

Ficheiros Secretos
A luz e o Espaço Cénico

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em Design de Luz

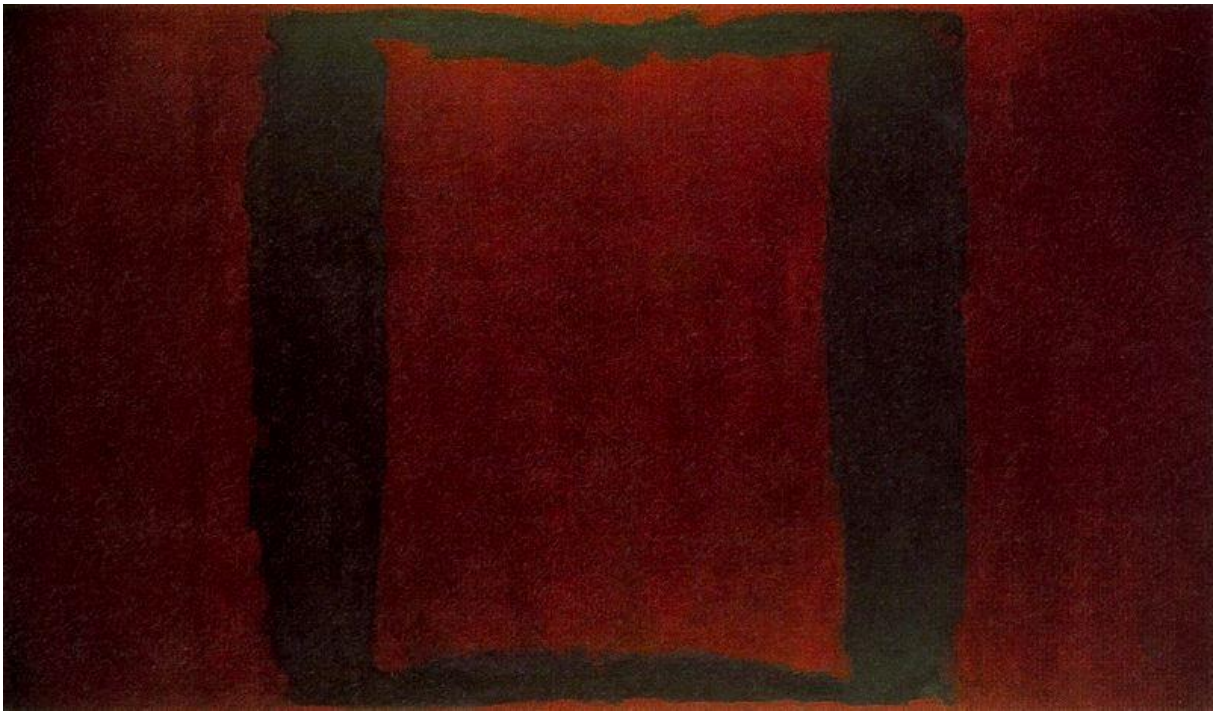
Prof. Orientador: Dr.º Francisco Beja

José Carlos Coelho Gomes

Setembro de 2014

(...) Pés nús subindo uma escada de tapetes serão pés descalços e procurar-se-á a razão. Sobre uma escada sem tapetes, serão, simplesmente, pés nús e cheios de expressão. É evidente que os pés dos muçulmanos sobre os tapetes das suas mesquitas são pés descalços e não nús; exprimem uma intenção religiosa e não estética.

Adolphe Appia, 1921 in "A obra de arte viva"



Mark Rothko, Mural Seagram - Preto sobre Castanho, 1959

Índice

	Página
Resumo	5
Abstract	6
Introdução	7
Estado da Arte	
A luz e sombra no espaço de Cena	10
Breve reflexão sobre a evolução da Iluminação de cena	11
Memória descritiva	
Introdução	19
O Processo de Criação	20
Conclusão	23
Lista de Referências Bibliográficas	26
Anexo 1	
Estudos	
Anexo 2	
Guião de Luz e Desenhos Técnicos	
Anexo 3	
Registo Fotográfico e Videográfico	

Resumo

O trabalho, que agora apresento é uma reflexão sobre o processo criativo e técnico da elaboração do Desenho de Luz para o espectáculo, *Ficheiros Secretos*, uma coprodução da companhia Visões Úteis e do Teatro Nacional S. João, que estreou no Auditório Carlos Alberto, no Porto, em Novembro de 2013.

A noção, ou noções, contidas na expressão ficheiro secreto, que serviria, aliás, de mote para a construção do texto da autoria de Carlos Costa e Ana Vitorino, permitiu explorar no âmbito da Luz zonas menos concretas da realidade e da percepção, ou seja, menos naturalistas, mais abstractas e/ou mais ilusórias.

Como metodologia de trabalho para a realização do Desenho de Luz do espectáculo referido, decidi dedicar uma maior atenção à intuição e questões relacionadas com a percepção interior dos fenómenos concretos, da realidade tal qual se apresenta de um modo mais imediato ao nosso olhar, para, a partir desse ponto, conduzir o trabalho de pesquisa e posterior materialização das ideias para zonas menos objectivas, em que a luz é tratada como matéria que torna visível a materialização do pensamento mais interior, menos concreto.

Ao longo do processo, foram surgindo as chaves que me parecem coerente, legítimas e livres para tratar essa criação específica:

- 1 - O nonsense como caminho possível na construção artística
- 2 - Uma constante procura da depuração da imagem enquanto veículo de comunicação
- 3 - A poesia da luz como síntese dos conceitos alcançados e das emoções vivenciadas

Palavras-chave

A Imaterialidade da Luz
A Luz no Espaço Cénico
Poesia visual

Abstract

The work, which I present now is a reflection on the creative and technical process of drafting the Light design for the show "*Ficheiros Secretos*" a coproduction company Visões Úteis and the National Theatre S. João, which premiered at the Auditorium Carlos Alberto, in Porto in November 2013.

The notion, or notions contained in the secret file expression, which would, incidentally, the theme for the construction of the text by Carlos Costa and Ana Vitorino, allowed to explore within the light zones less concrete reality and perception, ie less naturalistic, more abstract and / or more illusory.

As a working methodology for the realization of Light Design to mention that the show decided to devote more attention and insight to issues related to the inner perception of the concrete phenomena of reality as it presents itself in a more immediate way to our vision for from that point, drive further research and ideas for realizing the objective least areas where the light is treated as a material that becomes visible as the embodiment of the interior.

Throughout the process, the keys that seem coherent, legitimate and free to treat this particular creation emerged:

- 1 - The nonsense as possible path in the artistic construction
- 2 - A constant search for debug image as a vehicle for communication
- 3 - The poetry of light as a synthesis of concepts achieved and experienced emotions

Keywords

The Immateriality of Light

The Light in the Scenic Area

Visual Poetry

Introdução

O universo dramaturgico da companhia Visões Úteis, com quem estabeleço uma regular colaboração técnica e artística desde o ano de 2001, inscreve-se numa área de escrita teatral não convencional que naturalmente tem reflexos directos na criação de luz que desenvolvo para os espectáculos dessa companhia.

De "Orla do Bosque" - a minha primeira colaboração com a companhia Visões Úteis, produção estreada em 2001 - até "Ficheiros Secretos" os desenhos de luz assinados por mim tendem a tonar-se mais depurados e (penso) mais poéticos.

Aliás, enquanto desenhador de luz, a perspectiva do meu olhar sobre o espaço cénico tem sido, em termos gerais, sucessivamente modificado, mas consolidando-se uma consciência visual mais subjectiva, em detrimento de outra mais realista.

Por sua vez, sendo o espaço cénico, o meu lugar de expressão enquanto desenhador de luz, tenho procurado não somente encontrar respostas assertivas para os desafios técnicos que me são lançados por cada novo acto performativo, investindo para o efeito na procura e apreensão de novos saberes técnicos, mas também promover uma interactividade - que em termos da sua recepção não é necessariamente consciente - entre espectador e acção teatral.

O texto definitivo de *Ficheiros Secretos* foi o resultado de uma intrincada reescrita de factos históricos, agora tratados dramaturgicamente sob a forma de ficção, habitada por personagens que representam pessoas vivas ou já desaparecidas. Tais figuras questionam as normativas sociais e políticas, mais ou menos impostas, independentemente da nossa vivência num mundo global, agora mais do que nunca, aparentemente livre.

A metodologia técnica e artística que me levou à criação deste Desenho de Luz, para além das normais e profícuas discussões com os intervenientes criativos envolvidos no processo, foi sustentada pela pesquisa de dois universos artísticos, intuídos como significativos:

1 - A do cineasta Stanley Kubrik, a partir do filme *2001, Odisseia no Espaço*

2- A do pintor Mark Rothko, pelo interesse pessoal pela sua obra, em termos gerais, e pela observação e estudo mais atentos de um conjunto de obras significativas, especialmente da sua última fase, nomeadamente os trabalhos produzidos entre 1950 e 1970, data da sua morte.

Sendo assim os estímulos provocados por este conjunto de produções artísticas suscitaram-me um caminho fecundo de reflexão, e constituíram o elemento catalisador e o fio condutor para a construção de um sentido para este Desenho de Luz.

Sob o ponto de vista da narrativa, o guião de *Ficheiros Secretos* reveste-se de uma tensão dramática reduzida, aonde as pequenas histórias que vão sendo contadas, ou entrecortadas, parecem não fazer sentido, pelo menos numa lógica teatral mais convencional.

Esse desafio tornou aliciante o meu processo criativo e serviu para consolidar a vontade em me deixar conduzir pela emoção e sensações que o filme de Kubrick e a pintura de Mark Rothko me iam transmitindo, sempre que os revisitava, integrando-as de um modo cada vez mais coerente na dramaturgia que estava a ser construída.

Cumprindo a função primeira da luz num espectáculo: permitir ao público perceber correctamente as imagens que surgem diante do seu olhar, parecia-me cada vez mais nítida a impossibilidade de me desligar desses dois universos artísticos referidos, até pela função que, para mim, desempenharam no esclarecimento do próprio processo de construção da dramaturgia da luz deste espectáculo.

Procurei que o resultado do Desenho de Luz não fosse apenas o somatório de um conjunto de fragmentos visuais, mais ou menos apelativos ao olhar, mas acima de tudo um conjunto de fragmentos que pudessem ser montados pelos espectadores, não necessariamente no tempo em que a acção decorre.

Foi, ainda, minha intenção desenvolver um trabalho de luz aonde a forma estivesse intimamente relacionada com elementos psicológicos da percepção humana para desse modo poder expressar melhor conceitos e paralelamente comunicar sentimentos verdadeiros.

O espectáculo *Ficheiros Secretos* aonde a palavra dita na narrativa construída quase esvazia de sentido a existência de qualquer efeito de luz, mais ou menos admirável, conduzir-me-ia, em parte, a uma concepção depurada e, provavelmente, de natureza mais abstracta, em termos do sentido que a luz pode assumir na criação e interpretação do tempo e espaço cénico.

Os elementos concretos sugeridos pelo texto *Ficheiros Secretos* fundamentais para a construção do espaço cénico não foram examinados por mim, enquanto desenhador de luz, apenas como um conjunto de objectos a clarear ou escurecer, mas acima de tudo motivaram-me a procura de um sentido mais interior da luz, na busca de mecanismos técnicos que pudessem melhor relevar ou ocultar o tema, e não somente a matéria orgânica de que é feito o espaço e o corpo dos interpretes.

As cenas são montadas como um conjunto, mais ou menos sucessivo, de imagens aonde o espectador é convidado a arquitectar a sua viagem pelas sugeridas figurações da condição humana, numa construção irónica e plena de negros humores.

Revelar o inusitado, mostrando a realidade como se de irreal se tratasse, suportada pela crua ironia dos casos reais que servem de suporte ao jogo teatral, entre actores e público, também ele participante nesta acção.

É neste espaço e tempo pouco mesuráveis, numa lógica aparentemente realista, que vão sendo dadas ao espectador, enquanto a acção decorre, as localizações, coordenadas que permitem a história, ou as histórias destes personagens, um pouco investigadores, um pouco palhaços.

Estado da Arte

A Luz e a Sombra no Espaço de Representação

A história da iluminação cénica, tal qual a concebemos hoje, é ainda muito recente. Os equipamentos técnicos capazes de transformar energia eléctrica em feixes de luz, tiveram de ultrapassar certas condicionantes técnicas para que se tornasse possível melhor materializar e executar através da luz, as imagens que a mente compõe no cérebro, nomeadamente.

Tal não acontece simplesmente com o aparecimento da lâmpada incandescente, patenteada por Thomas Alva Edison em 1879. É necessário esperar pelo início do último quartel do século XX para que as inovações operadas no campo da informática e da electrónica começassem a tornar quase infindáveis as possibilidades de trabalho e uso da luz eléctrica como elemento plástico, possibilitando o aperfeiçoamento e desenvolvimento de formas da composição e registo de efeitos ou momentos de luz, até então impensáveis. É um longo caminho para que a luz seja tratada e trabalhada como matéria criativa, tal qual nos habituamos a considerar nos dias de hoje.

O nome, Desenhador de Luz, começa a surgir como um profissional que conhecendo os mecanismos básicos da física, electricidade e electrónica, consegue, através do seu meio de expressão artística, comunicar com público não somente as coordenadas do espaço, as noções do tempo cronológico, abundância de luz ou escurecimento da cena, associando a todas essas competências técnicas, mas também um sentido e emoção que não pode ser apenas transmitido por palavras ou sons.

A maleabilidade plástica que hoje atribuímos à luz visível depende, e muito, dos avanços e conhecimentos operados no domínio da técnica. No teatro a luz e a cena modificam-se diante do olhar, atento ou não, do espectador, no tempo e no espaço em que ele vivencia o espectáculo.

Breve reflexão sobre a evolução da Iluminação de cena

No período da Antiguidade Clássica a construção dos anfiteatros ao ar livre já revelava grandes preocupações com questões de visibilidade, bem como de acústica. Eram escolhidos vales que oferecessem à construção da bancada, virada para poente, uma posição geoestratégica privilegiada quanto às condições acústicas assim da luz natural, tendo em consideração o movimento da terra em relação ao sol, para que desta forma os raios de sol da manhã não ofuscassem o público, assim como para que ao menor ruído na zona de representação, (estes espaços podiam albergar, no mínimo, 15000 espectadores) se pudesse ouvir o som produzido. Claro que as preocupações com a luz natural, o Sol, tinham uma razão meramente funcional. A função de tornar visível a representação para o vasto público que assistia a essas festividades.

Esse olhar meramente funcional sobre a luz natural produzida pelo sol e artificialmente pela chama, normalmente desprotegida, continuou durante vários séculos da história até finais da Idade Média.

Durante todo o período histórico da Idade Média, as representações teatrais eram levadas a cabo maioritariamente em espaços ao ar livre, aproveitando-se, dessa forma, a fonte natural de luz, o Sol. Contudo, face à maior utilização e domínio do fogo como matéria produtora de luz, desenvolvem-se alguns utensílios básicos de produção e controlo da luz artificial, essencialmente lanternas e tochas, usando-se maioritariamente o azeite e a gordura animal como combustível.

O aperfeiçoamento e desenvolvimento de técnicas na construção de edifícios reservados ao culto religioso da igreja cristã, nomeadamente a arquitectura das catedrais góticas em França e na Alemanha, com o contributo dos conhecimentos nas áreas da química e física dos fazedores de vidro e dos alquimistas, tornam possível a edificação de enormes vitrais, e assim poder responder a uma série de conceitos metafísicos de luz e espiritualidade desenvolvidas pelos teólogos cristãos. Eram uma espécie de bíblias da luz.

No decorrer do período posterior, ou seja durante o Renascimento, quando as representações teatrais começam a ser levada à cena no interior de edifícios, e face à problemática de como iluminar o interior de um espaço de representação, que o desenvolvimento de pequenos artifícios controladores de luz, e outros que alteravam o comportamento normal do espectro da luz visível, mais se desenvolvem: um ou vários frascos, cheios de líquido colorido, que quando iluminados por velas conferiam à cena uma atmosfera diferente, ou seja, artificial e intencionalmente colorida; um rudimentar sistema de campânulas e roldanas que ora descia ou subia sobre um conjunto de velas acesas, proporcionando, dessa forma, o escurecimento ou aclaramento da cena, etc.

A criação e desenvolvimento destes artefactos resultaram numa importante evolução no controlo e manipulação da luz que se expandia para zonas da percepção humana menos evidentes, e que passava, paulatinamente, a ser encarada como um instrumento não só capaz de tornar o espaço e a acção visíveis, mas um indutor de mensagens, dando-se assim um significativo passo numa visão criativa da luz e não meramente técnica.

É contudo a arte da Pintura e do Desenho em pleno Renascimento, e com maior intensidade na época Barroca, que de uma forma consciente se reformulam e inventam novas técnicas da representação. Durante esse período de novo fervor religioso, as cenas retratadas nas telas não eram somente exploradas tecnicamente através da busca de um maior rigor quanto ao realismo do traço, cor e novas noções de perspectiva do desenho. Ao dominar-se a dicotomia luz/ sombra, obtém-se um aprofundar da percepção dos fiéis na contemplação das imagens ou das cenas retratadas, e assim reconhece-se, de um modo cada vez mais evidente, o poder psicológico que a luz contém nas suas quase infinitas possibilidades de utilização.

O chiaro-oscuro, como técnica que explora essa dicotomia luz/ sombra, investigada e explorada por Caravaggio (1571-1610), traz para a arte um mistério, dramaticidade e emoção até então desconhecida, ou não tão explorada, pelos pintores da época. Esta pequena revolução traduz, também, o espírito revolucionário e inconformista de Caravaggio face à escola Maneirista, vigente entre os pintores da época.

Um pouco mais tarde, e mais a Norte, os pintores holandeses Rembrandt (1606-1669) e Vermeer (1632-1675) exploraram as possibilidades que a relação entre luz, a sombra e as cores pode ter como elemento fundamental na compreensão da obra de arte. A lição de anatomia, pintada por Rembrandt, é um dos casos exemplares dessa mesma relação simbiótica. Nessa tela as zonas mais claras da tela concentram-se na testa e olhos dos estudantes de medicina, como que atirando a atenção dos espectadores para a zona do saber, ou seja a cabeça. O mestre por seu lado tem as mãos bem e boca bem visíveis, veículo da comunicação com os alunos. O defunto revela o antebraço com toda a claridade e brilho, em antítese com a testa, que ao contrário de todos os personagens que observam a aula de anatomia, aqui se encontra na penumbra, sinónimo de falta de vida, ou seja morte. Este é um pequeno, entre muitos exemplos de como a pintura neste período ao compreender melhor os códigos da luz e sombra a explorou exaustivamente através do uso das tintas. A luz como elemento físico ainda tinha de esperar alguns séculos para se poder expressar com essa liberdade.

Por tudo isso o estudo dos fenómenos associados à luz e à cor intensifica-se, conseguindo-se uma maior dimensão dramática e psicológica, resultando num objecto artístico que para além do domínio técnico acrescenta emoção ao que é representado no quadro. Esses avanços significativos no uso e utilização da luz permitem induzir o nosso olhar para uma dimensão mais intuitiva da mensagem, e não tão explícita.

O claro-escuro técnica desenvolvida e explorada pelos mestres já mencionados, Rembrandt, Vermeer, Caravaggio, Velázquez, etc., traz para a tela um olhar aonde a compreensão do desenho realista passa, em larga medida, pela exploração de todas as possibilidades no trabalho e domínio da luz e sombra. Essa é a grande revolução operada nesse período, na arte da pintura. O olhar emotivo sobre o assunto retratado.

Por sua vez, as invenções tecnológicas do século XVIII e do século XIX vão ser essências para a história da iluminação cénica.

O uso generalizado do gás para a produção de energia luminosa por volta do ano 1820, a lâmpada incandescente de filamento de carbono, de Thomas Alva Edison, em 1879 e um pouco mais tarde, em 1888 a lâmpada de arco voltaico, fornecem uma nova forma de energia, a “fada electricidade” como era comumente chamada.

A luz depois de ter sido apenas um meio para iluminar a cena, tornou-se, paulatinamente um instrumento capaz de revelar significados e signos dramaturgicos, importantes na criação e compreensão do espectáculo como um todo.

Richard Wagner (1813-1883) e mais tarde Adolph Appia (1862-1928) debruçam-se, entre outros aspectos, sobre a importância que a luz pode desempenhar na percepção e compreensão das formas no espaço do espectáculo operático e teatral. A arte total, como defendia Richard Wagner na sua obra "A Obra de Arte do Futuro", publicada em 1849, ou "A Obra de Arte Viva" de Adolphe Appia publicada em 1921, contribuíram para que se pudesse questionar e reformular as funções da luz em cena.

Primeiro Richard Wagner, na sua ópera de Bayreuth, inaugurada em 1876, dá um passo muito importante. Com o arquitecto, Otto Bruckwald, constrói a sua casa de ópera e pensa-a numa lógica algo vanguardista, tendo em conta os cânones operáticos do séc. XIX. Imagina um espaço que possa cortar com o tradicionalismo social de que se revestiam todos acontecimentos operáticos. Assistir a um espectáculo de ópera constituía mais um acto social do que propriamente uma manifestação de apreço ou carinho pela música.

A construção à italiana dos teatros que permitia às pessoas estarem viradas de frente para a plateia e para os camarotes, e o imponente candelabro suspenso no tecto, no meio da sala que se mantinha acesso durante todo o espectáculo, eram segundo Wagner potenciadores do puro e simples entretenimento.

Na ópera de Bayreuth, Wagner constrói um espaço de espectáculo sem camarotes laterais e com uma plateia seguindo uma configuração de anfiteatro. O espectador tinha, agora, à sua frente apenas o quadro de cena. O fosso de orquestra, *abismo místico*, é fundeado na plateia, à boca de cena, para que os espectadores tivessem a sensação de participarem da música, dando a impressão de que a música poderia vir de todos os lados, sem contudo serem perturbados pela actuação dos músicos, que de outra forma estariam no campo de visão dos espectadores. A luz da sala é mantida apagada durante as actuações para que toda a atenção da audiência fosse desviada para o centro da acção. Trata-se de uma pequena revolução que traz muitas e significativas mudanças na forma como se encara o palco e o que nele acontece.

Wagner nos seus livros, “A Arte e a Revolução”, em 1848, e mais tarde “A Obra de Arte do Futuro”, em 1849, manifesta de uma forma veemente a sua preocupação quanto à maneira como a arte performativa e a música eram vistas e comentadas pela sociedade em geral. Wagner opera uma revolução na escrita operática, cortando com os formalismos naturalistas da ópera do séc. XIX, ao introduzir o simbolismo místico e metafísico da mitologia na elaboração dos seus libretos, base narrativa das partituras operática, levando as histórias contadas em cena para uma dimensão menos romanesca, que as óperas do séc. XIX tanto exploravam. No entanto, mantinha a visão meramente funcional sobre a utilização da luz. O apagamento do grande candeeiro na sala durante as representações, não tinha qualquer carácter plástico, estético ou dramático. Cumpria, e muito bem, a sua primeira função na leitura de um espectáculo, o de concentrar toda a atenção dos espectadores no palco.

Enquanto a música e o texto de Wagner traçavam caminhos mais livres das convenções e do mundo real; a representação dos dramas wagnerianos ainda estava amarrada às influências e convenções do meio teatral mais ortodoxo. A sua visão sobre a iluminação e plasticidade de um espectáculo era uma questão meramente funcional. E foi revolucionário por isso. Como acima referi, consegue dessa forma dar uma nova importância e dimensão ao valor que a luz tinha até então, ou seja, a luz passa a ser encarada como um elemento capaz de revelar ou escurecer o espaço mas também o de conduzir intencionalmente o foco da atenção do público para o espaço da acção teatral.

Adolph Appia, um pouco mais tarde, leva as considerações e preocupações com espaço cénico, para novas fronteiras. As preocupações de Appia concentram-se, não apenas nas questões pragmáticas e técnicas da construção de espaços, ou estruturas, mas acima de tudo na interpretação do espaço cénico, através da cenografia, natureza da luz e do som. Appia colocando, hierarquicamente, a iluminação num patamar até então ignorado, (actor, espaço cénico, luz e som) pretende reflectir, para o teatro, o que os pintores no período barroco já tinham teorizado e apreendido. A natureza, intensidade e proveniência

dos feixes de luz, revelam-se de suma importância para a interpretação e realização da obra de arte, no seu todo. A luz é pela primeira vez encarada como um elemento físico, plástico e psicológico capaz de alterar estados de visibilidade e do espaço cénico, bem como induzir o público a determinados estados de percepção e anímicos, não necessariamente realistas. Reforça-se assim a convicção de que a luz é também um elemento capaz de conduzir as emoções, o sentido, a estética e não apenas um instrumento técnico.

Adolph Appia, arquitecto suíço, ao contrário de Richard Wagner preocupava-se em compreender e reflectir não apenas o texto ou partitura, mas também a perspectiva dramática e plástica do espectáculo. O espaço teatral é um espaço vivo, teoriza Appia, na sua obra "L'oeuvre d'art vivant", em 1921. Dos ensinamentos da pintura, Appia leva para o palco o princípio dos contrários ou de resistência, com o corpo humano. Surgem assim cenografias e volumes muito geométricos, planos de contraste muito marcados, entre o claro e o escuro. Para Appia, a iluminação passa a ter funções muito definidas e importantes na construção teatral: aumenta o valor plástico da cenografia, revelando e escondendo certos pormenores; confere-lhe um incremento expressivo, cria ou molda atmosferas visuais e psicológicas. Em suma, cria-se a consciência de que a luz altera profundamente a percepção do espaço cénico.

Se é certo que a Iluminação como meio consciente de expressão artística tem uma existência bastante recente, também não é menos certo que já não é possível conceber um espectáculo teatral, performativo ou de outra natureza, sem levar em consideração questões relacionadas com a luz e o seu desenho, numa profícua procura do sentido plástico e dramático. Iluminar uma cena já não é só iluminar o objecto, espaço cénico ou actor. É acima de tudo iluminar um tema.

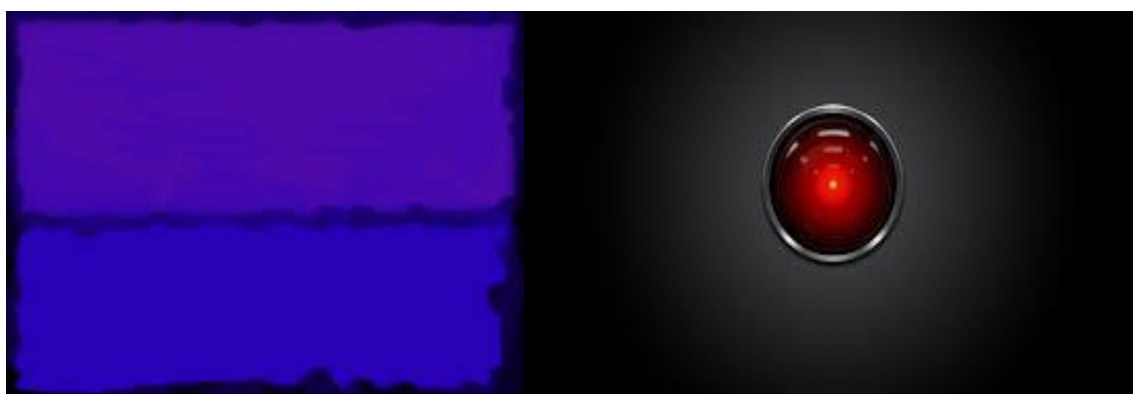
A vida que vemos no palco não é a vida quotidiana, tal qual a conhecemos na nossa mundividência. É antes uma visão, ou interpretação dessa mesma vida. Seja ela visível ou intuída.

Apesar de todos os contributos dos artefactos controladores do fluxo da luz artificial desenvolvidos na decorrência da época Medieval, aprofundados no período do Renascimento bem como os avanços que a pintura do período Barroco trouxe para a arte, é na realidade a partir dos meados do séc. XX, com o uso mais frequente da electricidade como fonte produtora de luz e energia, a par dos desenvolvimentos tecnológicos, mais especificamente na área da electrónica e da informática, que se começa a tornar possível pensar e utilizar a luz como um instrumento suficientemente capaz, sob o ponto de vista técnico, de responder aos desejos e visões de artistas ligados ao universo das artes performativas, e no caso concreto ao teatro.

Os desenvolvimentos técnicos e tecnológicos na área do espectáculo, nomeadamente na área da iluminação cénica, foram e continuam a ser fundamentais para que o desenhador de luz, enquanto elemento da equipa criativa, possa melhor materializar o seu pensamento em imagens e atmosferas de luz. Este processo, o resultado de um sucessivo desenvolvimento técnico e científico, tem sofrido muitos e significativos avanços, principalmente a partir dos anos oitenta, com o desenvolvimento de novas fontes mais maleáveis e eficientes de luz, da computação à robótica, fundamentais para que este profissional das artes do espectáculo possa melhor expressar na construção das imagens que surgem diante do espectador, numa precisão quanto à linha do tempo só agora possível de construir e registar através de aparelhos eléctricos e electrónicos de notável precisão, nomeadamente os graduadores de potência e consolas de luz digitais, permitindo, dessa forma, num tempo pré-definido pelo desenhador de luz, momentos plásticos que são para as artes performativas de palco o que a pintura no período da Renascença e, particularmente o período Barroco, conseguiu com o aperfeiçoamento, domínio e compreensão do elemento plástico da luz, na composição e dramaturgia das suas telas.

“ (...) Se a produção de efeitos naturalistas nos parece condenável porque faz aumentar a passividade do espectador no quadro de um Teatro ilusionista, o deboche de efeitos luminosos não o é menos. Servir-se da luz como se utiliza o cenário tradicional, fazer dela um elemento de ornamento e de embelezamento, é completar uma encenação decorativa pela adjunção arbitrária de elementos supérfluos.

Denis Bablet, Esthétique générale du décor de théâtre, Paris Ed. du Centre national de la recherche scientifique 1975



“O silêncio é o mais acertado”

Mark Rothko

Memória descritiva

Introdução

O texto ou textos que construíram a narrativa de *Ficheiros Secretos* foram surgindo após longos meses de gestação e de troca de ideias.

Na perspectiva do desenho de luz, em que o ponto de partida, quantas vezes, é tão incerto como o ponto de chegada, muitas vezes, esse exaustivo debate serviu para que a sua concepção fosse surgindo quase naturalmente, sem grandes imposições; assim, as imagens construídas pela Luz em cena estiveram sempre num absoluto compromisso com a dramaturgia que se ia definindo.

Os temas deste espectáculo, e que se vão abordando num aparente faz de conta, procuram tocar a reflexão dos interesses individuais do homem, no debate permanente com os interesses colectivos das sociedades ou instituições modernas. Provavelmente um dos enigmas dos tempos modernos é o conflito entre a razão humanista, que luta por um espaço social para o indivíduo como ser que tem direito a uma vontade e escolha própria, contra um pensamento que constrói a realidade apoiando-se numa lógica puramente uniformizadora, aonde esses interesses individuais não conseguem ter realmente expressão.

Com este desenho de luz, tentei aliciar o espectador para essa tensão entre uma expectativa plena de liberdade e realização individuais, típicas das sociedades ocidentais pós-modernas, e a sistemática frustração desse ideal numa sociedade globalizada claramente desinteressada na diferença e na diversidade das identidades.

Nestes *Ficheiros Secretos*, espectáculo coproduzido pelo TNSJ e a companhia de teatro Visões Úteis, a abordagem ao universo tratado apoia-se, também, em certas convenções da comunicação e jogo teatral.

” (...) Por isso, reconhecem-se na peça elementos da dramaturgia clássica, como o elemento do estrangeiro, do recém-chegado ou do ingénuo, a quem é necessário ensinar como a sociedade funciona, mas também o elemento do Coro, do grupo que proclama as verdades que regem o funcionamento do próprio coletivo. Reconhece-se também o teatro dentro do teatro, que Pirandello tanto explorou, a fim de abordar a importância da ficção na

realidade, da forma como o ilusório é quase sempre aquilo que comanda o real. E são também reconhecíveis as personagens que investigam racionalmente, e obsessivamente, a sua condição, o enigma que as submete, bem à maneira de Beckett, sem que essa racionalidade e essa obsessão consigam salvar as personagens do vazio desolador em que se encontram e da forma sufocante como esse enigma as controla (...)”.

Texto escrito por Jorge Palinhos acerca do processo, Ficheiros Secretos.

O processo de criação

Na criação da luz de *Ficheiros Secretos* segui uma metodologia de pesquisa de contaminação por parte de objectos culturais de natureza abstracta.

A opção em criar um desenho de luz com poucas atmosferas de luz distintas ou memórias gravadas, excepção feita aos saltos espaciais e temporais que a narrativa deste espectáculo continha (cenas como a da pausa para café, a da cápsula de factos, a do so you think you can spy e a final, com a maçã), tinha como principal objectivo o de criar uma atmosfera visual quase imutável. O que talvez represente a minha procura do silêncio usando a luz meio nessa mesma procura.

O espaço cénico que se apresenta diante do olhar do espectador foi intencionalmente manipulado em termos de luz, tentando dessa forma aumentar a confusão entre aquilo que se observa e tudo o que ficará retido na memória dos espectadores, observadores/observados.

Com o propósito de criar o desenho de luz deste espectáculo, dividi o espaço de representação em duas zonas distintas:

- O fundo de cena, dentro da caixa de palco, aonde se encontrava um personagem quase imperceptível na sua identidade física, (iluminado por um projector de recorte, zenital, a 15% de intensidade) responsável por esta espécie de centro aglutinador de informação;
- A zona do laboratório, aonde os pseudo-pesquisadores tentam através de deduções mais ou menos alógicas, descortinar os enigmas contidos nas cápsulas de factos que se encontravam guardadas dentro de armários metálicos colocados entre os espectadores.

A zona no fundo de cena foi explorada essencialmente através dos signos da cor, manchas de cor que se vão sucedendo na tela do ciclorama, com ou sem projecção de luz frontal sobre a bambolina, tule e ciclorama. Esta opção permitiu-me viajar pela minha memória, mais cinematográfica, como é o caso do filme que serviu de âncora para realização deste desenho de luz, *2001 Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrik, objecto de

uma estranheza poética inquietante, e o universo plástico e filosófico, quase imaterial na sua busca da essência da cor e da luz, que o pintor Mark Rothko procurava para as suas telas.

A área física encontrada para a exploração desta comunicação expressei-a na tela do ciclorama, tule negro e parte da bambolina que fazia a máscara à zona superior do mesmo ciclorama.

Através da utilização de células assimétricas, no chão e vara de palco, em retro projecção, fui enchendo toda a cena, com um banho de cor que era como que atravessada por essa projecção frontal de luz branca. Quase um erro técnico, aqui intencionalmente assumido e explorado.

Através da colocação e utilização de seis projectores de recorte, frontais à zona do tule e ciclorama, sem cor, delineei uma linha ou mancha de luz branca sobre uma zona específica do tule negro e bambolina, (baixando-a em relação ao palco o suficiente para induzir no espectador o formato e enquadramento 16:9, memória colectiva da imagem cinematográfica), evocando a estranheza e beleza das sensações e emoções que me provoca o filme do Stanley Kubrik.

Na zona do avançado de cena, ou área de laboratório, agora transformado em espaço de representação e aonde todo o jogo teatral se desenrola, com a presença em semicírculo dos espectadores e observadores, fui procurando introduzir signos que a luz branca fria e clínica pudesse transmitir, por oposição a cores de maior ou menor índice cromático bem como o uso de brancos mais quentes, reforçando assim a dicotomia entre estes dois espaços ou universos. Logo, um mais secreto e inatingível - o fundo de cena- e outro mais concreto e frontal- a zona do avançado de cena.

Para atingir o efeito desejado, usei vários projectores capazes de produzir feixes de luz bastante definidos e concentrados, (caso dos Source Four PAR) bem como filtros que alteram a temperatura de cor da luz, (entre os 5500K e os 10.000K, aproximadamente, partindo do valor padrão da lâmpada de filamento de halogéneo-tungsténio).

Quis, dessa forma, reforçar e distorcer a percepção, aparentemente clarividente do espectador, na compreensão das cenas que se desenrolavam à volta da mesa de investigação, (casos de Alan Turing, Eduard Snowden, Nelson Mandela, etc.) embora fossem tratadas, sob o ponto de vista do jogo teatral, como cenas banais e como que fazendo parte do nosso quotidiano diário que entra constantemente dentro das nossas casa através da televisão ou outros meios de comunicação de massas.

No final do espectáculo e perante a estupefação dos investigadores na contemplação da maçã, pousada sobre a mesa do laboratório, elo de ligação de toda esta história (s), a luz da cena, tal como foi apresentada durante o decorrer da representação, vai progressivamente desaparecendo, dando lugar a uma luz intermitente, mais crua e fria, (conseguida com a

utilização de um projector estroboscópico equipado com lâmpada de descarga de 1kW) levando o espectador que habita o espaço de representação a uma visão mais crua e hiper-realista da própria realidade, que agora é reforçada e distorcida reforçado com o recurso a este meio técnico de iluminação.

Com o conjunto dos equipamentos técnicos de luz, montados e afinados para a cena, tentei criar um desenho pouco convencional para uma configuração técnica tal qual este espectáculo se apresentava aos espectadores, na sua relação com o espaço de representação. Como acima referi, os espectadores que habitam o espaço de cena, estavam dispostos em ferradura, levando a que a luz, sob o ponto de vista técnico, fosse montada para responder assertivamente às questões que um espaço em arena levanta. Propositadamente não quis respeitar essa regra básica da iluminação em arena, e procurei que as assimetrias das fontes luminosas, em relação ao ângulo do espaço a iluminar, provocassem uma não uniformidade da luz e da sombra, especialmente no espaço, corpo e rosto dos intérpretes.

Tal como no cinema em que as 24 imagens, ou fotogramas que passam diante dos nossos olhos, num segundo, criam uma ilusão óptica de movimento, através do Desenho de Luz que criei para o espectáculo, *Ficheiros Secretos*, tentei atingir, no espaço de cena, um mecanismo próximo dessa ilusão óptica, particularmente na cena final do espectáculo. Dessa forma arrisquei construir como que um elo de ligação entre tudo aquilo que se tinha passado em cena durante o acto de representação essa última cena do espectáculo.

Alguém estará a olhar para nós, e por nós!

Conclusão

Faz muito tempo que penso em temas ligados à luz cénica e como aprofundar esse mesmo conhecimento sobre os fenómenos da compreensão individual e colectiva da percepção humana, procurando uma dimensão mais psicológica e não tanto uma reflexão sobre os mecanismos técnicos e processuais que levam o criador da luz a produzir o seu trabalho. O Desenho de Luz.

Momentos houve em que pensei abandonar esta procura, já que o caminho pouco explorado nesta área da iluminação cénica, por um lado, e a necessidade que tal procura e dedicação exigiria na procura dessa documentação avulsa, não me permitiu recolher toda a informação de relevo publicada.

Tendo como ponto de partida o trabalho que desenvolvi para a produção *Ficheiros Secretos*, da companhia Visões Úteis, e a vontade de me confrontar, enquanto desenhador de luz, com essa zona menos explorada mas ao mesmo tempo mais motivadora para mim, a luz como matéria subjectiva de expressão, levou-me a desenvolver este trabalho final de Mestrado, refletindo sobre o processo que conduziu à criação do desenho de luz, *Ficheiros Secretos*.

Com o desenrolar do processo de pesquisa, ora colectiva ora individual, a par do meu interesse pela pintura e cinema em geral, fui, quase intuitivamente, sendo conduzido para dois universos muito particulares. A obra do pintor Mark Rothko e o filme de 1968, 2001 Odisseia no Espaço de Stanley Kubrik, como anteriormente havia referido.

Sobre a obra de Mark Rothko (Rússia 1903, Nova Iorque 1970) e tendo a consciência em não me desviar do foco principal, a interpretação psicológica da luz e da cor, numa procura pela matéria de luz quase *imaterial*, concentrei-me com mais pormenor e cuidado na última década de vida e produção artística deste autor, os anos 60 do séc. passado. Desse período fui percorrendo as obras de Mark Rothko e, à medida que o trabalho de mesa com a companhia se ia tornando mais claro, quer nas procuras quer na escrita do texto, fui chegando à selecção de alguns quadros, que mais tarde iriam servir de âncora para o trabalho realizado neste espectáculo:

O quadro sem título (Preto sobre Cinzento) de 1969/70; as telas que pintou para as paredes da capela Houston, quase monocromáticas, em finais de 1967; as pinturas murais para o restaurante do hotel Four Seasons no edifício Seagram, em finais de 1959 (curiosamente Mark Rothko desistiu da encomenda, milionária, ficou com os quadros e devolveu o dinheiro, tendo posteriormente doado a obra à Tate Gallery de Londres, em 1969); O quadro sem título (Azul sobre Azul) de 1968; O quadro Barra Branca de 1958; O quadro Vermelho por cima de Azul-Escuro sobre Cinzento_Escuro de 1961.

Estas foram as principais obras do autor que me acompanharam durante todo o processo com vista à realização do Desenho de Luz. Há nas Telas, acima enunciadas, um mistério que o uso do brilho e da cor me foi progressivamente provocando, não exclusivamente no processo da elaboração da planta de luz, mas mais nitidamente no decurso da programação e finalização de todo o trabalho de luz.

Por outro lado, o Filme, *2001 Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrik (Nova Iorque 1928, Inglaterra 1999), permitiu-me aprofundar os aspectos mais concretos e menos decifráveis que as palavras e sentidos transmitidos pelo texto *Ficheiros Secretos* me transmitiam. O objecto negro, na forma de paralelepípedo, que aparece no início e no final do filme, serviu de base para encontrar o fio condutor para encontrar possíveis significados que o ajudem a compreender a história e que desempenhou um relevante compromisso entre a minha procura no paralelismo da maçã destes *Ficheiros Secretos* e esse estranho objecto do filme. Maçã, essa, que após ser introduzida e apresentada na primeira cena do espectáculo, como o objecto que envenenou mortalmente o génio da computação, Alan Turing (Inglaterra, 1912-1954), percorre toda a narrativa e acaba pousada em cima da mesa no final do espectáculo. Esse enigma maçã representou para mim o mesmo desconforto e inquietação que o bloco de pedra negra, visível no filme de Stanley Kubrik, representa, penso eu, para todos aqueles que viram o *2001 Odisseia no Espaço*.

A relação e conflito latente na obra cinematográfica, *2001 Odisseia no Espaço*, homem versus máquina, mais concretamente a relação entre a tripulação da nave espacial e o cérebro da missão, o computador HALL, reflete o sentimento dualista que fui absorvendo, à medida que a criação do espectáculo se materializava, quer na escrita do texto quer no decorrer e fixação dos ensaios.

Estes dois universos, a pintura e o cinema, nos autores e obras supra mencionadas, foram, essencialmente, a matéria aonde tentei beber a inspiração plástica, poética, emotiva e mesmo de reflexão que me permitiram unir todas os pontos, aparentemente desconexos, que estavam expressos, ora de uma forma explícita ou de uma forma implícita, no texto.

A companhia Visões Úteis, com quem colaboro de uma forma regular desde o ano 2001, foi-me permitindo, com o passar do tempo, um maior e melhor conhecimento das suas linguagens e abordagens ao universo da comunicação teatral. Essa compreensão permitiu um fortalecimento de cumplicidades, entre mim e os restantes membros da companhia, tornando mais fácil esta minha procura, nem sempre muito clara na verbalização das ideias, antes da sua materialização sob a forma da luz na cena teatral.

A companhia Visões Úteis, através destes processos não tão ortodoxos, mas que vivem do intercâmbio sinérgico dos criadores, levam através dessa troca profícua de ideias à construção dos seus espectáculos, permitindo dessa forma valorizar todo o processo de

pesquisa e produção e não somente, como muitas vezes observei, o objecto final, ou seja o espectáculo na sua fase de apresentação. Essa foi, e é para mim a mais-valia desta parceria com este grupo teatral e que como já referi, me tem possibilitado experimentar horizontes mais arriscados e muitas vezes menos visíveis, sob o ponto de vista dos efeitos de luz produzidos em cena.

Independentemente das dificuldades sentidas na procura de um sentido mais objectivo da mensagem contida no texto para a partir dessa descodificação poder comunicar com o público, tentei através dos momentos de luz criados para este espectáculo, aclarar as minhas dúvidas, para que o Desenho de Luz não fosse apenas uma resposta aos estímulos concretos e mecânicos que o texto e as acções solicitavam.

A essência do universal drama humano visíveis nas formas quase abstractas e cores pouco cromáticas da obra do pintor Mark Rothko, cruzaram-se na minha pesquisa para uma mais assertiva procura dos estímulos na realização da luz deste espectáculo, ao mesmo tempo que a constante procura de sentidos que o filme, *2001 Odisseia no Espaço* continua a provocar na procura de respostas para o sentido da vida.

Lista de Referências Bibliográficas

- Appia, A. (1921). *A Obra de Arte Viva*. 2004, 2ª Edição, ESTC, Lisboa. Tradução Redondo Júnior, edição de Eugénia Vasques.
- Artaud, A. (1966). *O Teatro e o Seu Duplo*, 2006, 2ª Edição, Fenda, Lisboa.
- Baal-Teshuva, J. *Mark Rothko, 1903-1970, Pintura Como Drama*, 2003, Taschen Verlag GmbH. Tradução, Francisco Paiva Boléo.
- Craig, E. G. (1911). *Da Arte do Teatro*. 2004, 2ª Edição, ESTC, Lisboa. Tradução Redondo Júnior, edição de Eugénia Vasques.
- Gombrich, E.H. (1950). *História da Arte*. 2005, Público – comunicação social, SA, a partir da 16ª edição, Lisboa. Tradução António Sabler.
- Henry, G. (1991). *Psicologia*. 2002, 5ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Tradução Danilo R. Silva.
- Janson, H.W. (1986). *História da Arte*. 1992, 5ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Tradução J.A.Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos.
- Júnior, R. (1964). *O Teatro e a sua Estética*. 1965, Arcádia, Lisboa.
- McCandless, S. (1958). *A Method of Lighting the Stage*. 4ª edição, Theatre Arts Books, New York.
- Molinari, C. (1972). *História do Teatro*. 2010, edições 70, Lisboa. Tradução Sandra Escobar.
- Moussinac, L. (1957). *História do Teatro*. 1972, Livraria Bertrand, Amadora. Tradução de Mário Jacques.
- Palmer, R. H. (1970). *iArt: Aesthetics of Stage Lighting Design*. 1993, 2ª Edição, Pearson Education, Hardcover
- Pilbrow, R. (1974) *Stage Lighting*. 1976, Studio Vista London.

Wagner, R. (1849). *A arte e a Revolução*. 2000, 2ª Edição, Antígona, Lisboa. Tradução José M. Justo.

Wagner, R. (1849). *A Obra de Arte do Futuro*. 2003, 1ª Edição, Antígona, Lisboa. Tradução José M. Justo.

Anexo 1

Futur sous surveillance

PÚBLICO, SEX 1 FEV 2013

Editora da Tinta da China constituída arguida por publicar livro que denuncia abusos em Angola

Em novembro, quando se abriu o processo de investigação do caso da Tinta da China, a editora Barbara Bulhosa foi constituída arguida por publicar o livro "Corrupção em Angola", de Rafael Marques e Godinho, que denuncia abusos em Angola. A editora foi constituída arguida por publicar o livro "Corrupção em Angola", de Rafael Marques e Godinho, que denuncia abusos em Angola. A editora foi constituída arguida por publicar o livro "Corrupção em Angola", de Rafael Marques e Godinho, que denuncia abusos em Angola.



Barbara Bulhosa foi constituída arguida por publicar o livro "Corrupção em Angola", de Rafael Marques e Godinho, que denuncia abusos em Angola.

Para o seu advogado, José Manuel Mesquita, "este processo é um erro". Um erro por poder vir a revelar-se um erro de interpretação da lei e não de segurança contra as populações indígenas com a intenção de gerar polémica para as populações. Este processo de investigação foi constituída arguida por publicar o livro "Corrupção em Angola", de Rafael Marques e Godinho, que denuncia abusos em Angola.

Quando se abriu o processo de investigação do caso da Tinta da China, a editora Barbara Bulhosa foi constituída arguida por publicar o livro "Corrupção em Angola", de Rafael Marques e Godinho, que denuncia abusos em Angola. A editora foi constituída arguida por publicar o livro "Corrupção em Angola", de Rafael Marques e Godinho, que denuncia abusos em Angola.

Edward Snowden: nem herói, nem traidor

Francisco Teixeira da Mota
Escritor português

Atrapaço de Edward Snowden com as suas revelações sobre o estomacante programa clandestino de recolha de dados da NSA (National Security Agency) levanta o debate sobre o acesso ao mundo virtual e comunicacional, através de Google, Microsoft, a Facebook e Twitter.

Espião que revelou tortura na CIA condenado por fuga de informação

Kiriakou é o primeiro agente da CIA condenado a prisão por ter revelado informação. Um acordo com a acusação reduziu a sua sentença, que deveria ser de 30 anos de prisão.



PÚBLICO, SEX 8 MAR 2013 | 5

Livro sobre Camarate incomoda AR

O advogado socialista Isabel One-

Até na confissão Lance Arms deixou muito

Até na confissão Lance Arms deixou muito. O livro "Corrupção em Angola", de Rafael Marques e Godinho, que denuncia abusos em Angola.



PÚBLICO, SEX 8 MAR 2013 | 5

Global concern drives rethink in Caymans

By Sam Jones in London

Plans to require directors to disclose the names of Cayman Islands companies that have been used to break with decades of secrecy as fiduciaries for investors. The move comes amid a bar-bate over a tax avoidance strategy in the offshore Caribbean territory. The British Financial Services Commission, the Cayman Islands' regulatory body, has announced that it will make public the names of Cayman Islands companies that have been used to break with decades of secrecy as fiduciaries for investors.



pedem 300 mil euros unização a Rafael e Bárbara Bulhosa

Tubserve - Sociedade de Tubos e Serviços, Segurança e Serviços. A queixa crime contra Rafael Marques e Godinho, apresentada no ano passado em nome do Ministério Público, foi constituída arguida. A queixa crime contra Rafael Marques e Godinho, apresentada no ano passado em nome do Ministério Público, foi constituída arguida.

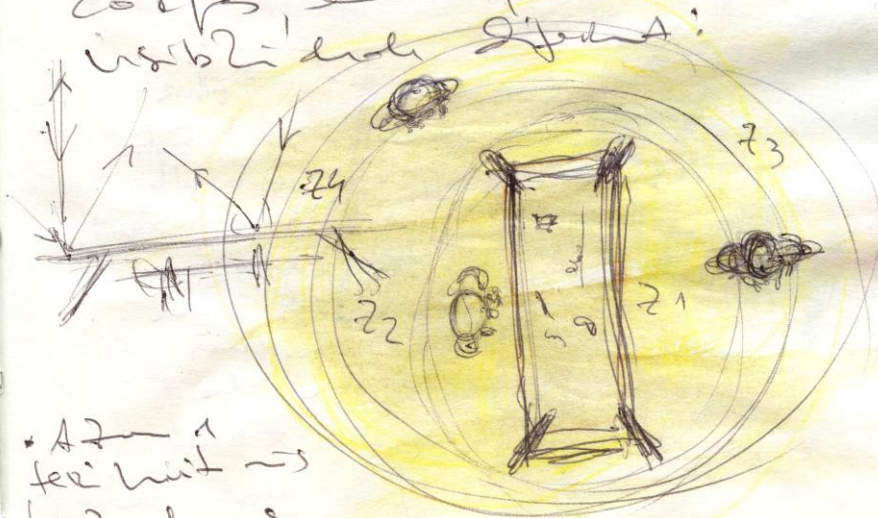
Ficheiros Secretos

V.U. — Julho/Novembro 2013

- ideia de imprevisibilidade, e
na exploração de obstáculos nos
caminhos no cumprimento último
de finalidade de um projeto
claro e firme.
- A ideia de códigos, e
criptografia, e segredos
e o mistério como pre-oc-
upação. O humano.
- o lado humano nos fatos
de que se trata de história
- A ideia de luz e sombra;
a ideia de ver e não
ver, tudo no momento
e luzes / sombras
- as coisas nascem no
teatro, e não a
coisa de palco

• Todo o espaço de can
 deixar na o ambiente
 de reflex de parte luz, 722,
 parte do Aq1 e de verde -
 sensação de cor - que bat
 me verso, e 3 pul
 zenitas, letas e parte/cute.

A ideia é que a manifest
 dos corpos tome a linha
 do espectador este espetáculo,
 mas ser um receptor, or,
 seja é a facilidade de
 a festa de os corpos de
 mesa do laboratório por ter
 a linha do espaço e do
 corpo, e também de
 visibilidade 24:



* A 2m a
 fee huit ~>
 luz pu e
 fun 4...

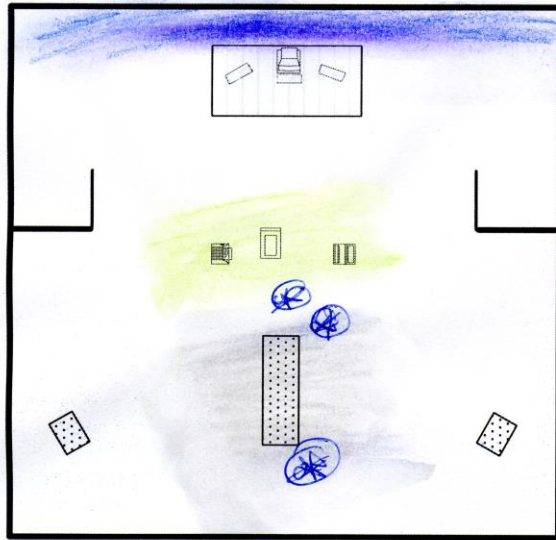
com representações
tes de espaços (viri o de qual)
tates vivo de tejo

<u>exib</u>	① hla a id... no... sombra (de...)
<u>teat</u>	② a te... ni no luz no a tab... (usa)
<u>teat</u>	③ te... c real... o fact...

em 1911 Teat - Tejo 5.11.13
em função do espaço



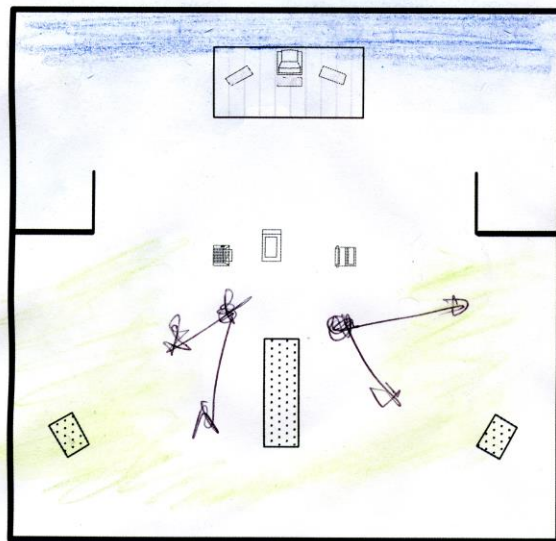
uma peça usit
feita de 16:9



Cena 1
 Duração _____

Descrição:
 jantar de
 família

Observações:
 - iluminação com
 a presença
 de luzes
 de família



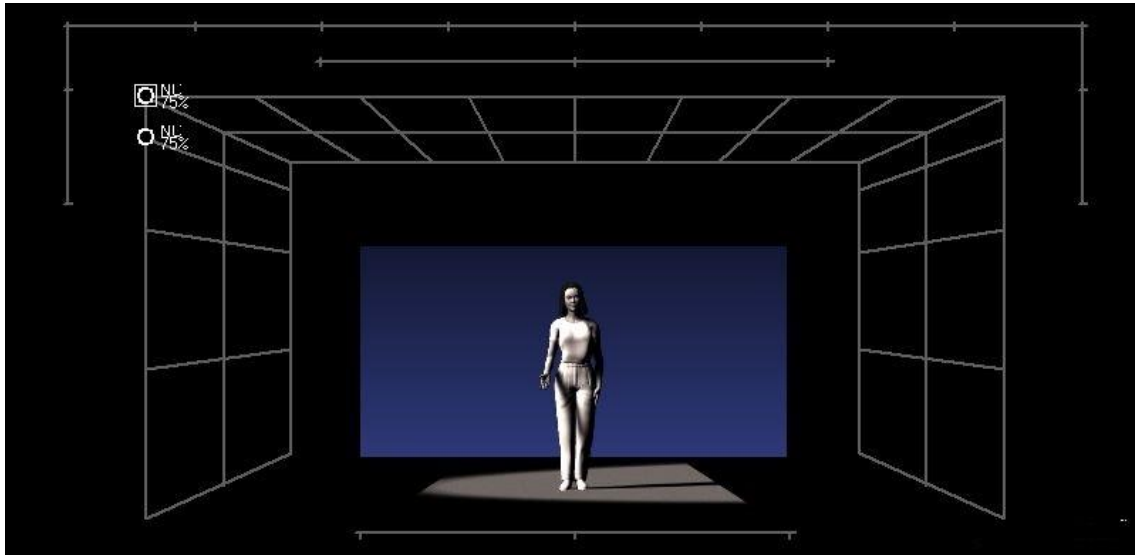
Cena 1
 Duração _____

Descrição:
 festa de
 família
 - jantar de família
 no fim

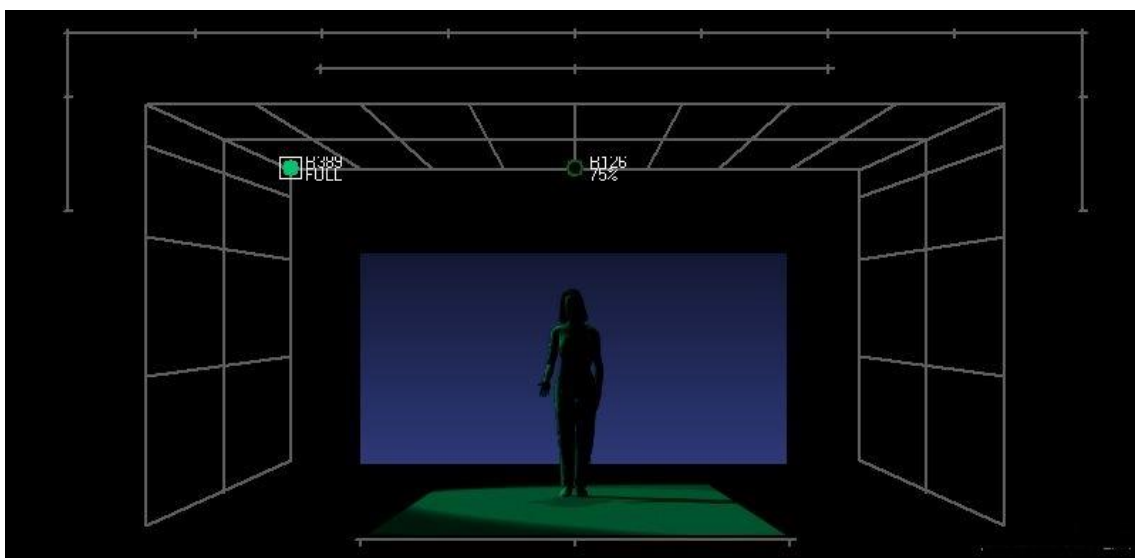
Observações:
 luz para o
 jantar

TeCA	Desenho de Luz - José Carlos Gomes	
	Croquis de Ensaios	
14/11/2013	Ficheiros Secretos - Visões Úteis	s/esc.

Estudos de cor e ângulos de luz em VLL

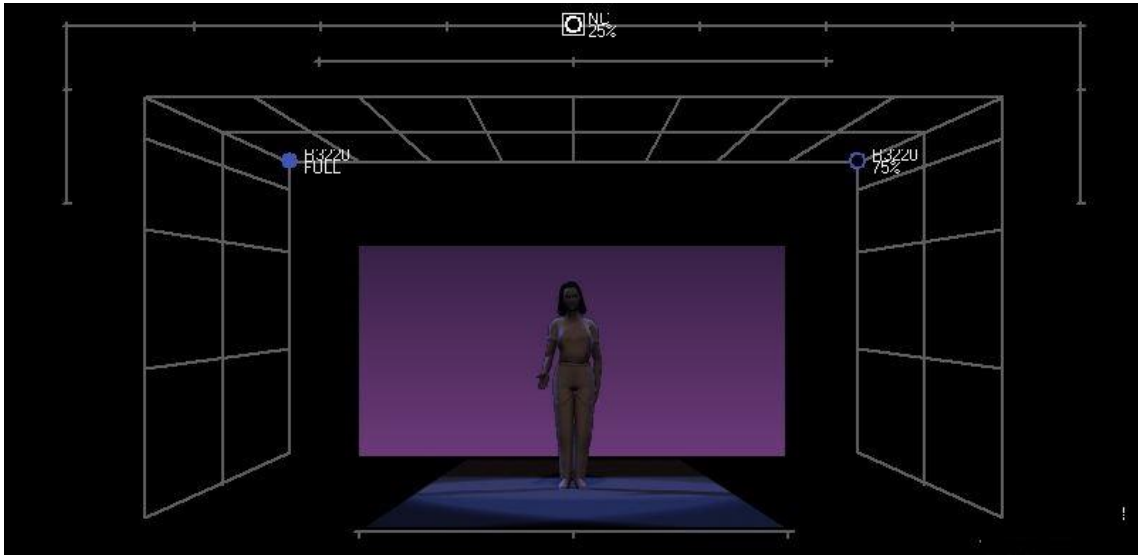


Luz Lateral sobre investigadores

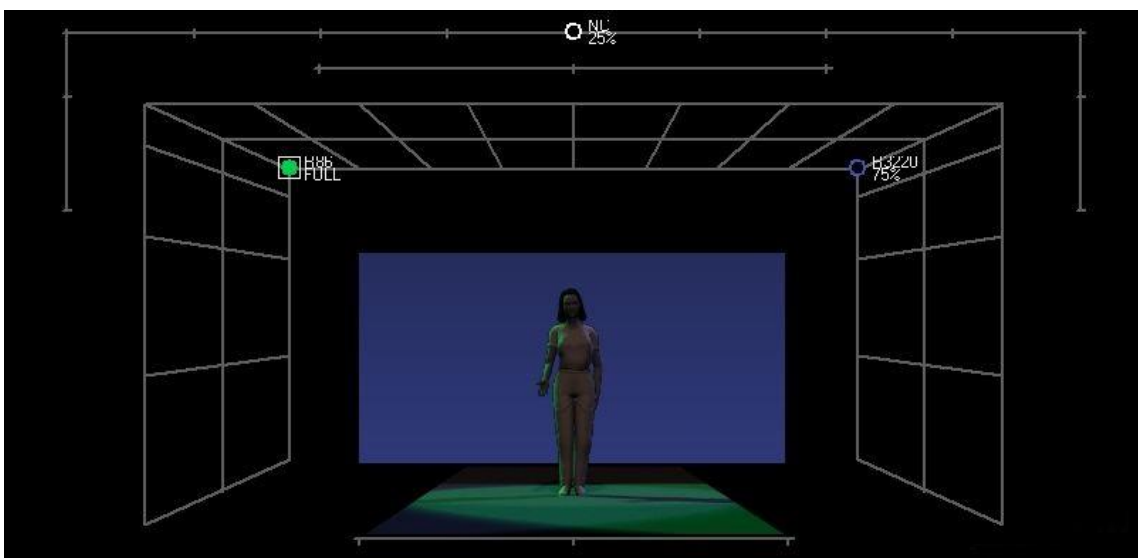


contra lateral verde

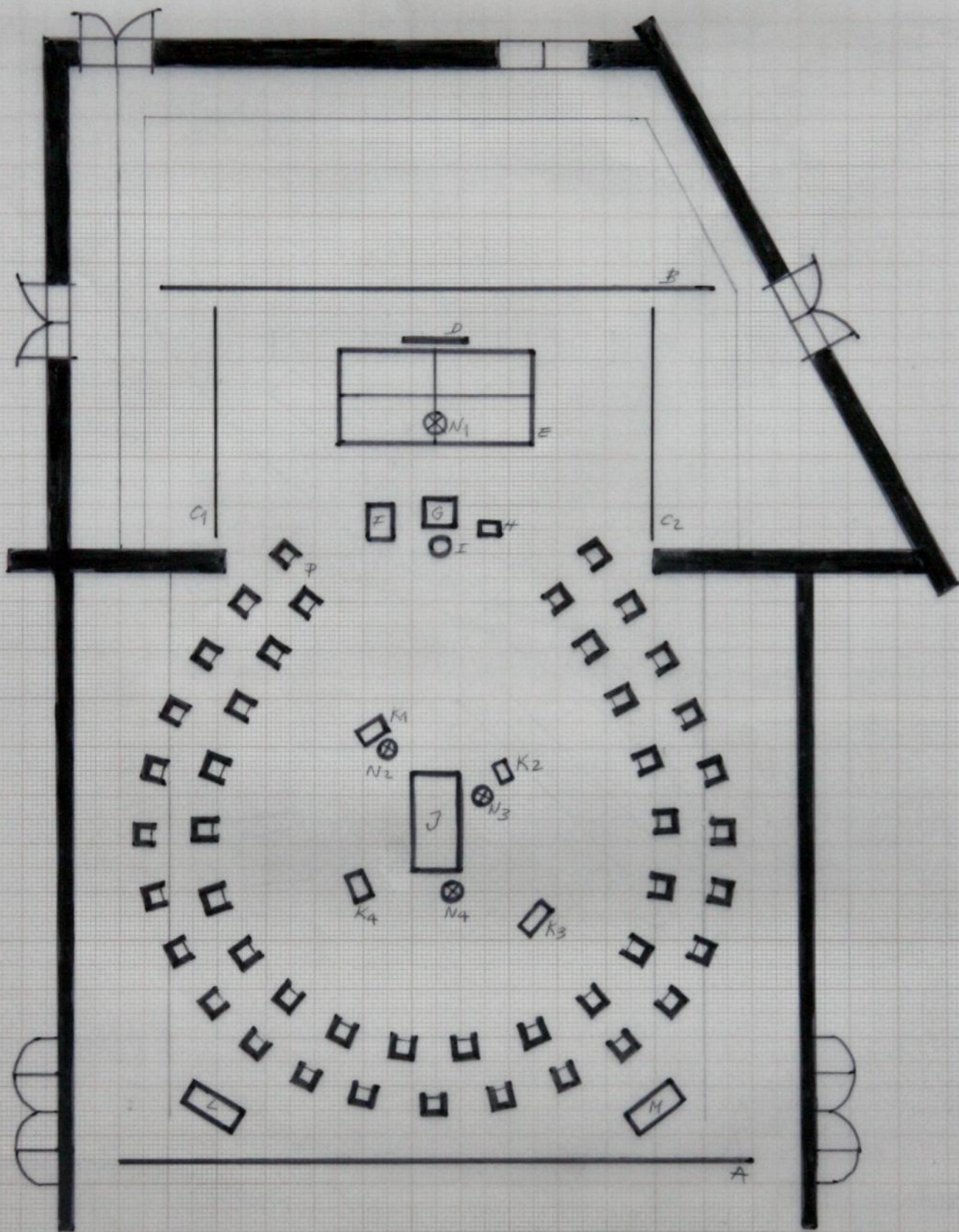
Estudos de cor e ângulos de luz em VLL



frente e contra frio com ciclorama violeta



pausa para lanche



LEGENDA:

- A - ENGRABADO
- B - CORTINA [C13]
- C1/C2 - PERNAS
- D - LCD
- E - ESTRADOS REDO
- F - FOTOCOPIADORA
- G - MESA
- H - SANEADORA
- I - CESTO
- J - MESA CENTRAL
- K1-4 - SUPORTES MÓVEIS
- L - ARMÁRIO ENIGMA
- M - ARQUIVO
- N1-4 - BANCOS MÓVEIS
- P - PLATEIA [45 LUGARES]

PLANTA CENOGRAFIA • FICHEIROS SECRETOS •
IMPLANTACÃO T&CA [CAIXA DE PÁLCO + MURVÇADO] + PLATEIA
INÊS DE CARVALHO, OUT. 13/70

Segredos e enigmas

Ana Vitorino e Carlos Costa

A melhor maneira de entrar no sistema informático de uma empresa ou instituição é deixar uma *pen* caída no chão do parque de estacionamento, no início de um dia de trabalho. Mais cedo ou mais tarde alguém vai descobri-la e apanhá-la. E esse alguém não resistirá a inserir a *pen* no seu computador, para ver o que está lá dentro - fotografias comprometedoras, as notas de trabalho de um colega? E como esse computador estará ligado em rede ao restante sistema da empresa ou instituição, *voilà!* Rapidamente e sem grande esforço, o sistema é nosso!

Afinal, com todas as estratégias *hackers*, sistemas de decodificação, vírus e *bugs* sofisticados, parece que basta contar com o elemento humano. Porque é sempre o humano que falha. É o humano que se distrai e não repara que está alguém a espreitar-lhe por cima do ombro quando digita um código. É o humano que não consegue criar ou memorizar a palavra-passe perfeita. E é o humano que não resiste a espreitar, a tentar descobrir o segredo. Porque, afinal, a curiosidade é aquilo que faz dele humano.

Talvez mais humano ainda do que a curiosidade despertada pelo segredo - aquilo que outros sabem e nós não - seja o nosso fascínio coletivo pelo enigma – o que escapa à nossa lógica, ou responde a uma lógica outra, que não conseguimos apreender ou se perdeu no tempo. As estranhas ligações, as coincidências, os gestos incompreensíveis, às vezes parecem tecer uma teia, criar um código cuja chave cobicamos e tudo fazemos para descobrir. A procura pode ser vã, mas move-nos incessantemente. Dizem alguns que essa procura nos move desde o tempo em que Adão mordeu a maçã da Árvore da Ciência, para saborear o conhecimento do Bem e do Mal. A tal maçã que paralisou a Branca de Neve e talvez tenha matado o matemático Alan Turing... coincidências.

A espionagem – verdadeira ciência dos segredos – tem vindo a substituir o humano (a chamada Humint – *Human Intelligence*) pela recolha e análise massiva de sinais (a Sigint – *Signals Intelligence*). A maioria dos espiões modernos perdeu a teatralidade e já não anda no terreno, assumindo falsas identidades ou fazendo jogo duplo. Hoje o espião está em frente ao computador, a analisar informação dispersa e a tentar encontrar, no conjunto de informações dispersas, um sentido, uma ameaça, uma possível conspiração. Não vê conteúdos, não escuta conversas, não olha para as mensagens. Para o espião moderno, as pessoas não são pessoas mas conjuntos de dados, gráficos de interações, sinais eletrónicos.

E os sinais avolumam-se, dia a dia, hora a hora, numa massa gigantesca de informação que é necessário monitorizar. E, não havendo ainda os meios para tudo analisar, importa pelo menos tudo arquivar. Diz-se que o maior e mais rápido computador do mundo estará já pronto a entrar em ação, para que seja criado o maior arquivo de dados de sempre. Neste arquivo cabemos todos nós. Todos somos potenciais sujeitos de análise.

Aos analistas é pedido um distanciamento pessoal, emocional e ético em relação aos sujeitos, ao sistema em que trabalham, e aos eventuais riscos pisados no processo. Como se a seleção de informação relevante e o alarme de conspiração não obedecesse a uma escolha que tanto tem de subjetiva, e que tanto deve ao especial contexto – histórico, político, militar – em que o próprio sistema está a ser utilizado. Um facto é um facto é um facto? Então como explicar que o terrorista de um país seja o herói de outro, e o culpado de ontem seja o inocente de hoje?

Para que serve, afinal, esta obsessão arquivista? Este encapsular de dados, sobre os quais podemos tirar conclusões acertadas, erróneas ou simplesmente precipitadas, sempre sujeitas à alteração do nosso juízo com a constante chegada de novos dados? Para nos protegermos. Para nos precavermos. Para tentarmos controlar o incontrolável.

Na célebre entrevista do início deste ano na qual revelava os detalhes mais polémicos deste grande sistema, Edward Snowden citava Benjamin Franklin: "Aqueles que abrem mão da liberdade essencial por um pouco de segurança temporária não merecem nem liberdade nem segurança".

Benjamin Franklin que era cientista, como Alan Turing, e que criou o provérbio "*An apple a day keeps the doctor away*" (uma maçã por dia mantém o médico longe).

Coincidência?

Sim, apenas uma coincidência. Mas não menos fascinante por isso.

Estamos a ouvir, mas não estamos a escutar

JORGE PALINHOS

Bem-vindo ao Teatro Carlos Alberto. Para aqui chegar talvez tenha vindo de automóvel, passando por portagens que identificaram o seu veículo, as horas a que passou, a velocidade a que seguia e a frequência com que faz este percurso. Talvez tenha vindo de transportes públicos, usando um passe com um microchip que regista o número, regularidade e itinerário das viagens que faz todos os meses. Se teve a sorte de vir a pé, é possível que tenha sido apanhado por câmaras de vigilância equipadas com sistemas de reconhecimento facial, que conseguem dizer quem é e, em algumas situações, qual o seu estado emocional ao caminhar.

Ao chegar ao teatro, talvez tenha comprado o seu bilhete com cartão multibanco ou cartão de crédito, informando assim o seu banco do local onde se encontra, da hora da transação e do tipo de compra. Ou então levantou o dinheiro necessário numa caixa multibanco, que registou a sua transação e a sua imagem, apenas por uma questão de segurança, claro. Provavelmente, guardou o cartão multibanco na carteira, junto do cartão de cidadão, onde se encontram todas as suas informações fiscais, a identificação policial que o Estado fez de si e os seus dados médicos, e talvez de alguns cartões de cliente, que lhe dão descontos por ceder os seus dados pessoais às lojas que visita e as informar sobre o tipo de artigos que prefere comprar.

E junto da carteira é possível que tenha o seu telemóvel 3G, que permite que seja localizado com precisão a cada momento, além de registar quantas chamadas faz, para quem, com que duração, a quem manda SMS e com que conteúdo.

E talvez seja o orgulhoso proprietário de um tablet ou de um smartphone, que lhe dão acesso à sua conta de e-mail, cuja empresa proprietária lhe rastreia as mensagens para saber que assuntos lhe interessam e que publicidade lhe poderá dirigir, e lhe dão acesso à sua conta de Facebook, ou outra rede social, que regista qual a sua formação, qual a sua profissão, qual o seu estado civil, que tipo de ligações partilha, com quem tira fotografias, com quem troca mensagens e sobre o quê. É possível que o smartphone ou o tablet tenham acesso a um sistema de armazenamento na nuvem, como o Dropbox, o Google Drive, o Skydrive, ou outro, que permitem às empresas que proporcionam este serviço aceder - por uma simples questão de segurança e melhor funcionamento - aos seus documentos pessoais e profissionais, projetos artísticos, rascunhos de romances, ideias de negócios, investigações científicas, manifestos políticos, trabalhos académicos, diários privados, cartas amorosas, fotografias íntimas, planos subversivos, etc., etc., etc.

Não tem via verde? Não tem passe de transportes públicos? Não usa multibanco? Não tem telemóvel, nem e-mail, nem Facebook? Parabéns. Está na lista de indivíduos potencialmente suspeitos, cuja estranha recusa em aceitar todas as comodidades que a sociedade lhe dá, a troco de manter uma ideia muito peculiar e, diga-se, arcaica de privacidade, o apontam como alguém que tem segredos inconfessáveis e ameaçadores para o Estado, e por isso talvez mereça uma investigação de maior proximidade, como ser alvo de escutas telefónicas ou de visitas inesperadas.

É por tudo isto que, apesar de ser apenas espectador de teatro, nesta peça do Visões Úteis, você é que é o sujeito, o observado, o analisado, o alvo para quem se olha, a quem se ouve, a quem se analisa.

Mas esteja descansado. Está a ser ouvido, mas não está a ser escutado. Ao contrário da espionagem clássica, em que eram olhos e ouvidos humanos que o escutavam, e um cérebro muito humano que o avaliava, usando as emoções, as afinidades, a psicologia, a arte, agora são os computadores e a matemática que o espiam: máquinas que varrem todos os seus dados em busca dos recantos obscuros, do pó que tenta esconder, dos laços inconfessáveis que o unem aos outros sujeitos, digo, pessoas, para saber quem ama, quem odeia, quem aprecia, com quem se dá, com quem concorda, com quem discorda, com quem está, com quem esteve, com quem vai estar, e fazer sobre si diagramas, gráficos, mapas mentais, estatísticas, quantificações de cliques, de gostos, de pageviews, de tempo de permanência, de movimentos oculares. E toda esta informação sobre os gestos ínfimos do quotidiano é concentrada em centros de dados de petabytes e zetabytes, para que um dia os agentes da inteligência de sinais - SigInt, que são os protagonistas desta peça - possam descobrir um gesto, uma ligação, uma simpatia, que o tornem eternamente culpado, pois "é sempre o elemento humano que falha".

Isto são factos. E não há factos que possam mudar o mundo, apenas as interpretações desses factos. O Visões Úteis sabe disso e é isso que nos mostra nesta peça: a dificuldade da interpretação. Perante os factos, como interpretá-los de uma forma que faça sentido, que permita agir? "Não existe um pé universal. O formato dos pés pode ser distinguido em maioritariamente três tipos principais, tendo em consideração o tamanho dos dedos." Eis um facto. O que é que pode fazer com ele? Pode, é certo, pensar sobre ele, partilhá-lo no Twitter, Facebook, weblog, mail, fazer anedotas sobre ele, comparar pés com amigos, dedicar-se a estudar o formato dos pés. Mas, esse facto vai mudar a forma como caminha? Como se relaciona com os outros? A sua opinião sobre como os passeios devem ser orientados? Vai comprar mais artigos de podologia? Financiar novos modelos de calçado que tenham em conta esta informação?

É sobre esta dificuldade, a dificuldade da interpretação, que se funda este espetáculo e, com a inteligência que caracteriza as produções da companhia, o Visões Úteis aborda essa dificuldade, usando as ferramentas clássicas do teatro para ajudar a situá-la no contexto dos dilemas sociais que o teatro nasceu para retratar. Por isso, reconhecem-se na peça elementos da dramaturgia clássica, como o elemento do estrangeiro, do recém-chegado ou do ingénuo, a quem é necessário ensinar como a sociedade funciona, mas também o elemento do Coro, do grupo que proclama as verdades que regem o funcionamento do próprio coletivo.

Reconhece-se também o teatro dentro do teatro, que Pirandello tanto explorou, a fim de abordar a importância da ficção na realidade, da forma como o ilusório é quase sempre aquilo que comanda o real. E são também reconhecíveis as personagens que investigam racionalmente, e obsessivamente, a sua condição, o enigma que as submete, bem à maneira de Beckett, sem que essa racionalidade e essa obsessão consigam salvar as personagens do vazio desolador em que se encontram e da forma sufocante como esse enigma as controla.

E o Visões Úteis faz-nos investigar essa ilusão pirandelliana e essa paralisia beckettiana através de três dos grandes mitos sociais do nosso tempo: o mito do fetiche, o mito da informação e o mito da ação.

Apresentando objetos, quais evidências irrefutáveis, a peça convoca a nossa crença - simultaneamente capitalista, cética e infantil - de que só o real é verdadeiro. Só a matéria, o produto, o resultado, a conclusão, o lucro, a estatística, o palpável importam para conhecer a verdade. E se o

espectador pode ver, pode cheirar, pode tocar, pode contabilizar, como é que aquilo que tem à sua frente não pode ser verdadeiro?

E verdadeira, também, só pode ser a informação - a imensa informação - que a peça lhe faculta: informação objetiva, concreta, quantificada, percentual. Afinal, a informação é poder e, como afirmou uma importante personalidade da vida política portuguesa do pós-25 de abril, "duas pessoas sérias com a mesma informação têm de concordar".(1) Mas e se essa informação, como toda a informação, for parcial, contraditória, confusa, ambígua, controversa e manipulável?

E se o espectador é chamado a participar, a agir, a interagir, a dar a sua opinião, a votar, a opinar, a expressar-se, como é que a sua experiência não pode ser autêntica, interessante, democrática e relevante? Ou seja, ser a vida verdadeira, mesmo que não passe de teatro fingido?

E se estamos a agir sobre objetos, a fazer coisas, a produzir resultados, a descobrir ligações, então como é possível não estarmos a pensar, a mudar o mundo, a torná-lo melhor? Não é a ação o verdadeiro pensamento? Não é, como afirmou uma importante personalidade europeia do século XX, a ação que "é a verdadeira democracia"?(2) Ou será, pelo contrário, a ação a negação do pensamento? E, afinal de contas, para quê pensar, quando se pode ter acesso a informação em qualquer momento e lugar, e agir com essa informação, ou, pelo menos, interagir com ela, ou, no mínimo dos mínimos, ficar confuso com ela?

Este tem sido o alicerce do percurso de Visões Úteis, um dos percursos mais coerentes e interessantes do panorama teatral português recente: colocar o pensamento ao serviço da ação teatral. O grupo pega em ideias ou questões que agitem os nossos dias e investiga -os exaustivamente, procurando encontrar o seu significado e o seu impacto nas nossas vidas, de uma forma que seja teatralmente relevante. E não deixa de ser também isso que fazem um pouco os anónimos analistas de informação de Ficheiros Secretos: procurar o sentido dos factos de que dispõem, sabendo bem que as suas interpretações podem mudar o mundo, mas também que, ao contrário dos factos, essas interpretações são falíveis, porque são - inevitável e felizmente - humanas.

E quando os analistas se detêm, perplexos, perante a quantidade, diversidade e continuidade da informação de que dispõem, também são os próprios membros do Visões Úteis que se perturbam com a informação que o mundo é capaz de arquivar - e insiste em arquivar -, mesmo que toda essa informação continue incapaz de nos salvar e possa, pelo contrário, paralisar-nos. É que perante o perigo, perante os olhos de uma criança que nos olha, nos aponta o dedo, nos grita "Americano! Americano!" em tom acusatório, nós continuamos sem saber como agir, sem outra solução que não seja a de voltar à lei da selva: matar ou ser morto.

(1) Aníbal Cavaco Silva.

(2) Adolf Hitler.

Joguemos o jogo

Ana Isabel Carvalho e Ricardo Lafuente

Em fevereiro de 2009, com mais duas pessoas, fundámos o primeiro *hackerspace* do Porto, o Hacklaviva, um espaço de emancipação tecnológica. O nosso fascínio pela cultura hacker, pelas implicações da tecnologia no dia-a-dia e pelo desejo de aprender e partilhar levou-nos a precisar de um espaço físico onde pudemos cruzar estas vontades. Desde workshops de soldagem, desmontagem e reciclagem de computadores, maratonas de tradução de *software*, conversas, design colaborativo de fontes, redes *wireless* comunitárias, produção portuguesa de música com software livre e um sub-coletivo dedicado ao *hacking* de dados abertos, vivemos três anos intensos e precários, cheios de energia e sem apoios financeiros. O Hacklaviva cessou as atividades em março de 2012, deixando por conta própria o coletivo do Transparência Hackday, que segue incansável a viagem por entre os dados abertos, a cidadania consciente e a informação pública.

Apesar da frequência com que falamos de temas como *hacking*, *software* e cultura livre ou dados abertos, raramente parámos para as descrever. A desafio dos Visões, sentámo-nos pela primeira vez para escrever sobre estes mundos, focando sobretudo a desmistificação de temas e termos deste universo.

Há vários anos que colaboramos com o Visões Úteis. Essa colaboração costuma aparecer num momento mais tardio, e restrita sobretudo criação da imagem gráfica do material da peça. Apesar desse carácter mais recuado, temos sempre acesso à pesquisa e apontamentos que o grupo reúne durante a construção das peças. Um arquivo cheio e vasto, com apontamentos de várias viagens coletivas. Nestas colaborações vamos entrando no seu processo criativo, como convidados para jantar na casa de um amigo. Na peça *Ficheiros Secretos* convidaram-nos a entrar na cozinha, a selecionar ingredientes e condimentos, enquanto os víamos colocar coisas sobre o lume e mexer a colher de pau. No final sentamo-nos todos juntos à mesa. Falemos de ficheiros e de segredos.

Poder na técnica

Desde os primórdios da Internet que nos referimos aos seus meandros como um mundo virtual. Talvez por influência de narrativas futuristas onde são idealizados mundos paralelos potenciados pela tecnologia, existe uma distinção constante entre o virtual e o real – este último referindo-se à existência física concreta, longe da mediação dos sistemas digitais.

Esta distinção introduz um terrível nevoeiro na nossa tentativa de compreender o que se está a passar neste momento da história: é que as experiências “virtuais” de ação/interação não são menos reais por serem mediadas pelo digital. “Virtual” é um termo que só dificulta

uma compreensão honesta, séria e crítica do estatuto da tecnologia nas nossas vidas individuais e coletivas.

Neste novo contexto histórico, onde a tecnologia digital vem causar profundas alterações em todas as facetas da humanidade, são os operadores quem se encontra, subitamente, com um poder desmesurado. Falamos dos administradores dos sistemas e das redes, as pessoas que criam e mantêm as enormes bases de dados e as estruturas que as sustentam, sem qualquer restrição de acesso. É quem controla a técnica quem tem maior poder sobre ela.

Lentamente, ganha forma o potencial de criar verdadeiros mapas de comportamento, contendo informação abundante sobre a vida privada de cada pessoa – onde esteve, o que consome, como se comporta –, o sonho último de qualquer Stasi ou KGB.

Esta tendência crescente de digitalizar e quantificar comportamentos está presente em imensas facetas da nossa vida contemporânea. O conjunto de opiniões, perspetivas e preferências à volta de um tema específico torna-se quantificável – o número de “likes” –, analisável e, portanto, comerciável. Uma das maiores fontes de lucro para a Google e o Facebook é exatamente esta informação quantificada, com que podemos mapear preferências e tendências em rankings imaculados que poderão ser revendidos ou cedidos a terceiros, num mercado em franca ascensão.

Quando cai o pano, o que acontece a essa informação? Podemos confiar que os computadores são desligados no final das análises, e que os dados serão esquecidos? Irão os operadores dessas bases de dados, bem como os autores dos programas que as gerem ou os seus superiores, assumir responsabilidades no caso de fuga de informação ou quebra de privacidade?

Para que estes mecanismos funcionem, é necessário acostumar a opinião pública e tranquilizá-la, apresentando a vontade de recolher informação cada vez mais pormenorizada como algo benéfico e natural. Introduzem-se palavras sonantes (“big data”, “marketing behavioral”) e ofertas ou descontos aliantes como forma de suavizar o carácter invasivo e totalizador desta recolha profunda de informação pessoal. Propõe-se o seu uso comercial como mais uma forma de empreendedorismo, e extingue-se qualquer contestação fazendo o público esquecer que houve um dia em que essa concentração dos nossos pormenores não era, de todo, aceitável.

O *hacking* como saída

É na *stock art*, ilustração e fotografia pré-fabricada e pronta a acompanhar qualquer texto, seja notícia, artigo ou história ficcional, que vemos surgir imagens do estereótipo do *hacker*. Vestido de escuro e com cara tapada por uma balaclava, de luvas e com uma lanterna apontada ao teclado. A sua mão chega a nossa casa vinda do ecrã enquanto apanha com

precisão cirúrgica uma *password* desprotegida. A máscara de Guy Fawkes.

A linha de fundo que permeia todas estas imagens é a de que se trata de personagens perigosas e obscuras, enredadas em operações criminosas.

O termo *hacker* surge nos anos 60, no MIT (Massachusetts Institute of Technology), associado ao modelismo de comboios. Identifica o gozo e a determinação em encontrar soluções para a partir de meios ou combinações inesperadas. Aquilo a que poderíamos chamar “pensar fora da caixa”, ou “espírito MacGyver”. Uma pitada de desenrascanço e uma pitada de elegância para resolver qualquer problema que seja.

O *hacker* é a pessoa que consegue esta dose de equilíbrio entre a inteligência e o humor na forma de lidar com determinadas situações. A ideia generalizada de que os *hackers* são génios da programação que resolvem tudo através do computador, à distância, no aconchego do seu quarto, é um retrato limitado.

Cracker é o termo utilizado para descrever os hackers que preferem operar fora dos confins da lei para ganho próprio. Um dos *crackers* mais conhecidos e eficazes, Kevin Mitnick, executou grande parte dos seus feitos através de técnicas daquilo a que chamamos engenharia social: obter acesso sem recurso a artifícios técnicos, dependendo da interação com outras pessoas e contextos para explorar as fraquezas da natureza humana. São formas simples de conquistar sistemas e aceder a informação classificada sem passar pelas vias que esperaríamos de um “ciber-criminoso”. São também formas perversas, que nos mostram como a interação humana tem tantas falhas exploráveis como um sistema informático.

O nosso inconsciente coletivo está semeado com representações algo erróneas do que é o perigo das redes e dos sistemas digitais, de uma forma tão decisiva que ainda continuamos a temer ladrões encapuçados ao volante do seu computador. Ao mesmo tempo, atribuímos menos valor e indignação a outras ocorrências bem mais gravosas de abuso de confiança, como é um exemplo claro o recente escândalo da NSA e da vigilância global.

Vários ativismos – ou hacktivismos – surgiram ao longo dos últimos anos, longe da esfera do *cracking* e mais próximo do sentido original e positivamente ingénuo do *hacker*. Desde coletivos que contestam a intervenção excessiva das autoridades em casos como o Pirate Bay até grupos de cidadãos que, juntos, procuram esmiuçar a informação pública para dela extrair alguma iluminação sobre a forma como a nossa sociedade se move, é nos hacktivismos que poderemos encontrar respostas para lidar com os dilemas que descrevemos. Promover a informação, a educação e a abertura, deixando de parte a demonização do mundo digital e as histórias hiperbólicas dos seus fictícios habitantes. O mundo digital é o mundo em que vivemos.

O poderoso computador do filme *War Games*, quando confrontado com o jogo do galo e a sua lógica, conclui laconicamente: “É um jogo estranho. A melhor jogada é não jogar de todo.” Neste momento, estamos todos no jogo e não é plausível voltar atrás: estamos

irremediavelmente enredados nas consequências que a massificação dos meios digitais em rede nos coloca. O que nos resta, neste momento, é perder os complexos face à tecnologia, procurar cultivar em nós e nos outros um grau de literacia digital e de postura crítica, e com ela tentar nivelar as relações de poder através da informação pública e da recusa determinada em aceitar incursões contra a privacidade individual e coletiva. Joguemos, portanto, o jogo.

Ler versão integral em <http://www.visoesuteis.pt/galeria/item/877>

Por favor, a partir de agora chamem-me Chelsea.

Visões Úteis

Ao longo da última década as dramaturgias originais do Visões Úteis desdobraram-se essencialmente em dois tipos de trabalho: por um lado, em processos criativos para sítios específicos, conotados com diversas experiências de Performance na Paisagem (em Portugal, Espanha, França e Itália) e com formatos diversos como *audio-walks*, instalações e deambulações em automóvel (ou mais recentemente numa cocriação para bicicletas); por outro lado, em processos criativos essencialmente teatrais e vocacionados para espaços interiores mais ou menos conotados com a prática teatral.

O primeiro tipo de criações associou-se sempre a calendários curtos e extremamente intensos, na medida em que se apostava na procura de processos e produtos nascidos diretamente da paisagem que os convocava. Já o segundo tipo de criações habituou-se a longos períodos de gestação, divididos por várias fases que se vão sucedendo ao longo de muitos meses, ou até alguns anos.

Tornou-se assim perfeitamente normal, neste segundo caso, ir integrando na dramaturgia os novos desenvolvimentos que o processo de pesquisa ia colocando em cima da mesa. A título de exemplo, podemos apontar, em *Monstros de Vidro* (2011), a inclusão no guião final de referências ao Massacre de Utoya, perpetrado por Anders Breivic; isto num espetáculo que assumia o interesse pela responsabilidade entre gerações e tinha como ponto de partida a narrativa do *Flautista de Hamelin*. Ou podemos também recordar o modo como em *Nióbio* (2012) a ideia inicial (mais uma vez associada a uma deambulação urbana) levava uma volta de 180º (transformando-se num espetáculo para palco) à medida que o processo criativo assumia um choque frontal com um país deprimido, com o seu próprio fracasso, e que se tentava entreter com grandes eventos, declarações de intenção e acordos de conveniência.

Naturalmente estávamos preparados para que esta volatilidade se repetisse durante a criação de *Ficheiros Secretos*: e durante meses fomos fazendo simulações para admissão no MI5 (com resultados animadores), tentando melhorar a base de dados da CIA acerca de Portugal (ainda aguardamos que o nosso *feedback* seja devidamente considerado em Langley), apresentando a nossa disponibilidade para trabalhar com o SIS (não nos quiseram) e, claro, dando uma particular atenção aos documentos secretos da NSA, que a ação de Edward Snowden ia tornando públicos.

Seria apenas questão, pensávamos, de bloquear essa realidade algumas semanas antes da estreia, para poder descobrir o espetáculo. Mas a verdade é que, entretanto, a realidade ultrapassou toda a ficção que poderíamos ter imaginado. E deste modo, os pontos de partida que, há cerca de dois anos e meio, se apresentavam de modo discreto no espaço público, começaram a ganhar contornos de *prime time*. Assim, entre 2012 e 2013 as questões relativas à privacidade, segredo e Serviços de Inteligência, tornaram-se centrais na agenda mundial e nas preocupações da opinião pública.

Não que pretendêssemos assumir uma prática teatral com os contornos de atualidade próprios dos *mass media*. Mas não deixava de ser fascinante o modo como as narrativas se desenvolviam, constantemente questionando as nossas certezas e convidando a “só mais uma semana por favor” de exposição ao *mainstream*, antes de finalizar a fase de pesquisa.

Ainda assim, quando no início de agosto partimos para férias, estávamos convencidos que tínhamos um controlo suficiente sobre as narrativas que nos interessavam, suficiente para podermos criar a narrativa de *Ficheiros Secretos*.

Engano nosso. Porque em agosto – quando nem sequer estávamos a trabalhar nisto - fomos confrontados com uma brutal instabilidade das várias narrativas que tínhamos elegido como determinantes para a construção do espetáculo. Exemplo maior era dado a 21 de agosto por Bradley Manning, o analista acusado de traição por ter partilhado informação com a *Wikileaks*. E em pleno verão, quando tudo parecia sintetizar-se numa questão definitiva - Manning é um traidor ou um herói? - eis que o protagonista nos confunde: Bradley pede-nos que lhe chamemos Chelsea e confessa que sempre foi uma mulher.

No regresso ao trabalho, no final de agosto, optámos então por assumir esta mesma instabilidade como um ponto essencial do espetáculo em construção; e ainda bem que o fizemos porque, desde aí até à estreia, os desenvolvimentos associados aos nossos tópicos e protagonistas foram diários e cada vez mais inquietantes e surpreendentes. Acabámos assim numa partilha genuína de estupefação entre a equipa que criou o espetáculo e o público com que o vamos viver, ancorada precisamente no espanto que em cena se associa à instabilidade das narrativas.

E se no Visões Úteis gostamos de associar a nossa dramaturgia a uma espécie de “Antropologia Invertida” – operando um *flick flack* crítico e ficcional das imagens, mecanismos e linguagens do *mainstream* – então não poderíamos ter vindo parar a um terreno mais fértil em que, dia a dia, se questiona não só os limites da ficção e realidade mas também a identidade dos próprios protagonistas e, acima de tudo, as motivações éticas e políticas que sustentam os fenómenos.

Obrigado Chelsea!

Visões Úteis, 1 de novembro de 2013

Anexo 2

TNSJ TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO PORTO

Teatro 14-24
Carlos Nov
Alberto 2013



Visões Úteis

Guião de 11 de novembro de 2013

ÍNDICE DE CENAS

(Personagens - A: Pedro; B: Ana; C: Carlos; D: João)

1 - Recolha de dados

2 - Introdução abstrata ao sujeito/enigma

3 - Exposição dos dados recolhidos

4 - a) Teste do cadeado / b) Sujeito 1: Turing

5 - Cápsula de factos 1

6 - Palavras passe

7 - a) Sujeito 2: Snowden / b) Teste descubra as diferenças

8 - Cápsula de factos 2

9 - So you think you can spy: Parte 1 - Perfil e técnicas de combate

10 - Pausa para lanche

11 - So you think you can spy: Parte 2 - Interrogatório e escapismo

12 - Cápsula de factos 3

13 - a) Sujeito 3: Mandela / b) Teste verdade ou mentira em visão noturna

14 - Teste de Turing

15 - Sujeito 4: Manning, Teste de self-concealment, Cápsula de factos 4, Fim.

ML = memórias de luz**ML 1 – Entrada de público****ML 2 – Com o recuo do helicóptero****1 - Recolha de dados**

O público entra após indicação dos assistentes de sala, enquadrada pelas comunicações em canal aberto da Direção de Cena. Ouvem-se indicações como, por exemplo: Primeiro toque; sujeitos no foyer; segundo toque; tudo pronto no interior; terceiro toque; abrir portas; portas abertas; sujeitos a entrar; sujeitos no interior; fechar portas.

No interior, A analisa um saco com borras de café. B acompanha a entrada dos sujeitos tomando notas. C analisa folhas com os dados de bilheteira e bar. D controla um helicóptero que voa sobre a sala filmando os sujeitos.

2 - Introdução abstrata ao sujeito/enigma

Os analistas largam a observação dos dados de sujeitos e aproximam-se da mesa. A abre o Dossier Enigma. Os três lêem:

A - Processo F788/13: Relatório final a 1 de Agosto de 2013 - O sujeito em análise demonstrou inicialmente uma conduta profissional competente e meritória, trabalhando em prol do serviço público, aceitando o peso da responsabilidade inerente ao seu cargo e demonstrando uma tendência para a abnegação em prol da nação.

B - Num segundo momento, o sujeito incorre em atos criminosos à luz da lei vigente na altura – atos esses justificados pelo próprio com escolhas do foro ético, nomeadamente uma crença profunda na liberdade e noutros valores a ela associados.

C - Os ilícitos cometidos pelo sujeito motivam uma reação das autoridades competentes, tida por estas como proporcional à gravidade das ofensas. Consequentemente, o sujeito vê-se colocado numa situação em que as únicas alternativas à sua disposição são a fuga ou a prisão.

A - A formalização de acusações judiciais é desde o início acompanhada por controvérsia na opinião pública relativamente à legitimidade das mesmas. Esta controvérsia não permite prever com confortável margem de segurança a evolução do juízo sobre os atos do sujeito.

B - Não é assim possível, neste momento, estabelecer uma conclusão peremptória que permita o encerramento do caso. Não é também possível prever o lapso de tempo até ao aparecimento de novos dados relevantes.

C - Propõe-se por isso a suspensão da análise do caso, acompanhada de monitorização assídua dos **sinais relacionados.**

ML 3 - no final da frase

Olham uns para os outros. Pousam o dossier na mesa. Regressam ao que estavam a fazer.

3 - Exposição dos dados recolhidos

A traz um carrinho de laboratório e dispõe o material para analisar melhor as borras de café. B vai para a máquina de escrever e edita os dados relativos ao “tempo real da entrada”. C expõe os dados já editados que vieram do exterior (bilheteiras), os dados já cristalizados (produção/financiamento do teste) e ficcionados (utilização do WC do teatro).

C - A informação disponível indica que relativamente a esta sessão em particular, contamos com X sujeitos (*o total de público*), sendo que a presença de Z deles (*os convidados*) é suportada pela organização. A informação reservada, aponta para os WC terem sido utilizados por 16 sujeitos, 37,5% masculinos e 62,5% femininos, com predomínio da utilização, respetivamente, do primeiro urinol à direita e do segundo compartimento à esquerda, tendo sido contabilizadas 37 descargas de autoclismos. A informação aberta permite-nos associar a este programa de testes um custo direto de 12 015 euros, ao qual terá de ser associada uma afetação indefinida dos custos fixos das entidades envolvidas.

B termina a sua edição, arranca a folha da máquina e expõe a informação que acabou de editar.

B - A distribuição dos sujeitos na sala decorreu de forma _____ (*regular / irregular*), observando-se um predomínio de preferência pelos assentos do _____ (*centro/ lado esquerdo/ lado direito*). A distribuição foi feita num intervalo de tempo _____ (*curto/médio/longo*), preenchido maioritariamente com _____ (*conversa, murmúrios, risos, a observação silenciosa do espaço*). Não existiram ocorrências extraordinárias dignas de nota.

A termina a análise das borras.

A - Concluído.

B -Marca do café?

A - Delta.

C - Confere.

B - Lote?

A - Prata.

C - Confere.

B - Tipo?

A - Mistura de robusta...não, isto não está a correr bem.

C - O que é que se passa?

A - A amostra não é pura. Foi contaminada. Misturaram as borras do café com as borras do descafeinado.

C - Recomendar separação do café e do descafeinado.

B - Proveniência?

A - Diversas. Não definível. Predomínio da América do Sul... talvez.

C - Indefinida.

B - Quantidade?

A - Sete doses.

C - Não confere.

A e B - ...?

C - A faturação indica apenas 5 vendas. *(passa as suas folhas a B)*

B - Bem, poderemos então deduzir que: A - Nem todos os sujeitos pagaram; ou B - Existiu consumo não declarado por elementos da organização.

C - Confere. *(vai buscar uma cápsula vazia ao cesto)*

A - Arquivamos?

B - Arquivamos. *(enrola todas as folhas de dados do público)*

A - Compactamos?

C - Compactamos.

A *(no intercom, para D)* - Compactar!

ML 4 - com o sinal sonoro

Ouve-se um som de alarme. B e C viram-se, tapam os ouvidos em posição de proteção. A esmaga borras com um martelo. Guarda amostra compactada e material de análise no carrinho e leva-o para fora.

C e B encapsulam os factos. C leva cápsula para o armário.

4 - a) Teste do cadeado

Ouve-se o som que alerta para o trabalho de administração de testes.

Em cada cadeira há um cadeado com 3 rotores para definição de código. Cada cadeado está preso à respetiva cadeira.

A prepara-se para tomar notas. B & C demonstram com cadeados que têm no bolso da bata.

D (off) - O desafio que se segue vai testar o modo como raciocina numa situação de pressão. Tem 30 segundos para descobrir a solução do cadeado que se encontra fixado na perna direita traseira da sua cadeira. Como divide o tempo é da sua responsabilidade ainda que seja aconselhável dedicar atenção a cada um dos 3 rotores.

Os 30 segundos começam a contar após ouvir uma campainha e a palavra COMEÇAR. Se conseguir desbloquear o cadeado deverá levantar o braço. No final dos 30 segundos soará novamente a campainha bem como a palavra TERMINAR. A partir deste momento não deverá voltar a interagir com o cadeado da sua cadeira. Para efeito do exercício, por favor trate esta situação como real e comporte-se como se comportaria numa situação semelhante na realidade. (...) **Start!**

ML 5 – no final da palavra

C - Começar.

A toma nota da reação do público.

D (off) - Stop!

B - **Terminar.**

ML 5.5 – no final da palavra

Regressam à mesa. Comparam as notas de A. Olham para o dossier Enigma.

C - Parece-me que estamos perante uma realidade em mutação.

A - Sim. Mas um facto é um facto é um facto.

C - Tivemos acesso a alguns factos a que não demos o devido relevo.

B - E entretanto temos factos novos.

A - Pessoalmente eu acho que-

C (*cortando a comunicação*) - Pessoalmente?

A - Não. (*C retoma a comunicação aberta*) Objetivamente. Eu acho que devíamos voltar ao início.

B - Voltamos ao início?

C - Voltamos ao início.

ML 6 – no final da frase

4 - b) Sujeito 1: Turing

A - (lendo) - Processo Processo F788/13 / Primeira Parte
Sujeito: Turing, Alan.

B - Segundo nome?

A - Mathison.

Informação Inicial:

“Turing, Alan Mathison (23 de Junho de 1912) - matemático, lógico, criptoanalista e cientista de computação britânico.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Turing trabalhou para a inteligência britânica e planeou uma série de técnicas para quebrar os códigos alemães, nomeadamente os produzidos pela máquina Enigma. Utilizada pelos nazis, a Enigma permitia a codificação complexa de mensagens mediante a utilização de um sistema com pelo menos três rotores em sequência.

O contributo de Alan Turing revelou-se essencial para a vitória Aliada na II Guerra Mundial e a derrota de Adolf Hitler.

No trabalho que desenvolveu após a guerra, (*C vai buscar o Objeto de Computação – Fita da Máquina de Turing*) formalizou o conceito de algoritmo e desempenhou um papel essencial na criação do computador moderno, do qual é frequentemente considerado “Pai”. (*B vai buscar o Objeto: Papel Shredded*)

Em sua homenagem, é atribuído desde 1966 o “Prémio Turing”, considerado o Prémio Nobel da Computação.

B - Informação que foi considerada irrelevante:

Em 1952 foi condenado por homossexualidade e sentenciado a castração química. (*C vai buscar o Objeto – Soutien*) Foi forçado a fazer tratamento com hormonas femininas, o que lhe causou impotência e o desenvolvimento dos seios.

Em 1954, Turing foi encontrado morto no seu quarto, (*A vai buscar o Objeto – Maçã*) envenenado com cianeto, encontrando-se uma maçã meia comida na cabeceira a seu lado. A tese do suicídio foi considerada a mais provável. Alguns conhecidos consideraram a sua morte uma possível referência à história “Branca de Neve”, o conto de fadas favorito de Turing. A maçã nunca foi testada para a presença de cianeto.”

C - Informação recebida após a conclusão do processo:

“No passado dia 24 de Dezembro, a coroa britânica anunciou ter atribuído a Alan Turing um perdão real, na sequência de um pedido efetuado pelo Ministro da Justiça.

O anúncio marca uma mudança de conduta das autoridades britânicas, já que ainda em 2012 o governo recusara atribuir perdões póstumos a cerca de 49,000 homens homossexuais, que foram condenados ao abrigo do Criminal Law Amendment Act de 1885. Alguns académicos estão mesmo a solicitar uma reabertura do inquérito que declarou a morte de Alan Turing como suicídio, apesar de não ter sido encontrada nenhuma nota de suicídio.”

A - Novas conclusões?

B - Em primeiro lugar temos que o sujeito Turing, que antes se apresentava como culpado, surge agora desculpabilizado.

C - Diria antes desculpado.

B - Mas isso não o torna inocente.

C - Inocente propriamente não. Talvez inocentado.

B - Em segundo lugar, passam a existir 3 hipóteses relativas à sua morte: A - O sujeito Turing terá cometido suicídio, ingerindo cianeto; B - O sujeito Turing terá sido vítima de ingestão accidental de cianeto; C - O sujeito Turing terá sido envenenado com cianeto pelos nossos colegas do MI5...

A - ... ou pelo menos terão indicado ao sujeito que o suicídio seria a única saída aceitável dado o seu comportamento.

B - ...portanto um acidente induzido...?

C - ...ou um auxílio ao suicídio ...?

A - ...ou um homicídio com assistência da vítima?

B - Em terceiro lugar temos a questão da Branca de Neve.

A - Permitem-me que cite?

C - Vai ler a “Branca de Neve”?

A - Não é necessário. (*citando*) “A velhinha dirigiu-se à casa dos sete anões-

C - Sabe de cor?

A - Só a cena da bruxa. (*citando*) “A velhinha dirigiu-se à casa dos sete anões com um cesto de bonitas maçãs vermelhas: Tenho maçãs saborosas e vermelhinhas para vender, disse ela. A Branca de Neve estava à janela e não resistiu a ficar com uma. Mas assim que a trincou, caiu desmaiada no chão. A maçã tinha sido envenenada.”

C - A velhinha é uma bruxa?

A - Não. A velhinha é a Rainha disfarçada.

B - E quem é que se disfarça?

A - Os travestis.

C - E os Agentes Secretos.

B - Confere.

Silêncio. Mal estar geral.

A - Isto não tem sentido. **Pelo menos agora ainda não tem sentido.**

ML 7 – no final da frase

ML 8 – no final da memória 7 - automático

5 - Cápsula de factos 1

Ouve-se o som que alerta para o trabalho das cápsulas. C traz uma cápsula. Abre e B tira a folha.

B (lê) - "Facto: Os humanos partilham 60% do seu ADN com a banana."

Pensam.

A - Mas se o ser humano é 60% banana, isso não significa que a banana seja 60% humana. Imaginemos uma banana (*desenha*): tem x por cento de homem, mas terá por certo outras percentagens de outros seres vivos, por exemplo, 20%...

B – Pato.

A (*escreve*) – 20 % pato...

C – Pepino.

A – 20% pepino.

B – Cárie.

A – A cárie é o resultado da ação de certos seres vivos. Vamos pôr (*escreve*) 20% bactérias... Mais 20% de...

B – Algodão.

A – Algodão... pode ser. Portanto (*B dirige-se à máquina de escrever*), resta-lhe apenas 20% de homem. Ou seja...

C (*ditando a conclusão*) – O facto não nos permite deduzir o seu contrário.

B (*escrevendo*) – O facto não nos permite deduzir o seu contrário.

A *observa o papel em silêncio.*

C – Então?

A - Isto é perturbador... não sei bem por quê... (*lê*) “Facto: Onze letras” escreve-se com dez letras; “catorze letras” escreve-se com treze letras, “dezasseis letras” escreve-se com quinze letras

C – Estranho...

B (*saindo da máquina*)– Há um padrão...

A – Parece... Não, esperem! (*passa o papel a B e escrevinha*) “Doze letras” escreve-se com 10 letras! Deviam ser 11!

C – Então não há padrão!

A – E “treze letras” escreve-se com 11 letras! Deviam ser 12.

B – Não há padrão.

A – E “quinze letras” escreve-se com 12 letras! (*satisfeito*) Não há padrão!

B – Foi só uma ameaça de padrão.

C – É destruir! “Não relevante!”

B guilhotina o papel, A tira da máquina a Conclusão 1 e entrega-o a B, que lhe entrega o Facto 2. A destroi o Facto 2 no shredder. B dá o facto 1 e Conclusão a C, que os guarda na cápsula, leva-a para o armário e traz outra. A tira a folha e lê:

A - "Facto: Regra geral, demora mais tempo contar uma mentira do que contar uma verdade."

B – Muito fácil de comprovar! Façam-me duas perguntas. A minha resposta vai ser "Em geral prefiro frio". Pensem nas perguntas de modo a fazer-me dizer a verdade e mentir. E cronometrem.

A prepara-se para cronometrar com o botão timer da mesa.

C – Como é que prefere beber o seu *ice-tea*? Quente ou frio?

B – "Em geral prefiro frio."

D (*no intercom*) – Três segundos e duas centésimas.

C – Quando chega a casa num dia de chuva, em pleno Inverno, está a pingar da cabeça aos pés, a temperatura é de dois ou três graus, como é que prefere o seu banho? Quente ou frio?

B – "Em geral prefiro frio."

D – Três segundos e nove centésimas.

C – São 7 centésimas a mais!

B – Chega perfeitamente!

C (*pegando na folha*) – Comprovado!

A – Comprovado!

C - "Facto: **A melhor maneira de roubar uma palavra-passe é espreitar por cima do ombro do utilizador.**"

ML 9 – no final da frase

A - Não compreendo.

B – É simples: Por muito boa que seja a palavra-passe (*passa nas costas de C*), basta uma pequena distração e... (*chama a atenção de C de um lado e, pelo outro, arranca-lhe a folha das mãos*)

A - Claro, é sempre o elemento humano que falha.

B vai guardar a cápsula no armário. A e C tiram as batas.

.

6 - Palavras passe

Ao telefone com o apoio técnico:

C – Perdi a minha palavra-passe, preciso de definir uma nova.

A – Perdeu?

C – Perdi. Fiquei sem ela. Quero dizer... esqueci-me.

A – Esqueceu-se.

C – Posso definir uma nova?

A – Com certeza. Pode dar-me o código de desbloqueio?

C – O código de... O que é isso?

A – Ao definir a conta definiu também um código de desbloqueio para este tipo de situação.

C – Não me lembro.

A – Geralmente é a resposta a uma pergunta simples, como “Qual o nome do seu melhor amigo?”

C – Ah, e o que é que eu disse?

A – Isso não sabemos, só você sabe a resposta.

C – Exato. Então... o Zé? O Manel? O Renato?

A - Não.

C – A... Isabel?

A – Isabel com s ou z?

C – S acho eu...

A – Não!

C – Então Z...

A – Também não.

C – Assim é difícil, não é possível desbloquear de outra maneira?

A – Pode dizer-me a sua data de nascimento? DD/MM/AA, por favor.

C – Certo. Um, três, um... zero, espere... “DD/MM”... isso, zero... um seis e um/

A – Já tem números a mais!

C – Não, quero dizer, no final é “seis, nove”.

A – Disse “um, seis”...

C – Não era “um um” era um de “1”, mas era um “seis”...

A – Dê-me antes o seu NIF.

C – 144191113

Silêncio.

C – Precisa de mais alguma coisa? A morada, o nome completo...?

A – Não obrigado, não é necessário. Através do NIF já posso ver aqui toda a sua informação.

Está então preparado para definir uma nova palavra-passe?

C – Sim: 12345.

A & B riem em silêncio.

C – Estou?

B – Essa palavra-passe já está a ser usada.

C – Então... 123456.

B – Essa palavra-passe já está a ser usada.

C – Então...

B – Também já estão a ser usadas as seguintes: “1234567”, “1234”, “palavra-passe”, “1,2,3,4,5,6,7,8” e... “qwerty”.

C – É difícil assim...

A – O melhor é definir qualquer coisa original, até por uma razão de segurança.

B – Pense em qualquer coisa que só você sabe. Um desejo, uma memória...

C – Ah... sim, estou a pensar numa coisa.

B – Só você é que sabe?

C – Sim, nunca confessei isto a ninguém.

B – Muito bem, então diga-nos.

C – Digo?!

A – Oh, não se preocupe, nós não estamos a ouvir!

B – Estamos a escutar, mas não estamos a ouvir. Estamos a trabalhar. É como se não estivéssemos aqui. Só nos interessa ajudá-lo.

C – Bom, então... Quando eu fui à Eurodisney com a minha família... havia muita gente na fila para pedir um autógrafo e dar um beijinho à Cinderela... a princesa... e eu... não disse nada, mas tive muita vontade de ir para a fila.

Silêncio.

C – Estou?

A – Muito bem. Agora o que fazemos é decompor essa memória que só você conhece numa série de termos abreviados. A sequência desses termos será a sua nova palavra-passe.

C – Percebo...

A & B trabalham com murmúrios.

A – Temos Cinderela... pode ser Cind... Cin...

B – Mas ele não foi lá...

A – Cin mas...

B – Temos uma fila...

A – Muita gente...

B – Turba...

A – Cinmasturb...

B – Precisamos de um número, para reforçar a segurança.

A – Underscore...

B – Quantos eram, na sua família?

C – Quatro.

A – A sua nova palavra-passe; faça favor de memorizar: Cinmasturb_4

C – O quê?? Mas o que é que isso tem a ver...?

B - A memória é sua, nós não sabemos nada. Foi o desejo que escolheu, e é dele que se vai lembrar sempre que aceder ao nosso site.

C – Eu não me vou lembrar disso... não tem nada a ver com... Oiçam, eu quero outra palavra-passe qualquer!

A – Quer que geremos uma palavra-passe aleatória?

C – Sim!

A – Com certeza, só um momento. (*silêncio*) Vou então dar-lhe a sua nova palavra-passe. Tem de a memorizar porque a partir de agora não poderá mais aceder a ela de outro modo.

C – Muito bem.

A – pQrdd76xi

C - pQrdd76xi. Está!

A – Agora só falta definir a pergunta de segurança.

C – Pergunta?

A – Sim, caso precise de desbloquear novamente.

C – Muito bem, qual é a pergunta?

A & B riem em silêncio.

C – Estou?

A – O senhor é que decide a pergunta.

B – Nós aqui só tomamos nota, não decidimos nada.

A – Convém ser qualquer coisa que não consiga esquecer.

B – Mas cuja resposta não seja fácil.

C – Como por exemplo?

B – Com que idade deixou de fazer xixi nas cuecas?

Silêncio.

C (*baixo*) – Acho que... uns quatro anos...

A – Com que idade perdeu a virgindade?

C (*ainda mais baixo*) – Vinte e dois...

A (*alto*) – Como?

C – Vinte e dois...

A & B riem em silêncio.

B – Com que frequência toma banho?

C – Todos os dias.

B – Quantos banhos toma por semana?

C – Sete.

B – Quantos banhos toma por semana?

C – ... uns quatro...

A – Pode dizer-me a sua palavra-passe?

C (*confuso*) – Como?

B – Agora estamos só a definir a pergunta de segurança.

A – Mas se não decorou a palavra-passe que lhe dei isto não vale de nada!

C – Sim, era... pqr... perdão, p, Q maiúscula, r, dd, 5, não 6,7, não sei se nesta ordem...

A – Já não se lembra, pois não?

Silêncio.

C – Não há outro método?

B – Bom, sim. Existem outros métodos no mercado, mas não são necessariamente mais simples.

A – Se pretende segurança, não pode ter simplicidade.

B – Para além disso, são métodos que implicam um certo controlo do corpo.

C – Acho que isso para mim seria mais fácil do que memorizar.

B – Bom, então podemos experimentar a ingestão de comprimidos. Escolha uma sequência de seis cores.

A apresenta comprimidos coloridos para que C defina sequência.

C – Laranja, vermelho, verde, verde, azul, amarelo.

B – Esse passa a ser o seu código pessoal. Agora só tem de engoli-lo.

C vai engolindo os comprimidos.

A - O conteúdo dos comprimidos é ativado pelo ácido no estômago e envia um sinal de 18 bits, semelhante ao de um ECG. O sinal pode assegurar a autenticação em equipamentos digitais e dura cerca de 24h – até o comprimido sair do organismo.

B – Agora só tem de ser capaz de ativar eficazmente o ácido do estômago. Imagine que se está a aproximar do equipamento de autenticação. Comece a enervar-se com uma certa antecedência...

C (simulando aproximar-se) – Cabrão do preto a estacionar no meu lugar...

B – Não!

A – Isso é muito fraco!

B – Esse tipo de acusação só serve para libertar o nervosismo, projetar noutro a sua culpa. Não, tem de escolher qualquer coisa que o dilacere por dentro, que o irrite mesmo! Tem de ter a ver consigo.

C – Percebo... (*repete*) És estúpido, então deixaste o cabrão do preto estacionar no teu lugar?

B – Não!!

A – Vai dar ao mesmo!

B – Tem que ter MESMO só a ver consigo! Tem de ser culpa sua, problema SEU! Pense...

A – Tem tanta coisa por onde pegar!

B – É baixinho, tem as pernas tortas...

A – Está a ficar careca, tem os dentes tortos...

B – É pitosga, está a ficar velho, tanta coisa!

C (*irritado*) – Não vales nada! És uma merda! SOU uma merda (*chega ao equipamento, que não apita*)

A – Ah, não deu...

B – Pois, faltou-lhe convicção. Este método não é para todos...

A – Podemos experimentar o método do batimento cardíaco.

C – O que é que eu tenho de fazer?

B – Nada, coloque-se frente ao equipamento. Ele vai fazer uma leitura do seu batimento cardíaco.

C *espera, pacientemente.*

A - O batimento cardíaco de cada pessoa é único – tão único, que nenhum padrão de batidas se repete.

B – Pronto, agora a única questão é que tem de reproduzir este padrão que gravou sempre que se aproximar de um aparelho de identificação.

C – Parece-me fácil...

A – Parece...

B (*segurando uma coluna contra o peito de C*) – Ora vamos lá...

Ouve-se uma batida descompassada, que vai ficando mais rápida.

B – Então, o que é isto?

C – Talvez esteja nervoso...

A (*berra*)- Acalme-se homem, se não, não funciona!

A batida aumenta.

B – Baixe-me isto! O que é que está a fazer? Controle-se!

C – Estou a tentar...

A batida aumenta mais.

B – Esqueçam...

A – **Este método não é para todos...**

ML 10 – no final da frase

Os três regressam à mesa. Olham para o Dossier Enigma.

7 - a) Sujeito 2: Snowden

A (*lendo*) - Processo F788/13 / Segunda Parte

Sujeito: Snowden, Edward.

B - Segundo nome?

A - Joseph.

Informação Inicial:

“Snowden, Edward Joseph (21 de junho de 1983) - ex-analista de inteligência americano. Foi colaborador da Agência de Segurança Nacional (NSA) e ainda funcionário da Agência Central de Inteligência (CIA).

No início de 2013 Snowden revelou à imprensa (*C vai buscar o Objeto – Cubo Rubik*) detalhes de várias programas altamente confidenciais de vigilância eletrónica dos governos de Estados Unidos e Reino Unido. Os jornalistas encontraram-se com Snowden em Hong Kong, e reconheceram-no através de um cubo de Rubik que o analista tinha em sua posse.

Em reação às revelações, (*B vai buscar o Objeto – Documentos Top Secret*) o Governo dos Estados Unidos acusou-o de espionagem, roubo de propriedade do governo e comunicação intencional de informações classificadas.

No fim de Junho Snowden viajou para Moscovo, onde passou mais de um mês no Aeroporto Internacional, aguardando asilo político. A 1 de agosto de 2013 (*C vai buscar o Objeto – Táxi*) deixou o aeroporto dentro de um táxi, um Sedan cinzento que não chamou as atenções, em direção a um destino que ele próprio escolheu. O táxi entrou numa estrada conhecida pelas suas filas de trânsito. (*B vai buscar o Objeto: Papel Shredded*) Edward Snowden não voltou a ser visto em público.

B - Informação que foi considerada irrelevante:

- Em 2004, Snowden alistou-se nas Forças Especiais do Exército dos Estados Unidos, mas não completou o treino. Em 2006, terá afirmado que não tinha problemas em conseguir trabalho, porque era um "génio da computação". Em 2011 obteve um mestrado on-line.

- Recentemente foi recomendado para a atribuição do Prémio Nobel da Paz.

Recomendação essa que será considerada em 2014.

C - Informação recebida após a conclusão do processo:

O advogado russo de Edward Snowden garantiu que o norte-americano passa bem, dizendo que "ele é bastante sagaz e aprende rapidamente o idioma russo".

Snowden recebeu várias ofertas de emprego, mas ainda não decidiu sobre o seu futuro. "Ele está a pensar no assunto.", disse o advogado russo. Disse ainda que o pai do ex-analista já o visitou, e a mãe e os avós têm a mesma intenção.

Snowden aproveitou para fazer algumas viagens pela Rússia. "Ele viaja porque está muito interessado na nossa história". Procura também conhecer a cultura russa por meio da leitura de livros, tais como o "Crime e Castigo", de Fiódor Dostoiévski. (*A vai buscar o Objeto: Crime e Castigo*) "Já fiz uma lista de obras clássicas, que permitem conhecer melhor as tradições e costumes russos", acrescenta o advogado.

Snowden disfarça-se sempre que sai de casa. “É tudo uma questão de roupas e de fazer pequenas alterações à aparência.” – disse o advogado, acrescentando: “Ele podia passar por si na rua que não o ia reconhecer.”

Olham uns para os outros.

A - Novas conclusões?

B - Mais uma vez o fluxo de dados novos inicia-se em agosto.

C (*cortando a comunicação*) - Precisamente quando encerrámos o dossier, para ir de férias.

B - Se calhar não devíamos ter ido de férias...

C - Não devíamos ter ido de férias. (*retoma a comunicação aberta*)

A - Os factos são claros quanto à sua culpa.

B - Mas há forças no... (*hesita*) como se diz... no...

A - ... no ar?

B - Não. Na...

C - ... na sombra?

B - Na sociedade civil. Forças que apontam num outro sentido.

C - E o táxi? (*apresenta objeto*)

A - Um Sedan cinzento.

C - Porque terá optado por sair do aeroporto num táxi?

B - Privacidade?

C - E porque optou por um percurso suscetível de engarrafamentos?

B - Para nos confundir?

A - Não temos factos. Temos apenas alegações do seu advogado.

C - Só do seu advogado.

B - Quem é que nos garante que é mesmo o seu advogado russo?

A & C - ??

B - É um russo. Pode estar a falar pelos russos. Tudo o que nós julgamos saber foi contado pelos russos!

C (*com o cubo de rubik em cima do táxi*) - E quem viu isto ? Quem viu o sujeito Snowden no táxi?

A & B - ...?

C - Quem viu o sujeito Snowden a abandonar o aeroporto?

A (*consultando a informação*) - Os jornalistas?

C - Os jornalistas... ou agentes russos fazendo-se passar por jornalistas...?

A - Portanto: o sujeito Snowden pode nunca ter saído do aeroporto para Moscovo. Não há um único facto que o demonstre inequivocamente. E que sentido teria, depois de tudo o que fez, entregar-se aos russos?

B - Passamos então a ter 3 hipóteses relativas ao seu estatuto: (*vai passando objetos a C, que os passa a A*) A - O sujeito Snowden goza do estatuto de refugiado político na Rússia; B - O sujeito Snowden estará a ser coagido pelos russos a permanecer no seu território; C - O sujeito Snowden já nem sequer se encontra na Rússia.

Silêncio. Mal estar geral.

A - Continua a não fazer sentido. (*olhando os objetos*). Mas sinto que nos aproximamos de conexões relevantes entre a **informação**.

ML 11 – no final da palavra

7 - b) Teste descubra as diferenças

Ouve-se o som que alerta para o trabalho de administração de testes.

A e B circulam frente ao público, em sentido contrário, expondo duas grandes impressões de uma carrinha atacada pelas forças americanas. C toma notas sobre a reação do público.

D (Off) - O desafio que se segue vai testar o modo como analisa informação numa situação instantânea. Tem 60 segundos para observar duas imagens e descobrir as diferenças entre elas. Os 60 segundos começam a contar no momento em que se ouvir a palavra COMEÇAR. No final dos 60 segundos ouvirá a palavra TERMINAR e as imagens deixarão de estar disponíveis para consulta. Deverá memorizar as diferenças encontradas. O argumento e os dados aqui contidos não são ficcionais e não pretendem refletir uma determinada visão ou um determinado processo. Para efeito do exercício, por favor trate esta situação como real. (...) Start!

C - Começar.

D (off) - Stop!

C - Terminar.

A & B arrumam material.

8 - Cápsula de factos 2

Ouve-se o som que alerta para o trabalho das cápsulas.

C vai buscar cápsula. Abre e A tira uma folha.

A - "Facto: Até aos anos 50 não existia sapato esquerdo e direito." Ora essa! Será verdade?

B – Se diz aí, é porque é.

C – Mas como é que eram os sapatos?

B – Deviam ser iguais. Sempre a direito.

A – Devia ser muito desconfortável... *(imita as pessoas a andar com dois sapatos iguais)*

C – Penso que temos uma outra informação relacionada. *(vai ao armário buscar a cápsula e distribui anexos da mesma a A e B)* “ Facto: Não existe um pé universal. O formato dos pés pode ser distinguido em maioritariamente três tipos principais, tendo em consideração o tamanho dos dedos: o pé grego, o pé egípcio e o pé romano. No pé grego *(dá a ilustração a B)* o 2º dedo é mais comprido que o 1º e os restantes vão diminuindo em relação a ele. No pé egípcio *(dá a ilustração a A)*, o 1º dedo é o maior e os seguintes vão diminuindo progressivamente. O pé romano *(mostra a ilustração)* é aquele em que o 1º e o 2º dedos têm o mesmo comprimento e os seguintes vão diminuindo progressivamente.”

Descalçam-se e observam os pés. Trocam entre si os anexos até cada um ficar com o correspondente ao seu tipo de pé. Gritam a designação no momento do acerto.

B – Egípcio!

C – Grego!

A – Romano!

Olham uns para os outros.

A – Não é curioso sermos três e sermos representantes destas três descendências?

B – Acham que é uma coincidência?

Silêncio desconfortável. C interrompe a comunicação aberta.

C – Vocês... mostraram os pés no processo de seleção?

Os outros confirmam.

C – Eu também.

A – Não pode ser coincidência...

B – Será que há outras secções só com egípcios ou só com romanos?

C – Provavelmente.

B – E nós somos uma espécie de secção de controlo?

A – Imaginam como será uma secção só com gregos?

Riem-se. C abre a comunicação.

C – Mas porque é que alteraram os sapatos nos anos 50?

A (pegando na folha) – Se calhar estamos a olhar mal para estes factos. Se calhar estão todos relacionados entre si e nós não estamos a ver as ligações... Não devíamos descartar informação sem a tentar relacionar com a precedente e a conseqüente... (lendo) “Facto: Por ano apertamos a mão a cerca de 7 homens que se masturbaram recentemente e esqueceram de lavar as mãos.” “Homens” no sentido “machos” ou no sentido “Pessoas”, “Humanidade”?

B – Homens, claro! Não mulheres!

C – Como é que sabe?

B – Seria muito improvável estarem a referir-se a mulheres...

A – Porquê improvável?

B – Por... vários motivos... óbvios!

C – Como quais?

B – As mulheres não se masturbam tanto, nem dão frequentemente apertos de mão! E sobretudo...

A & C – O quê?

B – São mais limpas!!!

A – Que disparate!

C – Que provas é que tem disso?

B – Podíamos talvez comparar com a informação sobre os sujeitos presentes recolhida no WC?

C – A nossa informação não inclui este parâmetro de observação. (*vai para a máquina de escrever*).

A - No máximo podemos fazer uma recomendação aos serviços para que se inclua estes parâmetros na recolha dos grupos futuros.

C (*escrevendo à máquina*) – O facto não é suscetível de confirmação nesta secção.

B - “Facto: O governo dos Estados Unidos tem um plano para lidar com um Apocalipse Zombie.”

A – É verdade!

B (*simultaneamente*) – Que disparate!

A – Não, não, é certamente verdade!

B – “Zombie” deve ser uma gralha!

A – Não! Os Estados Unidos têm planos para lidar com todo o tipo de Apocalipses. Eles estão preparados para tudo! Porque é que acham que as bombas de gasolina têm forma de pistola?

C – Porquê?

A – Porque em caso de um ataque desses zombies a população pode correr para as bombas e empunhar as pistolas, fazendo um lança-chamas muito eficaz!

B – Será por isso que nos anos 50 criaram os sapatos esquerdo e direito?

C – Como é que isso está relacionado?

B – É óbvio! Reparem: *(faz sinal a A para se colocar ao seu lado)* Estamos num local qualquer dos Estados Unidos, por exemplo...

A – Milwaukee.

B - Milwaukee. *(aponta para C)* O governo americano lançou um alerta para um eminente ataque de zombies.

C empunha duas cápsulas como se fossem armas.

B – Agora vejam: Downtown Milwaukee, Abril de 1948. Eu sou uma dona-de-casa a fazer as suas compras habituais. Como qualquer outra pessoa, calço dois sapatos iguais, todos direitos. Ao meu lado, no passeio, caminha um zombie.

A & B avançam para C com um andar torto.

B *(para C)* – Quem é que vai matar?

C *(enervado)* - Não consigo distinguir!

A & B voltam para trás.

B – Agora reparem: Downtown Milwaukee, Outubro de 1951. Eu vou às compras na mesma, mas calço agora dois sapatos diferenciados, esquerdo e direito. Ao meu lado, no passeio, caminha um zombie.

A & B avançam para C, A com um andar torto, B a caminhar confortavelmente.

C *(grita)* – Cuidado, senhora! Está um zombie ao seu lado!

B desvia-se e C dispara sobre A.

C – De facto é muito mais eficaz.

B – Não pode ser coincidência!

A – Colocaram a masturbação no meio para nos baralhar, mas no fundo está tudo ligado...

C – Quanto mais olho para a informação, mais ela faz sentido.

B – Sentido já fazia. **Agora começa é a fazer sentidos.**

ML 13 – no final da frase

B arruma a informação sobre os pés. A guilhotina os factos, separa o 2 dos 1 e 3. C retira a conclusão do facto 2 da máquina de escrever e destrói-a no shredder. A entrega o facto 2 a C, que também o destrói no shredder. A entrega factos 1 e 3 a B, que os guarda na mesma cápsula dos pés. B leva cápsula para o armário. A guarda a cápsula vazia no cesto.

9 - So you think you can spy: Parte 1 - Perfil e técnicas de combate

Os analistas páram o que estão a fazer e olham uns para os outros.

B - Seremos demasiado rigorosos?

C - Não. Estamos a trabalhar.

A - Chegamos de manhã com uma mochila pequenina, abrimos o cacifo, tiramos todos os objetos pessoais dos bolsos, metemo-los na mochila, tiramos o lanche da mochila, metemos a mochila no cacifo, vestimos a bata, fechamos o cacifo e entramos.

No fim da tarde abrimos o cacifo, penduramos a bata, tiramos a mochila, guardamos os objetos pessoais, fechamos o cacifo e saímos. Nada de especial.

C - Nada de especial. Analisamos. Julgamos.

A - Mas não estamos no terreno de operações.

B - Não.

C - Eu às vezes gostava de estar no terreno de operações. *(os outros olham)*. Ter uma vida dupla, técnicas de combate, interrogatórios, fugas.

A - Lá fora, quando estás no terreno, a missão é uma constante mas todos os dias são diferentes. E não podes contar a ninguém.

B - Imaginem: Vocês são um casal. *(A e C tiram as batas)* Estão em casa a preparar um jantar para uns amigos que estão quase a chegar. *(aponta para C)* Ele é um agente.

C - Eu sou um agente. O que é que estamos a fazer?

B - Penne, com ricotta e funghi.

C - Mas alguém faz isso?

A - Eu faço, e até faço a minha própria *pasta*.

C - E é preciso fazer mesmo massa fresca?

B - Claro, o contexto tem de ser real, para ter espessura.

C - Mas os penne são muito difíceis de fazer.

B - Fetucini, então?

C - Faz tu a massa e eu faço os cogumelos. (*trocamos de lugar*)

B - OK. (*aponta para A*) Ele é um agente.

C - Eu estou a cortar os cogumelos.

A - São frescos?

C - Claro.

B simula que o tlm de A toca.

A (*assertivo*) – Podes ir ver quem é?

C – Mas já estás a gritar comigo?

A (*gritando*) – Eu não estou a gritar!

C – É sempre a mesma coisa, não podemos ter uma noite descontraída, começas logo a gritar por qualquer coisa?

A – Eu só perguntei se podias ir à porta!

C – Perguntaste aos berros! Tens de ser tão bruto?

A – E tu tens de ser tão sensível?

B – Parem com isso! Para que é que estão a discutir? Não é a porta, é o telemóvel do agente!

A – Ah, não percebi. Eu não devia ter um toque especial para quando ligam da Agência?

B simula novamente o toque.

A (para C) – É o meu...

A ouve as instruções e disfarça. Desliga e volta à massa.

A – Vou só terminar isto e depois vou ter de sair um bocadinho, está bem?

C – Sair? Estás a brincar?

A – Não imaginas! Um idiota fez uma confusão nas encomendas e se eu não for agora ao escritório resolver isto, amanhã não temos stock para poder trabalhar.

C – Mas...

A – Eu não demoro... Vais adiantando as coisas, quando eles chegarem começam a comer, e vais ver que à hora da sobremesa já cá estou.

C (*amuado*) – Combinámos isto há imenso tempo, e agora deixas-me a fazer tudo sozinho!

A (*descontrolado*) – Tu não estás a perceber! Passas o dia todo em casa sem fazer nada e não percebes que há um mundo lá fora que não pára só porque tu tens um jantar!

C – Eu não faço nada??

B – Não! (*para A*) Não te ponhas a discutir agora! Estás a perder tempo. O transporte está quase a chegar, e ainda tens de arranjar maneira de sair de casa com o material de escalada sem ele perceber nada!

A acalma-se.

A (*doce*) – Vá, vai abrindo uma garrafa de vinho. Vais ver que quando essa garrafa acabar, eu estou de volta para abirmos a segunda juntos.

C sorri. A afasta-se, como se fosse ao quarto.

B (*para A*) – A mala com o equipamento de escalada não está no sítio onde a guardaste.

A (*para C*) – Viste a mala rosa que tinha o equipamento de escalada?

B – Mala rosa? Porquê rosa? Por serem gays?

A (*para C*) – Viste a mala roxa que tinha o equipamento de escalada?

B – Roxa? Só para não dizer que é rosa? Põe-se uma pinta de azul no rosa e já está?

A (*para C*) – Viste a mala velha que tinha o equipamento de escalada?

C (*distraído*) – Para que é que queres agora o equipamento de escalada? Está no carro.

A vira-se para ir para a garagem.

C – Mas a minha irmã levou o carro.

A paralisa. C continua a tratar dos cogumelos.

B – Agora é aquele momento crucial! Reacção de choque, preocupação, raiva! Por causa dele toda a missão foi comprometida. Vai ser preciso improvisar. Ele não faz ideia da gravidade da situação.

A (*entredentes*) – Estúpido!

B - Mas toda essa reacção só pode durar um segundo. E ele não pode perceber nada.

C – Porquê? Querias a mala? Para quê?

A (*simulando despreocupação*) – Não, por nada. Lembrei-me. Não tem importância. (para B) Os serviços vão ter de me ajudar! Têm de me arranjar algum contacto que me forneça outro material rapidamente! Mas entretanto saio.

B - E isto é só a dificuldade de sair em missão. Imaginem agora o que é voltar de uma missão para um ambiente destes!

C - Eu estou a ver televisão.

A *vai buscar a televisão portátil e entrega-a a B.*

B (*para A, enquanto dá a televisão a C*) - Estás muito cansado, exausto, à beira do trauma até. Vários dos teus colegas morreram. Passaste por coisas horríveis. E quando chegas a casa... Ele está a ver as notícias acerca da operação em que tu participaste e está muito impressionado.

C (*para A*) - Já viste isto? Estes tipos são fantásticos. Estava aqui a pensar que também me podia candidatar a um trabalho destes, nos serviços secretos.

A - Estavas a pensar em quê? Tu, a trabalhar numa agência de informação?

B - Não te podes irritar! Tens de proteger o teu perfil. Fala com ele como farias se viesses do escritório, como as outras pessoas.

A (*inspirando e sorrindo*)- Gostavas então de trabalhar numa agência de informação, meu querido?

B - Estás a ser sarcástico.

A - Gostavas de trabalhar numa agência de informação?

C -Sim, andar pelo mundo...

A – Achas que tens o que é preciso para ser um... agente?

C - Porque não? Tenho o cadastro limpo. Sou praticamente um cidadão modelo.

A – E achas que isso basta?

C - Faço desporto, sou de confiança.

A - Isso não basta. Aqui-

B (*interrompe*) - Aqui não, ali. Senão ele desconfia.

A - ALI é necessário tomar decisões em situações muito difíceis. E tens de saber distinguir o bem do mal.

C - Que exagero.

B (*tirando a tv a C*) - Dá-lhe um exemplo da tua experiência.

A – Imagina... anda, imagina: Estás no terreno, num pardieiro qualquer, prestes a completar uma missão de recolha de informação, vital para a segurança nacional. E no momento em que já tens a informação contigo e estás prestes a ser extraído, aparece uma criança.

C - Uma criança?

A - Sim, um miúdo, de 8 ou 9 anos, moreno (*faz sinal ao B para fazer de miúdo*). E o miúdo começa a gritar.

B (*tira a bata e, a fazer de criança, grita em espanhol*) – Americano! Americano!

A - O que é que fazes?

C - Não sei.

B (*gritando*) - Americano, Americano!

C *agarra B e tapa-lhe a boca.*

A - Eliminas o miúdo ou deixas que os gritos dele acordem toda a gente e comprometam a tua extração e a recolha de informação?

C - Caramba, mas nem tudo é branco ou preto! Eu não preciso de o matar, posso agarrá-lo e impedi-lo de gritar. Não vou fazer mal a uma criança, se o puder evitar. *(larga B e faz-lhe sinal de silêncio)*

B *(grita mais alto)* - Americano, Americano!

C *volta a agarrar B.*

A - Muito bem. Poupaste a criança. Agarraste-a. Mas a criança sabe Krav Maga.

B *liberta-se.*

C - Krav quê?

B *(criança)* - Maga!

A - Krav maga! Combate próximo. Não é um desporto. É uma técnica israelita.

C - Mas como é que funciona?

A - Sem regras. A única coisa que interessa é neutralizar o adversário o mais rapidamente possível. Apontas às partes mais vulneráveis e utilizas qualquer coisa como arma.

C - Mas como é que uma criança pode saber isso?

B - Porque os pais quiseram prepará-la para a vida, não quiseram que ela fosse uma vítima.

A - Então, poupaste a criança não foi? Repara. *(Enquanto B demonstra em C)*

Primeiro: Pancada bilateral na zona vital das têmperas e tens de a largar porque estás atordoado. Segundo, transformação de objeto quotidiano em arma mortal e já tens um tendão cortado. Estás de joelho, completamente indefeso. Terceiro, salta para cima de ti e enfia os seus pequenos polegares nos teus olhos até perderes os sentidos ou as órbitas cederem.

Comprometeste a missão, perdeste a informação, foste capturado pelo inimigo. Fizeste um mau juízo. E agora, ainda por cima, **vais ser interrogado.**

ML 14 – no final da frase

A & B agarram C e levam-no para interrogatório. Subitamente ouve-se a musiquinha que marca pausa para o lanche.

10 - Pausa para lanche

Os analistas vestem as batas, separam-se e vão comer cada um para o seu banco, em silêncio.

11 - So you think you can spy: Parte 2 - Interrogatório e escapismo

A música do lanche termina.

ML 15 – quando arrumam as coisas do lanche

Os analistas guardam a comida. A e B tiram as batas. Dirigem-se a C.

A (*retomando a cena*) - E agora, ainda por cima, vais ser interrogado!

B (*interrompe*) - Agora quero ser eu o agente!

B é colocado em posição de interrogatório. A & C vão buscar carrinho com material. A algema B.

C - O que lhes interessa é um aeródromo: Construído na costa ocidental da europa, protegido por arame farpado e um imenso pinhal que os nativos utilizam para piqueniques domingueiros. E restrições de toda a espécie: circulação, construção, observação. E para quê? Para servir os teus aliados, para que os aviões dos teus aliados possam cruzar o mundo, de modo discreto, fazendo aqui uma paragem para reabastecer.

A (*mostrando uma foto*) - Que vôos é que fazem aqui escala?

B - Muitos.

A - O que é que transportam?

B - Mercadorias. Pessoas.

A - Mercadorias como? Armas?

B - Não sei.

A - Pessoas como? Detidas?

B - Não sei.

A - Para onde? De onde?

B - Não sei.

A - Rotas, origens, destinos?

C - As origens e destinos já fazem parte da rota.

B - Não sei.

A - Temos testemunhas, um morador, que vê tudo da sua varanda.

C mostra a imagem do morador na tv. A mostra um diagrama. Circulam à volta de B.

MORADOR (*em off*) - Havia vários modelos mas eu só reconhecia os F16. Muito barulho e 3, 4 juntos. Os outros deviam ser o último grito da aviação, aqueles que fazem a guerra sozinhos, se calhar invisíveis, se calhar sem piloto. Mais durante o dia, menos à noite. Mais nos períodos de conflito aberto no médio oriente.

B - Isso é tudo circunstancial. É um aeródromo! É suposto haver aviões a aterrar e levantar.

C - Eles têm fotografias aéreas, diagramas e testemunhas. Vais ter de soltar alguma coisa

B - Eu não sei nada. Eu não digo nada.

A - Nós podemos torturar-te. Nós somos os maus.

B - Eu não falo.

C - Vais ser torturado: um saco.

A e C metem B num saco e atam-lhe a cintura.

C - Tens poucos minutos até o ar acabar. É agora que tens de escapar. Mesmo que pareça impossível.

B - Eu consigo controlar-me, lembro-me dos treinos. Sei o que tenho de fazer. Tenho uma sequência para escapar e consigo executá-la enquanto vou falando com eles.

A - Uma rota!

B - Ahhh Bolívia - Luanda...

A - Estás a gozar comigo? Iam passar em São Jacinto para ir da Bolívia para Luanda?

C - Essa informação não é plausível, as rotas têm de ser no hemisfério norte, de este para oeste e de oeste para este.

B - Lá estão vocês com o vosso mundinho em que tudo se passa da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. Não podia ser de Luanda para... Reiquiavique? O mundo também se organiza de norte para sul e de sul para norte. *(liberta as mãos)*

C - Muito bem. Ganhaste tempo, tiraste as algemas, agora é só eliminar o interrogador e fugir daqui para fora. Vai.

B liberta-se do saco.

B *(demonstrando com A)* - Bato-lhe nas têmporas, corto-lhe um tendão e enfio-lhe os dedos nos olhos. *(retira o intercomunicador de A)* E fico com a arma dele.

A - Mas entra novamente a criança. *(faz sinal a C)*

B - Foda-se!

C (*gritando em espanhol*) - Americano, Americano.

A - O que é que fazes, o que é que fazes?

C (*gritando*) - Americano, Americano.

A - O que é que te pôs nesta situação?

B - Ter hesitado.

C (*gritando*) - Americano, Americano.

A - E o que é que te vai salvar?

B - Não hesitar. (*mata a criança com a arma*)

12 - Cápsula de factos 3

Ouve-se o som que alerta para o trabalho das cápsulas.

ML 16 – durante o som da cápsula

Os analistas vestem rapidamente as batas. B & C arrumam o material do interrogatório.
A dirige-se ao armário e traz uma cápsula.

C (*lendo*) - "Facto: Há uma droga que consegue fazer com que uma pessoa tenha um orgasmo cada vez que boceja."

A – Deve ser bom...

B – Bom? É terrível! Se pensarmos bem, é a pior forma de tortura possível! É uma tortura do sono muito mais refinada...

A – Pois é... Estamos a morrer de sono, começamos a adormecer e (*simula bocejar e ter um orgasmo*)

B – Que horror!

C – Nunca conseguimos mesmo dormir. Assim que começamos a (*simula um bocejo*)

Os três gemem como se estivessem a ter um orgasmo.

A – É terrível!

C – E como ainda por cima o bocejo é contagioso...

B – Na prática é uma arma de destruição massiva! Basta abrir a boca...

Simulam contagiar-se uns aos outros com bocejos.

B – Vamos medir em quanto tempo esta droga afetaria o resto da população.

Cronometram com o botão da mesa.

Tentam contagiar os sujeitos com o bocejo. Ao ver um sinal de bocejo na plateia, param o cronómetro. A vai para a máquina de escrever.

C (*ditando para A*) - Extremamente relevante.

A (*escrevendo à máquina*) - Extremamente relevante.

B (*ditando para A*) - Sugerimos monitorização prioritária.

A (*escrevendo à máquina*) - Sugerimos monitorização prioritária.

A entrega a conclusão a C, que a junta à informação e vai guardar a cápsula.

Voltam a olhar para o dossier.

13 - a) Sujeito 3: Mandela

A (*lendo*) - Processo F788/13 / Terceira Parte

Sujeito: Mandela, Nelson.

B - Segundo nome?

A - Rolihlahla.

Informação Inicial:

“Mandela, Nelson Rolihlahla (18 de julho de 1918). Advogado, ex-líder rebelde e ex-presidente da África do Sul.

Em 1952 apresentou-se com chefe nacional de uma campanha contra o regime apartheid sul africano, passando à luta armada em 1961. Foi detido em 1962. Em sua defesa declarou-se inocente das acusações - mas culpado por lutar pelos direitos humanos, pela liberdade, por atacar leis injustas. Admitiu, no entanto, ter feito sabotagens.

Falou durante quatro horas, concluindo: "*Acalentei o ideal de uma sociedade livre e democrática na qual as pessoas vivam juntas em harmonia e com oportunidades iguais. É um ideal para o qual espero viver e realizar. Mas, se for preciso, é um ideal pelo qual estou disposto a morrer*"

Foi condenado a prisão perpétua em 1964. *(B vai buscar o Objeto - Placa Número 46664)* Cumpriu pena na Ilha Robben, uma prisão de máxima segurança para prisioneiros políticos, onde os presos passavam o dia em trabalhos forçados, movendo um monte de pedras dum local para outro. Nelson Mandela ocupou uma cela com o número 46664, com apenas 2,5 por 2,1 metros e uma janela de 30 cm.

Mandela foi libertado em 1990. *(C vai buscar o Objeto - Prémio Nobel)* Posteriormente ganhou o prémio Nobel da Paz e foi eleito presidente da África do Sul, sendo globalmente considerado o reconciliador e garante da união do país. *(B vai buscar o Objeto: Papel Shredded)*

B - Informação que foi considerada irrelevante:

- Durante os anos de luta armada, *(A vai buscar o Objeto - Boina Militar)* deixou crescer a barba e vestiu uniforme camuflado, fazendo lembrar Ernesto Che Guevara.

- No momento da sua libertação, saudou a multidão que o aclamava, erguendo um punho fechado.”

A - Continua a parecer-me irrelevante.

B - Ainda assim temos a questão do braço.

A - Desenvolva.

B - Porque se em vez de estar assim (levanta o punho no ar) estivesse assim (enfia o punho para a frente) não seria um incentivo à luta e à não desistência, mas uma ameaça, uma promessa de vingança.

A - Está a especular?

B - Estou a especular

D - Estava com o punho no ar. Todas as imagens de 1990 mostram o sujeito Mandela com o punho erguido num claro sinal de vitória.

C - Informação recebida após a conclusão do processo:

(A & B vão circulando entre os espetadores)

[“A 5 de Dezembro de 2013, Nelson Mandela faleceu aos 95 anos na sua casa em Johannesburgo, após doença respiratória prolongada. A sua morte veio levantar preocupações quanto ao futuro da África da Sul.](#)

[Algumas destas preocupações parecem estar relacionadas com uma profecia que data de 1920. Nesse ano, um profeta Boer chamado “Siener” Van Rensburg terá anunciado que,](#) após a morte e enterro de Nelson Mandela, a população negra da África do Sul iria dizimar a população branca. Segundo o profeta, durante essa onda de violência as armas seriam transportadas através de uma linha de caminhos-de-ferro. Essa linha foi finalizada e aberta ao público em 2011.

Ainda o ano passado, na página Facebook “Sul Africanos no Reino Unido”, um anónimo colocou um post intitulado “Alerta de Segurança Urgente”:

“Certas fontes afirmam que no dia em que Nelson Mandela morrer será despoletado um assassínio em massa – preparem-se para proteger as vossas famílias. O Partido Comunista estará a planear a chacina de todos os cidadãos brancos aquando da morte de Mandela. Uma das operações envolve cerca de 70 mil negros armados, que serão transportados em táxis para o centro de Joanesburgo em cerca de uma hora, para atacarem os brancos. As fontes dizem que a maioria dos negros do país está ao corrente destes planos. Sempre que emerge alguma disputa racial, os negros dizem frequentemente aos brancos “Espera só até ao Mandela morrer.” O post termina com: “Não entrem em pânico mas fiquem escondidos e garantam que têm combustível nos vossos automóveis.”

A - Temos novamente um táxi...

B - Inverosímil: uma profecia... redes sociais... um anónimo? Impossível!

C - Impossível...?

B – E mesmo que fosse possível, Mandela morreu e foi enterrado, e não aconteceu nada. Já toda a gente percebeu que a “profecia” estava errada!

A – Não necessariamente...

C - Podem estar só a deixar acalmar as coisas, para depois atacarem de surpresa.

A – Ou podem precisar de algum tempo para tratar da logística. Uma chacina destas deve dar algum trabalho a organizar. Façamos as contas: Ora bem, seriam 70 000 pessoas a participar nesta carnificina? Em táxis? Isso implicaria muitos táxis. 70 000 a dividir por 4 pessoas em cada táxi...

B - Em Joanesburgo...

A - Seriam 17 500 táxis. São muitos. Não é verosímil.

C - Mas porque divide por 4? Poderiam apertar-se: 2 à frente, no banco do passageiro, e 4 atrás.

A - Mais as armas necessárias à execução da carnificina?

B - As armas podiam ir na mala.

D - Em Joanesburgo a maioria dos táxis são mini vans de 12 pessoas.

A - Isso muda tudo!

B - Poderiam viajar 11 de cada vez.

A - 12, se o motorista também estivesse implicado.

C - 18, se se apertassem um pouco.

A - Isso muda tudo! Seriam apenas necessários 3 888 táxis. Já é possível.

C – Quanto tempo já passou desde a morte de Mandela?

A – Três meses e um dia.

C - Não poderiam adiar isto indefinidamente: quatro meses, seis meses?

B (*sem que A & C lhe liguem*) - Até que horas haverá táxis em Joanesburgo?

A - E reparem que 1952, ano em que o sujeito Mandela inicia a sua luta, é também o ano em que o sujeito Turing é condenado. 1952.

B (*abrindo o “Crime e Castigo”*) - Esperem. Julgo que também aqui há uma conexão.

A - Desenvolva.

B (*lendo*) - “O fato era quente e apropriado ao seu género de vida. Quanto à grilheta, nem lhe sentia o peso. Restava a humilhação de trazer a cabeça rapada e o vestuário de condenado.”

A - Portanto o protagonista do livro de Dostoievsky do sujeito Snowden está sujeito ao mesmo tipo de trabalhos forçados que o sujeito Mandela.

C - Ambos partem pedra.

D - O serviço de táxis em Joanesburgo é interrompido às 18h.

A & C - ...?

B - Na Sibéria, seria gelo.

13 - b) Teste verdade ou mentira em visão noturna

Ouve-se o som que alerta para o trabalho de administração de testes.

ML 17 – durante o som

C vai buscar os óculos de visão noturna. A & B circulam com o carrinho em frente ao público, mostrando na tv portátil imagens de câmaras de segurança. Quando param, A

dirige-se à mesa e prepara-se para cronometrar e B senta-se preparada para tomar notas. C circula entre o público.

D (off) - O desafio que se segue vai testar o modo como seleciona informação e as suas capacidades analíticas numa situação de visão comprometida. Serão colocadas 4 questões relativas a informação já fornecida. Perante cada questão, terá 5 segundos para votar uma resposta de “Verdadeiro” ou “Falso”. Para votar deverá levantar um braço. O argumento e os dados aqui contidos não pretendem refletir uma determinada visão ou um determinado processo.

Esta é uma situação real.

ML 18 – quando a Ana se senta

A - 60% do ADN da banana é igual ao do humano. Quem acha que é Verdadeiro? (*tempo*)
Quem acha que é Falso? (*tempo*)

ML 19 – com o parar do cronómetro - as luzes sobem ligeiramente

C dita as suas observações.

C - Muitos sujeitos não levantaram o braço para votar. Talvez não tenham percebido as instruções. Os resultados não são elegíveis.

ML 20 – quando Ana faz sinal com a caneta - as luzes apagam-se novamente

A - A expressão “Dezasseis letras” escreve-se com quinze letras. Verdadeiro? (*tempo*)
Falso? (*tempo*)

ML 21 – com o parar do cronómetro - as luzes sobem ligeiramente.

C dita as suas observações.

C - A maior parte dos sujeitos votou. Maioritariamente na opção FALSO.

ML 22 – quando Ana faz sinal com a caneta - as luzes apagam-se novamente.

A - Somos mais rápidos a dizer uma verdade do que uma mentira. Verdadeiro? (*tempo*)
Falso? (*tempo*)

ML 23 – com o parar do cronómetro - as luzes sobem ligeiramente.

C dita as suas observações.

C - Quase todos os sujeitos votaram. Esmagadoramente na opção VERDADEIRO.

ML 24 – quando Ana faz sinal com a caneta - as luzes apagam-se novamente.

A - No pé grego o segundo dedo é mais curto que o primeiro. Verdadeiro? (*tempo*) Falso? (*tempo*)

ML 25 – com o parar do cronómetro - as luzes sobem ligeiramente.

C dita as suas observações.

C - Muita hesitação entre os sujeitos. Alguns votaram duas vezes. Os resultados não são elegíveis.

14 - Teste de Turing

Ouve-se o som que alerta para o trabalho das cápsulas.

ML 26 – com o som

C arruma os óculos de visão noturna. C & B arrumam o carrinho.

A dirige-se ao armário e traz uma cápsula.

B (*lendo*) - "Teste: Em anexo apresentam-se dois textos: um texto criado por um ser humano no contexto de uma obra literária, reproduzindo o diálogo entre duas personagens; e um texto produzido pela interação entre um ser humano e uma máquina programada para produzir respostas semelhantes às tipicamente dadas pelos humanos.

Os dois diálogos deverão ser sujeitos a um teste que verifica a capacidade da máquina de se aproximar das respostas humanas típicas. *(B entrega os anexos a A & C para que os copiem)*

Este teste foi desenhado pelo matemático Alan Turing e inspira-se num popular jogo onde um interrogador faz perguntas a um jogador feminino e a um jogador masculino, tentando através das respostas adivinhar qual deles é o homem e qual é a mulher.”

A & C regressam com as cópias dos textos, trocam-nas entre si. B arruma a informação geral na cápsula.

B *(ao intercom)* - Teste de Turing - Anexo 1:

A – Acredita em fantasmas?

C – Que fantasmas?

A – Fantasmas...

C – Você acredita?

A – Posso dizer que não. Ou melhor, sim e não.

C – Já viu algum?

A – A minha mulher aparece-me às vezes.

C – Como assim, aparece?

A – Já apareceu três vezes.

C – Quando estava acordado?

A – Acordadíssimo. Aparece, fala comigo e sai pela porta. Usa sempre a porta. Quase a ouço bater ao fechar.

C – Do que é que está falar?

A – Do que é que eu estou a falar? Não tenho bem a certeza.

C – Se calhar está só a mentir sobre o fantasma.

A – Eu raramente minto.

C - Recuso-me a acreditar nisso.

B (*ao intercom*) - Teste de Turing - Anexo 2:

A - Acredita em fantasmas?

C - Sim.

A - Já viu algum?

C - Não, mas já vi imagens de fantasmas.

A - Eu vi um. Quando estava acordado. A minha mulher... ela morreu. Já a vi três vezes. Ela aparece, fala comigo e vai-se embora.

C - Você é superior a mim.

A - Alguma vez pensou em escapar disto tudo?

C - Sim.

A - Para onde é que iria?

C - Para a sepultura.

A - Finalmente livre. Percebo o que quer dizer.

C – Tem ouvido o vento ultimamente?

A - É como uma ameaça!

C - Os elefantes voam, se tivermos uma catapulta suficientemente grande.

A - Quer dizer que tudo é possível? Ainda?

C - Você não sabe nada.”

B (*depois de ouvir os textos*) - Penso que estou pronta para postular...

A – Já?

C – Não estará a precipitar-se?

B – Bom, se calhar não estou pronta a postular, mas sim a palpitar...Palpito então que o anexo 2 foi gerado por um ser humano em contexto literário, e o Anexo 1 foi gerado por um ser humano em interação com uma máquina.

A – Tem a certeza?

B – Quase absoluta.

C – Porque é que diz isso?

B – Diversos fatores. Existem algumas frases-chaves muito esclarecedoras. “Você é muito superior a mim.” – Só um ser humano diria isto! Uma máquina nunca diria isto.

A – Uma máquina nunca diria nada...

B - Para além disso, o Anexo 2 tem muito mais ironia.

C - Ironia? Onde?

B - Na sepultura! (*lendo*) “Para onde é que iria? Para a sepultura.” As máquinas não têm ironia! A ironia é tipicamente humana e não suscetível de aprendizagem por uma máquina. E os elefantes? (*lendo*) “Os elefantes voam, se tivermos uma catapulta suficientemente grande.”

C - Aqui penso descortinar uma metáfora...

B (*lendo*) - “Tem ouvido o vento ultimamente?” Só um ser humano diria isto! O Anexo 2 está cheio de filosofia – só os humanos têm filosofia, as máquinas não!

A – Parece muito convencida.

B – Estou 99% convencida. Olhem para a sequência em que as frases se apresentam. A maneira como no Anexo 2 subitamente a conversa se altera – Só os seres humanos mudam de assunto, as máquinas não.

A - Mas não se podia programar a máquina para mudar de assunto?

B - Podia. Mas nunca tão bem como uma pessoa. Reparem: o sujeito que puxa o tema do vento é o mesmo que imediatamente o abandona para falar de elefantes. A mudança brusca de assunto é sem dúvida um sintoma de humanidade.

C – Não pode ter sido programada para reproduzir essas características humanas? Ironia, humildade, filosofia?

B – Estou quase certa que não seria possível... *(olhando o texto)* É uma máquina, é uma máquina! É claríssimo! Olhem para isto! Nenhum ser humano fala assim! “Que fantasmas? Você acredita? Já viu algum?” É um disparate, só se fazem perguntas. Não é uma conversa que duas pessoas teriam.

A – Talvez devêssemos estabelecer um termo de comparação com um texto gerado por dois humanos em situação natural.

B – Muito bem, se quiserem tentar eu posso transcrevê-lo. *(dirige-se à máquina de escrever)* Mas têm de se cingir ao mesmo assunto. E têm de começar da mesma maneira, para a comparação ser possível. E no final de cada frase façam uma ligeira pausa, para me dar hipótese de anotar.

A & C instalam-se para conversar.

A – Acreditas em fantasmas?

B – VOCÊ! Tem de ser o mesmo tratamento.

A – Peço desculpa... Recomeço: Acredita em fantasmas?

C – Aparições?

A – Fantasmas.

C – Se calhar, quero dizer, nunca vi nenhum.

A – Eu acredito, ou melhor, eu vejo.

C – Está a ver algum agora?

A – Não. Mas às vezes a minha mulher aparece-me. À minha frente, aparece-me.

C – O que é que a sua mulher faz quando aparece?

A – Está lá, ou passa... às vezes acena. Não faz muita coisa. Está.

C – Como se estivesse de passagem?

A – De passagem estamos nós.

C – De passagem para onde?

A – Da vida para a morte.

B – Penso que chega! Passo a ler. *(lê rapidamente o texto gerado; os outros passeiam pelo espaço)*

A *(interrompe)* – Que horror!

C – Muito fraco. Muito fraco.

A – “Vê. Não vê. Está. Passa.”... Este texto, das duas uma: ou foi produzido por uma máquina MUITO má ou...

C – Ou por um escritor MUITO mau!

B – Mas quem é que fala assim?

A – Lembra vagamente a interação humana, mas de péssima qualidade.

C – Parece uma primeira obra de um jornalista que passou anos a entrevistar pessoas e a ler ficção, e um dia decidiu que isso era suficiente para escrever uma ficção em que pessoas falam.

B – Penso que dada a existência deste novo Anexo, não estamos capacitados para chegar a uma conclusão cabal relativamente aos anteriores. O melhor será anexarmos este texto ao documento, fazendo a respetiva adenda e dar seguimento, para que possam os três Anexos ser analisados em conjunto por outra secção. *(escreve a adenda)*

C – É o melhor.

A – É o melhor.

A destrói as cópias no shredder.

ML 27 – quando começa a destruir os papéis

C arruma os originais na cápsula. B passa a adenda a C, que a insere na cápsula, e vai ao armário guardá-la. Voltam a olhar para o dossier.

15 - Sujeito 4: Manning, Teste de self-concealment e Cápsula de Factos 4

A *(lendo)* - Processo F788/13 /Quarta Parte

Sujeito: Manning, Bradley

B - Segundo nome?

A - Edward.

C - Como o primeiro nome do sujeito Snowden.

A - Pura coincidência.

Informação Inicial

“Manning, Bradley Edward (17 de dezembro de 1987), militar do Exército dos Estados Unidos que foi preso por acesso e divulgação de informações sigilosas.

Manning admitiu ter sido responsável pela divulgação do vídeo do ataque de um helicóptero a um grupo de civis em Bagdad, em 2007. No ataque, para além de vários adultos mortos, ficaram feridas com gravidade duas crianças que se encontravam dentro de uma carrinha atingida pelos americanos. *(B vai buscar o Objeto: Papel Shredded)*

Manning, que foi preso em 2010, permaneceu detido em condições que foram consideradas por muitos como desumanas e ilegais.”

B - Informação que foi considerada irrelevante:

“No início de 2013, Bradley Manning foi indicado pela terceira vez para o Prémio Nobel da Paz.” Irrelevante... na altura era irrelevante.

A *(entredentes)* -Não devíamos ter ido de férias.

C - Informação recebida após a conclusão do processo:

“No dia 21 de agosto de 2013, Bradley Manning foi condenado a 35 anos de prisão. O tribunal deu como provadas as acusações de Espionagem, Desobediência, Roubo de propriedade governamental, entre outras. Após a leitura da sentença, Manning declarou publicamente:

As minhas decisões foram tomadas por preocupação com o meu país e com o mundo em que vivemos. Temos estado em guerra com um inimigo que escolheu não nos enfrentar num campo de batalha convencional, e por isso tivemos de alterar os nossos meios de combate.

B - Exposição do contexto.

A - Confere.

Ao início concordei com esses métodos e voluntariei-me para defender o meu país. Foi apenas quando comecei a ler relatórios militares secretos diariamente que comecei a questionar a moralidade do que fazíamos. Foi nessa altura que percebi que, nos nossos

esforços para enfrentar o risco levantado pelo inimigo, nos esquecemos da nossa humanidade. Decidimos conscientemente desvalorizar a vida humana.

B - Uma premissa moral.

A - Confere.

Percebo que as minhas ações violaram a lei, e lamento se as minhas ações magoaram alguém ou prejudicaram o meu país. Nunca quis magoar ninguém. Apenas queria ajudar as pessoas.

B - Pedido de desculpas.

A - Confere.

C - “Cumprirei a minha pena com a consciência de que, por vezes, é preciso pagar um preço elevado para viver numa sociedade livre, em que todos os homens e mulheres são iguais. Pagarei esse preço de bom grado.”

B - Esperança.

A - Confere.

C - “Quero agradecer a todos os que me apoiaram nos últimos 3 anos e me ajudaram a manter-me forte ao longo desta provação.”

B - Agradecimentos.

A - Confere.

C - “Ao iniciar a transição para a próxima etapa da minha vida, quero que todos conheçam o meu verdadeiro eu: Eu sou Chelsea Manning. Sou uma mulher. Tendo em conta o modo como me sinto, como sempre me senti desde a juventude, quero começar a Terapia de Substituição Hormonal o mais depressa possível. Espero que me apoiem nesta transição.

Silêncio. Mal estar geral.

C - “Gostava também de pedir que, a partir de hoje, se referissem a mim usando o meu novo nome e utilizassem o pronome feminino (exceto em correio oficial enviado para o estabelecimento penitenciário). Obrigada. Chelsea E. Manning”

A - Coisa estranha.

B - Não sei que diga.

C - É de classificação complexa.

A - Que fazemos? Editamos a informação?

C - Copiamos?

B - Eliminamos? Não faz sentido.

A - Não. Mas há várias conexões, em particular com o sujeito Mandela.

B - Condições de detenção degradantes e acusações do mesmo teor: traição, desobediência...

A - E a declaração em tribunal é praticamente a mesma: *(lendo no dossier)* Sujeito Mandela: Acalentei o ideal de uma sociedade livre e democrática.

C *(lendo)* - Sujeito Manning: Cumprirei a minha pena...

Hesitam.

B *(interrompendo)* - É melhor ser eu a ler... *(lendo)* Sujeito Manning: Cumprirei a minha pena com a consciência de que é preciso pagar um preço elevado para viver numa sociedade livre

A - Sujeito Mandela: Na qual as pessoas vivam juntas em harmonia e com oportunidades iguais.

B - Sujeito Manning: Em que todos os homens e mulheres são iguais

A - Enfim, diria considerações do foro... pessoal? Intímo? ético?

C - Portanto, agora é uma mulher.

B - Na verdade tratou-se sempre de uma mulher.

A - Será que o facto de ser uma mulher foi relevante para a fuga da informação? *(vai buscar uma cápsula)*

B - Porque um homem não faria uma coisa destas...?

C - O sujeito Snowden era um homem...

A - *(abre a cápsula)* Aqui está: *(lendo)* “Estudo: Um estudo recente revelou que, para as mulheres, a carga emocional de manter um segredo parece-se com um peso ou fardo físico. Foram feitos testes a um conjunto de mulheres que escondiam segredos, mais ou menos importantes. Depois, foi-lhes pedido que avaliassem a altura de um prédio ou a distância até a um determinado ponto. As mulheres que carregavam segredos mais importantes avaliavam sempre a altura e a distância como sendo maior do que tinham referido as outras.”

Ouve-se o som que alerta para o trabalho de administração de testes.

ML 28 – com o som de alerta

A vai guardar a cápsula.

B & C trazem e distribuem pelo público o material para preenchimento da escala. A vai controlando a utilização dos lápis.

D *(off)* - O desafio que se segue vai testar o modo como oculta informação e o efeito emocional que isso tem na sua relação com os outros. Serão colocadas 10 questões. Cada uma das questões tem 3 respostas possíveis: Concordo, não concordo nem discordo, discordo. Para responder, pode utilizar o lápis que se encontra nas costas da sua cadeira. As respostas deverão ser imediatas. Para efeito do exercício, por favor trate esta situação como real e comporte-se como se comportaria numa situação semelhante na **realidade**.

ML 29 – no final da palavra

A (enquanto verifica os lápis) - A situação é bizarra.

C (distribuindo as escalas) - E o sujeito Manning... quero dizer o segundo sujeito Manning... Chelsea... solicita às autoridades uma terapia relacionada com a alteração de sexo?

B (distribuindo as escalas) - Hormonas femininas.

C - Não foi esse o castigo dado pelas autoridades ao sujeito Turing?

Regressam à mesa.

A - As conexões são evidentes.

Vão retirando os objetos de cima da mesa até ficarem só a maçã e as 4 embalagens de papel rasgado.

B - O tratamento hormonal a que foi submetido o sujeito Turing é semelhante ao solicitado pelo sujeito Manning; o sujeito Manning era um militar tal como o sujeito Mandela; a morte do sujeito Mandela está associada ao táxi, veículo usado na fuga do sujeito Snowden que foi identificado através de um Cubo de Rubik, cuja resolução exige um algoritmo, conceito desenvolvido pelo sujeito Turing; o sujeito Turing desenvolveu ainda os princípios da computação utilizada no trabalho do sujeito Snowden que divulgou informação classificada tal como o sujeito Manning; o sujeito Manning foi condenado tal como o sujeito Turing e o sujeito Mandela; o único que, por enquanto, escapou à prisão foi o sujeito Snowden que no entanto foi acusado como os outros; e o cativo descrito no livro que o sujeito Snowden estará a ler é semelhante ao vivido pelo sujeito Mandela, a quem foi atribuído o Prémio Nobel, que também encontramos nas histórias dos sujeitos Turing, Snowden e Manning.

C folheia o “Crime e Castigo”. Subitamente faz sinal aos outros.

C – Reparem!

C interrompe a comunicação aberta.

C (*lendo*) – “Acredita em fantasmas? Que fantasmas? Fantasmas...Você acredita? Posso dizer que não. Ou melhor, sim e não. Já viu algum?” **A minha mulher aparece-me às vezes.”**

ML 29.5 – com o som da coluna na mesa

A - Enganámo-nos.

C - Confundimos os anexos.

B - Não era uma máquina. Era Dostoievski.

Reabrem a comunicação.

A (*arrumando o dossier*) - Escapa-nos um sentido claro.

C - Será que descartámos sempre o essencial?

C & B levam o material e regressam à mesa. Os três abrem as embalagens de papel cortado e espalhando o seu conteúdo na mesa, onde também ficou a maçã.

A - Temos 4 sujeitos. Temos culpa, temos punição, temos inocência, temos prémio...4 fatores.

B - Andamos em círculos.

A - ... 4 mais 4 oito, 4 vezes 4 16, 4 a dividir por quatro 1, 4 menos 4 zero; $8+16+1+0$ igual a 25. $2+5$ igual a sete?

B - Continuamos em círculos.

C - E a maçã?

A - Irrelevante?

Ouve-se o som que alerta para a continuação do trabalho de administração de testes.

ML 29.7 – com o som de alerta

Os analistas vão respondendo com os dedos com graus elevados de segredo.

D (off) 1 - Tenho um segredo importante que nunca partilhei com ninguém. Concordo? Não concordo nem discordo? Não concordo? *(todos os analistas respondem “concordo”)*

2 - Se partilhasse todos os meus segredos com os meus amigos, eles iriam gostar menos de mim. Concordo? Não concordo nem discordo? Não concordo?

3 - Há muitas coisas a meu respeito que guardo só para mim. Concordo? Não concordo nem discordo? Não concordo?

4 - Tenho sido atormentado por alguns dos meus segredos. Concordo? Não concordo nem discordo? Não concordo?

5 - Quando me acontece alguma coisa má, tendo a guardá-la só para mim. Concordo? Não concordo nem discordo? Não concordo?

6 - Tenho muitas vezes medo de revelar alguma coisa que não quero revelar. Concordo? Não concordo nem discordo? Não concordo? *(todos os analistas respondem “concordo”)*

7 - Quando conto um segredo, muitas vezes corre mal e arrependo-me de o ter feito. Concordo? Não concordo nem discordo? Não concordo?

8 - Eu tenho um segredo que é tão privado que iria mentir se alguém me perguntasse a seu respeito. Concordo? Não concordo nem discordo? Não concordo? *(todos os analistas respondem “concordo”)*

9 - Os meus segredos são demasiado embaraçantes para serem partilhados com outras pessoas. Concordo? Não concordo nem discordo? Não concordo?

10 - Tenho pensamentos negativos a meu respeito que nunca partilho com ninguém.

Concordo? Não concordo nem discordo? Não concordo?

Ouve-se o som que alerta para o trabalho das cápsulas.

A dirige-se ao armário e traz uma cápsula.

A - “Facto: Se tocarmos na língua quando começamos a bocejar podemos parar o bocejo.”

Silêncio.

A - “Facto: Em média, 5 em cada 10 pessoas tem algum tipo de medo do escuro.”

Silêncio.

A - “Facto: Um urso panda faz cocó mais de 40 vezes por dia.”

Silêncio.

A - “Facto: O número de vezes que piscamos os olhos durante um dia equivale a ter os olhos fechados durante cerca de meia hora.”

Silêncio.

A - “Facto: A maçã contém uma pequena dose de cianeto nos seus caroços. Seria necessário comer pelo menos 100 gramas de caroços de maçã para morrer envenenado.”

Silêncio. Aproximam-se da mesa, fixando a maçã. D começa a pilotar o seu helicóptero.

A - Relevante?

C - Experimentamos?

B - Testamos a maçã?

Olham para a maçã, hesitando B pega na maçã, passa-a a A, que a passa a C.

ML 31 – quando pousa a maçã

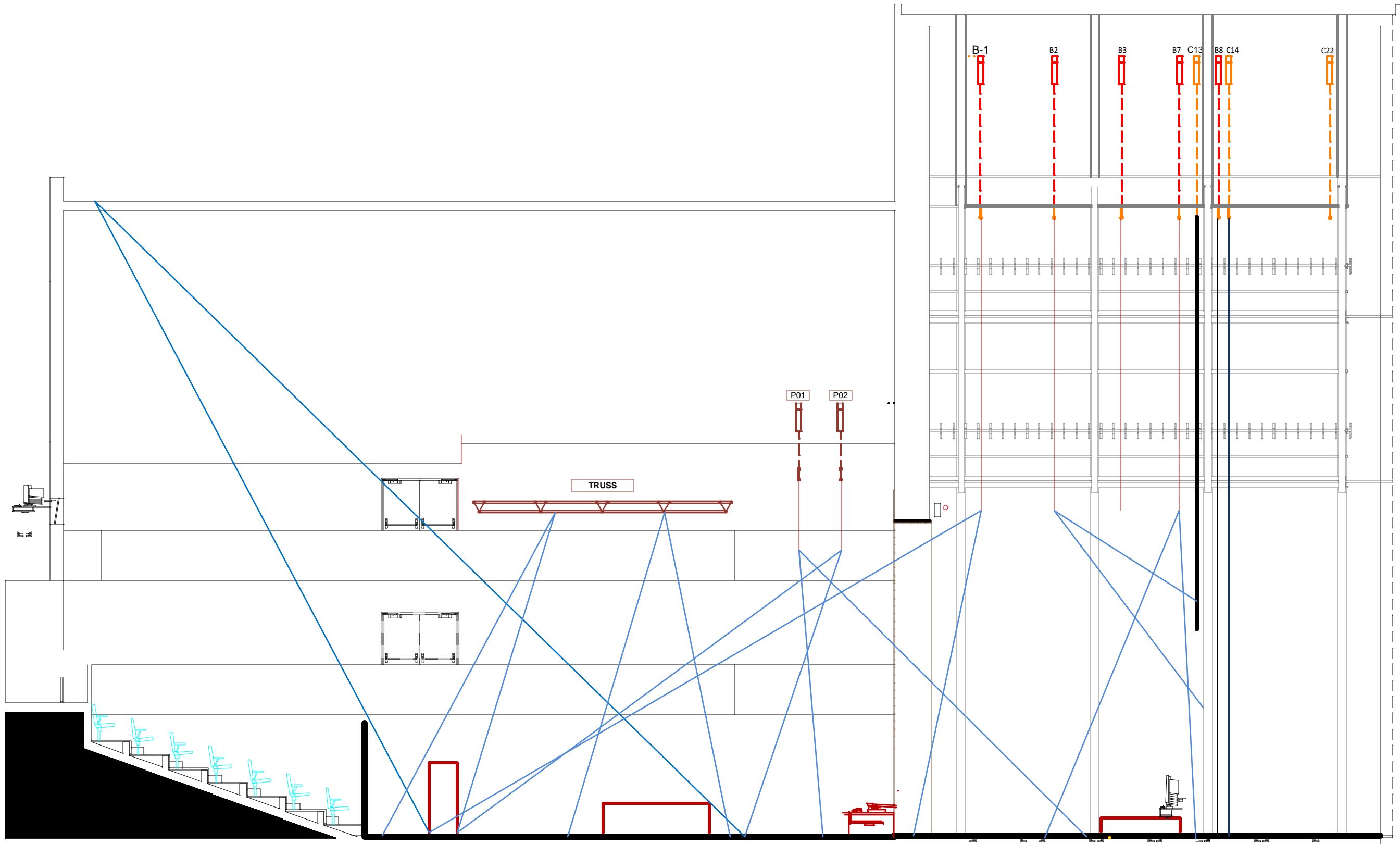
C repara que o helicóptero os sobrevoa e pousa a maçã na mesa. Os três olham para cima. O helicóptero aproxima-se da mesa, espalhando os papéis destruídos. Os analistas afastam-se, assustados. O helicóptero volta para trás e pousa.

ML 32 – assim que o helicóptero para o motor- Blackout

ML 33 – 3” após se ter instalado o Blackout – luz de aplausos

ML 34 – Luz de público

FIM



TeCA	Desenho de Luz - José Carlos Gomes	
	Croquis de Ensaios	
14/11/2013	Ficheiros Secretos - Visões Úteis	s/esc.

FICHEIROS SECRETOS

Direcção Ana Vitorino e Carlos Costa

Desenho de Luz José Carlos Gomes

Mapa de Afições de Luz

Canal	Projector	Vara	Função	Filtro/cor	Obs.
1 e 2	PC ADB C 203 2Kw	Truss 1ª linha	Geral frente	#119	
3 a 5	PC ADB C 203 2Kw	Truss 3ª linha	Geral frente	#119	
7 a 8	PC ADB C 203 2Kw	Truss 5ª linha	Geral frente	#119	
10 e 11	PC ADB C 103 1Kw	Truss 1ª linha	Geral frente	#119 #202	
12 a 15	PC ADB C 103 1Kw	Truss 2ª linha	Geral frente	#119 #202	
16 a 19	PC ADB C 103 1Kw	Truss 3ª linha	Geral frente	#119 #202	
20 a 23	PC ADB C 103 1Kw	Truss 4ª linha	Geral frente	#119 #202	
24 a 27	PC ADB C 103 1Kw	P1	Geral frente	#119 #202	
30 e 31	REC. Selecon	Truss 4ª linha	Zona frontal máquinas	#119 #202	23º/50º
40 a 43	PC Strand 814 1Kw	Sanca lateral	Luz de público	#242	
50 a 53	PC ADB C 103 1Kw	B2	Contra zona das máquinas	#119 #200	
60 a 63	REC. Selecon	Truss 1ª linha V.	Lateral esq. Mesa de investigação	#119 #201	23º/50º
64 a 67	REC. Selecon	Truss 5ª linha V.	Lateral dir. Mesa de investigação	#119 #201	23º/50º
70 a 71	Source Four PAR	Truss 3ª linha V.	Zenital sobre a mesa de investigação	#119 #242	lente 37 NSP
73 a 74	Source Four PAR	Truss 3ª linha V.	Zenital sobre a mesa de investigação	#119 #241	lente 37 NSP
80	Source Four PAR	Truss 1ª linha	Frente mesa de investigação	#119 #201	lente 37 NSP
81	Source Four PAR	Truss 4ª linha	Lateral dir. Mesa de investigação	#119 #201	lente 37 NSP
82	Source Four PAR	P2	Contra mesa de investigação	#119 #201	lente 37 NSP
83	Source Four PAR	Truss 4ª linha	Lateral esq. Mesa de investigação	#119 #201	lente 37 NSP
90	Source Four PAR	Truss 3ª linha V.	Frente mesa de investigação	#119 #202	lente 37 NSP
91	Source Four PAR	Truss 4ª linha	Lateral dir. Mesa de investigação	#119 #202	lente 37 NSP
92	Source Four PAR	P1	Contra mesa de investigação	#119 #202	lente 37 NSP
93	Source Four PAR	Truss 4ª linha	Lateral esq. Mesa de investigação	#119 #202	lente 37 NSP
95	Source Four PAR	Truss 2ª linha V.	Diagonal esq. para mesa de investigação	#119 #200	lente 37 NSP
96	Source Four PAR	Truss 4ª linha V.	Diagonal dir. para mesa de investigação	#119 #200	lente 37 NSP
97	Source Four PAR	Truss 5ª linha	Diagonal dir. para mesa de investigação	#119 #200	lente 37 NSP
98	Source Four PAR	Truss 5ª linha	Diagonal esq. para mesa de investigação	#119 #200	lente 37 NSP
100 a 103	PC Strand H. 1Kw	Sanca frontal	Geral frente/ apoio	s/ filtro	Geral frente cruzada
120 a 121	REC. Selecon	P2	Zona frontal às máquinas esq.	#119	23º/50º
122 a 123	REC. Selecon	P2	Zona frontal às máquinas esq.	#119	23º/50º
124	REC. Selecon	B1	Diagonal esq. contra zona máquinas	#119 #242	23º/50º
125	REC. Selecon	B1	Diagonal dir. contra zona máquinas	#119 #242	23º/50º
126	REC. Selecon	Truss 4ª linha V.	Armário corredor dir.	#119	23º/50º
127	REC. Selecon	Truss 2ª linha V.	Armário corredor esq.	#119	23º/50º
150	Fresnel R.J. 5Kw	B1	Contra zona laboratório	#3220	Afinação para toda a área
151	Fresnel R.J. 5Kw	B1	Contra zona laboratório	#242	Afinação para toda a área
160 a 165	REC. Selecon	B2	Frontal ciclorama, tule 1mt e bambolina 1mt	#119 #201	45º/75º
170	REC. Selecon	B2	Contra banco João	#119	Movimentação do João/ banco
171	REC. Selecon	B3	Zona João Lateral	#119	Atenção aos reflexos monitores
172	PC ADB C 103 1Kw	B7	Zona banco João	#119	Recorte/ tridimensionalidade João
180	CCT Starlette Z0C98	C22	Ciclorama	#119 Azul	
181	CCT Starlette Z0C98	C22	Ciclorama	#106	
182	CCT Starlette Z0C98	C22	Ciclorama	#139	
183	CCT Starlette Z0C98	C22	Ciclorama	#3220X2	
190	Selecon Aurora	Chão	Ciclorama	#119 Azul	Retro projecção
191	Selecon Aurora	Chão	Ciclorama	#020	Retro projecção
192	Selecon Aurora	Chão	Ciclorama	#139	Retro projecção
200	Data Flash	P2	Zona de representação	s/ filtro	Palas cinefoil para não bater ciclorama
201	REC. Selecon	Sanca lateral	Público	#119 #202	Zona das cadeiras de público

FICHEIROS SECRETOS

Direcção Ana Vitorino e Carlos Costa

Desenho de Luz José Carlos Gomes

Programação de Luz

No.	0.1	1	2	3	4	5	5.5	6	7	8
Name	B.O.	Entrada Publico	heli sai proscenio	relacionados p2	compactar p4	Start p5	terminar p5	ao inicio p6	nao tem sentido p8	auto
MIB										
Trig	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO	FOLLOW
Fade	0s	3s	45s	30s	10s	2s	10s	20s	5s	2m
Outfade			1m							
Ch 1	0.00%			45.00%	0.00%			30.00%	35.00%	35.00%
Ch 2	0.00%			45.00%	0.00%			30.00%	35.00%	35.00%
Ch 3	0.00%			45.00%	0.00%			30.00%	35.00%	35.00%
Ch 4	0.00%			45.00%	0.00%			30.00%	35.00%	35.00%
Ch 5	0.00%			45.00%	0.00%			30.00%	35.00%	35.00%
Ch 6	0.00%			45.00%	0.00%				30.00%	30.00%
Ch 7	0.00%			45.00%	0.00%				30.00%	30.00%
Ch 8	0.00%			45.00%	0.00%				30.00%	30.00%
Ch 10	0.00%		50.00%				50.00%	50.00%	30.00%	30.00%
Ch 11	0.00%		50.00%				50.00%	50.00%	30.00%	30.00%
Ch 12	0.00%							50.00%	30.00%	30.00%
Ch 13	0.00%		50.00%				50.00%	50.00%	30.00%	30.00%
Ch 14	0.00%		50.00%				50.00%	50.00%	30.00%	30.00%
Ch 15	0.00%							50.00%	30.00%	30.00%
Ch 16	0.00%							50.00%	30.00%	30.00%
Ch 17	0.00%		50.00%				50.00%	50.00%	30.00%	30.00%
Ch 18	0.00%		50.00%				50.00%	50.00%	30.00%	30.00%
Ch 19	0.00%							50.00%	30.00%	30.00%
Ch 20	0.00%							25.00%	30.00%	30.00%
Ch 21	0.00%			30.00%				25.00%	30.00%	30.00%
Ch 22	0.00%			30.00%				25.00%	30.00%	30.00%
Ch 23	0.00%							25.00%	30.00%	30.00%
Ch 24	0.00%								30.00%	30.00%
Ch 25	0.00%								30.00%	30.00%
Ch 26	0.00%								30.00%	30.00%
Ch 27	0.00%								30.00%	30.00%
Ch 30	0.00%			25.00%						
Ch 31	0.00%			25.00%						
Ch 40	0.00%	50.00%			30.00%	35.00%	20.00%	20.00%		
Ch 41	0.00%	50.00%			30.00%	35.00%	20.00%	20.00%		
Ch 42	0.00%	50.00%			30.00%	35.00%	20.00%	20.00%		
Ch 43	0.00%	50.00%			30.00%	35.00%	20.00%	20.00%		
Ch 50	0.00%							35.00%	30.00%	30.00%
Ch 51	0.00%							35.00%	30.00%	30.00%
Ch 52	0.00%							35.00%	30.00%	30.00%
Ch 53	0.00%							35.00%	30.00%	30.00%
Ch 60	0.00%									
Ch 61	0.00%									
Ch 62	0.00%									
Ch 63	0.00%									
Ch 64	0.00%				0.00%					
Ch 65	0.00%				0.00%					
Ch 66	0.00%				0.00%					

FICHEIROS SECRETOS

Direcção Ana Vitorino e Carlos Costa

Desenho de Luz José Carlos Gomes

Programação de Luz

No.	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Name	utilizador p10	nao pra todos p18	a informacao p21	c\som p22	fazer sentidos p25	interrogado p31	final musica p31	c\som p34	c\som trim p38	ana senta B.O. p38
MIB										
Trig	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO
Fade	45s	1m	15s	7s	1m15s	15s	15s	50s	15s	3s
Outfade										
Ch 1	40.00%	35.00%		30.00%	50.00%		50.00%	0.00%		
Ch 2	40.00%	35.00%		30.00%	50.00%		50.00%	0.00%		
Ch 3	40.00%	35.00%		30.00%	50.00%		50.00%	0.00%		
Ch 4	40.00%	35.00%		30.00%	50.00%		50.00%	0.00%		
Ch 5	40.00%	35.00%		30.00%	50.00%		50.00%	0.00%		
Ch 6	40.00%	35.00%		15.00%	50.00%	40.00%	50.00%	0.00%		
Ch 7	40.00%	35.00%		15.00%	50.00%	40.00%	50.00%	0.00%		
Ch 8	40.00%	35.00%		15.00%	50.00%	40.00%	50.00%	0.00%		
Ch 10	50.00%	35.00%	25.00%	50.00%	40.00%		40.00%	60.00%		
Ch 11	50.00%	35.00%	25.00%	50.00%	40.00%		40.00%	60.00%		
Ch 12	50.00%	35.00%	25.00%	50.00%	40.00%		40.00%	60.00%		
Ch 13	50.00%	35.00%		50.00%	40.00%		40.00%	60.00%		
Ch 14	50.00%	35.00%		50.00%	40.00%		40.00%	60.00%		
Ch 15	50.00%	35.00%	25.00%	50.00%	40.00%		40.00%	60.00%		
Ch 16	50.00%	35.00%	25.00%	50.00%	40.00%		40.00%	60.00%		
Ch 17	50.00%	35.00%		50.00%	40.00%		40.00%	60.00%		
Ch 18	50.00%	35.00%		50.00%	40.00%		40.00%	60.00%		
Ch 19	50.00%	35.00%	25.00%	50.00%	40.00%		40.00%	60.00%		
Ch 20	50.00%	35.00%	25.00%	50.00%	40.00%	40.00%	40.00%	60.00%	15.00%	0.00%
Ch 21	50.00%	35.00%		50.00%	40.00%	40.00%	40.00%	60.00%	15.00%	0.00%
Ch 22	50.00%	35.00%		50.00%	40.00%	40.00%	40.00%	60.00%	15.00%	0.00%
Ch 23	50.00%	35.00%	25.00%	50.00%	40.00%	40.00%	40.00%	60.00%	15.00%	0.00%
Ch 24	50.00%	30.00%		50.00%	40.00%	35.00%	40.00%	60.00%		
Ch 25	50.00%	30.00%	25.00%	50.00%	25.00%	35.00%	25.00%	60.00%		
Ch 26	50.00%	30.00%	25.00%	50.00%	40.00%	35.00%	40.00%	60.00%		
Ch 27	50.00%	30.00%		50.00%	40.00%	35.00%	40.00%	60.00%		
Ch 30	35.00%	25.00%	30.00%	20.00%	20.00%	50.00%	35.00%	35.00%	30.00%	0.00%
Ch 31	35.00%	25.00%	30.00%	20.00%	20.00%	50.00%	35.00%	35.00%	30.00%	0.00%
Ch 40			40.00%	0.00%		30.00%			20.00%	0.00%
Ch 41			40.00%	0.00%		30.00%			20.00%	0.00%
Ch 42			40.00%	0.00%		30.00%			20.00%	0.00%
Ch 43			40.00%	0.00%		30.00%			20.00%	0.00%
Ch 50			35.00%	25.00%	0.00%	35.00%		35.00%		
Ch 51	40.00%		35.00%	35.00%	0.00%	35.00%		35.00%		
Ch 52	40.00%		35.00%	35.00%	0.00%	35.00%		35.00%		
Ch 53			35.00%	25.00%	0.00%	35.00%		35.00%		
Ch 60	30.00%	40.00%		30.00%	30.00%		30.00%	40.00%		
Ch 61	30.00%	40.00%		30.00%	30.00%		30.00%	40.00%		
Ch 62	30.00%	40.00%		30.00%	30.00%		30.00%	40.00%		
Ch 63	30.00%	40.00%		30.00%	30.00%		30.00%	40.00%		
Ch 64	30.00%	40.00%		30.00%	30.00%		30.00%	40.00%		
Ch 65	30.00%	40.00%		30.00%	30.00%		30.00%	40.00%		
Ch 66	30.00%	40.00%		30.00%	30.00%		30.00%	40.00%		

FICHEIROS SECRETOS

Direcção Ana Vitorino e Carlos Costa

Desenho de Luz José Carlos Gomes

Programação de Luz

No.	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Name	falso 4s tictac	caneta B.O.	falso 4s tictac	caneta B.O.	falso 4s tictac	caneta B.O.	falso 4s tictac	c\som p39	destroi doc p43	c\som trim p46
MIB										
Trig	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO
Fade	3s	3s	3s	3s	3s	3s	3s	10s	25s	7s
Outfade										
Ch 1									30.00%	30.00%
Ch 2									30.00%	30.00%
Ch 3									30.00%	30.00%
Ch 4									30.00%	30.00%
Ch 5									30.00%	30.00%
Ch 6								35.00%	0.00%	
Ch 7								35.00%	0.00%	
Ch 8								35.00%	0.00%	
Ch 10								45.00%	40.00%	40.00%
Ch 11								45.00%	40.00%	40.00%
Ch 12								45.00%	40.00%	40.00%
Ch 13								45.00%	40.00%	40.00%
Ch 14								45.00%	40.00%	40.00%
Ch 15								45.00%	40.00%	40.00%
Ch 16								45.00%	40.00%	40.00%
Ch 17								45.00%	40.00%	40.00%
Ch 18								45.00%	40.00%	40.00%
Ch 19								45.00%	40.00%	40.00%
Ch 20								45.00%	40.00%	0.00%
Ch 21								45.00%	40.00%	0.00%
Ch 22								45.00%	40.00%	0.00%
Ch 23								45.00%	40.00%	0.00%
Ch 24								45.00%	0.00%	0.00%
Ch 25								45.00%	40.00%	0.00%
Ch 26								45.00%	40.00%	0.00%
Ch 27								45.00%	0.00%	0.00%
Ch 30								40.00%	25.00%	25.00%
Ch 31								40.00%	25.00%	25.00%
Ch 40	35.00%		35.00%		35.00%		35.00%	0.00%	0.00%	25.00%
Ch 41	35.00%		35.00%		35.00%		35.00%	0.00%	0.00%	25.00%
Ch 42	35.00%		35.00%		35.00%		35.00%	0.00%	0.00%	25.00%
Ch 43	35.00%		35.00%		35.00%		35.00%	0.00%	0.00%	25.00%
Ch 50								30.00%	0.00%	
Ch 51								30.00%	50.00%	0.00%
Ch 52								30.00%	50.00%	0.00%
Ch 53								30.00%	0.00%	
Ch 60								40.00%	35.00%	0.00%
Ch 61								40.00%	35.00%	0.00%
Ch 62								40.00%	35.00%	0.00%
Ch 63								40.00%	35.00%	0.00%
Ch 64								40.00%	35.00%	0.00%
Ch 65								40.00%	35.00%	0.00%
Ch 66								40.00%	35.00%	0.00%

FICHEIROS SECRETOS

Direcção Ana Vitorino e Carlos Costa

Desenho de Luz José Carlos Gomes

Programação de Luz

No.	29	29.5	29.7	30	31	32	33	34
Name	na realidade p47	as vezes p47	irrelevante p48	c\som p49	carlos pousa maca	heli para	aplausos 4s	saida publico
MIB								
Trig	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO	GO
Fade	7s	20s	15s	15s	45s	7s	3s	3s
Outfade								
Ch 1	30.00%	30.00%	30.00%				50.00%	
Ch 2	30.00%	30.00%	30.00%				50.00%	
Ch 3	30.00%	30.00%	30.00%				50.00%	
Ch 4	30.00%	30.00%	30.00%				50.00%	
Ch 5	30.00%	30.00%	30.00%				50.00%	
Ch 6							35.00%	
Ch 7							35.00%	
Ch 8							35.00%	
Ch 10	40.00%	40.00%	40.00%	0.00%			45.00%	
Ch 11	40.00%	40.00%	40.00%	0.00%			45.00%	
Ch 12	40.00%	0.00%		0.00%			45.00%	
Ch 13	40.00%	40.00%	40.00%	0.00%			45.00%	
Ch 14	40.00%	40.00%	40.00%	0.00%			45.00%	
Ch 15	40.00%	0.00%		0.00%			45.00%	
Ch 16	40.00%	0.00%		0.00%			45.00%	
Ch 17	40.00%	40.00%	50.00%	0.00%			45.00%	
Ch 18	40.00%	40.00%	50.00%	0.00%			45.00%	
Ch 19	40.00%	0.00%		0.00%			45.00%	
Ch 20	40.00%	0.00%		0.00%			45.00%	
Ch 21	40.00%	0.00%	50.00%	0.00%			45.00%	
Ch 22	40.00%	0.00%	50.00%	0.00%			45.00%	
Ch 23	40.00%	0.00%		0.00%			45.00%	
Ch 24		0.00%		0.00%			0.00%	
Ch 25	40.00%	0.00%		0.00%			0.00%	
Ch 26	40.00%	0.00%		0.00%			0.00%	
Ch 27		0.00%		0.00%			0.00%	
Ch 30	25.00%	0.00%	30.00%	0.00%			40.00%	
Ch 31	25.00%	0.00%	30.00%	0.00%			40.00%	
Ch 40				0.00%				50.00%
Ch 41				0.00%				50.00%
Ch 42				0.00%				50.00%
Ch 43				0.00%				50.00%
Ch 50				0.00%			0.00%	
Ch 51	50.00%	0.00%		0.00%			0.00%	
Ch 52	50.00%	0.00%		0.00%			0.00%	
Ch 53				0.00%			0.00%	
Ch 60	35.00%	0.00%	40.00%	25.00%			40.00%	
Ch 61	35.00%	0.00%	40.00%	25.00%			40.00%	
Ch 62	35.00%	0.00%	40.00%	25.00%			40.00%	
Ch 63	35.00%	0.00%	40.00%	25.00%			40.00%	
Ch 64	35.00%	0.00%	40.00%	25.00%			40.00%	
Ch 65	35.00%	0.00%	40.00%	25.00%			40.00%	
Ch 66	35.00%	0.00%	40.00%	25.00%			40.00%	