

Cão Solteiro . teatro

Caderno de texto #3

Day For Night

de Cão Solteiro & André Godinho

Teatro · De seg 17 a qua 19 de fevereiro

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest

Day for Night

Day for Night dá continuidade à reflexão sobre cinema e teatro iniciada noutras colaborações entre Cão Solteiro & André Godinho. Na peça anterior, *Play, The Film*, o público assistiu à dobragem de um filme sentado no palco, onde se encontrava uma grande mesa de trabalho (evocativa do local de ensaios da companhia). Era dada à audiência a oportunidade de observar um intervalo na dobragem, assistindo-se a conversas e à paragem para cigarros entre actores e técnicos. É esse tempo de pausa que *Day for Night* vem agora desenvolver, transformando a sala de teatro num estúdio de cinema no qual se elaboram dois objectos, um filme e um espectáculo. Estes coexistem em ausência, enquanto enganam o espectador, a quem dão uma ilusão de absoluta visibilidade.

A sensação de que ficaremos a conhecer estes objectos através da sua dramatização em palco é desde cedo questionada, pois quando o público entra na sala acaba de se ensaiar a primeira cena de *Fim da Fita*, de André Godinho. Pede-se ao público que tenha a capacidade de conceber na sua imaginação aquilo que não chegou a ver (o processo de trabalho que conduziu até ao momento em que as filmagens se iniciam). O registo de cenas é realizado em tempo real ao longo dos dias de apresentação do espectáculo, vindo posteriormente o filme a transformar-se num objecto autónomo cuja existência se prolongará para além destes dias – a permanência da obra filmica a troçar do fazer teatral.

Tanto o estúdio de cinema em palco como os seus bastidores na plateia têm em comum o facto de procurarem chamar a atenção para aquilo que normalmente são os mecanismos ocultos no cinema e no teatro. Luzes e câmaras adquirem relevância na cena, e é exigido à audiência o esforço de se lembrar que, para os futuros espectadores do filme, estes mecanismos cinematográficos (bem como o realizador e a sua equipa) serão invisíveis.

Durante o espectáculo, contudo, temos a sensação de que ficamos a conhecer por dentro estes universos e as suas particularidades. Talvez isso se deva ao facto de nos figurinos de alguns actores encontrarmos uma reinterpretação dos modelos da Nouvelle Vague, no que pode ser considerado a história sentimental da figurinista com um certo cinema. Estes modelos contrastam com os da equipa técnica, nos quais se observa a repetição de um padrão de xadrez que reproduz o estilo pessoal de cada ator. À primeira vista, a reiteração do padrão gera uma imagem de conjunto, mas também ela contribui para iludir o espectador, que a certa altura se apercebe de que estes figurinos se afastam do que seria o vestuário habitual numa equipa de rodagem. A ideia de realismo surge apenas nos sapatos Merrell: esses, sim, poder-se-iam encontrar nos pés de quem roda um filme. Tal como sucede com os quartos de hotel do cenário, que reproduzem e falsificam uma ideia de casa, a pretensa comodidade do vestuário vem sublinhar a incomodidade e a adulteração da cena. Simultaneamente, na duplicação exaus-

tiva do padrão encontra-se uma alusão à repetição de *takes* no filme.

Num palco composto pelos dois quartos e pelo corredor que constituem os cenários do filme, vai-se colocando tudo a postos para a cena seguinte. Observa-se um espaço de rigor, de silêncio, constituído pelos movimentos coreografados da equipa técnica. Por sua vez, na plateia, os intervenientes no filme ocupam o tempo até que uma nova cena volte a ser registada. Este é um espaço de aborrecimento, no qual a interacção entre os membros da equipa serve, por um lado, para tornar tolerável a espera até à cena seguinte e, por outro, para acentuar a sensação de desconforto que sentimos quando somos levados a interagir com pessoas que não conhecemos bem.

Os dois espaços, palco e plateia, contrastam um com o outro, dado que o local de descanso é, necessariamente, uma área de actuação diferenciada das cenas bem definidas do filme, no sentido em que aquilo de que nos lembramos quando precisamos de introduzir tópicos de conversa são sempre improvisações: o tempo, o trabalho que se está a fazer, a roupa que não seca. E se, com algumas pessoas com quem se trabalha, se geram empatias que tornam a passagem do tempo mais rápida, com tantas outras, quicá a maioria, surge o confronto incómodo com o outro: as cenas de embaraço, o *flirt* indesejado, o tempo de silêncio entre tópicos de conversa, a percepção de que existem pessoas que preferimos não conhecer.

Espaço cinematográfico e teatral parecem, assim, opor-se. No palco que o cinema ocupa podemos observar

actores a representar papéis (a actriz, a jovem actriz, um Homem e, até, o realizador, os assistentes de realização e produção). Por sua vez, o local teatral de espera diferencia-se do do palco, sendo dominado por conversas que nunca se configuram enquanto narrativa e por pessoas que apenas se transformam em personagens no *set* de cinema, a representação de um esforço concertado para desfazer a figura teatral.

No entanto, esta oposição entre espaços complica-se no momento em que percebemos que as zonas de teatro e de cinema se cruzam, sendo problemas e situações transportados de um meio para o outro. Compreendemos que o filme e a peça abordam problemas parecidos quando vemos a actriz dizer as suas deixas ao rapaz do *catering*, ou, talvez mais importante, quando percebemos que espectáculo e filme reflectem sobre o que somos quando estamos sós, sobre a forma como reagimos ao confronto com o outro, sobre a constatação de que um dia morremos e tudo acabou. (Neste último ponto, não existe consolo para os actores de cinema, que o ecrã perpetua. Assim aponta o teatro para a armadilha do cinema.)

Teatro e cinema têm ainda um ponto em comum, talvez o mais importante de todos os mencionados, e que consiste na evocação de um conjunto de ausências através da referência a algo. Não esquecer que *Day for Night* nomeia a) a técnica cinematográfica usada para transformar em noite aquilo que foi filmado durante o dia e b) *A Noite Americana*, de Truffaut. Ao teatro, curiosamente, rouba-se a estrutura em actos, diferen-

ciada nas três cenas filmadas durante o espectáculo.

Esta ideia de ausência e de incompletude surge ainda na relação entre os dois espectáculos. Em *Play, the Film*, tudo parecia ser concretizado e visível quando, na verdade, o espectador observava os bastidores da dobragem de um filme que era projectado para uma audiência imaginária. Aos presentes era dada a possibilidade de ver o filme, *The Great Gabbo*, às avessas, como se estivesse do outro lado do espelho. O público imaginário, por sua vez, teria acesso ao filme, mas não aos bastidores, e do espectáculo – *Play, The Film* – poderia apenas ouvir ao longe a dobragem da banda sonora, não na sua versão original, mas no seu comentário e recriação. Tudo se complicava no momento em que a audiência real percebia que, em *The Great Gabbo*, o realizador Eric von Stroheim representava o papel de um habilidoso mas egocêntrico ventríloquo, cuja identidade se confundia com a do seu boneco, Otto. Este prolongava a figura de Gabbo ao anunciar as palavras que o seu mario-netista era incapaz de pronunciar.

No espectáculo de Cão Solteiro & André Godinho, o acto de dobragem amaldiçoava duplamente Gabbo ao roubar-lhe pela segunda vez a linguagem. Esta maldade era acentuada pelo facto de von Stroheim ser um realizador que em *The Great Gabbo* representa um actor que manipula outro actor (porque a partir do momento em que Otto se torna uma extensão cognitiva de Gabbo não lhe podemos chamar boneco). Stroheim no filme é a chave para compreender o

papel de André Godinho no espectáculo, nas suas palavras, um realizador-a-fazer-de-actor-a-fazer-de um-cantor. Em *Day for Night*, por sua vez, temos um realizador-a-fazer-de-um-actor-a-fazer-de-um-realizador. Gabbo e Otto são substituídos pelo prólogo de *Fanny e Alexander*, no qual se observa um rapaz a encenar um teatrinho de marionetas. Também aqui o movimento da câmara desliza do centro da acção (o palco) para os bastidores, onde se vê o rapaz apoiar a cabeça no ombro, até decidir abandonar o teatro, saindo do quarto.

Foi mencionado que em *Day for Night* temos a ilusão de visibilidade de um todo cinematográfico e teatral. É, contudo, essa a totalidade a que não poderemos aceder. Os espectadores da peça assistem às filmagens de um filme que só posteriormente poderão ver, como se o *raccord* entre cenas fosse exigido à nossa imaginação. Por sua vez, os espectadores do filme serão sempre observadores em ausência da peça de teatro. Para os que tiverem a oportunidade de não perder peça e filme, cada objecto será interpretado através do recurso à memória do que se observou. Para os que virem apenas um dos dois, a peça teatral será o elemento fora de cena do filme e vice-versa. A sensação de visibilidade contrapõe-se assim à constatação de que este é um universo em constante referência a um outro que se oculta. Deparamo-nos com a presença de um objecto que se refere sempre a uma ausência cuja totalidade podemos apenas imaginar (no caso do filme) ou lembrar (no caso da peça).

Maria Sequeira Mendes

O dia pela noite

“O que é um realizador?” – é a pergunta que ouvimos enquanto vemos um plano do rosto de François Truffaut a interpretar a sua personagem de François Ferrand, também ele realizador, enquanto trabalha na rodagem de *Je vous présente Paméla*. O filme, aquele que o espectador vê, é *A Noite Americana* (1973), realizado por François Truffaut. Mas se os gestos de Truffaut, dentro do seu filme, serão da sua personagem Ferrand, a sua voz, a que coloca essa pergunta aos espectadores em *off*, já será do Truffaut “verdadeiro”. Ou seja, um realizador que decide entrar no seu próprio objecto de ficção, vindo da vida real e em nome próprio, e que introduz nele um pedaço de verdade, quase existencial.

“É alguém a quem são colocadas perguntas constantemente, perguntas a propósito de tudo”, responde ele próprio. Esse “tudo” é o cinema: um momento que só existe quando um grupo de pessoas marca um calendário dentro da realidade para se dedicar à criação de uma ficção. Essa ficção – os seus gestos, os seus efeitos, a sua narrativa ou falta dela –, serão sempre determinados por esse momento que vive a partir de uma realidade dirigida.

Um realizador, portanto, é alguém que deseja *dirigir* essa realidade, sabendo que não a pode controlar completamente, pois ela é vida, e alguém que parte das projecções e fantasias do seu mundo individual (as suas referências, os seus desejos e sentimentos, onde esse *tudo* vive) para poder existir seguindo

um sonho, uma ilusão: a de que, nesse filme que será projectado a várias imagens por segundo, conseguirá mostrar aos outros, e a si mesmo, que a vida também existe para além da realidade que vemos no dia-a-dia. E que os seus sonhos e a sua forma de ver o mundo serão tão verdadeiros quanto aquilo que existe a olho nu.

A rodagem de um filme é, assim, um estranho momento – aquele em que retiramos algo da vida para alimentar uma ficção, mas também o momento em que reconhecemos que essa ficção, sozinha, escrita num papel ou guardada na imaginação de um realizador, jamais existirá verdadeiramente. Ou seja, que para concretizar a sua visão, o realizador necessita, invariavelmente, de se rodear de pessoas próximas para fazer um caminho conjunto em que todos dão os mesmos passos, no mesmo sentido, para se chegar a um objecto uno, sincero, justo, e bonito. Uma família que, no fim de cada “corta”, abandona, por momentos, a ficção na qual trabalhava (ou a realidade suspensa em que se encontrava) para remediar o que “soava falso” e caminhar para junto do realizador, dos actores, ou de outros colaboradores (nunca se anda tanto como na rodagem de um filme – eis outra metáfora para a vida) para se colocarem questões que, na verdade, determinam a sua existência.

Daí que, ao vermos um “filme sobre um filme”, tal como é *A Noite Americana*, ou *8 1/2* (1963) de Federico Fellini, se sinta que é numa rodagem que cada pessoa revela a sua mais verdadeira e íntima busca: a de ser amada, apoiada,

ajudada e reconhecida na exposição generosa e laboriosa do seu talento para criar algo cuja forma ainda não conhecemos, tal como no nascimento de um filho – algo que vem de nós e que pertencerá, mais tarde, a outras pessoas para se apaixonarem ou se comoverem, ou não, pela sua existência.

Mas um filme e os seus intervenientes não vivem só da busca de serem amados. O cinema também vem de uma angústia, um nervo que determina todas as suas rodagens: tentar viver entre aquilo que existe e aquilo que pensamos existir – as projecções que tentamos reproduzir nos rostos e nos gestos dos outros. A rodagem de um filme também é, por isso, uma batalha – conosco mesmos e contra os obstáculos que vêm de fora e nos forçam a mudar o caminho que procuramos para um filme, para os seus planos, para a sua realização. Fassbinder reconheceu-o e, também numa confusão entre vida e cinema, um pouco como Truffaut, um pouco como Fellini, sabia que só se sentiria vivo, em todos os seus planos, se dedicasse todos os momentos a uma rodagem constante de filmes, fazendo do cinema a sua vida e da sua vida uma encenação determinada pelo cinema. *Cuidado com essa Puta Sagrada* (1971), também um filme sobre um filme (e onde Fassbinder interpreta uma personagem que trabalha numa rodagem), é esse campo de batalha aberto onde cada interveniente vive de emoções abertas, porque são elas que são filmadas, e onde cada um reconhece a mentira que é o seu trabalho, mas sabendo, por outro lado, que a sua busca se faz na procura do que

de mais verdadeiro e único existe no mundo: o imaginário, algo que mostra a vida para além das suas limitações materiais, através da arte.

Em *Cuidado com essa Puta Sagrada*, será amar o cinema e desrespeitá-lo, precisar dos outros para viver e odiá-los, agir numa contradição permanente que diz, na fragilidade da criação de um filme (um momento efémero que busca a eternidade dentro da inevitável mortalidade), que de nada vale enfiarmo-nos numa nova narrativa se ela não fizer sentido, mas que é também por caminhos mentirosos que podemos chegar às verdades mais fortes. E dessa contradição estaremos sempre dependentes, tal como o cinema de Fassbinder, realizadores e espectadores do nosso próprio espectáculo.

São os diálogos de *Cuidado com essa Puta Sagrada* que vivem em *UFA...* (2012) de André Godinho e que determinam a sua montagem, através de imagens que vêm da sua curta *La Chambre Jaune* (2012) – essa casa amarela onde vive uma rodagem e as recordações de um filme que nasceu entre as suas paredes. Nessa casa, habita esse *tudo*: as estrelas de cinema e os sonhos de quem olha para elas, os cabos e câmaras carregadas pelos técnicos que dão o seu corpo e olhos ao filme, as frases que revelam a consciência de pessoas que vivem na vida para criar algo de falso (o cinema cuja inicial não é um C mas um F – *F for Fake*) mas que reconhecem, nesse movimento, a matéria dos seus próprios sonhos.

O cinema é, portanto, a realidade com que sonhamos. E por serem

sonhos, a sua produção é também uma *fábrica*, onde a vida ganha dimensões de tragédia e a morte vive entre cada plano, pois o cinema não vive sem o seu fim (tal como nós, na vida, somos também determinados pelo medo do nosso fim). É essa a abertura de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder: o corpo de Joe Gillis (William Holden) a boiar na piscina de Norma Desmond (Gloria Swanson), mas a sua voz, ainda viva, a contar-nos a última das histórias – aquela que viveu antes de morrer numa casa obcecada por um cinema que também tinha morrido.

David Lynch dá continuidade ao corpo estranho que aí nasceu (ou morreu) – os desvios e produtos abandonados da fábrica dos sonhos de Hollywood –, para fazê-lo ressuscitar no terror desse espaço indefinido entre vida e morte. E assim, fazê-lo entrar no nosso pensamento por vias desconhecidas. Em todos os seus filmes, as personagens perguntam-se: que história é esta que estamos a viver? E detrás da câmara, realizador e colaboradores perguntam-se: que história é esta que estamos a contar? *Inland Empire* (2006) é esse império dos sonhos ao qual não podemos fazer mais do que obedecer, presos a uma realidade contaminada por um desejo que não se explica por palavras mas pelo movimento das imagens que nos leva para o sonho, tal como uma vertigem – *Vertigo*. A ela terá também obedecido Hitchcock quando decidiu assassinar a sua personagem principal em *Psico* (1960), pois a vida do filme assim lhe pedia. Ou seria já a mãe de Norman Bates, personagem de

ficção, a realizar o seu próprio filme? “We all go a little mad sometimes”, explicava Norman, embalado por esses mesmos caminhos, percorridos também por André Godinho e Cão Solteiro quando estrearam um espectáculo com o mesmo nome, em 2010.

É nesse mistério que o realizador e a sua equipa encontram a vida do cinema e a sua própria vida, montando cabos, luzes, e acção, para deixar que o seu filme respire enquanto fingem que ele já existe, apesar de este não lhes entregar ainda uma resposta para as suas questões. Tal como nós respiramos e caminhamos, na realidade, enquanto somos determinados por elas. Na verdade, é apenas quando o filme se projecta que olhamos para ele e nos apercebemos: afinal, esse filme somos nós; afinal, vivemos enquanto ele se fazia.

Francisco Valente

“Os filmes são mais harmoniosos do que a vida, Alphonse. Não há engarrafamentos nos filmes, não há tempos mortos. Os filmes avançam como comboios, compreendes? Como comboios na noite.”

Estas palavras di-las o realizador, com uma voz doce e tutelar, ao seu actor de eleição. Aquele finge ser o realizador e é-o também de verdade, tal como este finge e é actor. E ambos ficam mergulhados nessa tensão irresolúvel entre a vida e a ficção, entre os tempos mortos da vida e o tempo dos mortos, dos que não-de ser ou dos que já o são sem o saberem, dos que viverão num presente virtual e iterável que o dispositivo cinematográfico armadilha e faz deflagrar.

Não há tempos mortos nos filmes. Só, porém, nesses intervalos imperceptíveis, sem texto e sem figura, se torna o cinema possível. A vida preenche esses intervalos, com os tempos mortos de que é feita. E os filmes avançam, sobre ela, como comboios ou como uma flecha de tempo, numa direcção certa e num movimento contínuo. Pelo menos, assim parece, na noite em que os filmes avançam. No dia das nossas vidas, desfazem-se as certezas e as continuidades, ao convocarmos os paradoxos de Zenão ou pensarmos no carácter aporético do tempo. “Aquilo que está em movimento não se move nem no lugar onde está nem naquele onde não está”, citava-o Diógenes Laércio, nas suas *Vidas*, enquanto o outro Diógenes, o Cínico, uma espécie de cão sem parilha, se punha simplesmente a caminhar, para refutar Zenão. Bem assim, o instante que separa aquilo que foi daquilo

que ainda não é, não sendo também o presente, mas um mero limite entre o passado e o futuro, também nada parece ser, já que ele não pode, simultaneamente, ser “um e o mesmo” nem ser “sempre novo”, não havendo identidade nos instantes nem passagem entre eles, como denunciava Aristóteles na sua *Física*. Estranhos paradoxos impedem-nos de dizer o que ele é, confessava já S. Agostinho. Mas, se não podemos dizê-lo, talvez possamos mostrá-lo. Já que, na verdade, fazemo-lo e sofremo-lo, a todo o momento, ainda que não saibamos bem como, nem porquê.

Trucando e retrucando, no jogo do dia pela noite e da noite pelo dia, mostrando o artifício e embrenhando-se nele, o espectáculo que se apresenta faz durar e vibrar os tempos mortos que ressoam imperceptivelmente no tempo do filme por vir. Todos a ele assistem, enquanto ele se demora e ninguém o consegue ver. Numa tensão instável entre os tempos da plateia, do palco e do *décor*, sob o efeito *chroma* das “acções e paixões da luz”, as sombras errantes coabitam no tédio e na inquietude e tornam-se cúmplices de uma *hybris* que viola os limites da vida e da ficção, do cinema e do teatro. Na verdade, as fronteiras aqui derretem-se para formar soleiras, onde os contornos e as cores das figuras desmaiam. E frágeis, agitam-se com impaciência, ao ritmo indeciso das repetições e sob o império libidinal da economia da montagem.

Uma actriz ou, talvez, uma rapariga, tal como Alphonse, dá voz à inquietação. “Tenho a certeza que Ferrand [o realizador] está completamente

enganado. A vida é mais importante do que o cinema...” A sedutora eternidade é demasiado longa para permanecer morto-vivo num rolo de película ou sobreviver na lógica binária de um ficheiro digital. A alternativa é morrer de uma vez só e intensificar os instantes apesar e em virtude da sua evanescência. Os tempos, mortos ou vivos, não são aqui apenas condições de possibilidade mas o material mesmo da experiência e da experimentação.

“–Tens horas?

– Não. E tu... tens?”

Vulnerant omnes, ultima necat.

Nuno Fonseca

A realidade da conspiração

– Aliás, não há razão para ficar por aí; todos os filmes são sobre o teatro: não há outro assunto. É uma facilidade, claro, mas estou cada vez mais convencido de que é preciso fazer as coisas fáceis, e deixar as coisas difíceis aos pedantes. Se se pega num assunto que trata do teatro de perto ou de longe, está-se na verdade do cinema, é-se levado.

Não é por acaso que, entre os filmes de que gostamos, há tantos que são em primeiro grau sobre esse assunto, e damo-nos depois conta de que todos os outros, Bergman, Renoir, os bons Cukor, Garrel, Rouch, Cocteau, Godard, Mizoguchi, também são sobre isto. Porque é o assunto da verdade e da mentira, e não há outro no cinema: é forçosamente uma interrogação sobre a verdade, com meios que são forçosamente mentirosos. O assunto da representação. E pegar nisso mesmo como assunto dum filme é uma questão de franqueza, portanto é preciso fazê-lo.

Isso é um pouco a mesma coisa do que pegar diretamente no cinema como assunto do cinema?

– Houve muitas tentativas de filmes sobre o cinema no cinema, e não funciona tão bem, é mais laborioso, tem um lado coquete. É menos forte, talvez porque há apenas um nível; é o cinema que olha para si próprio, enquanto que, se olhar para o teatro, está já a olhar para uma coisa diferente: não ele próprio, mas o seu irmão mais velho.

Claro que também é uma forma de se olhar no espelho, mas o teatro é a versão

“civil” do cinema, é o seu rosto de comunicação com o público; enquanto que uma equipa de cinema é uma conspiração, é completamente fechado sobre si, e ninguém foi ainda capaz de filmar a realidade da conspiração. Há qualquer coisa de infame, de profundamente crapuloso no trabalho de cinema. Seria talvez preciso filmá-lo de forma mais crítica, ou mais violenta, como Garrel filma o seu “local do crime”; é de qualquer modo muito difícil: até 8 1/2 se interrompe antes do início do filme, o facto de que Mastroianni vai, talvez, começar a rodar o seu filme força Fellini a terminar o seu.

Entrevista com Jacques Rivette,
“Le Temps déborde”, *Cahiers du Cinéma*, setembro 1968

Cão Solteiro

Cão Solteiro é uma plataforma de artistas com diferentes práticas que desenvolve projetos de teatro, em Lisboa, desde 1997. Criou e produziu os seguintes espetáculos:

1997

Marie & Bruce

1999

Aguantar

2000

Furiosa Tempestade

2001

Problemas

*Tás senti ton pensier avancer um pas
dans le silence?*

O Alfinete do Anestesiasta

2002

Pano de Muro

Histórias Misóginas

2003

I. Sobre a Luz

II. Obscuridade

2004

Nocturno Delirante

2005

Sobre a Mesa a Faca

Vistas da Cidade

2006

Casa Cena

Drama

Michaux

Cha Cha Cha

2007

A Carta Roubada

3

2008

Strange Fruit

Aqui Também Acabou

2009

Man Power

Tink

A Portuguesea

2010

Shoot the Freak

Hotel União

Santo Súbito

2011

We All Go a Little Mad Sometimes

Missing Yevonde

Play, The Film

2012

Top Models: Paula Sá Nogueira

(um bestiário)

A Africana

2013

Enciclopédia: X

www.caosolteiro.blospot.com

André Godinho

Nasceu em 1979, em Lisboa. Estudou na ESTC (onde realizou *6 Minutos*, que recebeu o prémio Jovem Cineasta no Curtas Vila do Conde'02) e fez o Curso de Documentários Les Ateliers Varan, na Fundação Calouste Gulbenkian (onde realizou *Antes da Estreia*).

Realizou as curtas *O Desterrado*, *Namban Japan* e *La Chambre Jaune*.

E os documentários *Riders*, *MHM* sobre Manuel Hermínio Monteiro e *Faz Tudo Parte, making of* do concerto *Três Cantos: José Mário Branco, Sérgio Godinho & Fausto Bordalo Dias*.

Neste momento tem dois filmes em pós-produção: o documentário *No Trilho dos Naturalistas: Angola* e a curta *Ponto Morto*. Realiza vídeo para espetáculos de teatro, dança, música e ópera.

Trabalha regularmente com as companhias Teatro Praga (*Demo*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *A Tempestade*, entre outros) e Cão Solteiro (com quem assinou os espetáculos *3*, *We All Go A Little Mad Sometimes* e *Play, The Film*).

andercover.com

Autoria do projeto

Cão Solteiro & André Godinho

Em cena

Ana Francisca Amaral (decoração), António Gouveia (maquinista), André Godinho (realizador), Bernardo Apelido (assistente de produção), Cátia Tomé ("Rapariga"), Cecília Henriques (maquilhadora), Hugo Azevedo (assistente de imagem), Luís Magalhães ("Homem"), Lydie Barbara (assistente de realização), Margarida Leitão (anotadora), Mariana Sá Nogueira (guarda-roupa), Nuno Morão (diretor de som), Paula Sá Nogueira ("Paula"), Pedro Pinho (diretor de fotografia), Raimundo Cosme (assistente de produção)

Figurinos

Mariana Sá Nogueira

Cenografia

Ana Francisca Amaral

Luz

Pedro Pinho

Cabelos e maquilhagem

Alda Salavisa

Costura

Atelier Teresa Louro, Maria José Baptista, Natália Ferreira, Palmira Abranches

Construção de cenografia

Decor Galamba

Produção e fotografia

Joana Dilão

Fotografia em cena

Daniel Malhão, s/ título, 2001

Textos caderno #3

Maria Sequeira Mendes, Francisco Valente, Nuno Fonseca (os autores escrevem com a antiga ortografia)

Agradecimentos

Andreia Tocha, Daniel Malhão, Inês Magalhães, Joana Teodoro, João Brandão, João Couto C., João Matos, Jochen Pasternacki, Marco Regueiro, Maria Sequeira Mendes, Nuno Fonseca, Paulo Reis, Pierre-Marie Goulet, Sílvia Lança, Tatão Amaral, Teatro Praga

Coprodução

Teatro Cão Solteiro, Culturgest

Apoios

Águas Monchique, Alfaparf, Casa Ferrador, Fofal, Íntimo Tuyo, Merrell, Molaflex, Smiling, Sp Televisão, Terratre Films

Cão Solteiro é uma estrutura financiada pelo Governo de Portugal / Secretaria de Estado da Cultura / DGArtes.

Esta folha de sala da Culturgest é também o Caderno de texto #3 do Cão Solteiro. E vice-versa.

Próximo espetáculo de teatro

The Coming Storm

A Tempestade que Aí Vem de Forced Entertainment

Teatro Qua 19, qui 20, sex 21 de março

Palco do Grande Auditório · 21h30 · Duração: 1h45 · M16 · Em inglês, com legendas

No quadro do Artista na Cidade 2014, *The Coming Storm* é o primeiro de dois espetáculos do coletivo liderado por Tim Etchells que vêm à Culturgest. Há histórias de amor e morte, sexo e lavagem de roupa, naufrágios e neve; anedotas pessoais cruzam-se com filmes imaginários, romances lembrados pela metade chocam com contos de fadas distorcidos. O resultado é cómico, contraditório e comovente; cheio de truques equivocados, danças entrecortadas, interrupções de bateria de gosto duvidoso e acompanhamento de piano negligente. Tudo se acumula e tudo cintila. Tudo balança e tudo estremece. Tudo se transforma e tudo é canibalizado.

Próximo espetáculo Cão Solteiro

ANTOLOGIA

Cão Solteiro & Vasco Araújo

Teatro De 10 a 17 Setembro Maria Matos Teatro Municipal

ANTOLOGIA parte dos pontos comuns entre a obra de Vasco Araújo enquanto artista plástico e os objetos teatrais criados pelo Cão Solteiro, prolongando uma colaboração que tem vindo a desenvolver uma linguagem estética híbrida. A obra de Vasco Araújo, centrada no tema da identidade por meio de alter-egos, na relação do indivíduo com o poder, na abordagem da alteridade, da História, da morte, encontra no formato de espetáculo a qualidade teatral que potencialmente continha. O trabalho do Cão Solteiro, por seu lado, encontra o estudo do enquadramento pictórico e da visualidade pura que o caracteriza.

Conselho de Administração

Presidente

Álvaro do Nascimento

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel dos Santos Arada

Pietra Fraga

Alice Neiva

Estagiária:

Teresa Vaz

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso

de Lemos

Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção

António Sequeira Lopes

Paula Tavares dos Santos

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Estagiária:

Sara Ramos

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Atividades Comerciais

Catarina Carmona

Patrícia Blazquez

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de Direção Cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

(coordenador)

Paulo Abrantes

Ricardo Guerreiro

Suse Fernandes

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo (chefe)

Vítor Pinto

Maquinaria de Cena

Nuno Alves (chefe)

Artur Brandão

Técnico Auxiliar

Vasco Branco

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Clara Troni

Receção

Sofia Fernandes

Ana Luísa Jacinto

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

Maria Manuel Conceição

Estagiária:

Inês Hipólito

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 · Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo



agência de cinema
da cultura



TERRATREME



As emissões de gases com efeito de estufa associadas à produção desta publicação foram compensadas no âmbito da estratégia da CGD para as alterações climáticas.