estranhíssimas. Mas há um espaço em que isso é possível de facto, mas eu não entendo esse espaço, mas é possível. Eu já ouvi actores e encenadores a falarem assim nesta linguagem. “Isto tem que ser assim um bocadinho mais leve...”. Quer dizer, estão a trabalhar a *Hedda Gabler*, estão a trabalhar....seja o que for...*A Menina Júlia*, tem que ser um bocadinho mais leve porque é um público mais “não sei quê...”. Nunca percebi, acho que há uma certa desonestidade intelectual e artística, sobretudo artística nisto. Também nunca percebi esta coisa de “tem de ser a pouco e pouco”, “primeiro o público não está preparado para ver isto, tem que ver primeiro aquilo”. Às vezes há um discurso de programação assim. Já me recusaram uma peça do Beckett porque era muito complicada, fora de Lisboa, e que o programador – novíssimo - um rapaz mais novo que eu estava a dizer “eu primeiro quero experimentar coisas porque o público...”. Nunca percebi esta lógica, acho que isto é uma lógica que não tem sentido.

Bom, mas isto para chegarmos à relação com o público. É este grau de desonestidade que não é de todo interessante. No outro lado, tudo é possível, o erro, tudo a correr muito mal, de não ter sentido nenhum do que está a fazer. Também nunca percebi outro extremo na relação com o público que é quando se diz que “as pessoas trabalham para o umbigo”. Também nunca percebi isso, quer dizer, também ando a....imagino que existam coisas mais carcomidas ou espectáculos mais carcomidos ou não funcionam de todo, ou coisas muito masturbatórias e um gajo não percebe nada, que eles estão todos a divertir-se lá dentro e não passa nada cá para fora. Bom, também esses exemplos são um bocado extremos...mas muitas vezes associa-se essa linguagem de coisas ligadas ao umbigo. O teatro tem uma relação com o sempre público, logo esta frase é paradoxal, portanto eu tenho de estar sempre a pensar no público mesmo que não pense no público porque eu vou estar em frente ao público. Agora, o público nunca vai compreender perfeitamente o objecto tal como eu o compreendo, tal como tu não me conheces como eu penso que eu sou, quer dizer todos nos vemos de maneiras diferentes e isso eu acho que tem de ser de alguma maneira resolvido na cabeça das pessoas...

**Ana Pais:** como ponto de partida...

**Bruno Bravo:** como ponto de partida. Agora, tem é de ser uma relação de alguma maneira que viva, acho eu, nestes dois extremos. Portanto, eu estou-me nas tintas para o público no sentido em que não me interessa o que é que o público quer, e ao mesmo tempo, eu não estou a fazer teatro para mim. Interessa-me absolutamente comunicar com o outro portanto eu acho que há alguma coisa aqui no meio que eu acho que é aqui que se trabalha. “Será que...eu agora vou ter com o outro, será que ele vai gostar de mim?”. Mas o princípio é um bocado este, tenho de ter desconfianças naquilo que eu sou, naquilo, naquilo que eu estou a dizer. Eu acho que a relação é muito parecida, claro que isto é muito fácil agora dizer estas coisas, depois...

**Ana Pais:** sim, mas há outra coisa: tu estás a ensaiar durante dois meses e depois há um dia em que te confrontas com o público no dia da estreia. Como é que é a tua experiência no dia da estreia?

**Bruno Bravo:** como actor?

**Ana Pais:** sim, como actor.

**Bruno Bravo:** como actor o dia da estreia para mim é terrível. Como encenador, eu protejo, tento de alguma maneira proteger os actores e o próprio espectáculo precisamente por causa da minha experiência como actor, porque eu acho que a estreia, para mim como actor, é um dia violentíssimo e de alguma maneira um pouco destabilizador a nível de cabeça... Eu sou um actor que sou muito, muito, muito inseguro no sentido em que angustio-me muito, enervo-me muito antes de entrar em cena, portanto há sempre espaços terríveis antes de eu entrar em cena, sou desse género de actores, há outros que não mas eu sou assim e no dia da estreia é terrível. Quando há ensaios gerais ou ensaios assistidos não é tão mau, portanto...lá está o público...aí...é giro isto de facto...que é, o público aí é fundamental e acontece muitas vezes o espectáculo acontecer quando está o público, isso é ainda mais giro...

**Ana Pais:** isto é? Com ensaios assistidos...

**Bruno Bravo:** isto é, com ensaios assistidos...

**Ana Pais:** a vários níveis.

**Bruno Bravo:** a vários níveis, que é por exemplo perceberes, nos casos mais extremos é quando o espectáculo se revela inteiramente quando está o público, este é o caso mais extremo, que é tu ensaias, ensaias, ensaias até um determinado ponto e é no dia a seguir que aquilo ganha a dimensão toda e é o público responsável por isso...

**Ana Pais:** e tu achas que...não te esqueças do vais a dizer...podes dizer que o público te dá conhecimento sobre o próprio espectáculo.

**Bruno Bravo:** absolutamente! Absolutamente, aí não tenho qualquer tipo de dúvida. E não só nesses casos extremos, eu já tive muitas experiências de compreender o espectáculo com o público. O caso mais extremo foi o “End Game” do Beckett. Nunca me passou pela cabeça que o público risse naquela peça. Eu só percebi a comédia do Beckett e a imensa comédia que o Beckett tem com o público, foi uma coisa impressionante. Foi das coisas mais maravilhosas que me aconteceram quando estreámos na Karnart. A mim e ao Miguel [Seabra] e ao João Lagarto. O público ria do princípio até ao fim e eu comecei a ver o

espectáculo pela primeira vez, porque eu via um espectáculo e de repente vi o espectáculo pela primeira vez. Isto é impressionante e foi o público que me ensinou, que nos ensinou isso, isso é fabuloso. Isto é um exemplo muito extremo...

**Ana Pais:** eu cortei-te a palavra e ias falar de outra coisa não é? Que era muito violento, que te protegias porque não sei o quê... Há já sei, disseste que às vezes o espectáculo acontece com o público, era a partir daí que ias dizer mais qualquer coisa...

**Bruno Bravo:** sim, como actor, é evidente que quando está público a assistir, há qualquer coisa que muda, muda tudo, não muda nada mas muda tudo. Muda na cabeça, muda tudo. Quando é uma estreia é um dia mais violento porque porque é o dia da grande exposição; é o primeiro dia da grande exposição. É ridículo ao mesmo tempo porque não é só aquele dia e vais ter público sempre, mas as estreias têm esta coisa, portanto é a primeira coisa. E muitas vezes, como actor, eu tenho medo do que é que pode acontecer numa estreia. Como actor já recuei em estreias, portanto percebi que a estreia não foi o melhor e como actor eu já senti a estreia como “BUM”... e de ser aquilo...e também de perceber na estreia... é mesmo isto e foi óptimo. E eu tenho sempre medo das estreias por causa disso.

**Ana Pais:** consegues explicar porque é que é violento? Porque é que é uma experiência violenta. É violenta no corpo, é violenta....

**Bruno Bravo:** violenta porque é uma experiência absurda. É isso, a violência que eu sinto é porque é absurdo. É! O lado absurdo daquilo que nós fazemos, eu só penso nesse lado absurdo na sua dimensão portanto geralmente nas estreias penso: “cá estou eu, vestido não sei como, vou dizer estas coisas todas e não sei as pessoas que me vão ver...”. É este absurdo que me angustia um bocadinho e me põe mais nervoso...

**BRYNJAR BANDLIEN**

**DANÇA, NO**

31 Outubro 2012 (skype)

**Brynjar Bandlien:** So, I'm performing Manuel's piece in a museum in Stuttgart as part of an exhibition called "Acts of Voicing" and it's a piece that was originally made for a theater but then we tried to place it in a gallery space. We have a black box so it's totally dark, there's no light whatsoever and the audience can enter continuously and come and go. I have a loop of sayings, ten minutes of discourse, I explain them everything: the situation we are in, what I'm doing, where this comes from, what the thoughts behind it were, what I'm wearing to how I'm moving, everything is described with words. So everyone has to imagine everything, what they hear they have to picture it and you have the most amazing meeting with people because they don't see you and you don't see them either... low battery moment... even if you don't see the audience or the audience don't see you, you still sense just by the way they enter the room and how they position themselves and how comfortable or uncomfortable they are with the darkness you feel how to move forward, if you sense somehow that they are either anxiety or curiosity and you speed it up or hold it back according to how comfortable or not they are... and just now the reason I'm late was because there was one person who stayed through the whole loop like 3 or 4 times and in the end I couldn't really tell if the person was there or not because they were so quiet and there other people entering and leaving throughout the whole thing and in the end I was like "am I talking to myself?" and then at some point I start to hear my voice, I'm starting to get used to the room if its empty or not my voice sounds different to me, I'm like a bat, I've developed this feeling that if there is someone in the space I can hear it from the return of my own voice.... And I was like no there's someone still here so I continued performing until there is a silence I say in the end I have this long discourse quoting André Lepecki and what he speaks about movement and deriving from Encyclopedia Britannica, I don't know have you read this?

**Ana Pais:** in the *Encyclopedia Britannica*?

**Brynjar Bandlien:** well he uses it as a definition saying that movement is defined as an intricate and complex collaboration between nerves fibers and muscular fibers that together produce a means in which the organism can interact with its environment and then I go on saying what he says that, you've heard this? If this definition then it would be logical to say that when the environment itself enters into movement or convulsions such as is the case when violent or historical events are taking place then it would be fair to say that the body also absorbs these movement and convulsions and releases them at some point later on in another space and time. And then I go on to speak about the process of how Manne came to this and how he wrote down in his notebook and he doesn't remember why in English he's not there, like I say I'm not here and there is this long silence in the dark and people don't know anymore if you're there or not and so it's like really uh, a feeling that this presence that was there, the body that's talking, is no there anymore and when you cannot see and cannot even hear anymore it's like this huge black in a way and then I was again waiting in silence and this person was still not moving or making any sound I didn't hear any breathing or anything and then at the end I sing this sing for them, there is this song from the early 2000's, I don't know if you know this... (sings I'm sitting down here but hey you can't see me) you know this song? (sings on) and then I heard the girl, it was a girl, singing with me... so in the end she was performing this absence for me, which was really beautiful like she waited through these three four loops of discourse of talking, of silence and then in the end when I sing this song she joined me and it was a moment we were singing together to each other... so that's why I was late, because I sensed that she was there and I didn't want to interrupt this experience and then you know she left, and I didn't actually see her, I don't know who it is but it was a very beautiful meeting and I think somehow even nicer like this, I mean you meet someone so profoundly without even knowing who it is... and I think, you know, this reminds me a little bit about dancing and I don't know if I can say about performing but when you dance together with people, if it's in a process of work or in a social context, that minute you dance together with someone it's like you don't even need to know them so well, you don't need to know them socially you don't even know what they do for a living or how old they are but you meet them in a very direct way... your questions were about performing right? I've been thinking a little bit about it... one of the things I do feel is or almost every time is happening, or what I feel the need for every time, I



am on stage or in a piece and I feel this need to connect at some point and the earlier the better, unless it's a piece about not doing it but mostly I feel like I have to as soon as possible as I enter onto the space or the audience enters in, I try to not just have this blurred feeling of a big gray mass of people, unknown or anonymous, but I try to see them, if not looking in the eye, it's not personal about finding one person in the audience that you connect to and so on, but it's more about recognizing them and actually acknowledging that they are there and that they are attentive and paying attention, and this is for me, I have to do this in order to be there, in order to feel that I am present and that I am able to in front of all these people and getting all that attention, I need to acknowledge it somehow...

**Ana Pais:** and how do you know that they're connected, for instance? In particular in this performance you are doing...

**Brynjar Bandlien:** well in the dark it's really about listening and sensing their movement and attention but when you can see them it's even more quicker like you observe that they are there, where they are sitting, in what mood they entered the theater, all these things, I just recognize it I try to acknowledge it, I don't just do what I'm used to do or repeating myself, but I try to.... address what I do to them... and this is sometimes really challenging, sometimes I'm not able to see the people or to recognize their presence in the same way as they recognize mine but then I feel like I'm struggling throughout the whole performance of getting there.... Sometimes that can also be maybe valuable in a way, but for me, as an experience I rather that I find this first contact as soon as possible so that I can be in it and not just look for it...

**Ana Pais:** but do you feel it? Does it come as a thought? A sensation in your body?

**Brynjar Bandlien:** I would say that it's really like when these attentions meet I acknowledge them, I accept the situation. Then I feel like I'm more present and more in myself and I am what I would say more contemporary with myself. I'm not thinking about what is gonna happen or I'm not thinking about what happened before, I'm trying to reach this moment when I feel contemporary in the moment, like now. This is very challenging. If I reach that, I am more relaxed in my body. I'm more able to do.... And not try so hard to be there.... And I would say, like in Vera's piece, originally very long, almost like 1 hour and a half to start with, it got shorter with time but ... Not just doing something but trying to be in what you are doing the whole time.....

**Ana Pais:** but it's normal...

**Brynjar Bandlien:** When it's longer, the experience, it's easier somehow to find this presence to be just in it, if you know its over in 40 minutes then it's like a hit and run almost, I feel like you just do it and you're off but the long performances give you this sensation you forget even where you started and you don't think about where it ends, you're just in the middle of something, swimming along with everyone.

**Ana Pais:** that must happen with this one right? In the dark?

**Brynjar Bandlien:** yes right, today there were a lot of people and they kept coming quite evenly so then you do get this, you don't remember where you loop, who entered when and so you just keep a pace, which you yourself feel is present, I'm being also a little more subjective I allow myself to comment on things that I usually don't or you know speak in details that I usually don't would mention. It allows for that...

**Ana Pais:** it's only you in the show am I right?

**Brynjar Bandlien:** yes, it's only one person...

**Ana Pais:** and you keep on performing the while time which is like what 5 hours?

**Brynjar Bandlien:** it's usually 6 hours from 12 to 6 but today was a special day they opened the gallery until 8 and the last person entered at 8 and you know Manuel who just left now, he's also doing it and so we can swap, he can do two hours and so but today I've been doing five hours but it's, you know, at some point there are these breaks like there are not that many visitors and then you can go out and have some light and some air and then go back inside, it's not like 6 hours in a black box... no it's alright.

**Ana Pais:** From day to day you have different people in front of you are you aware of how that changes for your performance? Does that change your performance?

**Brynjar Bandlien:** yes and no. First, no in the sense that we've probably worked out a kind of discourse or idea which is, everyone involved or me in the piece are having to inform about... so it's always like the performer knows more than the spectator even if it's going to be a total improvisation only the performers know to what extent, at least they know more about it than the audience, so you have a certain responsibility to hold this idea, whatever that is, up... and through your behaviour or through the way you address them you also are informing them about how you present this to them... and then the other thing is when you do that and you get the feeling or the feedback from how they sit in their seats or how they are standing, depending on what kind of space you're performing in, when you see the way they choose to pick your proposal then it starts to affect the performance because you have to deal with their immediate response like the way they are reacting to your proposal, or your presence or the way you're staging it and so I they are very enthusiastic or they are getting very touched by it or they are getting disturbed by it or that they are bored, of course it affects you as a performer, you feel like ok, should I keep fighting for this? Or let myself be influenced by this? You're not allowed to just do your thing... And all this I think becomes visible, no matter how strong a performer or how technical an actor one is, one's reaction to the moment is also visible somehow and you know if you stumble on your words for a moment this is all part of the experience and I am happy to include it I'm not afraid to put the moments and to allow that to be visible. For instance I think that with Vera's piece I think that was a crucial thing about it was the fact that we as a body, one big monstrous body, reacted differently to the same things and to the audience and so on we had 6 individual who behaved like one body and were all very different inside of it. I didn't realize it because I didn't see a tape until two years after the premier, I didn't watch it once, I saw pictures but I had no idea and then I saw the piece and I thought "oh my god that's what it is!" the others who had seen it on the premier of course knew it was the thing the whole time and I was being very subjective, I was completely subjective. Someone said "I never saw you so theatrical so much talking and gesticulating" and I was not trying to act more than anyone else but this is the only way I can see I can do that kind of thinking and reacting with this thing, with this form and it turned out like that and in a way I'm very glad that I didn't study too well because I'm afraid it could have become like a very clear thing that's maybe less interesting. As I said when some of the tension in the group disappeared, because Antonia left, I felt like in a more homogeneous way, like we all agreed, we all became this more a like, more direct thing. As long as we were very different and very subjective and in a way lost the more interesting I think the piece was because of that...

**Ana Pais:** I remember something you wrote me in an email before. You said the piece shifts after some time, like 20 minutes or so, and that is the moment when everybody joins the trip. That was my experience indeed. can you elaborate on that?

**Brynjar Bandlien:** there are many discourses going on at the same time many people who have their own message inside but it's through the same sounds and we worked on that trying to write it all down individually, to make all the senses come out but it became almost impossible to orchestrate so we went for the main ideas that kept recurring. So you will always hear or see new things I think and also depending on the night because some nights there was more of it and others we were more harmonious, it was different. But I think you're right about this that at some point you feel it or I believe that it's necessary that at some point during the performance the audience has to also, even if they like it or dislike it or agree or disagree, that they accept in a way the proposal and forget about expectation, or forget about the standing, or forget about having these objective critical standpoints, and they kind of have to say like alright this is going nowhere, or this is just form without content, or this is just a blob of content without form, they have to accept what it is and then when that happens you can go together somewhere, then it starts to happen... But there is always, I think, some moments, also in this piece where you have to insist, or you have to wait, or hold back or you have to be in some sort of negotiation with the audience about where this common departure is gonna take off... because with some pieces it never happens, it's either confrontational or it's playing on the gap... with the work that I feel is communicating on another level than just this understanding, like you have text truly based on the concept of words or imagery and understand it is on that level, when it is physical and even sound and it has, I don't know these other forms of communication that we do have... you know when the piece is based on those forms of communication there is a need for this agreement to happen, because of course you can discredit it on the very first level of saying that, you know, this is not going anywhere, or, this doesn't make sense, or it doesn't make me feel anything but lost...

**Ana Pais:** so the audience has to engage in this other level, but how do you feel this level when it happens? How does it start? Can you give specific examples?

**Brynjar Bandlien:** well, first of all I think how do you get this, I think the makers of work has to focus or allow a focus on those things because as I said you have to inform with your behavior or how you are or your presence, you have to inform what kind of piece it is, so you have to begin in the process, or you have to focus on that kind of communication, it has to be clear in the performers onstage for the audience to be joining that kind of thing, this kind of exchange... but I think I told you already of the example in Brussels, I probably wrote it also in the text that I sent you when, again it was Vera's, it was a full theater in Brussels, the night before had been very, very heavy and difficult, like you had all this very critical dance scene of Brussels watching and saying "what is this?" and you know, we felt like we were fighting the whole time... and this was the second night and we were all a bit like "phew! that was something" and then the very first question we asked on that second night, we asked something like "tell us something nice" I think we said, and then somebody from all the way back in the space shouted "cookies!" and everyone just started laughing and it broke the ice completely, and when we again asked for something especially different the same person shouted "flying cookies!" from the back row... And it's like one person from the audience chose to respond to this, and from there on, it is quite early in the piece, the whole show was like us with the audience communicating like this and when we started to bark and to say meow and so on, they would respond as well and you know it started to be like this cat choir and then we said "take some more" "do you see what I mean?" and then someone said "no" and then I don't know who started it I think maybe it was Marcela [Levi] we started, instead of saying "meow" we said "nooooo" and it became this kind of communication between us directly but like call and reply and I don't think we ever had that big group of people being so directly, and it's not really an interactive piece, it's not like we actually ask questions, you know, we go on with our discourse no matter what, so it's not like we're waiting for people to respond but in this case it was a way you could go with because people are responding verbally or with sounds and speaking back but I would say that this can also have in more subtle ways like that you feel that the people are getting into some kind of trip with you and I think also it is only allowed, what I think is one of the key moments to allow for that to happen, is that one doesn't take oneself all the space, that I try to hard to fulfill all the expectations of the situation or the potentials of the piece or being too explanatory or going so into my own trip that there is no room for outside person to enter and to see or to imagine or to fill the holes, like you leave no space, I think sometimes you give too much is no good either as giving too little or being bored onstage, or maybe sometimes it is better to be bored but like to take too much space and to be too up front and willing is sometimes also makes it difficult for a spectator to enter, I have that feeling myself as a spectator, when I go to see shows I almost have to look away or at other things if I feel that someone is trying too hard to give it to me then I retreat somehow, I think it's the same for me if I'm being too outwards then there's no space for anyone to come towards me or closer...

**Ana Pais:** and I think this is particularly true with Vera's piece, the fact that the room is changing with the interaction..

**Brynjar Bandlien:** and that's a very obvious and clear situation, I'm trying to remember the most subtle ones... I was trying to remember some more subtle example of that, like, I don't know, another one I remember I was performing with Antonia and Jennifer Lacey in a piece called "Culture and Administration" and it was a bizarre mixture of all kinds of things but one of the things that Jennifer had, she'd written some songs for the show which we would sing onstage at some point, but we were doing it in Malmod and I remember her saying that "I think that I would like to see if I could get the audience to sing it with us, but I can not decide that now we have to see during the show if it's possible to do that or not" and I had written in Swedish the English words with Swedish sounds but still it is in English on the board but just in case, it was not for sure that it would happen, but then during the show they were so into our, we felt slowly throughout the performance, how they were into the kind of slow, we were wearing these kind of animal movements, very slow moving through the space, but it was a little too slow so from time to time Antonia and Jennifer had bombs going off, Like "pow" from time to time, like keeping the thing up somehow because it was everything very super slow, but then we felt how they were responding equally, let's say, that they were, without speaking, there was no loud feedback throughout the show, but I sensed that they were into all the different parts of it, so when it came to this moment of singing, Jennifer didn't even say, introduce, say like "now we're going to do a song" no, she just went up front and she started singing the song and putting her hands like this an they joined singing and she went to the middle part and goes like a canon and in the end the whole audience was singing with us and then we could stop singing and dance to the music, it was quite nice but this only happened that night in Malmod, the other

shows it was never the audience singing, but you know you feel it if the people are gonna go with you. The show is not anymore the performance that you made with the others, it's now the performance is taken over also by people, this also happens, especially when you have structures that are as open as sometimes we have, so if it's just you and me in the dark you also can direct a lot of what can happen in that situation, and that you have to somehow accept as a performer, you have to accept that some proposals are so far from the set up of classical theater that the audience reaction are as much as right as any pre-thought actions or so, because of the form, you open up for the spectator to have a place which also somewhat decides the groups...

**Ana Pais:** can you say at what level that decision comes up? And can you think of any image to describe that feeling of connection?

**Brynjar Bandlien:** well, now we're coming to something very interesting to me. The kind of performances I've been part of the last 4 or 5 years, which are as you say they have a scripture from a to b to c to so on, but there is also baked into the proposition, there is room for something to happen like a reaction from the audience or from the performers is kind of appearing and making the situation not just a piece which is scripted and finished and you see it from beginning to end, but where there is room for some interactive... real intervention, like people actually taking a decision and moving from this place to that or that has an impact of immediacy or in a way reality... we can discuss of course what this reality in theater is, it's a very complex and long and I'm not educated to put the discourse on, but one of the things that I do like about theater and which I've thought about is that it has at the same time as we all know we go to the theater, we see performers trained for this and they will do their show and it's all made to be, and that's the theater, but then you have this other aspect which is these black box, it's a sort of blank, or a sort of zero, like we all agree that in this space nothing has ever happened before, even though it has had a lot of things happening there, we accept that when the lights go down: now time starts. This convention we all agree upon and that's why it works, but what I like is that you can have both this theater piece with the conventions and agreeing that this is start zero and time and space is like from that blank and, at the same time, there is this reality of people actually sitting there for real, in their seats watching this, watching people, who, for real, are putting on this costume and they've placed themselves, in reality, they've put themselves in this situation and that is also happening for real, that's not theater, I mean, yes we are staging theater but the situation is it has a level of not-controllable instances... it's happening at the same time for real. And I like very much that you have this sort of dual existence of different perceptions of the same moment: one that is theatrical completely and one that these are people who dressed up like they are in a Halloween party and they're sitting there on chairs talking for real, like they chose to do that, that's their real decision to do... and I love to have this duality and to allow for that duality to exist inside of the moments so it's not that you have to choose now you're in a theater piece or you are in life, no, you are in both, and this duality I find makes performing and to see performance richer, it's not competing with each other, it's a welcoming thing. And then when I say that baking those moments to saying "come on we are sitting here, in this black box, and we are talking about this" this moment of baking this kind of awareness into the show and then letting people actually react to it for real, like "no, I don't wanna be part of this in that way, if I have to do that then I would rather sit over here..." Or "I wanna be inside the performance" and this has happened in say the last 4 or 5 years, I've started to see it as a pattern, something that keeps recurring in the work I'm taking.... Again also with Antonia, she made together with Heather Kravitz this series of performances called "Situation for Dance" sometimes very challenging of putting the audience in situations where they have to look at themselves differently, like separating men from women, this kind of thing which is totally no couples that want to see the show together cannot as it gets all very uncomfortable and there's not enough seats, but there's plenty of seats over there but no... this kind of situation that take people out of... they're still in the theater, they're still an audience, but it makes them have to look at themselves as audience differently and that makes them react to the work also differently... I've been somehow directed to this kind of approach, also what I do together with Manuel and what I've worked with also other artists and somehow there is like a synonymous link to this that at some point you take your applause but you do it in the middle of the piece so that people are like (clapping) "oh, that was short" you know you dance a bit and you talk with them a bit and then after 15 minutes you take applause... and then people are like "ok, that was nice, very short but nice..." and then, once they are done applauding we continue, and the piece continues and so they are like "oh so that was the piece and now we are watching what?" and then it's like they engage differently so we have several different strategies or attempts to bring this theatrical thing versus the real thing versus this third layer or whatever... I think that they're all present all the time and it's just a matter of with your presence or with your way of being on stage or informing people through your behavior onstage you can underline all these different layers of time, of reality... was that my answer to the first question???

**Ana Pais:** the other one is maybe easier.... Can you think of an image?

**Brynjar Bandlien:** yeah I have an image for this though, for when something start to happen in a show and you don't know if it's theater or if it's real or it's both and I have this thing of sliding, that something starts to slide, it's almost as fundamental as these different plates, you know in an earthquake when they start to slide on each other. I have this feeling that you lose sense of orientation almost, and also as a performer you don't know where it's going and at that moment I feel that it's really, really, an experience, it's more than just a nice show or an interesting show or it gives you thoughts... it's really a physical experience that shifts your ground.... And those moments, when you are able to get to that, you often afterwards, don't feel so good... it not always that you feel like "oh wow what a great show" it's like "oh my god ... a little to far out for me..."

**Ana Pais:** you check with the others, right?

**Brynjar Bandlien:** yeah and some people are like just super happy, for them it was great and for others it's like immoral or I don't know because you take away the comfort of knowing where you are.... But I think that if theater has still any purpose or role it's to kind of question this where we are... to make people experience it, like it's possible to see otherwise, it's possible, this is possible... and to open new possibilities all the time. I find dance extremely rich in that way, it must be the qualities about dance combined that it's like fertile ground, you know, you've had a very short history, maybe only film is shorter so there's a lot of stuff to try... it's very inspiring like these combinations... potentials... every time I go to some extreme form or working on this there's always somehow more to go, like you go to the furthest you think and then you see that there is plenty of space to go on with this direction, there are lots of opportunities... the last 4 years after working with Vera, which was for me like a big experience also for the whole process and the performance and how we performed it, after this I somehow felt ok I've assumed something about myself, like I've enclosed myself, my voice, look at me, I mean I was never so expressive before... I'm from Norway, you know, hands in the lap, just speak... you know it connected with some part of me that I maybe wasn't so in touch with, maybe...

And then I continued in other processes even more, let's say expressive... and always I think about this allowing for both directions, whenever you come to... now I'm not talking about your question anymore... like you come to a fork in the road and you think you have to choose and go in one direction for the sake of clarity and, since Vera, I do not have to choose... they can exit parallel, there's no need to choose either this or that, you can go with both and have them co-exist and I think dance, not just as a form but as a whole scene, it allows for this, and the audience too, they accept more.... Maybe music too, there is more space for listening but also in dance compared to other form. Especially this with the sliding plates.... when you are in a performance and you realize that people are not just reacting with their usual means of, you know, coughing or clapping or, you know, leaving... they are actually engaged in the thing differently and you feel like it's somehow touching upon them and their situation or their lives as much as yours and then things can start to slide...

**Ana Pais:** do you feel afraid of going down between the two?

**Brynjar Bandlien:** yeah you are aware that you are creating some friction.... I'm super sensitive... I totally shy of any conflict, I'm mister diplomat. So for me to be constantly putting myself in this situation, yeah, it's frightening somehow, but at the same time it feels more important, like that's when they will come back to me after and say "hey you were really onto something" and I'm not saying it's always comfortable but it gives a real experience of some kind... this is why I keep being attracted to these kind of projects... I think that I can sense how this can re-invigorate theater and dance that can actually have a place in our society today because it's not taken for granted.... Making a contemporary dance piece, I mean, making a dance piece what makes it contemporary? You have to question this and I think to create situations for dance like that...

Now I've told you all the nice experiences but I have also nearby crisis, like half the audience at some point saying that this stinks, that it does not belong in a theater, or this can only happen in the west, in the states of course and in Europe, you know this is only possible in America, people being really outraged and giving up and leave the room in the middle of a performance and then....

**Ana Pais:** how do you feel when that happens?

**Brynjar Bandlien:** you continue the performance and then you realize what that does as well is that the people who chose not to leave are often the ones who, then they even commit more because they chose not to leave.... The audience sort of divided itself in two, and then the rest of the show is for a very, very, dedicated audience, and you realize that they had the opposite kind of view and they totally reacted to what happened.... Yeah, that was a piece I did with Manuel and one more guy in New York 3 years ago or something which was based on the works of Constantine Brancusi, the Romanian sculptor, and he decided to reenact his famous triptych sculptures in a park in Romania which has like "the table of silence" and then there's "the gate of the kiss" which is based on "the kiss" his most famous sculpture, and then there is "the eternal Column" and they're like in a row and we restaged this in the theater with "the table of silence" which was the audience sitting in a circle and not saying much, and then there was "the eternal column" which is this long tall, which was a lecturer speaking about the works of Brancusi, he had a very religious and very conservative point of view from these abstract sculptures he read a lot of nation symbolical, religious significance you know that kind of inheritance, that sort of bias.... And then it was Manuel and me who reenacted the gate of the kiss... meaning that we would go in between the lecturer and the table of silence and we would kiss for like a half an hour continuously, it was like a very long kiss... and in Europe for sure people can handle gay couples kissing, but the fact that we were comparing the works of Brancusi with homosexual relations was too much, even for New Yorkers, at least for some and the lecturer and half the audience got up and started shouting "this is not possible" Yvonne Reiner? Was in the audience and she was asking "isn't this supposed to be a critique of Brancusi and how it's being used for all kinds of ideologies without any direct documentation that he held such points of views?" and that was before we started kissing and the critique was dividing the room basically... and then when we continued the rest of the re-enactment we had a very strong, like everyone felt that they had gone through some kind of moment, like something that was staged like a lecture performance in the re-enactment of the sculptures...it made a real experience of the real issues of people having real problems with it and taking a stand and changing roles... and of course afterwards it was not like I felt very great, I was not uplifted, it was not like flying cookies, but I did feel like it shifted something for real, like a performance actually changed somehow, you felt this sliding thing happen... I think now that over time I'm used to this feeling after a show that it's not necessarily so easy to discern but it's definitely ... you feel if it happened or not... you feel that things are more complex... that the theater is not just a theater it's also... this double layer for me, it's more rich, there's more to play with for me basically...

**CLARINDA MACLOW**

**DANÇA, USA**

27 April 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** your background is in microbiology and in dance. What interests you in dance?

**Clarinda Maclow:** My interest in dance is presence, pure presence. Building communities, doesn't work. that's what I mean by you could do things. you didn't have to deal with text or context so much. If someone doesn't talk so much you get a sense of their beingness. I became less and less interested in the idea me-show-you. And that's when I started making people move around or shifted the performance space. I wanted to activate something in people. I was always creating experiences. I was trying to get into people and I felt like you do that through non-verbal means most, most viscerally not intellectual which is terrible. The visceral properties of intellectual ideias, that was what I was interested in exploring. It is so hard to talk about but it's the only thing I think about. That is my material, somehow. This participant performer, audience participation.

**Ana Pais:** this has a lot to do with my research, to describe the relationship between audience and stage.

**Clarinda Maclow:** that is my material, that relationship. I have been trying to figure out that interface. I am always trying to figure out how we can relate better as humans. Especially in arts, there is all these kind of ways of relating that we can offer. it was very simple with street-crossing (TRYST project). people don't get to get carried,

lifted up, being carried. but its very different especially for adults its crazy, that doesn't happen (except for dancers). So its sharing a privilege we had as dancers. And its very simple, we don't need to get coucou or to make a dance together. What is fascinating to me is finding a delicate balance where there is real a conversation of some kind, physical or intellectual or emotional, like momentary depth.

**Ana Pais:** A lot of actors use the word conversation to describe a proscenium theatre kind of relationship.

**Clarinda Maclow:** I could never really sustain the 4th wall. I always wanted to acknowledge de presence and I wouldn't always be as "me", by any means, because I love being someone else or putting on a character, in that vein of performance art. To me it was always a conversation, even when there is no words, even when there are 4<sup>th</sup> walls in place. I mean, even when you are completely focused on the other person on stage, you have these people who are there with you. I wanted to bring them into this imaginary place. Its not literal, its like the opposite of it. I build a fantasy world. To get people spin out with me into this otherplace where they can think differently about something stupid like their cell phone...that was the great think about the cyborg performance. I told one that her cell phone had as many neurons as a frog! Which is kind of true in terms of actual connections. And she was like, really? Things like that, where you create a different relationship with crossing the street (TRYST). Its just my way of bringing people into a fantasy, which is really direct.

**Ana Pais:** Your gesture before, with your hand, referring to the audience: your hand going back and forth between you on stage and the audience. What is this "thing"?

**Clarinda Maclow:** It's like an electrical connection. I feel like it's an agreement to be there together and however you can reinforce that agreement, that solidifies... or acknowledges the electricity...it's a special place, a special connection. I guess I am interested not only in bringing people to my world but having people creating their own world. That electrical connection is like the permission. Even when you're in the streets lifting people. During that interaction, that is a performance, its not what I do everyday. This one has a certain level of absurdity or non-utility. I am really interested in the non-useful. In some level I am very practical and I wanna save the world, so its really weird that that is my concentration but... that's why I wanted to be a scientist. My mode is really to shift consciousness. At base, dance is a kind of spiritual practice. I don't usually say that because that has a lot of screens that come in front of you as soon as you say it. The spiritual practice in the way I understand it is in a budhist tradition which is being, being present. Being present together. But I thing there is another twist which is, again, the non-utility.

You have to create something that isn't about function so that you can fall into the being together. And that's what carrying someone across the street does, that's what having a conversation with a cyborg does. All these things is just trying to get underneath to something else.

**Ana Pais:** how do you feel the electrical connection?

**Clarinda Maclow:** When you're playing on the street its like invible virtuosity. When you're doing it in a hushed dark place where people are quiet, its like playing your violin really well. There is a certain depth that you go to, its subtlety on every level: of gesture, of vocal qualities, of emotional presence. All those levels are much more visible. There is a larger range that you can engage with so its much more about creating that electrical field. The invitation is more subtle. If you are in a public place or in a situation that is unfamiliar to people, then you are not sure if I am me or not, if that person, then it has to be more like [sound], quick and dirty and a little bit obvious. And then it can get more subtle. Unscripted interaction is both more boring and more exciting. Because when you script it you can refine it, the subtlety is refined. I am interested in blurring the line between the performance and the "I". There is something that happens and that is beyond the idea. An idea is not just the thing that you say, it's the thing that you live. And I think I've been trying to do that.

**Ana Pais:** something you feel...

**Clarinda Maclow:** yes, but that's why I don't use the word feel, because its too narrow. It's sensational, it's intellectual it's like you live it. I think all of this has to do with the fact that we are alienated from the physical self.

**Ana Pais:** Maybe you are looking for participation because you are looking for how the audience would affect the piece?

**Clarinda Maclow:** When you don't have the agreement, it isn't a group of people. It's much more a collection of individuals. So in a way you lose that power that concentration of power. It becomes smaller and bigger. The intimacy isn't as magnified but maybe a little deeper. When you have something so momentary as a fleeting glimpse of someone on the street that doesn't have the same kind of power. Surprise creates intimacy. It becomes magnified intimacy, it becomes concentrated. In this participatory work, its much more diffuse but there are moments of such depth. You can surprise people in the theatre for sure but it's just different. It's a different ritual, Magnified intimacy could never happen on the street. Diffuse attention requires different strategies, basically.

**Ana Pais:** Why do you keep on doing it?

**Clarinda Maclow:** It's satisfying.

**Ana Pais:** Why?

**Clarinda Maclow:** A lot of it is moral or political. I feel I am not interested in talking to the same people all the time and there is more chance of encountering a wider range of humanity in other venues. Again, I would like to be an activist but I am not. Confrontation? I feel like that's done. TRYST is an invitation. I am done with confrontation. Everything I do is an invitation. Its like: shall we dance? I am angry all the time but that's not what I am gonna bring into the world. I wanna bring into the world this gentleness, I feel like that's revolutionary. That's, again, Occupy.

**Ana Pais:** That's very political.

**Clarinda Maclow:** Yeah, right? Being gentle and quiet is like monks, just sitting there in Sri Lanka, like, yeah, go ahead and kill me. The invitation is part of the Why I keep doing it. The invitation is always different and the response to the invitation is always different. I would have been a hostess, if I lived in another century or something. I just want to see what happens when you invite people into a situation and set up a few parameters that are outside of their experience. It's a continual experiment: I am a scientist. The thing about invitation is that you choose: would you like a free lift across the street? You can say no. So the friction is there. In the dark room, some people are scared and couldn't go on. They had to come out. There are people who say no, all the time. I make an invitation but you can just walk off, much easier than if you are in a theatre. There is nothing forcing you to talk to the cyborg.

**Ana Pais:** How can discomfort be also a political thing?



**Clarinda Maclow:** You would think people would interact with it, learn from it. But that's the thing, you don't have time to process all of it. It leaves a lot up to the individual. Some of my pieces are really about conversation, of giving people a space to talk about things that they don't usually have the space to talk about. (...) You create that space, you create that presence, again, that's a performance presence. To me it's a combination of friendly stranger and therapist and then there's artist, what does that mean, artist? That's a role. I was playing, we were all playing. (...) your real thing is getting people to think and talk about how they approach the material world. It's a trick. You need the trick and the imaginative impetus.

**Ana Pais:** It was interesting when you mentioned before this space that you create for people to express. Isn't that a space to be listened to?

**Clarinda Maclow:** I did realize at some point that it's about asking the right questions. When I listen to the documentation after I realize that I talk too much. I do a lot of interviewing, for many reasons, and it became part of it. How do you listen? (...) My appreciation for each and every person and the way I either pick people who have that [talking about major issues like mortality or instill that in people, I think that's huge. That's part of it. Or people pick me because of that. Artists are the ones who will engage on some level with that and if they won't, they probably won't be happy.

**Ana Pais:** Do you feel you are reassessing the value of affect, of intimacy, in your performances and that makes it political?

**Clarinda Maclow:** Yes, that's the thing, I have been very audaciously insisting on the value of intimacy.

**CLÁUDIA MULLER**

**DANÇA, BR**

6 Novembro 2012 (skype)

**Ana Pais:** Como é que tu poderias, por exemplo, definir uma boa relação, um espectáculo onde houve uma boa relação com o público e como é que ela se distingue de um espectáculo que teve uma má relação com o público...

**Cláudia Muller:** uma boa ou uma má relação com o público? depende do trabalho. Por exemplo, se eu pensar na minha experiência mais directa que é “dança em domicílio” que acontece de uma maneira, é muito mais directo porque eu tenho a pessoa cara a cara, quando eu falo neste trabalho o público tem rosto, então é directo, é uma comunicação directa, eu dou a entender que o público foi bom na medida em que ele tem vontade de dialogar, um contacto directo físico - um abraço, um olhar - e quando não foi bom, no geral, é um “muito obrigado, até logo”, a finalização é muito rápida, não há essa segunda etapa que é um diálogo com o público. Mas se eu for pensar num outro trabalho do qual tenho um pouco mais de distância, no geral a sensação dá-se para mim pelo som, acho que um bom público emite um bom som, seja um suspiro, um aplauso mais caloroso, às vezes um comentário, um riso, eu acho que o público... não sei... posso estar enganada, mas a minha experiência é... o público meio apático, silencioso dá uma impressão de que a comunicação não aconteceu, que a relação não foi muito boa. E também às vezes, quando estás nessa coisa intermédia em que há um trabalho de palco mas não é um trabalho “quarta parede” com muita iluminação, um trabalho por exemplo como “Aquilo de que somos feitos”, o espectáculo que eu fiz na companhia da Lia [Rodrigues], embora não tenha essa relação de dança ao domicílio tem uma proximidade porque o espaço é dividido. Mesmo que seja uma galeria ou um palco é dividido, o olhar também é diferente, um olhar mais atento, uma postura corporal do público mais em direcção como se estivesse mais mobilizado pelo espectáculo e aí eu acho que também tem a ver com o poder observar o público e perceber o grau de atenção, um gesto qualquer, a posição do corpo que mostra mais atenção ou menos atenção quando eu consigo ver esse público.

**Ana Pais:** certo, mas então, quando estás em cena, quando estás a dançar, como é que tu sentes a presença do público ali, isto é, como é que ela se traduz em ti, é numa sensação corporal? é porque tu pensas no público, é porque há um *feedback* na altura que tu sentes de alguma forma?

**Cláudia Muller:** são coisas que eu sinto e percebo. Eu acho que por aquilo que eu consigo ver, se a situação cénica me permite pelo olhar para o outro e que eu percebo pelo meu olhar e uma sensação que me traz...eu acho que o som do público traz-me uma sensação, o som que ele emite. Traz-me uma sensação que se reflecte no meu corpo também. É uma comunicação corpo a corpo eu acho...

**Ana Pais:** e como é que tu consegues encontrar palavras para descrever essas sensações?

**Cláudia Muller:** Nossa, é difícil encontrar palavras mas eu acho que há um momento, esse momento em que nada foi dito porque o trabalho ainda não acabou onde determinadas sensações corporais me passam uma ideia de empatia, acho que empatia é uma palavra...do público para com aquilo que tu realizas ou vive na cena...

**Ana Pais:** é que por exemplo, tu de certeza que tens espectáculos em que sentes que são mais agradáveis ou que são menos agradáveis de fazer, não é?

**Cláudia Muller:** há sim, sim! Por exemplo, há trabalhos meus em que eu acredito muito mas que não são muito prazerosos de fazer porque gera estranhamento e com isso. “Exhibition” é um exemplo. Não é muito prazeroso de fazer embora eu acredite no trabalho porque a impressão é sempre um olhar de estranhamento, não tem aplausos, a reacção é um pouco como um tipo de rejeição ao trabalho. Talvez naquele momento é um trabalho que se continua a desenvolver mesmo depois das pessoas irem embora, então no acto ele é muito duro, é duro, seco e não gera essa empatia que eu falei, não gera essa sensação que estamos a partilhar uma mesma coisa, sabes? Gera quase como uma provocação que provoca justamente uma reacção mais fria, uma rejeição...

**Ana Pais:** mas há espectáculos em que tu não consegues ver o público, outras em que não consegues ouvi-lo. Pergunto-me se não há sempre consciência dessa presença e até que ponto de só o facto de teres consciência que estão ali pessoas a ver-te que isso afecta a tua forma de ver o espectáculo.

**Cláudia Muller:** é, sem dúvida porque só de saber que existe assim um olhar de fora, afecta. Agora, às vezes eu acho que essa percepção pode ser um pouco equivocada, entendes? Podes estar muito mais ligado a uma própria sensação tua de como é que estás naquele dia e como é que te posicionas como intérprete, que não necessariamente tem uma relação com o público que não vês e não ouves, acho que às vezes é muito mais uma projecção...

**Ana Pais:** certo...

**Cláudia Muller:** as coisas que me inquietam mais em relação ao público em termos de “não está a rolar um bom espectáculo”, ou é demasiado silêncio e às vezes é pela própria situação de distância do local mas na maioria das vezes silêncio demais em que não há nenhum tipo de reacção ou então ao contrário, já me aconteceu também de... ouvir coisas desagradáveis e situações assim muito... no geral em espaços abertos, praça pública onde não necessariamente a pessoa...

**Ana Pais:** escolheu estar ali não é...

**Cláudia Muller:** é, passou, era de graça... percebes? é uma situação mais assim, então para mim parece-me que tem muito a ver com o som e às vezes quando eu não tenho nenhuma pista, eu acho que tens mais a ver com uma projecção de como é que eu estou naquele dia. É difícil, é difícil. E para mim, hoje em dia, tem sido difícil guardar essa memória que eu quase não tenho trabalhos onde eu nem sequer veja tirando assim excepções mas, trabalho de outra forma...

**Ana Pais:** claro, e isso era a minha outra pergunta, tu tiveste uma urgência de trabalhar de outra forma, não é? De encontrar uma outra relação com o público?

**Cláudia Muller:** para mim, hoje em dia, absolutamente. Eu gosto do público que tem um rosto. Para mim é quase difícil fazer um trabalho para uma pessoa que eu não veja, que não sei quem é, para uma grande quantidade de pessoas... eu acho que por ter tido essa experiência anterior, em que eu dançava com a Lia, me dava muita aflição não ver mesmo, a iluminação não deixava ver as pessoas. E eu tinha essa experiência muito longa e achava que era terrível, ra terrível, nem sequer saber quem eram umas pessoas que estavam ali, então eu acho que isso começou a incomodar-me muito.

**Ana Pais:** tens alguma recordação, seja do trabalho, desse trabalho que fizeste com a Lia, seja em relação ao teu próprio trabalho, tens algum espectáculo que tu te lembres como a noite mais maravilhosa, ou pelo contrário, uma noite que tenha corrido super mal, em que o espectáculo tenha corrido super mal...

**Cláudia Muller:** É... deixa-me ver... tenho alguns. É difícil dizer como é que a gente sente assim, por exemplo, uma aceitação de que existe uma expectativa, uma expectativa positiva... hum... como é que percebes isso... eu consigo perceber no geral quando me é possível ver alguma coisa e aí... não sei... tenho uma sensação que é quase como se o público estivesse a ir em direcção a ti como se fosse... quase como se ele pudesse tomar a iniciativa de participar daquilo ainda que activamente ele não faça nada. Eu lembro-me, por exemplo, de espectáculos com a Lia, “Aquilo de que somos feitos”, que era quase como se não tivesse diferenciação entre palco e plateia. Era quase como se esse olhar das pessoas arrastasse, como se as pessoas corporalmente se mobilizassem em direcção ao espectáculo, uma inclinação do corpo, num gesto. Para mim tinha muito a ver com isso. É horrível quando percebes que o público escorregou na cadeira e está deitado lá para trás, é um horror! Às vezes vês, não é? Consegues ver! Ou sei lá, consegues perceber as pessoas a olharem para o relógio ou um barulho de telemóvel sabes? Isso é um horror. Horror total!

**Ana Pais:** sim sim, olha... há uma expressão, pelo menos em Portugal utiliza-se muito, diz-se o espectáculo correu muito bem porque o público estava connosco...

**Cláudia Muller:** é aqui também...

**Ana Pais:** Aí também, pronto!

**Cláudia Muller:** é... uma sensação é. Acho que tem a ver com uma sensação física de participação é. Aqui também há.

**Ana Pais:** tu traduzes isso portanto, numa sensação física.

**Cláudia Muller:** há, eu acho que sim. Para mim tem a ver com isso. Acho que percebes... eu não sei... fico muito atenta a como é que é um olhar, uma inclinação do corpo, não sei... quase que tem um som próprio disso, uma coisa assim meio... expectativa quando tens um momento em que a pessoa quase que suspira contigo, acho que tem a ver com isso para mim. Para mim tem a ver com uma sensação física mesmo...

**Ana Pais:** Consegues adjectivar essa sensação?

**Cláudia Muller:** deixa-me ver... é... não sei... seria um pouco diferente disso que eu falei... tem a ver com a empatia mas é um pouco... empático mas... é... como é que eu vou achar isso... é essa sensação de achar que o público está connosco como é que é...

Seria uma coisa de... é... bom, é difícil encontrar as palavras não é? ...

**Ana Pais:** é por isso que eu vou procurá-las em vocês...

**Cláudia Muller:** ...

**Ana Pais:** mas se tu dizes que é uma sensação física, tens de sentir alguma coisa física... não pode ser só na cabeça não é?

**Cláudia Muller:** é... uma coisa... estou a tentar pensar se isso tem o... acho que é assim, se tem alguma coisa talvez de calor... aqui nós dizemos público caloroso, acho que tem a ver com calor, às vezes um pouco frio, uma coisa distanciada... tem a ver com calor, tem a ver com... é... estou a tentar pensar com sobre esse olho que te foca, que brilha, talvez alguma coisa por aí...que possa...

**Ana Pais:** por exemplo, outra experiência ou outro momento que eu acho que é sempre muito marcante para todos vocês é o momento em que estás a ensaiar um espectáculo e há o momento do confronto com o público. O primeiro dia em que tens público à frente.

**Cláudia Muller:** sim. Depende! Eu acho que isso depende, por exemplo, quando eu sou autora de tudo tenho pânico! Acho que diferencia muito se eu estou sozinha, se compartilho com outro, se sou a directora e autora do trabalho ou não, então acho que varia, mas pode ser ansiedade ou... acho que, por exemplo, eu... tenho muito medo, eu tenho muito medo!

**Ana Pais:** mas o que é que o público te traz nesse momento? Ele por exemplo diz-te alguma coisa que tu ainda não soubesses do espectáculo, para além dos medos e dos nervos...

**Cláudia Muller:** há... com certeza! Mesmo que ele não me diga... é aquela experiência por exemplo quando abres um ensaio e sabes que vem alguém e que mesmo que fique calado e quase como se olhasses a tua própria obra de fora pelo olhar do outro, mesmo que ele não te diga nada e comece a ver muitas coisas, por exemplo, detalhes que ainda não tinhas percebido, falhas... eu acho que no geral eu sou muito crítica, no geral vou encontrar pelo olhar do outro, as falhas, os defeitos, onde podia ter explorado...somente depois de um tempo, quando tens mais segurança quando passa esse momento da estreia é que o público também te começa a indicar outro tipo de coisa. A sensação de poderes usar a energia do outro para ir um pouco além, para melhorar a tua performance, encontrar mais nuances. Mas acho que tem a ver com a segurança que tens com aquele trabalho que estás a apresentar. Ele também pode potenciar aquilo que estás a fazer, dar-te mais energia, dar-te mais input, dar-te mais tónus, também não é?

**Ana Pais:** e achas que esse... exactamente isso que acabaste de descrever tem a ver com... tu já falaste no início em atenção, mas eu agora pergunto se não existe um elemento de tensão também que é bom.

**Cláudia Muller:** tem claro! Porque é assim, a falta de tensão é péssima. Tipo aquele momento em que estás muito descansada, muito tranquila, ou então às vezes, quando fazes demais, quando repetes demais o mesmo trabalho, tens de ter cuidado porque acaba uma certa tensão que é muito positiva, então para mim, por exemplo, há um grau de tensão que até um certo ponto, e acho que para muita gente, é extremamente positivo e coloca-te alerta e há também aquele grau que te paralisa, mas sim, sim, há esse indicador que é importante... quando ensaias sozinho tendes a... quase que essa sensação corporal fica

meio... menos tonificada, menos acordada no corpo e aí o olhar do outro realmente acorda o teu corpo, fica mais desperto, mais poroso, mais vivo...

**Ana Pais:** vê...encontraste essas palavras todas de repente? Não há ninguém que não tenha dado palavras boas estás a ver? Não há respostas erradas nem certas. Mas é muito engraçado porque é preciso este bocadinho de conversa para a gente “É isso! É isso mesmo!”

**Cláudia Muller:** mas para isso é preciso que haja gente que faça as perguntas...

**Ana Pais:** tendo em conta estas características todas que acabaste de mencionar, da tonificação, do corpo mais acordado, do corpo mais vivo, como é que isso resulta na tua experiência do teu trabalho, por exemplo na dança ao domicílio. Que tipo de interacção é que tu procuravas, que procuras, tu ainda fazes o espectáculo!

**Cláudia Muller:** sim. Que tipo de interacção com o público?

**Ana Pais:** quando tu escolheste fazer esse espectáculo para poucas pessoas como a dança ao domicílio, que tipo de interacção é que... como é que ficou diferente para ti, de que maneira é que isso ficou diferente?

**Cláudia Muller:** o que fica diferente é que há uma interacção bastante mais directa e imediata, não é? É super curioso que o trabalho dura muito pouco tempo mas o facto de ser muito próximo e não só ser muito próximo, mas estar num espaço que não é o meu mas que muda muita coisa...eu estou no espaço do outro. Seja um espaço de trabalho, ou espaço... ainda mais quando eu estou num espaço pessoal em casa... eu acho que primeiro, a pessoa está muito mais à vontade porque é um terreno onde ela sabe certas coisas que eu não sei, então eu acho que isso faz com que ela se sinta à vontade e tenha uma proximidade muito mais rápida do que quando ela vai para um espaço que é o espaço do outro, um espaço que eu conheço e ela não conhece. Não é que não haja uma hierarquia porque eu sei o que vai acontecer no trabalho e ela de certa maneira não sabe, etc e tal. mas é assim, há uma certa plasticidade maior, uma mobilidade maior nesses papéis. Então eu acho que a procura era um pouco tentar ter um contacto mais directo, um contacto obviamente muito mais próximo física e emocionalmente. há esse papel do “o que é que acontece quando eu entro no quotidiano em vez de”. A pessoa está num horário, no horário nobre das 8 da noite e tudo pára e aquilo cai acontecer... Então eu acho que também, a própria situação de vida, aquele horário que é, dentro do corriqueiro, do quotidiano eu acho que faz... é... estava à procura de uma experiência que não fosse uma experiência nesse sentido de extraordinário, que fosse uma experiência ordinária mas sem que isso signifique menos importante, menos significativa, então eu acho que é uma experiência... é isso...

**Ana Pais:** mas como é que ela, nesse espaço de interacção mais próximo e mais directo que tu procuraste, como é que isso mudou, será que isso mudou aquelas tuas sensações que acabaste de descrever ou são essas sensações que prevalecem, do corpo mais desperto...

**Cláudia Muller:** eu acho que elas são mais intensas, muito mais intensas. Até porque é super fácil... na hora em que chego... já começo ali, desde a pessoa que me dá a mão e da pessoa que chega e já abraça, então é um contacto assim corpo a corpo directo e no “durante” acho que há uma coisa do olhar da pessoa muito presente, dos sons muito presentes, se ela desvia o olhar e vai fazer outra coisa, porque pode acontecer uma interferência em casa e algumas pessoas param e vão atender o telefone, ou não param... como é que é isso... a sério! Vão chamar mais alguém... sei lá... estão a comer e continuam a comer... não há muito protocolo entre o que ela pode e não pode fazer. Ela está na casa dela, pode fazer tudo! Sou eu que estou a invadir. E depois há uma coisa muito fácil de perceber... a intensidade do abraço... é tão engraçado, eu agora estou a fazer um livro e resolvemos fazer uma fotos para o final do livro que eram as finalizações, como é que acaba a obra, como é que a pessoa se despede... olha... há abraços de todos os jeitos, abraços mais formais, abraços super apertados, há pessoas que me apertam e eu fico a olhar “nossa, essa pessoa há cinco minutos não me conhecia e está ali... eu estou com a mão no peito da pessoa, com a mão numa parte do corpo com a qual eu não tenho intimidade... então é assim... é tudo super mais intenso, acho que é isso que te falei da sensação física, nossa eu fico à flor da pele... é muito perto, então acho que aquilo é super potencializado. É uma dança da relação ente os corpos, porque, às vezes, eu chego perto e a pessoa morre de medo, encolhe a perna e aí eu vejo quando ela está super constrangida e há uma foto super linda, até está no Facebook, que é um menino à porta de uma... num muro à porta de uma casa, bem pequenininhos, eu estou a fazer, estou a dançar, daqui a pouco ele está com a mão

estendida para mim, ele deve ter uns 3 ou 4 anos de idade e aí é um barato como nós entramos ainda mais na relação do meu corpo com o corpo do outro... bem mais intenso.

**Ana Pais:** não achas que podera ser realmente mais intenso exactamente porque também não é tão próximo como parece ser...

**Cláudia Muller:** que não é tão próximo como parece ser... como assim?

**Ana Pais:** isto é, como tu dizias há pouco: “é a casa da pessoa, é o espaço íntimo, eu sou o elemento estranho, aparece àquelas horas do dia, portanto dentro daquela vida de quotidiano normal, não é um horário nobre”. Mas, até que ponto esse abraço com essa pessoa que tu não conheces não corresponde, como tu própria disseste, a uma intimidade real. Será que essa intensidade não tem a ver com o facto de essa intimidade não ser real? ou seja, de haver uma distância mesmo nessa proximidade tão grande, mesmo no facto de tu ires à casa da pessoa e de fazeres aquilo na casa da pessoa durante o dia. Há um elemento de distância.

**Cláudia Muller:** não, o que eu acho que é o elemento de distância, é que é assim... é... a obra é o que me permite chegar ali. Então, não é uma proximidade dada pelo facto de que aquela pessoa é minha amiga não é? Eu acho que isso é um facto. E não é uma intimidade da ordem do “vou visitar... é um conhecido meu, vou matar saudades de alguém que eu não vejo”. Mas ao mesmo tempo, eu acho que é um outro tipo de proximidade, que é uma proximidade de que... mesmo dentro desta estranheza que é eu não conhecer o outro e o outro não me conhecer, existe ali alguma coisa que partilhamos e que aí eu acho que é uma proximidade real, percebes? Que é dada por uma situação criada...

**Ana Pais:** certo!

**Cláudia Muller:** entendes?

**Ana Pais:** pois pois! e o facto de ser uma situação...

**Cláudia Muller:** é uma situação paradoxal...

**Ana Pais:** exacto!

**Cláudia Muller:** Se eu toco à campainha e digo “eu vim conversar contigo”, e a pessoa não sabe o que é... eu apareço do nada... não me abre a porta, eu tenho uma senha que me permite que ela me abra a porta...

**Ana Pais:** certo.

**Cláudia Muller:** mas essa senha tem um código qualquer, uma linguagem qualquer que permite isso, que eu não sei se eu fizesse outra coisa “olha, eu vim fazer um vídeo ou eu vim mostrar essas fotos”, se fosse uma outra linguagem que não através da dança ou do corpo, eu não sei como seria, entendes? acho que tem a ver com o facto de ser dança, isso é uma questão que eu tenho, sabes? Se é porque é dança, se é porque é uma coisa que via o meu corpo, entendes? Não sei, é uma questão, uma dúvida que eu tenho.

**CRISTINA CARVALHAL**

**TEATRO, TELEVISÃO, PT**

22 Novembro 2012, Lisboa

**Ana Pais:** como é que tu defines o que é um bom público ou um mau público?

**Cristina Carvalho:** O bom público ou o mau público é uma sensação que parte de mim, da minha disponibilidade, estar mais disponível ou menos disponível, porque eu acho que há alturas ou dias em que uma pessoa está mais sensível a ter ali alguém e há outros dias em que está menos sensível a ter ali alguém, ou seja, tanto fazia estarem ali três pessoas ou uma casa cheia... e há outros dias em que tu estás mais sensível a isso. Inclusive, há dias em que uma pessoa está tão dependente, como se estivesses com um nível de auto-estima tão em baixo e precisasses de ter constantemente reforços do público, e isso é mau, isso é muito mau, porque é como se tu estivesses um pouco descentrado. Há sempre uma preocupação de comunicação não é? Mas se isso exceder um determinado nível, torna-se descentramento e, portanto, eu acho sempre que um bom público ou mau público, em princípio depende logo da minha disponibilidade para estar ali naquele momento. Tirando este à priori, há os públicos que reagem muito e os públicos que não reagem muito. Com um público que reage muito tens a sensação de mais comunicação, ainda que isso às vezes também seja ruído, mas de alguma forma tu tens mais a sensação de estar ali alguém não é? Portanto, diria que um público que reage mais, se calhar se aproximaria mais de um bom público. Depois, há públicos que estão completamente silenciosos e que parece que não está ali ninguém e depois são públicos que aplaudem imenso e isto, parece que não, mas é imenso... não é aquele aplaudir porque é um código. Porque aplaudir é um código. Mas este não é, não faz parte do código. Tu sentes mesmo que as pessoas gostaram muito e, no entanto, estiveram muito silenciosas e isso às vezes para nós não é sentido como um bom público porque há aquela sensação de “será que eles adormeceram, será que perceberam alguma coisa, será que lhes interessa alguma coisa e estão à espera que isto acabe?”. Ficas sempre, lá está, nesse descentramento que é o que se está a passar com eles, em vez de estares a fazer o trabalho, estás preocupada em... não estás a senti-lo...

**Ana Pais:** era isso que te ia perguntar. Sentir o público é importante... para um actor...

**Cristina Carvalho:** claro, claro!

**Ana Pais:** e como é que tu sentes o público?

**Cristina Carvalho:** eu acho que há... por exemplo, há espectáculos específicos em que tu sentes que tipo de público é que tens porque, ao longo das representações, há marcos que tu estabelececes para ti como referências, se calhar são mais coisas que passam pela comédia, porque as pessoas reagem mais quando são coisas com humor, não é necessariamente uma comédia mas que haja humor, alguma ironia, não é preciso ser humor, pode ser irónico, então torna-se um marco. Vem a primeira coisa onde normalmente o público reage e este público hoje não reagiu e portanto há uma sensação de “ok, esta primeira não provocou nada”, vem a segunda, então aí já há uma reacção e então tu dizes “ah, ok, não estavam à vontade, agora já estão à vontade, não estavam concentrados, agora já estão concentrados”. Há umas mais subtis que outras, então tu sentes que às subtis não há reacção mas às grandes ironias ou aos sítios onde normalmente o público reage, reagem. Então, tens uma espécie de catalogação do público que os próprios actores fazem.

**Ana Pais:** a minha pergunta era no sentido que é importante para o actor sentir que o público está ali, enfim, sentir. E...

**Cristina Carvalho:** sim, sim. Tu sentes de outra maneira também, sentes uma incomodidade, às vezes, das pessoas nas cadeiras. Por exemplo às vezes há sinais que eu acho que são completamente mal interpretados. Tens pessoas na primeira fila completamente deitadas na cadeira com os pés estendidos e não sei quê, mesmo para dentro de cena, não é? Isso pode irritar-te. Pode irritar-te uma coisa tão perto, a relação é tão próxima que tu sentes que as pessoas estão com uma cara mesmo de “sim, e aí? E então?”. Mas por que é que as pessoas não podem estar assim? Há pessoas que olham para os objectos assim, tipo a ver, a ver. É como na comunicação, há pessoas com quem tu falas que têm a preocupação de te dar um

reforço de que estão a ouvir, sinais de que estão a ouvir, sinais de reacção e há pessoas com quem tu falas e que estão provavelmente a escutar-te e a processar alguma coisa lá dentro e portanto não têm reacção e estão com uma máscara neutra e até fechada e lá está, é aí que eu te digo, se tu estiveres bem tu continuas o teu caminho, tens os teus objectivos e estás a percorrer os teus objectivos. Quando te desconcentras desses objectivos e deixas que isso seja demasiado perturbador, alguma coisa de errado também aí se passa e começa tudo a descambar. E aí acho que começamos nós a perder o fio do espectáculo, por isso, o bom público e o mau público é da ordem do invisível, é da ordem do... é um clima, é uma espécie de amor à primeira vista. Tu, ou vais com aquilo ou não vais, sendo que o amor à primeira vista ainda vês, mas é um clima que está na sala. Agora, o que é que é isso do clima: é porque eles se mexem, é porque não se mexem, é porque riem, é porque não riem, é porque estão calados, é porque estão todos espojados na cadeira, é porque comentam uns com os outros, é porque fazem barulho? Não é nada disto, porque há casas silenciosas também e o espectáculo corre muito bem não é? Claro que também tem a ver com a natureza dos espectáculos. Uma comédia em que tens uma casa silenciosa, tu sais de rastos e para o fim já não consegues fazer nada, só pedes para que te tirem dali e que chegue rapidamente ao fim, porque era suposto as pessoas rirem-se não é... Agora se não partirmos daí, de uma comédia em que tu sentes mesmo a reacção das pessoas eu não te sei dizer, eu acho sempre que parte de mim, parte de mim estar a conseguir estar concentrada ou não estar concentrada...

**Ana Pais:** mas esse clima da sala, que acho que é uma boa palavra, esse clima da sala afecta a tua...

**Cristina Carvalhal:** afecta completamente.

**Ana Pais:** a tua prestação...

**Cristina Carvalhal:** afecta, e tu dizes mesmo... opá, os públicos fazem os espectáculos de facto, fazem mesmo.

**Ana Pais:** isso é uma expressão que se utiliza muito?

**Cristina Carvalhal:** sim, sim. A Cucha por exemplo usa imenso. E eu acho mesmo que isto é verdade...

**Ana Pais:** porque é que eles fazem os espectáculos?

**Cristina Carvalhal:** são coisas tão pequeninas como um bocejo, ou se ouves um... se calhar não se ouve mas sente-se aquela coisa que a gente faz assim um riso (faz expressão com som). E é só uma pessoa, pode ser só uma a fazer. Mas se calhar tu sentes isso, ou tu ouves lá muito subliminarmente...

**Ana Pais:** sim, sim. E esse tipo de percepção para ti é mental, ou é uma percepção física, tens sensações?

**Cristina Carvalhal:** pois... quando é mais, vamos dizer, da ordem do silêncio, é uma coisa física, não é que tu estejas a pensar... não, é uma coisa física que se instala, ou de confiança em que eles estão contigo...

**Ana Pais:** isso também é uma expressão muito interessante, não é? Se formos pensar bem no que isso quer dizer, podes sentir que eles estão contigo, mas como é que tu sentes que eles estão contigo?

**Cristina Carvalhal:** pois, por isso é que eu te digo, eu ponho sempre as coisas em termos de: "eu hoje estou a conseguir fazer as coisas funcionar porque estou concentrada". E não tem a ver com gostarem de ti, é exactamente o contrário, se tu estiveres preocupada em que gostem de ti, estragas tudo... É um bocado como uma conversa, digamos, com um psiquiatra. Ele está calado basicamente, mas há alguma coisa na atitude dele que te diz que está contigo, sem estar contigo, sem te amar, está a ouvir-te, tem disponibilidade para te ouvir, que tu sentes e se tu retiras essa... quando ele muda de atitude tu sentes, ou porque se calhar está a pensar em algum link ou porque está a pensar como é que vai atacar a seguir por outro lado para desfazer as muralhas ou... Até numa conversa entre mais de uma pessoa. Se há alguém que esteja fora, está dentro da conversa está calada, mas depois começa a pensar noutra coisa, tu sentes ali uma espécie de fuga de energia e começa a tornar-se assim um bocadinho incómodo nós estarmos aqui a falar as duas porque tu estás a sentir que ali há uma terceira pessoa, que é testemunha, que não estava a falar e não fazia mal até aqui mas a partir de certo momento, deixou de estar ali de alguma forma, começou a querer outra coisa e tu sentes essa interferência.

**Ana Pais:** A diferença em relação a esse exemplo que estavas a dar de conversa com o psiquiatra é que, para já, o público é colectivo, são várias pessoas e é um processo diferente, e há qualquer coisa. Será que



há qualquer coisa também na relação com o público que também interfere naquilo que vocês fazem, no sentido até de introduzir um certo elemento de tensão, por exemplo.

**Cristina Carvalho:** sim. Claro que é. Claro que é uma tensão e isso é importante. Aliás, isso fez-me pensar, não sei se estou a fugir mas se estiver depois voltamos. Quando, por exemplo, tu tens alguém ao teu lado que não está a gostar do espectáculo – agora estou a colocar-me na posição de público – eu estou a tentar ver um espectáculo e tenho alguém ao meu lado que está nitidamente, que está farto e tem necessidade de exprimir isso e portanto faz: bufa, mexe-se, olha para outros lados, isto interfere na minha forma de ver o espectáculo, ou seja, isto depois contamina-se não é? Ou seja, isto era também sobre o carácter de ser mais do que uma pessoa, de ser uma entidade colectiva – criam-se fenómenos destes acho eu no público também. Agora essa tensão, por exemplo, quando eu estou a encenar um espectáculo e convido uma pessoa pela primeira vez para ir ver, normalmente uma pessoa de confiança, mas uma pessoa não muito próxima, o facto de ter um olhar ali ao meu lado faz-me ver o espectáculo de outra maneira e é muito bom porque vês outras coisas, vês as coisas de outra maneira, parece que aquela testemunha muda o teu olhar. Então, essa tensão que o público cria, modifica a nossa forma de estar em cena, por exemplo, o primeiro ensaio com público.

**Ana Pais:** pois, era mesmo isso que eu ia perguntar. Como é que é uma estreia?

**Cristina Carvalho:** a primeira vez que tu tens um contacto com o público, há muita coisa que se ajusta sem tu quererem, não estás a pensar em “porque estão lá eles”, não; essa tensão que se cria, leva as coisas para um outro sítio. De repente as coisas ajustam-se de alguma forma, parece que ficam mais justas, justas de justiça...

**Ana Pais:** mais adequadas...

**Cristina Carvalho:** mais adequadas, sim...

**Ana Pais:** ou como se também se, sendo um processo provavelmente bastante orgânico e intuitivo, esse elemento trouxesse um conhecimento do próprio espectáculo que vocês não tinham antes.

**Cristina Carvalho:** sim, sim. Há uma espécie de intimidade que se cria entre nós. A intimidade é uma coisa muito perigosa também, não é, porque tu relaxas demasiado os teus mecanismos de atenção, até de, se quisermos, de respeito, ou seja há ali todo um relaxamento, um assentar que quando vem uma terceira pessoa que não é íntima, um público, mesmo que seja essa pessoa colectiva, introduz um elemento desconhecido que te obriga outra vez a um potencial de atenção, a elevar o potencial de atenção e isso é bom porque te obriga outra vez a fazer um paralelismo com as relações pessoais, a um respeito, a um olhar de novo, a estar mais...

**Ana Pais:** acho a tua palavra importante: potenciado... estar mais potenciada para qualquer coisa que já existe mas que aquele olhar ou aquela presença ali, exponencia não é?

**Cristina Carvalho:** a atenção. A atenção ao momento, porque trata-se disso, de estar muito no momento e se calhar então um bom público, se quiseres, mas isto agora já é uma elaboração racional, não é da ordem dos sentidos, é um público que te obriga a estar presente no momento. Agora, como é que eles te obrigam a isso? Não sei...

**Ana Pais:** mas como é que, por exemplo, tens alguma recordação de um espectáculo que te tenha trazido uma sensação particular? Pode ser especialmente boa ou especialmente má.

**Cristina Carvalho:** sim, sim, é uma sensação... mas eu descrevo isso, lá está, é de um ponto de vista é de um fluir, um fluir que é muito concentrado nos objectivos que estabeleceste para ti ao longo do espectáculo. Estou a lembrar-me de um espectáculo em que a palavra era muito importante. Era um espectáculo do Stefen Zweig, em que se trabalhava ali meio entre o contar da história, portanto, uma relação algo directa com o público mas em que havia um semi-viver ou um semi-encenar das situações ainda que não fosse de uma forma realista e, de repente, a sensação que tu tens é que estás simultaneamente a contar-lhes. A sensação que eu tive foi que estava simultaneamente a contar a história e a viver a emocionalidade da história ali num equilíbrio que se manteve sempre num contínuo, num fluir contínuo e que, a cada novo impulso, estava... não sei, na energia certa, no ponto certo de estar ali com aquelas pessoas porque há níveis para falar, não é? Tem de adequado àquele momento de comunicação, de situação que tem a ver com uma série de coisas, como a geografia, com o local onde estás, com as pessoas que vão, com texto, não é?

**Ana Pais:** sim, mas também tens uma série de informação que são os hábitos convencionados para um espectador quando entra no teatro. Ele sabe que não vai fazer isto, não vai fazer aquilo, que pode fazer isto, não pode fazer aqueloutro...

**Cristina Carvalho:** sim, com as expectativas...

**Ana Pais:** com as expectativas também...

**Cristina Carvalho:** com as pessoas com que vão e também às vezes são determinadas pelo tipo de sala onde estás. Mas, portanto, voltando à vaca fria...

**Ana Pais:** e mesmo a última questão era se tinhas uma experiência ou se te lembras de algum espectáculo que tenha corrido particularmente bem e o que é que isso ficou em ti como sensação, como é que tu poderias descrever isso?

**Cristina Carvalho:** pois, tentando racionalizar. E agora de repente ia dizer a “sensação de um espectáculo conseguido”, que é isso que tu estás a perguntar. Vamos voltar à palavra, a tensão que se estabelece entre o actor e o público fica, é uma tensão que não te remete para uma coisa pessoal mas para aquilo que de facto se está a gerar. Ou seja, havendo uma preocupação de comunicação, não há espaço para aquele pensamento “não estão a gostar de mim”, “não estou a ser bom”, são coisas da... da ordem de... que eu acho que são desconcentrações...

**Ana Pais:** não há espaço para isso mas há lugar para outra coisa?

**Cristina Carvalho:** há uma tentativa, ou seja, tu ficas focado na “coisa” e a “coisa” é ou o conflito ou aquela tensão entre os dois actores que estão em cena ou os mais actores que estão em cena, porque há alturas em que tu sentes que a comunicação está numa esfera aqui (e a comunicação tem que de estabelecer-se numa esfera aqui) mas que abre para chegar ao público, ou seja, há várias dimensões nesta comunicação, nesta esfera. Mesmo na atenção... a atenção com que estou em cena não pode ser... é uma atenção totalmente aqui mas depois também tem uma atenção entre, se quiseres, dois actores...

**Ana Pais:** níveis de distância não é...

**Cristina Carvalho:** depois uma tensão que tem a ver com uma relação com o espaço dentro cena e depois uma outra tensão da tua relação com o espaço todo onde está o público. E quando isso tudo está em conjugação, quando isso está em... não sei se é harmonia a palavra... mas quando isso está tudo sempre em jogo, isso tem de estar sempre tudo em jogo e isso é um sistema complexo e não é da ordem do racional não é? Não é parares para pensar “Ai, não estou a integrar a porta”, não! Tu estás lá em relação com a porta que está no cenário por exemplo, ou com um cubo que está no chão e estás em relação com... estás a abranger, estás a dominar o espaço...

**Ana Pais:** isso independentemente, pergunto, do grau de ficção do que estás a fazer... pergunto-me se essa percepção desdobrada tem de estar lá sempre, mesmo quando não se trata de uma narrativa, de um drama do principio ao fim.

**Cristina Carvalho:** Sim, sim. Porque é, de certa forma, um contínuo, mesmo sendo fragmentado, mesmo sendo que tu estás em cena mas não estás, não é suposto estares mas estás apenas à espera para para fazeres a tua parte ou estás a fazer um comentário, ou se vais mudar alguma coisa, ou saís mesmo para bastidores e tornas a entrar. Mas tu não podes recusar aquelas pessoas que estão ali. Nos dias em que tu recusas aquelas pessoas que estão ali os espectáculos correm mal para mim. Mas estás a ver, mais uma vez estou a falar de uma coisa, de uma disponibilidade interior. E eu acho que parte sempre disso. É uma ficção. O bom ou mau público é uma ficção, para mim, é uma ficção na minha cabeça. Mas se calhar também é uma forma de me proteger de um mau público. Já fiz um espectáculo em que tentámos várias linhas e não tivemos tempo para as explorar totalmente e se calhar perceber a relevância de cada uma ali, ou seja, digamos que era um espectáculo que se calhar precisaria de mais um tempo de trabalho; acho que era um espectáculo que tinha coisas muito interessantes, tinha outras horríveis, portanto o conjunto era uma coisa muito desequilibrada. Durante este espectáculo havia pessoas que adoravam a viagem e havia pessoas que recusavam completamente, achavam aquilo completamente horrível, foram ali perder tempo, levaram uma seca terrível, não se identificaram nada...e nós sentíamos imenso isso, era uma sala com uma proximidade grande. Aí, eu acho que sentíamos mesmo os bufares ou sentíamos uma presença física das pessoas, o teu corpo também mostra algumas coisas. Às vezes, os sinais são enganadores mas se calhar é a partir daí que se cria a sensação de um bom público. Se tu tens alguém inclinado na cadeira, alguém que

está nessa tensão de querer saber, se está interessado, tu tens mais empenho em dizer aquilo que queres dizer, não é? Se sentes alguém, assim, tanto faz que estejas empenhado como não empenhado, se calhar relaxas e “este gajo não quer saber o que é que eu estou aqui a fazer” e a pouco e pouco tu também comesças a deixar de ter convicção naquilo que estás a fazer. Mas lá está, num dia bom, vai tudo à frente! Tu queres lá saber que eles estejam encostados na cadeira, tu tens uma convicção que vai até ao fim do mundo. Para mim, o espectáculo corre bem na mesma, se calhar “o público não era muito bom”, mas também não te afectou, se calhar eu estou a confundir as coisas...

**Ana Pais:** não, não, eu percebo. Há actores que são mais assim como tu e há outros que são sempre mais sensíveis. Tu começaste por dizer isso, que havia dias em que eras mais sensível à presença do público e outros que não e há actores que são mais assim.

**Cristina Carvalhal:** Mas, Ana, o mais que eu te consigo dizer é uma coisa que não te ajuda nada que é: não é da ordem do visível, do mensurável, são reacções. São estímulos sonoros, são estímulos visuais... mas é para além disso... Ou então, existe alguma coisa e acho que existe, existe todo um estudo da comunicação não verbal, não é? Mas isso passa pela visão e a maior parte das vezes nós temos o público quase no escuro. Nos espaços mais pequenos acabas por ter alguma visão e sentir, e nós cada vez trabalhamos mais em espaços pequenos, espaços não convencionais. O espaço convencional é mesmo... tu estás cá em cima e eles estão lá em baixo...

**Ana Pais:** claro tu estás na luz e eles estão às escuras...

**Cristina Carvalhal:** às escuras completamente. E no entanto, tu tens essa sensação.

## CUCHA CARVALHEIRO

### TEATRO, TELEVISÃO, PT

22 Novembro 2012, Lisboa

**Ana Pais:** o que é que significa a expressão que os espectadores “são chineses”? (disse-me a Cristina, que utilizavas muitas vezes). O que é que isso quer dizer? e o que significa “são os públicos que fazem os espectáculos”?

**Cucha Carvalho:** eu sinto muito que o público pode ou não ser inspirado. Eu sinto que há dias em que o espectáculo funciona maravilhosamente bem e a culpa não é só dos actores: o público também nos inspira e puxa por nós. A tal expressão do “são chineses” que acho que é uma coisa da gíria que é quando nós estamos a sentir que o espectáculo não está a funcionar, que eles não reagem a nada. Eu acho que tem a ver com isso, tem a ver com os dias em que o público não é um público inspirado. Isto é uma coisa completamente parva porque parece que o público é assim uma entidade, mas eu sinto isso muito, o público não é inspirado, portanto também não nos inspira e, o espectáculo começa mal e acaba pior percebes?

**Ana Pais:** A minha curiosidade é muito sobre como é que vocês sentem. Mas como é que um actor sente? Se eles são chineses ou não, se está a correr bem ou se não está a correr bem, ou, por exemplo, pensando também naquela expressão muito usada que é “o público está connosco”. Como é que um actor sente que o público está com ele?

**Cucha Carvalho:** não sei se era o Boal que tinha uma expressão que era qualquer coisa como “a onda pi”, uma coisa completamente empírica que criava qualquer coisa, que se criava uma energia qualquer entre a plateia e o público. Quando essa coisa se dava, o espectáculo corria... Quando é uma comédia é mais fácil não é? Eles riem, tu sentes completamente quando é um público mais inteligente... Às vezes riem-se nos sítios mais fáceis, noutras vezes riem-se nos sítios mais difíceis, portanto, são mais cultos ou mais inteligentes, etc. Quando é um drama ou uma tragédia, sentes-te apoiado ou não, isto é uma coisa que não é de facto mensurável mas sentes efectivamente...

**Ana Pais:** sentes-te apoiado, essa palavra é interessante...

**Cucha Carvalho:** sentes que eles estão lá, que estão a seguir, que eles estão contigo ou não. Muitas vezes isso é físico, por exemplo, há uma coisa que é óbvio quando o espectáculo não está a correr bem: quando começam a tossir, isso é engraçadíssimo, começa um a tossir, depois começa outro... é porque não estão concentrados. Em cena, não tusso, ou tusso uma vez, porque estou concentrada noutra coisa. E com o público passa-se o mesmo.

**Ana Pais:** certo. Mas por exemplo, do teu ponto de vista, tu também tens sensações físicas que correspondem às diferentes reacções do público?

**Cucha Carvalho:** sim sim, quando o espectáculo está a correr mal é terrível...

**Ana Pais:** e consegues descrever? É uma sensação física? é uma coisa mais mental?

**Cucha Carvalho:** olha, eu acho que é mental mas mental a nível quase do consciente. Tu comesças a perder a auto-estima ou a auto-confiança, percebes? No fundo, há uma espécie de quase desconcentração porque tu, se comesças a sentir isso tentas puxar mais e fica uma coisa muito fora, estás a perceber? Porque essas coisas todas depois também alteram o espectáculo... ou tens tendência para falar mais alto, percebes? Sei lá! Não estás como peixe na água... ficas mais inquieto... ou mais... Depois também há coisas misteriosas, de má percepção da nossa parte. Aqui há uns anos, num espectáculo do Meridional “Mar me Quer” do Mia Couto, houve um espectáculo daqueles em que eu dei por mim – isto agora vais-te rir – dei por mim a rezar um Pai Nosso: um projector que caia, que aconteça qualquer coisa que isto não podia estar a correr pior. Portanto, isto não é físico, é mental, é tudo, já estás tudo numa paranóia! Os encenadores eram o Miguel Seabra e a Natália Luiza. Chegámos ao camarim os três a dizermos: “que horror, que espectáculo horrível”. Chega o Miguel e a Natália a dizer “foi o melhor espectáculo que vocês

fizeram”. Ok, portanto nós também nos enganamos. Uma coisa que nos perturbou completamente e que nós achámos que não estava a correr bem e eles acharam que foi o melhor espectáculo que nós tínhamos feito.

**Ana Pais:** e eu pergunto-me, por exemplo, “o que é que eles fazem, exactamente?”, não é? O que é que eles fazem para que corra bem ou corra mal, às vezes sejam mais inspirados ou menos inspirados. Não sei! O que é que tu precisas que ele te dê?

**Cucha Carvalho:** no fundo, atenção não é? E concentração, ou seja, no fundo é disponibilidade, não é? O público tem que estar disponível para entrar numa ficção que eu lhes estou a propor e acreditar naquilo q. E há público mais disponível e público menos disponível.. Eu acredito que quando um espectáculo é conseguido – do nosso ponto de vista é conseguido dramaturgicamente, ou seja em tudo, mais ou menos certo, a cenografia, os actores, texto, por aí fora. Eu não concebo o espectáculo ideal com um público passivo. Para mim, no espectáculo ideal, o público é co-criador do espectáculo. Tem que se estar a passar alguma coisa também na cabeça e nas emoções, dependendo do espectáculo, também pode ser um espectáculo mais racional não é? Mas, é co-criador no sentido em que também está a construir connosco aquela ficção.

**Ana Pais:** sim. E, por exemplo, nesse sentido, o primeiro momento em que o espectáculo é apresentado, seja pela estreia, seja porque há ensaios com o público, é um momento bastante marcante do processo criativo.

**Cucha Carvalho:** é, embora, para mim a estreia seja sempre o pior espectáculo, porque é um espectáculo nervoso da nossa parte não é? É o primeiro teste. E Uma das coisas que me preocupa actualmente em Portugal é haver tão poucos espectáculos, ou seja, eu acho que um espectáculo solidifica, fica pronto a partir aí do vigésimo. Quando um espectáculo é bom, quando o espectáculo é mau também a partir do vigésimo já não há nada a fazer... não fica melhor... mas acho muito isso tem a ver com, por um lado, os actores solidificarem aquilo que trabalharam durante os ensaios, e por outro lado, provavelmente como já testaram vários tipos de público e o espectáculo fica maduro, fica também da nossa parte, disponível para nos adaptarmos à sala.

**Ana Pais:** e há essa adaptação à sala?

**Cucha Carvalho:** eu acho que sim. Quando o espectáculo é bom, ou seja, fica estável, já não é esta história do “hoje são chineses, hoje não são”, ou seja, nós conseguimos criar ali um meio termo que faz com que a coisa flua e funcione e não haja tanto essa interferência de “ são chineses, hoje não há nada a fazer”, estás a ver? Quando o espectáculo cresceu e fica maduro, essa interferência não é tão grande. Porque eu acho que isto também joga muito com a nossa auto-confiança e com a nossa auto-estima.

**Ana Pais:** faz sentido dizer que o público também dá a conhecer alguma coisa do espectáculo que vocês não teriam como conhecer antes?

**Cucha Carvalho:** sim, sim, sim. Há espectáculos completamente surpreendentes a esse nível. Por exemplo, aqui há uns anos fiz um espectáculo sobre a Melanie Klein, era a Natália Luiza, eu e a Elsa Galvão, o encenador era o João Mota. Nós trabalhámos aquilo completamente convencidos de que estávamos a fazer um drama e, de repente, no dia da estreia as pessoas riam, mas foi de tal maneira que o espectáculo tinha intervalo e nós, no intervalo, as três, do género: “mas somos algumas palhaças? Nós estamos aqui a sofrer horrores”. O autor estava presente. O espectáculo já tinha sido feito na Inglaterra, França e na Alemanha e ele, não sei se foi por delicadeza, mas achou que este espectáculo é que estava no ponto que ele queria. O espectáculo estava cheio de psiquiatras, portanto, era a Melanie Klein... Para mim foi a experiência máxima... mas foi do género, nós estarmos no intervalo completamente “mas o que é isto?”

**Ana Pais:** jTu recordas alguma experiência que tenha sido para ti que tenha corrido especialmente bem, que essa sensação de fluidez que mencionaaste tenha sido particularmente...

**Cucha Carvalho:** feliz?

**Ana Pais:** sim.

**Cucha Carvalho:** Felizmente, acho que tenho várias. Também já sou antiga... estou a ver se me lembro assim de... sensações extraordinárias, não é? O último espectáculo da “Cabra”, por exemplo. Nós tínhamos feito na Comuna e de repente fomos fazer a Almada, ao ar livre, com aquela multidão... uma pessoa entra em cena e tem público quase até ao céu. É a sensação que nós temos quando entramos em cena naquele palco de Almada, cá fora. Foi nesse espectáculo que nós percebemos a encenação do Álvaro Correia. O Álvaro sempre trabalhou o espectáculo para ser uma tragédia, até porque o Albee chamou-lhe “ensaio sobre a tragédia”, mas aquilo na sala da Comuna, mesmo na sala cá de baixo, nunca tinha essa dimensão de tragédia no sentido heróico da coisa, não é? E ali, como era ao ar livre e como estava muita gente, tinhas que projectar mais. É engraçado porque é o último, não fizemos mais. Mas houve essa noção de percebermos finalmente o que é que ele queria e do público estar connosco – cá está – e ter aderido também a essa proposta. É uma das experiências que eu tenho de fluidez e compreensão, não só a situação do espaço mas o próprio público ter... termos todos compreendido qualquer coisa.

**Ana Pais:** e quando tu estás em cena e quando é assim, quando se atinge esses níveis de fluidez, ou esses estados de fluidez, isso traduz-se em algum estar físico, alguma sensação corporal?

**Cucha Carvalho:** prazer! É um prazer muito grande. Isso é físico mesmo. Podes estar a fazer a maior das tragédias e não sei quê mas o sentires que há essa cumplicidade, que há essa coisa com a plateia, dá um prazer que é físico mesmo.

**Ana Pais:** ok. Mas não é necessariamente harmonioso ou acharias também que há sempre um elemento de tensão nessa relação?

**Cucha Carvalho:** há uma tensão que é a tensão de tu... ou seja, atinges um ponto qualquer de partilha com o público e depois não podes deixar cair, ou seja, não podes desiludir e portanto tens de ir até ao fim, estás a ver? Há essa tensão mas há um, mas há um prazer enorme que eu só descrevo como um fluxo... é como se fosse mar sabes? A onda que vai, vai para lá e depois vem para cá e depois vai para lá. É um bocado mar...

**Ana Pais:** pois, é um bocadinho como os teus braços estavam agora a ilustrar ...

**Cucha Carvalho:** do ir e vir...

**Ana Pais:** sim.

**Cucha Carvalho:** e há outra experiência que foi muito interessante do ponto de vista da comunicação que foi com o “Mar me Quer”, em Coimbra, em que houve uma quebra de luz, um *blackout* em Coimbra durante 8 minutos e dá-se aquela coisa extraordinária: ficámos todos à espera de quem é que vai parar o espectáculo. Nós a pensarmos: “o Miguel Seabra e a Natália estão na sala, eles vão interromper”. Portanto, dizes mais uma coisa, o teu colega responde mais outra...

**Ana Pais:** em escuridão total?

**Cucha Carvalho:** em escuridão total. Depois há uma coisa que é inconsciente que é como estás às escuras comesças a falar mais alto e MUITO BEM EXPLICADO como quando se fala com os surdos, não é? Aquilo para nós foram horas. De repente começamos a sentir que a Natália e o Miguel começam a acender umas velinhas, porque o público estava no palco, começaram a acender umas velinhas e a por no chão e pensámos “bem, eles não... isto agora vai assim até ao fim, não sabemos”. Portanto, continuas naquela coisa de... muito, estás a fazer muito...

**Ana Pais:** pois, porque não se vê, tens de compensar...

**Cucha Carvalho:** não se vê, tens de compensar, só que de repente as luzes acendem-se...

**Ana Pais:** e vocês estão lá...

**Cucha Carvalho:** e depois como é que travas para voltar ao sítio. Foi uma experiência incrível porque, de facto, o público não nos largou durante aqueles 8 minutos. É muito tempo em teatro...

**Ana Pais:** é um terço do tempo teatral não é... é três vezes mais no teatro...

**Cucha Carvalho:** é incrível, é incrível. O espectáculo também se prestava a isso porque eram histórias. Foi uma experiência interessante por causa disso, porque nós estávamos ali a contar histórias e de repente é como se o público se tivesse transformado quase em criança, crianças que estão a adormecer, e a gente continuou... ..

**Ana Pais:** Por exemplo, mas quando tu dizes ai, o público não nos largou, é realmente uma sensação, não é?

**Cucha Carvalho:** é.

**Ana Pais:** pergunto-me como é que um actor sabe isso? Ainda por cima nessas condições extremas.

**Cucha Carvalho:** exacto. Porque já tivemos experiências ao contrário, quer dizer, já tive experiências de estar numa sala em que o público não parava quieto, entravam, saiam, ou seja, isso também tem a ver, provavelmente, com a experiência. Se calhar se falares com um colega meu que tenha começado agora não tem tanto essa noção... percebes? Pode estar tão concentrado no que está a fazer que... já tive a experiência completamente ao contrário. Eu já interrompi um espectáculo, um espectáculo para escolas "O Fidalgo Aprendiz" em Beja. Eram para aí uns 1000 miúdos de escolas que vêm para ali para o gozo. Anos 80. O espectáculo começa e os miúdos não se calavam e aquilo era uma espécie de uma caixinha de música que rodava. Portanto a primeira cena: "sou velho, já fui mancebo"... uma coisa, não sei, estás a ver? E depois entrava eu e a minha filha, já não me lembro dos nomes das personagens, portanto aquilo rodava e quando aquilo rodou eu parei o espectáculo e disse: "meninos, nós viemos aqui contar-vos uma história, se não estão interessados, vão-se embora. Senão, por favor, estejam quietos, senão não há mais". Calaram-se e nós recomeçamos. Mas agora há um fenómeno interessante do que havia nos anos 80 ou 90. Eles agora já não fazem barulho, põem-se é a enviar mensagens. Eu tive essa experiência agora no Trindade porque assisti a muitos espectáculos de fora. Às vezes entrava só para ver um bocadinho. Houve um espectáculo que teve imenso êxito de público, digamos assim, e eu vi o espectáculo, estavam aí uns 500 miúdos, só via os ecrãzinhos. um silêncio...

## CUSTODIA GALLEGO

### TEATRO, TELEVISÃO, PT

15 Março 2013, Lisboa

**Ana Pais:** Tu dizias que o público não te influencia.

**Custodia Gallego:** O público de teatro não me influencia e tenho provas experienciais. Milhentas vezes chego ao final do espectáculo e ouço as minhas colegas: ouviste aquela que disse não sei o quê? que viste aquela última fila a mexer-se? Não. Se há uma senhora que falou muito alto, não vou dizer que não ouvi, mas a seguir não ouvi mais nada. Isto pode ser o meu processo apreendido de me concentrar no trabalho que estou a fazer mas também porque me é fácil interiorizar aquela personagem e sou aquela personagem dentro daquele contexto e naquele contexto não há ninguém a dizer-me nada, portanto, não ouço. Não treinei assim. Eu estou focada nesta acção e fazes um trabalho

**Ana Pais:** Tens ou não a percepção de que estão ali pessoas?

**Custodia Gallego:** Claro que sim. O que eu acho que influencia mais a energia ou a vontade de o fazer é a quantidade de público. A única coisa que me é clara na minha relação com o público é isso. A minha predisposição, a minha alegria para fazer o que tenho a fazer é diferente. Durante os espectáculos não me apercebo. Quando eu digo que não te sei dizer é que não consigo racionalizar o suficiente para te explicar tim tim por tim tim o que eu faço durante. É evidente que todos queremos a sala cheia, por vários motivos. Ter uma sala cheia é positivo mesmo.

**Ana Pais:** E o dia da estreia?

**Custodia Gallego:** Eu vou seguramente segura porque trabalhei não sei quanto tempo, com não sei quantas pessoas e é isso que queremos mostrar. Posso ter medo que não gostem, mas não me influencia no sentido de me maltratar ou de me bem-tratar. Pode ser uma reacção de defesa uma coisa que eu fui aprendendo a fazer para não sofrer. Não, estou sempre desertinha para estrear.

**Ana Pais:** Porquê? Se não te influencia...

**Custodia Gallego:** Ai agora vem as sensações ou reacções que não sei explicar. O que é óbvio e isso não posso negar é que se o público se ri nas alturas em que tu também te riste quando leste a peça e que é óbvio que aquilo tem ironia, se o público fica calado que nem um rato quando tu fazes aquela pausa que é mesmo para ver se a personagem sentiu aquilo e tu estás a tentar que seja realmente verdade e tens o teu tempo, não te importas e tu sentes que eles colaboraram contigo porque não há uma respiração sequer que tu oiças isso garante que tu estás a fazê-los acreditar na tua verdade e isso te motiva para a cena seguinte de uma forma mais positiva...mas, não estou a dizer nada de novo, estou a dizer que acontece porque é inevitável que não aconteça. A grande grande diferença de ter público ali, no teatro, é criar a sensação próxima do abismo, mas boa, do arriscar, do ai, vou fazer e não posso voltar atrás. Tenho sempre vontade de surpreender (a minha equipa) e nesse sentido essa sensação gostosa do abismo, do arriscar, com o público de teatro é mais fácil, é mais facilitada, é mais perigosa do que no outro mas também faço. Também tenho o mesmo tipo de relação. Não é tão arriscado... os técnicos estão ali, posso repetir, mesmo se eu me enganar... Eu lembro-me de ter muitas vezes pena e ficar durante algumas horas e não o dia todo chateada que nem um peru a pensar onde é que não me posso descair no dia seguinte que é para não me apetecer o mesmo. Correu-me mal o espectáculo e tenho a certeza absoluta que aquele público não vai ver outro, um espectáculo bom. E isso já me lembro-me muitas vezes. Acabou, aqueles já não virão mais e o espectáculo que eles viram foi aquele, merda!

**Ana Pais:** Essa imagem do abismo é muito boa

**Custodia Gallego:** Mas o abismo é bom, é uma coisa boa. É tu só arriscares se estiveres com um bocadinho de confiança que podes arriscar mas vais até ao limite. Ai é que tenho mesmo de me concentrar em mim só porque quando eu digo ir mais longe é dentro dos limites da personagem, da acção, etc...



**Ana Pais:** E o público colabora para esse abismo no sentido de não te deixa cair?

**Custodia Gallego:** Eu não posso confiar nele como uma almofada, nem é o justo. Não é essa a função do público. O abismo é um objectivo um bocadinho mais longe.

**Ana Pais:** Reciprocidade?

**Custodia Gallego:** Tem que haver. Eu estou a trabalhar para uma verdade minha que depois tem de ser reconhecida por eles. Se chamas relação com o público a verdade que lhes estou a dar, sim, agora como é que isso se vê são por pequeninas coisas.

**Ana Pais:** De que ordem é essa relação?

**Custodia Gallego:** É sempre por referências. O público há-de ter as referências que lhe fazem lembrar vivências deles ou personagens que eles também conheceram. Também é emocional. Se eu conseguir sentir aquilo que eu quero que a minha personagem sinta não tem como não transmitir essa verdade.

## ENTREVISTA DANIELLE SKRAASTAD

### TEATRO, USA

11 Abril 2012, Nova Iorque

**Danielle Skraastad:** The changeability of the performance is something that makes it exciting but also very frustrating, when you feel you hit it perfectly and you can't lock in there again. I think about this a lot. It can feel like a good conversation. So, if you are with somebody who, for whatever reason, is listening to you somehow that makes your ability to tell the story easier. If people are not listening to you, it might not even be true, might be the actor telling the story perceiving the persons behaviour as somehow not with them, then somehow your ability to tell a story or to tell a joke. Sometimes your ability to tell a joke, it hits because the people have the same sense of humor or there is a sense of generosity that can happen and that can help the joke be better, the interpretation be better, love making be better. It's a social thing and theatre is social. So just in the same way as you can have a good conversation over coffee if both parties are engaged, even if one person is listening and the other person is talking there is this other conversation, behaviour, that I can see, that I can feel, and that encourages me to become deeper in the experience of the Exchange.

**Ana Pais:** you're illustrating what you're saying with gestures of your two fingers drawing a circle  
(laughs)

**Danielle Skraastad:** there is something that happens between people. When it's good, it feels like a conversation, like sex, like music. I always watch musicians. For some reason their style of performing seems more protected than the actor. Even if nobody is listening it doesn't seem to affect the performance. I don't know if music itself is enough for the musician and they don't need to communicate, or engage, or be responded to. While some actors, like the Kevin Spacey thing that just happened in Australia, where he literally stops the performance to yell at an audience member whose cell phone went on, who is talking too loud, I don't know. His ability to perform was so interrupted, so intrinsic to the audience experience that if the audience is not with them, his concentration is gone. I've never done that, but I am conscious of the man sleeping in the front row and it is distracting.

**Ana Pais:** what is important for you to establish that circle you were drawing with your hands?

**Danielle Skraastad:** As an audience member, it appears to me the same as sporting events, athletes, actually. When I watch them perform, you do have this knowledge as a fan. The reason why people become fans is that you feel that correlation, you desire for them to do well. If you're an athlete and you're surrounded by people who are coming there with this idea, with their belief system, that they will be focusing on you, supporting you, want you to succeed that pushes you to accomplish things that you wouldn't be able to accomplish if they weren't there. And in the same way it's very difficult to make it if you have a bunch of people who are aggressive towards you. That lowers your ability to perform. So, when I am an audience member, I payed a lot of money for my ticket, I am on the edge of my seat, from the beginning and I am doing a muscular thing which I believe is gonna help me make my money's worth. I go there and I am like: this show is going to be amazing. And I do feel that this is true, like when I want a team to do well.

**Ana Pais:** But are audiences unpredictable?

**Danielle Skraastad:** It feels that it doesn't matter what I feel, it doesn't matter if it feels good, it matters if I am telling the story, as a friend actor told me. I thought it was an interesting idea. It helps me in all kind of situations.

**Ana Pais:** Would you describe how it feels to have the audience with you?

**Danielle Skraastad:** It feels great!

**Ana Pais:** How do you know?

**Danielle Skraastad:** That's the thing: I don't know. Is it me? Or is it true? But some nights it flows in a way that you don't always understand the experience the character is going through until the audience tell you what that experience is. So you could be in rehearsal, you know what's gonna happen, the director knows what's gonna happen and he makes the best to be that audience member, the outside eye. Then when you get a significant group of people and you start telling the story and you have these reveals and the thing you thought was interesting about the story is something else. You have the audience and you say "there is something I want you to do for me" and the audience goes ahhh [*respiração para dentro, surpresa*], and you go, ah, they suspect me, I didn't know my character was suspicious because I know that I am not suspicious. So I could play with this a little bit and be more prepared, I could take a longer pause I could be more ambiguous. And it happens at least once a show, when there is something I did not know until the audience showed it to me.

**Ana Pais:** How does the opening night feels?

**Danielle Skraastad:** You have a good story and you enjoy telling the story for yourself. But when you get to the party and you start telling it and people are like "nooo", "Oh my God, what?", "and then what?" there is something about sharing an experience that I find way more enjoyable than working something on my own. My thing, the thing that I like is that when I tell a joke, I wanna hear the person laughing. The reason why I like theatre best is the same why I actually like going to clubs, I actually like going to parties, I actually like meeting my friends for coffee. It's because when I listen to something, I want to laugh at it and I want that person to hear me laugh and I wanna see your face. I like the immediate experience between people. I like telling a story and listening to people respond to it. I am not an actor because I want to be other people. I think athletes must experience the same thing.

**Ana Pais:** Is your ideal audience a fan club, people who like you?

**Danielle Skraastad:** Yeah, but I don't like the fan who applauds who goes to say to the actor, oh we are glad you are in this show. That's also a distraction. The fan I would like to be of is the fan of the story. You can get a group of fans to say: I don't like you individually regardless of the art form. We are here because of the art form and because I want to hear poetry, I want to experience language, I want to be told a story. I am going to sit here and my job is to listen."

**Ana Pais:** it requires training, right?

**Danielle Skraastad:** Yes, in the same way we train students to watch sports, or to listen to music. That's not done for theatre anymore, now it's done through television. (you disengage in the boring or difficult part.) The stories told in television or film do not require the same level of engagement because you can pause, you could leave during the commercial break and the actors aren't live. No matter what you do, it's not gonna mess up the story. And it's not gonna make it better.

**Ana Pais:** what are the things that make you distracted and lose your concentration?

**Danielle Skraastad:** Obligations and respect that the audience should have for the actor on stage and the people around to enjoy the experience.

**Ana Pais:** Do you feel physically affected when on stage?

**Danielle Skraastad:** Every now and then something really wonderful happens, which I think is the addiction of stage acting. Through the repetition, there is a meditative state that can be created. It's something about repeating pattern of thoughts every night for a certain amount of time and if the writing is really good and your cast mates are really good and you understand the thought process of the character you're playing and you understand the director has figured out the way to tell that story, when everything lines up and you can lock in to the imaginative leap of a fake brain pattern that someone else has written, someone else has directed and that you have interpreted and now are navigating; and everything makes sense, it's logical, there is nothing else that could happen or should happen, it is, in fact, beautifully told. Everybody wants to be there: there is no selfishness, no greediness, there is the group. Just this image, forget about your day and just engage in this social construction that has been constructed for you, that is being performed for you and you are participating. And the experience of that feels so good. It is better than a party, it is better than telling a good joke, it is better than sex, it is better than anything I have ever experienced. And I desire it every time I am going to a rehearsal for a new show, is the hope that everything will line up, that I can get to feel that feeling of the mob, of a group. Pretending that something is true and that is true. Because it is true, I mean, this things exist: either they happened to you or it's a

warning that they can happen. It's this thing about being human. It is exhilarating. Because that is so good, when something happens (...) it feels like magic, it feels like the magic of the theatre. Magic is someone really talking and someone really listening. You could not be that good alone. It takes the mob. (...) It just seems like today everyone is valuable and there is generosity and I can forgive. Sometimes the group, the social group, will make it better than it could ever be.

## DAVIS FREEMAN / FORCED ENTERTAINMENT

### TEATRO, USA

20 Settembre 2012, Graz

**Ana Pais:** How do you feel on stage...

**Davis Freeman:** I came from an old school where it was very classical theater, brought up in the states where there was really this 4<sup>th</sup> wall, of doing stage and you had the 4<sup>th</sup> wall and the audience didn't exist except when you had a window that you pretended that you went to in front of the audience, and opened it, looked out... and ever since I came over to Europe I realized that that is more and more shit and now I can't ignore that the audience is there. I like this direct address that they're there... Working with Meg Stuart and Forced Entertainment also they use this excuse where then you're there, you're present, you say hello my name is Richard and I'm now going to be an asshole - an idiot character, so that's me, and now I'm going to go play. So that you check in and you're able to say drop it down to reality that I know that you're there, you know I'm there and then you know I'm gonna go play...

**Ana Pais:** that's a certain kind of communication...

**Davis Freeman:** it's a code, it's a way of acknowledging that we're not robots or we're not so wrapped up in our own assholes on stage that we just don't think about anybody else except ourselves... even when I'm rehearsing I'm having a video camera there and my actors I work with and dancers and I go "good evening video camera, this is the middle of the afternoon on Tuesday and we're gonna present something for you" and then we do it. I think about the audience constantly, more than I think about myself because what's the experience that they've never had before or how can you reach them or how can you get them emotionally involved. An audience, normally even inside of a theater play that doesn't relate to them they'll relate to a certain character as them. I'm more interested in the more direct address.

**Ana Pais:** so that's the framework that you prefer...

**Davis Freeman:** I prefer I'm always having this direct address and connection with them. I hate interactive theater and I don't want people to touch me or anything but I was trying to think of a way where you could make the audience completely interactive but they don't have to do anything and I came up with this idea of this performance that I tour called "two side the stair/ too shy to stare?" and what it is is a 2 hour show for only 10 people at a time, and you have to come one day before and I take a photograph of your face with your eyes closed and there's a bar in the center and there's 7 different rooms and I arrive and say "welcome to" "there's seven rooms that you can go into in any order that you want to, these are 7 green cards for you, 7 blue, etc... above the doors there is a green light and a blue light, when a green light happens put your card through the curtain someone can take it and when it's red you enter, there's a place for you to sit and you'll know when it naturally ends, there will be about ten minutes and then you leave... and then when they walk into the space they sit down and we're wearing the photograph of their face in front of our face and we do a 10 minute choreography of them dancing by themselves, you go into another room where there's a woman with your face and a man and they sit down and they do a choreography and you're completely involved because these people are just staring at you and they have this Mona Lisa smile so we can make them look happy, make them look sad, and the audience is completely crying, completely laughing and it's all about how they see themselves... for me, we don't even exist I just try to make the choreography and the themes of each room completely different but then they have their own experience... it's 1 to1 well, sometimes we have three people, sometimes two, sometimes one but they go individually into each room and then they come out and go "what did you go see? I saw that room. What is it? I'm not gonna tell you..." and so they create this kind of communication between them... We had this Russian psychologist come in and say "this show is very dangerous if somebody is not so good in their head..." she was very serious about it... we have one musician inside the show in one room, he looks at you without a mask and there's a table full of instruments and then he puts up the picture with your eyes closed to the candle and he looks at that for a while and he takes one instrument and goes "doo doo doo" and he loops it and then he takes something else and plays something else and makes a eulogy or portrait of you and that's the music that you hear in the whole space... and I

think that was my most successful interactive show that then people are completely involved because they are performing and that was very strong...

I can tell my strategies by what I do... another one that I do is called investment and what I do is give every member of the audience a lottery ticket for the upcoming lottery in that country and we say ok, you all got a gift from us, welcome to investment the lottery pool is 17.8 million dollars and it's on Wednesday and it's gonna change your life so much that you're gonna have a lot of hassle, people are gonna call you, so tonight we're gonna tell you what you can do with that money and then we go through a PowerPoint presentation about 3 different charities for sending food to people, helping an animal charity or offsetting your carbon footprint and we say maybe you don't like that, maybe you like dance instead so then we do 15 minutes of dance, then we cut that and say the budget for that would be, and then we do the stock market and we do guns and we do stem cell research, maybe you don't like that, we do theater and in the end we do decadence, so maybe you just wanna invest in yourself so this is a car that you could buy, this is a small house in the south of Portugal that you can buy, or breast enlargement or penis enlargement or 4 kilos of cocaine... And it gets more and more crazy. Again we are completely addressing them all the time - except for the dance and the theater part where we go more enclosed again putting them in an emotional position about what would I do, what if, because this ticket is this golden thing that they're within real time with us, mostly responding saying no I wouldn't do that, yes I would do that and they leave having this ticket in their hand going ok, I will do this or that...

**Ana Pais:** what about when you are performing these strategies... how does the audience change the performance or strategies that you had in mind...?

**Davis Freeman:** it depends on the show, not really all the time... for "too shy to stare" one you do ten times in a row for different people but because you're looking so deeply into their eyes that you completely adjust it to their aura, their emotions, their feeling, their intensity, their crying or not so that you change the intensity of the thing because imagine I'm wearing your face and I go like this, but it's you doing that, I see that you're a little bit uncomfortable, so I'm shy... I adjust completely to every single person, some people are laughing so you do it more, some people are going horror some people are starting to cry, so you don't stop immediately, you pull back a little bit and you do it sweeter and you figure out how you can do the suicide a little bit sweeter... So then you completely ride their emotions... So we do the show for two weeks, two times a day, twenty times a day and each one's a different experience, they feel that, and we don't just do it not caring about them we completely ride their emotions and it's a very personal experience because they know that all this is being done for just them... there's this one room with just people wearing underwear, two girls and a man, it's a very small room and they're kind of monkeys and then one of them comes out, oo oo oo (*monkey sounds*), and then another one comes out and there's two of you and a third one comes out and there're all three of you going around and people are just laughing their asses off, and there's another moment when the male and the female are there, and the female gets on his lap and start bouncing, they start fucking, it's like watching yourself fuck... It's what the fuck what am I looking at? And then again you don't know what actually triggers in people too, it might go deeper than they reveal in the moment, we had one punk guy in Portugal in Lisbon, he had a big Mohawk and dog chain and a t-shirt that said kill the Christians and he saw that couple room and then he went back out into the bar and then he cried... (*laughs*)

So, I don't know if you saw the seven promises the other night... we don't really do an adjustment to that, it's kind of more open, people laugh or not laugh, I mean, it's pretty clear what those proposals are, we know that we try to craft our material like "investment" it's mostly just tons of text where we craft it and improvise it that we know where to make the jokes and the pausing and the timing and the intensity, and then the theater play we know, we really intensely and seriously scream and he does a German accent and I do a limp so we talk about Auschwitz and horror and we know that we have to have this integrity, this strength into it... In some shows, I'm touring right now with Meg Stuart, this is more of a dance show, it's not necessarily to the audience, it's kind of directed in the space towards a direction that's not really like I'm looking at them but you can then feel them, because you can feel they're cold cause what we know as a lot of comedic possibilities sometimes it just gets very serious and it's always that game that you know that a couple people are laughing and that gives other people the excuse they'll be like "oh this could be funny" and then it breaks open the door, what is it called *la claquouse*, cause I was always thinking a lot about sit-com TV and how there's so much all these laugh tracks that they use them still like the big bang theory still uses laugh tracks completely, in the 18<sup>th</sup> century *la claquouse* got so powerful by just hiring people...

**Ana Pais:** that's one symptom from an organized audience, probably the theatre director or they want the performance to hit a certain direction, to impose a certain rhythm, a certain tone, a certain affective tone...

**Davis Freeman:** well either to make it successful or not or also to break the barriers when I have those two friends laughing in Meg's show it just breaks the barrier because then just everybody then can just enjoy it cause right now, it depends on the audience, it's usually been an audience that doesn't see contemporary dance so they could confuse trying to figure it out, and they don't understand what it is and they're trying to understand the narrative, and they get frustrated where you just want to be able to let them know that they don't have to be frustrated and so that's something else...

**Ana Pais:** when you have different audience you have different responses. Does that affect you in your performance...

**Davis:** well that just a naïve question of course it's gonna affect you, if they all boo and they hate you, you're like "I feel great"? hahaha

**Ana Pais:** it could be more subtle, if they are silent...

**Davis Freeman:** when you feel like that it goes around in a circle and you're performing and you know that they get it and that energy comes back to you on the stage and that affects the energy on the stage and then you throw it back to them and they get it and they feel that then the game is very exciting, when you feel that the circle is going around but then that also depends on the kind of show it is and when that does happen it's fantastic and you go "I was on stage forever and bla bla bla"... but if it was a bad show that doesn't affect me either, I just go "whoops that's live art"... I did one show recently cause with "investment" I have to be very careful with my tone cause it could slip into irony and I think I did one of our last shows a little too ironic but I didn't mean to, I was trying to be honest but my tone was just, how I was saying my voice was a little like knowing it was funny before or something was strange and I felt them respond strange to me, it felt bad and I felt bad cause it was my fault but it was something I just couldn't get out off... so that was hard...

**Ana Pais:** Do you use this expression "the audience was with us"? Does that relate to you?

**Davis Freeman:** yes that's very obvious we say that often...

**Ana Pais:** well what does it mean? How do you know?

**Davis Freeman:** because you can feel them, and it depends on the show, you get people who are smiling, they're laughing at the right moments, they're clapping in the right moments... their enthusiasm is just so beaming like a little rainbow that you could see above the audience because they have such a collective wonderful energy that I could feel the reiki-ology flying through the stage...

**Ana Pais:** you know it's something very obvious to use our thematic words to performers, it's not so obvious to talk about to other people...

**Davis Freeman:** you don't believe the magic of theater exists? Yeah there's tons of magic, this is where we can express our emotions and have an emotional response that you don't maybe have with you wife or family... It all depends on your kind of audience, you have your West end audience that go to see musicals and they have a wonderful time and it's joyous and they love it because they love the simplicity and the fun of it and that's great. I'm more on the edge of the strict contemporary art crowd that has seen everything and I'm looking to give them an experience that they haven't ever seen... but then that just crushes myself, some of my shows I could so easily do forever for West end audience and instead I do them for contemporary audiences and I do very few of them and so I get confused on where my audience is...

**Ana Pais:** but your personal choice is to have a direct connection...

**Davis Freeman:** I have to acknowledge that they exist in order to then play with the fiction in my mind, I have a hard time just coming on the stage with a limp and talking "four score..." But I've seen that and it kind of can work, I have a hard time getting over it now but it does work for people still in some places... but as a feeling for an audience that sometimes they were really with you... other times I felt that audience was completely confused, you could see they're like "huh?" you see that look in their faces they don't know if it's funny or if you're being ironic... other times you didn't really feel that they didn't all like it but you feel they were kind of dead, because it's like very silent and you see a couple people sleeping and that's another not a good moment...

**Ana Pais:** was there a best experience ever?

**Davis Freeman:** I've had a few experiences, I guess that my biggest experience was when I felt like a rock star on stage doing a theater show. This show "Bloody Mess" that I did with Forced Entertainment we toured all over, we did like 120 or something like that but we went to Australia once and they were so wanting to like it that as soon as we came out on stage there they were already like rolling in the aisles, and we were kind of looking at each other like what? And then it gets too much and Tim's like ok, they're too easy, shut it down... and I've had a few shows of my own that there were moments... the "Too shy to stare" is such an emotional experience for people and you see how they're touched deeply... and that one is going beyond "liking" it, it touches them so deeply inside of them that they can't even describe it, they'll say that was the most amazing experience I've ever had... even though you're doing it and you're getting really tired you're like "aahh!"

**Ana Pais:** Does the audience show you something that you didn't know before about the performance?

**Davis Freeman:** yeah they can always surprise you, there's moments when the reaction seems very cold and afterwards they go "that was great!" they surprise you on the feeling that you have for it and then what concretely happens, for me I've had moments when I really tried to provoke the audience and there's a moment in "Alibi" with Meg Stuart that I did, a long text of saying "I am guilty: I am guilty of not giving change to people on the street, I am guilty of not being with my wife and thinking about other people, I am guilty of not paying my taxes, I am guilty of causing 4 abortions, I mean come on, some of you guys have had an abortions haven't you? Raise your hand if you've had an abortion..." and it's so funny people just raise their hand and I say, I'm sure we've all just wiped out a bus full of kids, bye kids... whistles... and then I get more agitated and say "I am guilty of taking out the whole third row of the audience you're all fucking pussies and you should just leave the fucking audience and everybody just move down a row, I am guilty of thinking you guys are just all a bunch of wimps and I'm gonna stand here, close my eyes and you can come up here and hit me..." 83 shows only three times people came up and so every time they came up that was a surprise... of course, (makes sounds) but one time people came twice and they purposefully tackled us to the ground so that doesn't count... one guy came up to me and patted me on the shoulder and said "it's ok"... so, those are surprises, very concrete surprises and the ones that are opposite what you feel... cause getting what you feel may be not what is reality too... cause that happens a lot too, unless it's obvious that you're trying to do a comedy and nobody laughs, which is pretty bad, but if you're doing something serious then you can't really tell whether people are feeling it...



**DD DORVILLER**

**DANÇA, USA**

10 Maio 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** How different audiences change the performance for you? If they change at all. What makes a good audience or a bad audience?

**DD Dorviller:** I wasn't dancing in this one. I was the choreographer. First of all, the audience seemed to love it. There were two performances, in the suburbs of Paris, this May, and the dancers have just come of a month of finishing the piece and then premiering it in Belgium. They traveled for one day and then they did two performances. They were really tired and it was the last performance. The night before one of the dancers had a high fever and it was her birthday and her parents were there and her boyfriend was there. She hadn't seen him in months. It was a really packed, pressured Paris opening. So we were all really nervous. We didn't have a proper dress rehearsal the night before because she was so sick, she couldn't stand and come to the theatre. That night, of course, was an amazing performance because she was in that kind of sick state where you are very very concentrated in a way open, like gentle, listening to all the information and also just no holds bar cause they have to get beyond it, and the guys, the three men were really assuming their responsibilities somehow, protecting her. I don't know what it was but there was some chemistry between them, some agreement that seemed that they were holding her in a way that they didn't quite do yet. So the first performance in Paris was just joyous and amazing. And the second night we had a video camera to document the whole thing, and from the beginning was very tense. So this piece is a transposition of a Beethoven string quartet into movement in silence. Very painstaking to produce because it was like not for note and learning to read music. Beautiful piece, I love the piece but it took a lot of labor of make. Also the huge labor of concentration. So, right before the show I made the mistake of playing the last movement of the string quartet recorded version. Because as far as I am concerned now they have their own version, they make their own music. They were somehow disturbed by it. The tempos were different, the feeling was different and they don't even hear the music when they move around but they were really disturbed by it. And then we had the show. It seemed to me that it came from that, from the question: whose version is the correct one? So they already started in this position of doubt and then the entire performance was tense. I was very tense, because I had made the mistake, so I was carrying that with me, and then I couldn't tell if I was projecting my tension... Throughout the whole time I was very nervous, very tense, and they just kept missing each other as if they were working their hardest to come together and as it would work to come together it would fall apart. It was a beautiful performance, the audience was joyous, very happy, very excited but they were stiff and unmusical and kind of not together. At the end of the performance each one expressed that the performance was difficult, somehow they were very unsatisfied and sad for that being the last performance and that it was on video and that there were so many mistakes. In this case, because there was a virtuosity of concentration that was disrupted. Their concentration on the task was somehow impeded. When I perform there is some kind of space where the audience and I can breathe together. I sense them. But the more performances I make the more complicated they are becoming so there is less space for me to have any kind of interaction with the audience because I am so focused in what I am doing...

**Ana Pais:** you said that you remembered what they said after the performances

**DD Dorviller:** yes, they were disappointed. Oh, I know something about the audience. The first night were children, young people, like a grade school, and they were giggling. As it is in silence, when you move, or breath or exhale or pick up the programme, all this stuff is part of the sound of the room and it actually helps you to relax. So when children are shifting or something like this, the dancers feel that the audience is kind of moving and present. It's just a kind of reassurance that they are not scared or that they are not disliking it or something. Their sound is like an assertion of their presence and their presence is almost enough. In this performance, just the presence of the audience breathing was enough to give them a kind of confidence. But the second night the audience was very quiet. It was full of friends but they were very quiet, no laughing or giggling. The dancers were tired. We talked a lot about projecting tempo to each other rather than projecting energy towards the audience. Not that they wouldn't do it but when you're dancing in a certain tempo and you don't wanna count verbally if you are in the front you have to

assert, you have to project a little bit of the tempo. I think they were having trouble with that. If they couldn't communicate between each other then there was this kind of *faiblesse*, this weakness between them, and the audience was somehow left to put it together themselves. But in terms of the effect, or the work the audience had to do to watch was almost the same as the first night. They were disappointed but, at the same time, they seemed to realize that the audience had an experience that was beyond their control. And the piece kind of deals with that somehow. (...) In the first one, something could be felt more [from the audience] whereas the presence of the second one was much more distant. The performers would never say that they didn't think that the audience was there. It's maybe when the audience is feeling the heaviest that it feels the most distant somehow. You really feel the presence of the audience but that's all you feel. You don't feel the affect, what are the affects that are floating through. It's not like this it is like this.

**Ana Pais:** you are doing something with your hands that I have to explain, I have to say what your hands are saying: you had your hand in front of your face, you were fanning the two hands in front of your face but then you still had one hand to represent the distance of the audience, when you don't feel the interaction, you just feel the heaviness of the presence, right? All those perceptions and words are related to tactile perception, how do you have the feeling of the audience presence?

**DD Dorviller:** I did this piece "No change..." It's kind of an assisted solo. In that piece, in the first part, I do this long improvisation, its called automatic writing. I basically move objects in relation to where I am on stage, and I manipulate a cable or I fill in an empty white space with a black piece of cloth that is on the floor or I examine the distance between myself and something at a distance and I might throw something in the middle. I am constantly questioning the fact that I am looking at something. When I look at an object and I focus on it and I am aware of being watched, there is a connection between the object and me through space or through this thing called presence that is produced. This was working on this: shifting presence by architecture by putting an object in a place that it could signify something or not, that my intention could be read or not. I have a lot of stage fright. I would get really scared of performing and I decided when I was making the piece that this would be the piece that was gonna kill my stage fright because to have it would be to accept some kind of narcissism, a kind of self-involvement and that would be the worst thing to see: a self-involved performer around with objects on the stage producing something for the audience. Sometimes was like my gesture, moving my hand like a wall [*há uma tensão quando faz este gesto, como se não houvesse conexão no espaço entrej*]. How could I look at someone without interfering with their gaze? How could I be fully present without projecting my own self-referencing, telling my story.

**Ana Pais:** Do you think the audience affects what you do?

**DD Dorviller:** Yes, like, do I kick the object, do I think about kicking the objects and I very slowly bend over and touch it? Sometimes I try to change this nervousness that I feel by playing these games. How can I connect with the audience? There is "no connecting" with the audience. The audience is there watching me. This phenomenon of being connected, you can't go very far with that. I feel I have to relinquish this desire of being connected.

**Ana Pais:** But there is feedback. Do you feel it in the body or more abstractly?

**DD Dorviller:** Now I remember this place where I felt... in this piece CPAU – get ready. It was in Belgium, in Antwerp [the Single]. I didn't know the audiences there and it was in a very difficult space [the auditorium]. So there was this area where the audience had a very bad view but they were very close to the stage. The piece is a film of words in English that weren't translated, the next thing is a duet with a translator who translated what I say in English into Spanish and the third part is this quartet or "pure dance" but it's funny, we are wearing unitards. It is very extreme. I really speak to the audience, I talk to the audience like their host. I describe what I do, basically. During the duet, it felt almost like they were resentful. And I kept thinking to myself, it's because they can't see me, it's because they don't really understand what I am saying and it's ok, they are gonna get it. I just had to calm down and not respond to this negative thing. They don't know. I felt this kind of heaviness but then halfway through, in the third part, they started to move and laugh a little bit until one big laugh! Then they sort of relaxed and they enjoyed this very strange dance. By the end, when they were clapping, you could really feel that they were very happy. There were different ways of reading it: I could see the audience's faces, they were clapping, I could make eye contact, I could see smiles, I could hear voices. It felt like they were with us and attentive.

**Ana Pais:** What does that mean, the audience is with us?

**DD Dorviller:** (*laughter*) It's really crazy. It's like some weird magic cause that's the typical thing, you talk about magic. I don't really want to talk about magic but I guess it has something to do with attention. You think you can feel the investment of attention. I do remember performing in situations where I felt extremely negative and afterwards it didn't feel the audience was so negative. Of course I didn't speak to every single person in the audience but many people that I spoke to after the performance didn't feel so negative. It felt like there were a lot of people watching and thinking. I have a kind of aversion: what is this being with us? It's kind of not my position in a way. In my early work I really relied on this thing, audience feedback, like the presence of the audience, a pressure of concentration from the audience. I associated their attention and their presence with my work but that's definitely not what I am doing now. It's true, I do have a desire to connect so there must be something at stake between the enactment of the work and the audience, the viewer.

**Ana Pais:** Trajal, why did you say he choreographs affects?

**DD Dorviller:** Before the series, he had a show where there was a very weak chain of events. It says very little about composition, it asks for very little or maybe it's very demanding in asking for very little. There is something in that weakness. A kind of state is produced. I have this memory of his early piece, there is this one where he is smoking a cigarette and his shaking is so intense that it looks completely deliberate. It's kind of all he does. He walks around a little bit, I am sure that he does a lot more but finally, he is in his underwear and he is smoking a cigarette and maybe he changes the video or something. It's sort of like he is asking you to be with him but not with Trajal. It's as if you were with Trajal but not really. You don't really know who Trajal is and you don't know if he is nice or not but he is weak enough that you wanna go with him. Or at least I do. He is not asserting something he is in this kind of fluttering thing. It's not very strong, it's not a strong choreography of affects: it's a very light movement of... my surprise, my pathos or empathy, my minimal excitement about a new pair of shoes, that dancer with the big lips, this girl, these things that he manages. They are not like an explosive surprise and they really stick. Like, in "Mimosa", when he throws the red scarf at someone – he threw it at me when they performed it in Paris – and you take it personally – you think, it's for me! - but then you realize you give it back and he does it every night. So there is this relationship with the viewer: our relationship is put into play, suddenly made tangible. That's what I mean by affect, this movement between him and me.

**Ana Pais:** how do you think that affect, that interaction, impacts on the performance?

**DD Dorviller:** I think about all the walkouts and how I feel them. They get up and walk out and I hear them. Mostly I hear them or I see them. But something happens in my feelings. Sometimes it hurts a little bit but sometimes its just like aahhhhh, well, they didn't get it, they didn't like it.

**Ana Pais:** You have a full auditorium and you feel the impact of one person leaving?

**DD Dorviller:** Well, just because you hear them, because one person says to the rest: goodbye.

**EISA DAVIS**

**TEATRO, CINEMA E TELEVISÃO**

23 Junho 2012, Nova Iorque

**Eisa Davis:** On the one hand, it's very safe. Actors run to the audience as a refuge. There is something very safe and structured. It gives you the sense of being cradled in this space, in this dark space. On the other hand, it's very dangerous because your body goes through all the fear, and the shaking and the trembling, the sweating, the different temperatures (you're very hot but you are also very cold); you feel certain things more than you want to see them.

**Ana Pais:** Does it have to do with the audience directly?

**Eisa Davis:** No, it doesn't. Because there is an audience, is catalyst but you are having these reactions because of your relation to yourself. Whether or not you feel prepared, whether or not you feel worthwhile already. I also grew playing a classical piano. You become more confident with what you do but there is more at stake. I used to feel excited to perform and then I became scares, especially with playing the piano. I went through a period in college where I not only would get severe stage fright but also that I would lose my voice. And then I started creating this mantras that would help me to calm down and give all that I had. Then when I went to grad school I started to learn how to become satisfied with just being present. My sense of success and failure became more. I realized that stage fright is designed to help you when you are on stage. You are doing things on stage that you actually need that extra energy for. It's a channel of adrenaline that makes what you do for the audience that much more exciting fireworks, and that much more full of fireworks.

**Ana Pais:** Does the presence of the audience fuel that?

**Eisa Davis:** Yes, totally. What's really great is when audiences became active and vocal. that also makes me feel safer. When people are silent, you don't know what they are feeling it can feel more mysterious and the fear can continue to compound.

**Ana Pais:**How do you know?

**Eisa Davis:** If you can see them, that's helpful. Sometimes someone will really be feeling something and you can see that on their face or you can just see they are very intent when their watching. In a Broadway show, the audience is used to sitting there in a passive way, they shouldn't have any back and forth, it's considered unpolite, somehow is gonna be rude for the other patrons. that is a cultural thing. in this rarefied worlds of opera and ballet it's supposed to be like, all is happening on the stage, and every one in the room is supposed to be quiet. but then you go to a hip-hop concert, to some kind of ritual involving music and dance, in Ghana, let's say, there is supposed to be this interaction, this back and forth when the audience and the performer are of equal significance. they need each other and that relationship is entirely symbiotic. there is an activity and a flow. I love being able to combine the traditional western and ritualist form, I like having both of those. I love having more of the back and forth that I didn't have in classical music.

**Ana Pais:** How do you feel that back and forth?

**Eisa Davis:** It's an experience for both the performers and the audience. The best shows I have known and experienced are always the ones where performers and the audience walk out and say "that's something I have never ever seen before." That is something that filled me with such a deep sense of satisfaction or opened my eyes or taught me something that I didn't know or awaken something in me that I would have forgotten. I am doing what I am supposed to be doing and things are aligned. The best feeling on stage is when you have that circuitry going and there is a sense of this Aristotelian concept of catharsis is what I do theatre for...Maybe all theatre is just a space, sort of a defined space. Do you need an audience to have theatre? I would say yes. It's about communication, fore and foremost. It's about meaning. When you have an audience, the things that you thought meant a certain thing, when you are rehearsing. Now means something else. It means something different to each person there and also has a

collective meaning that the whole audience is deciding upon. That can be driven by someone that is very loud in their responses, one who is snoring, someone who somehow exerts a power and wants everyone to be quiet even without saying shush, in fact, those people are more powerful. So, because, the things that you thought meant a certain thing, when you are rehearsing, you have to, in some ways, bare of the course you had planned on taking because you have to respond to that. Some performers don't respond.

**Ana Pais:** What is a good audience for you?

**Eisa Davis:** One that is very active, and very present and yields back.

## ELEANORA FABIÃO

### TEATRO, PERFORMANCE, BR

21 Setembro 2012, Graz

**Eleonora Fabião:** Lembro-me da primeira vez que entendi o que é que é ser olhada por alguém numa cena, nessa configuração de cena. Eu estava a estudar na universidade de teatro e era uma improvisação e quando eu estava a improvisar eu consegui entender o que era ser olhada. Ali abriu-se uma dimensão que era, nada mais nada menos, eu conseguir entender que alguém olhava para mim e eu olhava para alguém, que aquilo era artificial, que aquilo era produzido mas que tinha uma força, um fluxo interessante. Não sei o que aconteceu; alguma triangulação aconteceu também porque é tão marcante esse momento para mim (era uma improvisação sobre uma cena de tortura, vê bem...). Era um espaço de solidão, supostamente, por isso é que ficou tão forte para mim. Mas eu tinha a sensação também que eu conseguia e que o outro conseguia entender também de fora, criar uma triangulação e que eu poderia ver, eu vendo e o outro a ver-me, não era só sobre essa linha, mas tinha uma triangulação que eu deveria ser capaz de fazer que era ver tudo de fora, ver esse acontecimento, desse encontro a acontecer. Ali muito cedo vi “isso é interessante pra xuxu”, porque isso cria um corpo e aí só me interessava que raio de corpo é que isso criava. Depois encontrei o Yoshi Oida que é um grande mestre – já leste os livros dele?

**Ana Pais:** li umas coisinhas...

**Eleonora Fabião:** se tiveres oportunidade lê por inteiro o “L'acteur Flautin” e “O Actor Invisível”, o actor é “aderível”, acho que é assim que está traduzido para português e há uma parte em que ele diz que consegue sair e ver tudo de fora do corpo dele, ele tem um treino extraordinário, ele era “zen-budista”, trabalhado como tal em várias técnicas japonesas, e aí eu disse: ”vou conhecer esse cara”. E fui fazer workshops com ele. Já me encontrei com o Yoshi três vezes em workshops diferentes, disse: “estou aqui para aprender, por favor. Tenho a maior admiração pelo teu trabalho”, e na verdade, eu acho que ele nunca pensou que eu o considerasse assim um mestre. Ele é um mestre, ele é uma coisa impressionante e com ele eu consegui dar nomes a vários coisas às quais não conseguir dizer por palavras. Não que ele as desse, mas a maneira como ele fazia, dava uma clareza diferente que eu nunca tinha conseguido ver, e aí as palavras vêm, não é?

**Ana Pais:** nunca fizeste teatro, nunca fizeste teatrão, como vocês dizem no Brasil.

**Eleonora Fabião:** nunca fiz teatrão, eu fiz teatro de grupo. Eu tenho a minha formação em teatro de grupo, tenho o maior orgulho em ser do teatro de grupo porque no Rio de Janeiro e no Brasil em geral é uma coisa muito diferente do teatrão. Tem um projecto político, tem um projecto ético nisso e tem formas de treino. Eram investigações, eram experimentações o que fazíamos. Trabalhei com dois grupos, um que fazia uma pegada política muito forte, a gente ocupava um espaço público, fazia movimento artístico na cidade e outro que era realmente sobre investigação psico-física. Fechávamos a porta e passávamos quatro horas a fazer o que fosse necessário fazer e ali é que eu entendi uma quantidade de coisas. Estava a dizer que o Rancière entende isso mais racionalmente, eu entendo isso mais afectivamente e eu comecei a perceber isso energeticamente. Na época eu fazia terapia “reichiana”, sempre fiz todo o tipo de terapia porque para mim é complementar ou ainda fundamental, é ponta de lança para mim a pesquisa porque eu preciso de estar numa investigação para poder estar noutras investigações e na época era “Reichiana”. Terapia raichiatca é, resumidamente: chegas ao centro terapêutico, tiras a roupa, ficas nua, o teu terapeuta fica vestido sentado ao teu lado e passas por uma série de propostas psico-físicas, ele faz exercícios oculares contigo, ou faz massagens, toques, pressões e a ideia do Reich é que nós temos diversas couraças, e de facto temos, e a ideia não é uni-las completamente senão desmoronamos, mas é de facto tê-las mais flexíveis e mais mapeadas, mais capazes de transformação, dependendo, se o contexto mudar, muda a couraça, percebes?

Então, eu já estava nisso e o corpo energético é absolutamente fundamental. Com esse grupo, com quem eu fazia esse treino psico-físico mais intenso, bem...só trabalhávamos segunda, quarta e sexta porque às terças e quintas precisávamos de descansar e sonhar, não era possível fazer o que fazíamos cinco vezes, percebes? Então, fazíamos isso e os espectáculos surgiam daquilo e voltavam para aquilo, pouco importava. E ali, eu fui percebendo que existe mesmo uma possibilidade de um corpo cénico, de uma vivência muito específica num tempo dilatado ou num espaço dilatado ou num tempo outro e num espaço

outro para não qualificar como se fosse melhor, não é melhor, é só diferente. Depois até mudei do corpo cénico para o corpo performativo que é o que eu estudo hoje em dia... e o corpo performativo, ele vai à padaria, percebes? O corpo performativo é o eu estar aqui agora, o corpo performativo é vou dar aqui uma fala, o corpo performativo é o corpo eu vou namorar, entendes? Então, esse é o corpo performativo, porque ele tem outra possibilidade de espaço temporal mas o corpo cénico foi o corpo que eu aprendi na cena que, não é necessariamente o palco mas é necessariamente a cena, não a cena da performance mas a cena propriamente dita, teatral. E aí fui experimentando, fazíamos com plateias muito próximas, com, às vezes, uma fila de 13 pessoas num palco com 3 metros de profundidade, a cena era isso, 13 por 3 e só uma primeira fila, então a pessoa não tinha como ver tudo o que estava a acontecer em cena mas eu tinha como administrar os vectores, as linhas de força, apesar de não estar no campo de visão dela. Eu fui percebendo como é que a visão podia proporcionar outra coisa, mas campo poderia gerar outra coisa, como é que eu fazia certas mudanças de operações, mudança de registo, por exemplo, através dessa relação energética, então eu fui tentando perceber energeticamente como fazer esse corpo cénico acontecer, que é um corpo dilatado, é um corpo de sensorialidade aberta, um corpo radicalmente conectivo e radicalmente receptivo. A grande mudança foi eu perceber quando tive a ideia clara e a vivência psico-física mesmo de que não era sobre ser criativo, sobre ser receptivo e eu parei de propor. Eu só comecei a ver o que é que o mundo propunha... aquela ideia de “hear act” em vez do “speech act”, de ser um acto de escuta – esse passou a ser o acto preponderante para mim. E aí eu saí da ficção. A ficção passou a ser mais um pulso concreto, tudo ganha uma concretização absurda, então esse corpo cénico é um corpo de uma concretização absurda e essa energia é concreta.

**Ana Pais:** é isso, essa concretização do corpo cénico é uma realidade que qualquer performer garante mas sobre a qual parece ser difícil falar, ou sobre a qual parece ser difícil que mais pessoas que não tenham essa prática.. quer dizer que tu percepcionas o público como escuta por exemplo, não é?

**Eleonora Fabião:** absolutamente. Se uma pessoa espirra, eu posso estar com a Medeia a arrancar os cabelos e digo: “saúde”. Volto e continuo a fazer exactamente o que estava a dizer, porque eu preciso de dar a ver de uma maneira radical que eu sei perfeitamente, porque eu digo-te, eu estou de olho, tu estás aqui, a tua percepção está aqui, tu tens olhos e ouvidos e nariz, todos os teus buracos... tu és só um buraco, és só um canal, é isso que és. Por exemplo, entrevistei muitas pessoas [actores] e elas falam sempre de um estado alterado de consciência, elas dizem que se estão menstruadas a dor desaparece, elas dizem que se são gagas param de gaguejar, elas dizem que se estão doentes até um segundo antes de entrar em cena elas... então, o que é que acontece? A minha sugestão é a seguinte. Existe uma coisa chamada “corpo em experiência”, o estado de experiência, acho que a palavra experiência pode de alguma maneira explicar... não estou interessada na presença, a presença para mim vem cheia de armaduras, couraça, chatice, tradição sei lá eu, entendes? A minha praia é outra, é de uma simplicidade absoluta, é do corpo em experiência, o que é que eu quero dizer com isso? A etimologia da palavra explica: *experir* tem sempre implicado uma tentativa de uma prova, de um risco, de rito de passagem. Etimologicamente está aí, esses são os sentidos radicais. Então, o que é que eu quero dizer? A experiência é (*faz vários sons e gesticula*)... pode ser, desde um nascimento, dar à luz uma criança, é uma experiência radical, até tomar um copo com água quando estás com sede. O corpo em experiência, assim como eu o entendo, é um corpo pré-experiência, um corpo durante experiência e um corpo pós-experiência, um corpo que sofre alguma afectação que irá revelar uma outra possibilidade para ele ou uma outra condição para ele ou um outro modo de estar para ele. Então, bebeste o copo com água e aí, quando estás nessa experiência, nessa condição, nesse presente do presente, isso está lá naquele texto que eu te disse... há o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, um actor tem que “decopar” o presente, não é assim: “presente, presente!”, tem que entender que existe uma radicalidade nessa presença “presentificada” porque é o corpo experiência do presente-presente. Então, por exemplo, vamos supor, uma criança, por que é que não tiramos os olhos de uma criança? Ou uma fogueira, não tiramos os olhos de uma fogueira, por quê? Não é porque ela tenha presença mas porque ela está em experiência, ela está em processo de descoberta e reinvenção, reformulação, em reconfiguração permanente. E é isso... a criança... tenho uma filha, fico de olho directo, o que é que acontece? os sensoriais estão todos activados e entrelaçados, é tudo novidade, esse é que é o “negócio”. No outro dia diziam “o que é que achas disto? Tudo já foi feito”... e eu disse: “desculpa lá, eu não sei disso que tudo já foi feito”. Eu entendo, também tudo já foi feito, mas é tudo absolutamente, radicalmente novo o tempo inteiro, não sei como aguentamos, tens de ter muita couraça para aguentar, porque é quase insuportável. Se eu fosse de facto um corpo cénico, não aguentamos ficar em corpo cénico longuíssimas horas, vai à rua para veres. Por isso é que quando estou a actuar na rua, fico de olho, onde é que eu estou e o que estou a fazer, como é que eu estou a administrar o corpo cénico ou não e pode ser, pode ser mortal, pode ser enlouquecedor. Acho que se eu fosse explicar a alguém, um leigo absoluto, eu ia pedir só

para se lembrar como é que o olho se cola a uma criança ou às vezes estás num palco e estás a olhar e o teu olhar cola-se àquela pessoa... “pô nossa, que presença”. Eu até entendo, é a palavra que o povo usa mas para mim é assim: “nossa, que capacidade de estar a investigar o que realmente a psico-física, sensorial, perceptiva, cognitiva do que está a acontecer ali naquele momento. Os meus alunos dizem assim: “estás vendido em cena?” sente, sente aí a almofada, estás perdido? Vais deixar de estar perdido imediatamente se fizeres a tua conexão sensorial com o espaço, com o tempo, com as temperaturas, a luminosidade. Parou a “perdição”, tu entras em relação.

**Ana Pais:** e essa relação, essa experiência, esse estado de experiência que tu falas, parece-me a mim que é uma abertura muito clara ao espectador, não é? Ao público que está ali.

**Eleonora Fabião:** total, total. Porque eu estou na experiência da presença dele. Quem tem presença é ele, eu estou na experiência da presença dele, a presença dele é um “tesão”. Eu treino os meus alunos, por exemplo, não há prática que não façamos que eu não diga: “agora, todo o mundo dá o olhar para ele. Aí todo o mundo dá o olhar, o espectador tá dando o olhar”. Estas a perceber? Então, por exemplo, estás a trabalhar com um bambu, gosto muito de trabalhar com matéria porque dá logo a concretização desse “entre-espaço”, então nós trabalhamos muito com linhas, elásticos, com bambu, com coisas, tijolos, massas, panos, com coisas entre os corpos para depois tirarmos e seguirmos naquilo. Então eu monto o corpo deles na relação e na materialidade desse entre-espaço. Depois faço com que eles entendam que o espectador é a mesma coisa; o olho do espectador, a pele, o corpo do espectador é exactamente este bambu que podes usar para te furar ou para te sustentar e te dar corpo, para te devolver o corpo que tens.

**Ana Pais:** o que faz essa actividade do público? não te parece haver também uma resistência que o público oferece, que chega ao actor e que dá essa forma também sensorial, também perceptível não é?

**Eleonora Fabião:** eu digo-te, isso é imenso para quem sabe curtir porque para muita gente, o público é um inimigo. O público é o perigo, é o desafio. Perigo no sentido ruim da palavra – ameaça – não é o perigo. O perigo nós sabemos o que é; o perigo dá tesão, o perigo dá medo, o perigo abre estômago e fecha... mas é assim, a ameaça, e aí eu digo: “rapaziada, não é isso não. Vocês é que dizem, vocês é que dão as cartas” então, és tu que os colocas no lugar onde tu quiseres também. Claro que têm autonomia, têm a sua vontade também, agora duas coisas que estava a pensar quando estavas a falar. O bambu que vem do olho do espectador, que vem da presença do espectador. Ele nunca vai entrar em mim, eles vão sempre passar por mim, esse é que é o negócio, eu sou canal, eu sou “receptacle”, o vaso, o continente, eu só sou canal, então eu não tenho medo nenhum, nenhum, que bobagem.

Eu tenho vários medos, mas esse medo não porque isso eu aprendi na rua e aí talvez agora possamos sair do palco e entrar na rua porque, digo-te, a rua é radical, não há nada igual à rua. Sais da temporalidade do ensaio, da repetição. Por mais improvisado que o espectáculo possa ser, existe a moldura e a quebra da moldura, existe ali o lugar onde vais preparado para entrar na relação estética, existem ali uma série de circunstâncias que preparam a “catálise” – para usar a palavra Adrian Piper, que fala sobre catálise, das obras dela como catálises e que para ela não valem nada, a pessoa já está preparada. Então, quando vais para a rua, aí tens de ser radical na presença da presença, radical. Interessante como continuas com os mesmos elementos mas totalmente “re-significados”. Eu continuo com o meu espectador mas ele não o é mais de forma nenhuma, eu continuo com a minha actriz mas ela já não o é, de forma nenhuma, eu continuo com a cena mas ela já não a é de forma nenhuma, é muito mais paradoxal, a vibração é muito mais intensa e o desarme de um corpo realmente é receptivo e flexível, radical também e isso tem de crescer também e a espectacularidade faz isso. É isso que acontece, a espectacularidade baixa e a receptividade aumenta ainda mais pelo menos neste tipo de peças que eu faço. É como no aikido, usas a energia do outro... Se tiveres um qualquer bloqueio ele vai apanhar-me, eu estou lascada, então para que te mantinhas saudável, é preciso que te mantinhas muito flexível, se não estiveres, é melhor agarrares na cadeira e ires para casa, porque te podes magoar emocionalmente, espiritualmente, percebes? Não sinto coragem nenhuma, não acho que é coragem nenhuma o que me mobiliza. O que me mobiliza é curiosidade e necessidade vital de estar com o outro, então, acho que esse campo, esse “entre-espaço” tem de ser alimentado por um interesse comum pelo encontro...

**Ana Pais:** mas por exemplo, a experiência dessa relação que tu estabeleces pessoa a pessoa é muito diferente daquela que podes ter num palco através do teu corpo cénico e dessa, desse estado, dessa experiência?

**Eleonora Fabião:** tem o corpo colectivo. O corpo colectivo do público. Por exemplo, entras num sábado à noite num teatro de 700/800 lugares. O cheiro é inconfundível, eu sei quase detectar uns três ou quatro



tipos de perfume que estão ali; tem aquela massa, tem uma massa energética que é muito diferente, é muito diferente, então, são experiências psico-físicas muito diferentes, teoricamente eu até posso fazer uns entrelaços mas ali o que pode acontecer comigo, a euforia em que possa entrar numa relação com uma pessoa. O ser humano é extraordinário. Tu comesças a não ser mais uma estranha para mim e porque eu já tenho afinidades contigo através de uma outra pessoa, nós já temos laços, então talvez eu nunca tinha experimentado a estranheza contigo mas o estranho a 100%, o “cara” 100% sumo natural que se senta à tua frente, tu entras em contacto com aquele estranho... Aquilo é uma loucura, é uma loucura. Para mim é orgásmico, para mim é uma loucura. É assim, num segundo o que é que acontece nos trinta primeiros segundos (*sopra*), é um mapeamento e uma re-configuração. Porque como o José Gil diz num texto lindíssimo que ele escreveu recentemente para um livro que estou a fazer para o Brasil, ele diz assim: “o que acontece é que vai haver ali um encaixe de tom” e eu vou ser adequada para essa pessoa ou não ou então vamos encontrar um termo de adequação... Ele fala de uma síntese disjuntiva, é como o José Gil fala não é? Com uma terminologia “deleuziana” e realmente é uma emissão, ele entende como uma emissão de partículas desta mala para mim e de mim para esta mala e pode até calhar ter um julgamento estético. Mas imagina que nós nos adequamos e imagina que queremos fazer “*assemblage*” então por exemplo, há outro texto do José Gil que é sobre a “*assemblage*”, no caso da filosofia poderia ser agenciamento, se fosse para entrar num terminologia mesmo “deleuziana”, mas eu gosto mais de dizer agrupamento, relação, aliança... então assim, o que eu acho que acontece quando estou com uma pessoa à frente de outra pessoa é que nós estamos a fazer um corpo que é bicéfalo, que é com 12: as quatro pernas da cadeira, as quatro pernas da outra cadeira, as minhas duas pernas, duas pernas, não... há mais porque há os braços e temos quatro olhos e ali está a formar-se um corpo... é assim que eu entendo... que pode ser um corpo onde a energia flui de determinada maneira, ou flui em zig-zag, ou flui torta ou escapa. Tanto faz, mas nós estamos ali a fazer uma coisa juntos. E para mim é sempre acção, é uma acção, tá aí, acabei de perceber uma coisa: é uma acção. O que é um encontro? É uma acção. É exactamente isso que é. E aí quando eu crio essa peça é para eu ir no osso mais osso que posso ter para conseguir uma acção de duração longa com o estranho...

**Ana Pais:** que também age...

**Eleonora Fabião:** total! Tanto quanto eu e daí ele se ele quiser agir mais do que eu, porque é o que eles querem não é? Querem alugar a tua orelha, muita gente... eu digo: “não venha não, que eu vou contar as minhas histórias também”, que o povo tem uma coisa ali que parece um set psicanalítico para algumas pessoas que eu tenho de desmanchar logo ao início.

**Ana Pais:** Por exemplo, usaste o sentido do olfacto para falar sobre a percepção desse público, desse corpo colectivo. Mas quando estás em cena, tu sentes isso também? Como é que tu sentes esse corpo colectivo?

**Eleonora Fabião:** eu sou uma louca! Tenho de te dizer, tenho de te contar uns segredos! Eu tenho salivações, eu tenho visões, eu já entrei em cena e já me senti a ser feita em vez de estar a fazer, a ser movida em vez de me estar a mover. Para mim as pessoas têm gosto mesmo que eu não me aproxime delas. Para mim é uma sensorialidade aceleradíssima, aceleradíssima...

**Ana Pais:** mas é sempre pela via da sensorialidade? Sentes no corpo o que estás a dizer?

**Eleonora Fabião:** É. É o sensorial mas é também é mental, é muito mental também. É assim, como é que te posso explicar...eu posso estar sentada com uma pessoa na rua e e eu estou a escrever enquanto estou com ela, há uma coisa mental muito forte também. Mas no fim de todas as coisas, deita isso tudo fora: é afectivo! É afectivo! Eu saber sobre a pessoa, quero que a pessoa saiba de mim, eu quero que... a vida é muito curta. Eu comecei a ir para a rua depois de ter tido um problema muito sério de saúde. Acho que foi depois disso também, primeiro eu estava exausta ainda mas deu-me uma coisa: “que é isso minha gente, não quero mais laboratório não”... percebes? *o frame*...estou fora, eu quero ir para o mundo e aí fui para a rua... eu até já tinha as ideias antes mas ainda não tinha

**Ana Pais:** a urgência...

**Eleonora Fabião:** tido o arranque... mais... mais...

**Eleonora Fabião:** p Agora, recentemente inventei outra peça que fez um *upgrade* nisso. Porque aconteceu... eu decidi que ia fazer uma peça, liguei a uma amiga minha que estava a viver em Nova

Iorque e disse: “Bea, envia-me aí uma coordenada espaço-temporal para ir para casa de uma pessoa. Não me dê um nome, não me dê nada. Que a pessoa aceite receber-me para tomar café ou chá brasileiro, vou levar tudo na minha mala, as chéscaras, os paninhos, os biscoitinhos, tudo direitinho e a pessoa recebe-me na casa dela com a condição que a pessoa vai aceitar fazer alguma coisa comigo no espaço público, uma acção e que depois ela vai enviar-me a outra pessoa”. E assim foi, conhecendo o desconhecido mas na casa deles, no espaço privado deles. E o que eu ia para fazer era não observar jamais, mas aí havia uma componente de relação, essa massa, esse entre-ligar ainda ficava mais maluco porque é a casa da pessoa, aquilo é muito cheio da afectividade da pessoa, aquilo ali é um mundo. E o que eu me apercebia no corpo da pessoa em cheiro, eu era envolvida em golfadas por esse corpo-casa da pessoa e aí nós juntos decidíamos as acções, ou seja, já não tinha mais a minha autoria, co-autoria, eu procurava não ter nem uma carta na manga e íamos para o espaço público fazer. E as acções eram sempre revelações do que é que um percebia do outro, do que é que um entendia que ia ser bom proporcionar para o outro e fazíamos esse pacto de oferecer essa experiência de um para o outro. E aí, as pessoas mais extraordinárias, uma coisa impressionante, eu comecei a achar que toda a gente é absolutamente extraordinária, que só precisa de um tempo... eu não tenho dúvidas, aliás eu acho que não tenho nenhuma dúvida. Eu fui a casa de pessoas maravilhosas, as acções eram inacreditáveis, eu pensava: “essa pessoa não pode estar “topando” fazer isso comigo, não acredito!” Tem de tudo, gente que pulou para o rio, era inverno, a acabar o inverno, um frio desgraçado e ele disse: “temos de saltar juntos para o rio, vamos, vamos saltar de mão dada”. E nós saltámos para o *Hudson river*, aquele rio podre. Eu e ele, para sairmos depois, abraçámo-nos e cada um vai para a sua vida e aquilo não tem importância nenhuma...

**Ana Pais:** mas em Nova Iorque, tens pessoas especialmente dadas à maluquice... o povo gosta...

**Eleonora Fabião:** o povo gosta! Mas eu vou abrir agora uma linha no Rio de Janeiro e conto-te. Vai ser assim mais estranho e complexo mas eu acho que vais ser muito bom.

**Eleonora Fabião:** exacto. Essa é a estratégia toda, como é que depois conseguimos uma outra dimensão mais pública...

\*\*\*\*\*

**Ana Pais:** eu ia perguntar mesmo Eleanora, o ir para a rua não é só expôr, implica técnica não é?

**Eleonora Fabião:** é, implica e vou dizer-te uma coisa que para mim é importantíssima: a geometria. Eu v sou brasileira do Brasil e o que acontece é que no Brasil há uma linha de artistas que é assim: primeiro foi o construtivismo russo e a Bauhaus têm uma importância enorme ali, fundamentando o projecto de alguns artistas. Depois houve o concretismo que foi um movimento importantíssimo onde a geometria tinha ali uma significado imenso e a geometria, o abstraccionismo geométrico já estava ali a direccionar o trabalho do povo. De seguida veio o neo-concretismo que é quando eles dizem assim: “espera lá, está a faltar organicidade nisto, interessa se a geometria for orgânica”. Aí sim, a gente chega à Lígia Clark e com o Hélio Oiticica que são os dois grande motores desse movimento. E para mim, a geometria tem uma importância absurda porque ela é a forma onde essa energia e esse pensamento ganham o que eu preciso que ele ganhe que é uma concretização em termos de linhas de força, percepção espacial, dinâmicas temporais, onde a coisa toda ganha uma matemática viva, uma geometria orgânica – é esta a palavra. Então quando eu chego à rua, é a distância perfeita, dentro da minha cabeça do que é perfeito, entre uma cadeira e outra, o posicionamento entendendo completamente o espaço que me circunda, as distâncias e as proximidades...O que é que eu quero que esteja à esquerda e o que é que eu quero que esteja à direita, o que é que eu quero que esteja, quando a sombra cair, qual é a dimensão... trrrriiii triiii tiii tá... fecha os olhos, vês um bocadinho com o corpo, nem sequer estás a ver, isso são segundos, isso são segundos. Pegas e organizas ali e colocas-te no espaço e fazes o espaço... porque eu percebo assim: há duas dinâmicas, uma que é a espacialização do corpo e uma incorporação do espaço, eu fico o tempo todo a pulsar assim: espacializa, corporifica o espaço, dá dimensão corporal ao espaço espacial ao corpo e eu fico nessa circulação o tempo todo. O tempo nem é onde eu me agarro, eu agarro-me completamente ao espaço, eu não vou para o lugar sem ficar antes muito tempo a olhar e ver como me sinto, como é que a coisa me organiza, percebes? Então por exemplo, chegou, cadeira, tirou o sapato, pé na terra, pé no chão, conexão radical – centro da terra, conexão radical – topo do céu, abriu ali a principal conectiva, abriu leste-oeste, ocidente-orientado, esquerda-direita, na bacia e nos ombros, colocaste-te no espaço, abriu... agora sim, eu posso mover-me. Eu acomodo-me nos eixos, onde souber que está Leste, são os lestes orgânicos. Quando eu me espacializar aí começa a circulação, aí eu entro em corpo performativo se for sobretudo na cidade porque também há as políticas, eu chego a uma praça para trabalhar, eu estou a chegar a um lugar que já está totalmente turbinado, eu não sou otária, eu tenho de chegar para participar,

eu não estou a chegar com o meu palco, lugar neutro, com a minha tenda e vou fazer o meu carnavalzinho, eu estou a chegar junto... há uma expressão carioca: “vou chegar junto”. Eu estou a chegar junto, eu paro, eu sento-me, na hora... no Rio então... onde é que é a prostituição: aqui; onde é que está o pequeno tráfico: ali; onde é que há mais fluxo, onde é que há menos fluxo, onde é que as mulheres passam com as crianças, onde é que os velhos se sentam, qual é o “gambling” que está a passar ali, para eu perceber onde é que eu entro, percebes? Quando há artistas de rua então é muito curioso porque eles ficam “putos” porque eu estou a fazer arte-não-arte, estou a confundir ali alguma coisa e não estou a pedir dinheiro e estou a chamar a atenção. E esse posicionamento, esse modo de estar ali a organizar o, a canalizar ali as linhas de força que já estão ali, reorganizando-as todas, isso dá uma energia brutal.

**Ana Pais:** sim, isso é uma forma de ser política através dessa escolha...

**Eleonora Fabião:** era isso que eu queria dizer porque são as políticas deste lugar, porque política para mim realmente já não dá mais para pensar que é o Palácio do Planalto, a Casa Branca, percebes? Não é possível. Então assim, o que acontece é que para mim eu tenho de perceber as geometrias políticas dali também para não entrar em “guerra no navio” senão...

## EMILY SWALLOW

### TEATRO, USA

18 Março 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** Can you tell me about a performance that went really well in term of the relation with the audience. How did you feel?

**Emily Swallow:** In a play that I just did, I was just doing a production of "Cat on A Hot Tin Roof" at the Guthrie which is a theatre in Minneapolis, and I don't know if you're at all familiar with the play but the first act, it's basically my character and my husband on stage, other people come and go very intermittently but I say probably 85% of the text in the first act. (*laughs*) and I'm talking to him... but I get so little response. When you're all the way down stage, you really are in the audience and you can see them... and it's a show that requires, also in that first act, for that character to dress in nothing but a slip... so I walk out on stage, take off my dress, and then I'm in a slip with this audience for 45 minutes... and it was amazing to me how different it could be just in those first few minutes. there's humor in it and I could tell immediately if it was going to be more fun for me if I could get them laughing right away. That's also the interesting thing to me between comedy and drama. You get a much more immediate response with comedy and when you don't have an audience that is loud and seems to be with you and it's perplexing because audiences can appreciate it in different ways. Some audiences will laugh a lot and some will not and afterwards you can talk to them and they'll say they really loved it but there's some thing so immediately gratifying about the audience that laughs and that is verbally responding.

So I can remember a few performances during "Cat" when, if I could get them laughing at the beginning, I could just feel that it was gonna be easy and then I felt like we were almost breathing together and then it was interesting because if the laughing went, if they got into the comedy right away then I felt safer going to all the emotional places I needed to go because it is... there's a cost to that... if you feel like the audience is kind of sitting back and they're not with you, I find as a performer that, it's harder for me to access emotion because I almost don't want to give them that, because I sort of feel aggressive towards them. So I had a few shows like that where I felt like they weren't really listening the way they needed to be listening at the beginning. Who knows who fault it was? but that relationship did not get right away and it makes it feel like time slows down, it makes you stand outside of yourself and watch yourself and hear yourself and start to think "well maybe if I do this then they'll respond to that". It just feels heavier. I think the way that I deal with that, when that happens is just to try to get even more lost... I think that the way to get the audience with you is to get even more lost in the play and try to ignore them as much as possible because if you ask for anything from them...

**Ana Pais:** they will be affecting you even more...

**Emily Swallow:** yeah.

**Ana Pais:** do you have any feeling about what kind of thing is really affecting you?... is it a physical sensation??

**Emily Swallow:** oh yes. For me it's kind of like if I go to a party and I don't know anybody and I'm very conscious of being watched and wondering people are thinking and feeling like I'm being judged and it comes and goes but when it's really bad it feels like you desperately want their approval and you want them to be your friend and that's not a good place to be because working from that place doesn't usually produce totally inspired work. It feels like a romantic relationship that way, if you're too needy then you wind up pushing the other person away, but if you stand on your own and say "this is what I have to offer, if you want it, great, if you don't, that's ok too" – that seems to work better (*laughs*) and it produces similar feelings, when it's going really, really well the euphoria feels like it feels when I'm having a really wonderful one on one interaction with somebody, it feels that intimate, and when it feels bad it can feel as painful as having a fight with somebody or knowing that I've disappointed somebody. It's a strange thing because it really is, it's all these, anonymous people usually and that changes it too, it's always surprising to me how different I feel if I know people in the audience or if I don't... and for me it's actually sometimes harder if I know people in the audience because I feel like they know who I really am, they

know that I'm acting, I mean everybody knows that I'm acting but the people that know me know specifically how I'm acting and there's something that makes me more self conscious about that. So that's bizarre to me, if you have a matinee and an evening show I can do two shows in the same day. I'll be so much more anxious if I know the people... and if there's nobody there and it feels like the stakes are really low, sometimes that can produce the most surprising work, because I'm not trying to "do" something, there's something about that anonymity that just feels more connected.

**Ana Pais:** So you're actually more disconnected from your character when it's not going well...

**Emily Swallow:** right, I feel more exposed as me.

**Ana Pais:** how does it feel when it's the best moment on stage?

**Emily Swallow:** Amazing! I feel it all through my body. I feel my adrenaline pumping and it feels like there're endorphins going and I just feel happy...

**Ana Pais:** so there is some pleasure and some tension as well right?

**Emily Swallow:** Yeah! And there is also the awareness, even in those moments, there's the awareness that "this moment feels amazing, I wish I could capture it, I know I can't capture it, I have to let it go and forget it because you can't ever duplicate anything"... So it's this intense pleasure and pain because you know it will never feel exactly that way again and you wonder when you're going to feel it again, you don't know when it's going to pop up. There are some moments in a script that are kind of fool proof and you know you get a reaction out of the audience every time but it's not always the case...

**Ana Pais:** ...but many actors know when the audience is with them...

**Emily Swallow:** yeah, you can feel it, there's a suspension almost in the room, it feels like a suspension of energy, it is usually audible in that it's not audible because I think if you can hear people fidgeting and if you can hear people coughing a lot then it's probably not there it's usually like a silence and it kind of feels like everybody is breathing together, and everyone in the audience even though they don't know each other, somehow they're all connected too... that's how I feel when I'm in an audience and I'm experiencing that in a performance. We definitely feel it on stage... yes, so it doesn't have to be laughter or another similar audible response... it's almost like this tension in the air, but it's a really good tension.

**Ana Pais:** like the mixture of pleasure and pain...

**Emily Swallow:** yeah.

**Ana Pais:** ...and how does it feel after months of rehearsal you finally present the work, the opening night...

**Emily Swallow:** well the first performance before an audience is usually terrifying to me because you've been in this rehearsal room where everybody has watched the creation of the work and you get used to certain people, you get used to a certain energy, and then all of a sudden you have all these people that don't know anything about what you've been doing, and it's almost like you're asking for their blessing - that all the months and months of work that you've been doing are good. I find the first performance for an audience very useful because there's so much that... you need to step outside of the people who've been seeing it over and over and know it and you need to see if what you've been creating in the room translates. I love the preview period for a show and I love the audiences during that time because they really are informing what, the next day in rehearsal, we're going to go work on, if we feel like they're getting something or not. It's scary because you're trying things out and for me personally I want to make sure I stick to the things that I've been doing and really fully commit to them even if they're not working because that's useful information. But there's a level of self-consciousness that I feel in those first few performances that eventually goes away- just by virtue of the fact that there're people who are watching who have never seen it before and all of a sudden it just doesn't feel... safe, it feels a little scarier, and I know it's a good scary, it's a necessary scary but it's still scary.

**Ana Pais:** do you tend to adjust on the spot?

**Emily Swallow:** absolutely... and I try to really use previews to try different things, like a line reading, I will try one thing one night and one thing another night and really use that as a period to test it out, cause the preview period is magical, I love that, I love performing at night and then going back during the day and working on what happened the night before, so those audiences definitely form the performance, and that happens through-out the run, you adjust to what the audience is doing but during previews when you actually have rehearsal to deal with it's an exciting time.

**Ana Pais:** at what level would you say this relationship with the audience not only informs but also change the performance???

**Emily Swallow:** I think it really depends on the script too... and... there's just so many variables... the audience in during the preview period- you know that they know that this is a work in progress so they always feel a little more forgiving there always seems to be a gentler energy... and then the audience that comes right after you've gotten a review, if the review is good or if it's bad, you know that they are coming with the knowledge of that review so they're coming into the audience with somebody else's opinion already... and all audiences come with expectations. The play that I just did, on a psychological level, I knew, before I even walked out on stage and felt the audience, intellectually I knew that there were a lot of expectations about this play because it's a very well know play, it's a well known movie, and Elizabeth Taylor played my part and it's an iconic story in our story-telling history. So I knew that everybody was coming into this show with some sort of expectation, if it was based on the movie if it was based on another production they'd seen, because they'd probably seen another production... So that influenced the way that I approached my work because I tend to avoid other interpretations of a role... so I knew that I really wanted to avoid watching anything else... so that was something intellectually and analytically that I did that was influenced by the audience, what I anticipated by them. Then being out on stage, I think first and foremost it's emotional because I think that's the first thing you can't tell if they're with you or not. If you start to feel insecure, if you feel excited, and that turns into psychological because you could misread them, you could think that you hear one thing and then that can totally influence the openness you feel as an actor and the daring that you have and it might not be accurate. So I think that it's emotional first and then psychological because I think after you start to feel whatever you're feeling then you get in your head...

**Ana Pais:** what makes a good audience?

**Emily Swallow:** I like audiences that don't fidget a lot, don't talk... it's amazing to me like how much people do that they think can't be heard on stage. I think that they're used to being at the movies or something because we hear people talking loudly, unwrapping candy, texting, I had a woman who was knitting in the front row once... so people who don't do that- it's really nice. Because it does break your concentration...

**Ana Pais:** because you want all their attention...

**Emily Swallow:** yeah. And it makes me feel aggressive when that happens because I feel like "I'm giving you something, it would be nice if you could be receptive" and I feel like already there's something that I have to fight against...

**Ana Pais:** and also that they are going to give you something back although it's completely unpredictable what it's going to be...

**Emily Swallow:** right, but if they can at least be open, you know? That's a nice first step. I actually did a production in college where I had to speak to the audience, it was not a good production and I knew that, which made it very hard, it was a long play, about 3 hours long and one night when I had to say one of my last lines I said "and now our play is done" and a woman said "thank God" very loudly (*laughs*)... It was horrible but it was also amazing because she was honest... I was just talking with a friend of mine about how fantastic student audiences are because I feel that there's an audience etiquette that you learn by the time you are an adult, some people step away from that and do the things I described but you can tell if the audience is afraid to laugh. With kids, there's no polite laughter, there's no polite applause, and they will audibly respond to anything they damn well please if it's appropriate or not and there's something really thrilling about that because it's so honest. I had a friend who was just doing a production of a very dramatic play and there were a few of the scenes where the people supposed to be fighting and

very distraught and the kids were laughing because they just didn't believe it, they didn't buy it, and there's something great about that feedback. I think for that reason student audiences can also be some of the scariest because they also have the shortest attention spans so you know you gotta get'em. But I earn a lot from student audiences... more, I think, than from adult audiences because they don't have that filter yet.

## COMPANHIA ELEVATOR REPAIR SERVICE

### TEATRO, USA

16 Abril 2011, Princeton

(depoimentos recolhidos depois de uma representação de *The Select*)

**Ana Pais:** how does the audience change the way you perform?

**Ben Williams:** There's always a lot you learn about a show from performing it in front of an audience. ... You can't take anything for granted.

**Susie Sokol:** (*a propósito da situação do toureiro na peça, sozinha na boca de cena*)

There is some kind of empowerment, that's it. Whatever the play is, I can take it into my own hands and now I can kind of redefine things. There is like a pocket that I can own. But there is something about empowerment and it is a physical [empowerment] going to that point on stage is important.

**Lucy Taylor:** I always look forward to doing a show in the day time (...).

The thing about matinees is that they are ready to be delighted by something. (...)

Today was the same thing, it didn't disappoint me. It [the audience] was very kind and very loving and very warm and I found myself being very emotional towards them by the end [*she looked very moved when they were being clapped*]. I felt very close to them in a way. Audiences are very warm here, and very kind and very generous and very appreciative. I liked that a lot today, it felt very special.

**Ana Pais:** How does that love and kindness affect your individual performance on stage?

**Lucy Taylor:** I don't know. I guess it engenders generosity as a performer as well because you feel like, you feel safe, you can take risks. You feel you are not trying for laughs or... you can do your job and see how they respond. As a performer it's a lovely feeling. There are audiences that are quieter than others. Today's audience was quieter than yesterday's but it doesn't mean that they were any less attentive or any less generous or any less affected by the piece. Sometimes there are audiences that listen and today I got that sense.

**Kaneza Schaal:** It's the listening, it's quality of listening that I feel like you receive. Attention. But I mean that in a bigger sense. Attention as in listening. You receive being heard and being seen.

**Ana Pais:** how does that change your performance?

**Kaneza Schaal:** the more indication or sense that people are listening the more room there is for you to tell the story. I don't know, that sounds so cliché! To tell the story fully and find pleasure in that task.

**Ana Pais:** can you also feel when the audience is not listening?

**Kaneza Schaal:** yeah, when they are disengaged, yes. (...) Sometimes it's hard to distinguish listening from enjoyment. When I think of the time I think this piece was most enjoyed, I think of Philadelphia but it got to the point where people were enjoying themselves so much that maybe some of it was getting lost, in a way... They gave us something in that performance that we have carried through in terms of what is pleasing or joyful that we learn that night. We could hear them!

**Ana Pais:** but even if you cannot listen to them, you can feel them

**Kaneza Schaal:** yeah, I see, you are looking for a word for this (*gesto com os dedos, similar ao nosso gesto para dinheiro*).



**EVA MEYER-KELLER**  
**DANÇA, DE**

4 Fevereiro 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** You want the audience to be active in your performances

**Eva Meyer-Keller:** It's important. As soon as the audience starts to think, in whatever way, to feel emotions, or to evokes thoughts or remembering something, all those different kinds of brain activity are really important and then you engage in it and that's where something happens.

**Ana Pais:** how would you define this engagement? What do you do to get it?

**Eva Meyer-Keller:** For example, with the cherry piece that I will perform tomorrow (death is certain) this was my starting point so I wanted to make the audience active in their brain, otherwise the performance doesn't work. So if you don't get "there", you will get nothing out of it.

**Ana Pais:** What do you get out of it? From all the different reactions. How do they change the performance?

**Eva Meyer-Keller:** Yes, they change the performance. There were variations. I have performed that show so many times that I have some I remember well, for example, I performed in Geneva and that was the most silent performance I have ever had. Often in this performance, people find it a bit funny in the beginning, they giggle a bit, and eventually, halfway through the performance it shifts. There is something that becomes serious or that becomes violent. It's not violent at first. It's different for every spectator but often it takes the spectator by surprise.

**Ana Pais:** How do you feel the audience? If they are with you or not?

**Eva Meyer-Keller:** I don't look at them, I don't smile at them but I can sense the presence in the room, I can sense their movement and how loud and silent it is, of course. If it's too serious or too stiff in a way I try to shake it up, it's very subtle. I can make the good gestures or I can walk faster. It's not very obvious. Or if it's too funny I try to really reduce. I try and take it in. So that the people have to focus more in.

**Ana Pais:** In what consists the audience activity?

**Eva Meyer-Keller:** They have to be there, to watch. They have to choose a place and they see each other, that's another thing. I don't see them really but they look at each other looking at what's happening. They also see how people react on different things differently, and that I noticed with my peripheral perception only.

**Ana Pais:** you performed the Jérôme Bel's "The show must go on". How was your experience as a performer in that show?

**Eva Meyer-Keller:** It's often the context and the expectations. It's horrible to generalize, but the Belgium and the Swiss, I notice with my own shows, they are very concentrated they are very quiet, and then the French and the English are a bit more aarrhrrhh. Sometimes people come up on stage. But Jérôme Bel is also very insistent in testing out his ideas before putting them on stage. He doesn't give in.

**Ana Pais:** in that show there is a specific kind of affective atmosphere in the room.

**Eva Meyer-Keller:** It's been a show I've done 50 times maybe. It's been a success. But nearly always somebody left. There was a split in three: like a third left, a third complained and shouted and a third loved it. Other times it was much more as a proposal rather than having to resist or having to love it. The Belgium they looked at in a quiet mind rather than a heated mind. In my new piece "Pulling strings" I will move the things that are already there and I want to make them visible so that the lamp becomes the performance. That's step 1. Of course also here I want that they start to project and transform them into something. Not narrative but I am working on that. In a way it's a big puppet theatre, with visible strings. I need the audience here too.

## FERNANDA STEFANSKI / TEATRO HIATO, BR

1 Dezembro 2012, Berlim

**Ana Pais:** Este era um espectáculo muito curioso porque vocês fazem três vezes a mesma cena para diferentes públicos. Como é que é fazer essa cena três vezes no mesmo espectáculo?

**Fernanda Stefanski:** No começo, a gente enfrentou um sofrimento que era uma rejeição inicial do primeiro público porque as pessoas que não sabiam que o espectáculo depois vai rodar, o que acontecia era uma coisa assim. Amigos, parentes ou até público espontâneo mesmo “ah, não acredito, sentei aqui, não vou ver o que passa lá”. No início foi o momento de aceitar essa rejeição: me amem, vai ficar tudo bem. O segundo momento da peça, o público já está relaxado. Ah, girou, tudo bem, eu vou ver tudo. Para a gente era a sensação que a segunda cena era a mais tranquila para fazer porque o público já estava mais receptivo. Parecia que a primeira plateia era mais fechada. E a terceira era um público parece que ele está te escapando porque como já está tudo aberto parece que você está falando e ninguém te está olhando. Porque aí a pessoa já está tendo a dimensão do espectáculo que é olhar as sincronias, o público fica mais disperso, olhando para tudo.

**Ana Pais:** Como é que tu sentes, como é que tu sabes essas coisas todas?

**Fernanda Stefanski:** Isso é um enigma, eu acho, porque a gente às vezes tem uma tendência para achar o riso, o retorno do riso é mais perceptível, então quando o público ri você se sente aliviado, aí que bom eles estão gostando, mas a cena de 1930 é uma cena mais dramática, para mim foi muito difícil identificar porque o retorno de que o público está junto da gente não é pelo riso. Então é mais difícil. Mas tem as plateias, tem alguns momentos da cena em que eu olho para o público e que eu vejo que ele está junto comigo pelo olhar. Eu vejo o espectador que está me olhando, que está acontecendo um diálogo. Não está contemplando só. Parece que há um movimento, parece que a cena fica em suspensão. Fica tudo em suspenso e aí eu sinto que o público está junto.

**Ana Pais:** É uma coisa mental?

**Fernanda Stefanski:** Não, é uma sensação. Tanto que muitas vezes a gente faz o espectáculo, sai e acha que foi horrível. E o público vem e fala que lindo, adorei, a pessoa que mais parecia fria é a que vem te cumprimentar depois no camarim. Por isso é que eu falei que é um enigma. Perceber isso é uma sintonia, um jogo mesmo, como um jogo de cena. Eu acho que você vai sentir, mesmo em silêncio, se o companheiro está contigo. É uma percepção subtil. É preciso sensibilidade para sacar. E há uma coisa complicada para actor. A gente fica num limite que é a gente tem de fazer o que foi combinado mas a gente não pode perder o público. E aí às vezes na tentativa de recuperar o público que você sente que você está perdendo, você acaba saindo um pouco do tom. Enfim, qual é a escolha que você faz? Parece que o público não está gostando, mas eu vou manter, vou confiar nisso que existe e vou confiar que ele vem também.

**Ana Pais:** Como é que o público muda a tua maneira de actuar?

**Fernanda Stefanski:** Eu acho que os retornos, por exemplo, algumas coisas que o público me traz. Eu faço uma cena e eu vejo uma reacção. Aquilo que faz pensar, porque é que a pessoa reagiu ali, alguma coisa ali tem. Vou investigar. Claro, quando a gente estreou tinha momentos que em sala de ensaio passava abatido, mas agora já não. Aqui é um momento importante. Agora durante é muito complicado. É difícil porque ainda mais aqui (Alemanha), que tem a diferença do idioma. Aqui é que era mesmo um enigma. Aí a gente tem a tendência de começar a exagerar.

**Ana Pais:** Já houve algum espectáculo que tenha corrido muito mal e que tenha afectado muito?

**Fernanda Stefanski:** Tem uns dias, no nossos actual projecto que a gente estreou o mês passado, é um monólogo. E tinha dias que parecia que o público tinha sido contratado para levantar a cena junto com a gente. E tinha dias que parecia exactamente o contrário, mas a gente não pode pender nem para um lado

nem para o outro. Há a tentação de embarcar nesse deleito, você fica meio carente, por favor vem comigo, mas não pode implorar, tem de deixar.

**FESTIVAL PANORAMA (RJ, Novembro 2010)**

(no início desta recolha, colocámos aos artistas do festival a questão, via email: como poderiam descrever o público das diferentes representações que fizeram no festival?)

**Raimund Hoghe**

my answer is very simple:

We shared the time and space - and it was beautiful to feel the silence in the audience.

**Anderson do Lago Leite**

Balangandança Cia.

minha palavra é QUENTE.

**Rafael Bittar Cardoso Silva**

Cia. Mário Nascimento

sensibilização artística

**José Villça**

Cia Mário Nascimento,

Recebi seu e-mail e pensei, acho que não em uma palavra, mas em um "estado".

Estado de artisticidade = o público que vê artistas, buscar artista aqui dentro para transparecer e receber algo artístico na platéia. Assim, envolvimento, troca.

**allyson mendes**

cia de dancas Lia Rodrigues

*pororoca* 06/11/10

latência física, invasão, querer todos pulsando juntos, trocar o olhar, ser visto por nós e por eles, soltar os monstros pra que todos possam sentir a potência que existe dentro do meu corpo.

*encarnado* 07/11/10

apreensão, desejo por todos, encarar cada um no rosto, de 0 a 100 km/h em 5 segundos, carregar o olhar para cada um, tirar o público da inércia, provoca-lo.

*formas breves* 08/11/10

diversão, perguntar, o que se move aqui, pra que se move aqui, o que te provoca aqui dentro.

**Valmir cordeiro**

cia de dancas Lia Rodrigues

*Pororoca*

público quente, familiar, parente

reação demorou a esquentar, no começo se manteve uma solenidade até o público começar a reagir -

como se precisasse de tempo para absorver as intensidades da peça, que no começo ainda eram duvidosas de aceitação.

os aplausos mostraram grande aceitação. um feliz encontro.

**Nick Strafaccia**

Trisha Brown company

Functional

Unknowing

Curious

**Carrie Brown**

Trisha Brown company

TBDC is happy to be part of the Panorama festival, and as a group, we have found the Rio audience energetic and warm. There is a beautiful, open energy in the Rio dance community, and we are grateful to be part of that.

## FRANK VERKYUSSEN / TG STAN (BE)

### TEATRO, BE

30 Janeiro 2013, Lisboa

**Ana Pais:** In an interview published in *Theatershift* in 1992 you said something like “the silence of the audience communicates with your staged time. The best performances are those where you are really able to feel this evolution of feelings in the audience as a group.”

**Frank Verkyussen:** Yes, I still say that to my students. I call it the breath of the audience now. And it's really almost mysterious. It's really tangible. They don't know each other, they come from completely different lives and moments in their lives, and then they sit down, lights go out and they become an entity. It's concrete. It's very strange actually. They do stay individuals because they also have different perceptions of the show. And you can have clubs in the audience and stuff like that. They have an individuality but there is a plural thing, and the public breathes to you all the time, they communicate all the time... so you build that relationship and let's say that sensibility to hear what they say and then to use that information to the advantage of the show. It's still very concrete, very interesting. You could ignore the audience or you could not be able to hear it but you feel it immediately. It's like you don't really pay attention to the person who is listening. He will communicate something to you whether is good or bad, either you're boring or it's too long or it's fascinating you're irritated or your tone isn't to my liking all these things are being communicated to you. Sometimes you don't know, you just guess. There is a guessing going on: why do you do that now?

This show needs some lightness. And if people don't pick up that lightness we know that is gonna get worse. When one sees that the audience is not accepting the lightness, he will force it, for their own good. And the other way around also. Sometimes you need to tone them down or something. The audience is very sage, and respectful and willing to understand why you're doing what you're doing so there was a lot of educating, from them to us and from us to them so it needs a specific kind of work, a specific kind of attention to hear what they are saying to you or what they are breathing to you on an abstract level or on a concrete level. And then you need to do something with that, to get them, because they become befriend with us

**Ana Pais:** (*Gesture*) Are you pulling a string?

**Frank Verkyussen:** Yeah, yeah, sometimes they are already on your lap from the beginning but sometimes they are sitting too much on you or they just don't like you. Like yesterday, you had Portuguese reservedness in a big room and a lot of parameters that were strange because the show was quite specific in its set up. There is a lot of parameters that need to be acquired from their side. So then you need to act differently, not in the way of theater but in the way of “agire” to do different things. That's all exactly the same. The silence at the beginning, they are very far but they are not against us they are just reserved and you can use that information to advance. You go wrong all the time. In this show I am in the back of the stage in the beginning so I see them coming in as individuals like sometimes in the first act, second act, Damien says oh, we lost them and I say, no no we didn't, they are there, it's fine. And in the beginning of the third act, when everything quiets down, you notice that they were there all the time, because they react very actively to what's going on there. These things are always present. The thing of being wrong in your judgment is an integral part of living this show. The intellectual is more concrete. The same situation as teachers or people who are explaining something, scientists, it's way more concrete to see if the sentence that you said arrived in the other one so that your reasoning could go on, that you could go further in your explanation. That's a more concrete dialogue it's easy to understand if people understand what you're saying, at an emotional level and at an intellectual level. You're telling stuff and it's easier to see if someone understood it. My mother for example she doesn't hear nothing. At the beginning she was ashamed, she pretended she understood. We always see the audience but you don't really see the audience. They tell you, they really do. It's not even mysterious or cerebral it's just very concrete, they really say “we got it”. If you go too slow or too explicative, they will tell you. And if you move too quickly, they will tell us, we are listening but slow down. There are all these different tempos at your disposal if you don't hear them and if you just babble on then they will just forget you. It's very tangible, it's all I can find as a word.

**Ana Pais:** You also said you made decisions at the moment when you're on stage. "you and the audience, everything depends on what you want to do"...

**Frank Verkyussen:** There is a lot of paradoxes in the theatre. I think it's built on them. It's very beautiful to see. It's very relaxing to be, for some people it's very nerving, it's yes and no are present in the same moment and it's incredible how those paradoxes communicate. In this thing, it's exactly the same. You lead them because you tell to go somewhere because you think if they are there they will hear it better, they will feel it better. But then at the same time you leave them completely free. Basically you don't treat them as stupid, you know. Just don't do that and the rest will be ok. The breathing space between you, the text and its emotionality and the audience, those different breathing spaces between those poles are way more interesting, way more vital.

**Ana Pais:** And you leave them open?

**Frank Verkyussen:** Yes, of course. I think the space between the notes are more important than the notes themselves. It's this open theory, this is what I think, but what do you think about this relationship between Creonte and Antigone? Do you think he is right? Because the idea is to show the populist side of Creonte? Every show there is a strategy and the goal is always the same: to reach the hearts and minds of the people. What do I need to get there? Sometimes it's pushing away the identification, sometimes is following the identification, sometimes is somewhere between those two poles. Sometimes it's really underlying, sometimes is showing your question. Sometimes you ask yourself: what is best to do? within each strategy the space between you and the audience is extremely important.

**Ana Pais:** In Stan, you've been developing a very specific way of addressing the audience.

**Frank Verkyussen:** There is a basic thing in the company: we can never ignore the audience. But there are shows that we never look at the audience but of course you know that they are there all the time. (...) When we say we are really playing the characters, people from the outside, yeah, but they are not really, that's the way they are doing it but for us we are just playing it. It's again part of the strategy of reaching your audience. And about what you were saying, about deciding on the spot, we have the freedom of not doing what you did the day before and that's completely essential to stay alive. There is the other side, the little actor that you are that thinks I found five ways to say this. So the romanticism of deciding on the spot is counterbalanced with this completely cold thing that you have to do this thing everyday. And you can't invent five shows in five days, it's the same show. The next day is always an exact copy. The freedom in that is more in your head and in the little things. If you are really a \*\*\* and you come and see every show you can see enormous difference. Of course, the audience impacts on the way we perform. It's the life, it's what we choose and what we need. There is a key: to make the people sitting there feel that the show they see is made for them, specifically for them and you need or you could use little things to show them that. They love that, you see that. You feel it immediately. And it's a very sweet thing actually. We do that very consciously. It's extremely basic little things. For instance, we always make sure that the audience knows that we know that there are subtitles. It completely relaxes them. As soon as you tackle that from the beginning they are like, ok, and it becomes fun. We look at the subtitles, etc. we had moments in Egypt and in Greece that we messed up and we had to restart and they loved it. They always do. It could be bad taste because you've broken some intimacy or some feeling or values, you were just cheap. That can also happen. Some people don't realize it until you underline it that we know that they know that they are there. Not the public, but that particular public. (...) someone was sneezing and I said bless you. That's the kind of decision that you make at the moment. Is it good or bad if I would say that but it's a split second. (*other examples*). If we allow us to fail, we also allow us to shine. If we don't, we will just pretend to shine. This is distinctive of our approach to theatre. The reality of the show itself is vital. The goal is to communicate things better. Not to run away from you, not to use it as a personal vehicle for your own personal enjoyment and that's of course the big frame of everything is choice. (...) that's the goal, the goal is not to run away but to run towards reality and not from reality.

**Ana Pais:** You said something almost like that in that interview. It's still meaningful to you.

**Frank Verkyussen:** There you go, you see, I repeat myself. It's a good metaphor for what I just been saying, this paradox of new and old and cliché and original and living... This friction is very interesting. This is so interesting but you said it 20 years ago... I like that paradox, this hotness and this coldness, this total control, cold blooded manipulative part of what you are doing on stage and then a very emotional

background. You wanna communicate the despair of Schnitzler or the character that he uses but one important tool is complete coldness and manipulative control. That's a beautiful part of it. Otherwise you would be lying. If you allow that coldness you could become hot again but with something else. Like what touches me is that you now hear the text and the things that it's conveying, not me hearing the text, because I've heard it too many times – it touched me and it broke my heart when I read it but not now – but what breaks my heart is that you hear it. I am convinced that these two poles must exit together on stage - text and the trivial.

I am really coming back to the very beginning the goal is always the same. The tools are at your disposal. Within that your subject is of enormous importance: it is what the audience says to you.

**Ana Pais:** Is the audience doing something to you when you are performing?

**Frank Verkyussen:** The answer is definitely yes, of course, but then it becomes more complex. It changes show per show and night per night. It is also cultural determined, how people are in an audience. Sometimes people are so relaxed that they become a little bit deaf, you know? Sometimes they are so disciplined that they become a little bit deaf, sometimes they are too intimidated. All those factors contribute to the whole. It's a very complex given if you start to analyze it. You can compare it to a one on one relationship. There is a lot of things in common. They are a block and they act as a block. How they do it? You just feel it. If you would be listening to me I would feel it. Some say, oh now, but this is how I normally react, I am not bored at all. So that's me judging wrong. Take me, for instance, as an audience. The more I frown, the more I like it. So I am a bad audience member.

Sometimes suppositions are not subjective at all. Sometimes they are very objective: they are snoring in your face. There you are not wrong.

**Ana Pais:** Do you feel that in a one to one communication?

**Frank Verkyussen:** By now you have made a sort of impression or whether what I find what you are saying interesting or not. I could be wrong. We verify, and we do verify on stage. So is it true what I say – yeah! So these interactions are also on the stage because we talk to them. In some shows we just let the thing go on. It is a bit vague but vagueness is an integral part of it. But not being obsessed by that thing because they can be completely vague and not readable at all. Sometimes they are very gifted, sometimes they are very gifted but silent, etc. it doesn't end. And after the show you can hear another different impression from someone else (actor) because they are also influenced by your own performance. For me it's [audience] one of the important nutritions of your existence.

It's also what I like a lot. I like this extreme proximity more and more actually. With Berenice we also experimented with it and the moments when it worked, when you put your hands in the shoulders of someone while you're talking to Berenice or you're playing with their hair that's very intense. It's very interesting to see that it becomes visceral.

**Frank Verkyussen:** So it's between these extremes [*proximity vs grande auditório culturgest*] that the whole thing happens. Sometimes the reaction of the audience and the communication of the audience is really in your face and sometimes is vague or way to vague and you cannot change.

**Ana Pais:** You can encounter walls.

**Frank Verkyussen:** And you feel the wall. It's tangible.

**Ana Pais:** Of course, of course.

**Frank Verkyussen:** Like yesterday, there was a little wall. Ok you don't force down the wall. And then the second act, the third act, it's all fine. It's also a Portuguese thing. Portuguese are way more reserved and polite than for example the Spanish. It's fado. It's like in Greece, it's the same thing, people are rather closed and don't show themselves so easily, where in other countries it's completely readable from the first second whatever they are doing.

**Ana Pais:** Like Spain, or?

**Frank Verkyussen:** Spain, in France you have that too, sometimes in Belgium. Holland for example is very different. It's not only country per country it's also city per city.

**Frank Verkyussen:** film is a done thing, theatre is creating on the spot. The audience comes there for continuity, that's one thing, the thing that goes on that will not be interrupted by coffee or publicity or zapping. So that's the big thing and of course, living creatures in front of your eyes. Those two poles are so interesting and so vital.

**Frank Verkyussen:** An expression I invented: the distance of the thought. It happens as I am saying something and it comes out of my mouth into your ear and translates into meaning and it reverberates at different levels: emotional, intellectual. And if it's a question it's the same thing. What you do with the audience you respect that thought distance, you respect it and push it or let it stay. So it's a tool. That means, if I ask a question you will think about it and you will give me an answer. Or we don't if we don't then we show that we know our text by heart. There are many different possibilities with that tool in hand. If I ask you, are you ok, the distance is quite short, but if I say, are you happy, I can wait for a long time because you are thinking or if you say yes immediately it means you didn't think about you. (...)

**Ana Pais:** Is it the actor's responsibility to keep the audience engaged?

**Frank Verkyussen:** I think it's even more basic. You have prepared a thing and you hope that they like that. And all that is under that umbrella. Because if you hope they don't like it...

**Ana Pais:** You don't do it!



## JOÃO GALANTE E ANA BORRALHO

### DANÇA, PT

9 outubro 2012, Lisboa

**Ana Pais:** Quando vocês pensam cada projecto, qual é a importância que atribuem à relação com o público?

**Galante e Borralho:** Há uma coisa um bocadinho casual que vem do primeiro projecto que fizemos juntos “Mister/Miss, Miss/Mister”. São dois sofás, nós estamos sentados num sofá, estamos todos nus, estamos com a cabeça, eu estou com cara de homem e corpo de mulher e o público senta-se à nossa frente e no fundo aquilo foi um projecto para um evento que era o “Petit Bazaar Érotique” que aconteceu no CCB com muitas companhias, eram os Tof Theater, os belgas que organizam e em cada cidade a que iam convidavam uma companhia e convidaram-nos a nós, na altura convidaram o João, foi o primeiro trabalho que decidimos fazer juntos e quando ele foi a Paris ver a peça, ver as peças porque aquilo era uma espécie de percurso que o público fazia à volta... demorava não sei quantas horas, as peças estavam “espalhadas” pelo espaço e o público ia ver. E quando ele foi ver isso havia um lado muito assim de marionetas, os sentidos, a dor, era tudo à volta do erotismo. Mas havia muita falta de carne, de corpo, então nós decidimos ir por aí e no fundo tentámos criar um dispositivo que era que o público podia passar pelo nosso, mas também ir para os outros e voltar. E esse dispositivo no fundo, era a tal relação frente a frente, olhos nos olhos com o público e correu tão bem, nós próprios descobrimos muitas coisas que nunca mais conseguimos voltar “naturalmente” para o palco, ou seja, a partir desse projecto começámos a perceber que queríamos criar dispositivos onde puséssemos o público no espaço e no tempo contigo mesmo a viver aquele espaço e o tempo onde ele próprio se transforma também em performer, porque depois o público estava à volta, toda a coincidência daquele espectáculo era que o público circulava por onde queria e só três é que se sentavam mas todos podiam estar a ver...

...havia uma espécie de *voyerismo* muito grande e o público transformava-se ele próprio em performer e tinha que tomar as decisões de como se relacionar connosco, nunca demos muitas regras. E esse projecto foi no fundo um ponto de partida muito grande para nos trabalhos seguintes nós percebermos, não tanto a questão do género, que nos trabalhos seguintes tivemos ainda ou a questão do erotismo que queremos explorar mas sim mais a relação público/performer, como criar dispositivos onde o próprio público tenha que se confrontar com as suas próprias decisões, como se relacionar com os objectos, nós nunca damos muito bem as regras, como se relacionar com os performers, o que fazer porque ele próprio sabe que está a ser visto e que se está também a transformar em intérprete... e lentamente foi-se tornando uma questão quase política nossa de colocar nas mãos do público estas decisões, eles tomarem consciência que ao decidirem determinada acção estão a decidir que aquilo vai mudar por causa deles, estão a interferir no rumo, naquele rumo, no rumo das coisas, e isso passou a ser o nosso ponto mesmo de todas as peças no fundo, não é?

**Ana Pais:** vocês tinham provavelmente experiência de palco antes desse primeiro projecto... disseste que se aperceberam de coisas “nessa primeira experiência”, quais coisas é que foram essas?

**Galante e Borralho:** nós trabalhámos muito tempo com o Olho. Criativamente era um colectivo mas havia uma direcção, onde íamos para estúdio três meses, cinco meses, o que fosse, à volta das temáticas que queríamos desenvolver, improvisávamos, improvisámos, improvisámos, e depois já era uma espécie de colagem, de corta e cola dos melhores momentos descobertos em estúdio e fazíamos a peça assim. Apesar de uma direcção, sempre houve bastante um acto colectivo, toda a gente era co-criador. E este primeiro trabalho, foi o primeiro trabalho que nós não fomos para estúdio. Não havia ensaios, não havia ensaios nenhuns, foi a primeira vez que estivemos a pensar, a pensar, a pensar, a trabalhar, a trabalhar, a trabalhar em casa porque também tínhamos começado a nossa relação. Era pensar, pensar, pensar, discutir, falar e não ensaiámos nem uma única vez quando foi o primeiro... depois convidámos o Miguel Moreira porque éramos três intérpretes e a primeira vez que fizemos foi tipo o espectáculo, nem ensaio geral, o ensaio geral foi ver luzes, foi ver as distâncias dos sofás, foi tipo... era o conceito... e no fundo isto também foi uma mudança de paradigma no nosso trabalho, foi deixar de fazer corta e cola e tentar focar um bocadinho numa ideia simples, numa coisa só e a partir daí pesquisar à volta disso e tentar, mais do que pôr coisas, limpar, limpar, limpar...

Isto também coincidiu numa altura em que fizemos umas viagens ao Oriente e principalmente a do Japão que foi a que também mudou ou que nos ajudou a focar nesse tal minimalismo da acção porque ao colocares as coisas tão “em quase nada”, todo o detalhe é imenso. Continua a haver em muitos trabalhos esta prática: tu vais para estúdio e encontras imensas coisas que até gostas e às vezes és incapaz de deitar fora que já não têm tanto a ver com coisas de que queres falar mas que são coisas que surgiram e que são boas mas que depois acabam por não fazer sentido no trabalho ou podiam fazer se fosse outro trabalho a seguir. E foi uma das coisas a que nos obrigámos a partir daí, a ficar no essencial, a deitar fora em vez de juntar, ficarmos no essencial...

Também porque se calhar nós vínhamos os dois das artes plásticas apesar do João ter passado pela dança no Fórum e pelo teatro, portanto ele vinha de pintura e eu vinha de escultura e de repente foi um voltar um bocadinho também a outro tipo de processo, porque também o Olho acabou nessa altura, ficámos sem espaço de ensaio ou de estrutura como estávamos habituados a ter sempre salas também e sempre que tínhamos espaço pedíamos à Eira ou à Re.al, não tínhamos uma produtora nossa também, foi uma espécie de conjuntura que foi pensar em casa e começámos a perceber que, apesar de tudo, isso fazia-nos muito mais sentido. De todas as coisas à volta e a partir daí mesmo quando... já tínhamos a Casa Branca e começámos praticamente a fazer sempre assim, é primeiro percebermos sobre o que é que queremos falar e depois vamos muito pouco tempo para estúdio. No “Atlas” que é um voltar a palco, fizemos 15 dias com alguns colaboradores e no “Untitled. Still Life” também fizemos mas quando vamos... no “Untitled. Still Life” foi um bocadinho diferente porque foi uma peça com o Rui Catalão em que fomos mesmo um bocadinho voltar a zero... uma espécie de estúdio de fotografia para onde convidamos o público a tirar fotografias connosco e aquilo vai evoluindo e vamos dando cada vez mais espaço para o público fazer o que quer... podia ser tudo fotografado... também se pedia tudo na relação entre os performers e o próprio público, o público nem sabe bem quem são os performers, toda a peça se passa à volta de uma estrutura de som e de luz e nunca acontece entre as pessoas.

**Ana Pais:** eu queria voltar à questão do que é que vocês perceberam mas especificamente em relação a essa relação com o público.

**Galante e Borralho:** O Olho apesar de tudo não tinha assim tanta relação com o público, tinha algumas coisas mas muito poucas, era um trabalho de palco pronto, apesar de não ser teatro, de texto... eu estava também na altura a fazer o “Existência” do Fiadeiro que enquanto processo também foi muito rico, não sei se tu conheces mais ou menos... a composição em tempo real, no fundo o ires para ali, para a relação com o público e não seres um personagem. A gente tenta sempre muito não representar mas apresentar o que se passa na relação, e fez-nos descobrir que era muito mais forte, dizia muito mais do que se estivesse a querer representar que agora és um homem... ou és... não sei! Apesar de haver uma caracterização que é uma máscara à mesma, o que é mais importante no trabalho é a realidade e a relação daqueles corpos apesar de sabermos que é uma performance, passado duas horas acaba.

**Ana Pais:** sim...

**Galante e Borralho:** mas o que eu acho também é que o que percebemos é que ao criar esses dispositivos onde o público é colocado e ao fazer com que o público se torne performer, a performance é do público, não é tanto nossa. Nós criamos uma espécie de campo... eu acho que há... um enquadramento onde o público se movimenta e se relaciona connosco mas não existe uma coisa que é para ser vista... de fora... No “No Body Never Mind 002”, por exemplo, estamos nós os dois deitados no chão, eu e a Ana, que depois foi dar ao “World of Interiors”, esse que sou só eu e a Ana deitados no chão a respirar. temos um microfone na garganta e no coração, aquilo passa-se mesmo muito pouco, o que é bonito e também no “World of Interiors” é, em termos coreográficos é o que o público faz, se se deita, se não se deita, se adormece, se tocas, se nos toca, se vai ouvir, se não vai ouvir. Uma das coisas que eu acho que faz muito sentido para nós e para o nosso trabalho e que foi a partir daí que a gente percebeu que é o facto de colocares o público numa experiência, fá-lo pensar e sentir as coisas de uma maneira menos distante e ao vivenciar ele coloca-se, eu acho, coloca-se mais questões, e a nós também como performers.

**Ana Pais:** muitas vezes com o elemento da nudez e da exposição dessa nudez, muita proximidade, como é que vocês sentem essa relação?

**Galante e Borralho:** nós passámos a sentir o público mesmo muito próximo não é? Passou a ser uma relação directa com o público, ao ponto de no “Untitled. Still Life” não é... que temos agora, agora temos beijos na boca com o público...

**Ana Pais:** ai que medo!!! Eu não vou!!!!

**Galante e Borralho:** não, não, nós não obrigamos ninguém! Nós propomos muitas vezes entre intérpretes e o público está e às vezes é o público que inicia o processo. Quando muito, nós estamos abertos a isso acontecer e propomos, mas não é um propor falado, eu estou aqui e daqui a um bocadinho vou-me aproximando, e há uma música, uma luz.... tu decides, tu podes levantar-te do sofá e ires embora ou então podes decidir. Há muitas vezes que é o público que começa, não somos nós. É uma decisão, não é induzido porque a peça continua para além dele beijar ou despir-se, continua, nós temos a estrutura, a peça acontece sem eles... mas são propostas, são propostas abertas que são postas na mesma, são propostas que se eu me dispo tu podes despir-te e aí é a decisão do público fazer ou não fazer. A partir deste tipo de propostas, o público mais facilmente vem ter connosco falar sobre não é? Passas a saber melhor do que é que eles pensam daquilo que fizeste ou da sua relação com a obra. Mas da nossa parte como performers, do que sentimos, é muito difícil realmente falar sobre isso, mas é... no caso tanto do “Mistermissmister” como no “Untitled. Still Life”, acho que o que é mesmo para mim muito interessante é tu estares ali a viver aquele momento com aquela pessoa, ou outra, ou várias, e perceberes que pode acontecer imenso ali e não és só tu que estás a fazer. Não sei como explicar isto.

**Ana Pais:** por exemplo esse espaço aberto, ele pode ser preenchido ou não, imagino. Se calhar já houve situações em que ele não foi preenchido do vosso ponto de vista. Qual é a diferença de um espectáculo que tenha sido preenchido ou não, há diferença?

**Galante e Borralho:** o público participa muito. O público quer participar muito. O público é que adora participar, é mais o contrário. Há muitas vezes que tu, esteticamente dizes assim “Ah foi péssimo, foi horrível, olha o que ele fez”, mas faz parte... tu crias dispositivos onde tudo é possível, tu enquanto performer não podes fazer tudo, tens regras, tens uma estrutura mas o público pode fazer o que quiser e acho que acontece mais vezes é quando tu sentes que esteticamente foi horrível o que ele fez mas para fora funciona, porque é uma realidade que se está ali a passar. Enquanto performer, no caso do “Mistermissmister”, o que é para mim mais estranho é quando a pessoa que se senta à minha frente põe uma máscara e não se relaciona contigo na realidade, está a fazer uma performance para os outros. Ou seja, sabe que está a ser visto e está a fazer “show-off”, está a dizer que sabe...

**Ana Pais:** como é que tu sentes, como é que tu sabes isso?

**Galante e Borralho:** tu sentes. Tu sentes quando a pessoa está a olhar para ti mas não está contigo, não está no mesmo espaço que tu...

**Ana Pais:** isso é muito engraçado porque o que dizes parece-se com o sentido da aquela expressão “o público está connosco ou não está connosco”? Mas fala-se disso quando estás em palco não é? Com um público na plateia. De repente isso poder ser possível numa relação de um para um é muito curioso. Como é que vocês sabem que o público está convosco ou não está convosco?

**Galante e Borralho:** sim, tu sentes quando um sorriso é verdadeiro, quando aquela pessoa que está à tua frente, acho que sabes tão bem não é? E depois também há várias coisas, muitas vezes há pessoas que se sentam e entram por nervos, ou por não saber como se comportar, ou como fazer ou por serem também performers e não sabem quais são as regras e começam a fazer muito, estão mais a fazer para fora do que na relação contigo, para fora no sentido que sabem que também estão a ser vistos, então fazem imensas coisas e de repente aos poucos vão-se entregando com o tempo e acabam por estar muito mais genuínos na na relação e já não querem saber quem está a olhar e quem não está, não quer dizer que não façam coisas à mesma e que se vão rendendo e como há pessoas que se sentam e dizem: “tu percebes-me”, mesmo que tenham falado para si próprias: “não me vou rir, não vou mostrar se estou a gostar ou não estou a gostar” e entram com uma máscara e uma personagem que foi uma decisão e estão a olhar para ti super sérios e aos poucos vão entrando e tu quando consegues às vezes um sorriso tu percebes que aquilo foi muito genuíno e que caiu tudo naquele momento. Tu percebes e às vezes falas com as pessoas no fim e as pessoas dizem: “ah, fui para ali e disse que não me iam conseguir fazer um sorriso, nem mandar um beijinho, nem nada”. Na reacção, eu acho que enquanto performer, para mim o que me dá mais gozo no “Mistermiss” e no “Untitled. Still Life” é quando eu sinto que estou naquele momento mesmo com aquela pessoa e a pessoa está comigo, mas não quer dizer que depois o espectáculo não funcione bem mesmo com as falsidades todas, as máscaras, acho que isso faz parte também de nós não é? Mas é mais intenso também para nós quando o público está ali connosco, com verdade, porque nós, a partir do momento em

que existe uma verdade também da parte do público para nós, nós podemos ser mais facilmente verdadeiros e deixar cair o nosso lado performático não é? Porque quando temos alguém à nossa frente que é mais difícil ou que criou mais máscaras ou mais *layers* perante a performance, nós temos que accionar uma espécie de mecanismo do performer, estratégias de comunicação com as pessoas... E ao mesmo tempo é um loop, que são estratégias quase técnicas, apesar de terem a ver com a relação que tu estás a tentar... e quando realmente cai tudo e se torna verdade é muito mais simples a coisa funcionar não é? Funcionar no seu todo porque não estás só a fazer coisas para provocar o riso ou para desconstruir a pessoa... de repente estás tu a comunicar com aquela pessoa, na realidade...

**Ana Pais:** eu agora estava a pensar, essa coisa da verdade e falsidade é sempre muito escorregadia não é? Nós tínhamos que encontrar assim uma medida qualquer, a medida do vosso nível de falsidade e do de verdade.

**Galante e Borralho:** nesse sentido há muita gente que se senta contigo e está a estabelecer uma relação contigo que diz muitas vezes quando sai dali que está ali a achar: “comigo ela está a ser super verdadeira, está apaixonada por mim, eu sou o único na vida dela” e depois levanta-se e chega outro e diz assim: “fogo eu achava que para mim é que tinhas sido e de repente estás igual ou estás mais intensa com o que vem a seguir”...

**Ana Pais:** poderá haver outros factores que possam dar essa sensação de verdade? será que isso tem a ver com uma determinada qualidade da atenção que a pessoa dá, tu falaste em entregar-se, não foi? Faz sentido pensar nestes termos? Pensar em termos desta qualidade de atenção que a situação no fundo o que permite é uma troca afectiva que produz a intensidade da situação?

**Galante e Borralho:** Por um lado, o trabalho de palco mais normal não é... de plateia-palco-plateia tem umas certas regras para que captures essa atenção ou não, ou destruí-la ou... no nosso trabalho, um dos grandes pontos de trabalho que temos eu é como fazer com que esses dispositivos sejam capazes de fazer com que o público se entregue ou esteja dentro da proposta e isso tem a ver com a capacidade de atenção, tem a ver com o tempo, com a questão do tempo... Outra questão com que lidamos muitas vezes é tentar anular a violência, porque nós queremos que o público se aproxime e não que se afaste... Então nos trabalhos tentamos criar sempre dois lados, um lado mais estranho com um lado mais confortável, mas fazer com que o lado confortável seja mais ou menos fácil para o público se aproximar, antes de se decidir se se vai afastar ou não, não se sente agredido. Já aconteceu também termos pessoas à frente que depois vêm falar connosco (que era um programador afinal) e que nós pensávamos: “Ai, aquele homem estava super sério e não sei quê, deve ter odiado” e depois ele vem falar contigo e adorou mas não mostrou... porque às vezes há isto também, nós às vezes não temos a certeza daquilo que se está a passar na cabeça do outro...

Na maioria das vezes, nós temos esta coisa de saber que aquele sorriso é verdadeiro ou que aquele olhar foi verdadeiro mas há pessoas que não te mostram isso e não consegues mesmo saber o que é que se passou dentro da cabeça, ou tens esta relação de achares uma coisa e afinal era outra... de achares que tinha, que a pessoa não tinha gostado nada e depois a pessoa no fim vem dizer que tinha gostado muito, por isso não é linear, isto desta verdade... sim, mas tem muito a ver com o que estás a ver deste lado afectivo, de uma empatia, de conseguirmos, porque no fundo o público também dá imenso, eu acho que o público também sabe quando realmente está alguma coisa ali a fluir que se sabe que é uma performance, que é um espectáculo mas como é um momento único também baseado nessa realidade que fica ali, que toda a gente sabe que é um espectáculo, tem um *frame*... mas que está realmente qualquer coisa a acontecer naquele momento ali e passa muito por este lado eu acho... afectivo também...

**Ana Pais:** eu imagino que essa fluidez de que tu falas é quando a coisa corre bem...

**Galante e Borralho:** sim, no fundo o “Mistermiss” nunca há um correr mal. Eu acho que corre sempre bem. Nós aí somos muito optimistas. Pelo menos para mim, não é possível correr mal, nenhum dos espectáculos eu acho...

**Ana Pais:** mas das diferentes reacções do público, eu imagino que tenham um impacto em vocês, não é?

**Galante e Borralho:** sim. Já não me lembro qual é que foi o sítio onde terminámos o “Mistermiss” e disse: “olha este nem sequer deu para ter tusa”, não foi? Há espectáculos que aquilo realmente parece que fica assim meio à superfície, mas correu bem, para nós é que não atingiu um nível de profundidade. Na maioria das vezes isso passa por o público ser mais tímido, fica muito pouco tempo, tem um lado também

quase de educação que é: “tenho de me levantar para dar lugar a outro” e não deixa quase a relação desenvolver, crescer ou pelo menos ficar o tempo suficiente para passar por vários níveis, desde o desconforto à timidez, passando a seguir pelo: “já estou mais confortável” e a seguir já se calhar manda um beijinho também como público ou às vezes levantam-se e vêm agradecer e dar beijinhos também, já aconteceu. Quando nós dizemos que não deu para aquecer quase é quando é um público que é tímido, no sentido em que fica muito pouco tempo não é? Sim. Sim, porque há o público tímido que se relaciona com o objecto de uma forma mais profunda apesar de tímido, apesar de tímido pois e há assim este público mais tímido que aflora só, não tem coragem. Tu sentes... foi a última vez que fizemos, foi em Ljubljana, sim. Nem sei porque é que é, se é porque não estão habituados a ver... ou confrontar-se... acho que tem a ver com tudo o que se passa à volta. Eu acredito muito que os espectáculos também resultam melhor ou pior consoante o enquadramento que lhes dás e os nossos então é mesmo muito importante e no caso de Ljubljana foi um espectáculo colocado num sítio de palco, e este, o “Mistermiss” é um espectáculo bom para ser colocado, misturado com outras coisas, num sítio de passagem, num sítio onde as pessoas bebem copos ou num sítio onde estão a acontecer outras coisas e quando é colocado assim... para se sentirem menos observados no fundo, sozinho, no fundo não podes colocá-lo, o espectáculo, nem numa sala sozinho onde a pessoa entra e tem um choque, nem num sítio também cheio de coisas também... isso já aconteceu, fizemos no Lux e funciona até um certo ponto, depois quando tem já álcool e droga já passa para um nível que não nos interessa de todo, portanto tem de ser assim um meio termo, porque também se, neste caso, o facto de ser só uma coisa numa sala onde o público está mesmo parado a ver, não há aquela coisa de circulação e volto e vejo... é que aquilo é um acontecimento ali que ganha uma solenidade que é menos interessante, que descontrai menos as pessoas, ou seja, para elas darem o passo de se sentarem é preciso muito mais coragem do que de repente há ali uma mesa e ali outra e: “ah, agora não está ninguém a ver, vou... ou bebo mais um copinho de vinho e vou”. Os franceses funcionam muito assim, depois do segundo copo já todos vão.

**Ana Pais:** Que elementos é que são precisos para haver essa relação profunda?

**Galante e Borralho:** eu acho que o tempo ajuda, o tempo que passas com alguém não é? Porque primeiro há assim uma espécie de patamar, há muita gente que diz: “não tenho coragem de ir... de me sentar e ficar a ver de fora muito tempo”, depois toma coragem e senta-se e depois sai outra vez e nunca mais ninguém se senta e ele como já foi uma vez, senta-se outra vez, noutra dos três e às tantas já fica mais tempo porque... em Ljubljana aconteceu, pessoas que voltaram várias vezes, porque como ninguém se sentava e eles já tinham passado o primeiro patamar, mais facilmente voltavam e apetecia-lhes voltar, então é assim uma espécie de, que acho que é preciso alguma coragem também da parte do público, na realidade nós estamos nus mas estamos menos desprotegidos do que eles que estão vestidos...

**Ana Pais:** claro...

**Galante e Borralho:** o poder está em nossas mãos apesar de que nós damos logo nos primeiros minutos, que não vai acontecer nada, não vamos tocar. Ninguém vai ser assustado, ninguém vai saltar de repente, fazemos as coisas lentamente, tentamos que eles percebam já, logo na primeira pessoa que se senta que não vai haver mais do que um olhar, quando muito há um toque na mão, as regras têm de ser dadas aos poucos, já no no “Untitled. Still Life” também, nós começamos por convidar com um gesto, não forçamos ninguém e às tantas deixamos de convidar, passamos a ir e eles já perceberam que também podem ir sem o convite. Claro que há uns mais audazes... mas eu acho que tem a ver com isto sim, é quase uma forma clássica de romantismo, é assim é, é o tempo, é a luz, é tudo... se for suave, tu ganhas profundidade não é? Não sei, no nosso caso, destes espectáculos suaves. Mas acho que também tens, que o público também tem de ter uma dose de decisão muito grande e muitas vezes essa decisão da parte do público também faz a coisa mais profunda ou não. É como no caso do “World of interiors” que tu viste, há muita gente que se deita ao lado ou que se senta a ouvir e há muita gente que é capaz de pôr o braço por cima ou faz festinhas na cara do performer... agora estou a pensar naquela coisa que a gente misturou com a gravidez da... com a luz baixinha, como é que se chama? As hormonas do parto, Oxitocina! A oxitocina é muito desenvolvida naturalmente, portanto só é provocado quando a luz está baixa, quando tens música calma, o teu corpo produz oxitocina natural e no fundo eu acho que nós também tentamos fazer isso, sem ter pensado nisso eu acho que é isso que tentamos criar para depois ser fácil esse aprofundamento, porque cria-te um, pronto, uma relação. Tu acalmas-te, tu produzes isso, se o teu corpo produz... estou aqui a pensar... também... a gente nunca pensou nisso assim... Sim, porque eu acredito que as pessoas quando se sentam a primeira coisa que sentem é a adrenalina não é? Os nervos, o que é que eu faço, como é que eu me comporto... mas depois, mete uns *headphones* com canções de amor, a luz é baixinha, está ali tudo muito lento... nós estamos a seduzir, não é?

O que é que faz, porque realmente é estranho, o que é que faz alguém que não conhece a outra pessoa de lado nenhum, deitar-se ao lado, abraçar-se e a ouvir não é? E, tu mesmo como performer, tu atiras-te para um sítio onde tens de estar aberto a que alguém te dê um beijo na boca ou alguém que te abrace ou alguém que te sussurre também.

**Ana Pais:** o espectáculo nunca pode correr mal, mas a nível da vossa sensação há coisas que a relação com o público, o facto de afectar de determinada maneira a vossa performance, se vos faz sentir de maneira diferente...

**Galante e Borralho:** nunca pode correr mal... isso levado ao limite, se ninguém se senta, corre mal não é, no sentido de não acontece pois. Sim mas nunca aconteceu. Algum já levou algum tempo as pessoas a sentarem-se, ficam a olhar, a gente está ali a fazer sinais, isso já faz parte... mas eu acho que até essa espera é um espectáculo... O público não vai ver na íntegra se ninguém se senta. Mas o público vê três pessoas que estão à espera que alguém se sente e não se senta, nesse sentido não pode correr mal porque, primeiro alguém se senta sempre... Sim, mas no "Untitled. Still Life" por exemplo que também tem essa relação com o público e o público pode decidir muito e tu sabes quando é que corre melhor ou pior. Nunca corre mal porque tudo é válido mas tu sabes quando é que houve um dia em que funcionou melhor. Isso é também como um espectáculo de palco... tu nem sabes bem porquê e dizes: "hoje correu muito bem" e não sabes muito bem dizer porquê não é?

**Ana Pais:** mas não sabes mesmo?

**Galante e Borralho:** eu acho que sabes. Eu acho que quando nós dizemos que correu mal bem...

**Ana Pais:** pois era aí que eu queria chegar.

**Galante e Borralho:** quando nós dizemos que correu bem... Asensação que eu tinha no Olho, quando por exemplo sentia mesmo que corria bem era quando tu te esqueces que estás a interpretar, para mim era quando tu de repente te vês num sítio novo, apesar de ser uma cena que já fizeste um milhão de vezes durante um mês, mas de repente estás a viver aquilo com uma intensidade como se fosse a primeira vez. Para mim é o que eu sentia no Olho e aqui vai dar ao mesmo apesar de ser menos representativo é quando tu te esqueces que tens de fazer coisas e fazes aquilo a vivê-las e não a fazê-las... e não a representá-las, a vivê-las...

**Ana Pais:** como tu disseste agora, é quando tu estás dentro, como é isso?

**Galante e Borralho:** tu nem sabes, tu nem tens essa noção quando estás aí, tu só tens essa noção quando saíste já daí... é um bocadinho como fazer amor não é? Tu às vezes tens o orgasmo e só depois é que voltas ao som da rua, ou do eléctrico ou não sei quê. mas ao mesmo tempo, tu num espectáculo, tens um lado técnico que tem que ser cumprido, não é tens um lado temporal, pronto, há espectáculos diferentes não é... pode haver uma coisa mais aberta mas... no nosso caso nós também temos, é um lado de tempo e de espaço que tem de ser cumprido e é engraçado como é que é possível este sair, uma espécie de sair daquela realidade técnica e ao mesmo tempo não sair porque não podes sair, tens que cumprir uma série de regras...

**Ana Pais:** O que se pode dizer também em comparação a essa experiência de palco, essa relação com o público e com o palco é que... exactamente porque estão dentro desse fluxo ou dessa intensidade, dessa experiência vivida, dada a proposta que vocês fazem ao público, se o público não for convosco vocês também não podem estar dentro dela...

**Galante e Borralho:** não. Não... de todo.

**Ana Pais:** portanto implica necessariamente que alguma coisa aconteça com o público...

**Galante e Borralho:** sim, sim. Por isso é que quando o público realmente se consegue entregar, quando se consegue ir mais fundo na relação,...

**Ana Pais:** estar ali...

**Galante e Borralho:** estar ali! Estar ali, significa estares tu com outra pessoa, com o que tu és e com o que a outra pessoa é sem meteres uma máscara de que também sabes pôr o dedo na boca. O espectáculo é uma coisa de sedução e o público pode fazer o que quiser, também nós fazemos e quando funciona melhor é quando tu não estás preocupado com o que estás a fazer, mas estas realmente a viver aquele momento, estás naquele espaço, no tempo, sem grandes questões.

**Ana Pais:** faz sentido perguntar em relação ao vosso tipo de trabalho, se o público, se aquele confronto inicial com o público, vos mostra alguma coisa sobre o espectáculo ou não?

**Galante e Borralho:** ah sim! Imenso! No “Mistermiss” evoluiu imenso nestes 10 anos... O nosso trabalho testa esses limites mas se percebemos com o público que os limites são mais alargados, então tentamos abrir mais ainda mas essa... mas mesmo assim, dependendo do público e do dia também temos de ser flexíveis àquele público específico. Sabemos quais são os limites de trabalho mas temos de estar sempre conscientes com aquela pessoa especificamente... à resposta que te vão dando, não é? tu sabes que há um limite qualquer geral de trabalho é uma coisa, outra coisa é aquela pessoa que está contigo, quais são os limites... é diferente da outra... e às vezes enganamo-nos, às vezes achamos que a pessoa tem menos limites vais mais longe e fugiu-te o público...

**Ana Pais:** exacto, exacto!

**Galante e Borralho:** às vezes parece que são mais corajosos, às vezes nós enganamo-nos também nesta relação... na primeira coisa se calhar fogem mas se voltam e conseguem ficar até ao fim, serem super intensos, entregarem-se à peça... no “Untitled. Still Life” que é uma peça em que o público faz muito, às vezes é mesmo surpreendente perceber como aquela pessoa que parecia que nunca mais queria ser convidada ou que recusou uma vez e que depois foi e nunca mais saiu de lá de dentro...

**Ana Pais:** exacto.

**Galante e Borralho:** esteve sempre de uma forma activa.

**Ana Pais:** O limite não é a distância do palco, não é a separação entre o palco e a plateia, o limite também não é necessariamente todas as decisões, técnicas ou dramáticas ou coreográficas que tu decidiste antes de... para fazer o espectáculo. O limite é uma outra coisa ainda não é?

**Galante e Borralho:** bem na maioria das nossas peças, eu acho que o limite está muito em perceber como é que aquele grupo de pessoas consegue criar uma coisa juntos e no respeito entre aquelas pessoas, porque há muitas vezes... há pessoas que são mais audazes que outras, que se despem também, não é por isso que passam o limite mas tu percebes, às vezes pergunto-me: “mas nesta peça, no “Untitled. Still Life”, qual é que é o limite? As pessoas podem dar quecas, se quiserem?” e na realidade podem, se quiserem, mas há um limite que é construído em social, que não estão sozinhos contigo não é? Não estão sozinhos entre eles porque muitas vezes a relação passa em frente deles. Portanto é criado também conforme o limite na relação com o outro, com aquele grupo específico! Já nos aconteceu em Praga, no “Mistermiss” termos um casal, não sei se eram namorados ou se eram só amigos, começaram a beijar entre eles e estavam na nossa frente e estavam a tirar o lugar, no fundo, a outro público que se podia sentar e se relacionar connosco...

**Ana Pais:** pois, fecharam...

**Galante e Borralho:** porque eles fecharam-se entre eles e deixaram de relacionar mas ao mesmo tempo eles sabiam que estavam a ser vistos e o público tem que decidir se quer ver aquele espectáculo do público não é... se lhes pede para saírem e vão dar beijinhos para outro lado para eu poder agora sentar-me e todas essas questões de saberes como agir em sociedade...

**Ana Pais:** certo, certo!

**Galante e Borralho:** é um bocado isso. A responsabilidade é de todos e seres activo se realmente queres ver, tens de ter coragem de ir pedir-lhes se querem sair para te sentares e eles também têm de ser capazes de perceber que há um limite de tempo ali que se calhar têm que parar com aquilo ou não, ou alguém vai lá dizer para eles saírem e eles saem por respeito. É uma questão também de construirmos coisas juntos, da experiência proporcionar também responsabilidade. Às vezes com o “Mistermiss” como há aquela

ideia de que o artista é aquilo que mostra, as pessoas vêm-nos ali e pensam: “grandes malucos que são” e depois no fim quando nos vêm desmaquilhados, vestidos e a sair com o carrinho de bebé dá assim um... “então afinal o que é que é aquilo, então eles são normais?” Sim, esse lado há muito. Porque às vezes o próprio público pensa também que aquilo que tu mostras é aquilo que tu és, que é uma continuidade da tua vida e não apenas um conceito que tu criaste para alterar alguma coisa, para fazê-los mover, para fazê-los pensar, para te relacionares com o mundo mas não obrigatoriamente uma continuidade da tua vida privada.



## SEAN PATTEN /GOB SQUAD

### TEATRO, DE

29 Novembre 2012, Berlin

**Ana Pais:** I am interested in discussing with you *The Kitchen* in particular. But, in general, your work is very much audience aware, right?

**Sean Patten:** I think you're right that we are conscious of the audience and what they bring to it and we deliberately put that at the heart of our pieces and sometimes more explicitly and sometime less... One piece that I think would be very interesting for you is "Revolution Now" where we really take this explicitly and state it and there's a key moment in the show which is always very funny and tense where we sit down and after about 20 minutes in we look at the audience and they look at us and then we say "so feel free to project on us" and then leave it for a long pause and then we say "let's face it you all came here tonight because you were lonely, you paid good money, some of you 25 euros to be here tonight to be part of something bigger than yourselves" and then we sort of let that sit and so probably if you watch the DVD later you'll see the audience present, the audience being there is the show... and so we're very conscious of that... and another piece that you might wanna look at on video is "Room Service", have you heard of that one? Where we also say, it's even in the title "Room Service, help me make it through the night" and we have this ridiculously difficult task to survive the night alone in our rooms and so we need the audience to help us make up stories or keep us company or support us or be our friend or pretend enemy or hostage sometimes... so we're very interested in what the audience can bring to a night... And in "Kitchen" it's not about involving the whole audience, we choose 4 people to replace us, but I think that those 4 people they're sort of representatives of the audience and so you know that "they've picked him but they could've picked me" so it binds the whole fabric of the thing together...

**Ana Pais:** I like the way you start and finish a show, the beginning is an invitation... you take these words from an old critic "we are in the beginning, this is the essence of time" and then you close with that sentence as well but the difference is you have the audience members on stage instead of yourselves and the time is not the 60's anymore... it's the beginning of our time... I find that crucial for establishing the connection with the people in the room. Cause fortunately I was not on stage...

**Sean Patten:** Well we would've sensed that and we wouldn't have picked you... we don't wanna make anyone do it who doesn't want to do it... We take care to look people in the eye and if they look away then obviously they're not into it, if they're just calm and meet your eye then possibly they'll be people we pick...

**Ana Pais:** so for me the connection of the performative action of saying "this is the beginning" at the beginning of the show and at the end and connecting to two different moments in time. I wonder if you had some intention about that moment in terms of structure...?

**Sean Patten:** If you sort of start to pull apart the piece you can see there's all kinds of, sort of like a symphony in a way, there's all kinds of links or repeats or themes or texts which are constantly sort of looping and we sort of bracket it by saying we're leaving here now, we're going back to 1965 and then at the end we come back to now especially with this change of black and white to color... this is a big symbol and then of course with that 4<sup>th</sup> replacement there the task is complete... if the task is gradually to replace ourselves, the 4 people... 1, 2, 3, 4... and the very last thing is this 4<sup>th</sup> person coming in... and so of course they have to deliver the text... also what we wanted to have at the end of delivering that text, "here we are now at the beginning, the beginning of everything, from here on in everything will be new" and after that we wanted to have a minute or so without us telling them what to do... so they take off their headphones and then it goes to color and of course without their headphones on we can't control them. So what we tell them is "the final image of the piece is you guys just in the kitchen, you can do what you like, you can talk to people, there's some beers behind you or whatever" and so they take it off... and that in a way I find that very exciting cause in theory that's the end of the show... they can do what they like but of course they're in that world so they never completely destroy it. But that also refers to the end of the original kitchen cause they got through the script quicker than they thought and then there were some minutes left at the end of the reel and everybody just opens some beers and just sits around and talks for the final few minutes...

**Ana Pais:** I saw the ten minutes on Youtube. That doesn't include the ending...

**Sean Patten:** so it's also a quote for that. But we definitely wanna bring it back to the present moment, to the here and now, to this situation in that here we are, a room full of people, and we're watching, all we can see is four so called real people, members of the audience, in color without anyone telling them what to do... and they've just said " this is the beginning, the essence of our time"

**Ana Pais:** I would be interested in hearing what is the real difference between a performance and an experience which involves the audience in a more direct way.

**Sean Patten:** I think with all of those pieces we never give complete control to the audience, we have tightly defined moments, you know that's sort of like the icing on the cake, those audience or public interactions... we're looking for sort of key exchanges or key moments which are really gonna work... so for example in "Room Service" we never just invite the audience up to spend several hours with us... there's one point where someone says "I want you to come into my room and we can pretend that we're old lovers and you come in and we'll just dance one song but let's not spoil it by talking" so it's about an image or a moment... but of course it's always sort of teetering on the edge and that's the exciting thing for the audience... for us when we make a show we want people to come and have a unique night out and have the experience or idea that tonight couldn't be like yesterday and it couldn't be like tomorrow cause that's why we go to theater isn't it? Rather than watch TV or watch a film we come for something special, something unique so we definitely like to have that risk in the air... and for us it's kind of a bit boring if... we're not the sort of people who could do something which is completely fixed or planned or scripted, I mean some people can do that and some pieces of performance are great because of that but that's not the way we work so we always like to have some unknown element and the show that you'll see tomorrow or the day after? That unknown element is that we're improvising a lot of it so we're surprising each other and of course our other strategy is to involve members of the public or audience.

**Ana Pais:** we always think of theater as being a unique experience but how do you feel that difference? Because you're the one who feels it... there is a difference because there are different people in the room so how do you feel that? Not only in general but also in terms of when you have a direct address with the audience or a more traditional stage relationship with them?

**Sean Patten:** I mean it really is what makes it more exciting for us, like in "Kitchen" this moment of the kiss, this intimate conversation and the kiss that really is very different every night, sometimes people say no, sometimes the two people in the bed have a real connection and you can see that, sometimes the member of the audience is super confident and the performer is a bit overwhelmed by that, sometimes it's the other way around and so within all this artificial structure we try and make moments of real genuine person to person exchange... Also in "kitchen" there's this sort of screen test interview where you ask people "so what's your name?" or "if you would change your name" and it's so funny, the differences of answers, it's about 10 questions long of an interview but how people react it changes from night to night, it's incredible, depending who you pick or what mood they're in, sometimes they can be very funny, sometimes they can be quite sad and that's what keeps it exciting for us, even when we're not the one doing the interview you can hear it in the other room in the kitchen, sort of half listening and because we've done that show so many times we know these are the fixed parts and also we're reacting to sound, the sound design that is playing music which sort of moves it along... so we can really enjoy those moments which are open on what the audience do...

**Ana Pais:** in your personal experience how would you describe when a show works beautifully or not... how would you describe that experience?

**Sean Patten:** well it's that feeling that we're all in for, audience and performers, of having had a unique evening, you know a night like no other, which surprises you, sometimes where someone sort of breaks the rules a little bit in an interesting way... Or particularly what we're looking for with these audience interactions is people who behave in a way that isn't like performance... so sometimes if someone doesn't deliver their text beautifully but they say it too loud or an unusual rhythm or reveal something of themselves that a performer wouldn't do that also makes it very exciting...

**Ana Pais:** so it's about the personal... and the specific exchange

**Sean Patten:** yeah it works but we're happy mostly when we can really get to see a little bit of what these people are, it's kind of like a double exposure in a way, you see who the people really are and you also see the role that they're trying to fill...

**Ana Pais:** (paraphrasing) but in the "Kitchen" you only have that experience at the end... deceptively intimate seeming shelters... but you have a sense of the audience onstage so how would you describe that?

**Sean Patten:** It's a very nice mixture because you know it's a live show and you can hear when people react or they find something funny or their a bit tense or when their bored...

**Ana Pais:** even when it's not sounds...

**Sean Patten:** so you can hear them but you can't see them and it's a very nice mix because every time we go on tour the set goes up and it's like coming home again because that never changes for us and so we feel very comfortable in that little room and we're not standing on a stage looking at this big sea of people... so we can just sort of have fun just for us but you're also tuned in as to how it's going down and I think particularly for the audience members that's really helpful... if you were to do that kiss scene on a stage with hundreds of people watching it wouldn't be like that at all but because you're here in this little intimate space you do feel like it is an intimate thing and people do feel secure and protected paradoxically even though that you know that there's people watching... I think that it goes back to something quite animalistic... just you and me talking in this room it feels quite intimate even though if we knew this was like a live radio broadcast we couldn't really cheat our senses in a way, so we always try... To get the best out of people we always try to give the most secure and comfortable environment... if you just sort of take someone and throw them on stage of course they're not gonna feel confident or maybe they're gonna feel a bit exploited and you won't get the best out of them. So we're generally interested in seeing a bit of how people are and not playing a trick on them for our own entertainment... we wanna elevate people so that they feel good...

**Ana Pais:** that was a very clear feeling for me that you were taking so much care of the people onstage...

**Sean Patten:** yeah, of course, because you don't want to be thinking "oh my god, poor man"... you just want to get involved in the thing... it's a fine line... In the other pieces, of course you wanna challenge people and you wanna push their buttons a bit, like with that kiss thing, that is of course going over a lot of peoples boundaries and that's interesting when that happens but it's a fine line of sort of making people feel comfortable, not forcing people but sort of persuading them, getting them to do strange things with an encouraging, seducing way rather than...

**Ana Pais:** do you think there is a qualitative difference between the way the people invited on the stage change the performance and the people in the audience change it in what they do?

**Sean Patten:** yeah, sure, I think that the link of empathy is very strong, because they've all met us, everyone has walked through the set and when we come out, it could be you or it could be you or we'll take you... so there's definitely a feeling that these 4 people are representatives of our audience... so I think there's a lot of empathy and projection going on. So they're definitely with it and a lot of people have come up to us afterwards and you can tell that they're definitely...

**Ana Pais:** how can you tell? That's a very interesting expression... "they were with us"

**Sean Patten:** well they come and talk to us afterwards, I mean we never like to go and sort of bow and hide in the dressing room, you know we invite people to come and see this thing lets make ourselves available... so often as soon as we've taken a bow we go back out again and most often people who want to talk to us... and people say "oh my god I'm so glad it wasn't me" and "I was thinking the whole time how would I react" and "didn't they do well" and so they definitely feel a connection to those audience people.

**Ana Pais:** do you feel that when you are onstage or you know that because you talk to them after?

**Sean Patten:** When “Kitchen” goes well there's definitely a strong atmosphere in the room and people are definitely with it...

**Ana Pais:** can you describe more how? How can we talk about it... it's a bit essential to the performance.

**Sean Patten:** I think this is a big reason why in pretty much all of my shows that there's always an element of comedy, it's of course, when people laugh that's the most focal form of feedback that we have... and we never like to do things which are pure comedy because we always want to touch people and make people think and all that stuff that theater can do but often we'll, certainly in the beginning, we'll try and warm people up, with things which are amusing, or things which make people laugh cause it sort of brings them together as a mass and also that's a connection between us and them and then you know in “Kitchen” I think it goes on a journey, it goes to different places...

**Ana Pais:** yeah, I was curious because you don't have this visual contact I was interested in how the feeling of the audience would be different for you...

**Sean Patten:** well it's very important when they laugh because that's the thing, but apart from comedy you can always tell when people are really concentrating, there are no more coughs... There's a point in the show where the first person comes out- it's the screen test person- he says "hey stop the film this isn't working" and all the screens apart from his or hers stop and they just talk directly to the audience and they say "ok, one of you is going to be the next screen test and in a minute I'm gonna come out there and find you and yes I am talking to you" and that's also very often a tense moment, you can hear a pin drop in the room and it's quite funny as the performer you're just sitting on a sofa looking at a camera... but if you look deep into the lens you know for them it looks like... you know that we all do different roles and that's one of my most exciting moments, my favorite moment is to walk out from behind the curtain for the first time... And then I really take my time and just walk across the stage and try and look at them all and then I walk back, there's a real exciting connection there... they're looking at me, I'm looking at them, some of them looking fearful, some of them looking happy, some of them are looking amused and they're all thinking "what's gonna happen now?"... that's the great thing about theater isn't it? That you really feel like ok what's happening? Is he gonna pick me or not?

**Ana Pais:** I read somewhere about how the idea of the “Kitchen” came up, rehearsing in somebody's flat and part of you were in the kitchen... was there any special attraction for the 60's?

**Sean Patten:** yeah in a way, cause if we're looking at a historical period, and how history changes, it is probably the most mythologized era of modern times... it's in living memory for some people so it's sort of within arms reach, some people were there, some people weren't, but often when there are surveys of people who weren't there, like young people, which decade of the 20<sup>th</sup> century would you have most like to live in- people always say the 60's. So it was good that it was that era but it's also looking at today's culture, particularly TV culture and reality TV and all that kind of stuff, that's definitely a link back to that time, you know celebrities, particularly Warhol, his superstar factory and also his films, just taking a camera and just pointing it at someone eating, someone sleeping, these every day things and how that's gone on such a journey into today's art and media culture that we have today. So once we had the idea to look at the Warhol films a lot of things came into place...

**Ana Pais:** do you relate this project to all this ongoing conversation about re-enactments? People doing pieces from the 60's and 70's do you relate to that kind of framing?

**Sean Patten:** Well, in a way there is a lot of that stuff going on but even in the title it says Gob Squad's Kitchen... it doesn't say Andy Warhol's Kitchen... and within the first few minutes we're quite clear that, ok that was Andy Warhol's Kitchen but we're gonna sort of deliberately try and fail to do a different version of it... and what was interesting in New York was that quite a few people came from the factory scene, you know there was some relatives of Ron Tavel, who wrote the script, and some people who were around... And there were some people who were around and generally they were all very positive about the piece, you know we were a little bit nervous we thought they might say "oh god you've not been true to the original" but some of them said "Hey that's what it was like"

**Ana Pais:** because there was a feeling to it...

**Sean Patten:** yeah I think so... so that was really nice to hear but our aim was not to do a faithful re-enactment but to use it as a springboard to talk about the difference between then and now and actually the difficulty of making a re-enactment and the fallibility of trying to find it...it's very hard to put into words, isn't it? Your area that you're talking about... and that's why with "Revolution Now" we decided to get a lot more explicit and concrete with it, you know we get the audience playing electric guitars, we get people to stand up and hug each other and all that kind of stuff...

**Ana Pais:** I saw the little video... but I was wondering: if it comes to the personal then how much different is that communication when you're performing? How different is that communication in a performance or in real life?

**Sean Patten:** well of course, it being in a performance it gives you a license to talk about, to behave in ways that wouldn't normally. sometimes when we're on tour we do workshops with art students and performers and we try and lead them through the steps that we do... and what we always have to tell them is don't be so polite, this isn't a real life conversation... of course if you talk to someone on a sofa, one to one, you might preface that with ten minutes of chat: how are you bla bla bla... but we know that that isn't so interesting for the audience and it's quite exhilarating to just imagine you've had that conversation and just delete it and just come straight down to things like, you know, "are you afraid to die?" or "what makes you cry?", these personal things which are the heart of the matter so that's what the camera and being in the performance allows you to do and that it can create such powerful intimate moments because it's actually two strangers going straight to some quiet meaty personal interior...

**Ana Pais:** so there's that type of intimacy that you invite the audience into and then there's the mediated one...

**Sean Patten:** you mean talking to them in the headphones?

**Ana Pais:** no, I mean I felt an intimacy with what was happening behind the screen... despite the fact that there was a screen which materializes the 4<sup>th</sup> wall. But there is a sense of intimacy with the audience.

**Sean Patten:** I think it's because it's film... in theater you have to be big and project but performing with the camera and microphones you can be a lot smaller and a lot more intimate, you can talk in a normal voice, the camera is close up on your face so it's much more like film or TV performance. So in a way if the camera is an extension of the eye of the audience you're actually just one or two meters from the eye of the audience rather than 10 or 20 or 30...

**Ana Pais:** and does this create a specific space of relationship with the audience that is both sort of personal and public... do you think about it in those terms?

**Sean Patten:** yeah, we're deliberately trying to bring personal material into the work, either from us, you know there's often a lot of "this is my character that I would be in 1965 and this is the real me" or poking fun with each other "why are you pretending to be this radical feminist I know you have your marriage with your husband and your dog" and we all play with that... so there is a lot of personal material and so from the audience as well... so yeah it's definitely our material that we're sculpting...

**Ana Pais:** but do you think that creates a space that is different if you didn't have the screen?...

**Sean Patten:** in a way it does two things, it creates a border so it creates distance but then if we can set up something interesting, glamorous and beautiful like our film is, especially in black and white, it creates a desire to be part of that world, and it creates a possibility for the audience to project, so there sort of paradoxical things happening isn't there? There this sort of distance which I hope creates the desire to overcome that distance and step into the film and be part of it...

**Ana Pais:** I wonder if this desire of representing in a more consistent way – that the audience members would represent in a more consistent and believable way the superstars that were in the original- that is your projection of the audience projection... but there were probably many different desires or anxieties even... I didn't have any desire to be onstage at all although I was enjoying the performance...

**Sean Patten:** yeah I don't think it's necessarily the desire of "oh I wish I could be there" but somehow you're interested in investing in that world... it doesn't necessarily mean "I want to step on stage" but you're engaged in it.

**Ana Pais:** for me it was the idea of the restart- that we could be in the beginning of it all... that was the thing that touched me

**Sean Patten:** also with that theme of the 60's looking back to when everything was still to come and the world could be changed. It was a historical bit... of course it would be great to be in a similar point...

**Ana Pais:** but you produce that positive feeling of yeah this is our time... nothing to do with the interview just feedback... could you comment on why you think the audience members would be a better representation of the original superstars?

**Sean Patten:** because they're less sort of formed, shaped or aware of performing aren't they? You know when I step on stage even if I'm just being me, the viewer knows "ah, he's a performer" is that real or authentic... of course the concept of authenticity is a problematic one but we deliberately set it up as "we're fake, we failed in being authentic, so therefore let's have these people" and of course when they do it well, and we don't make a mistake and pick lots of actors, which happens sometimes, then you can see it can't you? If someone is... they have more interesting edges...

**Ana Pais:** you have this beautiful expression "the found performers"... you say in your book that people are material but you don't treat them like material because "they bring more than that" and I'm wondering what is this more? And you also say that you want give something back... could develop a bit more on that? What do they give you?

**Sean Patten:** well they come with who they are, their whole personalities and the great thing about something like "Kitchen" where you don't have so much space to get to know them, but you get a few little clues, so like in this screen testing interview you really get to see if someone is optimistic or pessimistic or what their sense of humor is, some people are quite dark and mysterious, sometimes people are chatty... so you get a few little clues as to what their personality is, but mainly you get that image and this is sort of exactly how it works with celebrities... it's like a miniature temporary celebrity factory the kitchen, you get a little bit of information and then we as the viewer we fill in the gaps and it's a lot about projection and how we imagine they would be... so of course for those little bits of information about their personalities that is a crucial material, that's part of the piece... one thing I'm very pleased about cause we never really knew how it would be that someone who has paid money to come and we say oh could you just lie in this bed for an hour and a half... we thought "can we do that?" are people gonna say "thanks a lot that was really boring now I've missed the show" but every single time people say "wow that was an amazing experience... thank you and I wouldn't have changed it"... we also give them a free ticket to come another night... So I'm quite confident that there is a trade off in a way... that we're not just taking from them but they have this funny experience... Especially if they come with friends and friends will tell them about it and things like that...

**Ana Pais:** what about the other audience members? Do they also give you something while you're performing?

**Sean Patten:** oh god absolutely... we wouldn't do it if they weren't there... that's the whole point of the thing is to share this evening together in this dark room... in fact in one of our very early pieces, which was this piece called "Work" where we were performing for 40 hours from 9 to 5, a working week it got to sort of Tuesday afternoon and then for about an hour there was no one there and the German people in the group said "but where are your friends? Why aren't they coming?" and then we had this debate of shall we do it anyway or not and then we thought well why? Why should we do it if no one's there to watch?... well of course a different type of artist, more connected with the live art/performance art thing, the answer for them might be "no I'd do it because this is my action and it makes sense to me and I'd do it" but with us it's always about connecting with the audience and that's the reason why we do it, there's no point in doing it if they're not there... and so of course feeling like they're with us and support us, and you know we often deliberately set up some sort of unwritten contract with them... sometimes it's more explicit like in "Revolution Now" or "Room Service" we say "hey, we need you to be here now or this isn't gonna happen" sometimes it's less explicit but there's always an agreement or a contract or commitment... you know I'd like to think that everyone who comes there to the theater that night-

performers and audience- we're like a temporary community of individuals you know we come together for those 2 or 3 hours and then we'll all go our separate ways... so we're very into that feeling and teasing that out each night...

**Ana Pais:** the reason I was asking was because your work takes the audience into structure and purpose of doing things in different ways and spaces etc. and that is a position in reaction to the theatrical tradition of having the audience sitting on a chair. In a performance like "Kitchen" this is a mixture... the potentiality of going onstage but the majority will be taking the traditional position of sitting down and watching...

**Sean Patten:** but knowing that it's possible changes everything, doesn't it?

**Ana Pais:** we don't know it from the beginning, we know it from this moment you were talking about... and it changes from then on... there's an anxiety building up... but I was wondering if you think that the audience sitting down is actually passive or not or might be doing something for you.

**Sean Patten:** yeah just because you're sitting in a chair you're not, depends what we mean by passive... they're very present in the room and they're asked to commit to being there until the end... they know that walking out... if you walk out of a cinema or switch off your TV the actors don't notice... in theater they do so you know that there are codes of behaviour and you can walk out but you know that that sends a message...

**Ana Pais:** How do you feel that? Was there any performance that went really bad? And you felt the opposite of feeling connected and having personal experience with the audience?

**Sean Patten:** yeah the premiere of this new one "Dancing About" two weeks ago... whoooo... you'll see... it's a very intimate space, it's a small little space and people are sitting as close as we are now so they don't like it and there were a lot of journalists and people from the theater...

**Ana Pais:** that changes...

**Sean Patten:** yeah... last week we did some performances and it was fine but the premiere was exactly this feeling of you know you looked around and (*not clear-facial expression...*) but you know we like to take risks...

**Ana Pais:** and how does that change your performance? Does that affect you?...

**Sean Patten:** oh god totally, I think that's partly why we often do hide behind a screen because of course it affects us... we're not doing some sort of perfectly formed piece of dance or a play... you know the whole reaction of the audience and their presence is part of the material that we're working with so if we can see that they're not very happy or they're bored it affects everything...

**Ana Pais:** but does it affect literally the way you perform or your personal intimacy?

**Sean Patten:** well yeah pretty much we're always playing ourselves on stage I am always Sean, Sarah is always Sarah, I'm often putting it on the personal in to it. So coming back to that "is it live art or is it theater" thing, that is something where we are rooted in the live art/performance art tradition but ultimately we are ourselves carrying out a task... whether that task is to remake some Andy Warhol films or to express yourselves in weird modern dances... it's still a task that we're doing and we're putting a lot of our personality into it... so it's more than just about losing confidence if you can feel the audience aren't with it... it feels personal as well...

**Ana Pais:** and do you feel it in your body? Do you have stomach aches?

**Sean Patten:** everything... psychic crisis... of course you can get through it but yeah of course, you're putting yourself onstage, saying this is me and this what I really think and feel within different frameworks or different scenarios and so of course if it isn't going well, well of course you take it personally...

**Ana Pais:** best experience ever, something that you felt like could never be better...

**Sean Patten:** I think in terms of excitement and unique experiences. "Revolution now" that's very very exciting... in a way it's more risk taking than any other show because we start the show... did you read about it?... and we say "ok, the stars of the show aren't here yet in fact they don't even know they're in the show cause they're walking around in the streets tonight and we've got to find them, offer them some money and they'll come in to perform"... And when that actually works and they do it really well- that's such a thrill...

**Ana Pais:** can you describe a bit more of the feeling like it's such "a thrill"

**Sean Patten:** well I think because we in Gob Squad are the performers, the directors, the designers and the lighting of the piece... and so it's feeling of being proud and happy not just because you personally have done a good performance but that the concept works... so when it goes well it's the pride of being a director, a good writer... that the jokes work... and that you've performed well- so it's always that, but you know when it goes badly you can't blame the playwright cause you've also written it- so it works both ways...



**IVO CANELAS**

**TEATRO/CINEMA, PT**

28 Dezembro 2012, Lisboa

**Ana Pais:** quais as diferenças entre representar para uma câmara ou para um público?

**Ivo Canelas:** Eu não deposito não faço nada diferente para teatro ou cinema. Os universos têm de estar construídos para poderes nadar na piscina imaginária. Eu acho sempre perigoso teres a consciência do público e estares a representar com essa consciência. Ao longo dos anos, já cometi erros gravíssimos por ter essa consciência. Houve um espectáculo em que estava hiper consciente, ou seja, não estava concentrado, não estava seguro no que estava a fazer. Era um espectáculo feito e ensaiado numa sala muito pequena onde havia um grau de intimidade extraordinário e um nível de exigência técnico mínimo e depois foi para uma sala – Culturgest – uma sala enorme e eu resenti-me violentamente porque não tinha arcaboço técnico para aguentar e lembro que sentia que estava a menti o caminho todo. Estava completamente a representar teatro e isso tirou-me dessa tal piscina. Tinha consciência do público e ele sabia que eu estava a fazer aquilo tudo muito mal. E ouvi a primeira plateia do espectáculo o tempo inteiro a fazer uns ruídos estranhos [imita]. E eu pensava, fogo, eu sou terrível e eles estão a dizer-me que eu sou terrível. Quando acabou o espectáculo vieram-me dizer que na primeira fila inteira estava uma escola de deficientes. E aquilo não era mais do que a respiração deles e eu aprendi uma enorme lição: era eu apenas que me estava a criticar e estava a interpretar mal uma série de códigos. Desde aí quanto mais mergulhar no meu universo melhor.

**Ana Pais:** Mas estás em relação com o público?

**Ivo Canelas:** A partir do momento em que eu corto a ponte não faço mais conjecturas. Obviamente que é impossível, mas eu não quero seguir esse princípio a não ser que haja discurso directo para o público. Vi muita *stand-up comedy* na América, tu também deves ter visto, e é impressionante como aqueles primeiros minutos são essenciais. E como a pessoa está completamete à espera de saber se o público gosta ou não, ficam à espera de sentirem-se amados. Há performers mais inseguros começam normalmente muito tensos e a meu ver relaxam demais. Um performer mais equilibrado no início o quanto tenso está mas também não relaxa tanto, ou seja, não depende tanto do amor que vem de volta.

**Ana Pais:** Mas isso influencia? Há bons e maus públicos?

**Ivo Canelas:** Sem dúvida, claro, mas acho as generalizações tão perigosas. Acho tudo muito perigoso e abstracto. É completamente subjectivo. É a mesma coisa que dizeres que na manifestação a malta estava toda calma ou ninguém atirou pedras ou os que atiraram não foi por mal... Acho completamente egocêntrico e de uma arrogância dizer que 300 pessoas à tua frente sentiram isto, estavam do teu lado quando tens 15 que estão a olhar para o telemóvel, 7 que estão a dormir, outros que estão doidos, outros adoram o decote da atriz... não tens um grupo que é o espectador daquela noite. Às vezes há pequenos milagres, em que podemos ver pequenos actos conjuntos, mas tenho muita dificuldade em fazer análise do grupo. Tanto que é por isso que depois de um espectáculo, vais falar com as pessoas e aquilo foi ao rubro e depois, tu gostaste mais ou menos, ele detestou, aquele adorou... e sentiram coisas completamente diferentes. A percepção da realidade é completamente dispar.

**Ana Pais:** Mas tu não sentes a presença do público de alguma forma independentemente das conjecturas?

**Ivo Canelas:** sabes, representei muito para salas vazias, com quatro ou cinco pessoas. Até acho que fiz bons espectáculos para salas absolutamente vazias. E habituei-me. Eu não sinto aquela parede de gente, mas estão lá cinco pessoas. Também já representei para a culturgest cheia. Claro que é diferente. Mas eu não me sinto mais ou menos nervoso. É engraçado, se calhar sentes que é mais gratificante representar para 5000 pessoas do que para 5 mas isso é como as máquinas de fotocópias... isto é quase uma questão fabril. Até te digo outra coisa, até podes fazer a medição ao contrário: quanto mais a sala vazia, quanto mais tu sentes aquele “ahhhh”, quanto mais tu sentes o silêncio, quando aquilo está vazio é porque alguma coisa deve estar a acontecer... tu sentes sempre a desconcentração das pessoas. Mas eu também acho que quando estás a sentir a descontração das pessoas é porque estás primeiro a sentir a tua...

não sei se sou a pessoa indicada para medir esse pulso porque eu quando estou a medir isso estou no sítio completamente errado. É porque não estou onde devia estar. Essa não é a minha função.

**Ana Pais:** A tua posição é mais de concentração e de absorção?

**Ivo Canelas:** A minha posição é mais de estar aqui, saltar para ali para baixo e não estar a olhar se alguém vem atrás. Porque se eu estou a olhar se alguém vem atrás, eu vou cair mal; se eu for apenas focado no salto e na queda, a malta toda vai sair daqui e vai espreitar.

**Ana Pais:** essa imagem não é já reveladora de que eles vão estar lá para servir de rede?...

**Ivo Canelas:** eles não vão estar lá para servir de rede, eu vou saltar *anyhow*. Eu confio é que com a qualidade do meu salto e a qualidade da minha queda seja interessante o suficiente, para eles irem a correr ver se eu estou bem. É a determinação de percorreres uma distância.

**Ana Pais:** e o que acontece com uma estreia?

**Ivo Canelas:** detesto, acho que é a maior violência que se pode fazer às pessoas. É mau para toda a gente. Não tem nada a ver com o teatro. A fronteira entre a privacidade de um ensaio e agora vamos mostrar ao público devia ser progressiva. Devia haver uma transição para fazer a passagem do privado para o público. Mas obviamente que há um impacto com o público. O Silva Melo fazia isso, até ensaios abertos, que é ao mesmo tempo embaraçante. Tu estás ali, “ina meu” mas também perdes as peneiras todas. Agora em Nova Iorque fui ver um espectáculo do Patrice Chéreau e ele ia fazer uma leitura de um monólogo gigante, uma coisa brutal. E eu estou ali completamente embevecido com o drama e, sobretudo, a língua francesa e de repente ele passa do texto para um “stop taking pictures!” e volta logo para o texto. Quando ele grita “stop taking pictures!”, ainda por cima muda de língua, e eu fiz, paaaahhhh, lindo! A plateia “woowwww”. O impacto que aquilo teve em nós todos é absurdo. Foi o único momento real que aconteceu naquela hora e meia e foi directo para a plateia. Eu achei aquilo único. Na comuna, uma mulher que parecia um bocado desequilibrada, começa a falar com a actriz. E responder-lhe, “mas você não acha que...” Ela fez o que a maior parte dos actores faz, ignora. Mas é impossível e de repente a realidade era tão mais forte e tornou-se incontornável. Eles pararam. Não há nada mais incrível do que um palco e uma plateia onde de repente uma invade a outra, especialmente quando a plateia invade o palco. Quando a convenção é quebrada. Por vontade do projecto artístico nunca tens isto, tens uma vergonhita quando isso acontece.

**Ana Pais:** E quais as diferenças para ti entre o material fílmico e teatral?

**Ivo Canelas:** Não muda muito. Quer dizer, muda tudo. Molecularmente está tudo diferente mas ao mesmo tempo está tudo igual. As diferenças que há e que do ponto de vista interno do espectáculo parecem incríveis, epa, tu viste, a caneta foi parar aquiiii...os actores dizem aquilo como se fosse uma mudança da placa tectónica- e quando tu fizeste aquilo? Pois foi, beeeemmm... e tu falas com o encenador e ah, foi? Aconteceu isso. Pronto, ainda bem para vocês que sentem essas coisas todas, que se arrepiam e ainda bem. O trabalho do actor é um trabalho imperfeito. O teu instrumento és tu próprio. Nesse sentido, tudo está diferente. Mas depois na realidade todas essas diferenças são afiniladas para aquele universo e dentro de ti há sentidos que rebentam, explodem, de maneiras completamente diferentes, mas no quadro geral... Havia um espectáculo em que tinha uma marcação: eu olhava para trás e via os olhos da Teresa Roby. Epa, e aquilo PRSSSHIU (som de explosão). O que quer que acontecesse nesse espectáculo, tivesse mais carregado ou menos carregado, eu ansiava por aquele momento que era um aespécie de depósito de gasolina a meio do espectáculo. olhava e...FUUUAAAAHHH. e houve um dia que eu olhei para trás e não só estavam lá aqueles olhos, como os olhos dela estavam vezes mil. Tudo aquilo que era um fuel, explodiu no tanque. Eu não sabia o que fazer com aquela energia. Era demais para mim, não tinha arcaboço para aguentar aquilo. Aconteceram uma data de coisas no espectáculo, ela ficou sem voz a meio do espectáculo, aquilo foi para outra dimensão. São daquelas coisas que acontecem, perdeu a voz antes do monólogo. Portanto, quando eu apanho olhos dela, está ela doida sem voz, e nós todos oi oi oi... no intervalo entra o Silva Melo e diz: a actriz teresa roby ficou áfona e eu vou continuar a fazer a leitura do texto dela...eu lembro-me da plateia, aí é onde a relação com a plateia se reestabelece verdadeiramente porque aí ambos ficamos iguais outra vez. Deixamos de ser actores porque deixamos de fazer ideia do que é o texto *anymore*, não sabemos para onde é que aquilo vai, sabemos tanto como a plateia. Ainda por cima era uma cena que representava uma certa descontração de não actores...(..) de repente estamos

todos, olha a Ana, olha o Ivo Canelas, estamos aqui todos e ninguém sabe o que é que vai acontecer...(...) beeeemmm, a energia aí é...bem, uma vez mais, não sei se é, eu acho que é, eu sinto que é e arrogantemente digo que a energia comum naquela sala é essa que eu estou a dizer que é. Não sei se é. O único lugar onde eu posso provocar reacções é em mim, eventualmente, nos meus colegas. Eu nem posso estar preocupado com as reacções eu tenho de estar preocupado com as causas. A única coisa que me preocupa são as causas, depois, o que é que as causas provocam isso, no paraíso ou num jogo muito bem jogado, são as reacções que tu não controlas. E tu próprio és AHHH, UUHHH , tu próprio és surpreendido por aquilo que criaste.Tive algumas experiências e sentia-me completamente despido. Sentia-me que era realmente aí que era factual o não poderes mentir, não poderes mentir porque eu lembro-me da minha experiência do teatro nacional, de técnicas vocais que nos ensinavam na escola, o vibrato na voz. E tu vês isto à esquerda e à direita e as crianças fazem isto. Mas fazem isto mas a certa altura Perdem-se naquilo, estão envolvidas e perdem-se naquilo.

Quando tu tens muitos sentidos acesos, tu em vez de ires mais fundo, ficas à superfície. Quando tens a audição, o tacto, etc é uma coisa humana, achas que és muito inteligente, pensas que esta's a ver tudo e não estás a ver nada. Só quando te tiram alguns é que tu ficas muito mais ...ou és menos enganado. Há uma série de códigos que, todos juntos, se calhar estão todos a 50%, mas todos juntos parecem 100%. Agora quando vais limpando as camadas todas e fica só uam voz, salta-te logo o disco: estás a mentir, estás a mentir!

**Ana Pais:** Então, há um impacto específico da parte do público.

**Ivo Canelas:** Não porque, então tem que se saber quem vem todos os dias: hoje vêem invisuais vou representar bem?...

**Ana Pais:** Não, isso altera a tua percepção. Quando tu dizes que não podes mentir, é como se tu também tivesses sido privado dos outros sentidos, é como se deixasses de ter a mesma materialidade

**Ivo Canelas:** Mas eu acho que, apesar dessa maior visibilidade, o corpo pode atraíçoar-te, pode dizer qualquer coisa que eu não quero que ele diga. Ou então fazes o contrário, percebes disto e “vais para a cara”: Tás a ver como eu não estou a mentir?

**JANIS JANSA**

**TEATRO/DANÇA, SI**

24 Setembro 2012, Graz

**Ana Pais:** How can you define the relation your projects invite the audience to?

**Janis Jansa:** well, one concept which is very relevant for me is "working with ", "working with" means that you know very well and acknowledge the situation in which you are, if it is a performance, so that you know what is the situation of the performance, that you know that there is all the ends there and what kind of phenomena, what kind of situation there is and then you work with that situation.... And then of course this "working with" depends on how you understand that situation....

**Ana Pais:** you mean working with the audience...

**Janis Jansa:** yes...

**Ana Pais:** and so the different projects will create different situations and that situation would be an invitation to the audience to ..

**Janis Jansa:** yeah, well my understanding of audience is that the audience, or spectator, they do the work of *spectating*... and that work is as relevant the work of the performers and much for the mere fact that without them there wouldn't be a performance but also because this work is a specific kind of work, specific in the sense that it is not defined, it is not economical category because they are not paid but they have to pay for participating in that work, but it's more something which does produce something. What does it produce? It produces just kind of general conditions for communication, by this I mean, the performers at the end review the work of the audience.... Or "we had a very good audience today" or " it was annoying, they were constantly sms-ing" or " this guy in the second row he was terrible" and so on.... So even if nothing happens, something has happened.... And if you go into more direct physical working with the audience then you can have a different kind of relation in the result and so on. But basically they do the work and another thing which is important is how you treated them and what is the work you expect from them to do... for me one of the very important concept is negotiation so that you understand a spectator, or I understand the spectator as somebody who is capable of understand, integrating critical thinking, enjoying, letting go, and so on. Basically you understand the spectator as a human being and not as a function of the performance.... If you don't understand it as a function- so he is there to be exposed to- then of course it is a little bit like in a dialogue which we share now: I'm talking to you with accepting you in all the dimensions you have with a specific focus on the question you asked me... but basically I don't want to reduce you to something which would be function, of course this might be heard as a kind of general thing, but I think it's very political. Political in terms that a performance is a public situation and in certain historical situations it was also one of the rare public situations where people could come together and share... today it's not like that anymore but, anyhow, I understand the spectator as a responsible citizen and negotiation is a way of working in which you don't delegate things to someone else, so , in political life you don't delegate your decisions or opinions to media or politicians and in the performance you don't delegate your decisions to artists... so I am bringing in front of spectators something which something which they have to negotiate with themselves...

**Ana Pais:** and how do you feel the affected dimension of that spectator can either influence or how the political dimension itself can add a political dimension?

**Janis Jansa:** oh it does a lot... it's exactly what you have to have in mind when you decide about format and the language in which you communicate what you want to communicate so in that sense this is very important because the process of negotiation starts when you make conditions for this to happen, so you have somehow to create such an effect which continues with negotiation....

**Ana Pais:** and how do you feel that negotiation, do you have different conditions in different projects? could you describe how you feel with the different audiences in front of you?

**Janis Jansa:** well if you take what I said before that you treat people as human beings in all the complexities of their being then you can expect that some things repeat as a pattern of a situation in which they are.... So a frame, convention, cultural context and so on but you can also expect that somebody steps out of this and what I learned is that you can never go until the end of it, so you can never say "ok, if I do this, people will react in that way"... there will always be an exception or, there is always a potential and in the beginning I was panicking about this but now I try to install this moment of potential different in the work itself, in the way of how the communication is established which in other terms mean "look, now you can do" and maybe it's good you do something, you as a spectator, because it's time, it's place for you, you can do it also before, but it's not, what I'm saying now it's not literary but it's a kind of mechanism and this is maybe another dimension of negotiating, so when the moment comes and you have this feeling like, yeah now I feel it there is space for me here... so this is what you said in the beginning, with invitation, it is maybe even more than this, it's like welcoming, but this welcoming means ok, if you join, then you also participate and you are somehow responsible in it. And this is something that not a lot of people can accept in real and political life and consequently also in performance....

**Ana Pais:** and that reminds me of the expression "the audience is with us...". I ask them how they can feel it... you also used that expression "to be working with..."

**Janis Jansa:** these are two different things. What you are saying "the audience was with us" this implies as if the performance would be kind of hard work, full of obstacles which are needed to be overcome and then the audience is with us and supports us with this.... When I use the term "working with" that means that you work with the situation, you don't work with the audience, you work with the performance, and the performance is a meeting place of two works, of two labors... labor of performers and labor of audience and this meeting point does not belong to anyone. You can watch the labor of performers exactly in the same way, without anyone in the audience- so you are somewhere hidden and there is no one- it could be done in the same way but it will never be a performance, because performance, strictly speaking, is this meeting of two labors and it does not belong to anyone and it's where I see the biggest value of a performance because it's not a property, it is not property not because of *ephemerality* but because it's a meeting zone, a meeting place eventually and then you work with that... you don't understand performance as an obstacle, as climbing the mountain and go to the peak and you need a support but you actually face your labor with the labor of spectators and try somehow to make this meeting place as accessible as possible for both labors because then the meeting of the two of them then creates the performance.

**Ana Pais:** and so am I right to say that in this meeting of labor the audience is affecting or influencing your performance, your labor?

**Janis Jansa:** it does influence before a performance, much more than when the performance happens...

**Ana Pais:** because you keep that other as an interlocutor? That you create a situation for?

**Janis Jansa:** because you always want something, it's like you always employ, you as a performer or as an author, you employ, somehow, the spectators to do that labor and in that sense you have a lot of projection on the audience while you are working on it... we're talking about sophisticated, advanced and experimental theater, we're not talking about commercial theater and fixated kind of performance. But this kind of area has, let's say, a reflective dimension...

## **JIM FLETCHER / ELEVATOR REPAIR SERVICE**

**TEATRO, USA**

24 Abril 2012, Nova Iorque

**Jim Fletcher:** so you might have to cut me and guide me because I could think about it, like I think about it just endlessly.... I could free associate from what you said but if you have specific questions to start.... I'm interested in what you're saying trying to demystify it, that's just interesting to me. There's a poet that I like named Kenneth Cole and one thing I was struck by, is he, was always trying to demystify poetry, without reducing it, in fact he seemed to be, for him, making it almost bigger, it's just like what you're saying, find a way talk about it, why exactly does this happen? So I'm interested in doing it... if I start getting to mystical please cut me short. I think I've learned a lot over the years and most of what I've learned about acting is about how to think about the audience. I have not been trained as an actor, and so in terms of technique, I've learned a bit about voice, breathing, relaxing, physical awareness... but mostly it's been about this relation that you're talking about...

**Ana Pais:** what was your training?

**Jim Fletcher:** I went to college as an English major but I never went to graduate school. I studied literature, I studied a lot of things in college: language, mathematics, and I worked a lot as a writer before I became an actor, I became an actor when I was 35 years old so it hasn't been that, I mean it's been a while... but not as long as you might think...

**Ana Pais:** have you always worked with NY city players and with Elevator??

**Jim Fletcher:** I've always worked with NY city players, pretty much since the beginning, the first year I started I met Rich I've been with him ever since... ERS I've really only ever worked with them on "Gatz" although I replaced somebody for the Faulkner piece that they did "The Sound and The Fury" for a week, and that was great but I've only really worked with them on "Gatz" but you know that's been like six years of work now... but with Rich I've learned a lot. Do you know Rich's work at all?

**Ana Pais:** I haven't seen his performances but I am acquainted with his texts.

**Jim Fletcher:** So I'll just come up with a few ideas. One is the idea, that I have developed to help myself, is this principle of how to avoid condescending to the audience, and so what that means... it means a lot... it means it is not your job to try and figure out how this is going to affect, whatever you're doing is going to affect the audience. And it's very hard you have to struggle with yourself all the time... because you want to be liked by the audience, you want them to think you're a good actor, everybody does pretty much, but most of all you want them to enjoy themselves. You want them to but wanting them to doesn't help you- at all. You can have audiences laughing their ass off and then they walk out of there... as an audience member I've had this experience where we are all laughing our asses off at the funny shit going on and then you walk out and just kind of brush it off... of course you could be laughing your ass off and go out and think it was one of the greatest things you've ever seen too.. but these sort of palpable signs from the audience during the performance are very dubious... and you always have to be en garde yourself, as an actor- don't need that too much, don't get caught in the trap of needing a reinforcement or a reassurance from the audience. Do you know Tim Etchell?, Forced Entertainment? I do a show with him called "Sight is the first sense that dying people seem to lose first". It's a monologue that he wrote for me it's about an hour long, it's an attempt to describe the world in one hour, it's nothing but declarative sentences, I just did it in Cairo a couple of weeks ago but they didn't translate it all... a couple people told me they didn't translate that one statement about masturbating. He said once, when we were working on the piece, and he gave me a note and he said... it's a long piece you know it's an hour long, and I'm just standing there and you go through a lot... you can be funny funny funny but you're not gonna be funny for an hour... and so I learned.... Don't try to come on too damn strong in the beginning anyway because they're not going to have the energy for it.... So relax and let it open and let it happen but it's not your job to figure out what's going to happen to them... you have another job and it's going to take all your energy and stick to that and let them do their job

**Ana Pais:** What's their job?

**Jim Fletcher:** The audience's job? It's to create meaning...uh, create experience... perceive experience. It's not your job to enjoy the piece 'cause that's their job too. It's not your job to have fun... it's not about you, it's not about you.... But the thing that Tim said was "I guess there'll be a certain point in the show where you seem to need the audience too much and then the piece starts to sag"... cause you know if that's what I'm putting out then that's work that they have to do to help me and that's really wrong, so when I heard that I was like "oh Hell no!" let's do anything but that... so just to have someone articulate that, that was a good observation: don't need the audience too much but that doesn't mean your not connected to them. Like I said, you're doing your job, your job is basically to pursue the story, tell the story, because theater, I think is usually, it's a story, even this thing that Tim wrote, it's one sentence after another. there's a story there because it is theater, and so your job is to hear that. now, with that piece, it's another good example, I don't need to know the story ahead of time because it's impossible with that piece, it's not explicit, but when you come out of there a story was told. But you don't know till the thing is done, every night, in the particular piece but I think in every piece, it's very extreme in that piece but it's not your job to figure it out ahead of time "oh this is where this guy, who's telling the story, me, my character, this is the change that he goes through..." it's good for you to think about that, if there's something in the text that suggests that, it's good for you to perceive it on that particular night, but it's not your job to figure it out in all its particulars ahead of time because that's the audiences job.

But the thing about condescending to the audience is the basic idea that you know what's good for them, that's condescending... and not only do you know it but you're able to deliver it. So here's you guys, thank you for coming, and here's our story, here's our show and I'm gonna execute this and I'm gonna act it out as best I can and it's gonna be good enough for you... I don't find that that's good enough, I think that's condescending, and this may be a mystical idea but I do feel that you have reach upwards towards the audience, not down. To reach upwards means to assume that they're a superior being, collectively. And in my mystical terms you can defend that in that they see everything, because even by definition, if they didn't see it in a theater piece: it didn't happen. So what happens in a piece is precisely what did the audience see..

**Ana Pais:** but is it only what they see?

**Jim Fletcher:** what they perceive, what they experience...

**Ana Pais:** because that is the one the things that is intriguing me, why do we privilege vision....

**Jim Fletcher:** well I could've said what they hear... I just ascribe it to anyone of the senses... what do they feel? What they smell.... Instead of saying what do they experience because that seems so just sort of "touchy"... you know experience, it involves so much other stuff. I'm just talking on a very basic level about what did you perceive, but collectively though. So there's 100 heads out there, that's superior to the 5 on stage and they're all watching, they're just all sitting down, doing nothing but watching, ok I'm saying watching but I mean experiencing. I also say hearing, another thing I say a lot for the performer is that the important thing is to listen. I don't just mean listen but it's good to use that because you can listen by what you see, it just means... I use hearing because listening is less prejudicial- you hear whatever is happening. I'm hearing whatever is happening- I'm hearing this, I'm hearing that... but with seeing you're kind of more guided by your own volition. But you can see in that same way- very available, very open... but not entirely passive. It's active but it's not presuming. So that's why I sometime use the word hearing for the performer, seeing for the audience.

**Ana Pais:** I just wanted to go back to this very powerful image you were just describing of how having an audience sitting down, this beast, influence your work. What are they doing to you? how does their presence affect what you are doing on stage?

**Jim Fletcher:** that's a good question. I say beast because it's sometimes helpful to think of them as a single being, and if it is a single being, a beast because there are so many parts to it, so many heads, so many eyes... or a divine being, same thing, multiple intelligence and multiple perception- but as a single body because that's the way it is when you're all in a room together, now when you leave you have your own thing. That's the thing about theaters, you're all, including the performers, you're all there together...

**Ana Pais:** even if they're just sitting...

**Jim Fletcher:** absolutely.. Rich, one of the things he says when he talks to us is, you know a lot time we stand, and if it's not necessary for you to move- don't move. He says standing there is a lot, it's a hell of a lot, and it's a lot for the audience to take in. even if you're standing for 20 minutes. So when somebody says well should I just stand here? He says well yeah but take away the word "just". And so "stand there" because the word just" makes it sound like you could be doing more... And so every actor who has worked on a show knows that you can work and work and work but the show is never complete until you've done it a few times in front of an audience. I mean it's never complete but it's really seriously missing something if the people are not in the room because it makes a huge difference.

**Ana Pais:** can you give me examples of how you feel this difference?

**Jim Fletcher:** It's really strange because up until the time the audience comes your sort of seeing it... you're sort of imagining the audience there... or if you don't do that, if you wanna be very pure about it and just deal with whoever is in the room, the director and whoever else is sitting around, you're seeing it from a different perspective, what happens when the audience comes in is you hear the piece through them- which you cannot do till they're there. And that sounds mystical but you can't do it. You can imagine, you can estimate, you can sort of go from past experience... but you don't hear the piece. In the rehearsal process you start to hear it better, it becomes more intelligible to you, then you get to know it better, then you get more fluent with the lines, with the other people's lines and with your tasks... these things happen without an audience but until the audience... and I don't care if they're totally silent, you just don't hear it that way without them in the room... that's why in the Wooster group and Liz has done so many shows, so many great shows, and she told me once, she goes "this piece won't be ready for another eight months"... and I'm like "how do you know?" she goes "because I've done 25 to 40 shows before" or whatever it was... but part of their building a show is they bring the audience in, like the previews, like 6 months before it ever opens, because you learn so much when you do it in front of an audience.

**Ana Pais:** so we could say that the audience makes you understand or brings some new insights, new knowledge about something that you couldn't have known before...

**Jim Fletcher:** it does, absolutely. Exactly why or how that happens I'm not sure... another example of the audiences superiority: let's say that the one thing is they have more heads, the other thing is that they see everything because if they didn't see it, it didn't happen. If the show is for the audience and there is something so subtle that it's not perceived it, basically it wasn't part of the show... now there may be all kinds of energies that are hard to actually articulate what's going on, I'm totally willing to accept that, I absolutely believe it ...but still, even on the practical level, they define what the show is by their experience of it. But another way where they have this idea of superiority is they come in... they know they don't know what the show is... The actors, try as much as they might, they still think they know what the show is and so they're a little bit behind in a way- they're not ready for anything. The audience is ready for anything, whatever happens they're ready, they're open... pretty much...

**Ana Pais:** they also bring their expectations...

**Jim Fletcher:** right, they're resistant and stuff but that you can work around... you can really work around that... I've had lots of experience with resistant audiences or audiences thinking that they're going to see one thing... but basically, there's a real will to make this thing happen. They wanna make it happen and they don't come in there wanting to shoot you down. If they end up being displeased... you know I never blame the audience. That's a basic principle... I'll flag the basic principles- one of them is always struggle against condescension, always struggle against presumptions – don't try to presume that you know what they're going through... struggle against leading the audience, struggle against being too helpful to the audience- that's a real trap- you trying to help out and, ok this is the sad part of the story, and I'm gonna act sad to help you out to know that this is the sad or that this is the really moving part so I'm just gonna give you a little cue that this is the important part...and then you're gonna give me a cue back that you're feeling it and then we're gonna be just giving each other cues... and that's horrible. When you get into a situation like that you wanna go home and just jump off a bridge. So much shame in that, it's just shame...

**Ana Pais:** you used the very interesting words "to feel the connection"... I'm wondering how you feel it...



**Jim Fletcher:** yeah, you have to trust them... in other words, trust that they're gonna do whatever they're gonna do and you're gonna do your job, they're gonna do their job, but you have to work on that all the time, every moment, so much so that if you have any extra energy you can actually sort of widen your bandwidth of listening, of hearing as the piece is happening in time or widen your perception, your attention to time... if you have extra energy, if you don't know what to do with your extra energy... like all the energy that you could be using to do a character or to think ahead of time about how you're going to say something... you can just cancel all that and send all that energy over into a more detailed perception of time as it's happening... your body in space and the audience body and just stay on that... the space, how big of a space... can you feel the space? Just keep on that ... 'cause a lot of times you get caught spending so much energy in "what do they think of me?"... you can't help that but there's ways to get out of that..... ok connection to the audience I would say it's more like listening, listening to it, because if you get too committed to the idea of connection you start to presume about what's going on with them but it has to be an open connection, constantly listening the whole time, and that means all the time.

**Ana Pais:** it's not a given...

**Jim Fletcher:** no, it's not a given, it's something that where one moment is not more important than another or then the next... so you're constantly discarding things all the time. It takes all your energy, a lot of energy... like even something that's right in front of you... you have to sort of imagine it to be aware of it, even though it's right here... and it's the same with the audience- you have to imagine them even though they're right there in front of you... but without presumption, because presumption is to think that you know what's going on in their head, which is condescension and that's the worst...

**Ana Pais:** you used your hand in a very interesting way when speaking about the connection... back and forth... so I'm wondering if that reveals something about how you feel...

**Jim Fletcher:** well, it's because of the basic space of the theater usually, like here's the stage and the audience is usually here. I have never done theater in the round, nor have I done theater when the audience is on stage with you... except in this hotel piece that I did with Rich, but it is a kind of coming across... you wanna come across all the time, and that's more important than doing a great job on your monologue, on your scene or getting the tears out exactly right- it's good to commit to that stuff but all the time, you have to be attaching to the audience. You came up with "audience affect"- I think that's very dangerous for a performer because I see it with myself and fellow performers... the only ones that can really feel in a material way is either laughing or if you see tears coming out their eyes and so that leaves out a whole lot of really great response that could be going on and even if you could have everybody crying is that your ideal response?

**Ana Pais:** I'm using the word "affect" in a broader way... what I'm thinking is, even if the audience is in silence that is it doing its job? Do you feel the connection even if they don't express it??

**Jim Fletcher:** but you have to trust it because you don't know, I've had shows where, and maybe I had my head up my ass because I thought it was going great... now afterwards you can tell, you only need to talk to about 3 people that were in the audience and they might even be people who liked it or didn't like it, you can even tell from somebody who didn't like it, you can still tell that the show was good or something you can live with... or with somebody who liked it you can it was something maybe you need to work on.... So after the show you don't have to worry about presuming so much because they basically let you know, very clearly, even if they don't want to. But during the show you cannot tell, sometimes you think you know, yeah you can feel energy, there're some nights where the energy is intense, basically because people are all in time together, that's the most intense to me, everybody's in time together. That's all it is. the intense experience is that we were all in time together... we made time.... And that's where standing there is enough, that's as good as speaking Shakespeare or whatever... having your face, but we're all seeing it, and so that's what focuses us all but then we're all in time. And then something happens, it could be the simplest thing in the world, it could be almost anything, but I think that's key to the experience.

**Ana Pais:** and what about the conversations you might have after the show with you fellow actors do you usually tend to agree with what you felt?

**Jim Fletcher:** well, personally, it depends on who I'm working with, but when I hear people talking about the audience, sort of characterizing the audience? I just flat out disagree with them, because I don't do that and it's like my religion I would never... someone will say, you know " I can't believe they didn't bla bla bla bla bla bla..." and I just disagree... and this whole idea of if this was a good show or a pretty good show or I felt tht scene went pretty well... that's ok, yeah there're certain things that happen that are very surprising or funny or just strong but I don't like to focus on that either... that's not what makes the world go 'round, that's incidental... it's just like happiness, happiness is incidental... happiness is a side product and so if you're saying "I wanna be happy" you know happiness happens on the side it happens you can't go and say "I wanna be happy"... it's just like the actor before the show, I think the actor should decide what they want, why are they there, everyday before a show. But that doesn't mean you can decide why I'm here, what I want out of this is that I want it to be a good show. You can't do that. It has to be something that you can pursue and that you desire, something particular and so the one rule for that sort of work that has to go on before the show: "what am I doing here why do I wanna do this" and not "what does my character want" the one rule is that you can't say tautologically " I want this to be a great show"... it's like saying "I want to be happy"

**Ana Pais:** I was thinking about this expression, which is very common from amongst actors, about knowing when the audience is "with them". Does that mean something to you?

**Jim Fletcher:** yeah... it means something, but again my point of view on that is always caution... I think you always have to trust its there, that they want to be with you. If they're not with you, it's your fault... and don't blame the audience. I really shy away from characterizing the audiences like that... I think what sometimes people mean by that is that they were with the audience, but that's something that you need to do all the time, so it's really on you, if you thought the audience wasn't with you what were you doing wrong? Why weren't they with you? Because you (I'm speaking "me") were probably too busy doing your thing and thinking you were off to the races and you forgot. it's like a sacrifice... all that skill, all that virtuosity... sacrifice, sacrifice, always, always, always... come across, without presuming but with total energy- 110% energy, always, attaching, which means by hearing, hearing time, that's the way of being with the audience... Rich often says, you know we can be doing a scene and we can be doing the hell out of that scene, out of the show, and we know this and we're gonna go on and even takes some risks, and get into it with each other and make scenes, and he's like "you guys did not include the audience, I was out there and I didn't feel included..." and so that's a great note, sort of another note that as good as Tim's note about leading the audience... you forgot to include the audience and that means every second, if you have more energy then every half second, how ever much you can do and still do your lines and everything else...

**Ana Pais:** so it's a matter of intensity? Or of attention?

**Jim Fletcher:** awareness, it's not intensity... intensity should be 110% all the time... and that means if you're standing there and the lights are on and these people that are over there talking for the next 20 minutes... now how do you bring intensity to that? It's not about you, I mean what are you gonna do? Have smoke come out of your ears? It's about listening... listening what they're saying.... Can you hear it as it comes out?... or do you think you are hearing what you know they are saying because you've heard it a 100 times? It takes a lot of energy, like in "Gatz" you hear these lines, you've heard them so many times and to hear them again as it comes out but not pretending to hear, so sometimes you have to sit stock still... sometimes you think "I'm not doing enough for the audience because I should be giving them some kind of signal that I'm responding to what the person's saying" but no, that's taking away your energy and you're getting totally mixed up. Another thing about the audience: are you forgetting that you're doing a play? Because sometimes you get so into making your scene, that you're denying the fact that you're doing a play and that the audience is there... you can turn and look at the audience and you can be right in the middle of talking to somebody, if this is our scene I can turn to say it to them... and they understand that I'm talking to you... and I'm talking to them too. You don't deny it. There's a feeling that there's a big being, it's like the elephant in the room.... But it happens a lot! You forget that they're there a lot. You can hear somebody else is hearing, when I'm talking I can hear if you hearing me, I used to work on a truck here in NewYork for many years and so you get to know the people you're driving with but I could tell when they weren't listening because it was like the words were just falling out of my mouth onto my shirt, but it's the same thing with the audience: can you hear this as it's happening in the room? Can you hear this as it's happening in the story? And the story again, the story isn't just what you understand of the story previous to the evening you perform it, this Tim piece is a perfect example but every story happens that way. Beacue with the Tim piece the story isn't determined, it's there, the

potential for it, and it happens when the night is over but you don't know till the night is over... the same thing with character, and that's another thing that has to do with your relationship with the audience, have you decided what your character is? If so, then you've decided how the audience should take your character, why not instead, listen to the story and your part in it... and so listen to the story as it happens, let's say this for a definition of character, the character is the sum total of everything that your part in the show was seen to do in the show and that's character, the story is what happens...

**Ana Pais:** I was going to ask you something more specific about your work with Richard. I haven't seen his plays directed by him but I understand there is a tension between the situations that are created and the acting. There is an emphasis on artificiality, right?

**Jim Fletcher:** I'll try and approach that from my experience of working with him, Rich would never tell us to be artificial in fact it's more about being real, he tells us often- I don't want you to pretend, that's being real... But you don't know what real is that's what's so interesting about it, so if you're gonna pretend, if you're gonna spend a ton of energy pretending that I'm so mad at you I'm gonna kill you, and this is my line "I'm gonna kill you" I've had lines like that in Rich's plays, "you should be strung up by your balls" "I'll shit on you", all that, now if I'm gonna sit there and work myself up into what I think should be the thing that should accompany those words: that's pretending, so you don't have to pretend, but on the other hand he never tells us to try and put a cap on our emotions, "I'm not telling you not to feel anything, but you just don't have to decided, I don't want you deciding what you're supposed to be feeling or what anyone else is supposed to be feeling: your fellow performers or the audience members" so this sometimes comes across to people as some big style where we're trying to emphasize the artificiality but it's not. we want to hear the words, we want to hear the story, be in time, be in relation with the audience. We want the most direct possible connection with the audience always... How do you do that? We have found like in this sort of thing where ok, it's a sad scene and you act depressed- that removes you from the audience- because you're making all these presumptions about what they need, it's right there in the text, another discovery we made with Rich is if there's sadness or anger or happiness or something expressed in the text and then you double up on that by expressing that in your behavior you subtract from it, it actually takes away from the largeness. So if you observe that with discipline together, because if one person chickens out and gets scared and decides "I'm gonna act it out because they're not gonna like this... That's the problem with people when they come into Rich's shows they're like "but I feel so retarded..." and we're like "sorry that's part of the territory..." and it looks like we're trying to be that way...but why does it look like that. I think, and this is an assumption, because we get it in reviews all the time "deadpan", "totally neutral" "affectless" all these terms, it's not what we're doing... we have tons of emotion, but it's the emotion of being in front of a group of people, or of being together in a room or of having a story to do, or there's all kinds of emotions... but if you use all your training that helped you deny all those emotions and express a certain emotion, a force well then, you've denied all these things that are part of a direct connection with the audience. I've heard Rich saying that it's possible that people are used to seeing, expecting something from acting so that when they see that you are blatantly not doing that it looks like a style. But you know we work on that a lot, he tells us whenever it seems to be a style he says I really don't want this to be a style...

**Ana Pais:** you leave the emotional content of the story in the words and you don't produce any emotional inflection. Is that because your intention is to be in the same emotional wave or tempo with the audience, with the what is actually happening not with the text?

**Jim Fletcher:** it's not that we aspire to be on the same emotional wave as the others, because we don't know what their emotions are... and that when you start presuming or just thinking what emotions they're feeling that's when you start to remove yourself, it's a pain in the ass... but in time, time is something you can participate in without presumption... because it's a matter of awareness.... Listening, hearing, seeing...

**Ana Pais:** you used a beautiful expression before "without the audience you cannot hear the performance"... there was something new that was given to you.

**Jim Fletcher:** I think that's a fundamental experience any actor will understand, when we did "Gatz" we worked on that for several months, we worked well through that way we could get through the entire novel, like laying down railroad tracks from the east coast to the west coast... The night we did it in front of an audience it was such a revelation, we had no idea, first of all that it was funny, who knew the Great Gatsby was funny? Even people who read it... That's just a specific example... We didn't know. When you go to the show it's very simple and undeniable... it's hilarious it's a riot, aside from being a tragedy...

but we did not know until we did it in front of an audience... aside from the power of it why didn't we know that? Why did it take a room full of people to understand that? And then in a more detailed way... Gatsby is a great example, every night is different, it's like a sporting event because the rules there, we know we're gonna have to get from this part to the end of the book, we know the different character we're gonna take, but you don't know how it's gonna turn out... you don't know whose gonna win in that book... and it changes every night and you've gotten remain open to it and it's not gonna happen if you're not open, it's like an athlete- you have to respect your opponent... but whose the opponent? It's the idea of trusting the audience, trust that they're capable of going as far as you are able to go and further... they're able to go further than the furthest you can go, so trust that. So in other words it's a complete reach, you don't have to pull it back to help them out. So in terms of awareness or whatever is happening in the story or in time or in the idea of theater they're ready for it... Go upwards. So don't presume what they're thinking and trust completely that they're able to go.... That's the idea of the superior mind. If you're dealing with a superior mind it's like when you look at a picture like this, this picture's in two dimensions, so wherever I go that picture is looking at me, I'm in three dimensions, that picture's in two dimensions. That's one advantage a person in two dimensions has it's that no matter the people in three dimensions are, he's looking right at them. Well the performer is kind of like in the lower dimension, the audience is in the higher dimension, the next dimension up... if we're in three dimensions, they're in four. In that sense it's a superior being, just very simply because they're in a dimension that encompasses us but you have certain advantages. But it's gonna take everything you got in terms of intelligence, understanding, energy, commitment, pursuit, it takes everything you have and even that's not enough... That's my key idea: I don't ever want to be in a situation where I think that what I have, my own personal resources, is enough to justify them being there... so if it's not enough then there's something else that you've got to trust, that's the thing... I'm not saying that it's magic... but if you don't have enough to justify it and yet here they are and here we are all, then what justifies it? There's gotta be something else, because they're ready for more than what you have and they deserve, demand more... so what is it? That's where you use everything you have in terms of understanding, experience... and that's where the openness comes in. So you're not doing this sort of innocence that's on this side of your understanding... you're doing an innocence, openness that's on the other side... like here's your understanding: you could do a pretend innocence on this side of it and say "I'm gonna do naïve", no, you have to do all this, you've thought about character, you've thought about audience response, you've thought about everything, what they're going through, everything. But that's not enough, so then it's over here, innocence, again, because you don't know.... That's the relationship I'm talking about.

**Ana Pais:** what you're saying is that if an actor presumes that he is enough reason for them to be there, it is restricting...

**Jim Fletcher:** it's limiting. It's putting it in this region and that's not enough, because I've done it. One of my strongest feelings I've ever had, aside from pleasure, and joy and intensity was shame, and I think that actors should have a very strong sense of shame because if you're in this region right here or even worse in this one and you're thinking that that's enough because you're smart or you're talented or you have good intentions... good intentions can be very shameful because they're intentions, because that's presumption and you're not big enough, you're not thinking big enough, you're not going to where it's beyond your reach and because of that extra dimension idea that's where it is... absolutely.

**Ana Pais:** this idea is great because it also challenges the traditional idea that the theater has always something to teach the audience...

**Jim Fletcher:** I agree with you that it's a faulty idea if you say that it's the playwright or the performers that are teaching you but if it's, the, whatever that is, the audience experience that's gonna teach you, I wouldn't argue with it too much. It depends on whose doing the teaching- if it's the playwright or the audience... that's shame, and that shame is so strong that you go home, even if you got a standing ovation, and if you felt like you manipulated the audience somehow, it's like your burning in hell- it feels like that. It's a terrible feeling and it's so strong that it really inspires you not to do it again, you know, anything but that... so it makes you work because it takes a lot of work to use everything you've got and then get to the blank whatever it is. The more you talk about it the more hard you make it on yourself because then you put it that much further so then you have to go that much further... so talking about it and coming up with terms? You're actually creating difficulties for yourself.

**Ana Pais:** that's maybe why actors don't have terms, or don't want to have terms...

**Jim Fletcher:** yeah that's the same thing.... When the show is done if everybody is saying "oh that was great!".... don't say that... because there's another show tomorrow and then you're just gonna make it harder.. because the hardest thing in the world is to come back, after you think you've had a great fuckin night... to come back the next night. It's harder than getting a bad review it's like the toughest thing in the world... you're feeling so good about yourself like your job is done. When you get a bad review? That's when some of the best work gets done, because, it's war at that point it's warfare and you're fucking... that's all you want... you want to eat it up... give me another fucking chance and 'm gonna kill... you wanna kill... so you've got plenty of energy and motivation.

**JOÃO LAGARTO**

**TEATRO / TELEVISÃO, PT**

23 Janeiro 2013, Lisboa

**João Lagarto:** Uma vez que fomos fazer um espectáculo à Madeira, ao auditório da Calheta da Casa das Mudanças, a uns minutos do monólogo, abre-se a porta e entram uns gajos, já aquilo tinha começado, eu parei e comecei a fazer muito baixinho para não incomodar os senhores porque concerteza tinham coisas a ver da sua vida... depois claro deixei de fazer baixinho porque me esqueci e não dei conta de que a meio do espectáculo a porta se abriu para saírem umas pessoas, que eram as mesmas. Não dei por isto nem sequer quem eram as mesmas nem porque ou já estava de costas ou qualquer merda. A Alice diz-me que quem entrou foi o Joe Berardo mais um casal amigo e depois saíram a meio e ela foi-lhes perguntar se não estavam a gostar e eles disseram “há é que nós tivemos um almoço muito copioso, é muito giro mas não estamos nesta”... Isto é um exemplo um bocado caricatural porque isto pode passar coisas mais relevantes para o próprio espectáculo ou para a própria relação da coisa mas é um bocado um sinal de que nós não somos muito objectivos na nossa apreensão das coisas.

Outro exemplo, em ambiente de ensaio que é diferente de ambiente de espectáculo, penso sempre, imagina, que está lá uma rapariga muito gira a ver os ensaios, que é assistente de qualquer coisa e eu faço para aquela rapariga, dentro da minha cabeça, assim como se está alguém que eu, por razões completamente da minha paranóia, acho que está ali contra, lixa-me o ensaio todo, ou seja, isto para dizer que o nosso lugar não é de todo o lugar da objectividade...

**Ana Pais:** isso é um bom ponto de partida...

**João Lagarto:** agora, também é verdade que o lugar do espectador também não é o lugar da objectividade. Eu também sou espectador, muito menos frequentemente do que sou actor e sei que vou ali, entro naquele teatro e vejo um espectáculo hoje e vejo amanhã, hoje adoro e amanhã detesto e o espectáculo é o mesmo, porque eu estou numa onda diferente, portanto o lugar do espectador também não é o lugar de uma grande objectividade ou de objectividade nenhuma, estamos a falar de coisas que são do domínio dos fantasmas, ou das ondas ou das coisas...

**Ana Pais:** claro, mas isso é a mesma razão porque o mesmo espectáculo pode correr maravilhosamente e pode correr pessimamente e de facto as opções são as mesmas. Mas como é que essa relação muda o espectáculo?

**João Lagarto:** eu estou a fazer o Shakespeare, já fizemos quatro ou cinco espectáculos com público e como sempre o público organiza os sinais do espectáculo. no outro dia, a sala estava cheia, Graças a Deus as salas têm estado quase sempre cheias.....o que é depois outra coisa interessante – porque uma sala cheia, acho eu, permite ao público uma recepção muito mais colectiva e muito mais atenta porque se eu não percebo o outro gajo riu-se e eu acabo por perceber porque o público ajuda-se quando é muito a perceber, quando as coisas são para para perceber porque há coisas que não para perceber e coisas impossíveis de perceber ou impossíveis de aturar ou seja o que for, mas se as coisas têm alguma tentativa de aproximação ao público, podes perceber ou não e os sinais passam mais facilmente numa sala cheia. Um dos espectáculos que fizemos desta série que acabou no ontem, o espectáculo foi outro, não mudou nada, porque o público o obrigou a ser, o público estava a rir à gargalhada, estava a torná-lo numa coisa muito mais próxima da comédia dell’arte do que ele era na cabeça de algum de nós, nomeadamente na minha e na de outras pessoas ali dentro e o público conduziu-te a uma maior, quando eu digo comédia dell’arte, digo comicidade, os sinais mais fixos e mais claros, mais híbridos e menos ambíguos, obrigou a uma clarificação de uma data de coisas, a perceberes uma data de coisas, o público ajuda-te a perceber e é isso, o público faz o espectáculo, o público é que faz a característica do espectáculo naquela noite...

**Ana Pais:** pois, tu usaste uma expressão engraçada “marcar os sinais”...

**João Lagarto:** neste caso obrigou-nos apercebermos o que as coisas queriam dizer e que podiam ser mais objectivas, mas isso é o caso específico disto, pode ser de outra maneira qualquer, mas isso foi o caso específico disto, pode ser de outra maneira qualquer, pode ser o contrário eventualmente...

**Ana Pais:** pois, pode ampliar se calhar significados ou mostrar outras significados que vocês podiam não ter pensado através das reacções...

**João Lagarto:** exactamente. Quer dizer, o riso é a coisa mais objectiva mas não é só o riso, o riso é a mais objectiva e mais perigosa porque o riso tu ouves e o riso recompensa-te e tu queres recompensa e queres mais e então vais à procura do riso e às vezes vais de uma maneira pouco sensata e exibicionista à procura do riso e depois ninguém se ri e depois ficas na merda...

**Ana Pais:** mas isso é engraçado, quando não há esses sinais realmente mais explícitos, há em todo o caso, uma percepção do público não é?

**João Lagarto:** completamente...

**Ana Pais:** como é que tu percepcionas o público nesses casos, como é que ele se te dá a perceber, quando tu estás em palco, quando não há esses sinais muito...

**João Lagarto:** uma coisa que é muito frequente é ouvires nos actores, um colega que sai de cena e diz ao colega “estão mortas, estão todas mortas e enterradas” e como é que ele se apreendeu disso, porque não riram eventualmente e o público no dia anterior riu, mas não é só rir porque tu sentes a recepção por, quer dizer, porque por exemplo se começam todos a tossir ou se começam a falar...

**Ana Pais:** sim, mas isso lá está, são aqueles sinais mais explícitos mas depois há outros, depois há aquela expressão quando se diz “o público hoje esteve connosco” e se tu levas essa expressão mesmo a sério, como é que se sabe?

**João Lagarto:** é uma projecção de ti próprio, lá está, voltamos ao mesmo, acho que não é mais do que, em grande parte a projecção de ti e da coisa onde tu estás e tu projectas e não tem nada de objectivo, porque se fores depois a ver, és muito tu que projectas essas coisa porque estás bem disposto ou o grupo está bem disposto e tu sentes porque consegues sentir que os outros não se desligaram, como é que tu consegues sentir...pois.. mas não é muito por sinais auditivos, não é por olhar, eu não olho para eles, a maior parte dos meus colegas não olha para eles, há quem olhe (há quem engate gajas, sim há quem engate gajas...) mas bom, não passa por olhar, eu não olho para eles e quando olho para eles é um filme porque quando olho para alguém corro o risco de me perder nessa pessoa, porque se começamos a olhar fixamente para uma pessoa, o que é uma chatisse para essa pessoa, e para mim é um risco, eu olho para um aterra de ninguém que está à minha frente mas que eu sinto a reacção dela por esses sinais no fundo, ou riso, ou tossirem ou mexerem-se ou a qualidade do silêncio e aí já estamos num domínio muito mais abstracto. Eu fiz uma vez um espectáculo do António Patrício que era o *D. João e a Máscara* e transformámos aquilo num monólogo com aquele grupo dos anos 70 e então o filho do Patrício que era um senhor já muito velhinho que era embaixador, aquilo era tudo uma família de embaixadores, e o filho do senhor tinha que dar autorização por questão de direitos foi ter connosco a um ensaio, ninguém o avisou que aquilo era um monólogo e o homem estava preparado.. já era muito velho mas ainda era um bocadinho malandro – gostava de ver actrizes – e nós vimos a alma cair-lhe aos pés quando ele viu que era só eu e não havia actrizes, ficou um bocado escorçoado mas como era a coisa do pai lá nos deixou fazer aquilo. Não foi à estreia. Foi no Teatro da Graça ali na Voz do Operário e apareceu um dia, sem dizer nada a ninguém, foi dos espectáculos mais interessantes que fiz na minha vida e como sempre nos espectáculos mais interessantes que fiz na minha vida, quer dizer nem empre, ninguém viu, tínhamos definido um mínimo que era se houvesse um casal eu não fazia mas se houvesse duas pessoas... e fiz várias vezes para duas pessoas, ou duas pessoas e mais outra, se houvesse dois grupos eu fazia e fiz muitas vezes e curtia imenso. E numa dessas vezes, o homem também foi, o filho do Patrício, e esteve o tempo todo a dizer o texto ao mesmo tempo que eu porque sabia o texto de cor e porque lhe tinha sido dedicado. E então eu tinha o filho do autor a dizer o texto ao mesmo tempo que eu e eu às tantas já me estava a passar, já não sabia o que é que havia de fazer. Mas bom isso é um exemplo extremo de uma coisa, uma anedota...

**Ana Pais:** sim mas era estar contigo de tal maneira que até o texto sabia todo...

**João Lagarto:** era estar com o pai, era uma coisa sobre o amor e o homem estava a fazer aquilo melhor que eu eventualmente...

**Ana Pais:** exacto, mas essa coisa de sentires que eles se desligam ou não se desligam, sentir essa conexão ou desconexão. Por exemplo, quando tu fazes exactamente o monólogo do Beckett tu tens uma relação, procuras às vezes alguma proximidade...

**João Lagarto:** eu acho que é possível sentir com alguma objectividade que eles estão comigo. Acho que é muito uma projecção de eu estar lá ou não estar lá mas tem alguma possibilidade de objectividade em relação ao eles estarem lá ou não. Tu sentes e não precisas de os ouvir a assoarem-se porque estão a chorar. Tu sentes....agora como, porquê, com base em quê....não te sei dizer mas acho que em grande parte é uma projecção de estares lá e também acontece tu estares lá e teres a sensação deles não estarem, portanto deve haver qualquer coisa, não te sei dizer o quê...um clima? O que é que é um clima? Depois tenho o Zé Carlos a ver e a dizer-me coisas que que não percebi nada e tudo o que eu li foi errado...

**Ana Pais:** se calhar vocês estão em sítios diferentes, quando tu falas da diferença entre o ser objectivo e ser subjectivo, também pode ter a ver – isto é uma pergunta, também não sei – com o facto de porque tu estás a fazer e estás a convidar o público num lugar onde tu estás que é um lugar “outro”, não é o mesmo lugar de quem está a produzir o espectáculo.

**João Lagarto:** sim mas ele está a ver...se a outra gaja está a falar ao telemóvel mesmo que eu não oiça, ou se está uma escola e os putos estão todos sossegados, porque eu não estou a olhar para eles, eu estou a senti-los como uma mancha, eu vejo coisas...e também é diferente, por exemplo, eu fiz um espectáculo uma vez, deve ter sido o espectáculo que eu fiz para mais gente e foi no Coliseu do Porto que acho que é a maior sala do país, leva três mil pessoas e estava cheio... Fiz uma comédia no Coliseu do Porto e foi uma coisa estranhíssima porque, com microfones como é evidente, e tu tinhas a sensação de que – aquilo era muito engraçado, as pessoas riam muito - mas tinhas a sensação que podias ao nível pequenino fazeres, por exemplo dar um beijo não, mas dizer qualquer coisa entre a minha fala e a outra, entre a minha fala e a tua fala, enquanto eles se estavam a rir, do género “do que é que estes tipos se estão a rir?” e podia dizer coisas que não eram lidas, o que era lido era só a gestualidade maior e sobretudo...parecia que estava num estúdio, para além disso a primeira fila estava longíssimo de nós e havia gajos “casa” e tu tinhas a sensação que eles não estavam a olhar para ti, o que eles viam de ti eram umas coisas minúsculas que não tinham leitura nenhuma, tinham uma leitura gráfica muito geral, ouviam-te e continuamente pontual. Esse espectáculo, por exemplo, era engraçado, fizemos esse espectáculo aqui no Villaret durante um ano sempre cheios, era o Villaret naquela altura do Feio e daquela gente da UAU, as pessoas iam lá de uma maneira comemorativa, 80% do público completamente bêbado de certeza porque vinham de jantares e as pessoas tinham, aquilo estava na moda, as pessoas faziam anos e fazia parte da prenda de anos ou grupos de farra, ou seja, antes de fazermos, eu era o primeiro a entrar em cena, sozinho, antes eles já se estavam a rir e o espectáculo era enorme, tinha umas duas horas e tal e os gajos passavam a noite toda a rir porque era suposto e o riso é contagiante e estavam sempre a rir e era um castigo porque tínhamos de estar sempre a parar para eles se rirem e aí pontuou efectivamente o teu ritmo de representação porque é uma coisa que há actores piços que não sabem e que vão lá e respondem logo e não, tens de parar para o gajo se rir. Bom mas isso é o caso das comédias, depois tens o caso numa comédia em que toda a gente se ri em todas as noites mas depois numa ninguém se ri e tu achas que estão mortos, depois tens as matinés. Por exemplo nas matinés, é verdade que nas matinés e aqui o público é muito terceira idade, são espectáculos diferentes, eles imprimem outra coisa àquilo e não é por tu saberes que estão velhas lá, mas há outra coisa, riem noutros sítios, reagem noutras coisas e podes reagir sem ser só com riso. Há maneiras de reagir e é isso que tu apanhas e é isso que eles pontuam porque podem rir num coisa e noutra não...

**Ana Pais:** mas sabes, agora fizeste uma coisa muito gira e é engraçado porque isso acontece frequentemente, tu fizeste uma expressão com o corpo para querer dizer uma coisa que parece que só está no corpo e não está nas palavras, tu fizeste assim como se fosse o tronco a abanar de um lado para o outro...

**João Lagarto:** eu fiz uma coisa nos anos 80 durante dois verões que foi teatro de rua, que é também uma experiência muito interessante em relação a esta questão e o que se tira daí também é evidente, quer dizer, é que não tens protecção e de alguma maneira num palco, seja ele no Nacional seja ele noutra sítio qualquer, tu tens uma protecção, estás mediado por uma coisa que é cultural, que não mexe e que é...e é nesse sentido que eu estava a falar do Bourdieu, sobre aquele livro Arte Erudita e a Arte Popular e as várias recepções e os vários públicos e os aspectos culturais e educacionais formarem a tua recepção, as clivagens de classes, mais ou tanto, também, como, as diferenças económicas, está ali, desde Versailles e o Rei Sol até agora, com as injeções todas de cultura popular e da cada vez mais difícil divisão entre



erudito e popular e da contaminação mútua entre o erudito e o popular desde os “Warhols” até...mas quando tu estás na rua não estás, não tens essa coisa cultural que tens ali, só um gajo que esteja passado dos cornos é que vai ao palco e faz qualquer coisa, ninguém te atira com ovos, antigamente atiravam ovos, deve ser uma coisa...acho que atiravam mesmo, imagina o que é levares com um ovo na cara e fiques todo cagado... Estavam a representar e deviam continuar a representar todos cagados, ou como dizem, houve uma altura em que andei a ler coisas sobre o teatro oriental, o Kabuki, os teatros chineses, as óperas chinesas e a recepção era como aqui a recepção à ópera, as pessoas estavam no bar a beber copos e iam lá ver o solo da atriz quando ela ia atingir não sei quê e depois continuavam a beber copos e o resto estavam lá uns gajos para encher e os chineses são mesmo assim, não vão ao bar, estão mesmo ali a falar e o outro gajo está...como o pianista de bar de jazz e não atirem contra a criatura... porque tens um lado disso e na rua tu apercebeste muito...na rua ou nos bares, também fiz espectáculos de bares, cabarets e apercebeste muito disso, claro, estão todos bêbados, mais bêbados do que tu ou não e esse sim é muito interativo. De uma maneira brutal, uma vez atiraram-nos com uma garrafa de cerveja, alguém se podia magoar, ou vem a bôfia e para aquilo porque não havia autorização. Agora, o espectáculo em sala está mais protegido e o próprio público ressentem-se disso.

**Ana Pais:** mas por exemplo, estás mais protegido em sala mas se calhar também, pergunto, se essas reacções mais ou menos parecidas por parte do público afectam a tua performance.

**João Lagarto:** eu estou sempre a dizer a mesma coisa e a fazer a mesma coisa, mas muda completamente, é isso que é muito giro em ser actor, que é um exercício budista, fazeres taitchi que é sempre a mesma coreografia mas aquilo é um ótimo exercício de auto-conhecimento porque, imagina tu fazeres, vires todos os dias, atravessares esta rua e vires para esta varanda fazeres o mesmo set de gestos e de palavras ou o que for e isso é como se escrevesse o teu diário, ajuda-te a perceber qual é a diferença do teu dia de hoje e o teu dia de amanhã. O facto de teres todos os dias a mesma acção, o mesmo conjunto de coisas que tu fazes...

**Ana Pais:** pois com a diferença que tu no teatro, uma ou outra variável é o facto de teres aquelas pessoas a olhar para ti e que são aquelas que naquele dia e que não, que aquele grupo não se vai voltar a repetir...

**João Lagarto:** e nisso o Beckett é luminoso para várias coisas da tua vida, a nível estético ou teatral e a tua vida pessoal, no fundo o Beckett era um gajo muito interessante. O teatro do Beckett que vem a seguir aos romances e é muito giro ver como é que a certa altura o gajo passa para outro género e como é que o teatro radiofónico, ou seja, um teatro que não é um teatro de acção mas que é um teatro de palavras, que faz a ponte entre os romances e as peças. Mas o gajo percebeu, acho que com uma clareza com que pouca gente percebeu e fez, há quem tenha percebido e depois para fazer não faz porque não sabe, é que o espectáculo de teatro isso...o End Game é isso...todo o teatro dele é isso, o teatro dele, mas isto não é só dele é do modernismo todo, deixa de haver ilusão, eu não me estou a referir a acontecimentos que se passam noutra altura, o que se passa é o que se passa neste momento entre este grupo de pessoas e aquele grupo de pessoas que estão ali juntos a ver a mesma coisa e o gajo insere isso completamente nas peças, as peças às tantas prescindem da ilusão de que aquilo seja uma terceira realidade que ali esteja, não, há só duas realidades...no End Game são aqueles dois gajos que estão ali e as pessoas estão a olhar para eles, por isso tantas coisas do tipo e o meu monólogo tem a ver com isso...Havia três ou quatro momentos do monólogo que eram completamente meta-teatrais nesse sentido, do género, eu parava, olhava para eles e dizia assim “não estão a perceber nada pois não? Deixem estar, eu também não”, coisas deste tipo, “já é tarde, continuar para quê”, epá os romances o gajo para no Molloy o gajo para e diz assim “caiu-me o lápis ao chão, vou lá apanhá-lo para quê? Para continuar? Pronto está bem, vou lá apanhá-lo”. São estas coisas, ou seja, as referências meta-teatrais, as referências à realidade daquilo e não a uma realidade ilusória e isso é muito interessante, quer dizer, não é bem disso que estás a falar mas também é porque é como se o teatro a certa altura não tivesse tido consciência disso ou sempre teve mas de uma maneira muito mais explícita e muito mais dita, muito mais directa que é a arte toda de que o que se passa é aquilo que se passa ali. Não referências a coisas, não há criação de ilusão em que eu como espectador embarco também, embarco também mas numa coisa que me faz consciência...epá eu detesto ver teatro, ver teatro é uma coisa muito chata porque o tempo continua a passar no teatro ao contrário do cinema, no cinema tu és enviado imediatamente para um outro tempo, no teatro tu continuas a ter a penosa sensação que estás a apanhar uma seca na maior parte dos casos... ou mesmo quando não é uma seca do caraças e às vezes não é, raramente, tu tens sempre a consciência de que estás ali, nunca te tiram dali e o Beckett resume isso na construção das coisas que ele propõe ao espectador, ou jogos que ele propõe ao espectador...

**Ana Pais:** nesse monólogo muitas vezes consegues estabelecer uma relação directa com um espectador. E aí como é que muda, muda alguma coisa?

**João Lagarto:** em quê...isolar uma pessoa?

**Ana Pais:** sim de procurares uma pessoa para quem te dirigires, há alguma pertinência de ser aquela pessoa e não ser aquela...

**João Lagarto:** não, é a pessoa que me calha nos olhos...comigo...é a pessoa que me calha...porque eu não estou lá a engatar gajas, ao contrário de alguns... Mas por exemplo, eu lembro-me quando era puto, havia uma gaja que nunca foi minha namorada mas que era uma gaja que eu curtia muito, foi minha colega no conservatório e lembro-me durante muito tempo, imaginava que ela estava nos espectáculos, mas lá está, isto é desligar-me dali, imaginava que ela estava e era porreiro, mas eu faço isso, eu continuo a imaginar que está lá alguém que eu curto...

**Ana Pais:** pois isso é engraçado...

**João Lagarto:** ou isolar alguém de pessoas que eu sei...por exemplo, neste espectáculo que estamos a fazer, nós vemos o público, estamos lá, quando o público entra já estamos no palco e as ordens são para olhares para o público e não recusares...ou seja, eu vejo quem está, ainda ontem, não vejo toda a gente, aquilo estava cheio mas vejo muita gente, sabia que estava ali o Fernando Luis, sabia que estava ali não sei quem e o outro... e que era uma coisa que a mim antigamente, eu não queria saber nunca quem é que estava para não me destabilizar porque havia pessoas que se estivessem, por paranóias minhas, me iam destabilizar porque eu ia ficar atrofiado como diz o meu filho. Mas ainda há gente que me atrofia...

**Ana Pais:** mas por isso eu daí também eu acho pertinente quando tu dizes que imaginas uma pessoa no público e isso é uma espécie de protecção que tu próprio, que tu crias para ti, portanto, não sei se é necessariamente o desligar do que está ali...

**João Lagarto:** tentar criar universos imaginários seja como for...

**Ana Pais:** mas é um imaginário afectivo não é?

**João Lagarto:** mas os outros também são...

**Ana Pais:** eu pergunto se é afectivo porque estava a fazer uma ligação com outra coisa que disseste antes que aquilo muda e marca de forma diferente. Será que isso não é mais, pergunto, não tem também a ver com um ritmo qualquer, tu usaste também a palavra “imprime”, eles imprimem uma coisa qualquer diferente...achas que afectos poderia corresponder de alguma forma a uma descrição daquilo que tu sentes a ter a ver com este ritmo?

**João Lagarto:** tem a ver com ritmo, ritmos de recepção, com riso ou com outras coisas menos audíveis...

**Ana Pais:** e com esse lado afectivo, quer dizer tu começaste por dizer que tu sentes se o público está ligado ou desligado, então só o facto de se usar esse verbo é porque já é um plano afectivo qualquer não é...

**João Lagarto:** sim, sim. Estar naquela, porreiro, está a curtir...

**Ana Pais:** porque quando tu imaginas essa pessoa na plateia seja ela quem for ou todos os dias pode ser outra pessoa, não interessa, o processo de imaginares uma pessoa de quem tu gostas é como se te predespusesse a gostar de quem vier ou...

**João Lagarto:** sim, porque estão lá os outros também que também levam com a minha onda...

**Ana Pais:** ou eventualmente saber que essa...imaginando que essa pessoa está lá, essa pessoa também gosta de ti...

**João Lagarto:** porque imagino que essa pessoa está a curtir e está a apoiar-me...

**Ana Pais:** pois, e isso faz-te sentir o quê?

**João Lagarto:** faz-me concentrar mais naquilo que estou a fazer, isto é uma oferta, isto é uma dádiva, como qualquer coisa á mas isto é claramente uma dádiva para os outros. Se os outros não querem receber é um bocado lixado. Mas por exemplo...

**Ana Pais:** o público também te dá coisas, também tem uma dádiva ou não...

**João Lagarto:** sim claro, já para não falar no preço do bilhete. Sim claro que dá. Mas por exemplo, acontece que eu sabia que estava lá naquela noite uma pessoa, fiz o espectáculo para essa pessoa eventualmente, achei que a pessoa gostou imenso, depois venho a saber que não gostou nada, portanto isto são construções, são os meus andaimes e não têm nada de objectivo, agora o público pontua, pontua através de coisas que são audíveis e coisas que não são audíveis mas que também existem e que te pontuam a recepção naquele dia e o ritmo com que tu...e as coisas que compreendem e não compreendem, e as coisas que compreenderam hoje e compreenderam coisas diferentes ontem. Por exemplo, é verdade que eu tneho andado a fazer agora este último ano não, mas tenho andado a fazer imensas tournés com grande diversidade de públicos, para chegares à conclusão que imaginarias os públicos muito mais iguais por causa da televisão e por causa dessas merdas todas e não. Fazer um espectáculo em Bragança é completamente diferente de fazer um espectáculo em Coimbra, do que fazer um espectáculo em Ponta Delgada, do que fazer um em Faro que ninguém percebe nada, parece que estás no estrangeiro. E como é que tu dizes que ninguém percebe nada, porque continuam...tu sentes que eles estão distraídos, se calhar basta estar um grupo distraído e generalizas para os outros todos...também já me aconteceu “estes gajos não estavam a ouvir nada”, não, era um grupo de putos de uma escola que estavam numa fila e os outros estavam chateados....porque eu acho também que o público se auto regulariza, se há alguém no público que está a fazer barulho eu mando-o calar, tenho muitas maneiras de o mandar calar, isso existe. O público é uma entidade dinâmica e que se auto-regula mas tu apreendes ou julgas que aprendes a apreendê-lo não sei....Mas é diferente e quando eu digo que é diferente é poquê? Por exemplo, em Trás-os-Montes, em Bragança ou em Vila Real, tu sentes gente que está muito mais isolada, com muito menos ofertas, que vai em massa e que são muito do género “deixem o homem falar”, porque é a cultura, devem ter passado muito tempo com os padres, estão muito habituados a ouvir, não são irrequietos, são pessoas que conseguem estar sentados durante duas horas a ouvir calmamente uma cena e chegas a Coimbra e tens outra coisa, tens muitos estudantes, muita actividade à volta daquilo, uma coisa muito irrequieta. Chegas a Lisboa, não sei muito bem o que é que tens, Lisboa não existe neste contexto...

**Ana Pais:** tens vários teatros, várias Lisboas....

**JOEY COLLINS**

**TEATRO, USA**

4 Fevereiro 2011, Nova Iorque

**Ana Pais:** what type of work you have been doing?

**Joey Collins:** Basically my career consists of Broadway, off Broadway and regional theater which is the working around the country in different regions. As well as doing a lot of voice over work but that's not really performance, that's reading and getting paid to do it.

**Ana Pais:** That work supports you...

**Joey Collins:** yeah, it pays. So mostly all live performance very little TV and film.

**Ana Pais:** do you feel a big difference between the audience in this city and in the rest of the country?

**Joey Collins:** you know that's difficult to answer because you can't put something quantitative on it... but it depends on the piece there are some pieces that are not really made for a NY aud because they're not sophisticated enough, if I'm gonna be blunt about it... there are other pieces that may be the NY audience is too sophisticated for and sometimes it's not the play to blame, it's sometimes the NY audience to blame... especially critics, it can get very off-putting with certain things... but the play I just did, I did "A Steady Rain" by Keith Huff... is that right? .... I did that in St Louis at the repertory theater of St Louis and I was shocked, now I worked there before so I went there impressed with their audiences, they have a very sophisticated audience, they really tend to get the nuances of things... and I've only done dramatic pieces there in their studio space which is more like an off-Broadway house.... And I was absolutely thrilled with how committed they were to hearing this piece... and it was one of the most exhilarating runs that I've ever had because the audience just came fully committed.

**Ana Pais:** would you say that was one of the best?...

**Joey Collins:** I wouldn't say it was one of the best because for me it's hard to say what's best and not best, I've been on Broadway and that was pretty thrilling...

**Ana Pais:** what's the difference in terms of the relationship with the audience...? You were using the word commitment... what's the difference in how you feel on stage between say a Broadway production which usually has a full house?

**Joey Collins:** yeah and it runs the gamut because you have tourists that are maybe not theater goers that are coming to see a star... I did "Glass Menagerie" on Broadway with Jessica Lange and often times the first four rows when she enters... they're very excited, clapping for a minute... so you know right away as a performer as you're holding for that, giving her her due, you know that they're there... maybe not everybody... but those people are there for her and they're not necessarily there to see the play and not necessarily there to see the other actors, they're there to see her and that's great... they're helping support my art... but what it does is that it sets the tone for the other members of the audience that may be there to see the play or to see some of the other actors... and that sometimes is hard to overcome, sometimes it's easier to overcome... it's by day to day basis.. but I find with the more commercial theater, you have, what feels like you have less of a seasoned audience and sometimes that creates a barrier between you and them. One of the things that I find as a live performer is that you know when the audience is with you because it's almost like if they're breathing with you. You can actually feel it. I don't know who said it, but some famous director, writer or actor said "the difference between film and theater is that on camera you can't feel, as audience member, the space between two people", it's not a tangible thing because it's two dimensional and you're not in the same space that they are.... They've come into your space or you've gone and watched them on camera. In the theater that space between two people in a love scene or in a hate scene if you will, a mom and a son arguing or what have you, the audience member... you can intuitively feel their presence and they're either with you or they're not and it's hard to put your finger on it because it's not something you can take a picture of... it's not something that anyone in the audience can articulate with words because it's like death... it's that undiscovered country... no one can

actually see it but we all can feel it and when we're feeling it you know that they're feeling it. It's like I said they're breathing with you and you also know that because when the comic moments happen the release is the same... if you and I are doing a scene together and I've got the set up line and you've got the punch line if I'm off and I don't set you up right you're not gonna get a laugh, right? It's sort of the same way with an audience if I set you up correctly and you deliver it correctly and their response is lukewarm it's not necessarily that either of us has done anything wrong it's just that they're not with you yet... and that varies from space to space... I will say that I have found it much more difficult in New York on a Friday night than many other places in the country... because on a Friday night you tend to get people that have gotten off work, it's a long work week, and this is my conjecture... this is not science... and this is all I can think, it's ok so it's the end of the work week so you've got the work crowd that's there and their dates or what have you and they've maybe had some wine and dinner and you have some tourists may have just gotten in for the week but sometimes that's the worst night in New York.... And in other places there's usually a night that you're like "ok, here comes that performance" in that space or in that town or whatever... you tend to know and it travels down through oral history... you'll hear from other actors... you know "Friday nights there are terrible, or Thursdays nights are terrible and the best night is Tuesday night" and for whatever reason sometimes it's because I think... I did a show in San Francisco for six months ... "The gross indecency the three trials of Oscar Wilde" and the best nights there were Tuesday nights... at 7 o'clock which you would think what?... and I think it's because there's a wonderful theater community there and Tuesday nights were 25\$ night.... Basically half price night.... Going back 13 years ago.... Ticket prices were cheaper... and I think it's because people really, really wanted to be there and so they brought an energy and they were ready to share that space between the nine actors they were ready to put themselves in between us and then you know on a Friday night people are going because it's the thing to do.... It's a different commitment... and you can feel that sometimes... and sometimes you get a wonderful response or feeling from an audience on a night that you never would've thought, maybe even when you haven't brought your best stuff and then they carry you... they're ready for you. But it's very difficult to put a written thing on it. But that is how you feel...

**Ana Pais:** so you said you feel the audience with their presence changes...

**Joey Collins:** night to night...

**Ana Pais:** and it changes the performance itself...

**Joey Collins:** absolutely... without a doubt that is one of the wonderful things about live theater... one of my most memorable performances was one of my first... I was in college, I'd just decided I wanna try this acting thing, I was originally going into broadcasting and I had fallen out of love with that... someone asked me to audition for a play, one thing led to another I'm now doing my second play... and I had a scene where I had to walk on stage naked, pick up a lamb, a real lamb, and carry the lamb off stage... well on this particular night my whole family is there, my grandmother is there, she's just had a stroke... she can't speak... all she can say is "yes, no, I love you, or oh god"... she's never seen me perform and this was the final performance... there were only three performances of this whole run ... I go to pick up the lamb out of its cage and its chain breaks it jumps over me and starts to rush towards the orchestra pit... and it's gonna die... if it keeps going straight it's just going to fall 18 feet to its death or at least get very badly injured... so I actually grab the leg of this lamb and it's hanging over the orchestra pit.... I'm naked, absolutely naked... and I pull it back up over my head and I get it like the little Christian imagery and it's like this.... And I'm standing facing the audience, absolutely naked, my brother said that I went absolutely red and then absolutely white, all within ten seconds... and the audience just gasped because they knew what was happening... they checked out of the play... they were fearing this lamb's life... maybe they were fearing of my life too I don't know... but as I got it... evidently I sighed and then I could exit, which that is what I was supposed to do... just exit with this lamb. But as soon as I sighed the audience just started applauding... and then when the audience finished applauding... I go to turn upstage and I hear my grandmother go "oh god!" So that right there... you can't get that in film... and then my dad loves to tell the story... he goes "what I don't get is that you still chose to be an actor"... so that's a perfect example of where live theater... something went horribly wrong but it actually brought everyone to this shared space and the audience was right there next to me... they were holding the leg of that lamb with me. That's sort of what's wonderful, you know, even when things go wrong... you have that shared experience and I think it's part empathy, part sympathy... even when they checked out of the actual play and saw this avalanche of disaster... they also were able to click right back into the play once I exited-after they applauded and my grandmother said "oh god!", and of course they laughed when my grandmother said it.

**Ana Pais:** I'm also curious about how you feel the audience?

**Joey Collins:** I think I can best answer this question by telling another story. I was doing Chekhov's "the Seagull"... do you know the play? Ok, you know when towards the end of the play and Nina leaves and she leaves Treplev and we know then the rest of the play he then kills himself. We were doing this show for a student audience and they were ages 13 to 15, the whole audience... and when the actress Nina turned back towards me and said her last line. and then started to run off stage there was this girl in the audience that just screamed, viscerally, like "don't leave!!!!!" and none of the kids laughed... it was a true moment and it not only made me as the actor standing there alone as she's leaving, feel something... but it forced the play to go into a deeper emotional place and it also forced the rest of the audience to go to a deeper emotional place.... I don't think we ever had a more truthful performance from that moment on until the end of the play for anyone involved neither do I think we ever had a more truthful audience because they were so into it.... She was able to vocalize and share what she was feeling without being socialized not to at her young age... but because of it, it threw me into a place where it was all new to me, everything that was happening, all the way up to the suicide... it was like it had never happened, it focused me to where I felt like I really wish that I could've re-created that every single night afterwards.... But of course as an actor it fluctuates on your own truthfulness and your goal is to be always truthful but sometimes the depth of that truth varies from night to night on your own sort of emotional journey. But that particular performance I'll never forget because it centered me in a way to help me realize immediately in the moment not only what was going on in the play it's almost like an out of body experience... you feel what she's feeling for the character you're playing and that's a gift, she gave that to me as well as everyone else in the audience and so sometimes that happens and sometimes when you're in that emotional monologue and you feel or see or sense peripherally someone emotional wrapped up in what's going on, whether it's tears or pulling out a tissue and handing it to the person sitting next to them... when that happens that really focuses you in a good way because it helps you stay true... because sometimes if you're too concerned with an audience which as a younger actor you tend to be then you're just adjudicating whether or not they like you... you're trying to appease them as opposed to trying to tell a story and be truthful to the story... and the more experience you get, I've been doing this for almost 20 years now... and so, I look back at that time when I was a young actor and I'm partly embarrassed, I was so concerned about what people thought or felt about me that I was necessarily telling a story... but I think that's the journey of every actor. As you get older you can't really worry about whether or not they like you or whatever, you've gotta just continue to tell the story... and you can usually feel it, but some nights you are oblivious- you don't know. You really don't know if they're with you or not...

**Ana Pais:** I sometimes wonder if it's only emotions or sometimes something imperceptible things that are being exchanged...

**Joey Collins:** I think that there's actually probably more of that than what I had alluded to.. I was really alluding to, in the discussion we've had thus far, was really the positive... if you wanna talk about more of the intangible, more of the... the mystery of it when you don't know they're with you... well let me share another story with you... the last show I did, we had... a woman in the front row who had one of those plastic shopping bags and she kept going to it... and it was two actors, just me and one other actor and we both talked about it afterwards in the dressing room, you know like "oh man that woman was driving us crazy"... every time you heard it, it made you have to focus that much more and it sort of takes you out of your experience a little bit... but that doesn't necessarily mean it took the audience out of it... and that's what sometimes hard to remember as an actor is that even if your having to try and block out that naughty audience member... those people are still following you... and you have to trust that and you do forget that but this particular night, I remember, he and I were really struggling on staying focused on the story because she just kept being disruptive and we couldn't get a read on the rest of the audience because she kept putting up that wall with her little rattling, her little noise... But there was no intermission, it was 95 minutes long... if there was an intermission we could have told the house manager but this show didn't allow that... didn't call for that. But little did we know, because we weren't able to get that read, as an actor you keep trying to be truthful to the story... and we weren't getting as many laughs when we when we got them... we also weren't getting as many gasps, there were a few places in that particular story where we got a lot of gasps ... we weren't feeling them and I wonder if it's because she was setting a precedence.... But when the lights went down and the lights went back up they all leapt to their feet... and there were people, as the lights were coming up on them a little bit, there were people that were crying.... And not that that's how you judge an audience- whether someone is crying or not, I don't want to quantify it in that way... but without knowing it was sort of like "oh, they were with us", but

they weren't breathing with us, as I was saying earlier, they weren't on the same rhythm as us... for whatever reason... it could just be because they were processing it intellectually and choosing not to participate emotionally but the end of the story was when they were releasing their emotions and sometimes that happens... and you don't have that space between you... you've just gotta trust that they're there because if they're not giving it to you as the actor you have to trust that it's there... and even if it's not there on their end, or you can't tell at the end of a standing ovation or a loud clapping or whatever it is... you always have to believe that there's one person, at least one person that is absolutely there between the people that are there on stage...

**Ana Pais:** does it make a difference when there's a full room?

**Joey Collins:** I would say that there're two things that help a performance. One is that even if the room isn't full, even if every seat isn't full, if they sit away from each other, if there's a lot of pockets of empty seats... I think you can quantify this... I truly believe that they do not experience it in the same way as if they all just joined together and got close together... because what I said about that space between the two actors that they're sharing... They're also sharing the space between each other and the more distance they have between each other, it appears to me and I'm no scientist, that they can't help but start to feel the same emotions almost the same way that animals... dogs do when there's a storm and then they get together and then they start to howl... there seems to be something quite visceral that can and can't happen because of their closeness too... but you definitely feel that as an actor... if there're pockets, around... it's a lot harder to get them in the palm of your hand... it can happen and it has happened but it has also not happened...

**Ana Pais:** and when you talk with your colleagues on a specific night, do you have very different opinions about what happened or do you share the same...

**Joey Collins:** I would say that more often or not it's usually the same... I had never thought about that... but now that I look back on all of the work that I've done we almost always feel the same so we must be having this same sort of, I don't wanna say judgement, but we must be adjudicating the audience similarly as performers... not in the same way... the same sort of like... like that woman being disruptive with the bag... It was as disruptive for him as it was for me and then we both felt that we weren't getting a read and we couldn't tell and we were both surprised when they leapt to their feet and then there were those three women in third row absolutely bawling... both of us had the same exact feeling afterwards... now that's not true every time but I can remember many instances where we all felt the same...

**Ana Pais:** it's interesting that what you might be feeling on stage might be different than what the audience is feeling...

**Joey Collins:** oh yes that's definitely true... but we had no pillars, no mileposts you know as you're traveling down the road you see the 15 mile mark or the 16 mile mark... you get that with most audiences and on the nights that you don't get that it can be frustrating... 'cause you have no idea how they're going along with you but that has happened with other shows... where you're getting nothing back, they're not laughing where 90% of the shows you've done they've always laughed in these spots and they down and then all of a sudden you bump into one at the pub afterwards and they're like "that was the best things I ever saw" and you're kind of like "really? 'cause you sure didn't fuckin show it" but that's the thing... we can't be so jaded as performers because there's always at least one, usually more, I'm sure it's much more than that, that possibly could've been very moved or if it's a comedy to have forgotten the fact that their Mom has cancer etc... and it took them away for the two hours.

I do think that we're jaded a lot... I know that sometimes I get jaded. I feel like wow I'm out there giving my soul and what sometimes is perceived as indifference, I interpret it as indifference, and then I define it as indifference... is usually not indifference on their part. You never know there could just happen to be a lot of people there that night that something bad happened to or they're going through a stress and then when you get those kind of people together. you know sometimes they can turn on you... this last show that I did my character had the foulest mouth... it was always this fuck this fuck that everything, from the get go... and there were certain nights where I literally feel them turning against me, like I knew that they were "we don't like that guy" and he's not that likeable of a guy anyway... but I can't stop the writing, the writing is the writing, I'm not gonna omit profanities, they're there for a reason, that's who this guy is... but I have to see that obstacle, sometimes it's inspiring... and the reason why you could tell that they were turning against you is that 9 out of 10 performances they would laugh and laugh and there was a definite point in the play where they stopped laughing and they realized "oh this isn't a comedy" or it's not as

much of a comedy as we thought and if they stopped laughing before that big turn then I knew my job was gonna be even harder that night. And it's not like I nuanced it as a performer any different to cause that reaction... sometimes it was my acting partner, sometime he would react to something in a certain way... and actually that did happen on one performance and we talked about it afterwards and he said I shouldn't have delivered that line to you because when I did that that set you up to seem like more of an asshole than you already are and that took away those next few pages of comedy before the big turn happens... and we both knew it when it happened, we talked about it, it never happened again but we learned from that specific moment and then there were a couple of other times when I couldn't tell he was doing anything differently if anything he was making me more sympathetic and they turned anyway... and some people just can't handle that language... but you as a performer you can't do anything about that... you have to tell the story... but you can feel it when they turn against you or turn for you.... There were also certain nights where there were people who just loved my character and laughed where they had never laughed before...

**Ana Pais:** and what's the feeling inside?

**Joey Collins:** it's a difficult thing... I'll give you a two part answer... part one is: when anyone laughs, if they're meant to laugh in the writing it feels great because you know you're telling the story as written... when they're laughing when it's very inappropriate, not just borderline inappropriate but very, like this is not laughable stuff... then as a performer you feel guiltier like I hope I didn't cause that, I hope I wasn't a laugh whore... and sometimes if you get that you try to make it very clear that this is not a laughable moment and so you try to nip it in the bud because you don't wanna take other audience members that aren't laughing out of it... and for this particular show in that particular performance I'm talking about, one of them, there were a lot of 21, 22 age college kids and they were all sitting together and there was maybe 25-30 of them... and I think that as a group they were experiencing something very different than all the rest of the audience... and so they were laughing at the language, and they were sort of getting off on that... even later on in the play when it really wasn't meant to be a laugh, but we couldn't stop them... I tried a little bit... and you could start to sense it... but you're not going to wrangle them, it's like they're wild horses and you have to keep them as tame as possible... so it's exhilarating because you know they're involved. They're experiencing different what the more mature audience is but they're still with it... so then you're sort of in-between the two but it's exhilarating because you know they're with you... and that energy is contagious... not in the sense where everyone else is gonna start laughing at pottymouth but it is contagious in the sense that it brings an energy to the audience that others can't escape.... It's hard to sleep through that kind of energy...

**Ana Pais:** how do feel on the opening night?

**Joey Collins:** I would say that the first audience for me is my favorite performance of every show I do and it's because, for me, an audience helps me become more truthful not only to my character but to the play itself I find that first of all you learn so much about the play you basically are performing in the moment as if you've never said these words which is what you goal is for every performance, but you are literally doing it the first time for somebody... so for instance in the last play that I did... two actors and an audience, from the first day of rehearsal we always called the audience the third character in the play, and we should've because we were telling them the story as well, it wasn't just drama on stage, we had broken the fourth wall and we were talking to them, but they were always the third character in the play and so to have finally gotten that third character.... it's always the one thing that's missing even when you're doing a 24 character play or a 3 character play etc.... so for me it is always the most exciting because it actually centers me.... Sometimes in a rehearsal you think that you're going to do something in a certain way... you think that you're going have a certain action that you're gonna play but the audience doesn't let you... they steer you in a different way because of what they're experiencing... that's why I love it... because you never know what's going to happen but every show I've ever done it's happened and it usually happens dozens of time in one performance and that's what I mean by it make me more truthful... to the moment, in the moment, in the text... but it also helps me with my own bullshit detector... "you know what? That choice I was doing in rehearsal? That's not nearly as truthful..." and so maybe I don't go as far or maybe I know in the moment that it's not far enough... in the heat of the moment I would be feeling more fill in the blank of whatever the action is... and so I love that performance... it's terrifying... but it's kind of like jumping out of an airplane... you have to get to the ground... and staying in the plane and waiting for the plane to land is cowardly so you have to jump out of that plane... I mean with the parachute of course... and to try and further that analogy... the parachute is the text... it's the play that you've already rehearsed... and your technique and all the things that you've



prepared.. that's what help guide you down... but there is the fall and that's what's absolutely .... It's addictive... I have heard others say and I have said this too... truthfully, say that when you get that wonderful response from an audience, whether it's after the show, in a particular scene or whatever... the first time that you get it and you own it and feel like you can hold it in your hand (you can't because it disappears and it's history) but the first you get it, it's like crack I guess, or cocaine or heroin... but it is a drug.... And I can honestly say that that's true for me... live performance, especially the first performance it is like a drug... and it's something that you always want to keep getting more of... first nights... 'cause by the time you open.... Opening is usually not nearly as an exhilarating performance as most all other performances 'cause it's all pomp and circumstance... it's all just the important people are there... in the regionals that's when the reviewers come... in New York there's no reviewers by opening.... it's all producers and friends and all the people who have given money... it's commercial... they're either funding you through their charity or funding you to hopefully make some money but either way opening night is not nearly as exciting as most other nights... especially that first one... for me

## JORGE ANDRADE / MALA VOADORA

### TEATRO, PT

27 Dezembro 2012, Lisboa

**Jorge Andrade:** Porque é que o actor é actor? Eu acho que vem muito desse prazer que tu tens de partilhar as coisas com o público mas é muito difícil de explicar. É essa vontade de estares a fazer perante os outros e queres ter o reconhecimento dos outros. Que deve ser uma coisa boa em termos de sensação, se calhar outra palavra é tu veres aquilo que tu tens em mente na construção do teu papel ou da tua performance que tem um reconhecimento do público. Não é positivo ou negativo, é que está a ler aquilo que tu escreveste...

**Ana Pais:** E tu tens esse reconhecimento de uma forma mental ou se há sensações físicas que tu associas a determinados aspectos de estar em palco?

**Jorge Andrade:** Sim, eu fico muito nervoso, já aprendi foi a controlar isso. Agora ultimamente tenho tido a boca muito seca, durante logo no início. E se eu começo a pensar, ainda fica pior. Depois houve uma altura, no “Tartufo”, na Comuna, que bastou enganar-me uma vez no texto e eu apanhei um pânico tal que a partir daí não faço um espectáculo que não passe o texto todo. E depois tenho medo de se não passar vou-me enganar. Durante duas semanas estava sempre a fazer o espectáculo até essa parte sempre em pânico.

**Ana Pais:** Mas isso é uma relação contigo próprio. E em relação ao público?

**Jorge Andrade:** É reconhecimento mental. E sou daqueles que o público dá-me uma concentração extra. Há aquelas coisas que apimentam um bocado o virtuosismo da representação.

**Ana Pais:** O que é apimentar?

**Jorge Andrade:** Dá-lhe um clique. Tu podes estar a fazer...os antigos diziam, com alguma razão, que quando tu representas um papel cómico não podes estar a fazê-lo muitas vezes em ensaios porque senão ele vai perder a frescura porque vive muito da interação com o público.

**Ana Pais:** Então é porque o público lhe dá alguma coisa...

**Jorge Andrade:** exacto, é que lhe dá-lhe a vivacidade em termos de ritmo. Se o público estiver a rir muito, não podes atacar, ou se estás a notar que aquilo está muito, tens de atacar mais alto para acalmáres as pessoas. É isso que tu notas mais o estar a driblar com as pessoas é nesse registo. Podes comandar as pessoas. Agora riem-se pouco porque eu quero que se riem pouco porque vou atacar o texto logo a seguir e então não dás tempo par que se riem, vais dar mais tempo à frente. Em termos de comédia, quando tu estás a ensaiar é giro o encenador ir-se rindo mas às tantas tu já estás ali e depois precisas mesmo do público para ter...

**Ana Pais:** é porque ele te dá o quê?

**Jorge Andrade:** Dá-te aquilo que falta para o teatro existir. Tens finalmente o interlocutor que não está conhecer aquilo que estás a apresentar pela primeira vez, portanto ele está a reagir não ao teu desempenho técnico, se estás a fazer melhor ou pior mas ao todo. O facto de teres aquilo ali...torna os teus sentidos estão muito mais alerta, todos. E tu trabalhas com o teu corpo, não é? Portanto estás ali, idealmente, estás nom áximo do que podes estar para fazeres. Precisas daquilo, podes estar muito nervoso, mas dá-se uma simbiose com o público.

**Ana Pais:** Mas é necessariamente harmoniosa?

**Jorge Andrade:** Não, não, e pode ser contra, claro, e muitas vezes tu fazes coisas para irritar. Mas é como se houvesse uma espécie de intensificação. E aquela coisa de estar a ler aquilo que escreveste, está

a reconhecer. Tu podes deliberadamente fazer tudo em clichets. Posso estar a fazer uma personagem que é um grande merdas, ou que é um grande nojento e dizes coisas que não vais ter uma empatia do público. A empatia do público, será mais, “epa, desaparece daqui escroque!”

O Tim Crouch, no espectáculo “o autor”, ele provoca mesmo o público. Ele como autor está a escrever uma coisa que trata de pedofilia. Tens uma sensação de desconforto, epa, não quero ouvir isto...

**Ana Pais:** mas aí não são mais os efeitos?

**Jorge Andrade:** Eu acho que tudo é feito tirando aqueles papéis que de vez em quando acontecem de uma forma muito irracional a construção do mesmo. E depois está lá tudo mas a maior parte tens de trabalhar em termos de efeitos em termos de reacções, que achas que aquele texto deve provocar dramaturgicamente quando estão a discutir. (...dizer texto, emoção, compreensão do texto)

Esse reconhecimento para mim seria a palavra mais correcta porque essa simbiose pode querer dizer que estamos todos ali na mesma emoção. E não é, é mesmo um reconhecimento daquilo que tu estás a pretender com o facto de estares ali à frente daquelas pessoas. Envolve o contexto teatral e o assunto e a forma como estás a fazer.

O actor é permeável ao público.

Há dois tipos de espectáculo: o teatro convencional é mais fechado, mais marcado e os actores estão mais concentrados no jogo dentro da cena; o outro é um teatro em que se procura uma relação mais directa com o público, este torna-se o seu interlocutor. Neste, as reacções são mais importantes, têm mais impacto na cena. Tem a ver com energia (o que se passa entre público e cena). Há espectáculos em que conseguimos transportar o público para outro lugar.

## KAREN KANDEL / MABOU MINES

### TEATRO, USA

29 Março 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** tell me a bit about the best experience for you in the theatre, from the point of view of the relationship with the audience.

**Karen Kandel:** The show is called “Peter and Wendy” and it’s something we developed long time ago, 1991. Last May 2011, I come back to “Peter and Wendy”, and always with that show the audience is ...I always thought of it like I’ve invited a bunch of people over dinner! And I am presenting to them like “I hope you like it”. It’s how it always felt. I can see them, I can feel them, hear them breathing. Especially when there is an emotional moment of the show, you feel people rustling, getting a bit uncomfortable... I hear it and I am aware of it and I incorporate it, and I give it back to them. It’s like a dialogue going back and forth.

**Ana Pais:** it’s a very specific dialogue

**Karen Kandel:** it’s a very specific dialogue and it feels huge, it feels “here’s my turkey or here’s my beans!” Reaching out and talking up there and out there it makes me feel like I am huge (makes gestures). It’s emotional. During that run, and it was the first time I was not trying to control my performance, so just showing up was even more intimate experience with the audience. I whispered, they were like my friends and family, they were collaborators, partners in crime. this tuesday night is ours!

Many many things went wrong – technical things – during that run that in the past would have freaked me out. But this time I didn’t. It happened, the audience saw it happened, they didn’t have a problem so I didn’t have a problem. When those moments happened, the audience got closer. They felt part of something alive, not just sitting back and watching. One of the things that went wrong and that was our last performance, just before the emotional unfolding, an amazing story happens. In the second act, the fire alarm went off, loud, really loud. Everyone went silent and just this sound, Then we all had to leave the theatre space. The actors couldn’t go to the dressing rooms so we were instructed to go into the lobby with the audience, who had already seen the second act. So, we are still in our costumes and there we are off the stage face to face and talking to the audience. I am in my Edwardian gown, I have my microphone on and they are seeing me now, like, I am a person. It was amazing, because it was a confirmation of how close the relationship we had with the audience because we were just talking like friends, we were just talking about the fire, we were living a real moment.

Ten minutes later, we started again from the top of the second act. So I had already said these lines to this audience but I knew them now, I had touched them. When I got on stage they just cheered me and it was so amazing.

**Ana Pais:** How do you feel the exchange with the audience? How do you refer to a good audience?

**Karen Kandel:** that’s really hard. It depends on what type of performance it is. In the more formal ones, I don’t do that much, there was the feeling that the audience would like to be in somewhere else. I really don’t know... if I were telling you some emotional thing that just happened and your response is (makes face), if I see that, I don’t know what it means, it doesn’t feel reciprocal anymore. So I don’t for an audience, I could feel it but I don’t know why. I have to think about that because oddly enough I don’t talk about the audience.

## LUCIANA PAES / HIATO TEATRO

### TEATRO, BR

2 Dezembro 2012, Berlim

**Ana Pais:** podes falar um pouco sobre este espectáculo que fizeste hoje (“O Jardim”), em que o mesmo texto é representado para três frentes de público diferentes durante a mesma representação?

**Luciana Paes:** É diferente de uma plateia para a outra. Em geral, mas a gente tem as cenas diferentes. A gente tem esse termómetro. A mente da sala se modifica consoante quem está sentado na plateia. A peça pode densificar.

**Ana Pais:** o público parece MUDAR BASATNE O ESPECTÁCULO

**Luciana Paes:** para mim muda muito,. Quando tem pessoas muito racionais na plateia...

**Ana Pais:** como é que vcs sabem

**Luciana Paes:** sempre tem as duas variáveis: você, como você tá, e como o público é., um desconhecido que vocês se vão encontrar naquele momento. Quanto mais você consegue limpar, mais você consegue perceber o público. Claro que tem dias que o seu diálogo interno (ah, tou fazendo bem, se tem alguém a quem eu quero agradar etc), mas se você consegue minimamente estar limpo disso a sensação que dá é que vc consegue perceber a mente das pessoas que te estão assistindo. Não sei explicar, mas é como se fosse uma massa mesmo de seus próprios pensamentos ficam mais críticos,

**Ana Pais:** os teus como atriz?

**Luciana Paes:** Sim, se alguém está gostando da peça, você sente, e daí o exercício é você tentar estar o mais próximo daquilo que você faz e que você ensaiou para não se deixar levar como se você existisse quase uma observação da mente daquela pessoa sobre o que vê ( por exemplo, o seu namorado. Então existe às vezes essa transição, você faz e enquanto ovce está fazendo você está vendo como aquela outra pessoa vê a cena mas isso é particular, para pessoas que você conhece. Também acho que isso muda muito quando você apresenta para mais de 500 pessoas, 1000 pessoas até 200 você ainda consegue manter a individualidade das pessoas que te assistem, a partir disso se forma uma massa que tá meio contente só por estar junto. Ou não, ou pode estar um coro bravo. Pelo menos eu perco o meu termómetro, não consigo mais saber se está mais quente, se está mais frio- Eu vejo também por temperatura a plateia.

**LUÍSA CRUZ**

**TEATRO, TELEVISÃO, PT**

9 Fevereiro 2013, Lisboa

**Ana Pais:** A presença do público afecta a forma de representar?

**Luísa Cruz:** O teatro para mim é o encontro entre pessoas. Primeiro foram umas pessoas que se encontraram uns meses antes e depois, durante algumas semanas ou dias, e umas pessoas que não se conhecem de lado nenhum, esse todo o grupo que é os espectadores não se conhecem. À partida tem de haver uma disponibilidade do espectador para estar, não só na companhia da pessoa com quem vai mas também de outras 70, 80 ou 500 pessoas. Isso é importante e dou valor. Essa disponibilidade. É isso que é o espectador: uma pessoa que tem disponibilidade para ir ao teatro, estar com pessoas na mesma sala, ver um grupo de pessoas que já se conhecem a fazer um trabalho. Portanto, a forma como está nesse dia, quem é, a experiência que tem de vida, pode estar ao lado uma pessoa que incomoda, tudo isso são factores importantíssimos para o espectáculo, do lado do espectador. E eu falo como espectadora também. Do outro lado, onde eu costumo estar também, somos pessoas diferentes todos os dias, temos mais um dia de experiência de vida e isso, é um espectáculo diferente, somos pessoas diferentes. Um actor tem de ter liberdade dentro do próprio espectáculo, sem fugir às regras que estão estabelecidas para improvisar, resolver problemas, esperar o inesperado, resolver, qualquer coisa, temos é de ter também essa disponibilidade igual à do público para estar com aquelas pessoas, para mais uma noite, recebermos, como se abrissemos as portas da nossa casa, estamos aqui numa festa e agora há uma série de pessoas desconhecidas que entram. Temos de ter essa disponibilidade para receber as pessoas. Não sabemos quem são, não sabemos como vão reagir, não sabemos nada sobre as pessoas, e é isso que é empolgante num espectáculo. se me diz que interfere, obviamente que interfere. E muito, muito. Tudo isso são coisas que nós temos de integrar e o público terá de integrar também que são um conjunto de pessoas que não se conhece me que estão a receber um trabalho que todos os dias diferentes.

**Ana Pais:** Como é que um actor percepção a presença do público?

**Luísa Cruz:** Não sei como é que nós sentimos o público, mas o público sente-nos a nós também. E há ali uma troca de qualquer coisa, de entendimento, de pensamentos, é difícil explicar. É muito subjectivo. Às vezes há um silêncio sepulcral na sala. Às vezes até pensamos, será que está ali alguém? Outras vezes, não sei porquê, as pessoas riem-se com tudo. E é um fenómeno que nós não conseguimos explicar. Às vezes basta um elemento do público estar mais bem disposto ou achar que aquilo tem graça e aquilo vai tudo atrás. (...) Temos de nos ajeitar. Temos de ser flexíveis para que essa estrutura básica essencial que é a essência do espectáculo não seja destruída mas que tenha aquela parte flexível como uma cana ao vento, não é, para ir e voltar ao mesmo sítio.

**Ana Pais:** Uma certa adaptação à sala?

**Luísa Cruz:** Sem dúvida, claro. Sente-se se se mexem, se se coçam, se dormem, então os da primeira fila. (matiné é o sítio ideal para se descansar, espectador a abanar o pé, isto está a ser uma grande chatice). Temos de ter também uma espécie de, sermos flexíveis e sólidos ao mesmo tempo para, ok, estou a receber a mensagem daquela pessoa mas tenho de continuar este trabalho. Se calhar no intervalo fala-se um bocadinho: o que é que nós estamos a fazer? isto está lento, o que é que acham, uns com os outros, epa, acho que esta cena foi muita boa, mas eu vi uma pessoa a dormir na primeira fila, opa, está cansado, ok.

**Ana Pais:** Há sempre uma conversa de bastidor sobre o público

**Luísa Cruz:** Às vezes saímos de uma cena para entrar noutra e dizemos: epa, eles hoje não estão lá. Onde é que eles estão? Isto parece um ensaio geral sem público. Ou então: será que são vietnamitas? Não percebem o que nós estamos a dizer? Ou então, hoje deixamos cair uma folha de papel e eles riem-se? Mas o que é que se passa? Tenho alguma desenho animado na testa? Um bocado de papel higiénico no pé e não me dei conta? Qualquer coisa se passa. Isso são factores imprevisíveis e temos de ter disponibilidade para os receber, para os ver e para os resolver. Às vezes são umas respirações (respira fundo), umas coisas, sente-se o público inquieto ou então parece que não está lá ninguém. Isso é terrível.

Parece que não respiram. Muitas vezes estavam tão concentrados, todos!, mas é um fenómeno de grupo também, que parece que não está lá ninguém, mas estão porque nós vemos as pessoas... Não sei se serão sempre os mesmos factores a determinar as mesmas coisas. Às vezes há esse silêncio, durante o espectáculo todo, que é tumular, uma coisa estranhíssima e, no fim, irrompe o público finalmente deu um arzinho da sua graça, bateu palmas. Ah, pronto, estavam com atenção, não estavam a dormir.

**Ana Pais:** Aquela expressão “o público esteve connosco” traduz alguma coisa da experiência de sentir o público?

**Luísa Cruz:** Eu não costumo usar essa expressão. É mais ou estão lá ou não estão lá. Porque o connosco é mais difícil perceber. Sim, às vezes há espectáculos em que há qualquer coisa mágica. Como os encontros entre as pessoas. Uma pessoa conhece outra pessoa e parece que há ali já uma relação para trás ou um grande conhecimento, outras pessoas não, conhecemos a pessoa e não queremos. Há qualquer coisa que nos afasta, se calhar essa mesma pessoa que no primeiro encontro nos afastou pode vir a ser um grande amigo uns tempos mais tardes. São factores que se calhar podem estar cientificamente provados, uma química qualquer que se passa. Um cheiro que nós sentimos, que não temos consciência mas que de alguma forma há uma informação, a cara, a cor do cabelo, a forma como está vestida, tudo isso deve influenciar a nossa gosto ou a vontade de querer conhecer ou não aquela pessoa, não sei. Às vezes há espectáculos em que nós próprios também não estamos dentro do espectáculo, não sentimos que ali houve magia, não sentimos que estávamos inspirados, não sentimos que fosse uma epifania para todos. Eu às vezes sinto em espectáculos e não quer dizer que esteja mais cansada ou que tenha dormido menos, são os mesmos factores mas que dão coisas diferentes, sinto que não estive lá como estava das outras vezes. Como se eu estivesse aqui a tentar fazer o meu trabalho e a personagem estivesse aqui ao meu lado, comigo mas não estava dentro. Eu costumo dizer: não calcei os sapatos da senhora, da personagem. Os sapatos estavam ao meu lado. E não é uma coisa que se queira ou que se faça, ou que se impeça: acontece.

**Ana Pais:** Como essa magia também acontece...

**Luísa Cruz:** Como essa magia também acontece, sim...deve haver um conjunto de factores que se reúnem ali num dia numa hora e aquilo é inspirado, parece uma coisa não sei, em comunhão com qualquer coisa, mais esotérica (risos) que não se consegue explicar muito bem.

**Ana Pais:** Mas que tem sempre a ver com o encontro?

**Luísa Cruz:** Sim, são duas partes que se encontram. Tanto como espectadora tanto como actriz, isso acontece. Eu sinto que também há dias diferentes para mim como espectadora. Às vezes estou muito cansada, vou ao teatro ou à música, a música é mais fácil para mim, e saio de lá revigorada. Também tem essa função. Há dias em que há autênticas epifanias em palco e isso é sentido por todos. E não se faz, acontece. Há uma inspiração, não sei se é isso. Há uma disponibilidade para se estar acima do que se está a fazer. Já não são só aquelas palavras e aquelas pessoas ali todas em palco, sentadas nas cadeiras. Se o próprio actor e se o próprio espectador sentir que ali é um local privilegiado para acontecer qualquer coisa maior, digamos assim, mais etéreo, mas maior do que a nossa vidinha todos os dias, se houver essa disponibilidade, eu penso que isso acontece. Este tipo de sensação, “estar em cima das tábuas”, como se costuma dizer e sentir-se: que ali eu estou segura, aqui é onde eu posso viver, isto faz sentido, este aqui-agora, aqui neste sítio que não é o aqui-agora das pessoas que me estão a ver; aqui tenho a possibilidade de viver e de estar e de ser maior. Não querendo ser muito esotérica, como se fosse um veículo de qualquer coisa que se transmite e que não é a nossa vidinha, estas coisas pequeninas. É mesmo outra coisa, outra dimensão. Um palco é uma terra de ninguém, onde tudo pode acontecer. E é isso que é fascinante.

**Ana Pais:** Essas referencias tem a ver com ritmo? É uma procura de harmonização de ritmo?

**Luísa Cruz:** de uma respiração. Uma sintonia. Eu prefiro estar em cena e ter contra-cena. Porque isso é onde eu vou beber a minha inspiração, também. Tem a ver com a sintonia entre as pessoas, mas essa sintonia também é fabricada, no bom sentido. Há uma série de coisas que podemos fazer para que essa sintonia aconteça, às vezes sim, às vezes não. Podemos estar disponíveis fisicamente, se calhar com febre não estamos muito disponíveis. Abertos ao outro, apra sentir como está o outro, para nos equilibrarmos uns aos outros, para que quando se acabe de trabalhar se sinta e se tenha a certeza que fizemos um

trabalho de equipa, que estivemos todos lá. (enc beatriz batarda, personagens são crianças feitas por adultos). O fundamental é estarmos em sintonia connosco, estarmos centrados. Sentir que aquilo que estamos a fazer está certo. E isso nós sentimos na vida, quando estamos a fazer uma coisa certa. E é esse centro, é usar esse centro, que está sempre certo em nós. É como se fosse essa essência que está sempre certa, quando tiramos as máscaras, quando tiramos os preconceitos, a educação que tivemos, toda a formação e deformação que nos puseram na cabeça que faz parte de nós. Quando podemos vislumbrar qualquer coisa sem isso, porque também é impossível despirmo-nos completamente disso, podemos entrar noutra dimensão, noutra tipo de trabalho. Um trabalho mais profundo, a nível humano, e trabalhamos com a verdade desse nosso núcleo que é a nossa essência e que é uma coisa comum a todos os seres humanos.

**Ana Pais:** E como é o dia da estreia?

**Luísa Cruz:** Para mim há umas coisas que podiam não existir na minha profissão: provas de guarda-roupa, ensaios de luz e estreias. Podia haver logo o segundo dia, era ótimo. A estreia é sentida diferentemente por cada pessoa. Eu fico para morrer, de nervos, de xixis de cocós, de suores, de tudo... mas de tudo. Fico completamente alterada. O meu coração dispara assim parece que me vai sair pela boca. Fico muito parada e a bocejar como se tivesse muito sono. Eu já fui estudar isto. Quando o corpo chega a um nível de stress muito grande, o corpo automaticamente entra num processo de destressar e então dá-me um sono gigantesco o que me dá mais nervos ainda, como deve calcular. Começo assim ao jantar, começo a abrir a boca e a cambalear, ou seja, o meu corpo está a dizer-me: “para com isso. Tens de parar senão morres ou desmaias. Respira, por favor!” as estreias para mim são dias para esquecer. A nível pessoal são terríveis e nem sempre são bons espectáculos, justamente porque não se está a apreciar, estamos tão nervosos a tentar que tudo corra bem que ficamos todos parvos, estamos todos numa euforia estúpida, em vez de estarmos a apreciar aquele momento para o qual tanto trabalhamos e finalmente as pessoas vão lá ver. É a maior burrice da história do teatro, pronto, odeio. (bastidores depois da estreia) Está parido, agora é fazê-lo crescer. (um dia a meio da carreira que tem exactamente os mesmos sintomas como se fosse uma estreia)

**Ana Pais:** Esse crescimento é já feito em conjunto com o público?

**Luísa Cruz:** Com certeza, o público ajuda-nos muito a conhecer o próprio espectáculo porque vai reagindo aqui e ali em momentos inesperados, por exemplo. As comédias são muito difíceis. O riso é uma coisa muito séria. Há uma aprendizagem no riso. Nós não sabemos onde é que as pessoas se vão rir.



## ELENCO *Over Drama* / MALA VOADORA

### TEATRO, PT

7 Julho 2011, Lisboa  
(depoimentos recolhidos na estreia)

### MÁRCIA BREIA

**Márcia Breia:** Vinha a conversar com um colega meu que me dizia: o público agarrou em ti, mal entraste começaste. E eu disse: É inevitável. Eu não consigo entrar num palco, e com uma proximidade destas, eu não consigo deixar de olhar o público a sério. Olhar mesmo. Vê-lo e olhá-lo. Senti-lo, porque preciso disso. Sou uma espécie de sanguessuga.

**Ana Pais:** tu ou eles?

**Márcia Breia:** Minha! E fico muito contente e acho que isso hoje ajudou-me imenso. Cheguei, estou aqui, tenho dois minutos, vocês estão a olhar para mim e eu estou a olhar para vocês. E nós estamos numa sintonia. É evidente que depois eles gostam ou não gostam, isso é outra história. Eu sugo a necessidade que tenho de me sentir bem a fazer o resto do espectáculo, isto pode acontecer nos primeiros minutos ... É um fenómeno estranhíssimo. Ainda hoje, eu entrei no palco, só tenho de dizer boa noite. Mas eu não fui capaz de dizer isso sem antes disso olhar pra uma pessoa quando tu dizes “boa noite!”. Têm de ver que eu estou a dizer boa noite. Isso é uma corrente fantástica. E, por incrível que pareça, às vezes durante um espectáculo acontece uma coisa terrível, é tu começas a sentir que o público já lá não está, já não está em cima de ti.

**Ana Pais:** como é que sentes isso?

**Márcia Breia:** Não sei. Dizem, é que um *feeling*. Não sei. Existe magnetismo entre a plateia e o palco. Eu não sou nada de correntes místicas, mas tenho a certeza de uma coisa: que o olhar do espectador, se fosse possível, tem eixos para o palco. A gente sente, eu sinto. Eu sinto quando um espectáculo está a começar a ser agarrado e quando não está. Quando estou ali mas é como se lá não estivesse ou quando, antes de falar, já as pessoas estão à espera que eu fale.

**Ana Pais:** Até que ponto é só o olhar?

**Márcia Breia:** Não é só o olhar. É o que o olhar pode transportar. O teatro tem milhares de anos, não é? Tu não achas que a disposição em que o público está e os actores, não é uma coisa já por si... é um fenómeno! É como se uma tragédia biológica que a gente tem com o público! É inesperado, mas é atávico, é uma coisa que vem de dentro, é do ser humano. Quando é bem, ultrapassa-nos. E eu juro-te que, durante muito tempo, sobretudo nos primeiros anos, não me apercebia de nada disso. Os primeiros tempos que a gente anda nisto é um bocadinho um exercício de exibição pessoal, é fazer tudo correctinho, ai que lindos que nós vamos e tal. A partir de certa altura, começa aquilo a entrar-te na pele e a tua vida começa a ser também aquilo. E tu deixas de perceber muito bem que aquilo é um bocadinho de ti, é como se te tirassem uns bocados e tu tirasses ao público outros bocados. (...) Se eu olho para o público como fiz hoje, não estou a dizer que tenho um grande mérito nisso, não. Eu olhei, entrei e vi-os e disse “boa noite” e quando disse “boa noite” eu sabia que eles já lá estavam, que estava lá tudo.

**Ana Pais:** E se tivesses de descrever numa expressão como foi a relação com o público hoje?

**Márcia Breia:** Eu tenho curiosidade e tu vais-me oferecer uma coisa que eu não conheço. É uma relação muito amorosa, uma relação de paixão. O público muitas vezes nem sequer dá conta disso. E depois, claro, temos depois as degenerescências de tudo isto, que nem vale a pena falar nelas, porque há pessoas que vão ver as coisas apenas porque não tinham o que fazer, outras ainda estão a fazer a digestão ou tinham de vir com a prima ou a tia ou a sogra. Não, eu estou a falar de pessoas que vão mesmo uma coisa, é por essa gente que eu falo nisto da sanguessuga. É a minha parte. Eu apresento-me com humildade, mas levo-lhes um bocado.

## JORGE ANDRADE

**Ana Pais:** Com a preocupação acrescida de encenador, como é que poderias descrever a relação com o público hoje?

**Jorge Andrade:** Ia olhando para o público para ver as reacções. Como o espectáculo é feito em linha, há muitas coisas que chegam mais facilmente ao público do que a mim, eu que estou também em contracena com eles, e vejo pela reacção do público se a coisa está a correr bem ou não. Hoje estava descontraído porque ontem já tínhamos tido um ensaio com bastante público. Ontem as pessoas responderam mais entusiasticamente do que hoje, uma coisa que também não me tinha agradado. Estava muita rambóia, muita rambóia, tanto que eu mudei hoje algumas coisinhas para o jogo não ser declaradamente rambóia. Agradou-me mais isso, mas tive sempre a sensação de que isto não estava a correr tão bem quanto ontem.

**Ana Pais:** consegues definir o elemento que muda?

**Jorge Andrade:** não, e estava eu a sair com a Gaiolas de cena e disse “isto não está a correr tão bem como ontem, pois não?” e ela disse “eu também estou a pensar isso, mas não sei se é do entusiasmo com que estávamos ontem”. Depois encontrámos logo o Capela que disse “não, isto está a correr muito melhor do que ontem”. E eu disse “bem, estás a ver, só somos nós que não sabemos, concentra-te!”

## MIGUEL DAMIÃO

**Miguel Damião:** Como neste espectáculo em específico fico muito tempo a olhar para o público, pensei “aquele está a gostar, aquele não está a gostar”. E ao mesmo tempo penso, “mmm, não estás muito concentrado porque não devias estar a pensar nisso. Por outro lado, eu estou sentado num sofá, a olhar para o público, então penso em quê?”

**Ana Pais:** É uma oportunidade de veres coisas que nos outros espectáculos não vês, não é?

**Miguel Damião:** Exactamente. Mas eu penso em quê, a minha cabeça vai para onde? Também não quero estar a pensar nas cenas. Hoje houve um momento em que comecei a ficar um bocadinho nervoso porque comecei a pensar nas deixas, mas opa, não vás entrar por aí porque parece que estás a ligar a bateria e quando chegar a altura aquilo já largou um bocadinho da energia e eu não quero. Então comecei pára, pára, pára e comecei a olhar para todas as pessoas e a fazer um exercício: estou aqui, eu ensaiei para isto, eu fui treinado para isto, eu sou um actor profissional, eu tenho formação, portanto eu consigo agarrar o touro pelos cornos.

**Ana Pais:** o touro é o público?

**Miguel Damião:** claro! E depois há outra coisa: todos nós somos mais inseguros do que outros, mas se tu tiveres uma base de segurança isso transmite para a pessoa [que vê]. Não há pior do que sentires que está um actor ali nervoso. Por exemplo hoje, na cena dos copos, a mão a tremer porque sabes que de repente estão não sei quantos a olhar para ti e a mão treme. Não tremeu hoje e achei que não estava assim tão nervoso. Eu também fico menos nervoso agora do que nas primeiras peças. E talvez ontem o ensaio geral com as 25 pessoas também tenha ajudado porque quando é um corte abrupto, de não ter ninguém para ter sala cheia, estreia, é diferente de ter num dia 25 e depois estreia. Se bem que hoje estava muito mais gente do que 25 pessoas.

**Ana Pais:** como podias descrever o ambiente geral do espectáculo?

**Miguel Damião:** ontem achei que havia pessoas que acharam que a peça estava um bocadinho seca para o final porque quando se começam a mexer nos lugares é meio caminho andado para tu “mmmm...” e hoje não senti muito isso. E em relação a nós, eu gostei mais do ensaio geral, tanto a nível pessoal quanto a nível do geral. Hoje senti acusar algum nervosismo, mas acho que correu bem.

**Ana Pais:** essa diferença tem mais a ver com vocês ou com o público?

**Miguel Damião:** acho que em primeiro lugar altera-nos a nós o facto de serem outras pessoas, de ser estreia, de estar casa cheia, de serem muitos amigos de serem pessoas do teatro, que a gente já sabe que vão ter uma opinião muito mais especializada... Depois tens os textos contemplativos da Flávia, do Pedro Gil, da gaiolas, que vêm à frente e que falam directamente para o público. É outro tipo de comunicação. Eu gosto muito de os ver a eles e de ver os silêncios, por exemplo, é brutal! Quando a Cláudia gaiolas se levanta e está a falar num tom que até é um tom bem baixo, as pessoas estão todas com ela, não há barulhos, não há...acho que aí é quando acontece mm comunicação! E é muito interessante como é que tu prendes as pessoas sem artificios nenhuns à tua volta, sem gritos, sem nada. Tu a falar, estás a contar uma história e está toda a gente a seguir-te. (...copo nos bastidores quando Tânia diz silêncio) Vais gerindo essa comunicação que é mesmo que estar a dar de comer às feras, toma lá um bife, roooaaaaarrrrr! ... quando eles acabarem de se saciar, tu atiras mais um, devagarinho...

## MIGUEL FRAGATA

**Miguel Fragata:** hoje foi o grande choque. Como é sempre, na estreia. Estamos muito tempo a trabalhar no abstracto, só com o feedback das pessoas que estão lá contigo, sem conseguires avaliar o alcance que têm as coisas que fazes, que leitura é que tem, e de repente, é nesta noite que a coisa se torna clara. E não é só do ponto de vista formal, do estilo, funciona porque teve ali uma reacção do público, uma gargalhada ou uma reacção mais presente. Parece que traz uma consciência não só de que efeito é que a coisa tem mas de como a coisa tem de ser feita. O público traz essa consciência. Muda muito. Mesmo questões que têm a ver com tempos. Hoje percebi como é que tenho de atacar frases ou quando é que o ritmo do espectáculo falha.

**Ana Pais:** consegues dizer essa diferença?

**Miguel Fragata:** hoje, sendo estreia, correu bem nesta coisa do grande salto, que se deve ao facto de teres feedback, de teres uma reacção

**Ana Pais:** Que pode não ser expressa

**Miguel Fragata:** Mas é sempre, é sempre expressa. Às vezes de uma forma mais imediata, ou porque há uma gargalhada, e percebes que há ali uma atenção muito grande, outras vezes, passando esta fase da estreia, que tem a ver com a fixação, com tu teres a sensação de que tens aquelas pessoas na tua mão. É uma coisa muito subtil e muito própria do teatro, do acto de se estar a apresentar um espectáculo para pessoas. Estavas a dizer há bocado que o teatro tem de ser feito com pessoas e eu acho que não tem de ser assim necessariamente porque acontece mt bom teatro sem público, mas, de facto, põe-nos num outro patamar. Como se clarificasse muita coisa. De repente, a coisa é abstracta, é incerta, é insegura...

**Ana Pais:** Mas a reacção do público também é incerta...

**Miguel Fragata:** É, mas há coisas que vieste a trabalhar ao longo deste tempo, do processo, que se torna clara, que se torna clara agora. É depois de te confrontares com o público, que tu percebes.

**Ana Pais:** Porque eles ajudam?

**Miguel Fragata:** Sim, porque eles ajudam e porque estás ali num sistema de troca. Estás ali à espera, não necessariamente da reacção directa, da gargalhada, mas estás à espera...por exemplo, neste caso, que é um espectáculo também muito virado para a frente, com muito contacto directo com as pessoas é muito fácil de perceber isso. Pode não passar só pela gargalhada, pode passar por perceberes que chegaste lá porque tens um olhar especial!...Isto é um bocado foleiro, mas é um bocado isso. (...) É uma coisa de presença, de energia. (...explor trabalho com crianças, percebe-se o retorno, que a coisa passa) Por exemplo, quando tens aquele público que nós chamamos o público difícil, que parece que não transmite nada, que não nos quer dar nada em troca, é um bocado isso, a coisa da troca. É muito básico ao mesmo tempo. É uma coisa muito directa, da relação humana, uma coisa muito básica mas que depois aqui, como

há toda a convenção, há todo o artifício e até apesar de estarmos a trabalhar sobre isso neste espectáculo, isso sublima ainda mais esta relação de troca.

## **PEDRO GIL**

Cada vez mais acho que o teatro é sobre essa experiência do que acontece entre quem está na cena e quem está a ver a cena. Para mim o teatro implica sempre assumir que está lá gente. Não faz sentido fazer teatro sem se assumir que está lá gente e sem se jogar com isso. (...)

A minha sensação dessa experiência ao vivo [de comunicação] em comunhão com uma plateia é a de “eu acho que estou a ser percebido desta maneira neste momento”. E consoante aquilo que eu faço, eu invoco em mim mesmo uma espécie de resposta do público, imaginando que o público é totalmente neutro e não se ouvia nada, o que não acontece... (momentos em que tem um monólogo e que pode olhar para o público inclusive) É uma sensação física...é pela comunicação. Nós comunicamos desde pequeninos e tentamos ser eficazes nessa interação.

(...) É uma espécie de matrix, em que está tudo a acontecer ao mesmo tempo. Eu estou em simultâneo, não sei se diferentes partes do cérebro a funcionar, a fazer aquilo que treinei e que entretanto esqueci para não me estar a lembrar disso, estou no presente, tento estar o mais possível no presente para comunicar em diálogo com quem está lá hoje o que tenho a fazer, estou a ver as respostas e a reajustar a cada momento, ok tenho de guinar para aqui ou tenho de guinar para ali, e ao mesmo tempo... nós temos feito ensaios, temos feito o trabalho de musculação e de ginásio porque...quer dizer, nós conseguimos fazer o espectáculo sem público, já fizemos, nos ensaios. Em última análise, aí o público somos nós. É uma espécie de fazer para o futuro também. (...) Hoje senti que o público estava receptivo, senti estreia, ao mesmo tempo senti juventude, gente bastante cúmplice (...) senti que o público estava connosco, a cada momento. Nunca se consegue ter mesmo a percepção do que o público está mesmo a pensar e a sentir e acho que inclusive as caras não são de todo o melhor espelho. Às vezes a cara está muito neutra em relação àquilo que está a acontecer lá dentro.

(...) em geral, se não há riso, se não há sons, o que é que mede isso [o público estar com eles ou não], é a qualidade do silêncio. Quando há silêncio quer dizer que há um esforço voluntário, porque o ser humano não está necessariamente parado, é porque quer...a qualidade do silêncio é como quando numa festa de anos surpresa: estamos todos fechados num quarto e entra alguém e a qualidade do silêncio é voluntária, não nos podemos mexer porque a pessoa vai entrar.

## **FLÁVIA GUSMÃO e CLÁUDIA GAIOLAS**

**Ana Pais:** Como é que correu o espectáculo hoje?

**Flávia Gusmão:** vamos ter aquela conversa que estávamos a ter no camarim (para Cláudia)?

Cláudia: vamos!

**Flávia Gusmão:** A conversa de camarim era: o espectáculo de ontem foi melhor

**Ana Pais:** melhor em que sentido?

**Cláudia Gaiolas:**no sentido em que estávamos todos, e isto é só um feeling, uma intuição, que estávamos todos mais ligados, o grupo, que havia uma maior sintonia entre nós. E hoje, também correu bem mas com esta pequenina diferença mas que houve cenas que melhoraram no pequeno grupo, que reagiram de forma diferente porque também tínhamos uma plateia cheia, estávamos a reagir à plateia.

**Flávia Gusmão:** ontem era menos público e era mais reactivo. Era um público que queria mostrar que queria estar ali mesmo, connosco...

**Cláudia Gaiolas:**isto é tudo falível, não é, mas ontem foi a primeira vez que tivemos mais público. Eram pessoas que nós convidámos para o ensaio geral, para estarem lá, portanto não eram desconhecidos. Havia ali uma ligação. Acho que havia uma capacidade de escuta entre nós todos, o grupo maior, do género, temos pessoas a assistir portanto vamos estar todos com muita atenção.

**Flávia Gusmão:** eu acho que há sempre um medo. Quando nós confrontamos, estamos em ensaios e depois confronta-se...eu gosto dos ensaios com público que é para não ser só esse choque quando aparece o público pela primeira vez. E o medo às vezes pode ter um efeito positivo, como acho que foi o caso de ontem, e hoje não acho que tenha sido negativo mas foi menos positivo porque o medo levou a ficar mais tímido, foi isso que senti em geral, que estávamos um bocadinho mais tímidos.

**Ana Pais:** nem sempre podem ver o público...

**Flávia Gusmão:** mas tu sentes! e às vezes isso não corresponde à verdade. (pessoas não riem mas não quer dizer que não achem graça...) Já me aconteceu noutros espectáculo de haver públicos que são mais frios mas de repente os aplausos são mt mais calorosos. Isso é mt engraçado, tu achas que está a ser uma coisa e... os velhos costumam dizer assim, a culpa nunca é do público porque ele está lá e gosta ou não gosta, reage ou não reage

**Cláudia Gaiolas:**eu gosto mt do factor surpresa...( ) é sempre acção- reacção ( quando o público tem uma reacção que surpreende o actor)

**Flávia Gusmão:** É mau quando há essa memória [de espectáculos anteriores]. Quando há memória de “aqui riram-se”, portanto, se eu fizer exactamente o mesmo tempo, a mesma entoação, as pessoas vão-se rir. É mau não querer a surpresa, querer só a coisa positiva de dizer...Eu adoro os primeiros ensaios com público ou as estreias porque de repente voltas aos primeiros ensaios! Estou a falar quando é teatro de texto. Tu lembras-te da primeira vez que nós lemos aquilo em conjunto ou assim e tu de repente tens a mesma reacção só que tu já te esqueces-te. Durante o processo tu esqueces-te disto, não é?

**Cláudia Gaiolas:**tu podes fazer diferente sempre todos os dias e às vezes a diferença não é assim tão grande, são coisas pequeninas, mas tu sabes onde é que mudaste. Mudaste o tom aqui, olhaste para aquela pessoa, do público, ou então o teu colega, ou os vários, e isso é quando te pões em jogo, de facto. Nós dizemos a brincar “é estares a dar-te à morte”, é vais sem rede, mas isso depende dos espectáculos.

**Flávia Gusmão:** mas tem de haver sempre um risco, tem de haver sempre essa morte, mesmo quando a coisa é muito marcada. Não há de todo sempre, mas é bom que haja esse exercício (improvisar)

**Cláudia Gaiolas:** para não te repetires.

**MARCO PAIVA** (depoimento recolhido no 3º dia)

**Marco Paiva:** acho que o público de hoje apreendeu coisas que o de ontem não apreendeu, criou uma relação diferente com o texto e com o que nós apresentámos cenicamente...

**Ana Pais:** como é que sentes isso?

**Marco Paiva:** Por exemplo, se forem coisas que tu trabalhaste para serem um gag de comédia, sabes se riem ou não. Ainda por cima, como estamos muito em contacto visual com o público, vais percebendo quando é que eles estão focados contigo, quando desviam o olhar.

**Ana Pais:** Mas há um lado mais subtil da relação?

**Marco Paiva:** isso tem a ver com o silêncio que se cria. Também é uma questão de energia. Tu sentes quando é que o público está em silêncio que está relacionado com aquilo que está a ouvir e a ver e quando é que é um silêncio que deseja que aquilo acabe... Hoje senti mais proximidade do que senti ontem, que não acompanharam tanto as subtilezas do texto ou que a proposta cénica trazia. Hoje era um público que não se ria tanto, por exemplo, mas estava mais atento àquilo que estava a escutar, que estava a ver. Acho que criamos uma distanciação relativamente ao que estamos a fazer quando sentimos que o público não está na mesma dinâmica que tu. Se dizes uma coisa que será, à partida, para ir ao riso, e o público não vai ao riso, tu nesse momento desfocas um bocadinho e saís da tua mecânica: a tua cabeça vai com eles, “não se riram aqui”, etc. Isso influencia a questão da energia, quando tu sentes que o público não está contigo... Estou próximo ou não estou próximo daquilo que está a acontecer.

**SÍLVIA FILIPE e ANABELA ALMEIDA** (depoimento recolhido no 3º dia)

**Sílvia Filipe:** Quando estou para entrar em cena imagino o público. Segundos antes de entrar, imagino o público e normalmente é aí que eu me enervo mais. Depois passo para uma fase de adaptação, que é quando estou mm em cena. Bom neste caso é muito diferente porque, na maior parte dos casos sente-se a presença do público como massa, mas aqui eu via as caras de cada pessoa.

**Ana Pais:** Neste senti bastantes diferenças. O público de hoje era mais distante, menos participativo...

**Sílvia Filipe:** Eu não senti isso.. achei mais ontem.

**Anabela Almeida:** o que não quer dizer que fosse menos interessado. Por exemplo, é um público que se mexia imenso e que me acrescentou alguma ansiedade. Ao terceiro dia, depois de suas sessões em que o público normalmente nos mesmos sítios, nas mesmas coisas, logo na nossa entrada não reagiu. A mim, enquanto actriz, deixa-me desconfortável, por isso é que eu não gosto do público muito próximo, por isso é que eu não gosto de o ver, porque a reacção que eu vejo neles começa a afectar-me a mim. Tenho de fazer um grande esforço para que aquilo não afecte em nada a representação. Mas para mim é muito difícil.

**Ana Pais:** Isso afecta o decorrer do próprio espectáculo, não é?

**Sílvia Filipe:** e A – sim.

**Sílvia Filipe:** Mas essa sensação pode não ser inteiramente justa. Neste espectáculo podíamos ver muito bem as pessoas e, às vezes, ficava surpreendida com os aplausos, com as pessoas que se levantavam e eram muito efusivas e durante o espectáculo não pareciam ter essa reacção.

**Ana Pais:** Mas mesmo quando não vêem o público, sentem coisas diferentes?

**Sílvia Filipe:** Sim, mas por exemplo, eu ontem, ao contrário de ti (Anabela) senti o público muito mais crítico, senti um público de actores, o que nós costumamos dizer um público mais técnico, mais observador. Neste espectáculo senti empatia com o público em muitos momentos, sentia que estávamos quase de igual para igual. E isso era estranho... Mas depende muito de espectáculo para espectáculo.

**Anabela Almeida:** sim, isso é engraçado também...

**Sílvia Filipe:** Neste eu falava muito para as pessoas e senti nitidamente quando é que estava a chegar até elas porque quase que tinha ali o olhar.

**Anabela Almeida:** E o que eu acho que faz alterar o espectáculo tem a ver com, por exemplo, no meu caso particular, de ficar muito alerta no sentido de não deixar que essa sensação que eu tenho, de desconforto ou de maior tensão, afecte e interfira nas cenas. Imagina que todos os actores neste momento faziam o mesmo, claro que ia criar ali uma tensão diferente. Hoje os actores não sentiram todos isso, portanto, criou uma relação completamente diferente duns para os outros, mas a mim pôs-me muito alerta, nos outros dias deixavam-me mais descontraída.

**Ana Pais:** E uma situação oposta?

**Anabela Almeida:** No primeiro dia, quando percebi que a reacção do público era aquela, quando percebi que as pessoas estavam muito connosco senti, ah, ok, está tudo bem.

**Ana Pais:** e para onde é que isso vos leva?

**Anabela Almeida:** para mim, dá-me uma maior descontração, menos tensão.

**Sílvia Filipe:** Conforto, para uma zona de conforto. É uma espécie de estar em casa. Eu tenho sempre uma relação de amor-ódio, mas acho que tem a ver comigo própria, não tem a ver com o público. Tem a ver com a exigência, com uma auto-crítica muito forte a funcionar.

**Ana Pais:** e se tivessem que usar uma palavra para descrever cada dia de apresentação?

**Anabela Almeida:** no meu caso, seria: 1- surpreendente, 2- conforto, 3- desconforto

**Sílvia Filipe:** para mim seria, 1- brilho, 2- resistência, 3- conforto.

**MARCELA LEVI**

**DANÇA, BR**

17 Abril 2012 (skype)

**Ana Pais:** tanto como performer nos trabalhos dos outros como, como nos teus trabalhos, encaras a relação com o público? quais são os modelos de organização espacial em que tu te reconheces mais, que tu aches que a relação com o público é mais interessante? o palco à italiana?

**Marcela Levi:** olha, é engraçado, eu penso mais na relação de facto que eu quero estabelecer com o público, mas eu não vejo, por exemplo, porque às vezes as pessoas dizem “Há...para estabelecer uma relação com o público tens de sair do palco à italiana e entrar num formato mais íntimo e tal...” e eu não acho que isso esteja necessariamente atrelado...é claro que há afinidades, tens uma distância enorme, não tens necessariamente um contacto directo com o público corpo a corpo, mas ao mesmo tempo o que me interessa pensar é que em qualquer formato, quer seja num palco à italiana, quer seja numa arena, quer seja numa sala multiusos onde as pessoas estão a mil metros de mim, é que eu esteja ali enquanto performer, a encarnar alguma coisa que aquelas pessoas, elas tenham algum trabalho, que elas não consigam nomear aquilo facilmente, que aquilo faça com elas fiquem intrigadas, que aquilo faça com que elas se perguntem...e aí eu acho que entro ali em relação com as pessoas no momento em que eu faço com que elas se lembrem de si mesmas, que elas não fiquem ali simplesmente a regozijarem-se naquilo, que elas fiquem simplesmente seduzidas por aquilo...nesse caso, o tempo em que estou em cena dou um espaço em que as pessoas possam, não sendo totalmente intragável – porque se eu for totalmente intragável elas vão embora – mas que elas não me consigam segurar muito, que aquilo cause alguma estranheza, que aquilo cause alguma pergunta ou mesmo fantasia, que faça com que elas entrem em lugares menos nomeáveis, que elas saiam do saber e fiquem num espaço um pouco mais limbo, estranho...

**Ana Pais:** e essa proposta é muito interessante e desafiadora da tua própria posição como performer. Como é que tu consegues medir, ou como é que tu consegues sentir, se calhar mais do que medir, como é que consegues sentir que o público está contigo nessa viagem, nesse mesmo espaço?

**Marcela Levi:** olha, certeza não tenho, não posso medir de facto se o público está comigo ou não. Acho que é um momento meu. A partir do momento em que eu percebo que estou a ser acto, que eu percebo, à conta de uma experiência de 20 anos, que naquele dia ali não entras na coisa, então a Marcela fica ali a tentar “performar” alguma coisa, ou quando eu tenho assim um olho dentro e um olho fora, eu estou ali totalmente dentro do que eu estou a fazer. quando eu acredito – não é crença religiosa – mas quando há alguma coisa a acontecer, eu tendo a achar que o público está a ser afectado por aquilo. Quando de facto eu estou a ser afectada, quando eu estou no presente, quando aquilo está a acontecer naquele momento, quando eu estou de facto atravessada pelo momento e isso tem a ver com técnicas de presença, de escuta, de visão, coisas básicas. Quando eu estou ali em cena e isso está a acontecer e não estou ali automaticamente, quando eu estou viva... eu acho que consigo afectar as pessoas. acho que há um livro do Barthes em que ele fala de uma coisa à qual chama de “relação privilegiada que é pensar” – mesmo quando tens uma massa aparente – ele falou nisto quando deu aulas e tinha muitas pessoas à frente...como é que pensas naquelas pessoas como uma massa, como um inteiro, mas sim como um Frankenstein que são várias pessoas em que vais ali estabelecer...é sempre um contacto com um bocadinho, é direccionares-te para um e não direccionares-te para o resto do todo...e depois aquele outro...percebes?...Não vês aquela massa como uma unidade mas sim como... seres ali, cada um e não um bando de gente.

**Ana Pais:** mas essa imagem do Frankenstein é um bocadinho aterrorizadora não é? Tu representas para um Frankenstein?

**Marcela Levi:** não! Um Frankenstein no sentido em que é íntegro, percebes? Ele é todo decolado, ele é amalgamado. é engraçado que esse meu último trabalho se chama “Natureza Monstruosa” e o Lepecki escreveu-me um e-mail a dizer “a natureza assim como um monstro, a natureza e o monstro, os dois são desnaturados, porque ambos são amalgamados” e eu adorei essa imagem, de alguma coisa, de uma plateia, como também de uma natureza monstruosa, uma coisa que é amalgamada, que não é íntegra, que não é inteiro, cheio de relevo, são energias diferentes que estão a vir dali, daquele espaço, com várias pessoas dividindo...



**Ana Pais:** mas esse espaço também se influencia, pode ser numa direcção ou noutra direcção, pode ir em direcções diferentes e não é uma pessoa que consegue mudar isso, se houver uma tendência geral da sala...

**Marcela Levi:** claro claro...mas por exemplo, se estou num espectáculo onde a luz me protege e eu não vejo muito bem as pessoas, eu vou ser menos influenciada por ela, se eu estou mesmo num lugar grande e vejo as pessoas eu vou ser mais influenciada por essa energia predominante que sentimos quando sentes que o público está ali...ou que as pessoas estão a dormir, estão chateadas, querem ir embora...isso acontece...É claro que quando, por exemplo, faço um ensaio aberto, esse é o momento mais exposto. Em que tu tens aquela sala, sem luz nenhuma e aquelas pessoas, poucas, a meio metro de ti, é claro que ali ficas muito mais...não acho que seja mais exposta, eu acho que é mais susceptível...

**Ana Pais:** mas olha, mesmo que estejas protegida pelas luzes, tu tens sempre uma relação com o público muito sensível, não é? Até há uma expressão “o público estar com eles ou não estar com eles”...

**Marcela Levi:** eu acho essa expressão tão vaidosa...

**Ana Pais:** achas vaidosa, porquê?

**Marcela Levi:** Eu acho vaidosa nesse sentido porque eu faço parte ali...mesmo quando estou a fazer um solo, performando um solo, eu faço parte de alguma coisa que vai além de mim, então eu nunca utilizaria essa frase que é super corriqueira...nessa sessão...há umas piores tipo “botei o pessoal no bolso”, o público tava ganho, estava todo o mundo aos meus pés...eu acho engraçado...tem tanto ranço... assim daquele imaginário do artista que leva o seu público, já imaginas um artista assim uma coisa enorme e o público aquela massa que vai atrás. E não, eu acho que eu sinto se a coisa está a acontecer ou não está acontecer, acho que é mais por aí. Porque eu acho que o público não está comigo, o público é a coisa também...

**Ana Pais:** há pouco falaste na forma como tu crias ou gostas de criar esse espaço de questionamento e de não reconhecimento para envolver o público e que isso enfim, será o efeito que tu gostarias de provocar no público mas esse público também afecta o que tu fazes em cena, não é?

**Marcela Levi:** certamente. Aquilo está a acontecer naquele momento, aquilo não está feito. Aquilo ali está sujeito a todas as interferências e essa é a preciosidade também do trabalho...

**Ana Pais:** há alguma imagem ou alguma expressão que pudesse descrever esse tipo relação que tu gostas de habitar com o público...

**Marcela Levi:** não sei se tenho alguma expressão. Eu penso...é engraçado...quando eu estou no palco sinto-me parte de alguma coisa que eu estou a ser o motor, que estou a fazer aquilo acontecer.falo mais dramaturgicamente, essa relação de estranhamento, é mais dentro da construção do que eu estou ali a fazer, é sentido, eu procuro sempre fazer coisa, sei lá, por exemplo, na última peça que eu fiz com a Vera, o “Vamos sentir falta...”, eu em alguns momentos sou atravessada por uma crítica que aquilo ali fala demais ao que veio, é muito objectivo, diz de facto, então todo o meu trabalho foi, bem...eu estou aqui, tenho este material na minha mão, então como é que eu vou lidar com isso, que é tirar coisas de uma cabeça ... tirar carros, tiras os bens, tiras não sei quê, que isso pode ser facilmente nomeado, pode ser moral... então assim, eu vou tentar por exemplo ser menos clara, há coisas que não são tão claras ali dentro, fazer com que saiam coisas sensoriais dessas cabeças e não um carrinho reconhecível e aí eu procurei outros materiais, vaselina, uns fios embolados, coisas que me colocavam essa ideia de tirar da cabeça coisas que saem desse lugar, do consumismo, coisas que...o que é que nós podemos também tirar de uma cabeça e fazer pio dessa ideia de tirar no sentido de que eu não quero mais ou tirar no sentido de por de fora, assim também como tu tens uma ideia e essa ideia fazeres com que ela se torne objecto, então acho que trabalhar nesse sentido...não interessa estar em cena a dizer “bem eu quero dizer-vos isto! Estar lá e dizer!” Não me interessa. Bem, então nesse sentido é que falo nessa relação de estranheza, que é construir acções, construir estados que não sejam facilmente capturados, que não sejam...que sejam multidireccionais, que não fiquem objectivados. É engraçado porque eu lembro-me sempre de uma...há anos atrás trabalhei como performer no trabalho da Cristina Moura que é uma coreógrafa aqui do Rio, e aí num dos ensaios ela disse “Caramba!, não consegues andar recto nunca! Tens sempre de dar uma voltinha para ir de um lado para o outro” e eu disse “Cara, isso é super simbólico para mim”. Eu de facto não me

interessa andar recto no palco simbolicamente, não me interessa ser objectiva, não interessa fazer o menor caminho entre um ponto e outro, justamente ... entre um ponto e outro eu vou procurar todos os desvios, todos os precalços que eu puder para chegar a ... e necessariamente eu espero terminar o trabalho se chegar no ponto que eu queria.

**Ana Pais:** certo. É muito interessante essa expressão que utilizaste, sentires que fazes parte de alguma coisa e que alguma coisa acontece, não é? Mas se calhar, aquele elemento da expressão do público estar convosco, não terá também a ver com isso, ou seja, pode haver um lado mais narcísico mas também um lado em que é o público que faz qualquer coisa convosco, não é?

**Marcela Levi:** um público que, por exemplo, me gera morte em cena, é um público nada reactivo, é um público completamente apático, um público que parece que aquilo não está a causar nada, nem raiva, nem alegria, nem nada, são pessoas que parece que estão ali assim... protocolarmente sabes? À espera que termine para levantar e ir embora. Eu sou afectada por eles porque é um público mais desagradável, público que te deixa exausta no fim do espectáculo...que dizes “Pus tudo aqui o que o que podia e não voltou nada! Foi tudo tão saco!”...isso também acontece.

Acho que o público que, de uma certa maneira reage, é o público que me interessa e nesse caso tanto faz se reage positiva ou negativamente, porque às vezes também é interessante ver reacções estapafúrdias, teres acções que não estavas necessariamente à espera, porque sei lá, as pessoas acharem óptimo estarem ali a divertir-se, mais ou menos, ...não que esteja previsto mas vais sendo alimentada por aquilo e de repente quando alguma coisa...sabes? tens...sei lá...eu lembro-me que por exemplo, nós fizemos o “Ate que Deus...”...lembro-me que em Lisboa, não lembro mais... se foi estreia...estávamos lá e de repente alguém disse lá de trás ... não sei se na Culturgest, era um lugar grande “Dança Vera, não vais dançar?” E isso causou um frisson e isso marcou-me até hoje, aquela linha de pessoas sentadas...todos a olharem para aquilo, tremeram, ou ficaram...foi afectado por aquele momento...eu acho que pelo menos eu fiquei ali..aquilo deu-me um corte, trouxe-me à presença daquele lugar de que estávamos sentados, que não nos estávamos a mexer...então mais do que quando dizemos “are we ready?” e há pessoas que dizem “yes, no...”. claro que também quando saímos da sala da ensaio e estreamos e a primeira vez que alguém disse “Are we ready?”, alguém respondeu “Yes” e nós dissemos “nossa!!!”. Nós não esperávamos que alguém respondesse à pergunta...assim... mas ao mesmo tempo uma coisa que vem assim “Dança Vera!” que é uma resposta ao que estávamos a fazer, que te traz assim na mesma hora aquela condição, aquele palco, aquela brochura que diz Dança Contemporânea com aquelas seis pessoas sentadas, a falar...então eu acho que isso tudo...é aí que eu digo que é parte do acontecimento, acho que o acto de estar ali a actuar ou o próprio espectáculo é o próprio cartão de visita para o início de conversa, para o ... as pessoas claro, acho que estão cada vez mais...claro que há vários protocolos, há muita gente que quer dizer um monte coisas e não diz e não dá para falar mas com o tempo é interessante ver que ainda produzimos espectáculos que possam ir para além do protocolo, que as pessoas podem fazer que em principio também são um pouco agressivas mas ok...também..que elas possam fazer. Porque senão...

**Ana Pais:** consegues pensar nalguma imagem mesmo metafórica que corresponda a esse acontecimento, a essa relação que acontece ali, ou seja, que explique com uma imagem essa coisa que no fundo é um pouco inexplicável?

**Marcela Levi:** é engraçado, veio uma imagem que é meio cafona, horrível mas que tem a ver que eu acho que é um pouco assim, o público é um pouco a movida do mar para mim, porque às vezes ele é muito agitado e recebes aquilo, não chega até ti aparentemente mas vais recebendo aquelas ondas. E que às vezes está parado, às vezes está super agitado, às vezes está cheio de correnteza, então tem a ver um pouco com .... acho que se fosse uma imagem seria essa...

**Ana Pais:** E em relação ao “Até que um dia Deus...”, o que é que ele te trouxe como novidade em relação ao público, a partir da proposta que ele fazia, de ser tão exigente...

**Marcela Levi:** é engraçado porque eu acho que aquela sala, aquele coro que vai à frente, aquela fala..ela é tão corporal sabes, ela é tão...eu não me senti...não sei se me consigo explicar, eu tenho a impressão de dentro, que aquilo ali é aquele coro que provoca aquela sonoridade que permanece por uma hora e que eu sinto que vamos também triturando a linguagem, fazendo aquilo virar uma massa, alguma coisa que para mim..por isso é que eu tenho essa imagem do corpo mesmo, aquilo lá é carne...nós dizíamos que íamos sendo abarcados como se aquilo...não eram já as seis pessoas mas era uma máquina que funcionava e que nós a partir do momento em que começávamos não tinha mais volta...era uma engrenagem que...então eu acho que foi extremo sim mas não pelo facto de ficar parado mas sim pelo facto de mover de outra

maneira...eu tive um gozo enorme em fazer essa peça, eu acho uma pena não fazermos mais... eu que ela criava um acontecimento, e era uma situação de estarmos à frente daquelas pessoas e eu via que de facto as pessoas ficavam atónitas, recebendo aquilo assim...tipo....atónitas e nós também...rolava também uma espécie de embriaguez com aquilo tudo...

**Ana Pais:** mas esse movimento que tu estás a fazer e que não se está a gravar no gravador, é super interessante...

**Marcela Levi:** sim porque essa peça tem uma movida de turbinar, parece que nós iam turbinando aquele...o ambiente, palco, plateia, o espaço todo com essas vozes que circulavam...

**Ana Pais:** exacto...porque o teu tronco estava a fazer o movimento de oscilação para trás e para a frente como se fosse mesmo uma espécie de ritmo que se mantinha, se calhar a simular com o teu corpo a relação que tu sentias por dentro desse movimento em relação ao público, não é

**Marcela Levi:** sim sim....porque era...o tempo inteiro aqui...com aquelas pessoas...e ao mesmo tempo a máquina funcionava aqui lateralmente então isso faz girar...

**Ana Pais:** mas então quer dizer que se calhar esse espectáculo também era altamente afectado por esse movimento digamos, por esse ritmo que se estabelecia entre os dois lados não é?

**Marcela Levi:** totalmente, totalmente.

**Ana Pais:** e de certeza que vocês tiveram públicos muito diferentes...

**Marcela Levi:** sim, com certeza. é engraçado, algumas coisas se repetiam...as pessoas achavam engraçado determinados momentos mesmo em cidades muito diferentes, ou sentiamos que as pessoas começavam super...regra geral...começavam super animadas ou engraçadinhas e respondiam e em determinados momentos elas iam tipo blerrrrghhhh...a passar a gracinha e ficar naquele lugar tipo....”mas o que é isto?” ... não vai acabar? Porque no início parece que é só aquelas pessoinhas simpáticas...a perguntarem se está tudo bem e tal...e é isso eu acho que no início as pessoas ficam mais, acreditam ainda que de facto estamos a falar com elas, que estamos a dizer aquilo que elas acham que estamos a dizer, que estamos a perguntar áquele fulano se está tudo bem e de repente aquilo vai perdendo e ganhando outros sentidos então as pessoas de facto sentem-se ali....mas não era aquilo, não era “eu estou bem aqui” nesse momento, tem várias outras e aí as pessoas de facto afastam-se pessoalmente, acho que no início as pessoas apresentam-se, cada um que diz....”eu estou bem” e depois vês que essa persona particularzinha, aquele individuo, ele vai ficando ali perdido nele mesmo, ele não se manifesta assim tão facilmente.

**Ana Pais:** isso é muito engraçado mesmo. Por exemplo, há aqueles momentos que mesmo...em que o aspecto do significado se perde, que o significado das palavras se perde, e ele vai sendo mitigado ao longo da performance mas depois há momento em que entra o lado das onomatopeias que é o lado do *nonsense* não é...

**Marcela Levi:** é...mas acho que não é só a relação não é só entrar no *nonsense* porque por exemplo a coisa é concreta, por exemplo quando vimos do “miauuu”, não sei de onde vem mas sei que tem uma frase que não me lembro...

**Ana Pais:** acaba em nowwww

**Marcela Levi:** nowww nowwww...então tem também, eu acho que isso tem a ver com o...eu gosto de dizer que “filhotapas” a palavra...fazes elas transformarem-se noutra coisa...então eu acho que nós lançamos a mão na palavra como matéria...

**Ana Pais:** tal e qual. E por exemplo, nesse movimento que estavas há pouco a ilustrar com o teu movimento do corpo, relativamente às diferentes reacções que vocês tiveram, como é que esse movimento era mais produtivo para ti ou como é que tu o sentias como mais produtivo?

**Marcela Levi:** a turbina... tinha a ver com o movimento do mar também que vinha na nossa direcção, por vezes, de facto e pelo facto de olharmos muito, o tempo todo e estamos na boca de cena, uma pessoa...se eu por exemplo...se tiver o azar de ter à minha frente uma pessoa horrível, uma pessoa que estava ali

assim desesperada, a achar aquilo um terror, a querer ir embora e aí sim...era mais fácil, eu sentia-me mais afectada às vezes por uma “pessoa” do que necessariamente pela energia do grupo...porque o tempo todo aquela “pessoa” por mais que...porque às vezes acontecia...do trabalho estar fruir, das pessoas estarem ali no geral interessadas, mas aí tens assim no primeiro plano uma que está ali com uma cara de bunda, horrível, a achar aquilo horrível e aquela pessoa às vezes tornava-se um...pelo menos... comigo, às vezes, eu também lançava um...tornava-se num duelo pessoal...e aí quanto mais a pessoa se quer afastar mais eu ia em direcção a ela. Porque eu acredito que mesmo que alguma coisa esteja a acontecer para uma pessoa, ela vai ser sensível para todas, então se eu não me importava de me focar em nenhuma e agarrar naquela pessoa e dizer “hoje é para ti”...

**Ana Pais:** exacto, muito bom! Portanto, isso também dá luta, que não é preciso ser uma aceitação ou uma sensação necessariamente positiva, às vezes o outro, o oposto....

**Marcela Levi:** total! Eu acho que esse é um desafio para o performer. como é que ele lida com aquilo, para que aquilo possa mover e não simplesmente ficar afectado e mortificado com as coisas que necessariamente não corram bem durante o espectáculo, mas como agarrar naquilo e torná-lo alimento, fazer daquilo alguma coisa que possas usar, que possas, como o Agamben fala, profanar, meter a mão naquilo, não fingir que não está a acontecer. É engraçado, no outro dia ouvi da minha analista a dizer que eu estava falando de falar ou não falar e ela disse “o que é falar?” Falar é saber ouvir, falar é escutar, então eu acho que é isso, estamos ali a falar mas eu acho que para falar é preciso escutar e no caso é preciso ser afectado por aquilo que está a acontecer...

**Ana Pais:** no “Até que Deus...” o confronto com o público mostrou alguma coisa sobre o espectáculo que vocês não conheciam, que vocês não sabiam...

**Marcela Levi:** eu acho que claro que mexeu no ritmo do trabalho, mexeu na maneira...havia momento em que tínhamos de esperar, havia momento em que nós...e aí...mas ao mesmo tempo o interessante é que como eram todos ao mesmo tempo essas seis pessoas, sabes como é o mecanismo, aada um decorou uma parte do texto e puxava e os outros vinham... então assim...eu tinha...eu não sei o texto todo, há pedaços dos outros que eu também fiz questão de não saber porque para mim também era uma estratégia, estar de facto no jogo e não aprender e de facto ter esse...essa... esses dois vectores de força que é a atenção super aqui e ao mesmo tempo eu estou a falar com essas pessoas aqui mas eu estou bipartida na minha atenção e isso também é uma estratégia do estranhamento que falei atrás...talvez seja de uma presença que gera o estranhamento, que é nunca estares e tem a ver com...objectivação... de dividires sempre a tua atenção, ela nunca está para uma direcção só....

eu faço aquele treino físico que o Grotowski estruturou, das acções físicas, há dez anos e aquilo interessa-me pelo estado de presença que ele propõem ali que é básico, que é reagires, que é veres, que é ouvires, só que colectivamente, com coisas a acontecer ao mesmo tempo...assim do tipo pára tudo para te concentrases, pára tudo ver, pára tudo para ouvir, tem um monte de coisas a acontecer mesmo assim estás a ouvir e aí também tem a ver com a ideia de parte, estás sempre a pegar uma parte, estás sempre atravessado por um slash, por alguma coisa que está a acontecer mas aí porquê? E aí ele falava dos actores que ele dirigia ...que os actores tinham sempre de ter um segredo, um segredo muito concreto, sei lá...há um exemplo em que ele colocou uma pedrinha no bolso de um actor e pediu-lhe para enquanto estava a falar, acariciar a pedrinha que estava no bolso e que ninguém sabia que havia uma pedrinha e nem ele...e que isso fazia com que ao falar, ele falasse de outra maneira, porque ele não estava completamente imbuído naquilo, a atenção dele estava dividida entre acariciar a pedrinha e falar para aquelas pessoas... Então eu acho que essa coisa de estar numa linha, são seis pessoas que são... numa relação de lateralidade mesmo e uma coisa fortíssima que é o público à frente, eu acho que esses outros para mim é essa pedrinha, que eu ficava a acariciar enquanto estava ali a falar com aquelas pessoas...

E aí é isso, é o que eu estava a dizer da reacção do público porque às vezes tínhamos de parar mas aí como é que tínhamos de parar...porque por mais que eu estivesse a falar havia outras pessoas que me iam acompanhando então era sempre uma coisa que gerava fricção, toda a decisão, porque a decisão tinha de ser compartilhada e ao mesmo tempo agora...e às vezes ela não era compartilhada, então isso gerava fricção dentro da própria máquina...então tudo isso eu acho que trouxe os ruídos da peça, acho que isso trouxe os desencaixes da peça, eu acho que ela ficou...é ...infiltrada pelos acontecimento que aquelas pessoas estão a fazer, de acordo com o que estamos a receber daquelas pessoas...

**Ana Pais:** há umas linhas do guião em que falam mesmo dessa relação em que vocês se colocam, do “give and take”, que é até um pouco auto-reflexivo

**Marcela Levi:** sim, transformar as coisas assim como numa conversa, acho que é uma conversa que acontece ali, porque por exemplo, às vezes havia gente que...agora lembrei-me de uma situação também...de pessoas que ficam com uma cara de “não estou a perceber nada disso, o que é que vocês querem com isso” e aí começam a rir de deboche e aí eu sinto...eu lembro-me que nalgumas vezes eu ri também com a pessoa e aí ficámos a rir junto e aí já não é mais deboche, porque aí a pessoa já tinha entrado e aí aquele deboche virou afecto, então assim...eu acho que tem a ver com isso, com uma conversa, de que vais puxando um lugar, a pessoa leva-te para outro e aí reages de alguma maneira áquilo....então acho que é mais ou menos nesse sentido...

**Ana Pais:** só que é uma conversa de afectos não é uma conversa de palavras não é?

**Marcela Levi:** não. É uma conversa de afectos, mas a nossa conversa é sempre de afectos, mesmo com a palavra...

**Ana Pais:** sim, no fundo até o facto de vocês destruírem esse lado do significado da linguagem só vai criar mais intensidade no lado dos afectos porque já não tens onde te agarrar...

**Marcela Levi:** eu acho que isso super me marcou nessa peça, acho que isso aparece muito nas peças que eu fiz depois do “Até que Deus...”, que é tratar, que é esse interesse de dançar, fazer da linguagem dança mesmo, movimento, meter o significado para trás mas sempre friccionando porque não temos como fugir dele, ele é imenso, enorme, soberano. Então é só metê-lo um pouquinho para trás que dá super samba e aí vira movimentação.

Isso de facto despertou-me muito porque nesse trabalho que se chama “Natureza Monstruosa” eu trabalhei o que chamámos de polifonia do corpo...ele está num lugar e dá voz às vezes com a palavra, às vezes só sonoramente sem a palavra, está completamente noutra lugar. E de fazer essa figura dobrada, essa figura que está em dois lugares ao mesmo tempo...um pela imagem e outro pelo som e o que é engraçado é que no outro dia eu estava a ver o Deleuze a falar do abecedário dele...ele estava a falar do cinema e falou justamente que o som e a imagem estão sempre separados e ele disse uma coisa que eu acho super doida, que o som não tem a ver com aquela imagem mas ao mesmo tempo ele é o submundo daquela imagem, ele vem por baixo daquela imagem...ele está por baixo daquela imagem e acho que isso tudo pensando agora veio depois do “Até que Deus...”, de ter encarnado o “Até que Deus...”, de ter experienciado o “Até que Deus...”, porque de facto é uma peça que eu me regozijo muito de fazer.

**Ana Pais:** exacto...é mesmo fantástico!

**MARIA DUARTE**

**TEATRO, PT**

29 Dezembro 2011, Lisboa

**Ana Pais:** A que tipo de vocabulário é que tu costumavas recorrer para descrever a relação com o público, a qualidade sensível do acontecimento teatral?

**Maria Duarte:** Como se nomeia essa qualidade do acontecimento? Se eu me colocar do artista, acho que normalmente tem a ver com o facto de, quando faço o que me acontece quando essa qualidade está fragilizada ou é menos clara tem a ver com o haver uma espécie de desligar, qualquer coisa que se desliga. Talvez a palavra que eu nomeasse como atribuível a essa qualidade sensível do ponto de vista do fazer há uma desconexão. Essa desconexão muitas vezes em a ver com factores de distração, como se houvesse um intervalo. Outras vezes essa desconexão é como se fosse uma virtualidade, não é real. Porque tu consegues cumprir, executando com uma determinada qualidade tudo aquilo que é suposto fazeres em cena mas a tua relação com o fazer é mais ou menos crítica e então essa postura dual entre o fazer e o olhar crítico sobre o fazer é uma coisa que te desconecta com aquele fazer mas que faz parte do próprio fazer. Outras vezes acontece haver essa conexão e ela dá-se porque estás treinado para ela se dar.

**Ana Pais:** Estás treinada para o reconhecer?

**Maria Duarte:** Sim, o treino dá-me o reconhecimento.

**Ana Pais:** há aquela expressão, tu sabes reconhecer quando o público está contigo?

**Maria Duarte:** Isso tem a ver com a conexão no sentido geral. Quando há uma conexão há um link que se estabelece entre a recepção e o fazer que é simultâneo. A representação é um acto consciente um acto de concentração. Exige que tenhas a capacidade de objectivamente de conectares com o que estás a fazer e para isso há um treino e esse treino permite-te o reconhecimento. Estás perante esse acontecer esse link é estabelecido tanto do ponto de vista de quem faz do que como de quem vê e a conexão é total. Basta estares desviada ou o público desviado para que a conexão não acontece, fique fragilizada.

**Ana Pais:** Isso afecta o fazer? A obra?

**Maria Duarte:** Não, há um nível em que não afecta. Quando sabes muito bem o que estás a fazer, não pode afectar. Tens um acto consciente e crítico do fazer normalmente o teu padrão, o teu nível de fazer é mais ou menos sempre o mesmo dentro de determinado intervalo.

**Ana Pais:** mesmo que haja uma desconexão? Mesmo que o público não te devolva...

**Maria Duarte:** sim, essa coisa de o público não devolver é como se estivesses sempre numa espécie de recepção imediata, de devolução e eu não acho que seja sempre assim; a conexão é estabelecida mas a devolução não tem de ser imediata porque tu no acto de fazer podes não estar a ter tempo de reconhecer essa devolução e se não reconheces não vais deixar de fazer, continuas a fazer.

**Ana Pais:** Mas ajustas-te ou não?

**Maria Duarte:** Se tiveres uma pessoa à tua frente e estás a fazer um monólogo e estás num plano de uma linha de horizonte e estão 6 pessoas a bocejar à tua frente por mais que estejas conectada é normal que sintas o bocejo mas se estás treinada para um determinado de exequibilidade é suposto que isso não te afecte. É claro que isto não é criar uma coisa autónoma e desumana. É um acto consciente e crítico e se isso acontece tu tens que saber lidar com isso como com outro acontecimento qualquer como estares perante o uma imagem de 30º ou 50º negativos em cena e estares com a cabeça a suar. Isso é altamente desestabilizador. Eu própria estava em desconexão com a minha realidade física com a realidade do aconteciemnt oda cena e eu não podia lutar nem contra uma nem contra a outra mas tinha de estar perante as duas. Há um determinado nível de treino para o actor reconhecer a conexão, quando ela acontece e para não se sentir afectado quando a desconexão não acontece.

**Ana Pais:** Para ti há bons públicos e maus públicos?

**Maria Duarte:** É muito estranho o público. Às vezes manifesta-se desorientado, por exemplo, em relação à cena. Um público impaciente que se mexe que não consegue manter o nível de silêncio mas é também porque aquilo que lhe é exigido está fora do seu treino dele como público. E tu pensas aquilo é altamente irritante mas também se uma pessoa não tem um determinado nível de sensibilidade para estar sentada em silêncio é normal que perante o silêncio tenha dificuldades. Estou a dar um exemplo. Isso acontece em muitos trabalhos do Projecto Teatral e tu sentes essa destabilização. Quando isso é uma coisa física mas não ao nível da recepção, se quiseres, estética, do trabalho porque aquilo que é perturbador do ponto de vista físico é revelador sob o ponto de vista da fruição sensível da coisa. Só que não é domável... Nós enquanto performers, a pessoa que está em cena, acontece que estás altamente concentrada, mas todo o teu corpo está desconectada, mas ao mesmo tempo estás concentrado. tu produzes imensas coisa que são parasitas em relação àquele nível, isso são coisas que se tem de aprender a controlar, tal qual como um público difícil à tua frente é como uma leitura difícil tens de estar triplamente concentrada para a conseguires fazer mas não acho que seja por teres um público difícil. Eu não acho que essa coisa da energia seja altamente correcta. A minha experiência diz-me que há uma reação quase intuitiva a objectos mais difíceis de recepção, mas há por outro lado uma validação e uma fruição sensível e até às vezes inteligível daquele que está a ver que está desfasada com esse movimento físico. Eu acho que tem a ver com o treino, tal e qual como o actor é treinado para lidar com. Não é aquela coisa cega que tu estás concentrado, que cai a casa e tu continuas a fazer como se não tivesse acontecido nada. O fazer exige a atenção do próprio acontecer para o acontecimento ser acontecimento.

**Ana Pais:** Consegues identificar qual a natureza desse acontecimento, desse movimento?

**Maria Duarte:** Quando se prepara é uma natureza que vem de vários lados. Depois quando se autonomiza do teu próprio gesto e adquire a sua própria autonomia enquanto gesto ela já não tem propriamente essa característica do inteligível, do sensível, já é outra coisa, esse acontecer já é outra coisa. Tanto que há um determinado nível do fazer que acontece independentemente daquilo que tu já és capaz de fazer. Isto parece uma coisa abstracta, mas não é. É concreta. Não se sei é real mas concreta é.

**Ana Pais:** Eu estou à procura exactamente dessa concretude...

**Maria Duarte:** Ao nível do acto e eu digo ao nível da presentificação do acto com o público, com essa recepção, o que acontece é que o acto já é muita coisa, já não é um acontecer singular mas com uma determinada cumplicidade. Já são várias pessoas a torná-la possível.

**Ana Pais:** Achas que tem de haver uma dimensão colectiva?

**Maria Duarte:** A determinados níveis não acho. Até porque a minha experiência mais prática diz-me e provou-me que há trabalhos que irão sempre estar feitos independentemente do maior ou menor número de quem os viu e inclusive há resíduos desse objecto que perduram como qualquer outra coisa, há quem lhe chame o arquivo. A natureza do acto é sensível e inteligível como é o acto estético e o Derrida diz que o acto estético é mesmo isso, o acto estético é sempre uma fruição sensível e inteligível, não é uma fruição estritamente sensível. E acho que tu se estiveres desconectada ao nível inteligível não consegues ter uma actuação crítica sobre o que estás a fazer e não consegues confrontar-te com o acontecimento do que estás a ser feito e não consegues lidar com esse acontecimento. E se não tiveres essa fruição. sensível do acontecer, esse acto não se aguenta só porque é meramente inteligível, só porque é compreensível e feito. A questão poética já é uma questão que une esses dois e extravasa esses dois. É uma coisa outra, já é vapor disso.

**Ana Pais:** O acontecimento poético passa por essa conexão?

**Maria Duarte:** Acho que sim, é aí que se dá. É no acontecimento poético que se dá o acto: esses vapores poéticos existem porquanto esse acontecer se dá naquele momento, naquele presente ou então quando esse público entra em contacto com aquele objecto, pode entrar em contacto com um resíduo outro, um livro, um pedaço, pode ser outra coisa mas que tenha a ver com isso. Se há movimento poético que se solta é nesse intervalo talvez, não sei. Mas não tem a ver com energias. A energia é uma coisa muito boa para a ginástica... é boa quando ela é potenciada no corpo, mas ela só por si não faz tudo. Precisas de cabeça para pensar. No caso das artes que precisam se um corpo presente, tu precisas de um corpo

potenciado a vários níveis, não só física, ou pelo menos que se alimente dessa potenciação. Se não tiveres capacidade de pensar o que está a acontecer e gerir o que está a acontecer, e ter uma lucidez crítica que te permite fazer acontecer aquilo que até então não tinha acontecido... tu também nunca vais conseguir chegar a determinados níveis. E esses níveis são os mais poéticos, que não são apenas a fruição do acontecimento mas tu própria enquanto intérprete também usufruís dessa dimensão poética...

**Ana Pais:** Porque ela te alimenta?

**Maria Duarte:** Exacto. Não é só uma questão de exequibilidade, se fosse só isso...

**Ana Pais:** É nesse sentido indiciava a ideia da devolução, de que esse acontecimento produz uma coisa que é mútua, recíproca

**Maria Duarte:** Sim sim, não sei se é recíproco directamente, se uma coisa é igual à outra mas que há uma comunidade, acho que há. Como quando tu entras em contacto com um outro objecto, vais a um museu e entras em relação com um quadro ou uma escultura. A questão da relação só existe e só subsiste na medida em que tu te predisões a “estar com” porque senão ela está sempre um pouco falha. Mesmo que ela seja dilatada no tempo e não seja coincidente; ela não tem de ser necessariamente coincidente. Porque acontece muitas vezes inacreditáveis que tu sob o ponto de vista inteligível não teres percebido absolutamente nada do que tu presenciaste, sob o ponto de vista sensorial ficaste bastante abalada, e só muitos anos depois, inteligivelmente, tu consegues descortinar um pouco daquele nível sensível. Isso é perfeitamente normal. As coisas são mais complexas porque tens uma dimensão crítica e a dimensão do fazer é essencialmente crítica, não pode ser outra coisa senão estás sempre no mesmo patamar.



## MARIAH AMÉLIA e EDISON SIMÃO / TEATRO HIATO

### TEATRO, BR

2 Dezembro 2012, Berlim

**Ana Pais:** Como é para vocês representar o mesmo texto para três públicos diferentes no mesmo espectáculo?

**Mariah Amélia:** é interessante porque uma plateia é muito diferente da outra plateia. Você já chega nela com o alimento da anterior. E aqui em função da legenda é diferente de fazer no Brasil. Lá, em algumas cenas, a nossa cena, que é o núcleo que se passa em 1977, fica muito no limite do dramático e uma coisa mais cômica. Então às vezes as pessoas dão muita risada, às vezes choram bastante, é muito diferente de plateia para plateia no mesmo dia.

**Edison Simão:** Em virtude da personagem que represento, eu tenho de estar muito concentrado. Não observo nada. Eu sinto a plateia do início ao fim.

**Ana Pais:** E como é que sentes? Sentes no corpo?

**Edison Simão:** Eu sinto na alma. Se eu não tiver correspondência com a plateia o meu próprio crescimento como personagem fica truncado. Eu sinto quando a plateia está emocionada, quando está me acompanhando passo a passo. Eu sinto na pele, eu me arrepio totalmente, sinto na alma. Porque se um actor não se sente não é actor. O actor é como o carvão, precisa de ser lapidado mas precisa de ter nascido actor. Pega um carvão que não é diamante e pode lapidar quanto for que vai ser sempre um vidro, o actor a mesma coisa, nasce actor, se forma na vida, vai-se lapidando mas tem de ter estofa, tem de ter esse interior.

## MARIN IRELAND

### TEATRO, CINEMA, USA

12 April 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** Can you give me an example of an extremely bad or an extremely good engagement with the audience in a performance?

**Marin Ireland:** I was doing a play on Broadway, written by Neil LaBute. It was very provocative. There was this scene where my character stood up in front of the mall, I was at the mall with my boyfriend who had broken up with me the day before. I read this long letter to the people at the mall about everything that is wrong with him. By the end of the letter, I confess I made it all up. One night I took a little pause before I said, "well, that's it I guess. A guy in the audience stood up: you bitch! How could you do that? How could you fucking do that, you bitch? I was frozen! Completely frozen. It was so surreal. I completely froze. In my spot and he carried on screaming at me for a while and it sounded like maybe he ran out, this was in a 900 seat Broadway theatre! They paid 100 dollars to see this. I turned and looked at the actor on stage with me and he was looking out. He turned and nodded at me like it was ok. But the rest of the audience was silent. nobody moved as if nothing had happened. When I got off stage I realized. I bet some people thought that was supposed to happen. I finished and I was shaking and it was intermission. I was so shaken but I didn't totally realize it until I had to get back on stage and I was so terrified because suddenly I felt like "OH we feel that there is this boundary and even if we do things that upset you nothing is gonna happen. But I suddenly felt that relationship so strongly, if somebody doesn't like me they can through something at me.

**Ana Pais:** And how does it feel when something really good happens, not necessarily explicit, something that really empowers you onstage?

**Marin Ireland:** The first thing I think when you say this is that there is a similar quality to what happened to me at that moment [somebody shouting at her from the audience] which is that time changes. Suddenly it feels like time expands. If it's like a warm reaction, an unexpected big laugh or something like that, it feels like you have all the time in the world. Suddenly you have unlimited time. That's the sense I get. It was similar with that [episode] when it felt that everything stood still. And maybe it's just what that is, it's about ...you're so conscious when you are performing of how long things take because you spend so much time in rehearsal figuring that out, you know, this wants to be a little faster, this wants to be a little slower. So you spend a lot of time in rehearsal finding the right kind of tempo. And so when something unexpected like that happens it's almost this feeling a moment that is suspended. And that can feel really wonderful or you suddenly just feel "Oh, wow, I am sort of in control of time now" and that feels amazing. I feel like that when I watch people who I think that are really extraordinary on stage. That person is in control over the time when they are there. They are controlling time. Time takes its own power and you can just expand.

**Ana Pais:** Do you think this expansion has to do with the relationship with the audience? How can you characterize that input?

**Marin Ireland:** It's something actors talk a lot about in terms of being in the moment. That is sort of what it feels like. If you are genuinely, exactly here there is no next moment, there is no last moment, we are all here together. When I start to feel the opposite, when I start to feel rushed, or like I should rush, that's when you hear the audience fidgeting, shuffling and coughing. You can feel that and that feels like we are losing them. They are doing something else, they are not still. You can hear that fidgeting, you can hear that crackle. And it feels like o-oh, we lost them. They are looking at their watch, they are eating a candy and that feels like they are gone. And then you start feeling like "get them back, get them back, get them back!" ...rush! you know? So when they are still or they have a unified response, like a big laugh that feels it's coming from everybody together, or if it's real stillness and you feel like something has really landed... cause that's another thing I have experienced before, a moment in a speech or a scene, you deliver something and you feel it land because they are silent as a group and you feel that resonate. It feels like somehow you managed to hold all of these people at once. Except for some people wiggling or something. You are kind of holding them together. They are unified, there is like a unified front.

**Ana Pais:** You did something interesting with your hands just now. You were doing it while explained what you do when you feel you are losing them... what is this?

**Marin Ireland:** Grab them! Grab them! Harvest them!

**Ana Pais:** It shows how you feel.

**Marin Ireland:** That's how I feel like inside for sure! And it's sort of funny because the way you manifest that is sometimes I talk a little louder, I talk a little faster, you are like "come on, come on, come on, come on"! like a bunch of kinder gardeners, little kids, you are like "look over here, look over here"... we've lost their attention. I guess what you're saying it that the psychology of the audience is being focused all together.

**Ana Pais:** How do you feel that they are really focused? You know this pretty international expression "the audience is with you"? who does that feel? How do you know that?

**Marin Ireland:** A lot of the times, for me, is that there is that rumble of fidgeting and you know as soon as that starts that you've lost them. But when you feel like they are with you, I guess that feels to me like, it's a combination, it's those little sounds they make...you hear the audience make the sounds they would make if you were talking to them only in a conversation, like, (interjections), as if you were speaking directly to them. And that is amazing. When you hear that you think, oh, that person feels like this is just for a private performance, and that starts really to galvanize people, around that. It's when you get reactions that aren't just like the big laugh, so the big moments, it's on these little things like a texture, a sound sort of texture underneath and that feels incredible because that feels like "oh everybody here is having a personal experience." They are all there. It makes me feel rooted. They are listening, they want to listen to what I have to say, I feel more rooted suddenly, like stronger on stage. Like they are saying "keep going, keep going". It feels you are getting a little stronger, a little taller.

**Ana Pais:** how would you describe the opposite feeling of being rooted or being held?

**Marin Ireland:** It's like panic, its like a low panic. It's like a slightly frantic feeling you know like when you know you don't have them anymore. You are still trying to go on with the show but you have this feeling like, how can I get them back

**Ana Pais:** Like the ground is not there anymore?

**Marin Ireland:** Yeah, exactly! And you are not sure what happened, you know? That's the mystery of a lot of it, sometimes you feel like, it's a Saturday night, what is going on? What's wrong with all these people? Sometimes it feels like they don't feel like focusing. Or they just don't like it? What is it? Where did they go? I always feel very responsible, like, if I cant just get them, then its my fault, you know, I should be able to grab them and hold them. I do feel that responsibility very strongly. I don't feel comfortable blaming it on the audience, like the audience was terrible. I feel like, Oh what did I do? Why couldn't I get them and hold on to them for 2 hours? That's all I needed to do. It makes me frustrated.

**Ana Pais:** How is the first moment, the confrontation with the audience? How do you experience that?

**Marin Ireland:** It's funny because what we do here a lot is you will be rehearsing and then you will start to do run-throughs and each run-through there is more and more people. So the first run-through people from the theatre will come by, so, there is 3 or 4 people, maybe the next one there is 10 people, and each time it throws you into complete panic because you're like we are not ready (...) that tends to be a transitional period. There are more and more people in the room, then there is the dress rehearsal, when is just kind of friends and previews where there is a lot of other friends and things but your still rehearsing so much. For me, in these situations I can usually dismiss my responsibility then. So the first actual performance, the preview performance with an audience, fills me very strongly like, now we will know if it works and that can feel completely in a panic or ok now we have somewhere to go, we will get better, something like that.

**Ana Pais:** Is there a knowledge they provide you with that would have been impossible to have before?

**Marin Ireland:** Yes, very much. You can hear them. This has happened in a couple of things I've done that have been more shocking or provocative, where you hear people taking a breath, a little gasp, even expressing disapproval (makes sounds tsss tsss, ahh, oohh), you hear that and a lot of times that feels great. (when I was doing three sisters...). You can't tell always if what you are doing is gonna register because you are making choices and you're trying to figure things out and it's hard to know if it's clear, if it's being communicated. You have ideas and you are not sure if the other side of the conversation, the other person or entity is actually hearing what you're trying to communicate or not. You are really listening so closely to all their little moves and noises.

**Ana Pais:** Does it mean that the audience understands it right but also feels it right?

**Marin Ireland:** Yes, also because what can be a surprise too is that an audience can feel very very very quiet and that can be misleading for us because we try to remember ourselves backstage is that they are quiet but I think they are listening. It's difficult to tell sometimes if it feels quieter than normal, more than you wanted it to be, you feel kind of lonely. You ask yourself: have they detached? Are they quiet because they are some place else? And then you have to wait till the end a little bit because you're not sure. Sometimes they are so quiet, we don't know what that means and then at the very end there is such an enthusiastic applause that you think, oh, they were really listening. It's that rustling, that's when you feel they are not there.

**Ana Pais:** There is something in the middle..

**Marin Ireland:** Yes, it's very contagious that feeling of a critical mass. If some people start making noise then other people start feeling confident to make noise or laugh or whatever. So if it's just an audience where people don't feel comfortable with that they might be still having a really big experience but they don't feel comfortable enough to express it aloud.

**Ana Pais:** Can this silence can be a "being with you silence"?

**Marin Ireland:** It really is a sense of stillness to me, at least in my experience, a sense of them being still as a group. They are giving you what they think is helpful in a way

**Ana Pais:** Is that quietness full of tension, for you?

**Marin Ireland:** It's more suspended than tense, I guess. It feels suspended for sure. In a good way, like anticipation than tension. It feels like you can then decide when to say the next thing. A lot of times in the theatre, pace is important. If you wait too long the energy can sort of drop out, but they are also keeping something lifted then you have a little more? way, they will wait, they are listening

**Ana Pais:** Your gesture just now was to stretch your head a bit further as if they were literally inclined...to the stage

**Marin Ireland:** Yeah, they are so eager that you feel you can wait a little bit longer and play with it and things like that

**Ana Pais:** Do you tend to have the same opinion as other actors after the show?

**Marin Ireland:** I frequently have an experience, early on in performances where I out of my own insecurity I feel like "Oh, they hate me, they just hate me!". And usually around that time you turn to your friends that are much more blasé about it and put a lot less stock in what the audience does or doesn't do and those people prayer backstage is "Fuck'em". Just before going on stage, those people go like "Fuck'em, Fuck'em, Fuck'em", Fuck all of them, who cares? I can't rely on it. I can be interested in it and I can be open to it but I can't need it so much, I can't rely on it to tell me if I am doing well.

**Ana Pais:** Isn't it the same reaction, but just in the opposite direction?

**Marin Ireland:** Yeah, I usually do. When the audience is too quiet, in the break we bitch about them, "what's their problem?"... but it puts you in the same team again, because you are alone out there and you ask yourself what is wrong with you and them together we ask what is wrong with them! Yeah, yeah, what's wrong with them! And then you can go back out there and try again. It helps you get on top of

artificial ego, artificial confidence you need to go back. You know, it feels so good when they are with you that it's like a drug and when you don't get it you feel so disappointed and you ask yourself, what am I doing wrong, what have I done, will I ever get it back? That's the big fear. If you feel that something is not working because the audience is not into it.

**MARK WING DAVEY**

**TEATRO, UK/USA**

30 Maio 2012, Nova Iorque

**Mark Wing Davey:** One of the key areas to break down is the word audience.

Audience is someone who hears. The other actor on stage is also part of the audience.

The audience is a 360° word. The major thing of this is that we as human beings, as mammals, tend toward completion. If I see a dappled stick in the forest it will complete its image as a snake and I will be frightened and then realize it's a stick. If I begin a sentence the tendency in the audience is to complete that sentence. So part of the job of the actor is to use that sense that the audience is wishing to complete almost everything. Part of the mechanism to please is to pay attention and predict or complete. We pay people to predict things - financial circumstances, the future, the weather. The sum of this is that ideas of prediction, completion and feeling like someone else. Empathy, but not in the sense of sympathy, but of feeling myself in that place, it's clearly a survival mechanism. That's good news for actors.

The idea of them being the person they are seeing is the key relation the actor and the audience. For me that has a profound effect on the actors choice they make in rehearsal. The danger for the actor is predicting; he has to keep the eventness of the event alive.

As an audience or you listening to me, you have a physiological response to my own breathing patterns. Breathing is related to thought and to emotion. And when I breathe in it is like I have a new thought, inspiration. What that also means is that somehow there is a mirrored response to my own breathing where the audience will not breathe so much they will fill it with tension. If I don't breathe, if I continue talking, the tension builds up because they are waiting for me to breathe. Then they let off the hook because in general, as human beings, we have enough breath to sustain the length of our thoughts. So equally with difficult classical work, part of the thrill of it is to be able to have a long thought, which is not characteristic of our time. So that the actor is literally empowered by some form of breath control which is not about art, it's about physiological interplay. And the physiological interplay is the thing that makes the relation between the auditor, the audience, and the actor.

The actor suspends and the audience fills in.

I often say to actors: look, you cannot use up all the emotional oxygen in the room, you have to leave space. What you need to do is you need to suppress. The act of suppressing your own emotion will allow the audience to provide their own emotion. In general, when the audience are laughing in concert with the emotional map of the scene, then the actor himself feels empowered.

**MATT ODEL / PUNCHDRUNK**

**TEATRO, UK**

7 Abril 2012 (skype)

**Matt Odel:** ... you find yourself thinking almost how artificial it is to sit you know, with everyone in chairs, with lights on you and behind you and you don't have that kind of connection... it's definitely something that I really enjoy though... more and more I think I really wouldn't want to do... the thought of doing a conventional play is quite... it's been a couple of years since people have come and sit in the auditorium and watch you...

**Ana Pais:** Do you have some experience in proscenium theater?

**Matt Odel:** I went to drama school and we did maybe 5 or 6 plays in the second year of that, in the final year... I left drama school I think 6 years... and I went into a show in Belfast which was sort of a conventional auditorium audience and there you were... so I have done it but not for about two and a half years now... in the meantime I've done promenade performances that were outdoors and in different cities and you move them around and change them around to accommodate the city or the audience... and yeah, immersive stuff... And as I got older I thought I wouldn't work in festivals again, like you do when you're 19 you work at festivals... then you give away a newspaper or you sell hotdogs... now again I work in festivals, we do events and things like that, just wandering around and talking to people and creating... you know it seems like it's artificial but it's not because nothing exist without the people that you meet... so yeah I think the last 2 and half years I haven't been inside a theater apart from as an audience...

**Ana Pais:** so what attracts you to this immersive format?

**Matt Odel:** personally I've always liked the idea that you should, when you can, play with what you have and it's nothing against conventional theater at all because there's some amazing plays and some amazing places that I would love to do and be in and some amazing places that I would like to perform... but I've always had that thing where I would want to not keep it the same every time and I think that is what the best thing about immersive theatre because it's never the same... even in a given day if you give 4 or 5 performances of the same show each one will be completely different... I think it's just that, that really appeals... I think some people don't like it and some people don't like working with people who have that, some people like it to be very straightforward and very cut and dried – this is the way we rehearsed it and this is the way we'll perform it and it stays that way every time... and I've never liked that so I like the fact that immersive theater never even allows for that possibility...

**Ana Pais:** it's also true that conventional theater is also different every night...

**Matt Odel:** yeah that's right... even if you're doing Hamlet or something brand new. I suppose what else is nice as well it's not me saying something to you and you're in your seat and that's how you absorb it, is that you sit and you're quite passive and I might make a connection to you during the performance... you might think tht what I've done is nice, or he was my favorite or I've seen that play 100 times and I've never seen that aspect to it before... whereas with immersive theater it's more sensory than that... so it's visual and it's aural and you smell an you touch and you have to react to things, you have to respond to things and I like facilitating that as well - I like being part of that process and encouraging people to step out of themselves... and to be bold and to take risks and to inform the thing itself... I think that's really nice if you can give someone an experience... I always think it's amazing for them to come and see something and for it to be not what they expected in anyway because they weren't just able to sit in the back being small in the dark and instead they have to be right there with you at the front and then if you don't press that button then we can't go any further- it relies completely on the person... and so encouraging that and seeing how people respond to that is really cool actually- that's the amazing part of the work...

**Ana Pais:** How does that affect what you do?

**Matt Odel:** it keeps you on your toes because you always have a spine of a journey, so you know where you're going...so ultimately you have to get from here to here but I find it really exhilarating to find that it could go off course... adults, bizarrely, in an immersive performance, tend to be a little bit more passive but if we do it for children... if we do this kind of work... kids.. and you blown their mind and they're crawling through a tunnel to this amazing room.... You have no idea what they're gonna say... and it releases something in some children, and some adults as well- but obviously children are much more open to that... all of a sudden they find confidence or they find a brashness that they didn't have before and so you have to deal with that as well and I think that's amazing you can't ever tell... you'll think you can size somebody up and say "yeah you're gonna be a bit quiet" or "you're gonna be very annoying" and it will change and that's the nicest thing about it is that you watch people change as you go through it... some people come out of themselves and some go into themselves and you can't predict that.... It means that you really have to be up on your toes because you have to allow for people to make that transformation.... You have to let them be difficult and you have to let them be overeager and you have to let them be too chatty and then find a way of bringing it back to that spine that you have in the first place... and just allowing that to inform the performance...

**Ana Pais:** the performance is not only allowing the audience rise of adrenaline but also allowing for you that rise of adrenaline

**Matt Odel:** absolutely...and sometimes you'll be sitting during something and you'll be kind of despairing inside because you say there's no way I can pull this back... there's no way that I can hit that thing that I know is really powerful... and actually that's the thing that's powerful- it's just changed. Whatever you've relied on performance to performance... sometimes you think "oh this is really leading up nicely so I can hit that moment and its gonna be really good and really powerful" and then sometimes it's been thrown so much by what someone has said or by how somebody's behaving that you know you can't hit that... and so you fell "aw we kind of lost the power of that moment" but at the same time something else will be created by those actions that you're still kind of reaching a pinnacle of something or other or some kind of crescendo... that actually has been created by the particular people in your audience at that time- which is lovely.

**Ana Pais:** so the affect you want to produce in the audience is as strong as the affect they produce on you... there's a kind of a balance...

**Matt Odel:** yeah and I think sometimes you can tell that they know that you've had a really good time as well... you meet someone as they leave and, you know the way that someone hands you money sometimes? With a handshake?... that kind of behavior that secret little "yeah don't tell anyone" but you'll just get that on the way out someone will say (whispering) "that was good" and they know that you know you're happy about it or think it's been really good or really fun and no one ever wants to give that away or be the person that breaks that because you're all complicit in it as well... even if your playing a character people know that you're an actor and they know this and they know that, and they know that, to an extent, you are following a script and you are going through that environment- whatever it is- and at the same time they know that they were part of that thing specifically and if something weird has happened... you know, so if there's a series of rooms and something weird has happened in room 3 that they were all there for that as well so by the time you get to room 10 they've taken that aboard and they've been part of that as well so there is that kind of "we're in this together" and "we made this together" and at the end of it we can kind of go... you can tell that the audience is happy and I think they can tell that you're happy.... Yeah that happens actually quite a lot and that's really nice.... And especially with Punchdrunk, there's no point when you stop and you bow... and I've always found it a weird convention- I never really enjoyed it all that much. When I directed a play at university and I didn't let anyone have a bow and everyone was really upset so I had to change it, but if I had my way I thought just finish and go to black and play some music and let that be that.... Just to leave the effect of that without breaking it down and so what is nice is that most of the time you just put people out of the room and shut the door behind them and so there isn't that break in the thing... and they don't see you... occasionally you'll see someone in a bar later on and they'll come up to you and talk to you then if they've had a few days to digest then it's lovely that it's not the whole "aw shucks, thanks guys..." but you do keep that and the characters are the ones that leave them at the door, they don't see that meek walking about... so that's cool as well...

**Ana Pais:** I only saw "Sleep no more"...



**Matt Odel:** I've got some friends who are in it at the moment and it's the same kind of structure in that the audience is anonymous, and that's a quite important thing as well... that if you feel like no one knows who you are that you have that freedom as well... to be a little bit bolder than you would normally or to disappear...

**Ana Pais:** how do you feel about that? Recognizing that you when they are happy... how do you know when the face is taken away from you as a possibility of communication..

**Matt Odel:** I think it's still there, that it still exists even if you can't see anything, I think that's still there regardless... I think sometime you elicit something from someone that they as a regular theater goer are not expected to participate in... and so you're asking people to step into something and be bold and make moves and walk towards or away from things... with, that they choose to do that themselves- if their choice of where they wanna go and wanna leave, when you wanna start, when you wanna be more tense or be more passive and so asking people to do that I think the masks are really important 'cause that gives you a little bit of freedom, so you don't feel so self-conscious because everybody looks the same...

**Ana Pais:** how do you feel as a performer about that...? How do you relate to the spectators wearing a mask? How different does it feel?

**Matt Odel:** I don't know if it feels any different than when you're in an auditorium and the lights are on you... you have a lot of masked faces watching you... so it's still basically the same, I think, to a lesser extent obviously, but it's still an audience... and the sort of basic idea of an audience is that they have a room for the people and the lights would be on you, so you wouldn't be able to see them so it's just a series of shadows in the dark and you don't really make anything out... so for me it's kind of the same thing... you know my dad and my fiancé have come to see things that I've done and they've been masked as well... and you know it's them... because you know them like the back of your hand... but sometimes it's kind of cool because even if you're right there you can still kind of play... let them be the audience... you can let them have that little bit of anonymity for themselves... because if they look down or turn their back you might lose them and so you haven't got a direct idea of who that is... it's nice to have freedom and I think the masks give you just that little bit of freedom to be bolder than perhaps you normally would because you're being asked to do something... you're being asked to take part in something... and there's lots of things, you know in "Mask of the Red Death" there are rooms that you go inside and you would take your mask off when there were 2 or 3 of you and that would be something that you had... A little bit of complicity or a little bit of a bond with the performer and that's important to you as well.. and then you put them back on and go outside... I think it just makes it magical as well to have everybody as part of the same thing.... It's like being at a masquerade ball, you're just there and you can just enjoy that and it gives it that slight sort of... it's just a little bit thrilling as well for an audience to put on a mask... cause you never know how you might react so you never know how it might change you... so it's quite nice to open that door for someone...

**Ana Pais:** but in *Sleep no more* there were interpersonal communication moments and theatrical scenes ... in this form of experience the audience tend to flow to where something is happening.... In terms of your performance how different is that from the more interpersonal communication ?

**Matt Odel:** to be honest I think there's no such thing as a bad audience because the audience is not come to give you something, they've come to be given something by you and if you say "oh, it wasn't a good audience" then that's because it wasn't a good show... you didn't engage them and I think it's probably exactly the same for an immersive performance... it would be weird to do something and just watch everyone walk away because then you actually haven't made any kind of connection, mask or no, or what position the people are in when they're in the room... it's just making a connection somehow. I sometime think in a lot of ways it's easier to make a connection in an immersive performance because it's easier to make a connection with someone whom you can put your hand on their shoulder or you can shield them from harm... so you are making that connection... and you're giving people... you're making them part of what you're doing... important to what you're doing and I don't know so much about "sleep no more" because sometimes there'll be things that go on in a room that go in a loop and the other things that you wander in and out of... but I remember Ed, who's a friend of ours who was in "Faust"- he played old Faust and he did it for ages and ages and he was on his own in a room upstairs... and you had to go and find old Faust- it was a bit of a journey because it was meant to be and I think it got him down for a little bit because he felt like he was just going through the motions and he thought about not doing it and as soon as he thought that he wouldn't be doing it anymore he suddenly got what he was doing... and he

started to really love it and again people can come and go at anytime... and there wasn't anything that changed about what he was doing... apart from the way that he felt about it... and we're doing another show soon, in about 3 weeks time and he's doing it as well and he's absolutely brilliant... and he's just got that thing where he will make you feel like you're supposed to be there watching him doing what he's doing and I think that's the connection with immersive theater... whether it feels humdrum or it's terrifying or it's routine or it's really funny the point is it's that way because of all of you in that space at that time and that's what should make you want to be there... what should make you want to stay because you feel you're a part of it and you feel that you're making it as well with the people... even if you know it's scripted or been happening 15 weeks...

**Ana Pais:** How important are emotions and affects at stake in that communication, in that desire to stay there in that same room? How is that influencing your performance?

**Matt Odel:** it's very important for me to feel as if I've done a good job as well, I wanna feel like people have enjoyed it and I wanna feel like I have achieved the aim of what I've been told to do... I can make decisions on a kind of ephemeral level but I'm only really facilitating what I've been asked to do by the director... and that's what I want to do... do what I've been asked to do... well enough and if I feel that I haven't got the full attention from the people that are there from day to day or performance to performance that I can just subtly adjust that without losing what I've been asked to do and make that connection for me because I'm the only one that can control that... so I want to keep my line from A to B, because that's what I've been told to do and that's what I want to convey because it's not my choice... and I also wanna feel like, if, on that journey, if it needs to be more visceral or calmer that that's what I can bring to it and for me that's what makes the connection... if I do a show like that it's about having people with you... I had to do a walking tour around London and it was a play about a relationship and there would be nights... we'd do it on a Friday night and the audience would be very different and also the people in the streets walking past are incredibly different because it's Friday night not Tuesday night... and it's just adjusting that to the environment because it's immersive and because you're in a place that you can't control sometimes and you can't control the audience... they could walk away at any point and so it's just being able to keep that line but also being able to adjust it... to make it bigger or make it smaller or make it faster or more sensual or whatever it is based on who you have and that's quite a lot to gauge sometimes... it's not that easy to know who you're people are.... So I imagine you have little subtle ways of testing it or you gauge it as you go along... but I think that's it... to sum it up... to be able to keep that and also to be able to adjust and fluctuate accordingly, as best you can, you have to make judgements.... Bear in mind you're sometimes in the dark or running or it's really noisy and someone's scared... and sometimes it's just choosing whether to let them be scared or whether you need to go and comfort them...

**Ana Pais:** what did it change for you when movement and choreography were introduced?

**Matt Odel:** I love Maxine and I wish that I had done a bit more dancing... I didn't do any dancing of any kind until I was 27 so I don't know if I have any particular movement skills or have any grace at all... I can see other people that do I'm incredibly envious about the way that they can articulate that through their bodies and my fiancé was a choreographer as well and it's something that is quite alien to me.... I have worked with Max on a couple of things and I want to please her because I can see she's the business and I see that she is someone who can articulate incredible things through a tiny movement... and I'd like to spend more time working with her and I could watch those guys do what they do all day long... but personally, not having dancing feet it's just about articulating stuff through your body...

**Ana Pais:** how do you think it changed the conception of the performance for your particular job?

**Matt Odel:** I think that's it's particularly good unlocking the way that you harmonize with the other people- that's what was really good to me... especially on "Crash of the Elysium" we did a lot of movement work on that and while we were doing that movement stuff.... Moving from person to person and doing different exercises, I knew from those, who I'd be working with in the show- because you're paired up as a team of two... and I knew the person I'd be working with just from doing those exercises.... I genuinely felt a connection and a kinship with this guy that I knew that we would work well together and that was all expressed through those exercises, through that movement and they were obviously watching that as well and they chose us to be that pair but I could feel it and I went: that's who I'm gonna work with... so I think that's what it brings to it for me... it's just that way of establishing a connection without even saying anything to someone... you know that you have a physical relationship...

because it's about the way that your energies combine...and the way that it's makes a good team... that' was brilliant actually and I was really amazed... I knew I'd be working with him for sure and it was a really happy working partnership...

**Ana Pais:** and I'm sure you used that as a tool during the performance to communicate with the audience as well right?

**Matt Odel:** absolutely and it grows and it develops as you get to know each other... it builds... I think I was very lucky because I really felt that I would be helped by Tom, he's a really physical actor as well... and he's an interesting performer to watch and so you do learn from that and as you go a long and you work more and more I hope that it starts to bleed into the overall performance as whole and then, with the audience, if you want them all to crouch down, you've established that you're a bit more up and down as opposed to a militant... just barking orders at them... it's about changing the levels and it's about bringing everybody 'round in a circle and I think that that all kind of started form those initial workshops...

## MATHEW BLAKE / PUNCHDRUNK

### TEATRO, UK

8 Abril 2012 (skype)

**Ana Pais:** what kind of theater have you been doing?

**Mathew Blake:** so most of the work that I do either as a solo performer or as an employed actor is kind of all interactive, all immersive theater, the work I do in Punchdrunk is really typical of that... a lot of it is devised, a lot of it isn't scripted.... and yeah I do a lot of really interactive stuff, whether it's a natural setting of say a theater show like the stuff with Punchdrunk or almost a kind of invisible theater... so parties or festivals, like music festival... and then you're just sort of as a character and you've got the basis of that and then you kind of interact with people, play with people... it's all about play, that's a lot of the work that I do .... And you might have a script that you sort of come back to but it's usually sort of a basis of a character or a base of a character and you go and play from that.

**Ana Pais:** so you've been doing a lot of work in immersive theater... how does it feel when you're performing in relation to the audience? You mention the word play which is one of the most present strategies and aims but I'm very interested in how you feel that relationship/ situation ?

**Mathew Blake:** Well, you have this idea or the game and you invite the person to play that game so you give them enough... so say I was this kind of serving character and I'd go up to somebody and sort of invite them to play the game by offering to serve them... and then you can see quite instantly where the people are going to play or not because some people kind of go "AHOHAHO" and then other people really know what their role is that they have to play... it's great when someone really decides "yeah I'm gonna really play with you" ... so it becomes less of a performance and more of a game... that's the way it's really fun because you don't know where it's gonna go and your not sort of sitting back and feeling like you're performing... you're performing, you're just having fun and playing and that can be with really serious things as well... so if you've got a moment which is really sensual or really intimate you're going to them and you're sort of inviting them to play... 'cause you're touching their face or something really small or you're whispering... it's that... it's still that game that I play... so it's fun... fun is a bit sort of a wishy-washy word but it's the element of game, an element of play which is good to feel...

**Ana Pais:** you were giving examples of interpersonal contact with the audience. Differently from proscenium theater, you have the opportunity to touch or whisper in their ear. what kind of relationship do you think this creates? You said some spectators avoid it... so does that mean it doesn't it only works when they accept your invitation?

**Mathew Blake:** yeah but then at the same time it's partly my own responsibility to make it work on what ever level that that person feels comfortable... so it's not just a matter of going in and touching your face and you're gonna play the game and if you don't then it's failed...

**Ana Pais:** it's not gonna happen for you...

**Mathew Blake:** so it's the level of play they want... some people want to be passive in it and sort of sit back and kind of have no interaction and then some people want to really enjoy that touch and those are the people where you can, as a performer, you get more out of it, because then it becomes a two way thing... it's not just one-way...

**Ana Pais:** ...so then what the difference between a normal communication situation between 2 or 3 people on an intimate and inter-personal level and doing that in a performance how does that change and how do you feel the reaction that you get from people also affects what you do...

**Mathew Blake:** so how does it differ from the normal...? well in that case I suppose, in a performance scenario it is the game, so it's the play and as the performer you have to almost win the game... so in the interaction you need to come out top and that's not as in you need to put them down... you need to win the play... if it's banter you need to have the better wit...or if it's sharing a secret then you have to be

more vulnerable than the other person... so you have to win... whereas in a normal conversation or an inter-personal interaction which isn't in a performance then it's not necessarily a game, you can have that interaction but it's not a play element, and I mean of course it can have that but that's not the target... when I have conversations with my friends or interactions with my friends I'm not always trying to sort of one up them... whereas in performance even if it's in the negative way and I'm being subservient or I'm trying to induce fear, I'm trying to do that better than them...

**Ana Pais:** although spectators can choose what to do and what to see in Punchdrunk's productions the performers are in control because they know more... right?

**Mathew Blake:** yeah that's true actually... and I suppose it's quite manipulative really because even though I've had some amazing experiences where I've come out of this small interaction... and I've just been like either really moved or really recharged or it's sometimes turned me on... but I've totally been the one in control, yeah. So it is manipulative in the sense that as the performer I could have ended it... I chose how far... obviously they had to give me permission to go as far as we did, in whatever scenario but I controlled it so I manipulated it to be an experience for them...

**Ana Pais:** for many "stage-actors" the audience brings in a knowledge about the performance that they couldn't have had before... how does that work for the immersive theater experience??

**Mathew Blake:** what, that the audience brings in knowledge?

**Ana Pais:** that there are some parts of the performance that you can never be sure of no matter how much you rehearse- how they're gonna work...

**Mathew Blake:** I suppose traditional theater with proscenium you're, as an actor it's still all about reaction.... So you're not just saying your lines... if it's a good performance, or in my opinion it's good performance you don't necessarily know where it's going to go, of course if you've got lines and everything you know that you have to hit a certain light or whatever.... But within those boundaries you still might do something different or you might react to your fellow performer in a totally different way or it might affect you emotionally in a different way to how it did the night before and that the same with the kind of interactive stuff with an audience ... you still have the train tracks you need to follow but within that you might react differently if you're responding truly and I suppose that's how it's similar to traditional theater in the sense that if you're in the moment, you've still got your things that you need to achieve but it's all about reaction and I think that's where it is quite similar...

**Ana Pais:** do you want to give me an example of moments that worked perfectly for you and maybe some other moments when the opposite happened?

**Mathew Blake:** yeah... so I would say I remember this one particular one where it really excited me.. it kind of got me whoooo! really.... I was doing a one and one thing with someone and I was in a dressing room, I was the owner of this big theater and I pulled someone behind this clothesline... and it was just a tiny space. And I held them very close and I took their mask off and it was like a gasp wonderful thing because if you're the audience, even though you might be right in there suddenly you're totally exposed and your totally vulnerable and I told them a story about... I held them really close to me with their back to me so they were in quite a vulnerable position as well... and I was whispering about how I'd had this dream about all these contorted bodies outside the castle walls then they need to run because something's coming and death's coming and they need to promise me that they'll be safe.... And it's supposed to be a bit scary but this person they turned around and they looked at me in the eye and they sort of held me face and they were like "I promise", and it was really sort of sensual... it was amazing because I thought I was in control of the situation... I had their neck and I had taken off their mask and made them feel vulnerable and then this person just totally turned it round and solemnly swore to me and touched my face and it was so self-assured and really exciting... and that was amazing... Another one was we were kneading bread together... and it was a similar thing of one on one so I take one person into the room and would be kneading bread... and how it went was I would say "if you had one meal left, what would it be?" and the person before had been really specific and said a roast dinner with certain things... and I thought oh that's quite nice! And then you sort of move on... and then this person who was a total strange to the other person said exactly the same and it really spooked me because I wasn't expecting them to say that and it was so very specific what this person had said and it just spooked me so you feel that (gasp) amazing connection... some other times when you ask people to

share something really intimately like, you've been really looking at each other in the eye and you're really close and you say "tell me something that you've never told anyone before" and you get the usual "I find it hard to trust people" and those things, and that's fine because that's the level that they want to... and some people say "no" and that's great because that's going no, I don't trust you enough... and then some people really something really beautiful, I'm just trying to think of a good example... I can't remember the exact details but someone cried and said that they'd never felt loved by their Mum... and it's like, your really sharing something really beautiful with me and really emotional, and then you feel really honored and responsible for their well being as well but I felt really touched when that person did that... because I was asking them to do something and they made themselves vulnerable and they told me that really personal, painful thing... and it obviously affected them and then it really affected me because I felt so touched that they felt trusting enough to tell me that... that we shared something that they hadn't shared with anyone else...

**Ana Pais:** how do you know that the audience was actually engaging with the game or not?

**Mathew Blake:** that's quite a tough one actually because sometimes, especially in a long run of something, you get similar responses and reactions to whatever and you forget that someone might have had a profound experience or an experience that touched them or they felt impressed by it and I've begun to take that for granted in the longer runs and it was only when I spoke to someone and they'd say "I really liked this or this frightened me or whatever" yeah... that was always a shock.... For me when I noticed it more and I felt pleased, if you like, when I would notice a different reaction to things that I had normally done... so if someone got particularly angry or upset or moved or found something particularly funny that I did... that would make me feel that game had been played and also it kept me on my toes because it would mean that I wouldn't fall back into things that I knew would work... that kind of important, that with the element of reacting, whereas in long runs it's hard to keep things fresh and exciting, and I suppose that's the same in traditional theater as well, so it was always great when someone did something different because it meant that the game element was still there and I wasn't solely manipulating it to what I knew would work.

**Ana Pais:** you've only been mentioning singular or individual reactions. can have the sense of the audience as a whole?

**Mathew Blake:** I suppose you can but I think because this style of interaction and of inter-active or immersive theater it's about making everyone feel individual, so everyone does get an individual experience so of course within that you can perform but as soon as you perform to a mass it becomes more like a traditional experience where the audience are passive and the audience is an audience as opposed to in it. They just might be standing up instead of sitting in a dark theater or they may be gathered around a theater instead of in a theater so, yes I supposed it can but it's about finding individuals within that... for example when I do parties and things and there might be 6 or 7 other people involved in what I'm doing, but I make sure I give everyone attention, and everyone has their own part to play in what we're doing...

**Ana Pais:** what is intriguing about Punchdrunk is the fact that the audience wears a mask and I wonder how that feels for you... how do you deal with that?

**Mathew Blake:** I've only done 1 Punchdrunk show that has masks everything else ... no actually I've done two where they wear masks... the first time it happened was in *The Mask of the Red Death* which was their last big show in London... and I remember the first few days of performances just seeing all these masks around and thinking I'm gonna have nightmares about this because it's a really frightening image... especially before we got the flow of the audience right- about getting certain audience members to see certain things or making sure that it wasn't too clustered. I remember in some of my first scenes I'd only have 3 or 4 of these masks and they're quite frightening because they're different for each show these ones were like plague masks so they had really huge horns and dark eyes and you're not allowed to look directly at them, that's one of the Punchdrunk rules, that if you're in a private space they're not there and so like a bedroom or dining room or something, and you can't see the masks... it's interesting because I first saw a Punchdrunk show before I was in and it was weird 'cause as an audience member I felt like it's almost competition and you can't be seen and it's quite voyeuristic and you don't mind getting really in because you get a bit of a distance and you can be that passive, invisible.... But when, in the first few instances of performances, seeing these masks kind of hovering it was really ghostly and it was really eerie... and of course over time you get used to it and it's normal because it's just people wearing a

mask... but those images are still sort of stuck in my head of these quite creepy, ghostly skeletons hovering in my eye line who I can't ever quite see...

**Ana Pais:** but if they're wearing a mask is there something you can feel about whether it's working or not?

**Mathew Blake:** yeah, it's a design, purposeful thing that you can't really speak with the mask on, or it covers your mouth anyway, so it almost takes that away but you feel the body language and especially because with Punchdrunk it's all about the different senses... so it's touch as well, so if you touch someone, you can feel whether they're resistant and whether they're gonna enter that game with you... but my role in Punchdrunk shows, quite often, is when they don't have their mask on in this music hall that one was one place in the show where they could take off their mask and interact. Another example is recently I've done a show with children, it's Punchdrunk's show... it's based on Doctor Who and the children have to save the world and we're these kind of soldiers and we put them in masks and it covers their face and that was really strange because with children it's a really important thing, that they can communicate... and if they can't... with adults they enter the game knowing it's a game... whereas children, if you take away their voice it frustrates them and upsets them so it was finding when they were allowed to take off and talk to me because they needed to communicate something and you see that because their bodies just sort of starts convulsing and they cry or they scream... so you can usually tell from body language, from how much resistance you get if you pull them...

**Ana Pais:** I'm really interested in sensorial experience of yours as well. How does audience engagement heighten your senses?

**Mathew Blake:** well as a performing in all sorts of interactive stuff but particularly with Punchdrunk, you know if the audience are with you because if they're not they walk away... so that's a really good gauge of "are the audience with me?" because if they're not going with you or they don't believe what you're doing, or they don't like what you're doing, then they walk away... they can choose to do something else... in fact it's necessarily hard to feel the audience in more traditional theater because they don't have that choice... or they don't have to clap and you can hear them rustling and things like that is sort of exploded and made so much bigger in Punchdrunk shows because they won't be with you... and actually a lot of the children stuff I do with Punchdrunk... which is sort of storytelling but totally immersive... they'll talk if they're not totally engaged or they'll fidget so it's similar I think... so you get that visual cue of (fidgeting sounds) ... gotta be a bit more interesting... (laughs) actually that's when it's great because it's quite grounding because sometimes as actors and performers you get so carried away, you think "oh, I'm really acting this now, oh it's amazing" and it's really basically kind of masturbation on stage, but no one is watching... and then you realize yeah I needed to see that no one was interested so next time I'll play it to them rather than my own selfish... that's the great thing you get the immediate feedback...

**Ana Pais:** in the show I saw there were more intimate moments as well that were supposed to be in a private setting and does that change something for you?

**Mathew Blake:** so the basic rule is if you're in a public space, be it street, theater, wherever you get lots of people, you see them as people... and if you're in a private space you don't see them and then as the character gets even closer to either death or madness they see them more in private spaces... so if someone was in a private space and they were dying... the boundaries for blurring between life and death, or they were going mad, the character may see everyone or they might see just one person... so it's almost as if in private spaces people become, I don't know, spirits if you like or in limbo so that they're there for characters who are tuned into that level or plane and not for other people...

**Ana Pais:** what do you think is the role of emotions and affect? When you start performing can you feel that is there an atmosphere in the room already? How important are these things to your performance?

**Mathew Blake:** I suppose in the same way as in traditional theater in the sense particularly in Punchdrunk shows, in that you've got the big lights, the whole atmosphere and the sound- and the sound plays such a really important part in that, but then if you have a large group of people watching quite an intimate scene then it doesn't feel as personal or as intimate as if just one person is watching that scene... if there's, say, just two of you doing the scene and you can just see out the corner of your eye there's only one audience member, you know they're probably gonna feel quite vulnerable and quite aware that they're the only audience member in the room as well... so the amount of audience can change how you're

feeling and how a scene plays out... people react differently when they're scared as well... some people really giggle and that totally change how you play the scene because sometimes as a performer I read those giggle as they're not frightened so I try and ramp up the fear factor and then I find out afterwards that they were really terrified and they were getting more and more scared but I was sort of reading it as they're giggling... and then likewise if an audience is really quiet I might think that they're really in it or they're really terrified or the opposite, that they're not in it so I ramp it up again... so it can change about how I feel and perform about a scene... and of course you can't let it affect you too much because you still have a responsibility, regardless of how the audience are reacting in that moment, but it does affect you because you're still a person who's aware and it's our job as well and it's why we chose the profession as well I suppose, deep down is that I want to perform and so if I think that someone is not enjoying the performance then that will make me react a different way... and I suppose that I can't necessarily tell you how that would make me react because it depends on the particular scenario and what vibe I was getting off the audience...

**Ana Pais:** It seems that these scenes develop a more distant relation with the audience because you're ignoring it. In this last part of the conversation, you were describing audience engagement in a similar way as "stage-actors" would. Do these scenes affect you more or less than the interpersonal ones? Would say you were more vulnerable to their reactions in the interpersonal scenes?

**Mathew Blake:** that's really interesting, I suppose it's when it becomes more like a traditional theater, it's more like a traditional actor so the vocabulary of being vulnerable on stage and letting yourself be in the moment is easier to express because it is more of a performance then it's just a slightly different setting-without the arch. Whereas when it's the interpersonal thing it is more on the level and less as a performer... but that is a really good point and I've never really thought of that... but it does make it more of a performance, so all the same rules of performance apply...

**Ana Pais:** it's seems like there's a bigger space for something that is not really clear when you're performing instead of the interpersonal... as you said before you had the immediate feedback because then they walk away... there is less distance in terms of the reaction you get it doesn't take time to interpret it... it's very clear.

**Mathew Blake:** and also when you're on the personal one on one or one on two... as one of the participants in that, I've felt responsibility so I wouldn't get up and walk away because the same rules of conversation apply that that's rude or that would hurt the person's feelings whereas when you are this passive audience member you don't feel the responsibility as much, and rightfully so... you shouldn't have to feel, well you shouldn't ever have to feel a responsibility as an audience member- that's the responsibility of the performer to keep you entertained... but when it's one on one and someone's looking in your eyes and making themselves vulnerable then you have... not a duty but I always feel a sense of responsibility that I wouldn't want them to think I'm rude...

**Ana Pais:** How did the choreography element change the engagement with audience members?

**Mathew Blake:** I have a music and theater background... not a dancer at all but I think dance can really... For me music really evoke emotion... but when I saw Faust which was before I was involved in Punchdrunk, I was amazed at the dancing, I'd never been interested in dance- because I could never do it I was never interested... at drama school I hated it, I'd never watched it as an art form... and then I remember watching this amazing piece of people just throwing themselves, literally throwing themselves, this close to me and just being so amazed and excited emotionally about seeing this and moved and just... There's no words, they're just communicating exactly what they're doing, or what they're feeling... so I think it really can affect... and it can totally affect how the audience are feeling and it's really interesting in within the same production where I'm not dancing and I'm trying to have some sort of performance element to it and they're dancing... and they're creating this same thing of what I would try to do with music and singing or through interactive talking and they would do through dance... but I think it quite often becomes more sort of traditional performance, because, well for safety reasons the audience can't be there because they might get kicked in the head so they have to be sometimes physically moved back, moved out of the way so they're free to dance... and when the dancers do interact with dance, with the audience, then that's when the manipulation element comes in, because they're being manipulated physically sometimes to how the dancer wants or how the choreography goes... I think with elements like that sometimes you don't realize till after the show, that when I've watched and been totally blown away and felt like I've had this really intimate moment with this dancer whose been dancing with



me and then it as only after the feeling that oh! They must do that with everyone all the time... they're definitely in control of that situation... Thank you, it's really interesting because I never really thought about how similar it is to traditional theater... but it's exactly the same and just a slightly different setting but the same kind of rules apply.... You need to make yourself vulnerable... you need to lay yourself on the line to a certain point and you need to react and I never really thought about it and I often think that sometimes on my CV I need to get a traditional, proper play or I need to get something "normal" on my CV but actually it does make me think that I'm not totally out of the loop...

**MIGUEL BORGES**

**TEATRO, PT**

1 Novembro 2012, Lisboa

**Ana Pais:** como é o Miguel em cena com o público?

**Miguel Borges:** Por exemplo, no terceiro dia de *O Primeiro Amor* houve uma alteração gigante porque há um momento da peça, que não estava previsto, em que de repente eu paro e olho para o público. Incluí o público e percorres um a um: tau tau tau tau e vais até ao fim. O público não existe, só existe quando tu o olhas nos olhos. Aí deixa de existir como público e passa a existir como pessoa, como actor, porque é a maneira de pores a pessoa no palco. O foco de atenção deixas de ser tu e passa a ser a pessoa, portanto, estás em cena. Aí o público está em palco contigo. Porque é muito confortável ser público, não é? Eu 90% das vezes não gosto do público. É-me indiferente ter o público à frente.

**Ana Pais:** A sério? Não te afecta?

**Miguel Borges:** Afecta, claro, e há espectáculos em que isso é brutal, nas peças do Spiro Scimone, por exemplo. Claro que o público existe mas há peças em que tu o ignoras e há outras em que não. Tu bebes sempre deles. Eles alimentam-me sempre. Muda a energia, muda a representação, mas sem desvirtuar o objecto. Eu costumo dizer que não sou actor, não consigo representar ou fazer igual todos os dias. Há um compromisso, tens de contar a história. O actor só tem de contar a história.

**Ana Pais:** Usaste uma expressão: eles alimentam-me sempre, queres falar um pouco sobre isso?

**Miguel Borges:** *O Café* é uma boa experiência para esta tua questão. Quando fazes uma peça e estás dois meses em cena, sem querer já sabes o texto do outro gajo todo. E dá vontade de trocar! Disse ao Américo, e se nós trocássemos todos os dias de personagem? E ele, estás maluco, isso é trabalho a dobrar. Claro, eu mandei a boca ao Jorge e ele disse logo que sim. Mas lá está, tens o dobro do público porque as pessoas querem ver as duas versões. E é muito engraçado, é mesmo outro espectáculo. Tu não tens um personagem e isso é muita giro porque os personagens não existem. A personagem é o texto, é o que tu dizes. Consoante o que eu disser e como falar é que vais saber quem sou, apesar de o comportamento do corpo poder ser contraditório com o que tu dizes. Quando trocas as personagens estás à espera que as pessoas riem no mesmo sítio do costume, mas não, mas as pessoas passam a rir noutros sítios. Tem a ver com o actor que faz a coisa. A representar com o Américo não posso olhar nos olhos, são muitos anos juntos, há muita história, desatamo-nos a rir. Há um dia que, numa cena em que tocam à campainha, nós já estávamos perdidos de riso e o Américo grita “vou abrir a porta” e sai a rir, a rir, a rir. Eu não aguento e saí com ele. Eu tinha de ficar, mas saí com ele. O público ria-se, ria-se. Voltamos a cena. Eu entrei, o gajo vem para me dizer qualquer coisa e novamente sai a correr perdido de riso. E eu saio atrás dele. Olha, saímos de cena três vezes a rir à gargalhada e voltamos a entrar, depois aquilo “então vá lá”, e a peça continuou. O público ria como eu nunca o ouvi rir na vida, fabuloso. Esse erro é dos momentos melhores da minha vida. Eu, o Américo e aquele público que estava lá naquele dia vai ficar com aquilo para o resto da vida. É nosso, aquele momento é nosso. O público às vezes é muito bom. Não gosto dos espectáculos, gosto de ensaios. Eu uso os ensaios ao contrário, não para criar uma zona de erro mínima, zona de conforto, mas para criar essa insegurança, para estar vivo no palco. Para isso, o público para mim é totalmente secundário, é um elemento como outro qualquer. Eu não estou a trabalhar para eles, estou a trabalhar tanto para eles quanto para as tábuas, para a luz, para o meu colega, ou seja, o público é só mais um elemento.

**Ana Pais:** mas é diferente a tua experiência de um estado cénico com ou sem público, não?

**Miguel Borges:** Normalmente o que me acontece é, eu nos ensaios consigo ser brilhante e é muito raro falar assim de mim. Quando vem o público, eu nunca sou brilhante. Eu perco imenso. Os meus colegas não são assim, até se costuma dizer, estamos a precisar do público. Eu com o público perco muito. Fico mais tímido, mais ... para se falar disto é preciso falar da tua infância. Eu era daqueles putos que podia estar aqui parado e dava um mortal. O corpo dá-me um prazer enorme, tu vês isso no meu trabalho. O corpo sempre me deu coisas: o correr, o subir às árvores, o sentir o vento, aquelas coisas uuuhhhaaaaa.

A liberdade para mim é o corpo e eu quando era puto porque tinha uma grande destreza física e muito acima da média (era o que corria mais de todos, o que saltava mais alto de todos). Ouvi muito aquelas bocas, lá está ele a armar-se em bom. Começas a ouvir estas coisas e o teu braço se fazia assim, passa a fazer assim assim... (menos), de repente já nem há braço, para não dares nas vistas. Porque que eu sou híper tímido e por isso é que fiquei no conservatório.

No processo de construção, o público sou eu. Eu tenho sempre uma pessoa sentada no público que sou eu, não a observar-me mas a observar o conjunto. Como é que eu sei onde é que eu tenho de estar? Porque estou na plateia a ver o ensaio ou o espectáculo. Gosto do público quando faço *o café*, se calhar é por isso que gosto de fazer o Spiro Scimone porque tenho essa relação com o público (o público dá-me bué). Normalmente a minha relação com o público é gggrrrrrr, que é como agora, estou a fazer o lobo (*Estado de Excepção*, de Rui Horta) e sempre que olho para o público gggrrrrrr. Vai-se domesticar o lobo para o tornar um político, não é? Mas o gajo ao princípio vai gggrrrrrr, por isso eu ao princípio tenho de gggrrrrrr

**Ana Pais:** Mas é como o Miguel em cena é muito de intensidades, fisicalidade. Essas personagens também convidam lançam um afecto para o público que é muito próprio e muito conflituoso. Disseste agora: a humanidade de um lado e o gajo do outro. É o gajo excluído que se apresenta àquele grupo de pessoas que estão contra ele. E não será o que sentes uma resposta afectiva à resposta afectiva do público? Como é que sentes isso?

**Miguel Borges:** Eu quando vou para o palco, acho que 99% das vezes não me apetece ver porque estão pessoas a ver. Há esse objectivo, que eles vejam, isso não é natural com o acto criativo em si. o mostrar, a exposição não é natural. Desvirtua um bocado a coisa. Eu sou um atleta de alta competição. Eu teria sido um campeão de corrida ou assim. Eu sou do corpo ponto final. Sou um guerreiro fora do tempo. Um Robinson Crusoe, por exemplo, faria sentido para mim naufragar numa ilha deserta. Sou um sobrevivente. E o que eu faço em palco, no fundo, também é isso: naufragar numa ilha, é sobreviver. Não preciso do público, não preciso das palmas. Odeio as palmas, odeio os agradecimentos, porque já sou eu. E aquela cena a mim não faz sentido, o prazer da coisa é mais do que suficiente. E por isso é que se calhar nunca fui um atleta. Porque um desporto implica um público. Ainda joguei basquete. Gostava dos treinos mas não gostava dos jogos, lá está. Eu sou um caso psiquiátrico!

**Ana Pais:** E as ideias típicas de que há bons e maus públicos, de que público está contigo., dizem-te alguma coisa. Como sabes?

**Miguel Borges:** É melhor não saberes. Há dias em que chegas ao fim do espectáculo e dizes, epa, granda público. Porque realmente há públicos que te sustentam, que te suportam, sentes mesmo que têm vontade de ver a peça, há públicos que tu percebes mesmo que faças uma peça muita má eles vão sempre aplaudir muita bem porque já estão agradecidos só da peça lá estar. Mas também há aqueles espectáculos em que tu estás a fazer a peça e não tens uma única reacção do público e vais fazendo o espectáculo e estás à rasca, a pensar, estes gajos estão a odiar esta merda e chegas ao fim, há aqueles dois segundos de silêncio e depois PUUUOOOOWWWW, levantam-se todas em pé a aplaudir de uma maneira que tu não estavas à espera. Estão tão atentas, a gostar tanto, tão interessadas na coisa que nem se permitem porque quando te ris HAHAAH, perdes um bocado, então tu nem te mexes na cadeira e era um público de merda durante o espectáculo, que não te dá nada. No final, era o melhor público do mundo porque estava interessadíssimo mas de uma frieza tão grande...porque a atenção se não estiveres a olhar para as pessoas. Eu olho para as pessoas mas através delas, tou noutra sítio.

**Ana Pais:** E consegues ter a percepção se o público vai contigo a esse sítio?

**Miguel Borges:** Vai, vai. Isso sim. O público é o barro, é a cena que tu moldas. O que tu trabalhas nem é a peça é o público. Exactamente, essa condução. Adoro fazer monólogos por isso mesmo, porque não tens mais ninguém. És tu que geres tudo, então tu levas os gajos onde queres e consegues. Isso é muita bom, levares os gajos aos sítios que tu queres. Por exemplo quando dou aulas, o que eu ensino aos putos não é representar é a manipular o público.

**Ana Pais:** Fizeste há pouco um gesto com as duas mãos, como se estivesses a agarrar um bebé ou uma prancha...

**Miguel Borges:** Sim, é um equilíbrio. Se quiseres essa imagem, sim, o teu objecto é a prancha mas a onda muda todos os dias e a onda é o público e és tu.. E digo manipulação não em sentido negativo. Eu

quando vou ao teatro espero ser manipulado, que me levem a sítios desconhecidos, inesperados. O que eu gosto num espectáculo é perder a noção de mim. Tu não podes manipular a onda, a onda é que te manipula a ti. Nesse sentido, é contraditório. E aí o público pode manipular-te, depende muito dos espectáculos. Há espectáculos em que eu como actor preciso de estar mesmo fechado e pode cair tudo à minha volta e eu estou ali. Há outros que são precisamente o contrário. Quer dizer, tu sabes que o mundo está a cair. Eu digo aos meus alunos digo: vamo-nos desconcentrar. Quando as pessoas se concentram é num ponto mas aqui tem de ser alargar o ponto. O ponto és tu...Não te podes prostituir. Não podes ir atrás ou dos risos ou dos choros, não te podes deixar manipular pelo público. Tu é que estás a manipular o público. Há outros espectáculos que dependem disso. Vais para lá à espera de receber para depois seguires um caminho. Como é que eu trabalho com o público.

Não vejo quem é que está na sala, sei que estão pessoas, mas não sei quem é que é. Sou muita contraditório. Claro que trabalhas para o público.

**Ana Pais:** Se o espectáculo é diferente todos os dias, porque aquilo que acontece é diferente.

**Miguel Borges:** É uma cena muito abstracta, mas é isso. É sentires a sala, sentires o público. Se a cena do público é quente ou se é fria, se é bom ou não é bom, se presta ou não presta, se está muito atento, se não é atento. Fazer um espectáculo para uma escola secundária ou para um público normal é completamente diferente. E aí o teu trabalho altera-se e tem de se alterar porque tens de conseguir o mesmo resultado, tens de conseguir que eles estejam contigo. Tens de ser interessante, cativante, tens de fazer RUUUOOOHHHHH (sucção), tens de puxar a coisa para ti, tens de tornar a onda surfável, mesmo quando ela não é surfável.

Quando eu trabalho e isso para mim é que é fixe, as pessoas podem não gostar nada do que eu fiz mas não apanharam seca, não adormeceram. Depois no fim, epa, odiei, odiei, mas tiveste “assim” (postura de atenção), não tiveste, tive o tempo todo assim, um gajo não tira os olhos de ti mas não gosto nada do teu trabalho. Pronto, está bem, isso tudo bem, só quero é que estejas comigo. A atenção não tem a ver com gostou ou não gostar.

**Ana Pais:** O que é que sentes do que vais buscar?

**Miguel Borges:** Mais uma contradição. Vocês é que têm de vir ter comigo, eu não vos vou buscar. Vou-vos buscar mas não vos indo buscar. Ignorando-vos ou provocando-vos ou não dando importância ou cuspindo-vos em cima não sei ou mandando-vos para casa. Estão a olhar para mim para quê? É estranho, não há regra realmente. Eles se calhar até vêm mais rápido ter contigo quando os provocas do que quando vais lá fazer uma festinha e os chamas, de mansinho. Sou um bocado primário, vou aos instintos básicos do ser humano, para os ir buscar e depois posso jogar com as subtilidades. Quando eu faço os monólogos, eu não ensaio porque não tenho ninguém para ver, não tenho ninguém a olhar para mim. Isso tem a ver com o processo de trabalho.

Aquele momento surgiu-me porque tinha de surgir. Era impossível eu a ler o texto conceber aquele momento, era impossível, portanto nem é para testar ideias é para as ideias surgirem. Como a onda! Vais ter de apanhar: agora estás em pé, agora como é que ela é, aqui faço assim, aqui faço assado...

**Ana Pais:** o público mostra-te algo que tu não sabes sobre o espectáculo?

**Miguel Borges:** sim, As primeiras reacções ao espectáculo são fabulosas. Por exemplo no caso do Spiro Scimone, é amor, as peças o que provocam é amor. E isso tu sentes na sala e é muita bom, sabes? Foi das peças que mais gozo me deram fazer, gozo, prazer. Quando tu sentes que o público está contigo, os espectáculos são bons de fazer, são fáceis, são agradáveis e dão prazer. O público tem a ver com a maneira como trabalhas.

**MIGUEL GUTIERREZ**

**DANÇA, USA**

2 Maio 2011, Nova Iorque

**Ana Pais:** how do you feel on stage when you're performing in front of an audience?

**Miguel Gutierrez:** Well I have a lot of stuff to say about this! So I hope, it's like, ok, let me try to organize my thoughts about it... So, I really think, and you know I'm gonna speak in kind of utopian terms, because you know in my ideal world I see the live performance, my live performances as this kind of situation where we are really, everyone, you know the audience, the performers, we're all sort of called to, in a way, almost like our highest selves. Like our most attentive, our most sort of alive, our most willing selves.

**Ana Pais:** Heightened selves...

**Miguel Gutierrez:** oh yeah, totally heightened self and I say that's utopian because it is and because it doesn't happen a lot and because it's "aspirational", which is a difficult thing to do I've realized although I'm starting to shift the terms of what that aspiration means right now. But it's sort of under-girded by a sense of belief, like that this can be a special time. In that regard it feels like it relates to ritual, it relates to ceremony and particularly in the piece I'm making now, I have this idea about it relating to séance, which I didn't know before now but is the French word for witness, and so there's really this like, almost like spiritual thing for me happening in this moment... Like we are gonna agree to this time to pay attention... and I think for me that comes from a very old, very young experience I had or the experiences I had as a young person where I felt very invisible and I felt very unsure of myself as a child and I felt like one the greatest sort of experiences, or one of the greatest recurring feelings I had as a child I want to be seen like I want to be acknowledged but I did not even know what that meant, you know, I had no language, you know I would never even use those words. But performance was this place where I could, like, arrest people's attention, or so I thought, or at the very least capture my own attention and so it was related to pleasure it was related to attention it was also related to this very somatic, powerful experience of feeling myself in the world in a kind of immediate but also very profound way. So I think that so many of my experiences with my work now actually relate to these very early experiences and I often refer to this moment my sister and I used to perform for each other when we were very young and we would, you know, create these improvisations for each other. One person would put on a record and the other one would have to instantly improvise a dance to this song, like you didn't know what song it was gonna be, although, you know, we had some recurring favorite songs that we used a lot. They were very melodramatic performances, like you know, instant spectacles.

**Ana Pais:** and would you present it to your family or was it just between you?

**Miguel Gutierrez:** It was just between me and my sister... It was just like we were both sort of nerds, she's older than I am. She's five years older... Yeah I think it was just this really intense thing we shared you know? It was a really ecstatic experience and it was a really ... it was just this really incredible moment of power that we could have and like, immersion in something, you know, in the case of these performances it was the music or the meaning of the songs you know because they were always very hopeful songs or dramatic songs. I think that that really has stayed with me in relation to performance. I think that when I watch my own work, which is hard for me to do, but as soon as I sit down and actually watch it on video, I am struck by the fact that I'm really demanding something from the audience but I also, at some point, I become seduced and I realize that what's happening is a kind of, almost, it's almost like a hypnosis, an energetic hypnosis is happening and it's a hypnosis that allows us to sort of, I think, you know I'm just gonna use these words that are gonna sound kind of crazy maybe, but it does feel like I am asking people to transcend in a way the physical body and to transcend even what I perceive of as the limitations of a marked body of identity but through identification and empathic response to identity. It's like it's a catch-22... I sort of use these markers and I use these entry points of humanity like who I am, my sort of position in the world as a gay man or a person with conflicted feelings about sexuality or identity and I kind of use that in a way to kind of move through it and into this other realm, which you know I experience as an energetic realm, I experience as a kind of... I don't know... I don't even know

what the words are.... You know.... A shared consciousness... that's the possibility right? It's not like I, I don't need like, it's like I want it to happen? and I'm sure for some people it happens and I'm sure for other people it doesn't happen and I think the tension between it happening and not happening is what creates hopefully some level of vibrancy in the moment of the live performance, because I'm not asking you to make a decision but I'm bringing a tension to the decision that there are these decisions and we are always making these decisions we are always wondering whether we are going to join or not. We're always wondering whether we're going to be seduced or not. We're always wondering whether we're going to trust this or not, and we're also aware of the power of immersion but also the doubt of immersion and I believe in all those things too, I hold all those things as well...

**Ana Pais:** When you mean transcendence, for instance, do you mean like this difference between being in front of different individuals? But also in front of a collective body?

**Miguel Gutierrez:** yes.

**Ana Pais:** or do you mean the energetics...?

**Miguel Gutierrez:** I kind of mean all of it actually because I feel like, you know, for better or for worse, we become a collective body in a performance situation. So there is a kind of group thing that is forming, a sociological phenomenon of a group mind that emerges. There's also, I feel like this weird, almost like Freudian notion of telepathy. Like I'm communicating with each person, and also I am putting myself up, or the performers are putting themselves up, in a way as these kind of sacrificial bodies for people to have this empathic or identification through them. We are the sacrifice for the other peoples experience in a way. We will do that work. We will take on the work of the transformation. And you can either just witness it, you can kind of have a transformative experience yourself, you can be like fuck that transformation that's too intense or too much or I don't like that. But we sort of take on that responsibility because that is our responsibility. That's what makes us different than the audience...

**Ana Pais:** how do you think this response of the audience is affecting what you're doing on stage?

**Miguel Gutierrez:** You know it's funny because I was reading over that this morning with your email and I have a lot of conflicted feelings about it. Because on the one hand yes of course, and on the other hand you know, response often as a performer has a lot to do with things like ego and has everything to do with perception and often, bad perception. You know because I primarily work with people who come up and dance right or who are trained in the dance legacy.... For better or for worse... and I think unfortunately, there's a lot of baggage in that training that has to do with obeying, has to do with pleasing, has to do with very constructed notion around what is considered good/bad, what is considered strong or weak, what is considered beautiful or ugly and so I think it's very hard for us as performers to fully release ourselves from those expectations so often as a performer what you're negotiating when you feel the audience is you're mostly negotiating all the negative shit that you're feeling, you know you're negotiating that person in the front row who's reading their program or the person in the fourth row who fell asleep or the person in the sixth row who's talking to their friend, I can't speak for other performers but I am like hyper fucking sensitive to what I see and what I perceive and unfortunately often my eye goes directly to the person who seems the least interested in the show, and I get into this whole psychological... you know that person becomes representative of my parents, everybody who never liked me as a child, everybody who I've ever imagined doesn't believe in the work I'm doing. Every presenter who I think is talking shit about me or about my work. That person just becomes a huge fucking archetype and so often in a performance the battle of presence that I have has to do with releasing myself from that ego battle, being like, wait there's these other people who are not having an experience and actually I don't even know what that person is experiencing. So this energetic projection is often just me perceiving myself. It's a total projection and it gets into this whole sense of history, what's actually happening to me is that there's this whole historical conflict that's coming into play so the performance becomes me battling both a sense of my history but also my expectations of the future: oh that person is not going to like this and I'm no longer going to have a career or they're not gonna say these nice things about me or people are gonna think X,Y,Z... There's a whole relation to time that's happening and often what I have to do to combat that is actually dissociate myself from worrying about what's coming from the audience, to actually trust that they want what's happening and to also get much more perceptually invested in my real time experience in the performance so it's a little bit like growing the fuck up, you know? And not worrying about what other people think about you and feeling multiple things and not investing any one of those things with a sense of truth because that's very dangerous in any direction. The

negative is the more common one but even the positive... because you can be like "oh everyone is really with me" you actually really don't know and part of what the value is for me in my work, I mean, if I wanna make something that's challenging, I hate word but you know, if I'm gonna make something that might actually make like Grotowski says if someone is actually going to have a spiritual encounter with themselves, they might not like it in the moment. Their reaction in the moment, the affect of that experience might not be positive in the moment and it might only be through later reflection that they, and you know this happens so much with my work, I've had this reflected back to me so many times, people, they're like I fucking hated it when I saw it, it made me angry and then I couldn't stop thinking about it and then I realized I was really into it. You know I have had many people say this to me so I don't think I'm making it up. Or people were like I saw this one time I had this one reaction I saw it again I had this other reaction. It seems like my work often puts people into this tug of war and maybe that is them, maybe that is them tapping into my tug of war? Because I also have it with the work. I don't know but I don't think that the work... it's tricky because it's not quickly legible so it's really tricky for people.

**Ana Pais:** but the fact their presence, they're in the same space, they're in the same time, like you said probably not the same ideas, thoughts etc. but that's somewhat irrelevant, but they're there. And live performance needs them to be there...

**Miguel Gutierrez:** Absolutely, I totally agree.

**Ana Pais:** So I was wondering if from your experience what changes?

**Miguel Gutierrez:** Well it is the ultimate call to attention to have that many people watch you or to have people watch you at all... what changes is that you suddenly become hyper attentive to what you're actually doing and what changes is that the contract becomes really important. So suddenly because a performance is so invisible in a way it solidifies this thing that you're doing it turns it into an object in a way. It also gives it value, which really changes the way that you've been working with it.

**Ana Pais:** do you think it gives you knowledge about the piece?

**Miguel Gutierrez:** it gives you more information about the piece. It's most often the case for me that when I'm showing something finally at the premiere I still don't actually know what it is. Cause I'm still caught up in "oh... is this gonna work?" and what happens, through the performing of it is that the internal emotional architecture starts to truly form. It's a dynamic architecture, obviously, it's not one that you should necessarily rely on exclusively but it does start to become present. I'm very sensitive to light and sound in my work, those are really big components of the work, and often, not so much sound, but often light is one of the things you have the least amount of time to work with before you actually perform. So it's through the performing that that internal emotional experience in relationship to the presence of light starts to really impact your conception of what you're doing and how you're doing it and the frame inside of which you're doing it. So all of that only really comes with the performance. Now that's whether or not there is a person in the room that would probably still be the case if the light and sound were going but I do think that there's a kind of, because of just the consciousness of where the eyes are, so as I start to turn and you're there the it's like this is awake, this is awake, this is awake... it's like literally the actual side of my body that is facing you starts to have a kind of WINGWINGWING (onomatopoeia) thing, that becomes awake if it's like an audience on one side situation.

**Ana Pais:** Do you play with that?

**Miguel Gutierrez:** Oh yeah I play with that... in our new show the audience is on three sides so it's going to be very different and we're gonna be very close to people. Often the audience is close in my work, not always, like in "Last Meadow" they're very much in a proscenium situation but in a lot of other work it's like I'm trying to make them get closer.

**Ana Pais:** there was one I saw just the beginning, I can't remember the name you actually tell them after they all sat down...

**Miguel Gutierrez:** yeah the performance is on the stage...yeah that's "Heavens" and they have to move over.

**Ana Pais:** I like their faces....

**Miguel Gutierrez:** yeah, they're always like fuck you. Yeah it's exactly the thing of like what is the agreement in that moment? I'm always very invested in that sense of "will they agree?" "have you agreed?" just because you've come obviously there's a certain kind of sense of agreement but then there's another level of agreement "will you enter?" and like I said some people do and some people don't and that's just gonna always be true. In that particular piece "Heavens" there so much happening about engagement with the audience, that in the beginning of the piece, the audience is completely critical. That opening monologue is essentially like a stand up routine in a lot of ways so there's all this sort of tropes of stand up around comedy and response and did that fall and did that land, did it not land.... If that didn't land how do I bring it back? There's a whole sort of choreography during that section. With our new show I don't know that it's gone be like that as much but I think there is gonna be a kind of vibratory thing that we're gonna try to activate pretty quickly in the piece. It's really an implication, but then you really are just watching because it's very much a dance, what we're doing with this new show. And that's a whole kind of trope of observation as well which is very weird and particular. It's not with relational aesthetics in the traditional sense, although I think it's very relational...

**Ana Pais:** There's also this relation between what the atmosphere is in the room in terms of all these subtle things that you feel that's why I use the word affect... I'm sure if the audience feels that as a group, is that what you want to address make your different invitations to the audience

**Miguel Gutierrez:** yeah I want, I mean I never can control what's gonna happen I know I've said that already a couple of times. I'm not a Kim Jong Il.... I am hi-jacking people, that's true, and I am manipulating them, I think that's true. I don't think it's a mean thing. I'm crafting and subverting and building, there is a fabrication and a reworking of the fabrication and for me that's why I like time-based experience because there's enough time hopefully to give people multiple shapes to that experience. That's why I don't think of myself as a performance artist, I'm not doing "on action" I'm actually molding time. That's why I'm still more located in the theatrical tradition, I just want people to confront themselves in this situation and I do want us to share the implication of the importance of the time. And you know the affect, there's like vibratory time, there becomes time when we become willing to pay attention, but paying attention is work, it actually is work. In the same way that giving a really good massage and there's a tension and then there's low light and here's a glass of water let's just have a conversation, like lets shift the mode of perception because we can't actually stay in that mode of attention, it's exhausting and maybe even dangerous because we have to pay the fucking bills, we have to meet our partners, there are practical things that have to do with different societal modes of perception and ways of being.

**Ana Pais:** so you do think that there is work being done by the audience which is related to attention?

**Miguel Gutierrez:** absolutely. When people say I don't like the passive experience of the audience, it's not passive. Just because you're sitting in a chair and your facing a direction that does not equal passivity to me. I don't think that it has to be site-specific or it has to be "put this blindfold on and you're in the piece now" whoo now it's interactive! Yeah that's great well it's like inter-reflective, inter-contemplative theater is interesting to me. I just feel like there're so few opportunities actually to just be present with yourself and with a situation and to be respected enough to just think or feel stuff. That's a kind of work and a kind of practice and I like creating situations that allow for that practice to happen. There is so much "doing" that is always happening in the world already. And time is so fast and another email, that to actually sit for an hour, or a little bit over an hour, and be with something feels, potentially, again a utopian ideal moment, very generous actually, like let's really be with this thing. When I've seen things that I really enjoyed like GATZ, by ERS, seven fucking hours, I was like "this is fine" if you tell people it's a seven hour show they're like (gasps) they think they're gonna lose a limb and no, it's seven beautiful hours. You are given something for seven hours and you get to pay attention and you get to feel something, that's so great! Why is that bad? No one is taking anything away from you. I don't know this is the thing that we have to address obviously all the time. But specifically in relation to this question of what is that time together again I'm holding the contradiction a bit because I don't expect every one to feels the same but I am being grateful and excited about the collective body so I am in this awareness of this contradiction and in a way if only three people in that audience are just like (happy gasping sound) by it then in a way, yeah it's for those three people I suppose. Although my job, again, I honestly think that my job is to give it to everybody. To walk in there with this idea that this is for everyone that's here.... And then people leave and I'm like ok! It wasn't for you! I love it when people leave because it's like ok! You made a decision! it wasn't for you.... Ok. I don't love it when they leave in the first five minutes! I



just did a show in Sydney where I made a piece that was very challenging, it was three women, it was challenging for me also because I wasn't in it and I've actually been in my group work now for last nine years. It was interesting to be outside of it, but I was running the sound and the lights, and it's a challenging piece. It's a fifty-minute improvisation with a very simple structure but that can be hard. And it was interesting there was this man who walked in and he was a little late and he was very fashion, very sharp looking guy, really good looking guy and he was very disturbed looking right away and in like 5, 10 minutes he left. I don't know maybe he had to go to the bathroom maybe he got a telepathic signal that his child was in danger, I don't know... I was just like wow ok he couldn't... you could feel... you could see that he didn't drop. He never dropped, he never agreed. He kind of came in not agreeing and he never decided to agree and that's fine. It really is fine and it's interesting, like, I could perceive that in him and I thought huuuhh he made a decision that 5 minutes into this experience, it wasn't going to change... and that's the falsehood that he convinced himself of. Because whatever the piece is good or bad, whatever, who knows? The pieces doesn't stay the same or the experience changes, I know that. I knew that much about the fucking piece. And that was what was terrifying because I know that it changes but it changes in a really weird way so I know it's not like "and now the other character enters and everything's ok" that doesn't happen.

**Ana Pais:** just one last question. Can you remember a moment when you thought it was going really great? Or really bad?

**Miguel Gutierrez:** I do this piece "Heavens what have I done" and when I sing at the end, the aria, I think maybe because it's song and song has such a particular presence in a space, and because I'm looking at people, even though it's dark I can still see people, it's such a beautiful song and the way it contrasts with all the craziness that happens before it, it's loud, it's too noisy, it's obnoxious, that when we get to that it's like "oh thank god" in a way... it almost like this great bourgeois transformation, but it's effective, it's a very simple theatrical device but it really works. I feel like in that piece, often, in the singing I can really feel that I have them. That I have the people and then there this little monologue that happens after that where it's so nice... "it's so nice that you came, it's so nice that you're here" and I can really directly address people but there's so many multiple meanings happening in those words... I feel that I can sense that they're like "this" with me.

**Ana Pais:** were they leaning towards you?

**Miguel Gutierrez:** yeah, like energetically... they're leaning towards it or that they've dropped into something about their own sense of conflict or sort of the melancholy of conflicts, because in a way that piece is so much about that, and it's kind of like an archetypal notion of conflict, because there's not one, there's love, there's this, but there a sense of a kind of larger like... "what do I in my life? There's this kind of question that is literally hovering in the space. And again because it's a solo and so I'm very much aware of my responsibility. I've felt it with group pieces as well, it's harder, because you're negotiating so much of this other energy with other people and the activity that you're doing with others, so it can be harder, although a lot of my pieces, the vast majority of them, the audience is very visible, like in this piece "Everyone" we can see the audience the whole fucking show, we can kind of sense, we can kind of tell when people are with us although again it's hard because some peoples' expressions of attention don't look like they're attending and then afterword it's like "oh my god!"... Because you know we get so much from face, the face thing.

**Ana Pais:** What does that mean being with you?

**Miguel Gutierrez:** there's a stillness, there's perhaps a kind of openness in the eyes, there's maybe, and this is a very dangerous word to use but there is maybe an authenticity to the way in which they're being with you. They're not distracted, they're not looking at their phone they're not looking for escape. It feels like they've agreed to be present in this time with you, through you because of you. I do think we can sense when someone's present. You can tell if your lover is listening to you or not when you talk about your day, you can tell when someone is distracted, it's not that fucking mysterious. So I feel like I can sense, again, through a visual read. Sometimes when I think it's going well I'm so involved with my experience that it also no longer does matter if they are or aren't and as a result I feel that they are. It's this strange conundrum where because I've made that agreement so whole-heartedly with myself I'm ok with wherever someone is with me. I've accepted the vulnerability of what it is to stay with what I'm doing. When do I feel that it's not? Again that's hard because it is so personal because often it has to do with

whether I feel that it's working for me or not. It has so much to do with my physical experience and my somatic awareness of my own presence whether I feel if someone is there with me. I have a memory of performing a solo in Hamburg in Kampnagel, a piece called "Retrospective Exhibitionist" and it was like they're not with me, I'm not with me, what the fuck is going on? It's such a fucking hard piece I hate that fucking piece in a way. It's so hard... I also did it last year in Mexico and I also had this I don't know why I'm doing this people, I don't know why I'm doing this to myself... and really it was awful. I just felt really energetically scattered and I felt like people were like (makes gesture) ...this. Then I had to do this thing where I re-approach the piece, writing about it and re-focusing myself around it and then I had a much better experience. And I felt like people had a better experience with me. Literally through the applause I felt that or through the quietness in the audience or, like, less people left. These really basic things I could sense, I was like ok I feel that it's better- I'm in command of my power more strongly and that is being communicated. Again it depends on different audiences. There've been certain pieces in my life where I'm performing and I know that I'm really fulfilling the virtuosity of the work or the difficulty of the work really well and so I'm really in a sense of ownership and I feel like this is really bringing people to me. I had the experience of doing that same solo once in Russia and it was an incredible performance because people were yelling at me, they were laughing at me, it was like a punk show kind of, they were heckling and I was like Fuuuck! And it was hard but it was awesome. I was like you are having a hard time with how long this part is? It's gonna be longer now... it became this aggressive thing but I was excited kind of by it, because it was attention. Like: they're here, they may be mad but they're fucking here. If they wanna go they can fucking go, it was like 80,000 fucking degrees in that theater and, I was dying, they were dying, I get it, this is hell, we're all in hell right now, but we're in hell together. It was one of those strange moments where the difficulty was really exciting to me. I think it's harder in a group piece, again, to pull that off because of one person's reaction.... We did a show in Paris of "Last Meadow" and when we do that piece in non-English speaking countries we do super-titles, and there was this man at the opening night at the Pompidou Center, and everybody knows that Parisian audiences are legendarily very aggressive, he started to read the fucking thing, and he started to respond to us and he was being such an asshole and saying *putain!* and saying all these mean things, beautifully timed with our language it was actually an interesting rhythmic thing because it worked out really well with when we were saying our thing and later people asked was that guy in the show? And I was like: no, that guy was not in the fucking show... and we were kind of like fuck! this was a really quiet moment, we doing all this unison speech. So, you know, that was really fucking hard and it's interesting when something happens, Paris is interesting and France in general because in France often the performance becomes a war between the people who want it and the people who don't want it and they're very clear with themselves and the performers, like they don't want and not only do they not want it-it shouldn't exist. That's such an interesting dynamic with an American audience because in an American audience there isn't that feeling of "it shouldn't exist". Unless you're doing something in a part of the country that's super crazy conservative, people don't have that kind of dogmatic response to work here or I haven't had that experience. I mostly have had that experience in Europe, when it really feels like people are like: "no" and you can feel that sense of "no"... for sure.

**Ana Pais:** like you said in the beginning, they're not agreeing....

**Miguel Gutierrez:** they're not agreeing and it's unfamiliar and there is the kind of unfamiliarity when you don't understand something but you're like: "ok what is that? I don't understand, I'm curious..." and then there's the kind of unfamiliarity where it's "that's unfamiliar, I don't like it, I don't want it in my life" and yeah, you can feel that in an audience for sure.

**Ana Pais:** how you feel that?

**Miguel Gutierrez:** It's like there're little mountains forming between you and the people who are watching you. When it's working it's like you're all in this big pasture together, even though people can be in other parts of the pasture it's like we all came to the beach, we all joined the party at the beach...

**Ana Pais:** what about this experience in Moscow? They're all there....

**Miguel Gutierrez:** it was like the pasture, it was exciting because the mountains are forming but they're forming and they're dropping and they're forming and they're dropping and we're all fucking running around so in a way, now, it's a game... but we're in the fucking game together so it's actually ok that there's conflict and it's actually exciting that there's conflict because I'm not forcing and it's not a passive experience and I have fucking power too. It's not like their response takes away my power. In that piece,

that piece allows that to happen. Not all the pieces are like that, some pieces are much more fragile, in some pieces it would be very dangerous if that happened, it would maybe destroy the fabric because sometimes the fabric is very, yeah, it's like a very beautiful dress made of fine material where it's like "it's only gonna work if you take care of it". Otherwise, it's gonna get destroyed. If everybody's fuckin phone goes off it's gonna ruin that fucking thing and unfortunately that's just true. But some pieces, because they're just a little rougher, some can withstand that interruption, they really can. And unfortunately some of my work is ready to wear some of it is haute couture. I don't actually make one kind of work and sometimes even within the piece there are those different kinds of fabric. There are parts where it's like anything can happen and that's fine and then other parts where everybody better shut the fuck up and pay attention now or this isn't gonna work. It's very strange that way. I often wish I could make the work that's just rough and it's ok for it to be wherever it lands. I sometimes walk into making a piece with that intention but, you know, it's not just for me to decide that, sometimes the piece makes its own demands... it really does, it really makes its own demands. I've realized enough about making work where it's like: ok now the piece wants this to happen and that's what's gonna happen... how this exist with an audience is gonna be a whole other negotiation.

**MIGUEL PEREIRA**

**DANÇA, PT**

27 Julho 2011, Lisboa

**Ana Pais:** O que é que muda num espectáculo quando tens um público à frente, depois de meses de ensaios?

**Miguel Pereira:** É uma sensação estranha e ambígua. Por um lado, assusta-te... Para mim a sensação é sempre, antes de entrar, é sempre assustador, é o medo de uma força que está ali daquele lado e com a qual te vais ter de confrontar. É o primeiro embate. Eu fico super nervoso no início, mt raramente estou relaxado. Sinto-me muito inseguro por causa também da exposição, porque és o centro. Depois, quando se entra na coisa, é fabuloso!

**Ana Pais:** Tu tens de entrar também nessa coisa?

**Miguel Pereira:** É. Tu entras com aquilo que tu vais dar, mas tens que sentir que o público está contigo e não contra ti. Pode estar contra ti...

**Ana Pais:** se tivesses de descrever numa palavra essa diferença de públicos, como é que descreverias?

**Miguel Pereira:** Insegurança... tem a ver com uma sintonia na comunicação. É uma sensação, é como quando estás a falar com alguém e estás a sentir que está a haver uma ... que há uma coisa que passa de cá para lá e de lá para cá. No palco é a mesma coisa. É tu sentires que não estás (ou estás) a conseguir chegar às pessoas.

**Ana Pais:** Mas no palco é um tipode comunicação totalmente diferente...tens várias pessoas...

**Miguel Pereira:** mas é uma cena energética mesmo, sentires que há qualquer coisa que não está a passar e que tu estás a tentar dar, és tu o motor, mas sentes que aquilo não faz ricochete. Há sempre qualquer coisa que ultrapassa o estudado e o marcado que é esse momento, e isso é que é mt forte num espectáculo. Está tudo ensaiado, está tudo marcado mas é aquele momento em que coisa acontece.

**Ana Pais:** E essa coisa transforma o espectáculo de um ponto de vista estético?

**Miguel Pereira:** acho que há sempre uma parte da estética do espectáculo que é essa componente que se resolve ali, naquele momento. Por isso é que o espectáculo só existe com o público. Tu podes ensaiar, mas é nesse momento que o espectáculo se resolve exactamente por causa desse momento. É aí que ele se constrói finalmente. É nesse momento que tens ali essa energia, essa troca.

**Ana Pais:** construir no sentido de dar forma? Que tipo de forma?

**Miguel Pereira:** como é da ordem do ao vivo, do presente, por muito que tenhas ensaiado, é aí que ele se forma definitivamente, que depois desaparece e se volta a fazer cada vez que estás com o público, porque o espectáculo existe naquele momento em que o estás a fazer. Por acaso nunca tinha pensado nisso... A estética também é o presente, é o momento em que tu o apresentas. Portanto, isso também faz parte do espectáculo. Eu tenho a sensação muitas vezes que na tua cabeça tu imaginas o que é o espectáculo esteticamente, o quadro, e que ele varia realmente de acordo com cada apresentação. Quando aquilo corre mal, quando tu sentes que não chegaste ao público, tens a sensação de que o espectáculo é mau, que não funciona. E é por qualquer coisa que tem a ver com essa carga energética que acontece naquele momento e que tu nunca podes saber sem ter essa vivência.

Tem a ver com o tempo e com o espaço. A questão do tempo, como é que o tempo é vivido por aquelas pessoas. Por exemplo, quando tu estás em cena tens muito a noção do tempo: se está a ser muito longo, se está a ser muito rápido... Tem a ver com o tempo certo, quase, para a coisa acontecer. Tem a ver, novamente, com o momento em que a coisa está a acontecer, em que o trabalho está a ser exposto. As interferências que tu às vezes sentes no espectáculo é quando tu sentes que o público corta ou quando alguma coisa, ou quando alguma coisa no espectáculo corta, um acidente, algo que corre mal, ou quando

alguém do público se levanta e sai, tudo isso interrompe uma determinada dinâmica. Por exemplo, quando eu fiz o *António Miguel* na Festa do Avante, até achei que eles iam entrar pelo palco! Era só insultos, gritos, e já estavam dois grupos, um a favor outro contra, quase a baterem-se no público. E é uma sensação muito estranha. Mas foi uma coisa incrível porquedepois daquela confusão e tu a tentares fazer o espectáculo todo, mas não estavas ali... eu estava fora do espectáculo! Parecia que estava ali só a marcar o espectáculo, a partir de meio do espectáculo, as pessoas começaram a acalmar-se e tu começaste a sentir o público contigo, até ao final. No fim, levantaram-se todos e ficaram de pé a bater palmas!

**Ana Pais:** Foram os extremos de estar contra e estar a favor no mesmo espectáculo!

**Miguel Pereira:** Completamente. O impacto que aquilo causava (serem dois homens, a nudez) criou um conflito inicial nas pessoas, uma resistência, e quando ultrapassam isso, quando aquilo acaba por ser o que é (dois corpos nus) elas começam a ir para além dessa resistência. A minha sensação? Sentes uma concentração, de repente sentes que o público está contigo. Porque tu sentes isso, quando o público está contigo ou quando não está e a partir de determinada altura começou-se a sentir que aquilo ia mudando... parece que havia uma espécie de silêncio, mesmo que se riam. Aquilo começou a fluir. Essa transformação foi muito curiosa. Eu tive para interromper o espectáculo, pensei, isto não é possível. Eram homens a gritar e até pensei que iam invadir o palco. Nós nus ainda por cima...

**MIGUEL SEABRA**

**TEATRO, PT**

3 Novembro 2012, Lisboa

**Ana Pais:** há uma coisa fundamental num espectáculo – a relação com o público. Como é que tu entendes esta relação?

**Miguel Seabra:** vou-te começar a responder contextualizando o meu percurso enquanto artista que pensa a relação palco-plateia. Nos processos de construção há dois caminhos claros para mim: a elaboração do projecto, o entusiasmo, a motivação. Aí não entra o público. Quando construo a estrutura do prédio não penso no público. Enquanto escultor de um conceito artístico, é uma entidade que não existe, como actor especificamente. Colorimos e damos forma a coisas que já existem. Os espectáculos já existem: estão à espera que os venham buscar. No percurso do meu rio pessoal, vou encontrando necessidades que ganham expressão no palco. Como é que se dá forma a esses espectáculos é com o nível de consciência, o grau de experiência e a qualidade estética que o artista/artesão tem, a sua capacidade, o seu potencial financeiro para edificar uma ideia mais elaborada, tudo isto faz parte do organismo. Estou a posicionar-me como um canal que faz um esforço de ir ao encontro de uma coisa que já existe. A partir de metade, <sup>3</sup>/<sub>4</sub> para a frente, começo a pensar no público, por fases também, a perceber como eu componho a partitura. Um dos problemas do teatro é a palavra porque te remete para um código cognitivo e muito próximo do quotidiano. Estas poucas palavras em palco têm pouco interesse, tenho fazer que mentir muito melhor. Uso a palavra como mais um elemento da comunicação, juntamente com a luz, com a música, etc. Entrar na vibração das palavras, descobrir qual a vibração das palavras. Quando vou ao âmago d a palavra ela torna-se música para mim, é mais uma vibração que faz parte da métrica comunicante. Começo a pensar como um compositor. Esta parte passa a ser a mais importante: rompestes a terra toda, chegaste à luz e vais ser visto, vais comunicar. Nestes 20 anos, para mim sempre foi muito importante trabalhar este espaço entre o palco e a plateia porque condiciona a minha maneira de emitir, a maneira como eu vou provocar o receptor que é passivo fisicamente – no teatro que eu faço, está sentado, já veio ao teatro sabendo que vem ao teatro – e receptivo mentalmente. É um grande chumbo que está ali. Tu tens muita coisa a teu desfavor como comunicante. Com o perigo da trivialidade da palavra quotidiana. A teu favor tens a magia e uma história para contar. O que me interessa mais como actor e encenador é: como é que eu manipulo? Aquele espaço (entre o palco e a plateia), que é um espaço de ninguém, mas que eu como entidade activa posso mexer nele se conseguir estar sempre um metro à frente ou 10 segs à frente do público. Como é que crias vácuo nesse espaço para que o público embora passivo fisicamente, se sinta constantemente fora da força que tem a imobilidade física. O físico condiciona muito a mente e do espectador muito mais. É um desafio enorme (condição física do público é importante). Envolve muita preparação, muitos preliminares. Para mim um espectáculo nunca pode correr mal, desde que tu faças o melhor que consegues naquele dia.

**Ana Pais:** Mas sentes o público de maneira diferente?

**Miguel Seabra:** Sim, sinto o público de maneira diferente, consoante o meu estado de espírito e consoante o público. Muda muito, muda o dia, muda a altura do mês, muda o dia da semana, muda o tempo. Isto é mais uma coisa que eu como actor integro na minha percepção do público. Ouço-o no *foyer* e portanto tiro logo uma percepção: se está muito entusiasmado. Se é um entusiasmo excitado ou feliz, ou se há quezílias ou grupos no público

**Ana Pais:** Sentes a atmosfera?

**Miguel Seabra:** Claro. Faz parte do meu trabalho esta sensibilização pessoal às vibrações que me chegam de fora. Eu vou de táxi para o meridional e já estou a trabalhar. Se está trânsito pipipipi, as pessoas estão mais agitadas, se está quarto crescente se está lua cheia, esses pequenos pormenores, eu como actor isso conta para mim. Portanto este processo de descodificação, de percepção fica arquivado e nas duas horas que antecedem o espectáculo eu já estou a trabalhar sobre isso. Ok, está integrado, não é uma descodificação puramente racional.

Como é que vai condicionar. Eu conheço o espectáculo, sei as zonas trágicas e comidas. Sei as zonas que aliviam ou que densificam. Com essa informação de que público é que eu tenho à frente, eu retraso 5 décimas, faço a pausa mais alargada para acalmá-los, sem perder o ímpeto da situação, faço uma pausa fora do sítio. É um trabalho de ritmos, de perceção intuitiva deste vai e vem.

**Ana Pais:** Fizeste este gesto com a mão, para trás e para a frente, e balanças o corpo para a frente e para trás.

**Miguel Seabra:** São oscilações de marés. Isto aqui dentro (peito) também faz isto. 80% das coisas que se passam mal em palco, o público não percebe. O teatro tem duas características que me interessam muito: o conceito budista da impermanência e o ser a arte do aqui-agora, o momento é que conta. Como actor tens que te preparar para fazer o melhor espectáculo que possas dar naquele dia. Esta postura é que me faz sempre estar em carne viva com o público, muito permeável, porque tenho estes arquivos de descodificação e de leitura da comunicação com o público...

**Ana Pais:** Como é que tu sentes?

**Miguel Seabra:** A partir do momento em que eu faço uma opção de estar em cima do palco. O actor em cima do palco está muito exposto, tu vês a pessoa que ele é, o menino ou a menina que foi, os seus vícios, as suas limitações, a sua bondade, vês a pessoa. O mesmo se pode dizer do público que o actor tem à frente, embora seja uma massa mais anónima. O Kot Koteki dizia que o público é como uma vaca: lenta, mas não estúpida. E tu sentes o público mais frio, um público mais calado, um público mais desatento, o público mais emotivo, mais empenhado, mais a absorver, mais maldoso, há pessoas que estão na plateia assim ... e tu sentes essas energias, sentes tudo.

**Ana Pais:** E isso afecta-te?

**Miguel Seabra:** Necessariamente, eu tenho é a vantagem de ter uma máscara que é a arquitectura do espectáculo. Estás mais atento a uma coisa colectiva do que ao indivíduo. É uma massa colectiva que não deixa de ser feita de indivíduos. É uma massa anónima que normalmente está no escuro, não deixa de ser feita por pessoas. No Ibrahim, um dia fiz uma pausa de 20 segs no espectáculo [para pedir a uma espectadora que desligasse o telemóvel] que nem se notou porque não quebrei o sagrado do espectáculo.

**Ana Pais:** O que é o sagrado do espectáculo?

**Miguel Seabra:** O espectáculo é uma coisa que só acontece uma vez, por mais que repitas. Só acontece aquela vez. E eu sei isso porque estava para começar um espectáculo quando me deu um AVC: o último foi o meu último. Aquele já não fiz. Portanto esta ambição de fazer um espectáculo sempre como se fosse o último e o primeiro, por isso esta exigência perante os actores e mim mesmo. Vamos criar aqui uma atitude de despojamento implicado, inteiro, para ser aquela vez especial para toda a gente. E o sagrado do espectáculo é... tu contas históricas, veículas vibrações e eu gosto de trabalhar o espaço vazio. Eu acho que o espectáculo acontece entre as palavras, as palavras são o meio de contar a história mas é o que acontece e não se vê que faz tornar aquele momento único, aquele momento feito de vários momentos. É por isso que o teatro é complexo: tu tens de estar sempre em carne viva uma hora e meia. Permeável, com a força de saberes para onde vais. É um jogo de cartas. Eu tenho aqui esta carta, que é ahhhhhh. Quanto melhor eu a puser na mesa, mais aaahhhhh, mais eu estou a curtir com o público esta partilha vibracional.

**Ana Pais:** Achas que o público também actua nesse espaço entre?

**Miguel Seabra:** No teatro que eu faço o público é tão num primeiro momento como indispensável num segundo momento. É por isso que eu não gosto de fazer espectáculos para poucas pessoas.

**Ana Pais:** É diferente?

**Miguel Seabra:** Sim, é diferente, sentes mesmo de maneira diferente mas não é condição sine qua non para ser melhor ou pior ou para tu curtires mais ou menos. O que é condição sine qua non? Não sei, sei que é a tua capacidade de estabeleceres o contacto invisível com o teu fio sagrado com o sagrado do público, não depende da quantidade, depende da tua afinação e da aferição que fazes de quem tens à

frente e de como é que vais. Eu perco muito tempo nas montagens e nas itinerâncias: digo aos actores para dizer o texto ali, na plateia, às pontas, percebe onde estás e depois veiculas o mesmo com nesta caixa de ressonância, nesta escala, com estas pessoas, nesta cidade. Não é uma profissão, é uma opção. Não gosto de clichets: público era bom. Condiciona muito a criatividade, a liberdade, o artista que és. Fazem parte de uma linguagem comum do meio e portanto fácil de fazer cumplicidades. “ah, eu sei como é” a mim não me interessa nada. O público é uma entidade que me afecta, que me afecta mesmo, porque eu estou muito permeável para acionar mecanismos de pô-los na rota outra vez, do que eu entendo ser o gráfico emocional do espectáculo. estou sempre a acertar rotas. E portanto se está menos público, a implicação é outra; se está muito agitado, eu tenho de mudar muita coisa vibracionalmente, sem mudar a mensagem do espectáculo. tens de pensar em muita coisa. Tens de ter a dose emotiva certa. Isto é um paradoxo porque tu podes emocionar-te muito e de repente perdes o controlo da construção do espectáculo e descamba, e público faz BUUOING (sentar, para esborrachar); ou tu estás a fazer uma grande coisa e ‘muita bom mas não é nada bom.

**Ana Pais:** Reconheces-te na expressão o público estar connosco?

**Miguel Seabra:** Isso para mim faz parte daquela linguagem clichética. Isso é uma expressão de segunda divisão. Eu falo com o Rui (músico do Ibrahim) sobre o público para aferir o meu sintonizador só. Não há uma expressão de primeira divisão; não pode haver. Crítico o que está para trás da frase: um distanciamento, um separatismo. E eu acho que eu sou mais um, mesmo com o público, que generosamente ofereceu tempo da sua vida para me ouvir contar uma história. É uma troca. Portanto, eu sou o que ofereço em troca do que ele me oferece

**Ana Pais:** O que é que ele te oferece?

**Miguel Seabra:** Oferece a possibilidade de eu aferir a minha capacidade de comunicação porque o público não mente, não é capaz de mentir. A qualidade das palmas, a qualidade da atenção. às vezes tens público que não percebes, que está muito calado. Não podes perder muita energia a perceber porque não vais perceber. Tudo o que eu estou a chamar cliché não me quero por de fora totalmente. A entidade público é uma entidade receptora e como quero ambiciosamente comunicar com a humanidade, por mais específico e restrito que seja o público em quantidade e em público alvo e tens que te cumprir. E tens ser feliz, o que é mais um cliché. Ser feliz é eu estou sintonizado comigo neste momento da minha vida, independentemente da parte formal de cumprir um objectivo profissional. Obviamente que o público te influencia. O público como massa activa, uma vibração que intervém directamente, embora esteja passiva fisicamente e passiva mentalmente, contra-cena contigo. Às vezes é tranquilo, às vezes é mais rápido, mais informado, mais inteligente, às vezes é mais lento mas mais inteligente também (...). O público é, às vezes está chuva, às vezes está sol. Mas o cerne da questão é, influencia. E também muita humildade, muito respeito pelas pessoas que estão na sala... Um espectáculo tem de ser uma coisa que acontece como se fosse a primeira e a única vez. Depois desta exigência toda e desta tensão toda, tens de conseguir relativizar isto tudo, estar relaxado, esvaziado, e estares disponível para estar em palco. E depois também a importância do público renova-se, não é tensa. Capacidade de relativizar, de ler de uma maneira mais descontraída, não menos implicada.



**MÓNICA CALLE**

**TEATRO, PT**

14 Novembro 2012, Lisboa

**Ana Pais:** No teu trabalho, há uma vontade de trabalhar tipos de relação com o público diferentes, não é? Por exemplo, com “O Cerejal”, fizeste várias experiências à volta de uma mesa. A primeira pergunta seria: o que é que te move a explorar esses diferentes convites ao público?

**Mónica Calle:** há uma coisa sempre comum por exemplo, no “Rua de Sentido Único”, ou “O Cerejal”, “A Última Ceia”, que é, no fundo, testar o limite das possibilidades de relações. Quando começo a pensar nos espectáculos há várias coisas que começam logo a ser pensadas, em simultâneo em termos de espaço, para mim a questão do espaço tem mesmo a ver logo com a dramaturgia do próprio trabalho e isso implica o quê? para mim a ideia de espaço é a ideia da relação que é estabelecida, portanto é sempre assim que eu estruturo as coisas porque na realidade, as artes do palco vivem, só existem nessa relação, elas não existem sem isso...

**Ana Pais:** exacto.

**Mónica Calle:** pronto, nunca! Não podem existir, uma coisa é um processo de trabalho que tu fazes, mas elas existem, só existem quando acontece esse encontro, portanto começo logo a pensar nisso, que tipo de relação é que eu quero estabelecer naquele instante. Não sei muito bem qual é a percepção para fora mas, para mim, também há claramente uma diferença entre aquilo que é feito, ou seja, o meu trabalho e o espaço do público apesar de eu pensar nessa relação sempre, são duas coisas separadas, ou seja, por exemplo, na *Última Ceia*, havia sempre noção palco/plateia, ou seja, os espectadores, quem vê e quem faz, isso para mim é sempre muito evidente, quem vê e quem faz e a questão é como é que se estabelecem essas relações. Quando são coisas mais radicais, mais no limite é também estar...é ir à essência, é ir ao essencial do que é que é essa relação entre quem faz e quem vê e a “Rua de Sentido Único” por exemplo era testar isso, era...

**Ana Pais:** mas, por exemplo, a nível da tua experiência como performer, o convite que tu fazes e o tipo de relação que propões também afecta a tua forma de fazer...

**Mónica Calle:** sim. E é por isso é que essas experiências mais radicais, que no fundo implicam uma relação muito mais íntima, normalmente sou eu que as faço e são sempre em momentos em que de alguma forma, não propriamente de crise, mas em que eu preciso de perceber para onde é que quero ir ou que onde é que estou, para onde quero ir ou onde é que estive e tenho que ser eu a fazê-las, porque também tem a ver com esse sítio. Eu sei que há coisas que eu nunca posso pedir aos actores para fazerem, portanto tenho de ser eu a fazê-las, tenho que ser eu a compreendê-las. Desde há dois anos voltei a ser mais intérprete, voltei a sentir necessidade de ser mais intérprete, de estar em cena e de pensar como intérprete, não só de fora mas por dentro e por exemplo, esse é o meu projecto para estes próximos anos. Neste momento, eu preciso de ter um pensamento sobre o meu trabalho e de o compreender e de, no fundo, de o teorizar e de o analisar, não enquanto encenadora mas enquanto intérprete. Todos esses espectáculos em que as relações, essa relação mais íntima, mais próxima que foi procurada com o público, eu estive lá sempre, nunca foram espectáculos onde eu não estivesse, porque eu sei, por exemplo, nunca poderia pedir a ninguém para fazer a “Rua de Sentido Único”, tem a ver comigo, tem a ver com o tipo de relação que eu quero estabelecer comigo própria e o sítio onde eu também me quero colocar, aquilo que eu preciso, o que é que eu preciso de sentir, o que é que eu preciso de perceber.....e que depois no fundo altera o meu trabalho e permite-me a seguir, poder pedir coisas, permite-me conduzir o meu trabalho para coisas um bocado diferentes.

**Ana Pais:** e a nível, por exemplo, da tua percepção do público enquanto estás em cena...testar a relação, significa também testar modos de percepção diferentes de quem são aquelas pessoas, o que é que elas estão ali a fazer?

**Mónica Calle:** sim, mas a procura é sempre a mesma. A procura dessa relação, dessa intimidades, dessa ideia de partilha e de cumplicidade é a mesma. É evidente que quando tu tens esta proximidade, tens uma percepção muito concreta e muito específica e muito individual de cada pessoa, no fundo tem a ver com essa diferença, entre a ideia de uma massa e a ideia do indivíduo, como de alguma forma, aquilo que eu

procuro é sempre o individuo dentro de uma massa, esses espectáculos que são mais unidos, que são mais reduzidos que me permitem estabelecer mesmo uma relação individual com cada espectador, porque no fundo é isso, é estabelecer uma relação com, no fundo entre duas pessoas, não é tanto entre uma espectadora, é entre duas pessoas. Permite-me, por exemplo, depois compreender melhor quais são os mecanismos, como é que tu depois consegues transpôr isso para uma sala, para uma outra escala em que de facto já não consegues ter a relação individual, já não consegues enquanto intérprete ou enquanto encenador ou do ponto de vista de quem faz, não consegues individualizar cada pessoa, mas de alguma forma, consegues compreender como é que de alguma forma as pessoas se relacionam com os objectos, com o objecto artístico, com uma determinada proposta. E isso, as coisas mais pequenas permitem, no fundo isso permite-me, permite-me, é uma tentativa, procurar, compreender melhor...

**Ana Pais:** achas que faz sentido, em relação aos teus espectáculos, pensar num bom público e num mau público? Isso faz sentido? Ou aquela expressão que também se utiliza muito “o público hoje esteve connosco”?

**Mónica Calle:** eu não gosto muito disso sabes? Não me faz muito sentido, eu acho que se há alguma coisa que falha nessa relação, não podes responsabilizar o público, tens que responsabilizar, ou seja, há qualquer coisa que naquele objecto não conseguiste fazer e que pode ser num dia, porque nem sempre de facto há, nem sempre essa disponibilidade de quem faz está lá, pode parecer mas não está. E não tem a ver com a eficácia do fazer, do executar, tem mesmo a ver com o estares ou não estares, porque às vezes não estás, és tu que não estás lá, estando não estás. E, portanto, ao não estares também no fundo crias uma barreira invisível que só depois é que percebes mas compreendes que se não houve relação, se não se estabeleceu essa relação, é porque tu não conseguiste fazer, não passa por ti.

**Ana Pais:** mas achas que o público faz alguma coisa nessa relação, isto é, basta estar presente?

**Mónica Calle:** não basta estar presente, mas quem manipula é quem faz, não é o público que manipula, é...eu acho que é sempre quem faz que manipula e que conduz. É como numa relação, tens uma meta e vais ter de fazer um percurso para atingires essa meta, se não o consegues fazer não chegas a essa meta que é relacionares-te com quem vê. Não quer dizer que toda a gente esteja sempre disponível e não tens de gostar...eu às vezes também enquanto público, umas vezes estou disponível, outras vezes não estou, na realidade! E portanto, isso é também...as coisas não são, não tem sempre a ver com uma disponibilidade, com o estares de facto disponível para um encontro, para estares com o outro. Também se trata do outro, os espectáculos também são o estares com o outro, não é só com o objecto é com pessoas.

**Ana Pais:** e como é que tu sentes esse encontro? Se há algum espectáculo que corre muito bem ou muito mal tem a ver com esse lado muito sensível não é?

**Mónica Calle:** sim. Como é que eu experiencio isso? No fundo, eu acho que tem mesmo a ver com uma questão de dádiva, de abertura. tem a ver com generosidade e com dádiva, cada vez acredito mais nisso, ou seja, acho que há uma ideia de sacrifício muito Cristã no intérprete que tem que existir e não tenho qualquer dúvida que isso tem que acontecer e quando o intérprete está nesse sítio, quando o espectáculo também permite que o intérprete esteja nesse sítio, essa relação de uma maneira geral acontece, ou seja, esse encontro acontece.

**Ana Pais:** mas tu tens forma de saber isso?

**Mónica Calle:** não tens forma de saber isso. tens forma, enquanto está a acontecer, quando está a acontecer vais percebendo. pois, como é que percebes isso...vais percebendo, não te consigo explicar como, vais percebendo, vais percebendo e percebes também no fim. Percebes porque percebes nesse encontro, percebes nessa relação como é que...

**Ana Pais:** mas agora fizeste uma coisa muito gira que é este balanço do tronco e das mãos para a frente e para trás não é...

**Mónica Calle:** porque é um fluxo, há um fluxo entre os dois sítios que tem que acontecer e às vezes esse fluxo não acontece.

**Ana Pais:** pois.

**Mónica Calle:** e é mesmo isto, é uma coisa que vais sentindo, que vais...

**Ana Pais:** portanto o público também dá alguma coisa não é?

**Mónica Calle:** sempre! Não...é recíproco, ou seja, é mesmo, eu acredito mesmo que é o estabelecer de uma relação e às vezes isso não o consegues...ou não...não...às vezes, por exemplo, às vezes acontece essa relação mas porque tem a ver com a concepção, porque a concepção do trabalho, do espectáculo contém já em si isso. Mas tu enquanto intérprete sabes que isso nãoa conteceu como pode acontecer, ou seja, que mesmo que às vezes não estejas fechado, que crias uma espécie de barreira invisível, há espectáculos que aguentam pela sua concepção, mesmo quando o intérprete não consegue lá estar, pois tem a ver com a concepção...e estou a falar disto do meu trabalho porque como eu de facto penso imediatamente, ou seja, as coisas não estão separadas, essa relação nunca está separada da concepção do espectáculo...

**Ana Pais:** pois, exacto!

**Mónica Calle:** ...eu sei que acabo por proteger muitas vezes e protejo sempre os actores e protejo sempre os intérpretes, mesmo quando eu não estou lá...e que às vezes mesmo sabendo que os actores não chegaram ao sítio onde deveriam ter chegado, eles estão sempre protegidos, porque o mecanismo que eu construí, que elaborei, a relação que está, as várias relações porque são várias, e que passa por exemplo, logo pela forma como entras, tipo, como é que se entra antes, ou seja, estás cá fora ou estás cá dentro, tens luz ou não tens luz, eles estão em cena ou não estão em cena já, ou seja, passa mesmo por essas várias etapas e essa concepção inicial, como é que estão as cadeiras, as pessoas estão próximas ou estão longe, próximas umas das outras ou...portanto há muitas coisas que conduzem, que manipulam o estar e portanto, estás logo a condicionar onde é que queres colocar, como é que queres que as pessoas entrem ali, o que é que é necessário, que etapas é que são necessárias para as pessoas, no fundo para colocares as pessoas num determinado sítio em que estejam disponíveis, em que crias as condições...não chegas a toda a gente como é evidente, não chegas. Às vezes não chegas mesmo...

**Ana Pais:** Mas, por exemplo, os diferentes públicos afectam a tua forma de fazer?

**Mónica Calle:** claro! Mas não há propriamente, ou seja, não há propriamente, não há diferentes públicos, há diferentes pessoas. essa coisa dos diferentes públicos, não há verdadeiramente diferentes públicos, há diferentes pessoas e é uma conjunção de que género de pessoas é que tu tens naquela sala, naquele dia.

**Ana Pais:** e tu sentes que aquelas pessoas, mesmo que o projecto em causa seja para criar uma relação, lá está, do individuo nessa massa colectiva, dependendo sempre também da escala do projecto...

**Mónica Calle:** é assim, de uma maneira geral, o público quando falas de público, tirando...quer dizer público também é uma coisa muito...

**Ana Pais:** aquelas pessoas que estão ali naquela sala.

**Mónica Calle:** aquelas pessoas que estão ali naquela sala, tu tens as pessoas que de alguma forma, por exemplo, dos públicos, do público, as pessoas que eu gosto menos de ter em cena, são as pessoas que estão ligadas ao teatro, porque nunca estão disponíveis, de uma maneira geral raramente estão disponíveis, portanto não é um público, são colegas, são pessoas que à partida não se permitem, de uma maneira geral atenção, são pessoas...é difícil, é muito difícil porque têm, porque imediatamente se colocam numa posição de “não me vou deixar envolver” e eu acho que a relação que tu tens que estabelecer com o objecto, seja lá a pintura, a escultura, a arte performativa, é uma relação emocional, é uma relação emocional e mesmo o lado racional e intelectual passa por uma questão emocional, ou seja, porque não me parece que tu possas de facto relacionar-te com qualquer objecto artístico. Acho que a emoção e os afectos na forma como tu apreendes e como recebes um objecto artístico são determinantes, não podes relacionar-te com nenhum objecto artístico se não for de uma forma emocional, nem com um livro, nem com poesia, com qualquer coisa que tenha a ver com criatividade. E é esse lado emocional que depois, é a partir desse lado emocional que o discurso racional e intelectual é construído. Para mim não estão dissociados, acho que, se fazes uma análise simplesmente intelectual ou racional de qualquer objecto artístico há uma parte...não consegues nunca relacionares-te efectivamente com aquilo, porque o afecto e a emoção é estruturante, é determinante nessa relação.

**Ana Pais:** considerarias que os teus espectáculos vão mais à procura de produzir um efeito, seja ele emocional, intelectual ou etc, no público, ou de produzir esse fluxo afectivo...

**Mónica Calle:** as duas coisas. As duas coisas, procuram as duas coisas.

**Ana Pais:** sim.

**Mónica Calle:** mas esse encontro tem a ver...acontece...tem que ser de forma emocional, não pode ser intelectual nem racional. A parte intelectual e racional vem a seguir, ou vem, está misturado....

**Ana Pais:** esse encontro, agora estás a falar de com obra...ou entre vocês e o público...

**Mónica Calle:** esse encontro vem...com a obra, entre quem faz porque é assim, é a partir dos intérpretes que as coisas são recebidas, não só, mas a partir do momento em que tu pões pessoas lá, são esses...é o veículo. O veículo são as pessoas que lá estão, que estão a fazer. Sem eles também não existem senão era uma instalação. Imagina, é como se fizesses, alguém que escreve faz um esboço de uma história, é um esboço, não é? Ou seja, escreves um livro, fazes primeiro um esboço, premissas...tim, tim, tim, mas aquilo não é um livro, não é um romance, não é um poema, é um esboço portanto, só quando acabas é que se tornou num romance ou num poema. No teatro, na dança, nas artes performativas, só quando estás com o público é que aquilo acontece, até lá não é, é um esboço, é...não existe, portanto, sem público não há, não chega a acontecer nada. Porque aquilo só acontece, é como numa relação amorosa, não basta um, tem de ser dois sempre ou três não interessa!

**Ana Pais:** o público tem dá-te a conhecer alguma coisa sobre o espectáculo que tu ainda não saibas? Exactamente porque ele não pode acontecer sem esses dois lados.

**Mónica Calle:** permite que aconteça...ou seja, só nesse instante é que as coisas acontecem não é? Apesar de, de alguma forma, eu acho que sempre soube o que é que iria acontecer em cada espectáculo, ou seja, a reacção do público não me surpreende, eu sei o que é que posso esperar, eu sei como é que as pessoas vão ser, como é que vão ser tocadas e não vão ser tocadas, como é que as pessoas vão reagir, sei exactamente. Sei porque todo o trabalho é pensado para que aconteça de determinada maneira, agora o prazer, a dimensão, o prazer...tem a ver com prazer, tem a ver com um grande prazer e quando estás em cena há um grande prazer e não acredito e odeia cada vez mais, sou completamente intransigente com a ideia dos actores que são, dos actores que...do sofrimento e da dor, não acredito nisso. Não acredito, acho que alguém que está ali, acho que é muito difícil, acho que ser intérprete é uma coisa muito dura, muito dura mesmo, mesmo muito, muito dura, muito violenta mas que implica um imenso prazer, um enorme prazer. E um prazer, um prazer que não acontece sempre, acontece pontualmente e raramente, raramente, muito raramente, que tem a ver com uma coisa, de uma espécie de comunhão com o mundo, com o todo, com o absoluto, com uma ideia de absoluto. Isso acontece assim.

**Ana Pais:** isso acontece-te no teu corpo ou acontece na tua cabeça?

**Mónica Calle:** acontece no teu corpo, cabeça e corpo não estão separados, não estão separados.

**Ana Pais:** mas podes descrever, consegues descrever essa sensação?

**Mónica Calle:** é mesmo a sensação de absoluto, que estás em comunhão com o todo. É muito raro isso acontecer...

**Ana Pais:** mas porque é que tu fazes isto [gesto], porque é que dobras os braços...

**Mónica Calle:** porque é o todo, porque é uma coisa com o todo, é mesmo uma dimensão quase religiosa, acho que é mesmo uma experiência do foro...do êxtase, do êxtase religioso, do êxtase místico que é raríssima, é muito raro acontecer mas acontece e só quem é intérprete tem acesso a isso e acho que é essa procura que qualquer intérprete no fundo quer sempre viver, procura sempre isso, e vai acontecendo, raramente, pontualmente, muito pontualmente mas acontece e quem o viveu...

**Ana Pais:** não quer outra coisa...

**Mónica Calle:** não, é verdade! Porque é mesmo uma coisa de, tem mesmo a ver com êxtase religioso, uma coisa de fazeres parte, de te sentires uma coisa muito grande, de um todo, de um absoluto que é extraordinário. E por isso é que eu acho que também esta ideia do sacrifício, não se é intérprete...quando és intérprete, para seres intérprete tem que haver essa consciência que implica um sacrifício e que isso tem um custo, não deixa de ter um custo. Não és...não podes ser intérprete à séria sem um custo...

**Ana Pais:** e esse custo o que é?

**Mónica Calle:** não sem um custo, sem perderes parte, ou seja, sem...É assim, eu acho que todos os grandes intérpretes, isto não é coisa do artista miserável, não tem a ver com...mas, um bocadinho como uma ideia de Cristo, ou seja.....não é de Cristo, de Deus, a ideia de Deus transformar-se em homem e eu estou a falar disto porque tenho pensado imenso nisso, tenho pensado muito também nesta relação toda da ideia do corpo, do espírito....deste lado no fundo absurdo de se pensar que é possível esta separação porque não é possível, e quando tu pensas mesmo no Cristianismo é exactamente o contrário, não há qualquer espécie de separação exactamente por Deus estar nesse homem, torna-se carne. Torna-se um corpo portanto é um corpo que precisa de, ou seja, um corpo com a mortalidade, com o sofrimento, com a dor, com...essa junção de um Deus, e aliás não é só no Cristianismo, em todos, na realidade em toda a religião...mas que há um custo, ou seja, há um sacrifício, há um sofrimento, há uma pena que tem que ser...que é paga com o teu corpo e acho que é nesse sentido que tem esse custo, tem um custo porque é o teu corpo, tem a ver com o desgaste, tem a ver com uma violência que fazes ao teu próprio corpo e que de alguma maneira acaba por fazer com que morras mais cedo, com que...tenhas uma vida se calhar mais excessiva, mais extremada, mais num desequilíbrio constante, num equilíbrio/equilíbrio e que é difícil viveres nesse desequilíbrio que não é viveres, ou seja, acho que para já implica viveres sempre numa ideia de desequilíbrio, de, sim de desequilíbrio. E isso é desgastante, pronto, desgastas-te. Quando pensas assim...sei lá...por exemplo, vou dizer-te, há uns anos atrás, há bastantes anos, vi um concerto filmado, e eu que raramente vejo televisão, agora já tenho outra vez televisão mas nem tinha, durante anos não tive, e vi um concerto do Elvis Presley já em Las Vegas, aquela coisa já em decadente e fiquei impressionadíssima e depois comecei a procurar porque de repente aquilo que eu vi naquele concerto, era alguém que...ao estar em palco e que permite que nele, no seu corpo, nas suas emoções, no seu corpo vivam muitas pessoas como se tivesses de abrir para muita gente viver através de ti, poder viver. Isso tem um custo. não é impunemente que te permites abrir para tanta gente viver a partir de ti e vês isso noutros e fiquei muito impressionada...como o Elvis tinha essa capacidade, nunca tinha imaginado. Depois fui à procura de mais coisas para ver, para perceber como ele era tão extraordinário, como tinha essa capacidade muito especial e muito rara, porque é muito raro, ou seja, é muito raro tu teres intérpretes neste sítio, seja na música, no teatro, muito raro e isso sente-se. Por isso é que há pessoas que de repente...são raras, poucas, intérpretes que são...não tem a ver com eficácia, com técnica, não é isso, é de outro sítio, é noutro sítio e as pessoas sentem essas coisas noutro sítio. Quem vê, quando tu estás a receber, há pessoas que de facto te tocam de uma maneira e que têm...são pessoas que se permitem irem a esse sítio de grande dádiva, de grande abertura e de um enorme, de um sacrifício. Eu penso assim, o intérprete, para mim, o ideal o que é que é? É uma espécie de um alquimista sabes? Alguém que no fundo...sim, um alquimista, que entre o texto, a voz de outros, o passado, uma data de coisas e que é no seu corpo em em sí, todas as ideias do encenador e é esse lado do intérprete alquimista. É nisso que eu acredito, portanto...

**Ana Pais:** sim, mas o espectador participa nessa alquimia, não é? É um dos vectores que atravessa...

**Mónica Calle:** sim porque faz parte. Sempre, sempre. Nunca está separado, nunca é possível. E acho que é sempre um encontro, olha, a Dulce Maria Cardoso, eu vou trabalhar agora com ela, e ela disse uma coisa muito bonita que eu acredito nisso profundamente também, ainda por cima acredito. Ela disse que tinha dito isso duas vezes numa entrevista, depois nunca mais disse porque foi mal interpretada e portanto deixou de dizer mas continua a achar o mesmo. Ela disse: “eu escrevo, eu tenho uma grande dificuldade em relacionar-me com as pessoas mas preciso muito das pessoas e portanto eu escrevo para que me amem”. Eu acho que também quem quer ser intérprete, no fundo, é isso que lá está e eu acho que também, em relação a mim própria, também de alguma forma é isso, eu quero que me amem. É para ser amada e para amar também, porque também há essa coisa de...e vou dizer-te uma coisa Ana, em todas as experiências mais extremadas em que eu tive de me relacionar com peças...nunca me esqueci de nenhuma das pessoas. A relação que eu estabeleci com aquelas pessoas, com aquele público, cada pessoa foi uma relação que eu nunca mais esqueci, de cada pessoa, de cada sentido, do que é que aconteceu e do que é que elas me deram e do que é que eu lhes dei, não me esqueço nunca, nunca, nunca, nunca. Nem das caras nem das pessoas. Porque houve ali um condensado num tempo reduzido. Um encontro que fica para

sempre. Aquela pessoa ficou a fazer parte de mim e eu sei que de alguma forma eu fiquei a fazer parte dela.

**PASCAL QUÉNEAU**

**DANÇA, FR**

13 Outubro 2011 (email)

**Ana Pais:** When your first presented the show, did the audience make you understand or realise something you didnt know before about the performance? what and why?

**Pascal Quéneau:** Plusieurs personnes furent sensibles au travail dès la première, je crois que le directeur des beaux-arts de Brest écrit un texte que Vera doit avoir. Sinon, je ne me souviens pas vraiment.

**Ana Pais:** Did the different feedbacks you got from different audiences affect the performance in different ways? (did the performance change? did you change?) if you think so, how?

**Pascal Quéneau:** Oui, un des premiers et principaux changements fût, après les représentations à Beaubourg, de supprimer complètement les mouvements en ligne que nous effectuions avec nos chaises, nous décidâmes de rester en ligne face au public, au bord de la scène, en arrivant à Lisbonne. Cela modifia radicalement et essentialisa la relation avec le public. Nous étions alors en relation constante avec les spectateurs, dans un va-et-vient permanent, en adresse directe, sans échappatoire, mais nous conservâmes les changements de place, de chaise à chaise que nous avions décidés à Brest, pour la première. La performance s'en trouva plus condensée, plus courte dans le temps également.

**Ana Pais:** How would you characterize the different feelings or the different relationships you've established with the audiences in the different nights you've performed this show? (try to use single words or expressions; brainstorm, dont' think too much!)

**Pascal Quéneau:** Séduction,avertissement, warning, mises en garde,explication, narration,punctuation,évoations,conseils,aveux, provocant sourires, rires, perplexités, doutes, une sorte d'envoûtement ? endormissement, hypnose ? Une succession d'images à travers les mots relayés de l'un à l'autre et colorés différemment puisque nous parlions ensemble, au même moment, prononçant les mêmes phrases, les mêmes mots, ou en légers décalés, en échos, accentuant ou retenant les charges de sens, créant une série de nuances plus ou moins dessinées. Des flous ou des imprécations, des injonctions ou des hésitations...

**Ana Pais:** how could you describe the relationship between you and the audience in terms of GIVE/TAKE, a topic which is rather relevant in the performance?

**Pascal Quéneau:** On pouvait sentir le sentiment d'adhésion, de perplexité, d'amusement, d'attente.. ; Donc, on donne une information sur ce que l'on ressent, sur ce que l'on va faire, on se lève parfois et on sent la suspension dans le regard des gens, leur interrogation sur ce que l'on va faire, comme une apnée... Et qui déposa délicatement cette météorite derrière nous ? Présence contraire aux lois physiques classiques.

**Ana Pais:** which is the greatest difficulty in engaging the audience with this performance? How do you know they are "with you" or that the performance is working? how do you sense that?

**Pascal Quéneau:** Si je me souviens bien de la dernière performance à Viseu qui fût, pour certains d'entre nous, considérée comme peut-être la meilleure, je dirais qu'il s'agissait de dire ce que nous avons à dire et de capter le public en créant et maintenant un rythme soutenu, accentuant les creux, les vides, les doutes, les interrogations, ou les attentes, comme je l'ai déjà dit, consécutifs aux propositions verbales ; de travailler notre fusion, nos écarts, et nos chants, incantations, litanies, (puisque des éléments sont dits et redits jusqu'à l'obsession). La plus grande difficulté est de saisir le public et de lui imposer progressivement notre « folie ».

**Ana Pais:**How was it like to negotiate and structure a text together? why do you think it had to become a text? why were words such a fundamental question?

**Pascal Quéneau:** Ce fût assez difficile puisque tous n'étions pas d'accord sur ce que devait être la forme de ce travail. Vera opta pour un décryptage minutieux de toutes les improvisations que nous avions enregistrées, phrase après phrase, mot après mot. Cela est devenu un texte, ou plutôt un monologue à six têtes, cela s'est imposé au cours des improvisations ; les mots étaient importants dès l'origine du projet puisque Vera nous avait demandé d'écrire sur des questions de fond, sur notre existence et notre relation au monde, sur nos désirs et nos sentiments, sur notre présence et notre être-là. Et quand nous nous retrouvâmes au tout début, nous avons commencé par échanger sur nos textes pendant plusieurs jours. Et après avoir travaillé dans l'espace et brassé un certain nombre d'éléments dans tous les sens sans pouvoir vraiment s'en saisir, je proposai un jeu qui évolua vers la forme définitive.

**Ana Pais:** you quote Sloterdijk in the first email you wrote to Vera: "Sloterdijk (encore lui) affirme une chose très forte dans un de ses ouvrages lorsqu'il dit que la première activité humaine, c'est la production d'une résonance entre des coexistants". I was wondering how you see this in relation to the performing arena, in relation to the way performers and spectators interact.

**Pascal Quéneau:** On parle, on se déplace, on crée des vibrations ; le pouvoir des mots est sans limite puisqu'ils s'impriment ou plutôt révèlent les lieux du corps où ils laissèrent des traces, des impressions chez chacun d'entre nous.

**Ana Pais:** Vera told me you would be the best person to explain me one thing in detail: how did you get to the scene that is like a lullaby ("and now the one who was singing is now..."...)

**Pascal Quéneau:** Je ne me souviens pas exactement, c'était à Montemort-o-novo, au cours d'une improvisation, j'ai pris la parole pour scander cette phrase et tout le monde a bien ri !

**Ana Pais:** since your improvisation spurred the concept of the performance, I would really like to know your personal perspective of that moment and that discovery...

**Pascal Quéneau:** Ce fût réjouissant de voir que cette proposition excitait tout le monde et j'ai pensé effectivement que nous tenions peut-être quelque chose quant à notre désir de rendre compte de notre long moment passé tous ensemble à partager recherches et vie quotidienne.



## **PAULA PICARELLI / TEATRO HIATO, BR**

1 Dezembro 2012, Berlim

**Ana Pais:** Como é que lidas com essa repetição das três frentes de público no mesmo espectáculo?

**Paula Picarelli:** São três espectáculos diferentes dentro do mesmo espectáculo. A gente sente a resposta da plateia diferente dentro do mesmo espectáculo. quando a gente começa de novo o público já estabeleceu uma outra realação com o público diferente que tem uma referencia de uma cena anterior e por isso recebe a gente de um jeito diferente.

**Ana Pais:** Como é que sentes essa diferença da relação?

**Paula Picarelli:** No nosso caso do jardim, a nossa cena é mais cómica. A relação da plateia com a graça é mais imediata, fácil de perceber. Risada e pronto. Normalmente eu acho que o público está mais junto com a gente se estão rindo mais, mas isso também varia porque ela também em delicadezas.

**Ana Pais:** Como é que podem saber se o público está convosco ou não? Como é que sentem?

**Paula Picarelli:** Na expressão das pessoas. Apesar de isso que também não para a gente se ligar porque enfim às vezes a pessoa está com a cara muito fechada assistindo à cena e não corresponde ao que ela está sentindo. É meio misterioso mesmo. Tem reacções mais clara que é o choro e o riso. Se a pessoa entrou na história dela a partir da nossa ou se de um modo geral aquele público tem uma preferência pela cena. Tem alguma coisa com a respiração: a respiração em cena com a respiração do público. Neste espectáculo a gente não olha directo para a plateia. A gente olha para a câmara (fingida). A gente tem perceber as nossas sensações para conseguir fazer alguma leitura da sensação do público. Olha, esse espectáculo é a condução nossa está mais ligada ao riso então a sensação é sonora, quando a pessoa relaxa e assiste à gente. O outro projecto que a gente faz que são monólogos são solos, o jogo leva o actor com a plateia. Você tem de estar junto com o público. senão não existe o espectáculo. dá para sentir se o público entrou com você, você pode ir mais fundo, senão entrou você passa mais rápido e já vai para outra coisa.

**Ana Pais:** Como é que sentem isso?

**Paula Picarelli:** É difícil. Pela expressão, por um reflexo espontâneo que a pessoa teve num momento, porque quando você faz uma cena olhando para o público imediatamente ele já tem uma expressão social (...) a minha condução é emocional nesse solo. E como você percebe que você está fazendo certo quando as pessoas ficam tão emocionadas você não pode se deixar embarcar nessa emoção colectiva porque você tem de conduzir a história. Para mim a grande descoberta é perceber que você tem de perceber mas não pode embarcar nela. Quando alguma pessoa se ri no jardim eu tenho de me sentir mal porque a personagem está constrangida. Quanto mais a pessoa se ri, mas deve ser constrangedor. É uma sensibilidade. Tem um feeling... (agora conversa com o Edison Simão, ver outra entrevista)

**Ana Pais:** Então mas a pulsação cardíaca aumenta?

**Edison Simão:** Sim.

**Ana Pais:** e tem consciência disso?

**Edison Simão:** Claro que temos consciência. O actor tem de controlar a personagem

**Paula Picarelli:** Agora que vocês estão falando da coisa mais física, se o público não embarca na risada na minha cena, eu vou ficando mais tensa fisicamente; vou me levando intuitivamente, não é racional, mas pela timidez da personagem, vou contraindo mais o corpo. Que nem sempre corresponde à realidade mas a sensação é essa.

**Ana Pais:** Então qual é o oposto disso? Quando o público embarca na piada?

**Paula Picarelli:** A sensação é mais descontraída, mais leve, mais solta.

## PEDRO MARTINEZ

### TEATRO, PT

8 Abril 2013, Lisboa

**Ana Pais:** Tu tiveste experiência em teatro bastante diferentes, com encenadores diferentes, trabalhaste em processos mais verticais e outros mais horizontais que procuram muitas vezes tipos de relação com o público muito diferentes. Preferes espectáculos em que tenhas uma relação mais directa com o público ou espectáculos em que estás mais protegido pela própria encenação?

**Pedro Martinez:** a minha experiência, se eu fizer assim uma estatística assim “ad libitum”, foi muito mais...um teatro muito mais formal dentro daquilo que são os parâmetros mais clássicos onde de facto a presença da quarta parede era regra número um, portanto é um bocadinho aquela coisa de tentar ignorar . sentimos o público mas não há propriamente uma relação. Há uma relação no sentido em que há uma troca, tu sentes que o público está lá e reage às coisas que estão a acontecer no palco mas pela definição, não sei como é que é a definição mais artística ou técnica da quarta parede mas não é suposto ter essa interacção, portanto a minha experiência no ponto dos 16 ou 16 anos em que fiz teatro tudo seguido, foi mais nesse sentido. Qual é a minha preferência? Eu acho que o actor está muito mais protegido quando o espectáculo é construído nesta ideia de que o espectador é *voyeur* e portanto está a espreitar por um burquinho da fechadura. O actor supostamente, ou faz de conta que não sabe que está lá o público, o actor ou o personagem digamos assim, as coisas também se confundem um bocado...e portanto eu acho que do ponto de vista do actor, está muito mais protegido porque o espectáculo está encenado, está mais ou menos marcado, está mais ou menos fechado, também depende muitos dos encenadores e portanto, claro que reages à reacção do público mas nunca é uma reacção que altere a estrutura do espectáculo ou que provoque uma interacção directa com o público. Acho que nesse aspecto, o actor está mais protegido. Aconteceu-me até, estava agora al embrar-me do espectáculo da Malaposta, aconteceu-me uma vez. o espectáculo tinha muitas asneiras e aconteceu-me num Domingo à tarde um autocarro de senhores velhotes e de reagirem muito ali ao vernáculo, às asneiras e começaram a interagir muito com os actores e a dizerem “ah, seus malcriados, o teatro não é isso!” e criou-se uma situação extremamente constrangedora porque não era suposto...quer dizer, o espectáculo não pôde continuar, não houve propriamente ali uma relação, um diálogo mas houve mais ou menos porque alguém foi à boca de cena dizer “olhe, o espectáculo é mesmo assim, esperem lá um bocado...”. Mas quer dizer, a partir daquele momento acabou o espectáculo. Não houve mais espectáculo, apesar das pessoas se começarem a levantar e apesar de também haver pessoas na sala que sabiam para o que iam e queriam ver o resto do espectáculo mas a partir do momento em que se quebrou aquela convenção da quarta parede, não houve mais espectáculo e portanto não houve mais possibilidade de retomar aquilo que seria a convenção e aquilo que seria o faz de conta do teatro do “nós estamos a fingir que vocês não estão aí e vocês também estão a fingir que...”, porque quer dizer, tudo isso se quebrou...

**Ana Pais:** pegando exactamente nisto “houve qualquer coisa que se quebrou”. quebrou-se realmente ao nível da convenção porque houve...

**Pedro Martinez:** interacção que não era suposto...

**Ana Pais:** exacto e houve expressão, articulação de palavras e de gestos e comportamentos que não era suposto, mas provavelmente, será que houve também alguma quebra ao nível da maneira como vocês...

**Pedro Martinez:** da protecção, eu acho que sim que eu senti...eu não interagi com o público, fiquei completamente desmontado e só pensava “isto acabou aqui, vou-me já embora” e saí de cena e fiquei lá atrás à espera que a coisa se resolvesse. Mas de facto a protecção, a máscara, que quando tu vestes o personagem é como se vestisses a máscara que de alguma forma te protege enquanto actor, enquanto pessoas porque não és tu, não és tu Pedro que está ali em cima do palco a dizer asneiras, naquele caso, era aquele personagem. Quando nós perdemos, naquele caso, eu senti, a protecção daquela máscara não era mais possível...

**Ana Pais:** não achas que também se estava a pedir alguma coisa ao nível da própria relação, ou seja, essa convenção também constrói uma relação...

**Pedro Martínez:** evidente, evidente. O espectáculo estava construído com base naquela convenção e portanto a partir do momento em que aquela convenção era quebrada...

**Ana Pais:** ou será que há um nível sensível também, é isso que pergunto, ou seja, se há uma forma de sentir que foi quebrada e que tinha a ver com essa relação construída pela convenção e que de repente vocês sentirem de uma maneira diferente...

**Pedro Martínez:** é invasivo, é...imagina, tu estás em cima de um palco com esta capa de protecção que eu te acabei de falar que é um personagem que tu vestes com uma determinada atitude mental, psicológica ou o que quiseres, portanto, além dos aspectos exteriores também uma protecção interior e de repente isso quebra-se, portanto há sim uma certa invasão, é como se o público invadisse o palco, é aquela coisa do futebol da invsão de campo... e portanto não há mais condições, porque como é que continuamos daqui para a frente, se esta convenção não está a resultar e se esta convenção não é aceite pelo público...a convenção é um contrato implícito entre as duas partes, quando não é aceite por uma das partes, então não é possível e não é possível construir outro espectáculo ali in loco e passar para outro registo. Sim, ao nível da sensibilidade, tu dizes ao nível da sensibilidade do actor...do individual...sim, muito, muito...

**Ana Pais:** consegues explicar o que é que é esse quebrar?

**Pedro Martínez:** é um bocado difícil, isto também já aconteceu há muito tempo.. tens uma bolha de protecção mas não estás alheado, eu não acredito que o actor está alheado e o personagem que desce do céu e que se encarna, que está a um nível de consciência de consciência técnica, tu sabes onde estás e para o que estás e acho que a esse nível o actor deve estar muito consciente. E não acredito em coisas místicas, do personagem que desce do céu e o actor...e que de repente o espectáculo começa e o actor já não sabe onde é que está, quem é, que horas são, eu não acredito em nada disso. Pessoalmente, isto não é um juízo, não é a minha experiência e não é a minha crença pessoal, não quer dizer que outra pessoa não tenha uma experiência diferente, é válido, não há um juízo em relação a isso. Pelo contrário, até acho que há um nível... acho que é isso...quando tu falas da sensibilidade, eu acho que é...há um nível de consciência tão afinado, tão afinado, tão afinado, tens os sentidos tão alerta e estás tão concentrado na tarefa, nas palavras, nas emoções que as palavras transportam que interromper isso de repente é um bocado uma chapada na cara, é um bocado um balde de água fria, apesar desse nível de consciência. Aqui é estranho, parece que eu me estou a contradizer, se estás tão consciente como é que levas um balde de água fria, é estranho, não sei se sei explicar muito bem, é como se do ponto de vista da consciência houvesse dois lados, um lado que é essa afinação e esse alerta muito desperto e que tu estás muito focado e concentrado e muito sintonizado com os colegas, muito alerta com o texto que tens que dizer, muito alerta com os sentidos do texto, muito alerta para aquilo que possam ser as emoções que são por trás do texto e por outro lado, uma coisa mais da ordem da intuição, que é depois desse lado tão consciente e tão alerta, tão desperto e se calhar é técnico não sei, depois uma coisa intuitiva, da sensibilidade, também de estar aberto para seres influenciado pela contracena e de reagires e isso tens de ter uma consciência se calhar mais intuitiva para que te deixe reagir no momento e não estares tão no controlo técnico e tão no controlo racional, é um bocadinho desses dois lados...

**Ana Pais:** e tu incluí aí nesse núcleo da contracena e reacção, as possíveis reacções do público?

**Pedro Martínez:** também claro! uma gargalhada fora do sítio é uma coisa terrível quando não é suposto. Imagina estou a lembrar-me agora, provavelmente terá acontecido, mas imagina uma coisa que estás a fazer e não tem nada a ver com o riso, estás a fazer uma pequena cena que não tem nada a ver com o riso e de repente há no meio do público uma gargalhada, é outra vez o tal balde de água fria como se aquilo te puxasse para a terra, apesar de eu achar que não está no céu nem a pairar e... “opá o que é que se passa?” porque não é suposto. Mas é logo aquele mecanismo muito auto...e também tem a ver com a exposição, com a fragilidade da exposição individual da pessoa, por exemplo “o que é que eu fiz mal, se calhar disse alguma coisa ao lado que suscitou este riso e não era suposto, porque é que aquela pessoa se riu”...isto era...já não me lembro...

**Ana Pais:** achas que há um bom público e um mau público? Ou achas que há bons espectáculos e maus espctáculos?

**Pedro Martínez:** acho que há maus espectáculos e bons espectáculos...

**Ana Pais:** o que é que distingue em relação ao público um bom espectáculo de um mau espectáculo?

**Pedro martinez:** eu acho que inevitavelmente se o espectáculo é mau e se aquilo que são os objectivos do espectáculo não estão a passar, não quer dizer que o público seja mau, o público vai reagir a isso de uma forma diferente, e se calhar, eu diria que isso é o bom público. Isto aqui, estamos aqui a fazer uma classificação de bom público e mau público, são umas águas muito pantanosas... eu diria assim, do ponto de vista genérico, do ponto de vista mais teórico, o bom público é aquele que está ali contigo e que é empático e que está receptivo àquilo que é o objectivo do espectáculo ou o que é que o espectáculo pretende fazer passar e o público reagir àquilo que se está a tentar fazer passar. Agora, se eu te disser assim, se não conseguirmos cumprir os objectivos e o público reagir a isso negativamente, esse público não é mau, é um bom público, porque é um público que está atento, está receptivo e que quer sobretudo. Que tem uma expectativa. Se calhar eu dir-te-ia, o público que tem uma expectativa elevada sobre os espectáculos em geral, é um bom público. É um público informado, é um público que se calhar leu, se for um texto clássico se calhar conhece o texto, se calhar conhece o elenco e tem um determinado número de expectativas e portanto se aquilo tudo não funcionar e o público reagir mal é um bom público. Agora do ponto de vista da pessoas que está ali no extremo da sua exposição e da sua sensibilidade e que é uma exposição sempre sujeita a uma avaliação e a um julgamento por parte do público, por parte da crítica, por parte dos pares, tu dizes uma ao lado e o público reage mal, se calhar ficas “epá, são muito maus”, porque identificaram uma falha minha ou porque reagiram mal...mas se calhar não, se calhar é uma falsa ideia, se calhar é uma ideia construída à volta dessa sensibilidade “que público tão mau, estavam desatentos”, mas se calhar o processo é “porque é que estavam desatentos, porque é que não estavam comigo?”. Quer dizer, a dose da responsabilidade é de quem está em cima do palco, o público não é agarrado, se não está atento, se está a tossir, quer dizer, em que é que eu falhei para não conseguir prender aquela atenção, portanto esta coisa do bom público e do mau público é um bocado...não gosto da palavra relativo mas vou ter que usar, é um bocado relativo. Depende também da perspectiva por onde olhas, se for uma perspectiva muito pessoal, muito sensível e muito subjectiva, tudo o que não está contigo, é contra ti...

**Ana Pais:** mas eu gosto de pensar essa expressão: como é que o actor sente que o público está com ele?

**Pedro Martínez:** é uma coisa muito do nível da intuição, muito do nível – e agora ia puxar aqui a brasa às minhas áreas [psicologia] – do nível de uma coisa que não se vê mas que acontece, que é o que está aqui a acontecer agora entre nós os dois, eu tenho uma expressão verbal, não verbal contigo, tu observas, interpretas e digeres mas há outras coisas que estão a passar aqui neste meio entre mim e ti, neste espaço permeio entre as nossas duas pessoas, há coisas que acontecem aqui e que nós não vemos e que não conseguimos fotografar, identificar e conceptualizar e que são da ordem da intuição, da comunicação inconsciente...como é que tu sentes que o público está contigo...é um bocadinho aquilo que eu dizia há pouco, quando há uma gargalhada fora do sítio não está mesmo ou então és tu que não estás, não estás na zona onde devias estar para ir ao encontro do público. Quando há troca de emoção, como é que sinto acontece, se calhar tinha que haver uma entrevista de ambas as partes, dos dois lados quando há troca de emoção porque é isso que é suposto...

**Ana Pais:** então o que é que tu recebes?

**Pedro Martínez:** não tanto ao nível da compreensão racional do que é que é aquela qualidade literária daquele texto ou o que é que são os conteúdos daquele texto, porque às vezes o público pode até não perceber nada daquilo, nem saber que tipo de texto é, como se classifica literariamente, ou qual é o historial dos conteúdos daquele autor, mas sair do espectáculo e pensar “epá emocionei-me. Não percebi nada mas fartei-me de rir e chorar”, estás a ver? Da ordem destas coisas. Às vezes ouve-se muito “não sei o que é que eles queriam com aquilo, mas havia ali coisa lindíssimas, havia ali imagens muito bonitas, havia ali palavras soltas, frases soltas bonitas”, que depois ao nível da compreensão racional não houve uma ligação, não houve uma cognição digamos assim, uma coisa mais da ordem do pensamento mas houve uma passagem e emoção. E isso sente-se, como é que isso se sente...sente-se com os silêncios, sente-se com os não-silêncios, com o mexer na cadeira, o actor pode estar a dizer alguma coisa que é incómodo e que alguém se identificou na plateia e sentiu aquilo do ponto de vista da sua história pessoal é incómodo ouvir aquilo e identificou-se e reagiu... mas é um fio muito invisível, é um fio muito da ordem da intuição, quer dizer, nós não sabemos, sentimos que o público se mexeu, que o público tossiu, que o público se compôs e se ajeitou na cadeira e se pôs mais confortável mas porque é que sentiu aquele micro segundo de desconforto? Porque é que se sentiu necessidade de se recompor? Não sabemos...

**Ana Pais:** mas afecta-te de qualquer das maneiras...

**Pedro Martínez:** mas afecta, está ali. Está ali gente, está ali gente que está a reagir, às vezes até afecta de uma forma...nós também fazemos interpretações erradas do que é que está a acontecer...diz-se muito que os actores têm muito baixa auto-estima e um nível de grande exposição e às vezes a falta da validação ou do reforço, tem a ver com isso. E às vezes quando o actor está muito sensível ou o actor tem à partida um juízo sobre aquilo que está a fazer ou tem uma ideia pré-concebida do que o que está a fazer não é muito bom, pode fazer uma interpretação completamente errada de uma coisa, de uma reacção, tipo alguém se calhar reagiu porque se identificou ou porque gostou ou porque se lembrou de um episódio da sua vida e se calhar a tendência é para pensar “eu estou a ser uma grande merda, não estão a gostar nada do que estou a fazer”, portanto há aqui aspectos que são da ordem do insondável quase e é um bocadinho também o que acontece nas relações entre as pessoas quando as pessoas não e conhecem muito bem. Bom, mas numa relação interpessoal há um contacto visual, há uma comunicação dirigida, é mais fácil de ler no outro uma determinada reacção áquilo que eu estou a dizer ou a fazer, mas também acontece não é, eu possa estar a dizer – também depende do meu nível de segurança na minha própria pele ou como eu me sinto, o conforto que eu sinto nos meus “shoes”, “walk on my owns shoes” – posso reagir, estou a olhar para ti, estás a olhar assim para mim de lado com um ar, posso dizer “epá eu estou aqui a dizer um monte de disparates e ela está a olhar para mim de lado porquê?”, percebes? Portanto, isto para dizer que é este fio que une, se pensares noutros meios, se pensares na televisão, o que é que é esse fio que une, são as ondas hertzianas, é um cabo, é um fio da ordem do insondável e que é muito subjectivo, que tem muito também a ver com a emoção, com o estado emocional tanto do público como do actor...

**Ana Pais:** é que nós estamos mais habituados a pensar ou até a perceber o que é que desse ponto de vista emocional, o que é que o actor transmite, passa para o público. Mas não estamos muito habituados a pensar qual é que é o movimento inverso...

**Pedro Martínez:** sim, sim, o que é que o público passa para o actor...

**Ana Pais:** e é isso também que me interessa. Se calhar encontrar palavras para falar sobre isso...

**Pedro Martínez:** eu que à partida quando num espectáculo é mais formal ou é mais clássico – sobre aquilo que eu estava a falar mais no início – quando um espectáculo é feito com base na convenção da quarta parede. Racionalmente não é suposto tu receberes, não é suposto reagires a isso, não sei, é suposto ignorares, é como se não existisse, é como se fosse um ecran de televisão...

**Ana Pais:** podes ignorar mas podes sentir essa...

**Pedro Martínez:** ao nível da intuição sente-se...

**Ana Pais:** o que é que tu achas que ele te dá, o público, quando estás em cena?

**Pedro Martínez:** para já é aquele sentido de enorme responsabilidade “estou aqui em cima, aquelas pessoas estão a dar-me tempo de antena, estão ali sentadas de uma forma...” – repito, do ponto de vista do teatro mais clássico – de uma forma passiva, porque a pessoa sente-se e agora vá: “venha, diverte-me, surpreende-me, dá-me coisas, emociona-me”...mas há muito aquelas coisas técnicas, o público está todo a dormir, sobe o tom ou o ritmo, ou isto está sem ritmo nenhum, o público está todo a dormir e de repente entra alguém de fora e imprime um outro ritmo à cena e tu percebes ou quando supostamente estás habituado a ter determinadas reacções em determinados sítios do espectáculo ou do texto e não tens e aí há uma tendência para puxar ou para “carregar na farinha” como se diz, pode ser até contra-producente, mas eu acho que é muito enganador porque pode haver um público que não e faça sentir, está lá, está sossegadíssimo, não se ouve, não se sente, não tosse, não respira e que é um público que está atentíssimo e que está a acompanhar. Pode acontecer o contrário, pode haver um público que reage muito e que está lá se calhar por razões até mais narcísicas, às vezes há pessoas na plateia assim que precisam de um bocadinho de atenção e isso também se sente no palco, como se houvesse alguém na plateia quisesse dispartar um bocadinho da atenção, porque a atenção está a ser toda dirigida para os actores que estão em cima do palco e como se aquela pessoa quisesse roubar um bocadinho daquela atenção e então faz um comentário alto, acontece...

**Ana Pais:** nunca tinha lido nessa perspectiva...

**Pedro martínez:** ou tosse muito, ou levanta-se muitas vezes para ir à casa de banho, mas é um bocadinho também...mas lá está a tal coisa, são coisas outra vez também da ordem do campo subjectivo. O que é que se recebe do público? É difícil, a pergunta não é fácil. A tendência é pensar muito naquelas coisas mais técnicas, o público está a dormir, não há ritmo ou o tom...

**Ana Pais:** mas isso é do vosso lado...

**Pedro Martínez:** do lado de cá (palco). É o que tu dizes, o que é que o actor recebe do público. Pode receber esta informação, eu não tenho muita experiência de comédia mas acho que na comédia é mais dirigida e tens uma resposta também mais imediata, um eco imediato supostamente, mas enfim, estas coisas técnicas, diria eu. Agora sente-se eu mais uma vez digo que é muito ao nível do intuitivo, sente-se quando o público está contigo, quando gosta do que estás a fazer sentes-te amparado, sentes-te aconchegado – epá não me perguntes como – não sei explicar-te como mas sente-se que o público está contigo. Também depois depende, também há personagens que estão escritos de forma a que...

**Ana Pais:** o estar contigo pode ser de uma forma negativa...

**Pedro Martínez:** de uma forma negativa ou até ao contrário, que o personagem seja o pivot da narrativa e portanto a história é contada pelo olhar daquele personagem e aí tu sentes que o público está contigo do princípio ao fim. Eu fiz um espectáculo com o Jorge Andrade, o “Zoo Story” em que eu falava muito pouco, viste? O Jorge pelo contrário tinha texto, texto, texto durante uma hora e tal e o meu personagem só reagia àquilo que ele ia dizendo e aos avanços dele na relação que era suposto construir entre aqueles dois personagens e eu sentia que o público estava comigo do princípio ao fim do espectáculo... pela situação que era criada na narrativa, na ficção. Porque o espectáculo abria com um homem num banco de jardim sentado a ler que era o personagem que eu fazia, com um ar muito – e estas coisas têm importância do ponto de vista da identificação das pessoas – com um ar muito certinho, não levava gravata mas era essa a imagem, de um homem credível a ler um livro com uns oculinhos e respeitoso. E de repente aparece alguém do nada, no meio do jardim supostamente porque era um banco de jardim a provocar, a picar a dizer porque é que está a ler e imediatamente o público identifica-se com a personagem que eu estava a fazer ali. Como é que eu reagiria, imagino eu que seria o pensamento do público se eu estivesse muito sossegado num banco de jardim a ler um livro e me aparecesse um maluco com um discurso a falar-me da vida dele, da minha vida, a fazer-me perguntas....e portanto, a partir desse momento eu senti que o público estava comigo do princípio ao fim e a história era recebida um bocadinho também pelo impacto que o meu personagem recebia da história do outro. Portanto, tem muita influência a maneira como a narrativa é construída, como o texto é construído. Agora, nesse espectáculo eu sentia claramente, ou seja, era como se o meu personagem, reagindo com a linguagem não verbal, desse voz ou desse expressão àquilo que o público estava a sentir por aquilo que a outra personagem dizia...esse texto é muito interessante sob esse ponto de vista e se eu pensar melhor sobre o que é que eu recebia do público...e recebia...às primeiras reacções, eu...o meu personagem reagia muito ao que o outro personagem dizia, portanto era como se eu fosse o representante do público no palco, como se ele estivesse a fazer um monólogo e o meu personagem ali, é giro estar agora a pensar sobre isto outra vez, não tinha pensado sobre esse ponto de vista, como se em cena também tivesse a consciência do público ou como se aquele personagem tivesse escrito e estivesse ali em cena como se fosse o público, porque era o personagem politicamente correcto, era o personagem certinho, mainstream, o outro não, era um personagem...e desse ponto de vista eu senti imediatamente que, desde a primeira reacção àquilo que o outro personagem fazia, que o público estava comigo e que o público via o espectáculo (uma hora e tal), também pelos meus olhos ou pela forma como o meu personagem, os meus olhos de actor não mas os olhos do personagem – praticamente aquilo era um monólogo e tinha pequenas intervenções do outro e isso para dizer que a estrutura, não é a estrutura do que está escrito – para te falar também ainda no contexto de um espectáculo formal, um texto escrito – e aí claramente eu sentia isso. Muitas vezes eu comentava aquilo que o outro personagem dizia, comentava sem falar com uma reacção ou com uma expressão ou com um ajeitar do corpo e percebia que as pessoas estavam ali, que estavam comigo e que o desconforto físico que às vezes o personagem corrigia correspondia ao mesmo desconforto físico do público, como é que acontece não sei – quer dizer, também posso ter uma teoria sobre isso...

**Ana Pais:** então mas diz qual é a tua teoria...

**Pedro Martínez:** a teoria é muito psicológica, já falámos sobre isso, portanto a questão dos neurónios espelho, como é que nós funcionamos em espelho e a questão da identificação, porque é que tu vais ao cinema e choras, porque é que vais ao teatro e choras, ou choras ou ris, , o que é que faz com que tu te

identifiques com o personagem ou com alguém exterior que está a contar uma história que te emocione. Temos mecanismos neurais que fazem com que – um ponto mais simples sem aspectos psicológicos – eu estou a ver aquele senhor a andar e se eu estiver aqui a observá-lo, no meu cérebro são activados os mesmos neurónios que me fazem, me possibilitam também de andar, apesar de eu não estar a andar. Portanto, o facto de eu estar a assistir a uma cena, no meu cérebro, as mesmas estruturas neurais que fazem com que a outra pessoa exterior se emocione, se ria... essas estruturas neurais também são activadas no meu cérebro. E isto é adaptativo, quer dizer, é um mecanismo que desenvolvemos ao longo da evolução para sobreviver, para sobreviver em grupo e para criar sociedades e para criar cooperação porque nós só sobrevivemos com a cooperação. Perceber que tu tens um problema...é o contrário do que acontece no autismo, o que não se vê no electroencefalograma ou numa coisa mais complicada são as ondas que são emitidas por estes neurónios que são os neurónios espelho, portanto um autista não tem, apesar de empatizar e apesar de se colocar no lugar do outro e de perceber o outro e de sentir o mesmo que o outro está a sentir. Isto é fundamental para qualquer relação interpessoal e é acho que o mecanismo do que acontece no teatro, nas artes em geral, no cinema e na vida, acho que é este o mecanismo. É a capacidade que nós temos de empatizar, ou seja, de nos colocarmos no lugar do outro e de perceber e de sentir até a tristeza do outro, de sentir a alegria do outro, de sentir pelo outro. Depois há outras coisas mais técnicas que é sentir o outro em mim, que é deixar que o outro entre mim e criar um espaço psicológico interno para sentir o outro cá dentro, para permitir essa entrada do outro, mas isso são outras coisas. No fundo também, do ponto de vista do público, se eu me sento mais ou menos passivamente em frente de um elenco de actores ou de um espectáculo, eu também permito de alguma forma que aquilo que está a acontecer ali, aquelas palavras, aquelas emoções, aquela ficção entre em mim. Então se entra em mim eu tenho de reagir a isso. Se aquilo entra em mim, há um mecanismo emocional que acontece, se entra dentro de mim eu tenho de ter uma resposta, eu tenho de ter um sentir em relação aquilo, não sou indiferente. Pronto e isso também se vê um bocadinho muito quando o espectáculo apela mais à identificação ou quando o espectáculo não apela nada à identificação e quer é que a pessoa de facto tenha uma distância emocional. Para não estar a falar em questões técnicas, em Brecht, mas falar mais na performance, porque a performance também não apela tanto à identificação mas a uma coisa mais voyeurista, vista de fora, mais racionalizada, uma fruição mais estética do que propriamente uma coisa de identificação psicológica...

**Ana Pais:** como é para ti o dia da estreia?

**Pedro Martínez:** o que acontece é que estás tão tenso e tão focado naquilo – eu acho e também daquilo que os colegas actores dizem e partilham – que o dia da estreia é um dia muito atípico porque estás num modo completamente funcional. O que interessa é cumprir, é que eu não me engane no texto, é que eu não me engane na marcação, é que eu oiça bem a deixa, é que controle bem o tempo...

**Ana Pais:** mas isso tudo porque estão ali aquelas pessoas pessoas todas que não costumavam estar...

**Pedro Martínez:** claro! Há um sentido de responsabilidade enorme porque é o primeiro dia em que alguém vem de fora ver uma coisa, e às vezes também é sentido como uma invasão outra vez, como estávamos a falar há bocado com a quebra da convenção, que havia uma certa invasão. Eu acho que no dia da estreia é como se tu estivesse a preparar uma coisa à porta fechada, uma coisa muito íntima, uma coisa que é feita com material muito sensível, muito pessoal, com material às vezes, com sofrimento – a criação artística implica sofrimento - e de repente tudo isso, ou fragmentos do teu sofrimento ou fragmentos do teu esforço, tudo isso ficou fixado mais ou menos no trabalho e há um dia que se abre a porta e toda a gente vem ver isto, toda a gente vem ver isto e toda a gente vem com uma atitude de julgamento. Vem o público da estreia ver se o actor está nervoso ou se faz bem ou mal ou vem ali à procura de alguma coisa, vêm os amigos também, esses vêm dar outro aconchego e vem a crítica...e de repente é como se tudo aquilo que é da ordem do mais sensível, do mais pessoal, do mais...que é o teu sangue, suor e lágrimas que ficaram muitas vezes em fragmentos fixados na aquele trabalho que naquele dia se mostra, mais ou menos fixo, de repente tudo isso fica à vista...e é sentido...

**Ana Pais:** e eles também te mostram alguma coisa ou não? Apesar do impacto, dessa violência...

**Pedro Martínez:** eu cho um bocadinho violento...

**Ana Pais:** não és o único a dizer. Mas não haverá também alguma coisa que o público de alguma forma te dá ou te mostra...

**Pedro Martínez:** durante o espectáculo ou no final?

**Ana Pais:** na estreia, em virtude de estar ali essa presença que pode ser invasora, mas será que não dá...

**Pedro Martínez:** dá um input, e muitas vezes nós vemos na estreia que o espectáculo cresceu para outro lado, não é só com a presença do público, dá outra energia, dá outra...que tem a ver com o sentido da responsabilidade, que tem a ver com o medo de falhar, que tem a ver com a necessidade de agradar, com a necessidade extrema quase como um caso de vida ou morte de agradar. Não há nenhuma cto que vá para cima de um palco que queira desagradar não é?! Mesmo se o personagem é muito mau e terrível, o actor quer que as pessoas pensem e sintam “epá aquele actor foi muito bem em cena e fez muito bem de mau” e portanto eu acho que se gera um pânico de desagradar, quer dizer, um pânico não senão a pessoa congelava e não fazia nada, mas esse sentimento forte, o medo de falhar...

**Ana Pais:** há coisas que o público te dá a conhecer do espectáculo que não fosse possível saber até aquele confronto?

**Pedro Martínez:** iQuando por exemplo estávamos a falar dos risos fora do sítio, na estreia é quando tu vês...tu mais ou menos já tens uma expectativa “nesta frase, vai cair gargalhada, a casa vem abaixo” e quando o público chega às vezes não acontece nada, a casa não vem abaixo ali onde tu estavas à espera que fosse e noutra sítio onde tu achavas que até não tinha graça nenhuma, o público até reage no sítio...e desse ponto de vista há inputs que são dados pelo público, com a presença do público. Depois também esta coisa que é muito do ego, muito narcísica da responsabilidade e do querer agradar que te dá uma outra energia quando o público chega, te dá uma outra pica, uma outra...que necessariamente tem que alterar a forma de estar. Não sei como é que isso depois se plasma na prática, se ficas com mais ritmo ou...

**Ana Pais:** já tiveste alguma experiência em que te tenhas sentido assim especialmente bem?

**Pedro Martínez:** eu acho que a experiência para nós e isso necessariamente tem que se reflectir no público é tanto mais positiva com, repito, com reflexo na capacidade do trabalho, quanto mais o actor está relaxado numa zona de *flow*, portanto sems e estar a ver tanto de fora, sem se estar a policiar, sem se estar a julgar, sem se estar a avaliar e portanto se calhar ali a primeira semana não é a boa semana para isso porque é a semana em que o actor também está a medir se resulta, se não resulta, como é que o público reage, depois as reacções no final do espectáculo reforçam, às vezes não “pá espera aí, já passou uma semana de espectáculo e toda a gente me disse bem”, portanto na segunda semana tu se calhar entras numa zona mais em *flow* sem estes juízos todos, sem este policiamento todo, sem esta observação toda e portanto a coisa corre. Já dominas do ponto de vista técnico, já sabes que não te enganas no texto, não te enganas na marcação e que portanto se calhar essa experiência de *flow* é não te estares a policiar e estares mais concentrado nas zonas mais sensitivas da emoção, de deixares que a emoção flua ou deixares também que ela mude. Às vezes acontece, às vezes o que eu estou a senti hoje naquela parte não foi o mesmo que senti nos outros dias mas até me senti bem, se calhar este é mais adequado do que aquela outra zona onde eu me empurrava, onde era uma zona mais de esforço, se calhar isto é mais fluído, mais integrado, mais orgânico, se calhar desse ponto de vista... A primeira semana nunca é uma boa experiência...quando o actor está mais seguro.... Agora os espectáculos têm todos uma semana de carreira, três dias...

**Ana Pais:** era mesmo isso que eu estava a pensar, não há hipótese...

**Pedro Martínez:** isso é terrível. Da minha experiência, passando a primeira semana é que vamos curtir. Por um lado do ponto de vista técnico está seguro e a partir daqui eu posso voar e brincar, até me posso permitir arriscar alguma outra coisa, até me posso permitir improvisar ou experimentar ir por outro caminho ou dar uma contracena noutra zona ou noutra universo emocional para ver como é que o meu colega responde e depois ele vai necessariamente responder-me de outra maneira e eu vou necessariamente responder espontâneamente, portanto tudo é mais vivo, o espectáculo torna-se mais vivo. Porque eu acho que tu na primeira semana estás ali agarrado àquilo que são os teus suportes técnicos, ao personagem, à marcação, ao texto, estás ali agarrado de tal forma, estás com a ervilha tão apertada no rabo, com tanto medo, que não te permite brincar, respirar e estar ali numa forma fluída, não é?, na zona do *flow* e deixa ver o que é que acontece e eu reagirei a isso e isso é que está certo e eu acho que desse ponto de vista isso é que torna o espectáculo muito mais vivo, quando o actor tem esta segurança e portanto...porque de facto quando há uma contracena inesperada, isso está a acontecer naquele momento



e isso é apanhado logo pelo público, isso é o momento. Tu disseste o texto de uma forma diferente ou fizeste uma gestualidade ou reagiste de uma forma diferente e o actor que contracena contigo reagiu a isso, portanto há toda uma cadeia de acções que são absolutamente espontâneas e acho que é esse nível de espontaneidade que eu acho que faz uma boa representação e que torna a coisa viva, senão isso nota-se logo, quando aquilo está tudo marcado, “patatá patatá”, ou é um débito, parece uma cassete gravada e que não se reage a nada...

**Ana Pais:** não tem vitalidade, não é?

**Pedro Martínez:** não tem vitalidade. Exacto, não tem uma energia fresca que...e isso é imediatamente sentido pelo público e o público vai com essa espontaneidade, vai com...muitas vezes na comédia vê-se também a pequena piscadela de olho ao público que é às vezes o fingir que me estou a desmanchar a rir mas que não me estou a desmanchar nada... estou a fingir que me desmancho a rir porque isso faz rir o público...e há uma coisa muito intencional do ponto de vista do actor que é “vou provocar aqui um riso” mas que no fundo está tudo sob controlo, não me estou a descontrolar...que é aquela piscadela de olho, que é dizer ao público “eu estou quase a descontrolar-me e tu estás a perceber”, é um nível de cumplicidade – às vezes é até intencional – mas que o público reage a isso, o público sente-se bem porque no fundo é como se abrisse um bocadinho a porta do bastidor a dizer “olha cá oara dentro, olha eu quase a rir-me disto, estás comigo!” – claro que está. É como se o actor deixasse o público espreitar para dentro dos seus mecanismos mais pessoais e mais insondáveis, mais escondidos e se calhar é isso que faz com que haja trocas, é quando o actor de facto se limpa dessas defesas todas e deixa o público ver aquilo que é a sua reacção absolutamente espontânea ao que está a acontecer naquele momento e quando ele se permite reagir naquele momento sem ser uma reacção programada, ensaiada, marcada não é?! E aí é o momento de encontro de facto. É quando há essa absoluta espontaneidade e isso o público é...o público, eu quando falo do público falo do ser humano em geral e aí são os neurónios-espelho que estão a perceber que aquilo é um momento que está a acontecer ali e que faz rir porque “há eu percebi que o actor reagiu espontaneamente ao...ou alguém tossiu, ou alguém atendeu o telemóvel e eu olhei”...

**Ana Pais:** quando tu te assustas porque ouviste um barulho...às vezes acontece um acidente qualquer e o público não sabe se é...

**Pedro Martínez:** do guião ou não. Exacto e abre-se de facto aí um espaço de cumplicidade. Tu ouviste alguma coisa a cair lá fora e eu valido-te porque eu enquanto actor ou enquanto personagem estou a dar-te a dica que aquilo também não era suposto acontecer e portanto há uma cumplicidade aqui que acontece entre nós que é: nós dois sabemos que houve ali um imprevisto e é partilhado, eu partilho isso contigo e é esse momento que noutras áreas faz com que depois haja...estou a pensar em psicologia, há um momento de diálogo entre duas pessoas em que as duas se encontram e facto, em que a pessoa que está a debitar determinada narrativa sente que o outro está a perceber mesmo e às vezes nem sequer há um feedback verbal, às vezes há só uma expressão não verbal que a outra pessoa percebe que o outro está a perceber, isto é lindíssimo. São as relações pessoais e é um mecanismo do teatro. Do teatro porque há uma pessoa ao vivo em cima de um palco à frente de outras pessoas. Por exemplo, no vídeo não acontece, posso estar a olhar para um vídeo, haver ali um momento em que eu “ya ya, eu já senti isto” mas do outro lado não há outro ser humano para se encontrar comigo nesse momento.

## **RUDE MECHS**

### **TEATRO, USA**

10 Dezembro 2011, Princeton

(recolha de depoimentos junto do elenco de Dyonisus 69, depois do espectáculo)

**Ana Pais:** How would you describe the difference between yesterday and today's performance?

#### **Rude Mechs:**

More engaged tonight, more fun, coming from an intuitive place

it feels more free

last night they were in their heads and put us in our heads.

It started off more presentational last night. Today we sledded in the show.

Tonight it felt richer, it felt more velvety, more complex

it felt weater, it felt hornier, you could smell it

it felt more youthfull as opposed to last night, that felt very rigid, very structured.

This is an immersive experience, entirely immersive. And that's the point. This kind of relation cannot happen in a proscenium stage.

Tonight was more visceral. Last night was more intelectual.

The proscenium lacks is the environmental quality that this [space] has. There is a limit to the proscenium but it can be visceral. And there is a degree of safety here too, so...

I felt it was very consistent both nights. I sort of gage my own personal success in a show based upon the smoothness of one scene and whether or not I am able to get people to make out with me later on. And both nights those things went really well. Last night there was a strange energy in the room, overall, everyone seemed a little bit more nervous but

The piece changes a lot from night to night. The individuals change it. Its not a broad audience participation. In the "total caress" moment, when we are physically touching the audience members. On person can be really aggressive or something and then it changes your entire experience of that. Its not a relaxed, exploratory thing, it becomes a garded and protected. Also in the ecstasy dance, where everybody is dancing and jumping around, the energy tonight was so much more open and vibrant and alive and less self-conscious I think

Its hard to tell when your inside. I feel obliterated every night.

There is different degrees of how I am in my own head. It's a constant battle not to doubt yourself, think about your lines ahead of time or rather just stay present.

Sometimes there is the eye contact you catch, in the bachae moment, you look the audience in the eyes and talk directly to them. And sometimes it throws your sense of what the text is. You are responding to a different person every night. Saying the same things to different people every night changes the performance, the experience, the work.

Doing this piece here is very different from the experience we had in Austin.

The audience and the architecture, space, really influenced... yes, it was smaller and very refined. Its all painted black here and the walls are all black in Austin it was a big dirty warehouse.

All the wood was raw wood, a lot of them had blood stains on them, it felt a little more organic.

More like you were observing a ritual.

It was cold, really cold, freezing. We had space heaters and wine!

It was a riot! sometimes in Austin. Sometimes the audience would turn on Pentheus and they would be grabbing my leg or something during the show...some really strange energy sometimes

## SCOTT SHEPHERD / WOOSTER GOURP, ELEVATOR REPAIR SERVICE

### TEATRO, USA

18 Abril 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** can you recall a brilliant and a terrible performance for you in terms of their relation with the audience...

**Scott Shepherd:** well I remember one performance of "Gatz" that will go down in infamy... in Oslo... and there was a woman in the front row center who seemed to have a different idea about what kind of experience this was... because it was an all day thing... she was approaching it like a picnic... and I don't know what sort of drugs or influence she was under because... she had everybody's attention 'cause she was kind of hot, she was wearing these knee high boots and for a long time she was on the friend next to her like that was her boyfriend but then she wa on the girl on the other side... and she was in the front row so she was always a little bit lit from the spill-off from the stage... and it was one of those theaters where there was no raised stage, so the floor of the last floor... and I think she was opening a wine bottle at one time and another time she was rolling a cigarette and you know she made herself at home... I don't think she drank the wine or lit the cigarette but she was getting ready for as soon as the break was over she would be ready with what she needed... so by the first intermission people were already talking about her... yeah, us, backstage... and then she became more and more vocal as the show went on and then the third quarter of Gatz is where the drama really hits and there's this big showdown between Gatsby and Tom in the Plaza hotel which we had stretched out sort of and had these long pauses and she would talk... I remember her saying something like "yes, leave him!" and a lot of vocal accusations against Tom and then there's some controversy about what she said when I announced the next intermission.... After Myrtle gets run over, I say "We're gonna take a 15 minute break".... She either said "yes! We were dying for it!" "yes! It was a time for it!"... so anyway we got backstage and Bob, in particular, was furious at this woman going "she's got to go"... because he was taking the brunt of her verbal attacks and also for chapter 6- the chapter we'd just done- he's sitting right downstage center facing the audience... he had a pretty direct interaction with her... and so there was some discussion backstage some people were like "no let her stay" and others were like "yeah we gotta get her out" and the next thing we knew backstage was that somebody had negotiated a compromise with her where she was just gonna move into a row further back and be quiet... so everybody seemed ok with that, and then places were called and we went back to places and we heard some kind of ruckus going on onstage but we couldn't see because we were behind the door and I remember people in the audience shouting "but in Shakespeare's time people made comments" "don't make her leave she's beautiful", you know the audience was getting into the controversy over it. What I found out later was that she had come in, gathered up all her things from the front row, and a lot of people were already back from the intermission, and she looked at the audience and said "I am not aloud!" and then she went up into the audience and she sat down in the seat that was occupied... the guy that was sitting there, he's the director of the Edinburgh theater festival... and he was already her worst enemy... he came up to John during the first or second and said "that woman is ruining everything and she's got to be, you've got to get rid of her" and so I think he had pointed her out at this intermission to the staff of the theater and so when he came back to his seat and she was sitting there it was like "oh no" and so they got into a little fight practically onstage in front of the audience and then this became a public forum where people were shouting out what they thought about it and finally the company manger came to take her away and she threw her wineglass into his face and so they took her out... and we could only hear a few things and then we had to go on stage... and I think I said one two sentences and somebody got up out of the audience and walked out... and I was like, uh-oh there's gonna be a small protest... and then we got a few more paragraphs in and then another person got up and it was "how many is it gonna be... and I think it was only three people, there was a third person who left... that must have been her group of friends..."

**Ana Pais:** maybe she was just preparing for the six hours... but that sounds a bit extreme for what can happen in an audience...

**Scott Shepherd:** well I've been to some durational shows like Forced Entertainment has a show called "Quizoola" which lasts all day... I never did it but I saw parts of it, both here and in Oslo... but those shows you're supposed to come in and out, and actually the performers, there's three of them and one of

them is just taking a break when the other two are working and you pass that performer in clown make-up... so it has a much more informal sort of in and out feeling and so maybe she had an idea that it was more of that feeling... and you know it's very interesting because after the show we all stayed up late in the hotel lobby discussing... and everybody had different feelings about it... Bob was very shaken... performers are different, so some performers want more control and some performers are more excited by the novelty that's caused by a disruption of any kind... so people kind of fell on one side or the other of that line...

**Ana Pais:** what is your side?

**Scott Shepherd:** I love it when anything happens that I don't expect... but to be fair I was never in her direct line of fire the way that Bob was... Another thing I remember about "Gatz" was when we did it in Minneapolis... it felt like a home field advantage... you know when sports teams play in the city where they're from or they play somewhere else, this home field thing... and you can track it statistically that teams win more at home because of the fans... you know the support they're getting from their audience... and that's what it felt like in Minneapolis because Fitzgerald is from St. Paul/ Minneapolis area and so they had a real ownership feeling about the book and even though it's mostly set in New York... and you get this to some extent in New York too but New York audiences are always a little bit more aloof than audiences in the rest of the US... they take themselves very seriously... so in Minneapolis we had what we call the Minneapolis triple which was that every laugh was three laughs in Minneapolis... because they'd see it coming and they'd laugh, then when it hit they'd laugh and then they'd laugh after it was done because it was so funny...

**Ana Pais:** so you're on this side of feeling excited by something happening...

**Scott Shepherd:** well the stage performance is much about repetition, it can get depressing or down right traumatic and so I find myself after a week or two, I'm already hungry for some sort of surprise... or you're working so hard to keep yourself in a state where things can surprise you...

**Ana Pais:** because after two weeks you're already used to the audience right? The first confrontation always seems to be a very strong moment... how do you feel that?

**Scott Shepherd:** well the audience is the biggest and most obvious variable from night to night and like you say it's something that audiences are not necessarily aware of, you're not aware of it.. even when I go as an audience I'm not thinking about that... but as a performer that's all you're thinking about... you're so aware of that every moment of the performance and it has a huge effect... and the other variable I think is something more internal and probably more private to each performer... which is like what kind of day are you having... just where are you at when you go on?... and maybe your mind is a little focused or your just physically your more clumsy that day...and that's the sort of thing that some performers want to eradicate, that difference from night to night by having a routine of warm up before the show... but I'm always afraid to get into any routine because I don't wanna lose that sort of personal opportunity for a surprise. I like to go on feeling: I don't know how I'm feeling now, I don't know what it's gonna be like... I wanna wonder what it's gonna be like before I go on...

**Ana Pais:** how do you think the relationship with the audience is working for you as a performer?

**Scott Shepherd:** it very strange and you talk about the audience usually as a single entity, as a good audience or a bad audience... and when you say it I think that it's some part of your mind that's imagining a particularly pleasant or unpleasant type of person that the audience is completely full of, you know? It can get very singular and then if you really start to talk about it you can force yourself to acknowledge a little group over here that was laughing... and I have a hard time buying it like I resist sometimes getting involved in those conversations about how the audience was... because I also think it must have something to do with what you've done very early in the performance I think something can get set up... in the first few moments... so when an audience turns into another kind of audience and they feel it, I know what they're talking about but I'm not always willing to lay the cause for that at the door of what demographic of people happen to buy tickets that day...

**Ana Pais:** but you feel different things... you might not be in discussing it but you feel a good audience and a bad audience, right?

**Scott Shepherd:** well it's usually a good one when you can feel a response from them, feel a receptive response from them... that often has to do with laughing... laughing, of course, makes you feel great if you're trying to be funny and it works and so it can sometimes be going for cheap laughs, but the thing about laughter is it indicates understanding and so it's proof that the audience is with you which is harder to feel from a silent reaction although you can feel that too and laughing, it's not only helping you understand that they're going along but also, it helps the audience... that public laughter focuses the general attention... so if somebody laughs at something you wanna know what is so funny and so it increases the feeling of focus... and you can feel that sort of focus in other ways... and so when you do a show over several nights and you've had one where you felt the audience lock in and then the next night you don't feel that, then you start to ... your mind starts going... like "why not" " what am I not doing that I did yesterday" "how can I get them back on track"... this is why it's always in your mind whether it's going well or not and more so if you feel like you're not getting a reaction that you got yesterday... and it's an important area of performer discipline because there's a tendency when that happens to exaggerate everything more... to get them to react, to respond to you.. and it may very well be that they're not responding because everything's too obvious or something like that... so it's a real discipline to find... you can derive a lot of energy from that feeling that the audience isn't just going to give it to you, you have to negotiate with them... and sometimes it's not obvious and in a long show like "Gatz" you spend a long time getting to know the people on the other side of that line and so it becomes very personal... you get to know them as a kind of collective personality and that's why you end up at the end of the show talking about them.... Whether they were good or bad... I really bad audience is one that's coughing all the time, fidgeting, unrolling their candy, talking to each other during a show, sighing audibly... in the last show I did called "blood knot" there was a woman who was breathing so audibly and the breathing was like (exaggerated breathing sound) but it wasn't space out enough to be sighing and any time you took a pause for some sort of effect it would be filled with this woman's desolate breath to the point where you're kind of looking out into the darkness to see if you can see an oxygen tank or something... but I think the chemistry of that is so subtle, and I keep coming to "Gatz" for an example because that's what I'm doing right now and it's the one where I feel like it's my fault if it doesn't hit right because I'm the first one on stage for a long time and the first actions are seemingly inconsequential, seemingly innocent actions: just coming into the office, having a sip of coffee, turning on the light, hanging up my coat, going to the computer... and then there's a little bit of comedy about the computer not working and all of that is fairly loose in my mind, the steps are choreographed I suppose but I don't have a rigid sequence of movements that I do... each time I'm just trying to be open to the room... and if there's a different reaction of the kind where that makes me feel like people are waiting for something to please them... sometimes you feel that the audience pleasure and that something I can work from and build on that... once you feel them respond to something- it may be different than what it was last night- with "Gatz" often there's a dichotomy between audiences who respond to the humor in the book and audiences who respond to the situation we've created around the book.... And so that can give you a sense of where to lead as you go through the early part of the show... but the audiences who you can't feel react for a while at the beginning, I feel like it's something I did that I'll never know exactly what it was but something about how I opened my soul when I came onto the stage... it's something as ephemeral and spiritual as that... I had a clown teacher, 15, 20 years ago I went to a 3 week clown class with this teacher philippe goyer, and he was a very entertainingly misanthropic man but his mantra was "you have to have the pleasure, to be on the stage"... you have to bring your own pleasure in, in some way in order to get that kind of collaborative pleasure from the other side...

**Ana Pais:** how do you like performing in a non frontal spatial organization?

**Scott Shepherd:** that's interesting that you should ask about the Wooster Group, the Wooster Group has always been pretty frontal and they use so many video screens that that makes sense... and ERS too, I guess that's the default mode especially for companies that are touring a lot- that's gonna happen. But I think the Wooster Group now, is= working on a collaboration with the RSC and the RSC is this thrust stage that they have in Stratford so now we're gonna work with audience on three sides and it'll be interesting to see how Liz works in that way... Liz has a funny habit of always sitting in the same spot in the audience, you know what I mean? Occasionally she'll send somebody over there just to make sure that the sight lines are ok... so it'll be interesting to know how she deals with the thrust, where the perspectives can actually be that different... but the last time I've done that.. it's been a long time... In college everybody was always playing with that... crazy audience situation... walking from one room to another... and I directed a production of Hamlet in this big lecture hall that had a runway in the middle and a playing space in the center and playing spaces outside as well... and I can't recall, for myself as a performer...

**Ana Pais:** how do you think the different aesthetics of the group and performance affect that relationship with the audience? In ERS... in Wooster Group...

**Scott Shepherd:** "Gatz" is unique in that regard because it really has a different relationship with the audience than anything else I've ever done... because of the duration but because also there's this agreement that you start with... you don't always start with this kind of contract where everybody whose there is signed up for "we're gonna listen to this book from beginning to end"... and that's a great advantage that there's some sort of anchor to the whole event and the duration of the event is already justified by this is what the project is... the kernel of it.. we've all come here because we want to listen to this book... and so the show can, at the beginning, focus its attention on easing into that collusion...

**Ana Pais:** does the reading affect the engagement with the audience?

**Scott Shepherd:** I think so... I'm in the middle of it but instead of a show that comes out and presents itself to you, it's a show that goes "let's see what we've got here"... so there's a connection between me and them that's a curiosity about this, rather than me asking them to be curious about me... and I think that helps the audience get in... that's what I suspect is happening... The Wooster Group, for me, has a relationship with the audience that... it may be wrong what I'm about to say but... that's less collusive or something, more like you turn on the TV and something crazy is happening so that it's content to be something that you have to examine or encounter... multiple things are going on and there're so many video screens that immediately create another kind of critical distance...

**Ana Pais:** do you feel more protected?

**Scott Shepherd:** yeah, you definitely feel more protected... I remember when I did my first Wooster Group show I felt like "nothing is my fault", I'm inside of a machine that's so much bigger than me... because the general aesthetic statement is so complete and powerful it does create a safer place for the performers...

**Ana Pais:** so it affects you less if the audience is good or bad?

**Scott Shepherd:** yeah, I would say yeah... you still notice but there's so many more factor to that... especially the sound, the sound in a Wooster Group show carries so much of the responsibility for establishing the atmosphere and the sound is very tricky because they're trying to do so many things... and that includes balancing everybody's microphones and trying to create layers, a feeling of depth with the sound and so every time we tour a Wooster Group show we spend so much time working on the sound in all the different spaces... and so a lot of times the second favorite topic backstage, after a show, is, after the audience, did it sound weird to you tonight? Because being inside of it as an actor you also feel it creates the world that you're inside of... that's the flipside of the protection... the protection is I feel I'm inside of something and so it gives you something to ride like music does to dance... but the other side of that is that it can throw you off if something weird happens...

**Ana Pais:** one last question: if you had to choose an image for this relationship with the audience what would you choose as a metaphor?

**Scott Shepherd:** I was gonna say it's like talking with somebody when they're in the shower... they're behind that curtain, the water's running, you can't always hear what they're saying, they're naked and wet and your wondering what they're doing in there...

**SHERRY BOONE**

**THEATRE, OPERA, USA**

15 March 2012 (skype)

**Ana Pais:** how do you feel when you perform for an audience?

**Sherry Boone:** I feel alive in live theatre. The aim of the opera I am working on now and of everything I do is to create a heart to heart exchange between the audience and the artists. The connection between myself as an alive person and the audience as an alive entity is what makes the moment.

**Ana Pais:** How do you think this connection influences your performance?

**Sherry Boone:** Because I feel them.

**Ana Pais:** How do you feel them?

**Sherry Boone:** There is a way, because as an actor we study and we learn techniques, that 8 shows a week, a 4th wall is there and I can be in the moment with the actors on the stage and things might happen differently from the day before. But if there is a wall there, then for me I am not reading the audience.

**Ana Pais:** how would you describe the feeling of having the audience “with you”?

**Sherry Boone:** Either we were with each other or we were not. Something that takes it to another level of heart to heart Exchange is whether or not we were with each other. Audience is always a part of the story because they are there. The audience for me is another character.

**Ana Pais:** What do you need for a good connection to happen?

**Sherry Boone:** I believe it happens when I surrender to whatever story we are telling. Everything - body mind spirit - I surrender to the story. Totally. Surrender to anything that can happen and it's not scripted. I also know it happens when I really can't talk about it because I don't remember. When that happens, I feel more quiet, I feel more grateful, I feel more in awe, quiet in a grateful way. When it doesn't happen I feel a little more scared, a little more egotistical a little more needed to prove, a little more out of my body, a little more crazy (why didn't that happen? What's wrong?), a little more neurotic.

**Ana Pais:** at what level does that happen?

**Sherry Boone:** absolute gutural. The emotional can be how they feel about the show. It can be that they are loving the show, that they are excited about the show, feeling entertained, it can be that they hate the show. It can be that whatever is happening on the show can be disturbing them to the very core or making them Getty but it is definitely emotional. Absolutely. There have been times days you the feeling is everyone in the audience is on the same page, riding on the same boat, and we levitate! (laughs) then, other days, some people in the audience are having one experience, others are having another and there have been times when I looked in the audience and there is one person there and there is a connection there, between me and that person. That is something that keeps me alive.

## TERRY O'CONNOR / FORCED ENTERTAINMENT

### TEATRO, UK

30 Dezebmbro 2012 (skype)

**Ana Pais:** Forced Entertainment has initiated a particular way of addressing the audience in the theatre. How did that change your performance and the engagement with it?

**Terry O'Connor:** I think for us because we started our study of theater on quite a radical course, we were never really drawn towards plays so the idea of presenting some kind of fictional reality which the audience just observed was never really very interesting to us and in the absence of that, always working as a collective, always working as an ensemble, the thing that took the place of the idea that you would place an alternative reality in front of the audience was the idea that theater itself or the kind of performance contract with the audience was always going to be a kind of question, and I think that recurs over and over again in terms of our own relationship with the audience, so I don't know if you've seen the most recent piece "the coming storm", it's a piece that kind of deals with different peoples relationships to story, that there's six people on stage and if one person is telling a story directly to an audience then it's guaranteed that the 5 others are not helping most of the time, they're playing music which is inappropriate, or they're getting dressed up ready for another bit that they're anticipating or they're trying to make happen so there's a kind of discordant series of tracks, addresses to the audience, and in a way I think this returns us to what is a very constant question for us in making theater, cause you're right, in making theater you need an audience, cause it's not like you're making a painting which can sit in your studio for 10 years before you decide to show it to someone, or even writing a novel which I think, always you have an idea of a readership in your mind, but with theater you live in the moment with the audience watching you in the moment so you feel how the piece works moment by moment and the question that I think is always there for us is "is this what you wanted?, is this what you expected?" .... A kind of question to the audience of what they wanted of the form, of the form and contract of theater, and in a way it's a question about entertainment, it's a question about the easiness of being there and watching something that's enjoyable because it's funny or enjoyable because it takes you on some kind of familiar journey and the moment when that process, or those experiences stop and they fall short and your kind of left, very aware that you're in a room with a lot of people watching and wondering what is gonna happen next...so, I think for me, in terms of performing, in the part of me that is not getting on very moment by moment job of thinking of what I have to do next on stage or what I want to do next on stage, I'm thinking about 2 things I think, one is always thinking about the piece- is the architecture of the piece really right, does it really work because all of the pieces come out of this ensemble of making, there's always a question for the piece....

**Ana Pais:** does the confrontation with the audience help you understand that?

**Terry O'Connor:** the other question that always there: how is this moment working with the audience tonight? Because it could be different from last night or different from last week... and we've had some really extreme audiences lately in the UK tour with "the coming storm" ... you know 80 to 90 percent, very young people, the front 3 rows have got notebooks on their knees and they're writing, or you look up and you really don't see more than 4 or 5 people who are over the age of 30, and then this asks a very specific question which is "what does this work which is made by people, late 40's early 50's have to say to people who are 19?"... and it's a form of study for them, they're doing it as part of a college or university experience, they're making notes, they're gonna have to write an essay about it... so very, very bizarre, particular kind of audience.

**Ana Pais:** a good or bad audience in your experience???

**Terry O'Connor:** I think there's a part in every actor that does want to be loved and maybe as we've got older the could/would comedy gets stronger and stronger and nothing caresses you in the same way as the laughter from a whole audience. Like when a whole audience finds a moment funny... but that rarely happen in FE besides I don't think we'd really be happy with that, this kind of bludgeoning of an audience, forcing them to think of a certain moment as just funny... there's no other way to think of it, I think we think that that's a little lazy as work in a way or it's the sort of work that you go to another kind of theater for... that you go to the west end in London, where everybody knows how they're expected to



respond at any given moment... so for me the good audience, the audience that's answering the question in lots of different ways where you can feel the tension in the room maybe, the friction in the room between the people who are laughing and the people who are not, and you feel it shifting around so it's not always the same guy laughing, but it's kind of rippling around the room, and then the experience becomes this kind of unsteady ship that we're all on and it's exciting, it's exciting because you don't know where it's gonna go...

**Ana Pais:** and how does that shifting tension work in relation to your performance... you have to find a balance, or not?

**Terry O'Connor:** yeah, you do, you really do, you know as a performer when you push something too hard, when you make it too obvious, or you're asking for too particular a response and you're asking too hard for it.... And you're aware when you do that that people are looking at you still but somehow they pull back, so it's very easy to get it wrong and it still is, even after all these years we've been performing together also which is an interesting thing in relationship to the audience- the balance of the performers onstage and how each performer kind of shares the stage with the other performers in relation to the audience. I think that's also a kind of intriguing question. So that, we've been together onstage for a long time but that question of how to play it is still really there every time you go out and perform, you can never take it for granted, it's a risky thing, you still feel really, really upset, I think, if you feel like you've played a moment wrong and you've done something that didn't really work, I mean really upset and in this tour this autumn it has been a rocky ride and different people every night were saying "I hated that, I really hated that" ... and they're not really blaming the audience they're blaming themselves, they're saying you know I didn't quite get it right...

**Ana Pais:** how do you acknowledge these tensions? Do they affect the way you perform?

**Terry O'Connor:** how you feel it is...in a FE show you're very often looking out at the audience, maybe you're not in some other shows... so you look at people faces when you can, when the lights allow you to, and you listen, I don't know, maybe over the years you develop this kind of real peripheral awareness of how the room feels... how the temperature in the room feels, but there're some very basic signals like: are they looking at you?, are they looking their program?, are they giving off noises of contentment?, are they shuffling?, are they coughing?, are they talking to one another?, are they trying to get their partner to leave?... or maybe some of them are doing that and other people are really leaning forward... there was almost a fight in Manchester where some guy was saying shut up to some teenagers that were talking, the FE congregation that is the audience can be very split, but I guess you want people to be into the journey, into the unpredictability of it... and how you read that, well you look at peoples faces and you listen to the noises that they make and there's some kind of circuit that gets set up between them and you, and back and back, it goes round and round and in a way it's like riding horses that you get to know how to hold the reins and you can't describe what your hands are doing but you loosen when you need to loosen and you tighten when you need to tight... in some ways that's a bad metaphor because it's so dominant like the rider is in control.

**Ana Pais:** it's maybe more reciprocal than that?

**Terry O'Connor:** yeah it is, it's more, yeah, it's more like any kind of conversation but one side of it is not talking, but you can really, but they're making themselves very present without talking, and you're meeting their presence moment by moments, so the reins is wrong, it's not a good metaphor, it's that physical thing that you learned that you don't even know that you're doing it anymore...

**Ana Pais:** g if you forget the horse and stick to the idea of a string, of something that is connecting both sides and involves tension – you loosen, you pull it – what is left is the idea of connection

**Terry O'Connor:** or even, again this isn't right, but maybe in the struggle to get this metaphor it gives us a clue of how difficult it is to describe.... Like a tennis game that we're all endlessly throwing balls out to the audience, now sometimes they just flop, nobody wants to pick them up, or sometime they get thrown back hard at you because you've hit too hard, it's a constant venturing, and I think conversation is the closest I can think about... there are ways in which we read a conversation, it's not just to do with the words coming back, we can feel, we get used to feeling if somebody is getting restless, if they want to move onto a different subject, you've been talking about yourself for too long, when you need to ask a

question... all of those little things that feed into our social intercourse they're also ways in which we deal with an audience...

**Ana Pais:** do you think that response from the audience, at what level would you place it, would it be mental? Rational? Interpretive? Etc? or more bodily response.....

Do you think that affect or emotions or things that people feel are involved in this response in your perception of what their response is??

**Terry O'Connor:** yeah I think,,, sometimes you can see that people are moved in a particular way and then again the circuit means that that makes you contact the material or the moment in it in a particular way again... and it becomes moving because somebody is moved...

**Ana Pais:** does that mean "the audience was with you" that night... how do you know?

**Terry O'Connor:** yeah I think, quite often we say that they were on our side, maybe, which is the same thing, but I wonder if it's really a fantasy, it's just a way that actors have of talking to themselves, because you know I was saying in "the coming storm" there's these six different tracks and in the autumn tour there was always an occasion where one person said it wasn't a good performance for them and somebody else the same night said it was good performance, it was a good audience, it wasn't a good audience, they were like this, no they were etc.. and in fact I think we are just possibly just talking about ourselves and our own perceptions and if you ask Tim, he was sat in the audience, he would quite often give a surprising verdict, like you might think it didn't go very well and he'll say yes it was a good one, or you might think it was a good one and he'll say no it was "too" something...too this or too that... so I'm scathing skeptical about trusting that...

**Ana Pais:** but you're not skeptical about the fact that you feel them...

**Terry O'Connor:** no, but the feeling might have more to do with ego than it has to do with an audience, it's just too complex to sum up in a "yes they were with us", such a simple statement... I mean yeah, you can feel that... it's also quite easy to feel paranoid or distrustful and actually that wasn't the case it was a good reception...

**Ana Pais:** if that perception of the audience affects the way you perform onstage...I wonder if that gives you something? If you want something from them when you're performing?

**Terry O'Connor:** I think we want to share the moment of the making with them and that there's a discovery of ideas happening together from the stage and from the audience I still think a lot about Chris Burden? And his early performance work, like the piece "Shoot" where he gets a friend to shoot him in the arm and when you see the documentation of that and how unstated and unprepared it was as performance... You can see on ubuweb there's a little video where's he's just saying to his friend "are you ready to go? You just stand there and I'll stand over here" and then it's just a bang... and they kind of... the integrity of it, as an act for it's own sake, where it's not dressed up or prepared for the eyes of the viewer, where it does position people as witnesses rather than audiences to an entertainment- that does continue to be a pull to me as an idea...

**Ana Pais:** one challenging thing that has been discussed a lot about FE in terms of the audience... durational performances are very demanding... how is that part of your invitation

**Terry O'Connor:** I think that's really interesting.. now when we perform the storytelling show "on the 1000<sup>th</sup> night" ... especially when we do it in Germany, in recent experience, fewer people leave... like they stay and they stay and they stay and I don't think that we were aware of that when we first started... so somehow people are wanting to, or finding themselves, subjecting themselves to a different kind of expectation of time... that's perhaps what performance can give you that you can't get from a film in the same way or from a painting that actually you're surrendering yourself to a different experience to time, and it's what we all want really... we want moments when we're not thinking about going to the toilet or what we need to go shopping for or what we have or haven't done – where we're lifted out of all of that, we're kind of set within different parameters... I think that in "The Kings" there's also this kind of incredible hook, which is even if this story is boring the next one might not be... you don't wanna leave just yet because you wanna see what's gonna happen... that's maybe true of all of the shows in some

way... it's not only mounted moment by moment it's ok if this mount moment is not so great for me you're not quite sure where they'll go next, where we will go next...

**Ana Pais:** and that's very clear in "Quizola". it's a very profound engagement with the audience, a thin line between real and fictional. the setting is so intimate. could you talk a little bit about audience engagement in that show?

**Terry O'Connor:** yeah I think that answers to the question of how far people are really exposing themselves, really enjoying this apparent intimacy with this other performer, with the chance to answer questions which are maybe questions that don't occur very often in life, with an audience that seems to want to pay them attention as individuals, I think that's really true but the other thing that's really brilliant about Quizoola is that when you ask a question the audience is also invited to answer it in their own heads and that becomes a game so if it's a question about What 10 things are made in Germany or Name 6 stories for children then you can see that people are thinking alongside you... that makes it a really open piece of work and quite often we're looking at the audience in that performance and really playing with what we can see and what we can read... and sometimes people speak out loud from the audience, they answer for you as if they're trying to help you or just maybe they think that's part of the game- it's not really what we want but it does happen sometimes... and even when they're not speaking out loud you think it's fantastic that that piece of work can give people the space that they can listen to an answer that someone is giving onstage.... But speech is not so dense that you can't have your own thoughts running alongside that in a very vivid way because we're just answering as versions of ourselves that are slightly more idiotic than ourselves most of the time- well as idiotic as we are when we've been talking for an hour or two, it's fairly idiotic.... Or after a couple of beers... so there's plenty of room for the audience's thoughts of that or around that and I think that's a really great kind of open side of that piece... in the Kings as well, the invitation is constantly "and which story would you tell now? About a princess or about a butcher or about a pig with three legs" or whatever... But it's the questions in Quizoola that make it more apparent- the questions are to the room....

**Ana Pais:** again, from my experience as a spectator, if the performance opens to the possibility of an affective engagement with you on stage... I wonder if you feel it as more open?

**Terry O'Connor:** yeah, there is maybe a thing in "Quizoola", because you do it with different people and because it's in very different spaces it's never... it's the one that's truly, truly never the same as the last time you did Quizoola... and for that it's a sort of performers dream because it's like a new piece of work every time, like a new contract with the audience... and yeah it's porous as a piece, it's improvised no bit of it is scripted... not even the questions sometimes...

**Ana Pais:** I thought there was a basic script...

**Terry O'Connor:** no, some of the questions are written down, but quite often if people feel like they're pushing on somebody and it's got somewhere good they'll keep making up questions to follow a particular idea or to bounce things around in a different direction... so that's really, if there was a way of diagrammatically representing the audience and their effect on us and the effect on the audience on how that affects the moment to moment delivery of the piece, Quizoola's the most open to that, it's the most open circuit of electricity going between the performers and the audience and around and around...

**Ana Pais:** would you say that the audience is participating in the performance? Or how do you perceive that?

**Terry O'Connor:** I'll say this: it's really, really, hard to do Quizoola when there's just a few people there, because then you feel that they feel awkward, because it's just a of them... and that they feel that they have to react in order to let you know that they're happy to be there.. and it becomes an uncomfortable group with a sense of obligation rather than a sense of easiness, ease, because it should feel like it doesn't matter if some people get up and go, you know, that that's part of the flow... (Ana agrees)  
Because in that performance the audience at it's freest is to be a collection of individuals... if you want to go to the toilet you can go, if you want another beer you can go and you can come back in immediately if you want.... You don't have to do the same as your neighbour, you don't have to be nudging them and saying "would you like to go now?", following a lead that anybody else is doing, of course sometimes in festivals there's a 10 o'clock walkout when everybody decides that they wanna go and see another show

but at its purist it's a nicely, it has solitude built into it I think, because you're in charge of your own time expenditure as a member of the audience... a solo contract...

**Ana Pais:** in a traditional venue you can always leave...

**Terry O'Connor:** but then you're making a statement which is "I don't want to be with this piece anymore" whereas in "Quizoola", coming and going is part of it- you're not expected to stay for 6 hours... so you're never really walking out... as a form of protest- maybe you are but we don't have to interpret it like that, whereas when you walk out of any other show that last 2 hours, an hour and a half, you're quite aware that other members of the audience think that you don't like it... How often do you think "oh they have to get home for a babysitter" or "they need to go to the toilet"... maybe sometimes when people come back in... especially again with the teenage audience we've had ... assume that people can get up in the middle and go to the loo and come back...

**Ana Pais:** you used the word caress to describe how you feel when you get a good laugh from the audience. Does that work the same way in a show like "Quizoola"?

**Terry O'Connor:** yeah it does but the balance between you and your other performer or your audience is much more fragmentary - because the last answer went a particular way doesn't mean the next question's gonna follow that emotional line or that your gonna follow that line of answering so you're really aware of a kind of composite mosaic of people, of their thinking of their psychology which I think is quite fundamental for us, it's a sort of resistance to the idea of the grand narrative of a fixed personality- a fixed deterministic version of what people are- that is constantly unstable and fixing itself and then re-fixing itself and moving around. I think that's the most exciting way to represent people onstage- as these unfixed creatures...

**Ana Pais:** I'm guessing that you are not aiming at producing a fixed effect in an audience in your shows, it's rather an openness...

**Terry O'Connor:** again in this last show there are moments when people are telling very personal stories, or making very personal addresses to the audience, and other performers are pulling in really different directions, so you're not allowed to settle really, you have to decide as an audience member which way you're gonna go, it's like the opposite of a theatrical focus where the main actor is standing in the middle of the lights and all the other characters that are standing still around the edges looking in at them giving them the focus... it's much more like everybody is pulling in a direction, where are you gonna position yourself as an audience member? Who are you or what are you gonna look at? What are you gonna feel? Cause even written into some of the moments of the performance are moments where the performers say to one another "we agreed that we weren't gonna say that" or "that's not the kind of material we wanna do" or "no, we're gonna carry you offstage because this is unacceptable" and constantly through the show there's disagreement about what is appropriate or good to put in front of an audience...

**Ana Pais:** do you think it's relevant that you use a word like caress to define such a state?

**Terry O'Connor:** yeah I'm being quite scathing about the actors ego, it's like caressing the ego, I think it's a low level of contract- but we all do it and we all kind of want it but it is like being stroked, it's not the highest thing to aim for really with your work.

**Ana Pais:** but it's way of acknowledging what's there, right?...

**Terry O'Connor:** yeah, but it falls into the most repellent mythology of the actor and the stage doesn't it? It's like adulation or something and I have that uneasiness with comedy, we enjoy it and we enjoy laughing and we enjoy the generosity that is behind a kind of comic moment- but o want to make people laugh is a bizarre thing...

**Ana Pais:** is it only with laughter?

**Terry O'Connor:** well here's the question: laughter is the most audible and significant change to the room apart from booing- we don't often get booing, or people walking out, laughter is the clearest sign that they are on your side like you said, so maybe that's why you can get suspicious of it because you can

think "hang on, leave 'em alone for a minute can they not just sit back and think?" or sit back and feel their way through? Do they have to be laughing every moment to let us know that it's ok? That's when it becomes the thing that you can chase too much I think...

**THOMAS LEHMEN**

**DANÇA, DE**

4 Fevereiro 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** in your performance “Schrottplatz” you purposefully engage in a relationship with the objects on stage. In what ways is that relationship similar or different to the relationship with people?

**Thomas Lehmen:** I figured out a theoretical model which would make sense in the theatre. I called it the theatre reality, the momentarily created reality. Anyway, it’s created by all sides, there is no passivity in the world so not in the theatre. The audience is observing and the the act of observation, participation in the theatre is a very active one. That’s what I always thought. What I do in my shows is that I present, and even announce to the audience a part of the show, what I would call the material, I announce it and then move two steps to the side. I do it. And then I step back to the first place where I came from and I ask the audience. Should I do it again or should I do something different? With that trick, this theatrical effect. I found out later (laughs) that this is in fact a very classic conceptual approach, to make the audience aware of their creative participation in it but they have to be given the space for that. In the triangle audience, performance, material all the factors take part in creating the idea, that stands in the top of the pyramid, the momentary reality of it.

**Ana Pais:** Do you think there is a collective sense of emotional or affective activity and is that relevant to you?

**Thomas Lehmen:** Yes, some people use it as a trick, some people are more at ease with it. But audience seem to decide on smell. Dancers are usually scared as hell before they go on stage. And the audience, they made a research about it, they seem to smell the fear of the dancers. This is a situation of distrust. I experienced a lot of fear as a performer. From the moment I make something funny, intentionally or not, and the audience starts to laugh and react positively [ahhhrr, suspiro de alívio]... and the show can go. Sympathy and so one plays a vital role in the performance.

**Ana Pais:** Do you think it affects the aesthetics of the performance?

**Thomas Lehmen:** I was not really researching about this. Emotions don’t play a big role in my shows because I find they very misleading. It’s not about emotion it’s about sensation that something works.

## TIAGO RODRIGUES / MUNDO PERFEITO

### TEATRO, PT

21 Dezembro 2012, Lisboa

**Ana Pais:** É importante para ti pensar a relação com o público quando crias um espectáculo e quando o interpretas?

**Tiago Rodrigues:** O ponto de partida é sempre essa relação com o público, a situação de estares com um público numa sala determinada noite. A minha relação com os materiais, o treino, o debate nos ensaios, está sempre sujeito à natureza dessa relação com o público. Por um lado, essa natureza é muito condicionada pelo espectáculo, por outro, pelo que tu reconheces que é a tua relação com o público quando estás em palco. Para mim há duas ou três coisas fundamentais que foram formadoras para mim muito no início das minhas experiências como actor e que reconheço ainda hoje.

Uma é assumir a presença do público, acaba por ser uma condição do teatro, a ideia de que não estás nunca a fazer o esforço de que o público não está presente. O contrário disso. Estás no espaço cénico porque há um conjunto de pessoas para testemunhar tu estares em palco. É condição e natureza do teu trabalho, é a observação dessas pessoas. Esse lado de testemunha que é sempre um espectador. Tudo o que tu faças está a ser observado, faz parte de tudo o que tu faças e é para ser observado, mesmo o que tu escondes. Tudo o que fazes é para outros. Não é criar uma ilusão que podia ser não observada e continuar a ser válida. A segunda coisa é, se tudo o que fazes é para ser visto, então uma boa parte do teu trabalho é mostrar. Se é mostrar, então há aqui uma grande parte de comunicação. Esta palavra é importante. Está muito presente no meu trabalho. Como na vida, como te relacionas com outra pessoa? Estás a usar as narrativas e a situação performativa para comunicar com as pessoas. É importante que o público saiba disso. A Quarta parede nunca foi uma questão para mim. Como espectador sempre me perturbou. Há espectáculos blindados ao público – tenho muita dificuldade com essa ideia, por isso tudo o que eu faço em palco é sempre muito vulnerável à assistência, no bom e no mau sentido. Por um lado, é o que eu desejo - que a presença do público activa aquilo que eu faço e dê sentido àquilo que eu faço – por outro lado, a presença do público pode controlar aquilo que tu fazes. Há um jogo muito interessante, mas a vulnerabilidade tem de existir. Eu gosto que o público se aperceba dela, que participe, que tenha a oportunidade de observar que a sua reacção está presente no espectáculo mas de participar no espectáculo ao reagir (genericamente, silêncio ou não). Há um olhar e uma atenção que não se traduz para mim em energias e o discurso mais místico da energia mas percebo que o acumular de reacções, de atenções, de olhares, de um público que tu também podes observar como actor cria um contexto, o contexto único daquela noite e gosto que esse contexto contamine o espectáculo. e que o público perceba que, ao adormecer possa contaminar o espectáculo.

**Ana Pais:** Como é que o público activa o espectáculo? tens a percepção dessas reacções e atenções?

**Tiago Rodrigues:** A forma como entendo o trabalho de actor permite responder melhor a essa pergunta. Interpretar é só uma faceta do trabalho de actor. Eu nunca vivi essa experiência de forma continuada. O trabalho de actor no teatro passa sempre por ser criador, co-criador, etc. Actor implica muitas coisas. Alguém que está na origem da concepção do espectáculo, mesmo quando há uma direcção. Se tu tens propriedade sobre a autoria do espectáculo enquanto actor, e eu sinto sempre que tenho, tu podes ser autor em palco. Podes tomar a decisão de, em função de, naquele momento, segundo a tua leitura, não científica, mas organizada daquilo que está a acontecer esta noite e onde o público é um factor determinante. Essas decisões fazem parte de um espaço de liberdade que tens num espectáculo. O que me activa é ter de tomar essas decisões, saber que há uma margem, um espaço de escolhas e tomar essas escolhas, e perceber o seu efeito, como num jogo de cartas em que uma carta condiciona todos os jogadores e o rumo do jogo. É uma leitura permanentemente do que está a acontecer. O espectáculo que é um jogo que as suas regras – inerentes ao discurso do espectáculo – que tem a dose de imprevisibilidade de qualquer jogo.

**Ana Pais:** O que é activar?

**Tiago Rodrigues:** Activar é guardar o espaço dentro do jogo para que o público seja uma carta, um jogador, um dialogante. Como é que isso acontece? Para mim, acontece sempre com a cumplicidade. Há ou não há cumplicidade com público? Uma das melhores formas de ajuizar isso é o humor, se percebe

ironia, sarcasmo, cinismo, no nosso comportamento, já consegue ter uma segunda leitura. A partir desse momento, então tens cumplicidade, o público está a perceber a narrativa, a personagem, ou noutros mais pós-dramático, a distância que tomas em relação ao discurso verbal ou ao comportamento, mas pronto, a ideia que consegues estabelecer uma via aberta com o público para além da narrativa. A ideia de que o público acede às duas camadas, é sinal de que o público que é teu cúmplice como que estás a fazer e com a distância que estás a tomar. Esse é o termómetro mais fiável.

Depois há o olhar do público. Para mim é fundamental olhar o público e ajuizar se a pessoa está atenta, como qualquer pessoa que fala em público. A cumplicidade já é um acontecimento performático, já é um objecto, esta observação (do público) não é mas é o que me permite escolher o próximo acontecimento. Também há a gigantesca margem de erro em relação àquilo que te está a oferecer. O público não está treinado para participar no teu espectáculo e tu estás. Há naquilo uma *décalage* enorme. Depois há outras coisas interessantes de analisar, por exemplo, o impacto de um grupo de estudantes numa sala, do dia de estreia (há estreias super críticas e ansiosas e outras super calorosas), do último dia (normalmente é super caloroso mas também há outros mt exigentes, sobretudo quando o espectáculo tem uma aura de ser bem sucedido), depois estas pequenas convenções (levantar no fim, aplaudir 3 vezes)... Não acho que a obra aconteça até ser testemunhada.

**Ana Pais:** Como é que sentes uma noite de estreia?

**Tiago Rodrigues:** Tem um lado explosivo, teste absoluto, ritual de iniciação da coisa. É isso que me interessa como actor. Esse momento efêmero e finito para o qual tu investes a tua criatividade e energia e está cheio de falhanços e tropeções, por muito que te tenhas preparado para esse momento porque está cheio de imprevisíveis. É impossível lidares com todas as circunstâncias de um espectáculo, mas eu acredito que esse é que é o momento de criação artística, os outros são todos momentos de preparação.

**Ana Pais:** O que é que o público te dá?

**Tiago Rodrigues:** A primeira coisa é, dá-te uma espécie de olhar inicial que tu perdeste no momento em que tiveste a ideia e que nunca recuperas e que te devolve a razão porque estás a fazer isto. Perde-se quando estás a fazer o trabalho. O público devolve-te isso com muita violência, qualquer coisa que é diferente daquilo que era o teu impulso inicial mas numa estreia isso é o acontecimento intelectualmente mais fulgurante. Ao longo do espectáculo o público diz-te o que é que aquilo é, o que é aquele objecto. É muito violento mesmo quando é bom, quando é reconhecimento.

**Ana Pais:** Como é que sentes?

**Tiago Rodrigues:** Em palco sinto sobretudo isso, rapidez, fisicamente mas também intelectualmente, energia, qualquer coisa que está num patamar acima da normalidade em relação directa com o facto de estares em público. Eu não me enervo (para correr riscos é preciso uma ultrapreparação, aí é doloroso até muscularmente). É como andar num carro a alta velocidade, mesmo sem bater, sem travagens, mas mesmo a alta velocidade, a 200 à hora, tu vais tenso e se fizeres 100 km assim, saís do carro e é ppppffff (alívio).

**Ana Pais:** Mas quando a relação com o público é boa, a coisa fica “mole”, sem tensão?

**Tiago Rodrigues:** Não, é muito tensa mas não é dolorosa nem cansativa. É tensa sem medo. O problema da impreparação nesses dois casos, já me aconteceu em reposição de espectáculos, mas numa lógica de estar suficientemente preparado o risco, a tensão não tem a ver com nervos nem ansiedade é uma tensão positiva, é a tensão do jogo, a tensão da atenção, que vem de não saberes o que vai acontecer e o teu trabalho agora ser estares preparado para isso e o teu corpo também pensa. E há outra coisa, muito interessante, tu tens ideias. Nunca mais é a primeira vez, cada vez é única mas nunca mais é a primeira vez. Das poucas vezes que fiz trabalhos mais convencionais, achei sempre que catolicamente que estava a pecar quando pensava noutra coisa ou que me vinha à cabeça qualquer coisa que não era dali. E depois percebi que esse tipo de pensamento divergente tem a ver com o que tu estás a viver nesse momento. Tens de conseguir gerir isso mas isso é parte integrante, não é de outro sítio. Se estás em palco e de repente te lembrás da lista de compras (não é o “usa isso”), é deixares que essas coisas existam também vão existir as ideias todas que têm a ver com aquele momento e que são ideias artísticas, são decisões... estares em palco a pensar tem a ver com este caos que, enquanto actor, aceitar que o teu cérebro e o teu corpo continua a funcionar em pleno, é tanto uma escolha como uma inevitabilidade. Eu acho que não devemos gastar tempo que isso está a acontecer. No momento em que percebi que era possível fazer isto



em palco comecei a ser muito mais feliz a trabalhar como actor. E acho que a observação do público tem muito a ver com esta abertura, com teres o oxigénio, assumires que aquele acontecimento é real. Gastas muito mais energia a esconder um acontecimento que é real e que toda a gente ouviu, como aqui no São Luiz, o eléctrico a passar cá fora, tua e de toda a gente, e introduzes isso seja real ou não. Isto depois tem implicações quase filosóficas no trabalho de actor porque significa que nunca mais podes dizer que aquele projector que te está a iluminar é o sol sem teres uma segunda leitura para aquilo que dizes. Nunca mais podes sequer tentar mentir às pessoas e convendê-las de que aquilo é o sol. Estares aberto para os acontecimentos desta noite tem implicações profundas, quase dogmáticas, sobre como é que vais ler, como é que morres em palco. São situações irrepresentáveis: morte, sexo, as coisas cruciais da vida, traumáticas, a alegria do nascimento de um filho. Tenho problemas com a credibilidade do actor.

**Ana Pais:** Achas que participação do público implica um trabalho? Ou achas que é passivo?

**Tiago Rodrigues:** Passivo não é uma boa palavra. É mais expressivo ou inexpressivo. Ele pode estar tremendamente activo, embora não exprima essa actividade. Há toda uma actividade de análise, de leitura de um espectáculo, que não é expressivo. No que toca a integrar o público e dialogar com ele, a expressividade é fundamental. Há todo um trabalho de análise que não o influencia.

**Ana Pais:** Tu sentes-te influenciado na maneira como sentes?

**Tiago Rodrigues:** vou falar mais alto ou mais baixo, mais rápido ou mais lento em função daquilo que é a opinião que eu formo em relação ao público. Claro que podem ser significativos em determinado momento do espectáculo, mas essa rapidez para mim é sempre condicionado pelo público desta noite e como ele está a reagir às minhas escolhas. Sou tremendamente influenciado pelo público. Ou melhor, influencio-me tremendamente pela opinião que formo em relação ao público. Tomo a decisão de deixar uma parte das causas das escolhas desta noite à análise do público. Preciso de olhar para o público, de entender o público, bem ou mal, para decidir.

**Ana Pais:** O factor sensível e corporal na relação com o público entra na equação das decisões?

**Tiago Rodrigues:** Sim sim, completamente. Agora soa mais científico e ponderado porque agora estou só a falar e não a fazê-lo. Exemplo: uma cena em que eu tenho de contracenar com uma atriz e criar um ambiente em que a questão é ameaça física. Se tiver um público muito sério, não posso ir demasiado longe de maneira a que pareça que é mesmo uma ameaça; se tiver um público que ri mais, mais descontraído, que entende o espectáculo mais ironicamente, então posso ir mais longe. Tem a ver com dramaturgia em tempo real, que não envolve só a relação com o público. Mais importante é a contra-cena. A minha presença em palco é completamente vulnerável à contra-cena. Não no sentido psicológico, mas dramático, das escolhas. Esta ideia da dramaturgia em tempo real é a expressão mais clara da vulnerabilidade da abertura ao público, aos outros actores, à situação toda. Tens de estar a analisar em permanência, esse analisar é tremendamente rápido, há escolhas que são instintivas. A terceira coisa (do início da entrevista) é a conversa que tens com os outros actores em palco contigo. Essa conversa tem algumas condições. Uma é termos um vocabulário comum. Com os elementos que temos, com estes códigos, conseguirmos ter uma outra conversa invisível, subterrânea. Se estamos a fazer a Antígona, a discussão que nós podemos ter sobre a personagem. Podemos ter essa discussão com os nossos corpos e vozes e os significados que conseguimos criar ao dizer uma frase desta ou daquela maneira, a cumplicidade que conseguimos estabelecer com o público. Usa o público para debater as duas visões ou três que pode haver de uma cena e usar a reacção do público para defender uma das visões, sendo que há sempre um contraponto que é o outro actor. Temos de ter este vocabulário comum. É importante continuar a pensar e usar estas ferramentas todas e debater com o público. O público é diferente todos os dias, activa esta discussão de formas diferentes e quando vais fazer o espectáculo pela 20ª vez. Esta terceira coisa prende-se muito com o público mas é mais da natureza da relação entre actores, esta conversa que pode existir em palco, entre actores.

**Ana Pais:** tens memórias de espectáculos extraordinários?

**Tiago Rodrigues:** Tenho várias. Na “Stand-up tragedy”, manipulando e problematizando o formato da stand-up comedy, de eficácia e economia de recursos, ali o que se tentou foi que com o mesmo formato e economia de recursos a eficácia fosse a menor possível. Era um espectáculo que interpela o público e problematizam o comportamento e a presença do público que tinha zonas vazias para serem preenchidas pelo público daquela noite que incluíam, por exemplo, acho que em todos os espectáculos fui insultado,

pelo menos uma ou duas vezes, sendo que houve espectáculos em que fui insultado durante fases longas. Perceber que essa ânsia de observação não implica querer aprovação ou simpatia, não é necessariamente um apelo ao bem das pessoas. Isso foi interessante e muito duro às vezes porque o sucesso do teu espectáculo, dos teus objectivos artísticos, passava pela reacção negativa das pessoas, se fosses insultado, se houvesse gente que sáísse, caso contrário, o espectáculo não se tinha cumprido.

**Ana Pais:** O espectáculo afastava o público...

**Tiago Rodrigues:** O “SUT” está no limite do quão importante a relação com o público é. Não tenho outro espectáculo em que essa problematização fosse tão fundamental. Único caso daquele tipo que me dá vontade de rir, do actor que sofre porque o espectáculo é tão duro e vai para casa com aquele problema. Aquilo era muito eu, a convenção era que eu falhava, que eu não conseguia portanto a opinião das pessoas não era sobre uma personagem mas era sobre mim, sobre o espectáculo que se desmoronava. Era a história de um actor que, aqui nesta sala, hoje falhou. Foi um bocado doloroso. Dependendo das noites, havia menos ou mais ironia, e quando havia menos era verdadeiramente duro, o falhanço não garantia a cumplicidade das pessoas. Quando não era entendido como um gesto artístico mas como um falhanço mesmo. Era um espectáculo de afirmação, de confronto, não erra um espectáculo de alegria. Era doloroso não no momento de fazer, mas imediatamente a seguir.

**Ana Pais:** Era a ressaca...

**Tiago Rodrigues:** Sim. Eu não era uma pessoa aberta naquelas noites, era ir para casa e fechar a loja. Outro espectáculo que, se eu tivesse de fazer uma reflexão sobre o meu percurso como actor especificamente faria através desse espectáculo, é o “Les Antigone”, que eu faço com os Stan, que estreou em 2001. (...) vêes as pessoas. para nós o espectáculo agora, é ver como é que tu fazes esta cena (ah pois, isto se calhar tem a ver com que te aconteceu). Tudo o que tu fazes és biográfico. Isto vem confirmar as minhas melhores expectativas. Estás em palco como actor é um gesto biográfico, está a ser escrita a tua vida naquele momento. Não te estás a anular em nada. Há actores que querem desaparecer dentro da personagem, o que acho é que acontece exactamente o contrário disso é o desaparecer da personagem dentro deles. A ideia de eu olhar para ti e és tu inteiro e ainda assim eu poder ver um Hamlet ou um Macbeth. não tens que ceder um milímetro do que és para alguém ver isso. As antigonas é a prova física de que isso acontece. A história do espectáculo é a história do espectáculo até hoje, dos cinco actores que fazem o espectáculo. (...) não é só a prova da intemporalidade do texto mas a prova da temporalidade tua.

**Ana Pais:** Há práticas contemporâneas de actor que assumem plenamente do paradoxo teatral. Qual é a diferença? Pede-se outra coisa ao espectador?

**Tiago Rodrigues:** Sim. Assumir o paradoxo e dizer eu sou o Tiago Rodrigues a fazer algo nestas circunstâncias teatrais, em primeiro lugar, abre espaço ao público. Diz ao público eu não vos vou impingir o “Woyzek”, como eu não acredito que só possa ser uma coisa, como eu acho que na realidade este é um problema vosso. A personagem existe no texto e visto por um público, não existe no meio. O teu trabalho tem de estar incompleto enquanto actor, tens de deixar o público completá-lo. O que torna único no teu trabalho é inventar o teu cânone, o teu discurso sobre aquela personagem. Existe a tua maneira de fazer o Hamlet. Sim, este paradoxo dá trabalho ao público, cria liberdade e responsabilidade ao público. Esse paradoxo não devia ter de ser assumido porque isso é a verdade. O fundamental não é assumir o paradoxo, o fundamental é não perderes energia e criatividade a contrariar esse paradoxo que é verdade. Isso tem mais a ver com o que dizes não. Um dos mal-entendidos do “pós-dramático” é a ideia de que há uma sofisticação no discurso teatral que só se atinge pela recusa da narrativa. Mas a escrita também se alterou, a escrita hoje é de colaboração. A hierarquia do texto é que se alterou, não tem a ver com discurso. Eu não vejo diferença entre um actor dos Forced Entertainment, que nunca fará um texto de repertório, e um actor dos Stan, que só faz repertório, não são profundamente diferentes. A minha escrita e a encenação vem sempre de ser actor. Mas não sou actor por nenhuma dessas coisas. É um território autónomo. A soberania da personagem sobre o actor é uma fase, tem balizas históricas. Em Portugal há uma grande mistura desses mundos, às vezes até num mesmo espectáculo. Na presença em palco é que essas coisas se definem. A situação do espectáculo é que define o nível de contemporaneidade da obra mas não o estilo da escrita. Há um Hamlet dramático e um Hamlet pós-dramático. A diferença só se vê no palco. O grande desafio é como é que contas histórias, como é que organizas o espectáculo de forma ao público poder fazer uma travessia, a estar presente de uma forma que tem um eco íntimo, pessoal mas também que a ultrapassa de alguma forma. Nunca consegui fazer, mas são sempre aproximações disso. O público é essencial, o eco íntimo pode gerar um eco colectivo que

ultrapassa as pessoas, uma coisa que tem reacções diferentes mas que está a gerar qualquer coisa. O que eu gostava mesmo de fazer: a ressonância que tem para ti quando lês uma coisa que já sabes que milhões de pessoas já leram: o *Dom Quixote*, tens a sensação que aquilo está a acontecer contigo agora, que és o único, tem a ver com a leitura, isso misturado com a ideia de assembleia se estamos 30 a ouvir uma coisa e sabemos que estes que os outros 29 ouviram a mesma coisa, epa, se calhar aconteceu alguma coisa com eles também. A mistura destas coisas é a ambição última de trabalho de actor. Fazer estas duas coisas ao mesmo tempo o máximo de tempo possível, é a minha definição de trabalho de actor.

Há momentos em que consigo identificar no público um clique: a partir deste momento esta a obra tornou-se significativa para ela. E muitas vezes é uma coisa emocional, ou seja, de reacção imediata porque a pessoa se comoveu ou achou imensa piada, mas é uma coisa de RRRSSS tou aqui, é através da emoção ou da reacção. O intelecto funciona ao longo do espectáculo por acumulação. Aquilo que efectivamente influencia o espectáculo é esse clique emocional---até fisicamente o público passa a estar sentado de outra maneira. As pessoas ficam com uma presença e com uma atenção diferente. E isso acho incrível observar.

## TONAN QUITO

### TEATRO, PT

21 Abril 2013, Lisboa

**Ana Pais:** adjectivar o público como bom ou mau faz sentido?

**Tonan Quito:** Não me interessa essa conversa de bastidores. É uma linguagem pobre para falar sobre o que está acontecer no espectáculo entre o palco e a plateia. É pobre. Há tanta coisa mais interessante do que esse tipo de comentários na relação com o público.

**Ana Pais:** Mas há necessidade de aferir essa relação?

**Tonan Quito:** Sim, não pode ser de outra maneira. Como criador, a preocupação com o público. Não como eu gostaria que o público reagisse ou pensasse porque é boa a pretensão mas não trabalhar em cima disso. E um outro lado é que estou perfeitamente nas tintas para o que o público pode pensar. Não posso estar demasiado preocupado com o público senão fico fechado no acto de comunicação. Isso em demasia senão condiciona muito. Como actor, quando estou a fazer é mais prático. Tu percebes isso, uma plateia que tu estás a perder, tu percebes quando eles estão muito atentos, quando estão a gostar. Uma coisa que me acontece ultimamente é já não trato o público como uma massa. Cada vez mais, o público para mim são indivíduos e é uma coisa que eu sempre tive e agora tenho mais, para mim não há o escuro, por mais que a plateia esteja iluminada. Eu consigo sempre perceber quem é que está sentado em que lugar e faço esse esforço de quando estou a representar, independentemente de estar a trabalhar com quarta parede ou não, estou a dialogar com cada uma das pessoas. Tento estabelecer uma ligação com cada um deles, falando de modo diferente para cada um, sem mudar as intenções mas perceber que há uma coisa diferente com cada uma delas. Perdê-las é uma boa palavra. Ir lá busca-las, ir conquistá-las, olha agora perdia-as, esta já desligou...

**Ana Pais:** Como é que tu sentes isso?

**Tonan Quito:** Porque não está concentrado no que está a fazer? (risos) é tão simples como esta conversa que estou a ter contigo. De certeza que há vários momentos nesta conversa em que tu já desligaste. E se calhar isso aconteceu e tudo bem, também há espaço no teatro para isso. Como espectador gosto que me deixem um bocadinho em paz, eu estou a perceber o que vocês estão a querer fazer, não me venham cá fazer cócegas. Tu estás a contar uma história e queres que as pessoas te oiçam. Tens de ter alguma perspicácia para perceber se estão atentas ao que estás a dizer, se estão atentas mas já não estão a ouvir ou quando se estão completamente nas tintas, ou quando estão a adormecer, não quer dizer que isso seja mau. Confesso-te que só nos últimos 4, 5 anos quando comecei a fazer um teatro sem quarta parede, é que comecei a perceber que há outra maneira de estar com o público. Só agora é que começo a fazer esta reflexão, e a começar a perceber, durante o espectáculo, se isto está a interessar às pessoas. Às vezes há uma reacção. Às tantas, quando estás a fazer e fazes uma pausa e sentes da plateia que ali um latejar, aquele pessoal todo calou-se e está mesmo a ouvir, sentes assim uma massa de energia, pronto, a palavra é energia. Não sendo eu um crente dessa linha, efectivamente existe. Tu sentes, sentes. Por mais que faças uma coisa como o “Entrelinhas” (dir. Tiago Rodrigues, 2012), que era eu a fazer para 35 pessoas, dá mesmo para perceber, olha hoje o problema é meu. Há dias em que és mesmo tu que não estás a conseguir passar aquilo para as pessoas. Estás sempre a pensar no que tens de fazer e não estás efectivamente lá. Parece que estás sempre atrás do espectáculo, o espectáculo está a acontecer e tu estás sempre atrás dele, estás sempre em esforço. Há o desenrolar da acção, ela está a ir mas não és tu que estás a despoletar as coisas, às vezes és tu que estás em controlo de tudo e consegues efectivamente ir lá buscá-las. E depois há sempre um efeito no público quando estamos em grupos que é se conseguires agarrar um esse um vai conseguir arranjar mais à volta dele e aí consegues, em espectáculos mais pequenos, sentir que que a sala está atenta.

Tu estás a conseguir comunicar e elas estão a mandar materiais de volta para tu pegares nisso e trabalhar. É a nível de reacções e de estímulos. Há sempre um estímulo, intelectual ou emocional, que eles te devolvem e que se estiveres interessado em explorar para alterares a tua interpretação dessa noite, só tens

a a ganhar. Se estás interessado em estabelecer uma relação com o público e se estás a trabalhar em função disso, tem de alterar. Tens de ser sensível para mudares tudo de for preciso.

**Ana Pais:** o público altera a tua maneira de fazer?

**Tonan Quito:** Sim, e é muito irritante quando não altera. Vou cumprir ou não vou cumprir? Depende dos encenadores. Efectivamente as noites são todas diferentes, não estás sozinho estás com o público tem de haver essa comunicação, não podes ser autista.

**Ana Pais:** Eles dão-te alguma coisa?

**Tonan Quito:** Se calhar estou mais sensível a isso neste momento que eu estou a atravessar, mas obviamente estão sempre a dar. É como um jogo de ping-pong. És tu que comesas, és tu que lanças, ou não, se calhar comesas logo a ouvir a sala (ah olha, estão a falar, quando comesas será que se calam logo, etc). Isto é muito rápido, mas tu não percebes se foi a tua acção é que fez despoletar as reacções do público ouse foi aquilo que tu disseste, estás sempre num compromisso.

**Ana Pais:** Se a presença do público é uma condição *sine qua non* do teatro então o que é que ele está lá a fazer?

**Tonan Quito:** É uma boa pergunta. Não é o que ele está a fazer mas porque é que a gente precisa dele lá, porque é que é urgente ter aquelas pessoas ali e não outras. Não é para eu fazer o espectáculo – posso fazer um espectáculo para uma sala sem público podemos é discutir se há teatro ou não: eu estive a fazer teatro, as pessoas é que não foram lá.

**Ana Pais:** Imagina que fazias um dia com público e outro sem público?

**Tonan Quito:** É o que faz sentido. Estás a ensaiar e se não há um dia em que fazes aquilo para alguém não faz sentido. (...) é ali que se revela se o que estiveste a fazer faz sentido ou não.

**Ana Pais:** E revela-se de que maneira? Mostram-te coisas que não sabias?

**Tonan Quito:** Sim, claro. Como criador fico mais descansado, é um trabalho colectivo. Como actor, fico mais a duvidar, duvido de tudo. Vou descobrindo coisas novas e podem ser coisas simples. Podem ser coisas muito simples. Há um questionamento que se torna muito mais profundo porque deixa de ser individual. Pensas que esta cena é sobre o amor. Mas quando comesas a fazer, pela reacção das pessoas, comesas a perceber que isto não é nada sobre o amor, isto é uma cena política. Isto descobres com as pessoas. Infelizmente as carreiras dos espectáculos já não são suficientemente grandes para a gente conseguir desenvolver qualquer tipo de relação com o público, portanto, esta conversa é muito interessante por isso. Esta conversa de nós e do público é uma conversa que rapidamente se pode vir a tornar estéril no nosso panorama teatral porque 6 ou 5 dias, não podes tirar nada. Ah, as pessoas gostaram as pessoas não gostaram. sabes lá se as pessoas gostaram ou não, já acabou...

**Ana Pais:** Então já não se pode fazer crescer o espectáculo? tem a ver com quê?

**Tonan Quito:** Há várias coisas, em vários campos. É intelectual, um pensamento que tens sobre as coisas e que tu vais questionando, sobre o estás a fazer a partir da reacção das pessoas ou dos outros em cena. vais alterando e vais tendo mais maturidade no que estás a fazer, vais-te espatifando mas também vais tendo mais consciência do que se está a fazer. Passa sobretudo por uma consciência. Depois há a questão emocional, vai havendo uma musculatura emocional tua na relação com as coisas e com os outros e muitas vezes é intuitiva. No meu caso, isso passa muito por ser uma questão intuitiva que passa por estar. Há um estar em cena que à medida que vais estando mais ali vais começando a sentir-te cada vez mais livre. (...) vais-te apropriando mais, vais percebendo mais do que está á tua volta. Vais estando mais nos sítios, as coisas começam a te pertencer mais e sentes-te mais à vontade para ires mais fundo.

**Ana Pais:** tens memórias de espectáculos que tenham corrido muito bem ou muito mal?

**Tonan Quito:** Tenho, tenho. Por exemplo, adoro pessoas que dormem em espectáculos. Eu estou a falar e olho para a cara deles. Olha uma pessoa no “Entrelinhas” dormia mesmo assim de boca aberta. Eu olho, as pessoas viam que ela estava a dormir e eu continuava a contar histórias. O namorado ao lado mais

encavacado do que eu. Perguntas-te, faço uma graça ou não faço uma graça com isto. Naquele dia decidi que não ia fazer nada. Mas estava com ele, percebia o drama dele. Mas às tantas ele também se conseguiu abstrair e tu percebes e às tantas deixa-se ir. A questão é: dás importância? Ignorar é a pior coisa que podes fazer. Naquele caso específico houve ali uma coisa que eu percebi, percebemos todos, há uma suspensão, vais continuar com a história? Pronto, continuamos com a história. Estás sempre a reagir em tempo real, como se estivesses um bando de gente a rir-se a bandeiras despregadas. Às vezes é um bocado vaidoso. Fizeste uma coisa, alguém se rio, epa boa. Mas há dias que não se riem. Tudo bem, não fico muito tempo a pensar. Com o público conseguimos ter uma relação mais sincera. com a distância do palco à italiana, se não estão a curtir não estão mesmo. Tens de perceber se é um público que não quer ouvir piadas e quer ouvir a história. No “Plasticina”, do Nuno Cardoso. Palco à italiana. Temos uma cena em que somos os mauzões da fita, uns delinquentes, e a gente dava-lhes uma grande tarefa e tal. Estamos a dar as cartas, íamos jogar às cartas “vamos lá a ver que jogo é que tu tens”... de repente, há um gajo que se levanta da plateia e diz “grande merda”, desceu as escadas, parou, olhou para trás, veio a mulher também, desceu as escadas, ficou parado á boca de cena, nós de cartas nas mãos a olharmos uns para os outros. a sala estava cheia, eu ia a falar... o que é que tu fazes? Percebeste perfeitamente que havia gente que concordou com ela. Ficou um silêncio, ninguém dizia nada. como é que eu permiti que aquele gajo dissesse grande merda é que eu ainda não sei. Eu comecei-me a rir, a rir, a rir... olhámos uns para os outros e ríamos todos, assim a ver o que é que fazíamos. E tu ficas assim, pronto, ok. O que é que tu fazes numa situação destas? O que eu pretendo procurar na relação com o público é uma coisa muito verdadeira como eu tenho no meu dia a dia. Não que o teatro tenha de ser um reflexo do dia a dia, mas há ali uma ligação que tem de haver entre ti e as pessoas, independentemente do sítio onde a colocas (ficção, realidade, da ironia, da metáfora), que tem de ser sempre verdadeira.

**Ana Pais:** A ligação define-se pela verdade?

**Tonan Quito:** Pela busca dela. Por uma ligação tão simples como se eu pusesse no final de cada frase, “não achas”? mas nem sempre dá para explorar isso, é um trabalho que leva anos.

**Ana Pais:** E a expressão o público está connosco?

**Tonan Quito:** Acho tão giro quando está comigo do que quando está contra mim. Porque estão e eles descobriram um espaço para estar ali, activos. O público activo é um público que está a reagir, que está a pensar contigo e que está atento; o público passivo não entrou no espectáculo, não está lá, não reage. Sendo o teatro um espaço público, é um espaço de expressão entre os indivíduos, não posso ter a pretensão de, estamos todos no teatro e só falo eu. Não faz sentido. Na convenção teatral, há uns que falam e outros que ouvem mas neste ouvir há um ouvir mais activo e menos activo. São ligações, são cumplicidades. Há um esforço físico (para comunicar). às vezes saís todo partido e não sabes o que é que aconteceu. (...) Em último caso, queres que as pessoas se emocionem. (...) Há uma aprendizagem emocional que nós fazemos como indivíduos que se calhar o teatro também pode evoluir um bocadinho nesse sentido. Não através das emoções impossibilitar que as pessoas pensem mas se calhar tudo em conjunto ainda há um trabalho mais profundo que pode efectivamente acontecer.

**TONY TORN / ONTOLOGICAL-HYSTERIC THEATRE (RICHARD FOREMAN)**

**THEATRE, USA**

3 Março 2012, Nova Iorque

**Ana Pais:** do you think there are good and bad audiences?

**Tony Torn:** the contract you have with the audience, unless you are doing something with direct address, they have to try to imagine that they are not there, that they are witnessing something. The audience is a part of the performer's experience. They are shaping the performance. As a performer, part of my strength and part of my weakness is being hyper aware of the audience. We have to balance our need to approval. Certainly the audience is always the extra-character in the room. For me there is no way to get away from it. When you're performing in front of a large crowd you are always negotiating the moment to moment experience based on the parameter of their response, even if it is silence. Because within silence there is tremendous energy in the room that you pick up and there are some people who work very hard to block it out because they can't operate otherwise. some people get very distracted. I have been training not to be so susceptible to the audience, but that is the place where I go spontaneously. The joke with Foreman is always that the audience is far better lit than the actors. He likes to shine the lights right on the audience's faces and what it does, it makes them very bright and then there is a plastic wall in between the performers and the audience often. This is an effect that he likes. The light reflects into the screen so the audience is watching their own reflection. They have a hard time watching the actors, whereas we can see every pore, every face. its performing for a group o faces. This was a very disconcerting experience but it is something I easily adapted to because it fits my nature.

**Ana Pais:** could you talk a bit more about how the audience shapes the performance? how does it interfere with your performance?

**Tony Torn:** It is not supposed to affect the performance but it does. When you're performing a live piece what we are basically doing is trying to recreate a score. And, instead of a musical score, it's a score based on language, movement where you are and what your relationships are. And there is always a room built into that. Even if it's a piece that is not based on improvisation, there must always be improvisation in how you meet each moment to moment on stage. And that's the most exciting thing for me about performing. The piece starts and it's moment one all of a sudden. All of a sudden you are launched and between that and when the piece is over there is a string of being in the present. And no matter how mechanically the piece is put together, there is not getting away from that. So you are kind of dancing in the string of moments, one after another after another after another. So how you land on each moment is affected by what the energy in the room is. And because the energy is changing around you...it's basically like the weather, so you are on a tight rope and it depends on how strong the wind is or whether there is a vibration that makes, you know... so if the wind is coming strong from one side, what happens if it suddenly shifts... "

**Ana Pais:** but the wind can come from both sides, right? From the stage and from the audience

**Tony Torn:** oh, yeah, exactly. We are getting out of pure 3 dimensionality here. It calls for a lot of different things... A huge amount of it is also how what happens inside, psychologically. Especially if, like me, you are aware of the fact that...part of the danger is the need for approval...(...) you want this sense that someone is witnessing you.

**Ana Pais:** do you think it's only about watching?

**Tony Torn:** no, but that's a huge part of it. Because it's so ephemeral, it's about the attention, with the eyes and the hears and the nose and everything. If it was just about watching it would be a bit limiting. It's an energetic thing. I don't want to get all-mystical about it, but it's like atmosphere and it's like the weather change...

**Ana Pais:** so how does a rainy performance feel like?

**Tony Torn:** It depends whether or not you are in the mood for rain.

**Ana Pais:** So the mood has to match

**Tony Torn:** Yeah, but it never does... so the only thing you can be certain about is that it will change so I try not to be so affected but it's impossible not to. So, a rainy performance... sometimes the audience is very active and you feel there is a give and take. You send something and they through something back and you grab it. Sometimes it feels artificial. Sometimes audiences are pumped up by things for reasons are not happening on stage. They have expectations, their own desire to make something happen and that can be problematic because sometimes you feel that they are forcing things to be in a certain way. but when it works it's like being addicted to sugar.

**Ana Pais:** how do you know the audience is with you?

**Tony Torn:** Well, because it's a totally energetic thing. First of all, as a performer you are always putting energy out, even if you are doing it by creating a negative space and being very still you are putting something out there just by the fact that you are doing an action that is being witnessed. So the audience is supposed to sit there relatively passively while the performers or actors are acting. The performers are performing the audience is witnessing. So the obvious thing when you are looking at it is performers active/audience passive. When they are not with you, in a sense, it's just that, you get a sense of passivity. You get a sense that what you are giving to them and you are not getting it back. And then there is a question if this is necessary. When the audience is with you in these terms, the way it feels is that the conversation is constant. You do an action or you say a word or something happens. The energy flows of the stage into the audience, it recycles and comes surging back, so it's like the ocean. The wave goes crashing and then it is sucked back in and ... so when it's happening like this you feel like there is this give and take, a suction and then a wave, a suction and then a wave

**Ana Pais:** A conversation that is a permanent movement...

**Tony Torn:** Exactly, so the relation of energy with the audience is going through them and coming back and there is a challenge in that as well. when it's really best is not just because the audience is giving you approval, it's because they are challenging you in doing something and it is almost like what we get back could be a question and then it's really great. When you don't feel like the audience is with you is when this sucking, this undertow feeling of the ocean is coming out that the wave is not coming back at you. You just feel a drain... you feel judgment, you feel people saying I am not going to commit to this, or saying blablabla... The thing is because I feel this sort of things so intensely I had to tell myself that this feeling it not to be trusted in terms of judging if the performance is actually working to the audience. There is no guarantee in this feeling but it's a real feeling... you later find out that the audience could be withholding that very easy affirmation while still getting a great deal out of the piece. What about the backstage conversation? Does your opinion match with the others?

(....) you can have individual moments with the audience but everyone agrees if there was sunshine, or rain or snow...

**Ana Pais:** you also worked with Reza Abdou. How was it?

**Tony Torn:** In terms of the relationship with the audience, working with Reza was really complicated because the work was so much about provocation. So, for example, before we started doing some more site-specific work, for a short period we were at a big traditional house, LA theatre center. We did a piece called "Bogeyman". We were often working straight to the audience. Because it was steep and a shallow audience, we could also see everyone. Because of the provocative nature of the work, we could see entire rows getting up and leaving simultaneously. there is no way to avoid it. you had to basically, you couldn't let the audience stop you. Reza's works was so fast, and it was so dangerous because we were doing very tricky things. You really felt the audience response viscerally. In "Love Remains", we would be chasing murder victims in the audience and stabbing them and they would be covered with stage blood, we would be forcing people to move, screaming at them, hurting them. It's funny because certainly we were able to engage with the audience in a way where we did not have to leave them as the passive responders, we engaged with them directly in a very aggressive way. I was never able to stay there in a happy sadistic way. In a more self absorbed



acting, the relationship with the audience is definitely still happening. I think it's been happening ever since. I don't think it ever changes. We just have to realize there are different levels of acknowledging what's going on anyway. So it's not about whether it's happening or not because it's happening regardless; it's about perception and about how you respond to it. With this post-traditional thing, the idea that there is maybe a third place, a different place beyond these traditional forms where it's ok. But then you have the circus.

## **TORI SPARKS / PUNCHDRUNK**

### **TEATRO, USA**

16 Março 2012 (Skype)

**Tori Sparks:** So my career has been in site-specific performance, the experimental, the environmental, that's where my interest is and that's where my niche is that I've found myself in New York. I trained in a proscenium theatre with traditional dance classical dance, ballet, modern, musical theater but when I moved to NY this is just sort of where I fell in and where I fit and I have always been drawn to performance that's very emotive or has a narrative or is theatrical and through the evolution of all this site-specific work. I think this construction right now is kind of capitalizing on all that investigation. And it's the biggest most thorough performance that I've been able to do in that theater and dance actually are equal in the performance. I love it, I think that it's really satisfying work for that reason because it's so visceral and it's raw and it is acting but everybody's so close that it's beyond acting. You have to be real all the time and so what does that mean for you if you're having to be, not necessarily you, but embodying these people so thoroughly that people close to you can read your eyelashes. It's a different challenge I think than being on a stage.

**Ana Pais:** How is it different for you doing it every night for so many hours after almost 500 shows?

**Tori Sparks:** Well you know it's actually been more than that because I did the Boston run as well... Everybody keeps asking me about how I feel doing the same role for that long and first of all I wouldn't be doing it if I didn't think that there was anything to be learned from it and you learn from how tired you are- you make different choices when you're totally exhausted than when you're fresh... and in this show you make different choices every single night, every single loop, because you're dealing with so many unknowns... you know there's 400 people and they all think differently so that changes your show every single day and you go through an evolution with the character and the character development and your performance over that kind of period of time and I think it's such a privilege to get to do that... you go from being sort of detached and removed from this character you're portraying to fully embodying it to living and breathing it to needing to get away from it and you kind of morph between these places with this character that you're playing... like right now it's this place where I'm like on autopilot, it's so natural for me... and when I go to teach it to other people I have to remember that there's actually structure... the intentions are no longer obvious to me 'cause I've embodied them so easily now... so it's always good to go back and refresh yourself on the work and realize why you're doing things because it becomes innate at some point, especially with the length.

**Ana Pais:** how different does it feel to perform in a proscenium theater or in this type of setting? how does that challenge your performance in terms of connection with the audience?

**Tori Sparks:** with the proscenium theater you know that they're there but they're in the dark: they're "out there". And there's the fourth wall so you don't have to really see them or see their reactions and in our show they are as close as they want to be and they're masked so we can't really read their faces but body language and the expression through you're eyes say everything... you don't need words, you don't need facial structure to see how someone is feeling or interpreting something, it can be as simple as how they're postured when you're performing something... so having that information being filtered into you as you're doing your performance you're receptive to it... you can choose to react or ignore or whatever with that information... but nonetheless it's there and we respond to it quite a bit because we have to navigate them and are also trying to keep them pulled into the story and keep them engaged... but it's a tricky line because you don't want to be performing just to get someone's attention... but we're human and you can't help to notice if somebody is distracted or bored or really into it and it's a real responsibility of shifting between that with them... and people have also a bit of a group mentality too where they're looking to each other to figure out what to do and they're in an environment where they can do anything they want but that doesn't mean we're free thinkers, it doesn't mean that people are free to think on their own... it only takes one person to do something and then everyone's doing it... and we witness that all the time, I think it's really remarkable how the human mind works, and choice, how choice works...

**Ana Pais:** do you feel that it's more satisfying than the theater for you?

**Tori Sparks:** I think, performatively yes, but I don't want to discredit proscenium work because sometimes you just wanna go and you wanna watch something, you wanna have something presented to you and you wanna be anonymous, you wanna be removed... you need to be absent from the action... and then there's other time like this where it's such a privilege to be completely involved in it... but that takes a lot of your energy... so they ask different things of you and I think at different times you need different things... performatively though, it's so much information, it's so much going on that it's really unique, it's completely unique...

**Ana Pais:** you know this expression... that the audience "is with the actors or not"? Is that translatable to immersive theater?

**Tori Sparks:** absolutely, I think you know even more so if they are or they're not in this, because you can see them and they're standing right next to you and people give off energies and people give off vibes... in a proscenium sense you're feeling an overall room, an overall space and a cumulative energy coming at you and in our experience that is there as well but it's also individualized and you can see it, it's tangible, they're right in front of you...

**Ana Pais:** And how does that affect you performance in particular? The way you feel and respond...

**Tori Sparks:** So each scene has a message to be delivered and a goal. You're trying to reach a goal in each scene and if that goal is met you feel like you've succeeded... even if it's not it's ok because you can't predict what people are gonna do... and we have a very structured show, everything has been well thought out, nothing's improvised necessarily and no matter what happens we are to carry out exactly what we were told to do... so the show's not interactive in that sense where an audience member can't change what we do... they can't pick up a prop and suddenly the scene becomes something else... but you do play to them in that aspect where you're hoping that they can just understand what you're trying to convey... if they're reacting in a different way or they're being negative or positive or whatever that filters in and sometimes it often causes rage in a lot of performers in this show because you just get so frustrated with people and their choices but you can't mad at anyone because they are allowed to do whatever they want and it's really really complicated and I think performers in this show struggle with that rage because you have to be compassionate... it's a very hard thing to do when you're trying to execute something that you've been told to do and somebody is getting in your way... so that element plays in a lot and I think people as performers they really have to work on that and be kind to the audience because their choices are surprising sometimes and they do interfere with your business and then it takes you out of the world and out of the magic you're supposed to be creating...

**Ana Pais:** I never though of that. So this give and take is somewhat uneven...

**Tori Sparks:** I was listening to Robin Williams, he recently did a one man show on Broadway, and he was talking about being on stage and delivering his show and he heard someone's cell phone go off in the show and it just caused so much anger and rage in him and he welled up for a second and he was gonna yell from stage to this person in the audience to turn the phone off and the he said he remembered "I'm in the theater, this is theater, you can't do that" and he had to calm himself down and keep on going with the show... and I think that that's what we're often dealing with in our show too because we can see when people are their phone, we can see everything you're doing and to remember that we're trying to make theater, trying to give theater and this isn't personal and to just keep that in the performance...

**Ana Pais:** ...that's probably one of the challenges because the performance brings people into such a close contact, there's this permanent negotiation between the closeness of the environment and the distance that allows this something else to happen that you need to remind yourself to go back to...

**Tori Sparks:** I think too that the type of material that we're performing in this show is very aggressive and very angry anyway. MacBeth is not a nice story. There's not a lot of laughter in this show... so the audience is dealing with people who are in really heightened states, and they're portraying really hard positions... it's so easy for someone to snap, even if they're just portraying this, it's so easy for that trigger to go off by something small that you did, so that exists in that too... it's just that viscerally we're already in that place of aggression and you cannot like the audience are these very vulnerable, annoying participants...

**Ana Pais:** you said annoying but do they show you something that you didn't know about the performance yet? What do they give you?

**Tori Sparks:** I think of moments where. For example, Lady M is not a character that you really sympathize with, yet the goal is to get the audience at some point, to sympathize with her, to make you understand that she's human and she made a bad choice. I think it's really hard to do but when an audience member comes up and offers their hand to someone as horrible as Lady M, there's nothing that really compares to that... that communication happened, that understanding happened and I often wonder who these individuals are that they're just able to be so giving in such a rough environment and such a rough story, so they give you humanity, they give you humility, they give you the energy to carry on, the energy to execute these things that are quite difficult to do... those magical moments that we're creating for people are also as equally as magical for ourselves... in the one on one's when you pull somebody into closets and that intimate connection, it's almost... not that it's forbidden in theater but it doesn't happen that you deliver a monologue to one person alone... and you can touch them, you can feel their sweat, you can smell their breath... all that information is reciprocated and we get it too and sometimes it works, sometimes it doesn't, sometimes you walk away completely inspired by this individual...

**Ana Pais:** so it's more on an interpersonal basis. but do you have a felling of the collective mass of people that you see around?

**Tori Sparks:** we can definitely perceive it as a group energy and that is the first thing that is said when the actors come off and they get in the elevator to go back to the dressing room... every single person is commenting on the audience as a whole: "that was a crazy bunch of people" "that was the best audience we've ever had" and everybody's got something to say and it's usually universal between all of us if it was a horrible night with the audience or if it was a good night with the audience...

**Ana Pais:** that's interesting that in this specific kind of show you still have this common awareness.... What makes a good audience for "Sleep no More"?

**Tori Sparks:** the obvious is when someone is not in your scene throwing papers in your face and trying to mess with you, heckling you and we don't have hecklers.. the people are really really close and not that they crowd you but they want to see all the detail as a group... and they just hover in really tight, that gives you a lot of energy and power too... we sort of gauge it on the sort of respectful thing: we're they respectful? Did they steal props, did they push you, what choices did they make? That kind of thing... but I think it's mostly how intimate did they get without being disrespectful...

**Ana Pais:** and what does it mean to be disrespectful in Sleep no More?

**Tori Sparks:** they are so many ways to be disrespectful... it's when people obscure the line between immersive and interactive... when people think that they are in the show and they lose sight of the fact that they're supposed to be a voyeur... and that can happen in so many ways, it's a very sexual show so people tend to think that they can touch inappropriately, it's very dark and sinister so people start acting that way as well and they think that throwing things at you or stealing things from you is part of it and it's not... you know I don't want to judge these people but it's often that they just completely misunderstood why they were there...

**Ana Pais:** I think that that feeling of permission also comes from the fact that they're wearing a mask so they cannot be identified...it's a coward's permission but still it's a permission right?

**Tori Sparks:** yeah, a lot of people come very entitled, like they have bought a very expensive ticket and they can do whatever they want and that entitlement is something we deal a lot with too

**Ana Pais:** In Sleep no More there is this danger of misunderstanding borders. Can you talk about your experiences in the show?

**Tori Sparks:** We're presenting a moment for you: please watch. Yeah, I have to coach people a lot on how, as performers, to deal with the audience... energetically.. and how do you move through a sea of people without seeing them but letting them know you are moving forward and it's this whole 360 degree sensibility... every part of your body has to be radiating your intention, and it's very tricky and people jumping into the show for the first time- that is their stage fright: I don't know how I'm going to do this,

and I don't know what it's going to feel like to have these white beaks this close to me and it's very scary... but then you learn and you learn to welcome them into your scenes and be happy that their there but you learn to just communicate with them with just body language and signals but absolutely no words or eye contact and on saying that though there are moments when we do address the audience but you have to be in a certain psychological state in order to address these people from the directors perspective, if you're a supernatural character or if you've lost your mind that's when you can see the audience and that changes everything or the performers and for the audience members because suddenly we are talking to you, we are touching you...

**Ana Pais:** that's another way of feeling threatened right?

**Tori Sparks:** it's odd to have to know that they're there and not be able to address them and then turn around and address them personally and what is that shift and what is that little nuance in your state that allows that... I think it's pretty tricky and it causes lots of anxiety for people in the show performatively but once you harness that and once you can do that it's actually quite fun

**Ana Pais:** movement is a strong element in the show. How does that make sense with the interaction with the audience?

**Tori Sparks:** it's physical communication and conveying emotions physically and I think for Felix he really wanted to do that and didn't want to be delivering monologues in a space and I think he wanted to take it to the next point... and he was always interested in movement and it was like "how do you say the same thing without saying the words?" that was by finding dance language... and it is choreography, it is dance in the show but it's also just straight up movement, the fight scene are fight scenes... we physically communicate everyday but we don't know it.. this is like making it very apparent and very obvious... that "I'm trying to tell you something, I'm gonna show you through my body what that means..."

**Ana Pais:** And it also maybe trains your perception for how to deal with the audience in these situations that you mentioned...

**Tori Sparks:** Yeah, you can tell them so much just in a gesture... and just how you throw your shoulder... you're telling them everything with, like I said, there's 360 degrees of your body and your delivery of that...

**Ana Pais:** Can you remember the best and worst performance and why?

**Tori Sparks:** We often joke with the cast that I'm in, because I've been with them for quite some time, we joke about bringing the beast out, like let the beast come out... what ever it is in life bring it out tonight! ... and when we do that, it is such a beautiful feeling and the audience is just right there with you, and everybody is just raw and crazy and animals and there just running around this space like insane... and then there's nights when you absolutely can not because you are exhausted, or whatever it is, you had a bad day and those are just miserable night because you're just out there going from scene to scene... the audience may never know that you're in that place but it is a terrible, terrible feeling because you know what it could be, the potential of this beast... so I've had moments with audience members where I've gotten so angry, I've had moment's when I cried because they touched my heart, but I think ultimately what I judge if it was a good show is if we were letting that beast out... and the audience felt it too...essentially we want them to walk away with their minds completely blown, like they'd never seen anything that crazy, that intimate, that raw before...

**Ana Pais:** Does the audience help you create this beast?

**Tori Sparks:** they do, if we set our show up in this energy and we go out there and some fool is like throwing the trees around, it can just shut it off immediately and it's done, it's not gonna happen... but I find it funny because I never know what kind of show it's gonna be, I can never predict what kind of night I'm gonna have... and most performers take the time to set themselves up before they go out there and know what their intentions are gonna be and know what kind of show they're gonna give off... the beautiful thing about live theater is that there's all these unknowns so you can plan all you want but it's still gonna be something else... I think with this show and this experience and with all my tools of prepping I still have no idea what kind of a night I'm gonna have until I'm in the elevator at the end...

**Ana Pais:** Imagine if the audience is there but doesn't latch on to the premise... I don't imagine that happening

**Tori Sparks:** oh, it does! We've had moments like the late night shows and people have been drinking all day and they're just there because they were told to come see this show...or we've had buy-out shows where somebody comes and buys-out a whole block of tickets and those people don't know why they're there either...yeah we've had whole nights where people just wander around not even caring what we are doing and it's a terrible feeling because you're putting out so much energy and not getting anything back... yes, those are bad nights.

**Ana Pais:** and do you think that what they give you back is related to some sort of intensity or tension or attention or affection or emotion??

**Tori Sparks:** it does make you feel more alive an in the moment and very present and we're choosing to be there and it's best if the audience is choosing to be there too... and they wanna be there and they want information... the people that come and don't want to be there it's quite obvious and you can't receive anything... it's like I said earlier it's reciprocal, like a relationship, what I give you I need to get back and vice versa... when that doesn't happen, it's not a relationship...

**TRAJAL HARRELL**

**DANÇA, USA**

28 Abril 2012, Nova Iorque

## **PARTE 1**

**Ana Pais:** How do you feel onstage in relation to the audience?

**Trajal Harrell:** This is very important to my work and it always has been. I think about it in terms of energy, the dance formal issues of time-space-energy. People think of energy as something the physicality is producing but that is just one aspect of it. There is also just the energy in the room and how you play with that energy, and that starts before the show. The first piece I did in NY, the first thing I ever did was a show at 6.30 in the morning. Cause I was interested in the choreography of people freaking out to get there and in the morning and how you feel, the kind of awakening. So I've always done things in which the relationship with the audience does not begin when something happens on the stage. I am always trying to think at a level of inventism, of how you construct the event. This is really important to my work because I think it's something you can't measure with the normal tools that we have and especially you can't see it on video, this thing, it's very difficult to understand on video. There are certain strategies that I use. Now I think I've gotten better at it. At first it was a lot about how they get here (6.30 show) but now I feel that my craft has developed so that I can play with it both in that region (and on stage) but also in the in between spaces. In *Antigone jr* is that there is a prop lost. Then Thibault goes away looking for it and we really take the time so that people actually think it's lost and then we kind of start the show again. Of course, if you pin a tissue you recognize that I start differently, of course, I don't start again but it really changes the atmosphere in the room because everyone gets nervous about this thing that happened. And this is what I want, I want them to get nervous, I want to change the energy in the room with this anticipation to a kind of like anxiety because I was trying to get to the essence of tragedy there. Its just something very present and I think a lot of people don't work with it. They assume it's there. This is an obstacle for me (expectations of the audience) that I always try to burst through and move the audience around it, to get them out of this very comfortable place.

**Ana Pais:** Do you want to bring people to be in the moment?

**Trajal Harrell:** It's not just this concept of being in the "now", it's really trying to control the energy, because even if they are in the now, it can be a multitude of energies, of different kinds of energy and I am really trying to get very specific about what it is and where we go together. As a performer you can be very very sensitive to it. Sometimes it doesn't work and what do you do? You're trying to get everyone on the same page. And then you want to turn the page and you want us to turn it together. It's very difficult. Some people do it the easiest way. In choreography you can do it musically. Because music sets this thing up very clearly how to do it. But I really try to work in the space of the actual relationship and exchange that we are having through the performativity in this understanding, at least in the work so far, specially in the series. Small is a very difficult piece. That piece is almost all, it's all energy, it's all imagined, its trying to get everyone to imagine because there is nothing there: it's just me changing clothes and doing something and you have the categories but in between these categories and what I am doing there is a huge amount of space and piece works when that space becomes an energetic. Like we all get on the same plane. Of course we don't know what the next person is imagining in their head but somehow we make the leap that we are imagining together, so it takes a lot of energy to do that.

**Ana Pais:** Would you agree that your working in a sort of choreography of affects in the room?

**Trajal Harrell:** What do you mean by affect?

**Ana Pais:** It could be an emotion, a thought , imagination.

**Trajal Harrell:** Yeah, of course

**Ana Pais:** Just now you illustrated what you were saying by a movement (tension of the torso pushing back and forth) to show the engagement, the exchange with the audience. There is something back and forth.

**Trajal Harrell:** Yeah, that's what DD [Dorviller] says. My work is a choreography of affects. I know there are lots of theories and lots of talk about affect... I don't know... I have been in the theatre since I was 10, on some form or another so you just become so sensitive to the room. The thing that made me the most sensitive was being an usher at BAM, for about 4 years, and when I first came to NY I saw the same shows over and over again and you just see how people come to the theatre because that's your job. You see their mood, you see the sitting, you see this thing happening and that's what made me so aware that had it's own choreographic structure that if you ignore, it's really stupid. It's so there for the grabbing, you know? Of course there is a tradition of how people do it but if you don't interact with that, again, it's already predetermined and people go to their habits. This is something that makes my work unique . There was a moment, the other night, in *Large*, we were working on a section and I changed it so it was the first time we were doing it and it's harder for them. It's easier for me to turn things, to turn the wheel when I feel the audience, to add something, like somehow you need to lighten the energy in the room, so to expand it, to grow a bit the volume in the room. So it's much easier for me to manipulate things whereas for them, they have me on their shoulders, so they are afraid that I won't like it or "dadada". Of course I tell them: you have to try!

You have to be in the moment. I hate to use this word but it's a bit like a sport in that way. They hit the tennis racket at you and you have to respond and you don't have to think about how you responded the last time. You just got to know that you've practiced and that you are ready to hit it back. And in the end I think you just have to enjoy intensities because it's about different levels of intensities. You don't play professional tennis because you don't enjoy intensities. You play professional tennis because you thrive on intensities and I think that's what makes these performances really special. They all thrive on some degree in that space of playing with these intensities with the audience. It's just a sensitivity.

I think Martha Graham said it best: before theatre was a noun it was a verb. You have to know who is in the room culture. I am very classical in that way, that's why I am doing a Greek play now. Some people think theatre is the place to see the thing, not the place where we do the thing. and the doing is not just us, the doing is that thing that happened, that's the thing. of course this doing is specific to each artist and very few people can fully claim it. You have to know the object you are offering on stage but that's just 50% of the problem. The problem is the thing. how do you negotiate this thing with the audience, that's the theatre. The theatre is not the building, the theatre is not what you are showing, the theatre is *that* thing. and that's it.

**Ana Pais:** Do you think the audience gives you a knowledge about the performance that you couldn't have before performing it in front of an audience?

**Trajal Harrell:** I think it depends on the type of work, for sure. If you are doing a super choreographed stepped work, with music, you might not need an audience, cause it might just be like TV, no matter what anyone does, you hit the same step the same way. When you're making work like me, 70% of it is what you get from the audience.

**Ana Pais:** So it changes completely?

**Trajal Harrell:** It changes everything. Your rhythm, your timing, how you feel in the space, how you gear. It's everything, and it changes from night to night. When I come from XS that I begin to play in that imagined space and then it's just grown in each of the pieces. There's the space of playing with the audience and with the ===== (19:56) it doesn't work. There is a knowledge, but you only get it by performing it. You only learn the piece by performing it. You can't really figure it out through another way. In this work we do a lot of work in progress, a lot of residencies. We are just at the tip of knowing how to perform the piece. I mean, it's good, the object is good and it presents certain negotiations that I feel people find very powerful, but where it can go now. You can't be satisfied. It takes a good year of performing (6 to 12 times) before you can really start to understand this and so of course a lot of that comes from knowledge



## PARTE 2

**Trajal Harrell:** The more you perform and the more you perform in different countries you just become aware that the work hits people differently. And of course part of that is caught affiliation the part is just where we are that day in the room and each audience is unique group of people who...and I think that's something that we often don't acknowledge in art field so much. What to me is so important is: how do these people relate to each other. You bring a lot of people together in a room to watch something and we just assume that there is a certain way that they are going to relate to the thing in front of them but actually the way that they are relating to each other that's such a huge influence on my work because of course there is a certain way in which the work performs itself in a way that the audience is interacting with it in some ways. That could be through humor, through acknowledgement of references, through...there is just a way that is just very tactile and when I say tactile I mean that you are actually touching with your hands but that there is a certain tactility I think to the work. You have to feel the work and feel even if you can't touch it that you can touch it and that touchiness is about being touching its also about a certain kind of emotional experience so... I've learnt that coming to different countries and the difference between, you know, Germany and Switzerland, versus Poland is incredible. It's just incredible. It's sometimes people even if they want to respond to a certain thing there is such a way that the audience responds that keeps them away from responding and you have to deal with that and because in my work often we talk about it to each other. We can also talk to the audience but we are asking: how is the show going, OMG? Its this kind of thing that you have to know that the is a kind of rhythm change and therefore you have to adjust often you have to recognize what you capture them and really kind of encourage to let go a bit...

**Ana Pais:** How do you like the audience in the single, in Antwerp?

**Trajal Harrell:** WOW, very...Belgiums don't give a lot. ...I had this experience with *Small*, when I did the European premiere there. In *Small* I kind of explain myself a lot because it's a solo but... *Mimosa* is like an animal and they kind of just sat there. After the show they respond but they are thinking so hard that it gets in the way of their experience. Of course the second time we had more the kind of much younger group of people, some of them knew what they were coming to. That's the thing with *Mimosa*, people come with a certain response to it even before they see it. They helped the other people to feel more comfortable, to laugh... it's shocking ...maybe I am just too American, I can't understand why people are paying your money, ok, you can do what you want do. If you want to laugh out loud, you can laugh out loud...but they are really reserved, the Belgium, very, very reserved. It was a different kind of ..Ifind the Swiss and the Germans reserved too but the Germans are reserved but they are much more when they want to let go they let go and the Belgiums it was like "against the law"! I think it's a very intellectual audience. That they assume that they need to intellectualize everything...It's a challenge and the more experience you have the more you prepare the more you are able to with it somehow. It's like you are a massuse and you kept it going and kind of massage them a bit. And you get better at it. I think I am better at not announcing it because you can announce that that's what you are doing. They have the feel they are doing it on themselves. So it's a little tricky you have to play.

**Ana Pais:** I like this idea of tactility a lot. Can you talk a bit more about that?

**Trajal Harrell:** I think that's what I mean. It's about you touching them but actually they have to feel that they can touch the work. Somehow it's very...it can be that people loose themselves in the work, but I just try to make the work feel as much as they could reach out and touch it and I don't know hoe I do it but I know that this is always in y head. There are different kinds of things that I do to bring that kind of awareness that kind of feeling because of course it's an illusion. I mean, of course it's not a illusion, they could jump out of their seats and touch us. I want people to feel my hand in making it, I want to feel the hands. My work has a lot of craft it's like traditional craft. I don't want it to feel that it was made by a machine I want to feel there is a person that made it so the thing in front of you feels very alive and organic so even if you don't really touch it you feel that you could touch it. It's not distant because it looks alive in front of you. And that's what causes a different kind of presence in the room, a different kind of awareness. I don't have a rule book but that's what I try to do.

**Ana Pais:** There is this scene in *Antigone* where, through Thibault, you stretch this string...

**Trajal Harrell:** It came from another piece I was working with a visual artist. I think I say it at the beginning of the show. A woman named Sarah Z. In fact, we were just rehearsing the piece that we made. We made a piece in Brussels in February with three pieces of blue string but that piece came out of residence she and I did when we were thinking we would do a big group piece. And she came up with this idea of the strings going into the audience. It was just such a beautiful image and then when I was working on *Antigone* I felt it was really appropriate because *Antigone* really saw herself as a representative of the people. She was speaking for the powerless. I just felt it was a shame for this image to die because Sara Z and I decided to make a piece with just 2 pieces of string. So I asked her if I could use it. I knew it had a lot of potential. But it was really very : I know the complicity of ideas and potentiality in this image. You know, the participation, the transformation, the way you know this of the expanding the body of the theatre, the body of the performer. An incredible image that through our act, our installation that could stimulate a lot of different ideas but it was clear for me that it was very connected just narratively to this. you have to remember again that the audience is not just there to watch. They actually have a kind of active role. They can do things. And so people can do all kinds of things. It's up to them, you know, sometimes people are better than other times, sometimes they just let it go. I am better now after performing the piece. I think there is so much potential in terms of what they could do. Now they kind of direct the string but very few of them really pull me. I pull them, but very few of them take it, you know? They go ok, now I will really see if I... and this is interesting when some people start to realize have that potential you know.

**Ana Pais:** I think it works beautifully. But sometimes you don't give the option or the space to realize what they can do. For instance, in *Show Pony*, when you sit on the spectator's lap, it's not an option...

**Trajal Harrell:** It is interesting to talk about this. A friend, the woman I was rehearsing with, Christina, she is saying that how the work when I am in *Show Pony*, the form, the formalism kind of it suppressed the emotion and now it's coming out. It is very interesting. This was a hard thing to perform, now that I am through it. Sitting on everyone's lap and learning how to do it. It was not easy. I mean, I thought it was easier than it was. Looking back I realize that I had a very difficult time. What people did have an option for was how they dealt with it. As I got better at it, they got better at it. We got better together. And people begun to play with it a lot more and I think I had ... I learnt. This thing where you there playing with the energy in the room and the people in the room. I think *show pony* started me off learning how to do that, because I didn't know how. When you sit on people's lap, you are so present and everyone's watching everyone. It was a beautiful you know. There was in a lot of ways the beginning of how I think about the theatre so much now. I haven't thought about it but it's in all the works. In the new piece for Moma now and I am really, the way...it's very clear to me one of the biggest things has been: how am I going to ... the architecture of the audience to behold the audience is so important. I don't make assumptions I used to make. Now it's very clear to me. This new show has two parts. The second part I want to change the way the audience relates, how the audience is shaped and that is something I feel totally like I know what I need to do. I wouldn't have known that maybe 7 or 8 ago. But now after these experiences, that's my work! And I know how to do that and we sometimes I give myself more space to learn it within the piece but now I feel much more a authoritative in demanding that that is a part of my work. Anyway, I was invited to do a show in NYC. 15 minutes of *Large*. Because in *Large* you watch the performers dressing and undressing, we do it on stage, in the kind of structure where I start this kind of dressing/undressing. And we needed a garment rack. And the production manager sees the list of what we need and the lady writes back that the garment rack is in the dressing room, so if we want a garment rack we have to bring it ourselves. And I am thinking: what planet is she on? The convention that the dressing room is back stage is a convention and my work and my work doesn't at all inherited those conventions... It didn't even occur to me that the garment rack had to be in the dressing room. So I think there a lot of of that tactility that starts in *Show Pony*. *Show Pony* in a way is very obvious it is very direct very literal in terms of tactility. What happens as my work has grown, I have been able to see those things as abstractions and play. so you don't have to touch the audience to have the same effect necessarily, you can have the same sense of play in the moment, in how you play with them, and create similar kinds of negotiation. For sure it starts there. That was a big turning point in my work.

**Ana Pais:** As if you could conceive of people's bodies as expanding and contracting, right? As if the body is not limited by the skin.

**Trajal Harrell:** That idea of blurred borders was actually one of the things that inspired me – a piece of architecture called the blurred building, by Diller & Scofidio. They did a building out of mist, out of rain. It was in the Swiss expo, 2003? This really got me to thinking about performativity and audience and

performers. So I was trying to make a piece that had these similar elements, the blurring of the boundaries of the materiality. As opposed to a building made of concrete and bricks, the blurred building is made up of air and mist so the boundaries between yourself, the environment and the architecture. I was trying to think about this in terms of ideas of theatre.

**VERA MANTERO**

**DANÇA, PT**

10 Outubro 2011 (skype)

**Ana Pais:** O confronto com o público revelou alguma coisa que vocês ainda não conhecessem sobre o espectáculo?

**Vera Mantero:** Revelou, completamente. Nós fomos muito ingénuos em relação ao que estávamos a fazer porque imaginámos um público que ouviria as primeiras frases que estamos a dizer enquanto questões filosóficas e não como perguntas directas. Mas é uma ingenuidade, é óbvio, porque uma pessoa chega, ouve uns actores a perguntar se está pronta, não vai ver obra sob esse prisma. Não vai ver como uma obra que não se está a dirigir a ela directamente. É engraçado estar a responder a isto porque nunca tinha pensado assim tão concretamente, mas na realidade foi isto que aconteceu. Nós até dizemos “are we ready?” e não “are you ready”, tivemos essa atenção. Portanto, somos nós: estamos nós preparados? Isto pode ser pensado de uma maneira super filosófica ou poética, não é? Mas é quase impossível o público ouvir aquilo dessa maneira. Como eles começaram a responder, deixaram-nos um bocado apeados...

**Ana Pais:** Isso destabilizou de alguma forma a solidez que vcs encontraram para o grupo? Qual foi o impacto afectivo?

**Vera Mantero:** Não, para além de uma certa frustração de deixarmos as pessoas penduradas porque na verdade não estamos a corresponder àquilo que o que dizemos provoca nas pessoas. Num dos últimos espectáculos, acho que foi o que fizemos na Grécia, e os gregos são um público interessantíssimo, muito reactivo e quente. Foi um dos espectáculos em que senti mais que tínhamos o público na mão. Havia ali uma interacção muito interessante entre nós e eles. E há coisas neste espectáculo que eu faço uma relação com o solo da *Josephine Baker*, que também é um discurso, um discurso um bocado insólito; não é muito linear, não é muito coerente, e é como se estivessemos ali numa interacção, num jogo com as pessoas. Há um jogo de energia, um jogo de forças que às vezes a gente sente que está no ponto, um ponto bom. Mas também se fazemos alguma coisa em falso, pronto, perdemo-los! Quando eu estou sozinha na Josephine é muito mais fácil gerir porque sou só eu que tenho de gerir, que tenho de agarrar os fios à meada. Ali somos muitos e é impossível gerir todas as energias. Então, e porque essas energias e essa capacidade de manter as pessoas na interacção tem muito a ver com ritmos ínfimos e coisas assim. E lembro-me de, nesse espectáculo ter a nítida sensação, “bolas! Estamos a perdê-los porque alguém naquele canto desta nossa fila que se precipitou, ou demorou tempo demais ou fez uma inflexão na voz que não era a indicada, que não ia produzir aquilo que era necessário naquele momento. São coisas tão ínfimas que é impossível termos todos o mesmo entendimento do que é necessário naquele momento para manter aquela corda esticada, aquela coisa presa.

**Ana Pais:** essa imagem é muito boa!

**Vera Mantero:** (risos) É um bocadinho como se houvesse uma corda esticada entre nós e eles que andamos a puxar para um lado e para o outro.

**Ana Pais:** sabes porquê? É porque é mesmo uma ideia de tensão. Já vou citar-te!

**Vera Mantero:** Mas podes citar porque é mesmo isso que eu sinto nessas peças, mesmo mesmo. Estamos ali, eles agarram uma ponta da corda, nós a outra e estamos ali numa coisa assim...

**Ana Pais:** isso faz lembrar aquela expressão utilizada na gíria teatral “ter o público na mão”. Quando penso nela, pergunto-me: mas o que é que isto quer dizer?

**Vera Mantero:** pois é, tem a ver com esta corda. Eles não largaram a corda e estão a puxar a corda connosco. Estamos a fazer o mesmo trabalho, estamos ali todos ao mesmo tempo. Se eles largam a corda, pronto, perdemos a coisa. É nesse sentido.

**Ana Pais:** a forma como o público pode afectar o espectáculo é ao nível individual ou nível do espectáculo?

**Vera Mantero:** parece-me que é ao nível do espectáculo, porque aquilo é uma máquina, não é? Nós somos uma máquina, uma espécie de máquina, portanto é difícil dizer que apenas um de nós se sentiu influenciado. Aquilo é mt entrecido, uma coisa muito junta. De fora talvez seja diferente (“olha, aquela pessoa hoje está super diferente os outros estavam na mesma”, por exemplo), mas a sensação de dentro é muito mais de um colectivo.

**Ana Pais:** mas vocês concordavam sempre depois do espectáculo como é que tinha corrido?

**Vera Mantero:** Não sei, mas acho que sim, que tínhamos todos a sensação que aquilo “PPRRSH” (onomatopeia explosiva) teve potência ou teve fracote.

**Ana Pais:** e essa potência tem a ver novamente com a corda, não é?

**Vera Mantero:** tem, tem. Tem a ver com a corda, com ritmicidades, sustentação rítmica daquilo, sustentação energética daquilo...sim.

**Ana Pais:** Podes descrever as diferentes sensações que tiveste nos diferentes espectáculos? Numa palavra?

**Vera Mantero:** onde correu mesmo mesmo mal foi em França quando não ainda tínhamos mudado a peça. Era terrível, uma coisa horrível porque se percebia que o espectáculo não estava coeso, que estava um bocado esfrangalhado...A sensação era que as pessoas ficavam de fora, por isso, é uma chatice horrível. Não havia qualquer corda a agarrar o outro lado...

**Ana Pais:** e vocês mudaram a peça depois desse espectáculo, uma forma quase extrema de pensar como o público devolve coisas que vcs desconhecem. Qual foi a maior dificuldade na relação com o público?

**Vera Mantero:** Há ali uma passagem entre a fase inicial das perguntas em que há uma excitação por parte das pessoas porque parece que vai acontecer qualquer coisa mas como não acontece bem qualquer coisa..., a perspectiva de interacção é gorada. Essa é a passagem mais difícil. Vai sempre haver uma certa frustração por afinal não haver interacção directa, mas a passagem pode dar-se passar bem e querer ouvir por outro prisma ou pode-se passar mal... Nem sempre é seguro que se passe bem.

**Ana Pais:** Há uma grande diferença entre o público estar convosco ou não estar, não é?

**Vera Mantero:** Ah, sim, se não estão connosco não tem graça nenhuma.

**Ana Pais:** E como é que sabes que estão convosco?

**Vera Mantero:** pois ... por acaso tenho pensado bastante em como é que nós percebemos o que se passa do lado do público e acho que é realmente por coisas ... ínfimas, por mini-sons que as pessoas fazem quando estão a reagir a uma coisa. Há as coisas mais óbvias: quando a pessoa ri, a gente ouve, quando dizem uma palavra ou outra, coisas mais audíveis. Agora, há muita coisa que é pouquíssimo audível, mas que apesar de tudo é audível e que é muito importante. Sabes aqueles pequenos sons que as pessoas fazem, tipo (exemplifica), coisas assim, é quase ouvirmos o sorriso delas, é quase ouvirmos o entendimento que elas tiveram de uma determinada coisa. Nos seres humanos fazemos muitos mini-sons que ali naquela situação se tornam todos importantíssimos, tornam-se todos muito fortes. E acho que é por aí que vamos lendo o que está a acontecer daquele lado. E até também pela postura das pessoas. Às vezes conseguimos ver as pessoas, depende da luz, e vê-se a atenção das pessoas ou o tédio das pessoas. Acho que é por aí que tu vais sentindo que as pessoas estão agarrando a tal corda ou se estão nas tintas e fartíssimas, sem achar graça nenhuma!

**Ana Pais:** Há muita gente que fala sobre a qualidade do silêncio da sala

**Vera Mantero:** sim, sim, completamente. (...) Eu adoro actuar, gosto imenso de actuar. Há pessoas que não gostam muito... E gosto imenso destes fenómenos do actuar que são este género de coisas de que estamos a falar, são coisas que só acontecem nessa situação... são energias em interacção e coisas misteriosíssimas que estão a acontecer e isso é fabuloso! Eu adoro esses fenómenos. No *AQD* há uma

coisa que acontece quando nós estamos a falar ao mesmo tempo a mesma coisa. Duas coisas acerca disso: uma é como tu tens que ouvir o líder, cria-se um tipo de concentração um bocadinho curioso, um bocadinho estranho, tens de estar numa extrema atenção para o seguir e portanto isso tb cria essa calma, silêncio, expectativa e não sei quê porque tu tens de conseguir apanhar o que ele diz...isso é uma coisa, é uma coisa que obriga a uma determinada calma, postura, silêncio, de não sei quê...

**Ana Pais:** e que o espectáculo mantém...

**Vera Mantero:** Exacto. Outra coisa é um fenómeno que o facto de estarem seis pessoas a falar ao mesmo tempo a mesma coisa, o fenómeno que isso produz que é muito curioso, é um fenómeno quase físico, quase um fenómeno acústico...tu...só o facto de teres de dizer a mesma coisa mas também o facto de seres impedido de dizer outra coisa. O que eu quero dizer é: essa pessoa que lidera, ela pode estar a dizer por exemplo uma coisa que eu não quero dizer, que eu não concordo por exemplo, que eu não quero por na minha boca, mas como é um exercício e isso é o exercício, tu para não destruíres o exercício...continuavas naquilo e é muito estranho...parece uma máquina que ultrapassa, que passa pela tua voz e pelo teu dizer, pelo teu articular mas que te ultrapassa completamente naquilo que produz tanto em termos de sentido como em termos de som porque o facto de teres estas vozes todas à tua volta cria um fenómeno acústico qualquer curioso dentro do grupo, quem está de fora não o sente mas dentro do grupo é uma coisa esquisita, parece uma parede de som, parece assim uma coisa que tu estás encaixado sonoramente...é um fenómeno...

**Ana Pais:** mas estás dentro desse bloco, dessa matéria sonora...

**VERA:** sim, e há uma certa sensação de criação de uma máquina, és uma peça de uma máquina sonora, é uma sensação física...

**Ana Pais:** mas isso não é mais porque também há essa cadência? E há aquela partitura musical e coreográfica como tu própria chamaste ao texto da peça, não é?

**Vera Mantero:** é difícil distinguir tudo o que constitui esse lado maquinal, que cria esse lado maquinal. Acho que são vários elementos em conjugação... é assim, tu enganchas, há um fenómeno de enganchar, especialmente quando nós ainda não sabemos o que é que o outro ia dizer, isto eu estou também a falar muito desse momento, destas improvisações, do início, uma coisa é o que já sabemos o que é que a pessoa vai dizer ou...não sabemos todo o texto de cor mas quando a pessoa começa...há é esta parte...lembramo-nos perfeitamente qual é a parte e não sei quê...cada um sabe uma parte de cor e depois sabe mais ou menos as partes dos outros porque vai ter de as dizer e etc, mas nesse momento, nós não fazemos ainda a mínima ideia do que é que as pessoas iam dizer e tínhamos que falar ao mesmo tempo que elas, não era elas diz e agente repente...para ser sincera, imita durante o que a pessoa está a dizer e isso é que produzia um fenómeno de atenção estranhíssimo, porque, pra já, se tu estás ao lado daquele que está a liderar é mais fácil, tu ouves, mas se estás na outra ponta da fila é muito complicado dizer ao mesmo tempo, porque obviamente quando tu falas deixas de ouvir tão bem, etc, etc... então cria-se um fenómeno muito esquisito até de...por exemplo, quando dá imensa vontade de rir é essas coisas assim...tu estás a dizer ao mesmo tempo que o outro, a imitá-lo e depois, porque falamos a mesma língua, enfim, já sabemos que determinado tipo de construção de frases vai dar em determinado tipo de palavra, mas pode dar ou não e ... tu vais ali num seguimento estranhíssimo. Eu acho que é um fenómeno constituído por várias coisas mas que todas elas acho que ajudam a essa estranha sensação constituída por estas três coisas, etc... O exercício era muito claro, era, durante um período imitarmos estritamente o que o outro está a fazer, fazer igualzinho, dizermos igualzinho, dizermos e fazermos, a segunda fase do exercício era, variação – o que está a fazer, liderar e nós fazemos variações, e a terceira parte do exercício era oposição, era fazer coisas opostos aquilo que o outro está a fazer e ali naquele caso agente tentava dizer e fazer o oposto, não é...

**Ana Pais:** exacto

**VERA:** se ele diz amor agente diz ódio, etc, etc, etc, por aí fora, portanto tinha essas três fases até porque como deves ouvir nas gravações, de vez em quando alguém, não sei se era sempre eu, se eram vários, dizia agora variação, *variation*...por isso tanta história sobre o *variation*, por exemplo, se estamos a fazer a parte todos igual – fazemos a parte todos igual, depois eu digo já chega desta parte e digo *variation* e a pessoa que está a liderar começa se calhar a curtir com a palavra *variation* e por aí fora...depois dizemos

*oposition*, não sei...mas a verdade é que agente passavamos por esses períodos..agora é oposito...ele diz branco, agente diz preto, etc, etc...portanto o exercício tinha sempre essas três fases.

**WILLEM DAFOE**

**TEATRO/ CINEMA, USA**

17 Novembro 2012, Lisboa  
(breve conversa no contexto do Festival de Cinema do Estoril)

**Ana Pais:** You said something really beautiful just now: the thing about acting has to do with the quality of being on stage and receptiveness. What is that receptiveness about?

**Willem Dafoe:** I don't know... the most basic thing about the theatre is, you know, the camp fire and being in front of other people. But I don't think about the audience so much.

**Ana Pais:** You mentioned yesterday that you are not so interested in its "sucking force"

**Willem Dafoe:** I just think you're trying to direct your concentration. It depends what kind of performance you are talking about. You don't want to get in this personality game of giving... all response is sometimes I think a learnt response. Everybody goes to what they are comfortable with. But the best things happen when they are out of their comfort zone. So, some performers are very good at seducing the audience and giving them what they need. There is a beauty to that in a certain kind of performing but it can destroy your impulses, it can make you a slave to what you already know. I am interested in performing for some kind of transformation and liberation. People watch that and it will encourage them. We all struggle. You are in front of the people doing a particular task, telling a particular story that reflects that struggle. People watch and take it on as their story

**Ana Pais:** But you also know when an audience is with you or not

**Willem Dafoe:** Do you? I am not sure.

**Ana Pais:** But do you feel it?

**Willem Dafoe:** Of course, you do feel an energy but it has to do with stillness. Even now, doing this [conversa public depois da apresentação do documentário sobre o espectáculo *Life and Death of Marina Abramovic*], I could feel.. you mention losing the audience, they start moving, riveting, you know?

**Ana Pais:** Do you think the audience affects the way you perform?

**Willem Dafoe:** The audience? Absolutely. Sometimes you think, "oh, they hate me", sometimes you think "they love me". You don't want to think about that but you do feel it.

**Ana Pais:** How do you feel it?

**Willem Dafoe:** Like I said, it's an intuitive thing but it could probably be examined. It had to do with them moving, ,making noise, just a certain kind of attention. Depends what kind of space, if you can see your eyes, if they are engaged or whether they are distracted. Or in their faces. What do you feel if you lose their attention?

**Willem Dafoe:** That depends so much on the show. Sometimes that's ok.

**Ana Pais:** Do you let it affect you?

**Willem Dafoe:** You can't.