

O processo de criação de *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal: uma memória cartográfica¹

The creation process of *Fando e Lis*, by Fernando
Arrabal: a cartographic memory

*António Branco*²

Resumo

O presente artigo pretende responder à questão de saber como podem os artistas exercendo funções em contexto académico dar conta do trabalho de investigação artística realizado nesse contexto, para além da apresentação pública dos resultados obtidos na forma de criação artística. Para o fazer, adota uma perspetiva específica do conceito de "investigação artística" e o método da cartografia em situação de investigação-ação aplicado às Artes Cénicas, propondo uma descrição autor-reflexiva, elaborada a partir de notas de direção artística e encenação, do processo de criação de *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal, levado à cena pel'A Peste, grupo de pesquisa teatral de âmbito académico.

Palavras-chave: Fernando Arrabal; *Fando e Lis*; memória cartográfica; investigação artística

Abstract

This article aims to answer the question of how artists performing in an academic context may let know the work of artistic research carried out in this context, in addition to the public presentation of the results obtained in the form of artistic creation. To do this, it adopts a specific perspective of the concept of "artistic research" and the method of cartography in situation of action research applied to the Scenic Arts, and propose a self-reflexive description, elaborated from notes of artistic direction and staging, of the creation process of *Fando and Lis*, by Fernando Arrabal, brought to the scene by A Peste, a theatrical research group of academic scope.

Keywords: Fernando Arrabal; *Fando y Lis*; cartographic memory; artistic research

E-ISSN: 2358.6958

¹ Texto publicado em grande parte no Relatório de Investigação Teatral: O jogo-cerimónia, com o título de *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal. Foi transformado em artigo para dar maior visibilidade e alcance ao trabalho realizado. O Relatório está disponível no site: <http://crossmediaplatform.ciac.pt/downloads/multimedia/texto/31/anexos/relatriofandoelis.pdf>.

² Aitor, encenador, professor e investigador no Departamento de Artes e Humanidades e no Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (Faro, Portugal). abranco@ualg.pt

No presente trabalho descrevo e analiso o processo de criação de *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal, levado à cena pela A Peste³, de que fui fundador e em que tenho desempenhado as funções de encenador, diretor de atores e ator. Tratando-se de um grupo de investigação teatral associado a um programa de mestrado (Comunicação, Cultura e Artes, especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural) e a um centro de investigação (Centro de Investigação em Artes e Comunicação, da Universidade do Algarve, Portugal), pretendo ensaiar uma resposta à seguinte questão relativamente recente no nosso panorama nacional: como podem os artistas que ensinam e investigam nas instituições de ensino superior portuguesas dar conta do trabalho de investigação realizado em termos que possam ser avaliados curricularmente? No caso do teatro (e das artes performativas, em geral) o problema é ainda mais complexo, já que desses resultados nada fica a não ser eventuais registos fotográficos ou videográficos – todos eles *fantasmas* de uma realidade perdida para sempre.

Uma resposta simplista àquela questão consiste em considerar que, na medida em que contém sempre uma dimensão investigativa, o processo de criação artística é autossuficiente e que o seu resultado artístico apresentado publicamente é por si só demonstrador da investigação realizada. Assim, um espetáculo de dança, uma exposição, um espetáculo de teatro realizados no âmbito académico seriam elementos curriculares bastantes, em tudo equivalentes aos ensaios, livros, artigos e outras publicações apresentadas pelos investigadores de outras áreas do saber. No entanto, o intenso debate de que dá conta a obra publicada no início desta década (Biggs e Karlsson, 2012) aconselha a encarar a questão com maior densidade. Destaco a perspetiva de Henk Borgdoff (2012), na qual, retomando as ideias e princípios enunciados noutra sua publicação fundamental (2006), este teórico da investigação em Artes conclui que, no contexto académico, não basta a apresentação pública da obra artística, sendo necessário que ela se faça acompanhar de alguma forma de verbalização demonstrativa de um processo de criação conscientemente autorreflexivo, para o que apontando três caminhos possíveis:

Muitos colocam a ênfase numa reconstrução racional do processo de investigação, clarificando o modo como os resultados foram conseguidos. Outros usam a linguagem para proporcionar uma aproximação interpretativa às descobertas, aos produtos materiais e à prática gerados pela investigação. Uma terceira possibilidade é a de exprimir alguma coisa dentro da linguagem e com ela que possa ser entendido como ‘verbalização’ ou ‘conceptualização mimética’ do resultado artístico. (Borgdoff, 2012, p. 58)⁴

Este trabalho adota o ponto de vista intermédio entre a primeira e a segunda possibilidades sugeridas por Borgdoff, ensaiando o método da cartografia em situação de investigação-ação aplicado às Artes Cénicas, tal como caracterizado por Sousa e Ferracini (2019, p. 392):

3 A Peste – Associação de Pesquisa Teatral foi fundada em 2006 na sequência da primeira edição do mestrado acima referido, com o propósito de aplicar e aprofundar, em contexto de investigação-criação, o método ensinado nas aulas de Oficina de Teatro. Esse método, a sua origem e as suas referências éticas, estéticas e técnicas foram apresentados em livro, onde também se encontra informação mais detalhada sobre o grupo (Branco, 2015, p. 94-108 e 340-345).

4 Many people place emphasis on a rational reconstruction of the research process, clarifying how the results were achieved. Others use language to provide interpretive access to the findings, the material products and the practice generated by the research. A third possibility is to express something in and with language which can be understood as a ‘verbalization’ or ‘conceptual mimesis’ of the artistic outcome. (Tradução nossa)

Trata-se de uma metodologia que, ao ter como interface o processo de criação artístico, não diz respeito ao trabalho de criação de uma obra enquanto objeto material perdurante, mas de uma obra-processo que estabelece pontos de conexões das forças agenciadas em investigação, instituindo cartografias no âmbito da composição de materiais artísticos (cenas, performances, espetáculos) e de documentos de conhecimento acadêmico (artigos, dissertações, teses). Funcionando em conjunto, essas dimensões cartográficas, no lugar de explicar, exprimem um processo artístico de criação e o dão a ver como conhecimento artístico-acadêmico.

Na verdade, foi na qualidade de encenador e ator que participei no processo de criação em apreço, sendo a reflexão que a seguir apresento baseada nas notas meticulosamente registadas ao longo das sessões de trabalho. Para a elaboração desta memória cartográfica, escolhi os aspetos do processo de criação que me pareceram mais relevantes: o contexto histórico de escolha da peça e suas implicações, as opções dramatúrgicas principais decididas durante o trabalho de mesa, a relação dessas opções com escolhas de encenação e direção de atores e a análise de uma circunstância especial desencadeada pela necessidade de substituir um ator, após a estreia.

A escolha da peça

A escolha do texto aconteceu num período de desalento do grupo. Depois de ter levado à cena a peça *Páscoa*, de August Strindberg, intenso drama naturalista, o coletivo tinha tentado, sem sucesso, criar um novo espetáculo a partir de uma adaptação de contos de Tchekov. Esse outro texto, *Deus os Fez, Deus os juntou*, que tinha sido adaptado e representado, em 1988, por Mário Viegas e Manuela de Freitas⁵, dois importantes atores portugueses⁶, oferecia ao grupo a possibilidade de, pela primeira vez, mergulhar num registo teatral muito diferente, já que se estruturava em torno de quatro episódios tchekovianos de uma grande comicidade. No entanto, ao fim de três meses de ensaio, verificou-se que só uma pequena parte dos atores tinha aderido bem a essa proposta: a maioria bloqueou irreversivelmente. Assim, abandonámos o projeto e ficámos sem rumo, como acontece frequentemente aos grupos de teatro em circunstâncias desse tipo.

Nesse quadro de desalento, lembrei-me de *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal. Relendo a peça, encontrei imediatamente alguns elementos que me pareceram corresponder ao estado do grupo:

- O pequeno número de personagens era adequado ao elenco disponível;
- Existia no grupo uma atriz capaz de assegurar a personagem feminina;
- O deserto circular em que se moviam as personagens correspondia ao meu sentir do *estado de alma do próprio grupo*, desejoso, tal como as personagens da peça, de *ir para Tar*;
- Tínhamos a possibilidade de explorar um género totalmente novo para o grupo, o da tragicomédia, e de, assim, percebermos a diferença entre esse registo e o do

5 Informação sobre o espetáculo de Mário Viegas e Manuela de Freitas pode ser encontrada em <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=9252>.

6 As biografias destes dois atores portugueses podem ser consultadas no *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, vols. 4 e 8, respetivamente. Existe informação sumária e fidedigna sobre eles em https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_Viegas e https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuela_de_Freitas.

drama (que tínhamos experimentado com *Páscoa*).

Lemo-la em grupo, em tradução livre simultânea a partir do texto castelhano, tendo a reação muito apaixonada dos atores sido bem expressa no comentário de um deles no final da leitura: “Temos de fazer uma peça que começa assim”. Referia-se ele às duas primeiras falas, que cito na tradução adotada:

LIS – Mas eu hei-de morrer e ninguém se lembrará de mim.
 FANDO (*muito terno*) – Não, Lis. Eu lembrar-me-ei de ti e irei ver-te ao cemitério com uma flor e um cão.
 (Arrabal, 1969, p. 2)

Tinha razão esse membro do grupo em intuitivamente focar o seu imaginário nessas duas falas, porque nelas é anunciada a tragédia do casal *Fando e Lis* e o desfecho da peça, consubstanciando uma espécie de circularidade *sisífrica* (para glosar o célebre ensaio de Camus, 1983) quase literal: em todos os espetáculos Lis morreria e Fando a iria visitar ao cemitério com uma flor e um cão, tal como prognosticado no *incipit* da peça, para recomeçar tudo no espetáculo seguinte.

Segundo a informação disponível na CETBase⁷, até aí a peça só tinha sido representada duas vezes em Portugal, havendo na sua estreia absoluta, pela Casa da Comédia, em 1969, um elemento que ainda motivava mais o grupo: o papel de Lis tinha sido desempenhado por Manuela de Freitas⁸, mentora d’ *A Peste*. Essa circunstância possibilitou a obtenção rápida daquela tradução.

O trabalho de mesa

A tradição do trabalho de mesa tem por finalidade tornar conscientes as linhas de orientação do processo que se inicia a partir das primeiras decisões dramatúrgicas do coletivo. A estranheza da peça de Arrabal na curta história e experiência d’ *A Peste* aconselhava a que algum trabalho de análise fosse feito, com vista a tornar clara a mudança genológica que tínhamos pela frente: iríamos ter de encontrar a chave para romper com a lógica psicológica sequencial em que tinha assentado o trabalho dos atores no primeiro espetáculo, rutura que, naquele momento, provavelmente, só eu antevia. A estrutura quase *a-diegética* da peça e a natureza *a-psicológica* das personagens a isso aconselhava: tornou-se nítido que tinha sido relativamente fácil sintetizar a peça de Strindberg numa curta narrativa bem estruturada (exercício que todos tínhamos feito nos ensaios iniciais daquele espetáculo), mas que ao tentarmos fazer o mesmo com *Fando e Lis* obtínhamos uma história quase sem sentido e cheia de elipses: por exemplo, donde vêm *Fando e Lis* ou os homens do guarda-chuva, que relação existe entre esses homens, como ficou Lis parálitica, etc.? Paralelamente, a experiência teatral adquirida no teatro profissional tinha-me ensinado a ter algumas cautelas com esse trabalho de mesa:

7 Sistema de informação sobre o teatro português, concebido e implementado, desde 2000, pelo Centro de Estudos de Teatro, da Universidade de Lisboa (<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>).

8 Manuela de Freitas recebeu o Prémio Revelação da Casa de Imprensa e Norberto Barroca o de Encenação, por esse espetáculo. arquivo d’ *A Peste*

- Prolongá-lo por demasiado tempo pode matar os impulsos criadores dos atores;

- Explicitar excessivamente a análise pode causar a intelectualização do processo de criação a que, depois, se torna muito difícil escapar.

E se é verdade que há uma necessária dimensão intelectual no trabalho do encenador, também é verdade que ele não é imune aos potenciais efeitos perniciosos da excessiva racionalidade no seu próprio processo de criação, conforme atestam dois grandes encenadores contemporâneos, Ariane Mnouchkine (v. Féral, 1995) e Eugenio Barba (2011). No meu caso, sei tenho de combater a tendência para intelectualizar que me é própria, porque ela diminui a disponibilidade e a qualidade da minha *escuta* (num sentido muito amplo, que envolve a visão e a imaginação) do trabalho dos atores.

Para além disso, a experiência teatral também me ensinou que os atores muito treinados no exercício da sua organicidade rejeitam, a partir de certo momento ou de certa quantidade, a informação veiculada nas sessões de trabalho de mesa, aproveitando apenas aquela que os inspirou: para esses atores, a compreensão funciona de um modo muito particular, não sendo tanto a informação que lhes interessa (o seu rigor, a sua credibilidade, a sua relevância histórico-cultural, etc.) mas a sua qualidade, avaliada pela bitola do que ela provoca na imaginação que precisam de sentir vorazmente alimentada. Um dos atores d' *A Peste* apresentava esse perfil em grau especialmente elevado, razão pela qual, no processo de experimentação do trabalho de mesa, o tomei enquanto *referência de alerta* relativamente aos aspetos referidos: bastou-me estar sempre muito atento ao seu grau de atenção, ao seu entusiasmo ou ao seu grau de desatenção e aborrecimento para ir calibrando a duração dessas sessões e o tipo de informação veiculada.

O trabalho de mesa, realizado em 6 sessões de 3 horas cada, inspirou-se em ideias recolhidas em dois importantes estudos (Berenguer, 1977; Aranzueque-Arrieta, 2006): voluntariamente, pelos motivos acima apontados, também eu não me quis dispersar pela vastíssima bibliografia arrabaliana existente. Esta é, provavelmente, uma das diferenças mais importantes entre *a investigação sobre as artes* e *a investigação em artes*, conceitos bem definidos por Borgdoff (2006), no trabalho de criação teatral: na segunda, é a *praxis* que comanda a demanda do enquadramento teórico e não o contrário.

Começámos por identificar um *esquema da comunicação* entre as personagens que permitiu detetar rapidamente alguns parâmetros relevantes:

- O início do Quadro II contrasta violentamente com o I e com o IV, já que, contrariamente ao que acontece nestes, no II Lis nunca responde a Fando;

- Se excluirmos o Quadro II, o débito de palavra nas trocas entre *Fando e Lis* é muito equilibrado.

- Toso e Fando nunca falam um com o outro, o mesmo acontecendo entre Lis e os três homens;

- Ao longo da peça, a personagem que mais fala é Fando, seguido de Lis, seguido de Mitaro e Namur, seguidos de Toso.

Os dois primeiros parâmetros permitiram-nos configurar uma contradição im-

portante na relação entre *Fando e Lis*: apesar da situação de inferioridade física de Lis (que é parálitica), nos quadros em que ela fala surgem ambos num plano de igualdade. Aliás, nesses dois quadros (I e IV) as sequências de diálogo são desencadeadas e tematicamente dominadas por Lis na sua quase totalidade. Daí que o silêncio de Lis no Quadro II apareça como uma forma de exercício de poder da personagem feminina sobre a personagem masculina (ideia que as didascálias indicadoras do desespero crescente de Fando confirmam), o único poder que lhe resta depois de Fando ter aumentado a sua impotência física quando a acorrentou.

O terceiro parâmetro comunicacional alertou-nos para os lugares especiais que Lis e Toso ocupam na arquitetura da peça, ambos nos extremos opostos do grupo constituído por Fando, Mitaro e Namur, como uma espécie de vértices de uma simetria de difícil equilíbrio: Lis é aquela que tudo tenta para extrair Fando do conjunto que ele constitui com Mitaro e Namur; Toso tenta fazer a mesma coisa com Mitaro e Namur, reiterando, sempre que pode, a obsessão com Tar (que partilha com Lis). Assim sendo, se do ponto de vista de Toso Fando pode ser encarado como uma ameaça à unidade dos três homens (porque desvia Mitaro/Namur do propósito principal da viagem), podemos simetricamente considerar que Mitaro e Namur representam o mesmo para Lis (porque desviam Fando). De alguma forma, então, Mitaro e Namur constituem-se, para Fando, como alternativa à relação fechada que este mantém com Lis, a saber: para Fando, Lis representa a esfera privada e afetiva – a do compromisso exigente; Mitaro e Namur, a esfera pública e social – a do jogo fácil e prazenteiro. Balançando entre esses dois polos, Fando ia-nos surgindo como protagonista e herói trágico da peça de Arrabal: a haver história, ela seria a do rasgamento que em Fando provoca a procura do equilíbrio impossível entre essas duas esferas da vida – concluindo-se que a plena satisfação da segunda (no final, os três homens seguem Fando até ao cemitério, já plenamente integrado nesse grupo, na encenação que apresentámos) depende da destruição da primeira (concretizada na morte de Lis). Notámos, contudo, a seguinte proposta ideológica da peça: a relação de Fando com Mitaro e Namur (que representam a esfera social) é vivida no plano puramente lúdico e irresponsável do jogo, reservando-se a noção de compromisso para a esfera privada da relação amorosa com Lis, como se Arrabal dissesse que enquanto os homens não forem capazes de aguentar o peso do compromisso inerente às relações afetivas que as mulheres lhes exigem não serão capazes de assumir relações sociais igualmente comprometidas – perdendo-se, assim, em vagas viagens para vagas cidades utópicas inexistentes (Tar).

O último daqueles parâmetros comunicacionais alertou-nos para o peso da palavra nas relações entre personagens, sendo Fando o máximo expoente disso. Observado mais de perto o texto, detetámos dois tipos de uso da palavra. Por um lado, com Lis, as palavras são frequentemente pretexto e veículo de dolorosos exercícios introspetivos. Veja-se a seguinte passagem do Quadro I:

FANDO, *depois duma pausa, com um ar resoluto* – Lis: quero fazer muitas coisas por ti.
 LIS – Quantas?
 FANDO, *reflete* – Quantas mais, melhor.
 LIS – Então, o que deves fazer é lutar na vida.

FANDO – Isso é muito difícil.

LIS – É a única coisa que podes fazer por mim.

FANDO – Lutar na vida? As coisas que tu dizes. (*Mudança de tom.*) Quase parece que estás a brincar. (*Mais sério.*) Lis, eu não sei por que devo lutar e, mesmo que soubesse porquê, talvez não tivesse a força necessária e, ainda que tivesse essa força, não sei se ela me serviria para vencer. (Arrabal, 1969, p. 4)

Por outro, com Mitaro e Namur, as palavras servem uma espécie de jogo de associação livre. Observe-se a seguinte passagem do Quadro III:

FANDO, intervindo – O que é que você perguntou? O que é pior que um porco e o que é melhor que um porco?

NAMUR – Querem ver, querem ver que nos saiu um perito em matéria de animais?

FANDO – Não, estou só a perguntar se o que ele (aponta para Mitaro) quer saber é quais são os animais melhores e piores do que o porco.

MITARO, depois duma longa pausa – Já me esqueci.

NAMUR, repreendendo-o – Sempre tão esquecido e tão filantrópico.

MITARO, aborrecido – Vês como estás sempre pronto para me insultar? (Reflete.) Só para te ensinar e para te chatear, lembro-me muito bem do que perguntei — e foi: quais são os animais piores do que o porco e quais são os melhores.

FANDO, muito contente, fala muito depressa – Eu sei: os piores são o leão, a barata, a cabra e o gato. E os melhores são a vaca, a lebre, a ovelha, o papagaio e o canguru.

NAMUR – O canguru?

FANDO – Sim, o canguru.

NAMUR – Você disse que o canguru é pior?

FANDO, um pouco envergonhado – Sim, sim.

NAMUR – Mas está certo disso?

FANDO, hesitante – ... Sim...

NAMUR – Mas... certo, certo?

FANDO, desanimado – Você põe as coisas duma maneira tal que eu já não sei bem.

NAMUR, cruel – Mas... certo, certo, certo?

FANDO, a chorar – Você é demasiado forte para mim. (Arrabal, 1969, p. 18)

Acentuou-se a nossa convicção de que existia na peça um eixo temático passível de vir a ser explorado no processo de criação: o da dicotomia Responsabilidade/Irresponsabilidade dos atos humanos. Sentíamos, na relação Fando/Lis, uma espécie de apelo à *maturidade adulta* totalmente ausente da relação Fando/Mitaro e Namur.

Outro aspeto a que demos relevância, relacionado com aquele, foi às possibilidades de representação da relação Fando/Lis: uma interpretação imediata, que não nos interessou, deslocava a leitura da peça para o tema da violência de género, com base nos momentos em que Fando trata Lis com grande violência física, acabando por a matar. Não negávamos a atualidade do tema, mas pareceu-nos limitador das potencialidades semânticas da peça, para além de poder orientar os atores para um jogo teatral psicológico, em tudo contrário ao nosso propósito: haveria seguramente formas de não bloquear essa leitura para os espectadores para quem ela fosse significativa, sem, contudo, a sublinhar. Como fugir, então, a esse afunilamento interpretativo?

A análise dos momentos de violência de Fando sobre Lis levou-nos a concluir que os atos e as palavras de Fando eram sempre explosivos e algo inexplicáveis, parecendo decorrer mais de impulsos orgânicos irreprímíveis de origem inconsciente do que de causas psicológicas legíveis na superfície do diálogo. Veja-se o exemplo seguinte, retirado do Quadro II:

FANDO – Farei tudo por ti.
 LIS – Farás tudo por mim?
 FANDO – Sim, Lis.
 LIS – És tão bom, Fando!
 Pausa. Fando tira de repente as algemas e olha nervoso para elas.
 LIS, com doçura – Não me faças sofrer.
 FANDO, muito duro – Por que pensas que te vou fazer sofrer?
 LIS, com doçura – Não me fales nesse tom, Fando.
 FANDO, colérico, levanta-se – Falo-te sempre no mesmo tom.
 LIS – Que é que tu queres fazer?
 FANDO, violento – Nada.
 LIS – Queres, sim, queres fazer alguma coisa má.
 FANDO, violento – Lá estás tu com as tuas histórias.
 LIS, humilde – Bem vejo que me queres pôr as algemas. Não faças isso, Fando.
 (Soluça.)
 FANDO, azedo – Não chores.
 LIS, fazendo um esforço para não chorar – Não, não choro, mas não me ponhas as algemas.
 FANDO, irritado – Desconfias sempre de mim.
 LIS, com doçura – Não, não desconfio de ti. (Cheia de sinceridade.) Acredito em ti!
 Fando dá uns passos entre o carrinho e Lis. Ela chora.
 FANDO, autoritário – Dá-me as tuas mãos.
 LIS – Não, não faças isso, Fando, não me ponhas as algemas.
 Lis estende as mãos. Fando põe-lhe as algemas com algum nervosismo.
 FANDO – É melhor assim.
 LIS – Fando! (Muito triste.) Fando!...
 FANDO – Pus-tas para ver se te consegues mexer com elas. (Arrabal, 1969, 37-38)

Fando foi-nos, por isso, aparecendo como alguém que ainda não aprendeu a conter impulsos emocionais extremos. Ora essa condição é muito parecida com a das crianças, assim que começam a ter de lidar com a complexidade das relações humanas. No entanto, há sinais de que *Fando e Lis* têm maturidade sexual e em momento nenhum Arrabal os identifica como crianças. No Quadro I, Fando refere-se ao ciclo menstrual de Lis (“quando estavas *naquela altura do mês*”); e nas didascálias iniciais Arrabal identifica as personagens como “Lis, a *mulher do carrinho*”; e “Fando, o homem que a levava para Tar” (Arrabal, 1969, p. 1 e p. 18, respetivamente, grafos nossos). Por isso, definimos um perfil que os atores teriam de encontrar nos ensaios, o de adultos-meninos. Verificámos, de seguida, que esse perfil também assentava bem em Mitaro e Namur e, só por si, nos dava uma chave para a aparente falta de lógica – para o absurdo, segundo a terminologia do célebre ensaio de Martin Esslin (1961) – do seu jogo verbal.

Sabíamos que não queríamos adultos em cena (pelos traços psicológicos que essa condição poderia acarretar, assim como as leituras por eles permitidas) e que também não poderíamos ter crianças em cena (porque correríamos o risco da infantilização abusiva da peça). Também nos pareceu vantajoso considerar Lis um pouco mais madura que Fando e Toso como o único adulto da peça. Assim Fando, Lis, Mitaro e Namur deveriam ser embriões de adultos que ainda vivem, sentem e se exprimem como crianças.

Sentimo-nos igualmente estimulados pelas duas ideias fortes do ensaio de Brenguer (1977): a de que o teatro de Arrabal é um *teatro de exílio* e a de que a mediação estética das suas primeiras peças é realizada através de *cerimónias* ou *jogos-ritu-*

al. Associámo-las à tese de Aranzueque-Arrieta (2006), segundo a qual no teatro de Arrabal encontramos a expressão de uma profunda religiosidade em que se profana o *gestus* sagrado e se sacraliza o corpo. Ora, essas hipóteses hermenêuticas vinham ao encontro de três importantes referências teatrais d' A Peste (Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Peter Brook) - o que nos permitia levar mais longe a nossa concepção do teatro de sacralização do espaço em que atores e público se encontram para a celebração de um ritual artístico.

Experimentámos, por isso, dividir o texto da peça em sequências, orientados não por critérios de coerência diegética, mas pela identificação e titulação daquilo a que pudéssemos chamar *jogo-ritual*. Para nós, funcionou perfeitamente e alterou radicalmente a qualidade do nosso olhar sobre a peça: deixámos de a encarar como uma sequência narrativa ilógica para a vemos como justaposição de jogos-ritual extremamente nítidos e compreensíveis. Baseado no método de análise desenvolvido por Stanislavski em torno do conceito de objetivo (v. Merlin, 2007, p. 73-90), mas assente num critério mais adequado à natureza genológica da peça, esse trabalho preliminar foi sendo corrigido ao longo dos ensaios, sempre que detetávamos formas mais vantajosas de delimitar os jogos-ritual.

Abordo, agora, a questão da circularidade do espaço (e da peça).

As cenas decorrem sempre no mesmo espaço deserto (um certo segmento de uma estrada, referida por Fando no Quadro I), a que as personagens voltam sempre sem saberem como, depois de o terem abandonado para reiniciarem a viagem para Tar: "LIS – Mas voltámos outra vez ao mesmo lugar de sempre. Não avançámos nada" (Arrabal, 1969, p. 32). Tornou-se evidente que se tratava de um elemento dramático primordial, enquanto qualidade enformadora do absurdo aparente da quase invisível progressão das personagens, tanto do ponto de vista do trajeto exterior como do interior. A crueldade da peça advém precisamente do confronto a que nos obriga esse modo de viver: sempre que perdemos o ponto de vista histórico, a (nossa) vida parece-nos tão absurda como a das personagens de *Fando e Lis*. Haveria, por isso, que lhe dar visibilidade nas opções de encenação da peça, reforçando-se, assim, aquela leitura – que é a das próprias personagens -, mas dando aos espectadores a possibilidade de dela se distanciarem, se assim o quisessem.

Também nos interessou a tradição crítica que compara *Fando y Lis* (de 1955) com *En attendant Godot* (de 1952), encontrando motivos e temas comuns nas duas peças, de que, entre outros, dão conta Bernard Gille (1970) e Francisco Torres (1997). Dou alguns exemplos que mais chamaram a nossa atenção:

- A estrada não-lugar como cenário das duas peças;
- A obsessão com Tar (que não se sabe onde é) / com Godot (que não se sabe quem é);
- A relação opressor-oprimido de Fando-Lis / de Pozzo-Lucky;
- Os esquecimentos de Mitaro e Namur / de Vladimir e Estragon;
- Alguns *gags* à maneira da tradição dos cómicos do cinema mudo, em ambas as peças;
- A mudez de Lis (Quadro II) / de Lucky;
- A paralisia de Lis / a cegueira de Pozzo;

- A circularidade do discurso das personagens em ambas as peças.

Finalmente, refiro o problema hermenêutico de Tar. Francisco Torres recenseia bem a grande variedade de possibilidades interpretativas. Assim, segundo essa síntese de Torres, Tar já foi interpretada como a Felicidade, a revolução, o paraíso da infância perdida, uma utopia vaga e imprecisa, o conhecimento, a morte, a liberdade, o bem-estar e o conforto burguês (1986, p. 15-17). Há questões hermenêuticas que, como esta, têm tantas respostas quantos os perguntadores. No plano da preparação do trabalho de invenção dos atores, pareceu-me mais adequado não a fechar nas sessões de análise dramática, mas, pelo contrário, deixá-la em aberto para que qualquer uma das hipóteses pudesse fermentar livremente na imaginação de cada um. Na realidade, todas elas identificam Tar com o futuro, independentemente da configuração semântica e ideológica que lhe queiramos atribuir. Ficou, não obstante, claro que, ao longo do processo de criação, cada um dos atores deveria ir procurando e testando significados individuais para Tar, para que, nos momentos em que a peça o exige, tanto o topónimo como as reações que ele provoca ficassem expressivamente preenchidos. E também ficou estabelecido que o significado de Tar deveria ser individualmente muito forte. Finalmente, todos concordámos que o conteúdo semântico de Tar poderia variar em todos os ensaios e espetáculos, desde que correspondesse a um desígnio originado numa dimensão profunda da condição em que cada um se encontrasse em cada momento: assim, com a recusa do fechamento numa interpretação desse signo, Tar emergiria, em cada momento, da vida profunda de cada um de nós.

Opções de encenação e direção de atores

Em resultado do trabalho de mesa descrito, as ideias mais importantes que me competia concretizar, tanto no plano da encenação como no da direção de atores, eram as seguintes:

- Encontrar soluções cénicas que evidenciassem a circularidade viciada em que se movem as personagens, mas também formas de com ela romper, para dar aos espectadores a possibilidade de transitarem, voluntariamente, entre processos de identificação (de que resultaria a experimentação individual do absurdo) e de análise (que teria como consequência a inteligibilidade histórica do que as personagens representam);

- Dirigir os atores com vista ao encontro de uma zona de si em que todos, à exceção de Toso, fossem *meninos-adultos*, sem deixar que nenhum desses dois polos dominasse inteiramente o jogo teatral;

- Afastar todos as tendências de construção psicológica das personagens, com vista a encontrar caminhos de descoberta totalmente novos de *interpretação credível* de Fando, Lis, Mitaro, Namur e Toso. Por exemplo, tornou-se claro que as perguntas stanislavskianas tradicionais (Quem sou? Qual é o meu contexto? Etc.), que tão úteis tinham sido para a criação das personagens de *Páscoa*, de August Strindberg, de nada serviriam ao grupo no processo de criação de *Fando e Lis*.

A disposição do espaço cénico procurou responder à primeira escolha dramática. Foi desenhado no chão, no centro do espaço, com fita-cola (preta ou branca, consoante a cor do chão onde a peça era representada), um círculo com cerca de 5 metros de diâmetro, no interior do qual aconteciam todas as cenas da peça. À volta desse círculo foram colocadas as cadeiras onde os atores se sentavam sempre que não estavam em cena. Havia indicações precisas para que, fora do círculo, os atores abandonassem totalmente as personagens. Esta opção estética, que muitos grupos de teatro tinham usado nos anos setenta em Portugal e que se tinha tornado uma marca de água, por exemplo, dos espetáculos da Comuna – Teatro de Pesquisa (v. Fadda e Cintra, 2004, p. 46), respondia às seguintes necessidades do grupo:

- Afirmar que a transformação do ator não resulta de truques aplicados longe do olhar do público e que todos os membros do grupo, independentemente da sua função, são corresponsáveis e cocriadores do espetáculo;
- Proporcionar, ao público e aos atores, o livre trânsito entre processos de identificação e de distanciação;
- Explicitar a circularidade, sugerindo que o deserto a que as personagens voltam sempre é o próprio mundo – para além de outras potencialidades simbólicas conhecidas dessa forma geométrica para as quais nos alertam Chevalier e Gheerbrant (1993).

Foi, ainda, incluído um elemento cénico estranho ao universo desértico imaginado pelo autor: um pequeno arbusto com apenas dois ramos principais, totalmente seco, dentro do espaço ao fundo à esquerda, que sinalizava, do ponto de vista da encenação, a relação estreita entre esta peça e *En attendant Godot*. Só Fando a utilizava quando, num dos jogos-cerimónia do Quadro I, urinava para cima dela, de costas para o público (no que era uma citação de Vladimir):



Imagem 1: O arbusto. Em primeiro plano: Sónia Esteves, Lis
Fonte: arquivo d' A Peste⁹

Também optei por uma solução diferente da indicada na peça para o meio de transporte de Lis: em vez do carrinho de bebé, uma cadeira velha e degradada (que o grupo tinha recolhido no lixo), com ar de ter pertencido a uma mobília com alguma

⁹ Um fotógrafo fez a reportagem fotográfica da peça. Infelizmente, por razões a que somos alheios, nunca conseguimos obter esse conjunto de fotos. Em arquivo, ficámos apenas com algumas fotos de ensaio tiradas por membros do grupo.

nobreza, montada em cima de uma pequena plataforma de madeira com rodinhas:



Imagem 2: O carrinho de Lis. Da esquerda para a direita: Sónia Esteves, Lis; Márcio Guerra, Fando; António Branco, Mitaro; Fernando Cabral, Toso; e Jorge Carvalho, Namur. Fonte: arquivo d' A Peste

Se, por um lado, esta escolha deixava o corpo vulnerável de Lis sempre visível, mesmo quando sentada, dava-lhe, igualmente, uma verticalidade que me interessava sublinhar e que correspondia, cenicamente, à de Toso. Lis e Toso apareciam, assim, como pilares de referência das outras personagens (são eles que introduzem sempre o tema de Tar na peça). Aliás, foi também voluntariamente que contive os movimentos de Toso no espaço (quase nunca se deslocava, a não ser quando integrado no trio). Pelo contrário, Fando, Mitaro e Namur moviam-se livremente dentro desse círculo-prisão, podendo assumir toda a espécie de posições (de pé, sentados, deitados, de joelhos, etc.).

Os figurinos incluíam um elemento comum que, muito discretamente, assinalava o sofrimento, ainda que não explicitado, do universo de *Fando e Lis*: todas as personagens usavam, mais ou menos visível, alguma coisa vermelha, sugerindo um sangramento (em Lis, uma fitinha no cabelo; em Fando, uma das riscas dos suspensórios; em Toso, a ponta de um lenço que lhe saía do bolso; em Namur, as riscas da camisola e o guarda-chuva; em Mitaro, a gravata que lhe servia de cinto). Pretendi, contudo, que os figurinos de *Fando e Lis* (coerentes e culturalmente normalizados, como se fossem pessoais iguais a nós) contrastassem com os dos três homens (incoerentes, festivos, culturalmente desadequados, como se fossem sem-abrigo vestidos com roupas encontradas no lixo ou personagens de ficção saídas de uma parada carnavalesca). Esse contraste sublinhava a dissemelhança das duas esferas (privada e pública) entre as quais Fando oscila ao longo da peça:



Imagem 3: Figurinos dos três homens. Da esquerda para a direita: António Branco, Mitaro; Jorge Carvalho, Namur; e Fernando Cabral, Toso. Os figurinos normalizados de Fando e Lis podem ser observados na figura 2. Fonte: arquivo d' A Peste

No âmbito da direção de atores, o elemento mais importante (a des-psicologização das personagens) decorreu de uma orientação geral, descoberta ao longo dos ensaios: a expressão emocional (por vezes violenta) de Fando só estaria adequada quando não preparada, a saber, quando o próprio ator não fosse capaz de explicar o que a tinha originado. Para isso, foi sendo pedido aos atores que não avançassem na peça por acumulação emocional. De alguma forma, isso implicava que os próprios atores abdicassem, em cada novo jogo-ritual, da memória do anterior: para os atores, o espetáculo deveria recomeçar no início de cada jogo-ritual. Esta orientação exigente, experimentada e aperfeiçoada em cada ensaio, permitia que, por exemplo, sempre que Fando reincidisse na violência contra Lis cada agressão fosse um acontecimento novo que, para ator e personagem, nunca tinha acontecido antes. A mesma instrução dada aos atores que desempenhavam Mitaro, Namur e Toso eliminava neles a sensação de absurdo do diálogo e, pelo contrário, estabelecia uma conjugação perfeita entre o que diziam, o que faziam e o que sentiam. Esta foi a descoberta mais importante do grupo relativamente aos meandros da arte de representar um texto absurdo.

Outro aspeto a que demos muita importância foi à dimensão cômica da peça: compreendemos que a vontade consciente de provocar o riso não é eficaz e que só o mergulho a fundo nos jogos, com toda a gravidade e inteireza própria das crianças, causava o efeito pretendido: assim, já não era o ator que tentava criar o cômico, mas, pelo contrário, o cômico que decorria da seriedade com que o ator se envolvia na execução dos *gags* preparados pelo autor (por exemplo, Mitaro e Namur envolviam-se realmente numa discussão acesa sobre o sentido do vento, no Quadro II, o que, nos espetáculos, provocava o riso do público).

Pretendia, ainda, que os três homens do guarda-chuva funcionassem como um organismo único. Pareceu-me que essa opção de encenação correspondia ao modo como Arrabal os apresenta. Foram realizados exercícios específicos com a finalidade de promover uma ligação profunda entre os três atores. Um dos mais importantes centrou-se na marcha: ao longo de sucessivas improvisações, os três atores procuraram um modo de andar e de ligarem os seus corpos em fila indiana. Foi acrescentado

um elemento não existente na peça: uma peça musical (“Sat”, de Boban Marković, reproduzida por um aparelho que Mitaro levava no bolso) cujo andamento imprimia um movimento ao andar, absolutamente sincronizado, das três personagens – um andar indolente e bamboleante (ao ritmo da música) de uma figura humana composta: Toso à frente, bem vertical; seguido de Namur, também vertical, com a mão pousada no ombro de Toso; na cauda, Mitaro, com a cabeça encostada nas costas de Namur (logo acima das nádegas) e abraçado à sua barriga, rabo esticado para trás, como se estivesse a dormir.

O problema dos *meninos-adultos* também nos ocupou muito tempo útil de trabalho: sempre que os atores *faziam de crianças* perdia-se o sentido da peça. Por isso, dedicámo-nos a combater esse clichê e a procurar outros modos de ativar a infância. Um deles consistiu em, sempre que possível, despir os atos e as falas de qualquer intenção não explicitada no próprio texto e em, sempre que necessário, ficar apenas com intenções muito simples: por exemplo, no Quadro I, Lis chora porque se magoou muito quando Fando a deixou cair – e não porque quer manipular Fando; no Quadro II, na sequência acima citada, Fando acorrenta Lis porque quer fazer uma experiência (como as das crianças que tiram as patas aos gafanhotos vivos) – e não porque quer compensar a superioridade intelectual de Lis com a sua superioridade física; Mitaro e Namur recontam a história daquela forma no Quadro V porque é assim que se lembram dela, de forma fragmentada; e por aí adiante. Era para esta conceção que redirecionava os atores sempre que os via desviarem-se para intenções complexas ou psicológicas. O tema de Fando, Mitaro e Namur passou a ser o da *doce irresponsabilidade*. Pelo contrário, Lis e Toso centravam-se nas preocupações (sempre simples, como a de chegarem a Tar).

Circunstâncias especiais: a substituição de um ator

Em julho, depois de concluída a primeira série de espetáculos, o ator que tinha criado Mitaro (Rui Andrade) regressou à sua cidade de origem, por motivos pessoais, mas tinham ingressado dois. Decidimos, por isso, que tínhamos condições para, redistribuindo papéis, assegurar os espetáculos previstos para outubro. Eu próprio assegurei a personagem de Mitaro. Fiquei de estudar o texto durante o mês de agosto, para, nos ensaios suplementares marcados para setembro, me integrar no espetáculo já pronto.

A personagem que tinha desempenhado na primeira série de espetáculos, Toso, tinha poucas falas e poucos movimentos, contrariamente à de Mitaro. O estudo do texto desta personagem possibilitou-me outra descoberta importante: provavelmente pelo facto de ter encenado o espetáculo e dirigido os atores e, em consequência disso, ter mantido em níveis muito elevados o meu grau de concentração ativa nos ensaios, afinal já sabia de cor muito do texto de Mitaro – como se, ao longo do processo de criação, o texto se tivesse entranhado em mim. Para além disso, as falas vinham acompanhadas de movimentos muito concretos (já encenados), o que lhe conferia uma objetividade muito útil para a memorização. Apesar de bastante extenso, decorá-lo veio a ser uma tarefa relativamente fácil.

Nos ensaios de setembro, decidi não alterar em nada a encenação, ou seja, manter todas as ações e movimentos do *Mitaro* original, porque, conforme ficou dito atrás, tinha sido feito muito trabalho para construir aquele organismo vivo composto formado pelos três homens do guarda-chuva. Sabia, contudo, que imitar o ator que o tinha criado originalmente não resultaria: temos corpos, idades e personalidades muito diferentes. Para além disso, n' *A Peste* defendemos que a personagem resulta da mistura de uma dada personalidade com o que foi inventado pelo autor. Assim sendo, tive que, partindo da imitação, ir criando um *Mitaro* meu. Ao mesmo tempo, Jorge Carvalho (Namur) teve de se acostumar a fazer parelha comigo, já que, no processo de criação desenvolvido com Rui Andrade, a extrema cumplicidade entre *Mitaro* e Namur era essencial para se compreender a linha comportamental que separa o par *Mitaro/Namur* da sua extensão chamada *Toso*.

Foi, também, a primeira vez que me senti totalmente livre na minha dupla condição de ator e encenador. Passo a explicar. Porque essa dupla função não é fácil para mim (não gosto de me ver de fora, não me sei dirigir), as personagens que tinha até aí desempenhado (Lindqvist, em *Páscoa*, e *Toso*, na 1ª versão de *Fando e Lis*) foram construídas a partir da minha condição de encenador. Em *Páscoa*, eu assistia explicitamente ao espetáculo sentado na bancada, saindo apenas na transição do III para o IV ato, para voltar a entrar em cena como Lindqvist. E o meu Lindqvist nunca deixou de ser uma espécie de espectador privilegiado do drama da família Heist. No *Toso*, inventei para mim uma forma de estar que me permitia ir observando o jogo dos outros atores e intervir sempre que necessário. É esse o motivo que explica, em primeiro lugar, um adereço do *Toso* d' *A Peste* não previsto por Arrabal: um livrinho que continha o texto integral da peça. No dia da estreia, decidi que esse elemento (que começou por ser um simples auxiliar de ensaios, uma espécie de *ponto mudo*) já se tinha tornado significativo na nossa conceção da peça. Por tudo isso, o meu *Toso* era também uma espécie de leitor-espectador privilegiado que, de vez em quando, participava mais ativamente na trama.

Quando integrei a peça no papel de *Mitaro*, a encenação estava concluída. Pude, assim, pela primeira vez, mergulhar de forma totalmente livre no jogo. Os restantes atores ajudaram-me: sempre que não estavam em cena, iam-me dirigindo, de forma a corrigir todos os aspetos do meu desempenho que não correspondessem ao tom e ao ritmo desejados.

Pelos motivos apontados, *Mitaro* foi um dos meus maiores prazeres teatrais desde que sou membro d' *A Peste*.

Algumas palavras finais sobre o *incipit* do espetáculo.

Quando o público entrava, todos os atores estavam sentados nas cadeiras exteriores ao espaço cénico. Só depois de concluída a entrada do público, os atores Sónia Esteves e Márcio Guerra se levantavam para, enquanto *Fando e Lis*, se irem colocar numa determinada posição, no centro do círculo, conforme a imagem que se segue:



Imagem 4: início do espetáculo. Márcio Guerra, *Fando*; Sónia Esteves, *Lis*
Fonte: arquivo d' A Peste

Essa posição resultou de uma improvisação em que foi pedido aos atores que encaixassem os seus corpos de modo a que cada um deles fosse uma extensão do outro, encontrando, simultaneamente, uma respiração comum. Das várias tentativas, escolhi esta, porque nela existiam elementos geométricos que, a meu ver, sugeriam a célebre imagem de Leonardo Da Vinci, *Uomo vitruviano*. Com essa imagem inicial, afirmávamos que o amor de *Fando e Lis* começa por representar a possibilidade da perfeição humana e universal que as circunstâncias da vida e a própria incapacidade humana destroem. Era, afinal, essa a mensagem principal que pretendíamos comunicar ao público com esta peça de Arrabal: a felicidade, a perfeição, a harmonia encontra-se no mergulho total no Presente e somos nós, acossados pelas nossas circunstâncias, que a danificamos.

Referências

ARANZUEQUE-ARRIETA, Frédéric. *Arrabal. La perversion et le sacré*. Paris: L'Harmattan, 2010.

ARRABAL, Fernando. *Fando e Lis*. Tradução não publicada de Norberto Barroca, 1969.

ARRABAL, Fernando. *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*. Introdução, notas e refundição dos textos de Francisco Torres Monreal. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

BARBA, Eugenio. *Brûler sa maison. Origines d'un metteur en scène*. Tradução de Eliane Deschamps-Pria. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

BERENGUER, Angel. *L'Exil et la cérémonie. Le premier théâtre d' Arrabal*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

BIGGS, Michael e KARLSSON, Henrik (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London/N.Y.: Routledge, 2012.

BORGDOFF, Henk (2012). The Production of Knowledge in artistic Research. In: BIGGS, Michael e KARLSSON, Henrik (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts* (44-63). London/N.Y.: Routledge, 2012.

BORGDOFF, Henk *The Debate on Research in the Arts*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen, 2006.

BRANCO, António (2015). *Visita guiada ao ofício do ator: um método*. Coimbra/Faro: Grácio Editor/Centro de Investigação em Artes e Comunicação, 2015.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Livros do Brasil, 1983.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (Dir) (1993). *Cercle. Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1993, p. 191-195.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Garden City, NY: Doubleday, 1961.

FADDA, Sebastiana e CINTRA, Rui. Manuela de Freitas: uma atriz que é "tudo ou nada". In *Sinais de Cena*, Lisboa, n.º 2, p. 41-53, 2004.

FÉRAL, Josette. *Rencontres avec Ariane Mnouchkine: dresser un monument à l'éphémère*. Montreal: Les éditions XYZ, 1995.

GILLE, Bernard. *Arrabal*. Paris: Seghers, 1970.

HEREDERO, Carlos et al. (dir.). *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2011.

MERLIN, Bella. *The Complete Stanislavski Toolkit*. Londres: Nick Hern Books, 2007.

SOUSA, Otávio e FERRACINI, Renato. Por uma Investigação em Artes Cênicas: um caminho cartográfico possível. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 378-395, 2019.

TORRES MONREAL, Francisco. Beckett/Arrabal: *En attendant Godot / Fando y Lis*. In:

CANTALAPIEDRA, Fernando e TORRES MONREAL, Francisco (Coord.). *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Edition Reichenberger, 1997, p. 25-50.

TORRES MONREAL, Francisco. Introducción. In: ARRABAL, Fernando. *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*. Introdução, notas e refundição dos textos de Francisco Torres Monreal. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 7-29.

Recebido em: 03/06/2019

Aprovado em: 17/10/2019