



UAlg **FC**HS

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

À Procura da Terceira Coisa

Experimentação de uma não atriz no processo de criação do espetáculo

Tem Dói-Dói?

ANABELA CUSTÓDIO AFONSO

RELATÓRIO DE TRABALHO DE PROJETO

Mestrado Comunicação, Cultura e Artes
(Especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural)

Trabalho efetuado sob a orientação do Professor Doutor António Branco

Faro 2013



UAlg **FC**HS

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

À Procura da Terceira Coisa

Experimentação de uma não atriz no processo de criação do espetáculo

Tem Dói-Dói?

ANABELA CUSTÓDIO AFONSO

RELATÓRIO DE TRABALHO DE PROJETO

Mestrado Comunicação, Cultura e Artes
(Especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural)

Trabalho efetuado sob a orientação do Professor Doutor António Branco

Faro 2013

À Procura da Terceira Coisa

Experimentação de uma não atriz no processo de criação do espetáculo

Tem Dói-Dói?

Declaração de autoria de trabalho

Para os devidos efeitos, declaro ser a autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da lista de referências incluída.

A autora

Anabela Afonso

Copyright em nome de Anabela Custódio Afonso

A Universidade do Algarve tem o direito perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito à autora e editor.

Aos meus companheiros de viagem, sem os quais não levaria o barco a bom porto.
Ao nosso orientador, pelo exemplo.

Aos meus pais e irmã, a quem tudo devo.
Aos meus filhos, a quem foi subtraído muito do tempo que investi nesta viagem.

Cego

Cego é o que fecha os olhos
e não vê nada.

Pálpebras fechadas, vejo luz.
Como quem olha o sol de frente.

Uns chamam escuro
ao crepúsculo
de um sol interior.

Cego é quem só abre os olhos
quando a si mesmo se contempla.

Mia Couto
Maputo, 2004

RESUMO

O presente relatório teve como objetivo documentar o processo de criação enquanto atriz de uma pessoa sem qualquer experiência prévia da representação, através do seu envolvimento na criação de um espetáculo de teatro, construído com base nos pressupostos de uma conceção que encontra a sua origem na experiência da atriz Manuela de Freitas e nos conhecimentos que ela adquiriu ao longo da sua vida artística e do contato com os seus mestres Fernando Amado e Adolfo Gutkin.

Este relatório pretendeu, ainda, contribuir para o projeto “Teatro e Linhagem: um caso austríaco-argentino-português”, coordenado pelo Prof. Doutor António Branco, através da construção de quatro entradas lexicais relativas a conceitos considerados nucleares na “linhagem teatral” que é objeto do referido projeto de investigação (a saber: Ética, Confiança, Resistência e Racional), e às quais se chegou a partir da aplicação desses mesmos conceitos ao contexto prático que envolveu a participação da autora no processo de criação do espetáculo *Tem Dói-Dói?*.

Daqui resultou o relato da experiência de uma não atriz, testemunhando de que forma a criação teatral construída a partir de uma determinada escola teatral (que se define por defender uma ideia de teatro enquanto uma técnica que é uma ética que é uma estética) pôde, de facto, fornecer instrumentos e técnicas de trabalho que lhe permitiram chegar à construção de uma personagem, descobrindo nesse processo uma das dimensões mais relevantes do que significa “fazer teatro”. Efetivamente, neste percurso de experimentação a autora foi confrontada com a questão de saber como é que, partindo apenas de si e do objeto escolhido para trabalhar, neste caso o conto «O Cesto», de Mia Couto, poderia, com os restantes elementos do grupo, construir um espetáculo de teatro e chegar a essa «terceira coisa» que é a personagem.

Palavras-Chave: Ética, Confiança, Resistência, Racional, Exposição, Confidencialidade

ABSTRACT

The purpose of the present report was to document the creation process as an actress, from the point of view of a person without any prior experience of acting, through the direct involvement in the creation of a theater show built on the basis of the assumptions of a concept which finds its origins in the experience of the actress Manuela de Freitas and the knowledge that she acquired in the course of her artistic life and from the contact she had with her teachers Fernando Amado and Adolfo Gutkin.

This report also aimed to contribute to the project “Theater and Lineage: an Austrian-argentine-portuguese case”, coordinated by Prof. Doutor António Branco, through the construction of four lexical entries relating the concepts that are considered central to the “theatrical lineage” object of the above mentioned investigation project (namely: Ethics, Confidence, Resistance and Rational), to which we have arrived departing from the application of these same concepts to the practical context that involved the authors participation in the creation process of the show *Tem Dói-Dói?*.

As a result we got the report of the experience of a non actress witnessing in which way the theatrical creation, built upon a specific theatrical school (that is defined by defending an idea of Theater as a technique that is an ethic and that is also a aesthetic) can, in fact, provide the tools and working techniques that allow her to understand how to build a character, finding in that process one of the most relevant dimensions of what it means “to act”. Effectively, in this experimentations journey, the non actress had to face the question of how is that, starting only with herself and the object chosen to work with, which was, in this case, the tale «O Cesto», by Mia Couto, would she, and the remaining elements of the group, build a theater show and finally reach that «third thing» that is the character.

Key-Words: Ethics, Confidence, Resistance, Rational, Exposure, Confidentiality

ÍNDICE

Declaração de autoria de trabalho	3
RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	9
I. Porquê Mia Couto?	20
II. O texto e sua importância na construção do espetáculo.....	25
III. O espetáculo e o seu significado	31
IV. Descrição e breve explicação das opções dramáticas mais importantes.	35
V. Contributo para o léxico de uma ‘escola’ teatral.....	47
Conceito 1 - Ética.....	54
Conceito 2 - Confiança	61
Conceito 3 – Resistência.....	73
Conceito 4 – Racional	78
Como se articulam os 4 conceitos?	86
CONCLUSÃO.....	88
BIBLIOGRAFIA	94
ANEXOS.....	97

INTRODUÇÃO

Até à frequência do 1.º ano do curso de mestrado em Comunicação, Cultura e Artes, na especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural, a minha relação com o Teatro passava exclusivamente pelo exercício das funções profissionais de assistente de direção e de programação no Teatro Municipal de Faro, mas, à data do ingresso, estava afastada daquela estrutura e a trabalhar numa área de atividade completamente diferente. Este período de afastamento fez-me refletir mais profundamente sobre o facto de me faltar um olhar mais próximo com esta área artística. Enquanto nas áreas da dança e da música tinha tido alguma formação (nomeadamente, aulas de dança com Sofia Neuparth e a frequência do Conservatório Regional do Algarve, entre os 6 e os 15 anos) não tinha tido nunca qualquer outro contato com o teatro que não fosse o de espetadora ou de programadora.

Treze ou catorze anos antes tinha, é certo, passado por uma breve experiência afim, ao inscrever-me numa formação na área da expressão dramática, da qual tinha desistido logo na primeira ou segunda sessão. Essa experiência primou por um total desconforto e por uma desagradável sensação de exposição gratuita. Recordo-me de, numa dessas sessões, ter sido solicitado aos participantes que fizessem coisas como imitar um cão, um macaco, entre outras prestações do género. Achando isso já suficientemente desconfortável - porque me pareceu despropositado, sem sentido, contexto ou qualquer enquadramento que me fizesse entender porque haveria eu de imitar bichos ou andar de gatas, e outras coisas parecidas -, fiquei definitivamente certa de que estava no local errado quando, no final da sessão, nos foi solicitado que nos sentássemos num círculo de cadeiras, onde a formadora nos pôs frente a pessoas que (pelo menos alguns de nós) não conhecíamos de lado nenhum, a falar de quem somos, porque estávamos ali e como nos definíamos como pessoas. Isto foi tudo feito sem uma única referência sobre o que é o teatro, que era, ao fim e ao cabo, a razão por que eu estava ali. Acabei por ficar com a convicção de que, se o teatro era aquilo (e eu apenas participei em duas sessões de uma formação de iniciação ao teatro), não era decididamente para mim.

Devo confessar que tive sempre uma relação de alguma distância com o teatro e só por força da minha experiência profissional me aproximei. Enquanto programadora, a falta de conhecimento que tinha da arte, do ponto de vista histórico e estético, colocava-me algumas questões quanto à minha legitimidade para programar.

Continuava, contudo, enquanto espetadora, a questionar-me sobre a enorme amplitude de reações que ia tendo ao teatro a que assistia (desde o total desinteresse à comoção inesperada – esta última bastante mais rara).

Marcou-me particularmente uma peça a que assisti em novembro de 2005, enquanto profissional da programação, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa. *Dance on glasses* era uma peça para dois atores, de uma companhia iraniana, da autoria de Amir Reza Koohestani, que também a encenou.

Um homem e uma mulher, sentados nas extremidades de uma longa mesa, os espetadores sentados de um lado e do outro, num frente a frente, com este homem e esta mulher no centro. Eles simplesmente conversavam um com o outro, num diálogo que se tornava cada vez mais intenso, totalmente em iraniano, com legendas em português. Com o desenrolar do diálogo, as legendas tornavam-se cada vez mais desnecessárias para acompanhar a conversa entre aquele homem e aquela mulher. Naquele dia, o mistério do teatro adensou-se dentro de mim. Quando deixei as funções de assistente de direção e programação do Teatro Municipal de Faro, em 2008, decidi que talvez fosse a altura certa para conhecer um pouco melhor este universo.

No entanto, a perspetiva com que decidi fazer este mestrado era puramente “a da curiosidade intelectual” - era a profissional da programação cultural a querer conhecer melhor o universo do teatro, enquanto processo de criação, convencida de que o poderia (e iria) fazer apenas do ponto de vista da observadora. A ideia era ter uma oportunidade para “espreitar” o processo de criação em teatro.

Sempre me foi difícil imaginar-me na pele de alguém que faz teatro, o que aliás me lembro bem de ter referido na entrevista de seleção para entrada no mestrado: “nunca seria capaz de fazer de outra pessoa que não eu”. Para mim, fazer teatro era fazer de outras pessoas, era vestir, por um determinado momento, a pele de um personagem e fazer de conta, o mais convincentemente possível, que se é outra pessoa. Eu tinha a certeza de que seria incapaz de o fazer. Ou pelo menos que seria sempre muito pouco convincente a fazer de conta que era outras pessoas.

Para mim, um bom ator teria necessariamente que ser alguém com uma profunda experiência de vida, de modo a poder ser suficientemente convincente no desenvolvimento das suas personagens. Nunca me havia verdadeiramente questionado sobre que processos poderiam estar por trás do trabalho de um ator, como é que um ator desenvolveria determinada personagem, nem sobre que fatores poderiam determinar a sua “eficácia” nessa função/tarefa.

Não consigo enumerar, com grande convicção, atores ou atrizes específicos que me marcassem especialmente, sobretudo no teatro (embora consiga apontar como preferências, Ana Brandão, Rita Blanco, Nuno Lopes e Miguel Guilherme, e a nível internacional Juliette Binoche, Daniel Day-Lewis e Ralph Fiennes), mas consigo identificar que sempre me incomodou o que poderia chamar-se da excessiva teatralização do teatro. Quando digo isto, refiro-me àquela sensação que temos quando percebemos algo na prestação dos atores que está a mais; pode ser uma determinada entoação na voz, um gesto sentido como excessivo para a cena, ou qualquer outra coisa que nos faça sentir que a cena a que assistimos é demasiado plastificada, ou pouco natural.

Registei naquele momento o comentário do Prof. António Branco, que dirigia a entrevista, dizendo qualquer coisa como “ainda bem que diz isso”, num tom que deixava antever um vislumbre do universo que se escondia por trás daquela frase e do qual eu não tinha ainda sequer noção.

A minha decisão de concorrer a este mestrado, como já referi anteriormente, prendeu-se muito com um esforço, que eu entendia quase como uma obrigação minha, de entender melhor, do ponto de vista histórico e estético, o teatro, enquanto disciplina artística, como forma de garantir que, se eventualmente regressasse à área da programação cultural, estaria munida de mais e melhores instrumentos para que as opções a fazer tivessem uma maior garantia de qualidade, face ao público que as iria ver.

Só no momento da entrevista tive a perceção do peso que a componente prática, de oficina teatral, teria na parte curricular do curso, e tomei então consciência que teria que “fazer” teatro, pela primeira vez. A ideia não me desagradou, mas imaginei que cedo se iria perceber a minha incapacidade e que inevitavelmente eu acabaria por ter um papel mais de observadora do que parte integrante do processo. Considerei que mesmo

assim valeria a pena, pois só isso já possibilitaria uma aproximação à realidade da criação teatral.

Início então o mestrado em Teatro e Intervenção Social e Cultural. Logo nas primeiras aulas práticas são-nos explicados mais detalhadamente os objetivos daquela formação: “uma visita guiada ao universo do ator” no contexto de uma prática teatral muito específica, que tem por base uma técnica, uma estética e uma ética concretas. Na concepção de teatro que nos era apresentada, rejeitava-se a ideia do ator como imitador e, portanto, caía por terra a minha ideia de ter que “entrar na pele de outra pessoa que não eu”, abrindo-se espaço a duas concepções de teatro distintas, conforme refere António Branco:

Talvez por isso o debate sobre se o actor se revela através da personagem ou se, pelo contrário, se esconde por detrás dela seja tão intrínseco à própria arte. E podemos afirmar que, nesta matéria, os actores de todos os tempos se dividem em dois campos: aqueles que vêem na personagem um veículo da revelação pessoal ficcionada, como Eleanora Duse ou Luís Miguel Cintra [...]; e aqueles que rejeitam cabalmente essa possibilidade encarando, pelo contrário, a personagem enquanto constructo totalmente racional que nada revela da personalidade *real* do actor que a desempenha, como Benoît Coquelin ou David Mamet [...]. (Branco 2012: 3)

Assumia-se assim que a visita seria guiada ao mundo do ator descrito no primeiro dos casos, no excerto acima.

Resolvido o primeiro enigma, logo percebo um outro (enorme) problema, a colocar-se no meu caminho, ao aceitar integrar este mestrado. Se eu teria que fazer teatro com aquilo que eu era e se a construção de uma personagem seria um processo de revelação pessoal ficcionado, como é que o conseguiria fazer frente a um grupo de pessoas que praticamente desconhecia? E o que poderia ter eu de interessante para revelar e que fosse útil no processo de criação de uma personagem? As dúvidas, as incertezas, as desconfianças, os receios e as defesas cedo começaram a espreitar.

Ao longo das aulas fomos tomando contato com a importância da existência de uma base técnica para se atingirem alguns dos resultados pretendidos, quando o trabalho do ator é visto sob a concepção que nos foi apresentada. É essa base técnica que garante estarmos perante um modelo de trabalho que conduz à criação de um objeto artístico, evitando que o processo se transforme num mero exercício de terapia de grupo, já que o

nível de exposição pessoal e o facto de se ter como matéria-prima as emoções humanas facilmente poderiam conduzir a isso.

Destaco, dos três pressupostos base apresentados como princípios orientadores para esta conceção teatral, em termos da minha experiência como aluna, a ética, como o aspeto que, de certo modo, se revelou de todos o mais determinante para a minha “adesão” ao modelo que me estava a ser apresentado.

Para alguém que nunca fez teatro, nem tinha uma vontade ou desejo particular de vir a desenvolver atividade nesta área, encarei com alguma dificuldade o nível de exposição pessoal que alguns dos exercícios realizados na oficina de teatro exigiam aos alunos. Tinha também algumas dúvidas relativamente à adequação do modelo que me estava a ser apresentado se cingir a uma escola de teatro exclusivamente baseada, do ponto de vista histórico e teórico, numa determinada época, e a um determinado grupo de autores, muito específico, a saber: Stanislavski, Artaud, Grotowski e Brook. Eu que sempre concebi a arte como algo que, por natureza, não pode nunca fechar-se sob modelos, ideias, conceitos ou dogmas, estranhei esta opção.

Estas dúvidas deram entretanto lugar à ideia de que os princípios técnicos, estéticos e éticos que me estavam a ser apresentados funcionariam para um ator como para o bailarino funciona a formação do bailado clássico: pode nunca vir a aplicá-la enquanto bailarino, mas o seu corpo, enquanto instrumento, fica com um nível de preparação mais completo.

Percebida a importância da técnica, a dimensão ética foi surgindo como o cimento que estrutura todo o processo de trabalho, tanto do ponto de vista pessoal, de quem se expõe, como também do ponto de vista do compromisso social assumido por esta escola, sobre o papel do teatro na nossa vida em comunidade.

Durante este ano de trabalho, as noções de «grupo», «confiança», «disciplina», «entrega» e «confidencialidade» (v. Branco 2011b), entre outras, começaram a integrar gradualmente a minha ideia de teatro. Ao aceitar o desafio de conhecer uma conceção de teatro que apenas entende esta arte como um ato coletivo, a noção de grupo é primordial. E o grupo aqui assume-se em todos os momentos do processo criativo: no aquecimento, nos ensaios e em todos os momentos em que se junta para trabalhar na sua criação. Recusa-se aqui a ideia de que, se estiver a ser necessário trabalhar em determinado momento apenas a cena de um ou dois atores em particular, eles o possam

fazer sozinhos, estando todos os outros dispensados. Aqui o grupo está presente em todas as etapas, mesmo que seja apenas para estar lá e fazer parte do processo do outro.

Não há processos puramente individuais nesta concepção de teatro. O olhar e a energia do outro são tão importantes como tudo o resto que cada um possa estar a fazer em determinado processo de criação. Daqui também facilmente se depreende o nível de exigência e disciplina com que todo o grupo se compromete: todos somos indispensáveis em todos os momentos e a responsabilidade do resultado final, ainda que se trate de um quadro em que apenas um de nós está em cena, cabe a todos de igual modo.

É sabido o grau de exposição que o teatro envolve, mas normalmente a ideia de exposição está associada apenas ao momento em que o ator se confronta com o público. No entanto, aprendi que a sua exposição começa logo assim que o trabalho em grupo tem lugar, e talvez aí, no resguardo dos ensaios, tenham lugar níveis de exposição mais elevados.

Nos exercícios de aquecimento e, sobretudo, nas improvisações e exercícios que se vão fazendo ao longo do processo de criação, a liberdade do ator é condição fundamental para o bom resultado dos mesmos. Esse nível de liberdade, em situação de tão grande exposição face a outros, só é possível verificar-se num contexto de enorme confiança entre todos os elementos do grupo. Esse nível de confiança atinge-se, entre outros fatores, desde que se consiga garantir uma total confidencialidade, entre os elementos do grupo, sobre tudo aquilo a que se assiste nos momentos de trabalho. Uma vez atingido um contexto de total confiança e confidencialidade num determinado grupo, está aberto o caminho para a liberdade criadora do ator, que assim terá todas as condições para se entregar totalmente ao ato de criação.

Foi-se tornando assim evidente porque é que esta ideia de teatro está assente numa ética, que é uma técnica, que é uma estética. São princípios éticos que dão lugar ao contexto certo para o aprofundamento de determinadas técnicas de criação teatral, que em determinados momentos se revelam em arte. De tal modo entendo ser eficaz esta forma de fazer teatro, que muito dificilmente julgo ser possível distinguir em que momentos estamos a falar de ética, de uma técnica, ou de uma estética. A sua eficácia, na minha leitura, resulta precisamente da unidade que resulta destes três vetores.

O exercício final que a nossa edição de mestrado apresentou pode ser tomado como um bom exemplo prático do resultado que se pode obter quando uma técnica, uma estética e uma ética se colocam ao serviço do teatro, ainda que os que a praticam não sejam atores profissionais. *Um Dó-Li-Tá – Quem está livre livre está* foi o exercício final do curso de Teatro e Intervenção Cultural e Social, do mestrado em Comunicação, Cultura e Artes, realizado a partir de textos de vários autores, com direção pedagógica e artística de António Branco e Rui Andrade, e com a participação dos alunos Anabela Afonso, António Mira, Fátima Vargas, Hugo Sancho, Fernando Cabral, Miguel Murta, Sandra Rios, Ana Teresinha e Tânia Silva. O exercício foi apresentado ao público nos dias 24, 25, 26 e 27 de Junho de 2009, às 22h00, e no dia 28 de Junho, às 16h00, na sala 0.30 da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade do Algarve (o antigo Laboratório de Teatro e Artes Performativas).

Este foi um grupo de enorme heterogeneidade de proveniências, tanto do ponto de vista de formações académicas e percursos profissionais, como, sobretudo, do nível de envolvimento e contato com o teatro que cada um de nós trazia: nele participavam desde pessoas sem qualquer experiência de contato, como era o meu caso, até à experiência profissional enquanto atriz (Tânia Silva). Pelo meio havia colegas com muitos anos de teatro amador e outros ainda com alguma experiência, embora muito pontual.

Até à apresentação final do trabalho, que recebeu do público reações muito calorosas, o grupo passou pelas mais diversas experiências: desde alunos que desistiram, a outros que, sem desistir, optaram por participar sem ser através da representação, mas quiseram acompanhar o trabalho até ao fim. No final, sentimos que todas estas experiências foram essenciais para a construção do objeto artístico final, que acabou por ser um espetáculo que contava a história daquele grupo e do seu processo de trabalho.

Depois deste primeiro contato com o teatro, realizado durante a parte curricular de 2008/2009, surgiu a vontade de aprofundar a experiência, do ponto de vista pessoal, passando de uma visita guiada a uma viagem orientada: a necessidade (e vontade) de experimentar o percurso de uma forma mais autónoma, mergulhando de forma mais consciente e deliberada nos processos criativos que nos foram apresentados.

Para isso, não faria sentido, para mim, a realização de uma dissertação de mestrado, que consistiria sempre na produção de um documento teórico sobre uma realidade sobre a qual a minha experimentação era ainda claramente insuficiente. As incertezas sobre como contornar esta dificuldade e a falta de tempo para produzir um trabalho de natureza mais teórica levaram-me a interromper o processo durante um ano letivo. Durante esse período já me tinha ocorrido a possibilidade de produzir um projeto artístico como trabalho de mestrado. Cheguei, inclusivamente, a trocar algumas impressões sobre o assunto com o Prof. António Branco. Nesta fase ocorreu-me a possibilidade de dirigir artisticamente um ator, fazendo um pouco o exercício do “lado de fora”. No entanto, acabei por não concretizar esta ideia, por um lado porque profissionalmente, nessa altura, tive que aceitar um novo desafio (a administração do Teatro Municipal de Faro), mas talvez também porque ainda não tinha encontrado o caminho certo.

A decisão aconteceu quando fui ver o trabalho de Hugo Sancho, meu colega de curso, onde se tornou evidente que não haveria outra forma de perceber melhor aquela realidade¹. Voltei a abordar o Prof. António Branco sobre a possibilidade de fazer, sob orientação dele, um trabalho idêntico. Na realidade o que eu pretendia era experimentar em mim, de forma talvez mais intensa do que aquilo que tinha acontecido no exercício final, o processo de transformação a que pude assistir no percurso do Hugo Sancho, enquanto ator. Perceber, talvez, se teria em mim essa capacidade de transformação e de dádiva que reconhecia nos atores e que reconheci no trabalho final do meu colega. Seria eu capaz de criar? Das conversas com o Prof. António Branco apareceu a sugestão de ver junto de outros colegas do mestrado, em situação idêntica à minha, a possibilidade de fazermos um trabalho conjunto, onde pudéssemos passar pela experiência completa da concretização de um projeto teatral: encontrar um grupo, pesquisar um tema/texto que nos interessasse e construir, a partir daí, um espetáculo.

Aceite esta proposta, iniciaram-se os contatos com os colegas Nuno Murta, Sandra Rios, Fátima Vargas, Fernando Cabral e Tânia Silva, que quase sem hesitar aceitaram avançar.

¹ *Por termos falado tanto, ouvido tanto, penado tanto, brincado tanto*, a partir de textos de Samuel Beckett. Monólogo interpretado por Hugo Sancho, com orientação e encenação de António Branco, enquanto trabalho de projeto para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, Cultura e Artes, na especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural. Apresentado em 2011.

Começaram então os primeiros encontros mais informais, que tiveram lugar durante o Verão de 2011, em que íamos conversando sobre as expectativas que cada um de nós tinha sobre um trabalho desta natureza. Os primeiros encontros de trabalho com o Prof. António Branco arrancaram em Setembro desse mesmo ano.

No primeiro encontro, realizado no dia 8 de setembro de 2011, ficou sobretudo definido o que o Prof. António Branco esperaria de nós enquanto grupo de trabalho e o que poderíamos esperar dele enquanto orientador do projeto, à luz daquilo que já tinha sido a nossa primeira experiência de trabalho conjunto durante a parte curricular do mestrado.

O primeiro compromisso que tivemos que assumir foi que, se iríamos trabalhar como um grupo de teatro, teríamos que estar sempre todos presentes durante todo o processo. Este compromisso, parecendo simples, cedo se revelou uma das principais condicionantes do trabalho, já que logo ao fim dos primeiros encontros duas das pessoas acabaram por desistir, por motivos diversos, ficando o grupo final constituído por Nuno Murta, Sandra Rios, Fernando Cabral e eu.

O segundo compromisso foi a necessidade de encontros semanais regulares, definindo um dia por semana, com que todos nos comprometêssemos para trabalhar pelo menos 3 a 4 horas de seguida. Ficou assim determinado que o trabalho prático em laboratório se realizaria todas as quartas feiras e que pelo menos uma vez por mês se realizaria um seminário teórico com o Prof. António Branco, aos sábados de manhã, com possibilidade de também nesse dia haver trabalho prático, em laboratório, da parte da tarde.

Entre Setembro de 2011 e Julho de 2012 trabalhámos em grupo num total de 263 horas, das quais cerca de 208 horas foram de trabalho prático realizadas no Laboratório de Teatro da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, e cerca de 55 horas foram de trabalho teórico em seminários com o orientador.

As aulas práticas realizaram-se sobretudo às quartas-feiras, entre as 19h00 e as 23h00, e durante 11 sábados entre as 14h00 e as 19h00, sempre depois dos seminários teóricos que se realizavam pelo menos uma vez por mês ao sábado de manhã.

As sessões teóricas, para além de se centrarem nos aspetos metodológicos do trabalho de relatório que teríamos que desenvolver paralelamente à criação do espetáculo – eram por isso sempre partilhadas com um outro grupo que estava a

desenvolver um processo de investigação idêntico –, serviam também para nos ajudar a desenvolver as questões de investigação associadas ao processo criativo.

Nos primeiros meses de trabalho optámos por iniciar sempre os encontros com o Prof. António Branco com discussões sobre os aspetos mais ligados à definição das questões individuais de investigação, e só depois realizar trabalho prático no laboratório. Nesses primeiros momentos também se ia começando a desenvolver trabalho dramaturgico associado à escolha dos textos, à importância deles para cada um de nós, e ao modo como se poderiam interligar às questões de investigação que pretenderíamos explorar. O resultado destes encontros e destas intensas horas de trabalho, para além da apresentação ao público do espetáculo que teve lugar nos dias 18, 19, 20, 24 e 31 de outubro, 7, 14 e 28 de novembro e 5 e 19 de dezembro, num total de 10 apresentações, é o que se pretende apresentar no presente relatório.

Este relatório teve por base uma estrutura organizativa que se inicia com esta introdução, dedicada à contextualização do meu contato com o mestrado em teatro e a partir daí do projeto em si. Apresento de seguida os passos dados para a formação do grupo e para as opções relacionadas com o texto que deu origem ao espetáculo *Tem dói-dói?* Neste ponto, assume alguma importância a explicação do facto de a opção ter recaído sobre um texto não teatral: os contos de Mia Couto, a partir do seu livro *O Fio das Missangas*.

A segunda parte do relatório debruça-se sobre a explicitação de um conjunto de quatro verbetes, reconhecidos como parte integrante de um corpo lexical próprio da escola teatral em torno da qual todo este trabalho é desenvolvido, contribuindo, como é referido no ponto V (Contributo para o léxico de uma ‘escola teatral’), para um projeto de investigação mais abrangente. Aqui debrucei-me sobre os conceitos “Ética”, “Confiança”, “Resistência” e “Racional”, tentando desenvolver, para além do seu sentido comum, aquilo que é o seu significado quando utilizados no contexto de trabalho ao nível da prática teatral da escola em estudo. Para o efeito tentei demonstrar através do recurso às leituras feitas a partir das principais referências teatrais assumidas por esta escola, e pelo relato do que foi a minha experiência pessoal em contexto de criação, de que modo a utilização destes conceitos pode configurar um corpo linguístico próprio de uma determinada prática teatral.

Termino com uma breve explicação do modo como os conceitos por mim trabalhados se articulam entre si, a partir, mais uma vez, da experiência prática do processo de criação que deu origem ao espetáculo *Tem dói-dói?*.

Fazem parte também deste relatório como anexos, em suporte digital, os seguintes documentos:

- Lista de termos para o glossário de uma linhagem teatral;
- Ficha técnica do espetáculo;
- Texto final do espetáculo;
- Cartaz e folha de sala do espetáculo;
- Fotografias de ensaio;
- Texto de apresentação do projeto de investigação «Teatro e Linhagem»;

O PROCESSO DE CRIAÇÃO: ETAPAS E APRENDIZAGENS

I. Porquê Mia Couto?

Os meus contatos com a escrita do Mia Couto foram sempre felizes e, quando coloquei a mim própria a ideia de trabalhar estes contos com os meus colegas, o que mais me atraía era a possibilidade de eles me servirem de matéria para mergulhar na “maravilhosa vertigem da criação artística”, conforme gostava de nos dizer a Professora Madalena Victorino.²

Avançar para este trabalho significava, antes de mais, a possibilidade de experimentar colocar na prática uma série de princípios que nos foram apresentados durante a parte curricular do mestrado como constituindo a base e o corpo nuclear desta escola teatral, como sejam, nomeadamente, a constituição de um coletivo/grupo e de que forma ele subsiste ao longo de um determinado período de tempo, quanto mais não seja, no contexto de experimentação a que este relatório se refere, o tempo necessário a criar e apresentar um espetáculo; do ponto de vista individual, representava a oportunidade de experimentar como pode esta escola garantir que uma pessoa sem experiência teatral, como eu, consegue chegar a essa possibilidade de atingir, nem que seja apenas num ou outro momento, a «terceira coisa» de que frequentemente fala Manuela de Freitas. Podemos encontrar um dos testemunhos de Manuela de Freitas sobre esta questão, numa entrevista publicada em 2004 pela revista *Sinais de cena*:

É um verdadeiro ritual libertador, criativo. Partindo do princípio que eu sou toda a gente e que tenho em mim todas as personagens, eu, Manuela de Freitas, vou ao encontro daquela personagem e a uma certa altura gera-se uma terceira coisa. Por isso fala-se em criação. (Fadda & Cintra 2004: 50).

Esta aventura de partir em busca desta “terceira coisa” já era um desafio enorme e, quando chegou a altura de escolher o texto ou autor que trabalharíamos, depois de algumas conversas e muitas sugestões, Mia Couto e os seus contos começaram a surgir-me como a escolha que mais que se impunha.

² Coreógrafa e professora das disciplinas de Psicopedagogia das expressões artísticas e Técnicas de criação artística, na parte curricular do mestrado.

Nascido na cidade da Beira, Moçambique, em 1955, filho de emigrantes portugueses, Mia Couto reflete na sua escrita essa sua experiência de homem entre mundos. O descendente de portugueses que nasce e cresce no país africano, jornalista, estudante de medicina, infiltrado político, biólogo, professor e escritor, parece ter este dom de estar sempre entre lugares, profissões e vidas, e desse lugar particular consegue olhar para dentro da alma humana, resultando daí uma escrita de um homem atento aos homens, às suas misérias e dores. Esta multiplicidade de experiências determinam a sua forma de estar no mundo, influenciando, inevitavelmente a sua escrita, as histórias que conta e a forma como o faz. É o próprio Mia Couto que o diz:

Eu tenho tantas profissões que não tenho nenhuma. É uma estratégia de não ser coisa nenhuma. Porque a partir do momento que eu me entendo a mim mesmo como sendo biólogo ou sendo escritor ou sendo jornalista ou sendo outra coisa qualquer, eu acho que fecho algumas janelas para o mundo e passo a ter uma relação que depois se encaminha sempre por aí, e eu não quero. Acho que é um empobrecimento. (Felinto 2002: s./p.)

De um certo modo, é como se o Mia Couto partilhasse aquela ideia de Manuela de Freitas, a saber, a necessidade de estar disponível para ser todas as pessoas e ter em si todas as experiências, sem se deixar catalogar ou fechar numa qualquer categoria. A diferença será que um se revela no palco e o outro se revela na escrita, como o próprio reconhece ao afirmar: «Desde menino que eu tenho essa ideia que uma parte da minha alma só se revela na escrita.» (*idem*)

O livro de contos *O Fio das Missangas*, em particular, reúne um conjunto de histórias que, apesar de na sua maioria parecerem construir-se em torno do universo feminino, na realidade nos falam da condição humana no seu todo: é como se a figura feminina representasse, nestes contos, um veículo através do qual o autor nos fala sobre os males do mundo. A figura feminina é omnipresente em todos os contos d'*O Fio das Missangas*, seja como personagem central do conto, seja como personagem secundária ou como figurante. Até no conto em que só aparecem personagens masculinas, como é o caso d'“Os machos lacrimosos”, é a figura feminina que assume a centralidade da história. De acordo com Maria Teresa Nobre Correia, é precisamente no livro de contos

O Fio das Missangas “que as personagens femininas adquirem maior relevância e se revelam mais enigmáticas e surpreendentes.” (Correia 2009: 69).

Não foi tanto o facto de os contos se centrarem no universo feminino que nos convenceu a trabalhar *O Fio das Missangas*, embora este aspeto também tenha tido a sua influência, mas mais a percepção que íamos tendo, conforme avançámos nas nossas leituras, dessa capacidade de Mia Couto conseguir assumir essa pele e dar voz a esse universo. Esta percepção fazia com que a escolha deste autor e destes contos em particular encaixassem de uma forma perfeita nesta ideia de procura de uma «terceira coisa», confirmando aquilo que já acima referi como sendo a preocupação do autor não ser coisa nenhuma para não se empobrecer.

A dada altura, tivemos a oportunidade de lhe colocar esta questão diretamente, por ocasião da sua vinda a Faro, para apresentação do novo livro *A Confissão da Leoa* (mais um livro onde o universo feminino é absolutamente central à história), no dia 10 de Maio de 2012. Nesse encontro, e após a sessão de apresentação do livro, perguntámos-lhe se ele tinha resposta para o facto de, pelo menos para nós, a escrita dele ser tão próxima do universo feminino, como se ele escrevesse de dentro da cabeça de uma mulher. Ao que Mia Couto nos respondeu ter deixado, a partir de certa altura da sua vida, de reçar que se revelasse o seu lado feminino, o que acabou por se refletir na sua escrita. Podemos também perceber a importância que Mia Couto dá a esta dimensão do feminino, através de uma sua declaração numa entrevista ao *Jornal i* por ocasião desta passagem por Portugal, na qual ele diz:

Temos de reaprender coisas que são básicas, como por exemplo a distinção entre saber e sentir. Valorizamos o saber como coisa masculina e desvalorizamos o sentir como coisa feminina. Isso é absurdo. São fronteiras que arbitrariamente construímos. Não sei onde termina o saber e começa o sentir. São fundamentos do nosso conhecimento que temos de contestar. (Marques 2012: s./p.)

Outra surpresa e feliz coincidência neste aprofundar de conhecimento que fomos tendo sobre a obra e o percurso de Mia Couto foi a sua particular ligação ao teatro, que o próprio revelou nessa conversa ocorrida em Faro, referindo que o teatro foi muito importante na sua vida, pois há alguns anos que colaborava com um grupo em Moçambique que percorria todo o país, levando os seus textos a pessoas que não sabem

sequer ler e que raros contatos têm com esta arte. Este testemunho pode também ser verificado em algumas das suas entrevistas, como é o exemplo que se segue, em que Mia Couto fala sobre a dimensão do seu país e sobre os baixos índices de leitura, onde o livro e a leitura têm um impacto quase inexpressivo, obrigando a encontrar formas alternativas de comunicar com as pessoas:

E por isso eu comecei a envolver-me com grupos de teatro, a trabalhar na rádio, na televisão, para ver se aquilo que queria dizer podia ter outros canais que não fossem só o livro. Aqui é muito importante que o escritor aprenda a não ser escritor, a deixar de ser escritor. Isso é um aprendizado que eu acho que nos faz muito bem a todos. (Garrido 2012: s./p.)

São vários os paralelismos que podemos encontrar entre a relação de Mia Couto com a escrita e a relação de Manuela de Freitas com o teatro, à medida que vamos tomando contato com os testemunhos do escritor nas várias entrevistas disponíveis. Outro registo que me parece importante ressaltar aqui remete-nos para um possível paralelismo entre o exercício de escrita de Mia Couto e o processo de construção da personagem enquanto procura dessa «terceira coisa», nomeadamente quando ele descreve o que é para ele o ato da escrita:

É sempre um grande prazer, mas é como se me esgotasse porque tenho de viver as vidas dos meus personagens. Então tenho de me desdobrar. Tenho de morrer se as minhas personagens morrem, tenho de casar se o personagem casa, sou mulher, sou velho. Há uma espécie de condensação. Vivi várias vidas na minha vida. (*idem*)

Do mesmo modo que no teatro, em particular aquele que se insere na corrente teatral que suporta o trabalho realizado no âmbito deste projeto de mestrado, o trabalho do ator resulta daquilo que ele coloca de seu (emoções, experiências, memórias), através de uma técnica que o ajuda a encontrar esse material emocional a partir do qual criará a personagem, também podemos aferir, pelas palavras de Mia Couto, que a sua escrita resulta de um processo equivalente.

Não podemos dizer que todas as suas personagens têm um perfil autobiográfico nem que são completamente inventadas, mas serão sim uma «terceira coisa» que resulta daquilo que de seu o autor utiliza para lhes dar corpo em cada história que conta. Assim

se explica aquela sensação que temos de que Mia Couto nos fala a partir de dentro dos universos que descreve, por mais que, quando analisados friamente, estes nos pareçam muito distantes do seu contexto de vida. Em particular aqueles em que predominam as personagens femininas e em que a escrita parece revelar alguém que conhece profundamente o universo feminino e os seus dramas.

Pode talvez dizer-se que a escrita em Mia Couto é um ato de revelação, do mesmo modo que Manuela o entende para o ator:

Um actor é aquele que investiga tudo o que é. É um ser que resolve ter como profissão conhecer-se totalmente, saber tudo o que tem, o que podia ter, o que é, o que poderia ser, do que é capaz, do que não é capaz. [...] O actor é toda a gente e ninguém. (Neves 2006: s./p.).

Esta ideia de «O actor é toda a gente e ninguém» remete-nos para a afirmação de Mia Couto quando diz «Eu tenho tantas profissões que não tenho nenhuma. É uma estratégia de não ser coisa nenhuma.». A total disponibilidade do ser tudo e nada, colocada ao serviço do ato criador da escrita e do teatro, revelando uma espécie de coincidência perfeita legitimadora da escolha dos contos de Mia Couto para o nosso trabalho.

II. O texto e sua importância na construção do espetáculo

Como já referi acima, interessou-me, sobretudo, aproveitar esta oportunidade para experimentar mais a fundo os caminhos que levam à criação da ‘terceira coisa’ de que Manuela de Freitas fala, desse misterioso ato de criação. Perceber se (e como) é que eu conseguiria percorrer esse caminho, com os recursos que sei existirem nesta conceção de teatro e com os quais tomei contato nas aulas de Oficina de Teatro I e II, e com os recursos, limitações e resistências que eu própria transporto em mim. Apesar de esta parecer uma experiência muito pessoal, não foi minha intenção fazê-lo apenas com um mero objetivo do “autoconhecimento”, sendo no entanto esta perspectiva inevitável e até imprescindível num processo como este. Interessou-me também muito um outro aspeto referido na entrevista de Manuela de Freitas:

Eu acho que há uma responsabilidade especial do actor. O teatro para mim é a noção dos grandes mestres, desses senhores que falaram da importância que tem o actor numa sociedade: ser o tubo de ensaio da humanidade, falar à comunidade. Como disse Tchekov: «Meus senhores, eu estou aqui para vos dizer como nós vivemos mal». (Fadda & Cintra 2004: 50).

Esta ideia do teatro como “tubo de ensaio da humanidade”, aliada a essa função de o ator se dirigir à comunidade, a ideia de a servir, esta dimensão de intervenção social que o teatro deve ter, também me interessou investigar neste trabalho. Como se, de certo modo, a experiência de representação que interessasse explorar fosse esta do ator como canal de amplificação da realidade que o rodeia. É também muito por esta via que a minha escolha, partilhada depois pelos restantes colegas, recaiu sobre os contos de Mia Couto.

Entre maio e agosto de 2011, os meus colegas e eu fomos realizando alguns encontros, para discutir o que queríamos trabalhar, e mais concretamente, a possibilidade de realizarmos o trabalho a partir dos contos de Mia Couto. Nessas conversas tornou-se evidente que todos partilhávamos o receio de, tratando-se de contos, e não de um texto dramaturgicamente, cairmos na “teatralização” das histórias, coisa que todos queríamos evitar, mas que não sabíamos se iríamos conseguir. Sabíamos que não quereríamos transpor para o palco as histórias que o Mia Conto apresenta nos seus

contos, de forma direta, pelo menos. Queríamos evitar ceder ao que poderia ser o caminho mais fácil de encontrar contos com personagens facilmente identificáveis e que se pudessem representar. Depois das várias leituras realizadas, o nosso objetivo era trabalhar aqueles contos de modo a que o resultado se enquadrasse nesta definição de teatro: um trabalho que se permitisse funcionar como caixa de ressonância dessa mensagem maior que Mia Couto passa através dos seus contos. No fundo, pretendíamos realizar um trabalho que fizesse justiça à descrição que Maria Teresa Nobre Correia faz da obra de Mia Couto:

Mia Couto é o que se entende por 'escritor da terra' associado a um pensamento cosmológico em que a pessoa é a própria humanidade. Na sua expressão única, escreve e descreve as próprias raízes do mundo, explorando a natureza humana na sua relação umbilical com a terra e com as divindades. Mia Couto sobressai como excelente contador de histórias (*estórias*) e através delas consegue manter-nos em contacto com um pulsar interno que coincide com a própria respiração da terra. (Correia 2009: 37).

Esta ligação dos contos de Mia Couto à terra e a sua capacidade de escrever sobre as raízes do mundo e sobre a natureza humana tornavam-se, aos poucos, o grande desafio do nosso trabalho.

Nesta primeira fase, o grupo ainda era constituído por mim e pelos colegas Miguel Murta, Fernando Cabral, Sandra Rios, Fátima Vargas e Tânia Silva, sendo esta última a única de nós que fazia do teatro a sua vida profissional, como atriz, na Companhia de Teatro do Algarve.

Apesar dos receios, à medida que líamos e relíamos os contos ia-se instalando em nós a certeza de os querermos trabalhar, correndo os riscos que daí adviessem, e até fazer desses riscos objeto de estudo do nosso trabalho.

Conforme relatei no ponto anterior, quanto mais trabalhávamos sobre os contos de Mia Couto, mais nos parecia a sua obra enquadrar-se na ideia referida por Manuela de Freitas: a escrita de Mia Couto também começava a soar-nos como um tubo de ensaio da humanidade; como a escrita de alguém que se colocava ao serviço de uma humanidade silenciada, sem o privilégio da palavra. Como se a escrita de Mia Couto “casasse” com a ideia de teatro de Manuela de Freitas.

As dúvidas que pudéssemos ter inicialmente iam-se dissipando de cada vez que nos juntávamos e que partilhávamos as leituras dos contos: *O Fio das Missangas* reúne uma série de olhares sobre a condição humana, fazendo com que, apesar de não ser um texto teatral, se revele, na realidade, um texto recheado de “material” para teatro.

Esta inquietação inicial sobre os contos de Mia Couto, reforçada também pelo Prof. António Branco quando lhe propusemos o projeto, surgia do facto do trabalho em torno de um texto não teatral, poder revelar-se contraproducente, sobretudo tratando-se de um grupo de pessoas com pouca ou nenhuma experiência de criação teatral e representação. Segundo ele, o risco de não termos o chão de um texto de teatro aumentaria as dificuldades de um trabalho deste género, embora a qualidade da escrita de Mia Couto nos garantisse a segurança que vem de se trabalharem os grandes textos, sejam eles de teatro ou não.

Arriscámos aqui muito mais a nossa convicção de estarmos perante um ‘grande’ texto, ainda que não considerado um género de escrita para teatro, até porque «A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de géneros em sentido absoluto.» (Rosenfeld 2006: 16).

Recorrendo a Grotowski, encontrei uma justificação para o que todo o grupo sentiu ao utilizar os contos *d’Os Fios das Missangas*, como base de trabalho:

Para o encenador, como para o actor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita abrimo-nos a nós mesmos, transcendermo-nos, descobrirmos o que se oculta em nós – e praticar o acto de encontrar os outros; ou, por outras palavras, transcender a nossa solidão. (Grotowski 1975: 53)

Sentimos que a partir dos contos de Mia poderíamos construir um espetáculo que, falando de nós, falaria também ao público a que ele se destina. Essa relação de dupla disponibilidade entre o ator que se revela e o espetador que se revê nessa revelação é uma das premissas da escola teatral a partir da qual trabalhámos para este projeto. No fundo significa trabalharmos para um público que partilhe connosco a cocriação do espetáculo, já que “Teatro não é cena apenas. É a cena e a plateia.” (Amado 1999:127).

Não se trata, obviamente, de um ponto de vista paternalista em que trabalhamos à procura de um determinado efeito que queiramos atingir sobre quem vier assistir ao

espetáculo, mas da perspectiva de conseguirmos que o público, seja ele quem for, possa levar desta experiência algo pessoal, construído connosco a partir daquilo que vê quando assiste à nossa peça, também ela aqui já transformada numa «terceira coisa» que resulta da experiência de apropriação por parte do espetador. Neste sentido enquadro a nossa expectativa de relação com o público na noção de espetador definida por Jacques Rancière, no seu ensaio *O espectador emancipado*:

A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma acção que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. (Rancière 2010: 22)

Um público que não vai tanto interessado na experiência estética como fim último deste ato, mas sim no que a partilha da experiência teatral lhe pode dar realmente. É também a ideia de sermos todos cocriadores do espetáculo, atores e público, e que este ato de cocriação é também ele uma «terceira coisa». À semelhança do modo como Manuela descreve o ato teatral como algo que se faz a partir da mistura da personagem e de si própria, ou do ato da criação literária que em Mia Couto se faz a partir da mistura das coisas que inventa com coisas concretas da sua própria experiência de vida, também podemos concluir que, pelo menos à luz desta conceção, o teatro só acontece nessa «terceira coisa» que surge da mistura daquilo que os atores estão a representar no palco com aquilo que o espetador acrescenta de seu ao ver, ouvir, interpretar e sentir aquilo que está a ser representado.

O espetáculo é sempre uma coisa única, também porque nunca é o mesmo espetáculo para cada um dos espetadores que a ele assistem. Falamos por isso de um espetador comprometido, não do ponto de vista estético, ainda que isso não se recuse, mas sobretudo do ponto de vista social e humano. Um espetador que, em alguns pontos, se toca com o espetador que Grotowski ambicionava para o seu teatro, definindo-o da seguinte forma:

Não trabalhamos para o homem que vai ao teatro para satisfazer uma necessidade social de contacto com a cultura: por outras palavras, para ter alguma coisa

de que falar aos amigos, ou para poder dizer que viu esta ou aquela peça e que era interessante. [...]

Nem tão pouco trabalhamos para o homem que vai ao teatro para descansar de um duro dia de trabalho. Toda a gente tem o direito de descansar depois do trabalho e numerosas formas de distracção existem com esse fim, desde certos tipos de filmes ao cabaré e ao music-hall, e tantas outras do mesmo género.

O que nos interessa é o espectador que quer realmente, através do confronto com o espectáculo, analisar-se a si próprio. O que nos interessa é o espectador que não fica por um estádio elementar de integração psíquica, muito satisfeito com a sua própria estabilidade geométrica e espiritual, sabendo exactamente o que é bom e o que é mau, e alheio a dúvidas. Não foi a ele que El Greco, Nordwid, Thomas Mann ou Dostoiewski se dirigiram, antes àquele que empreende um processo sem fim de autodesenvolvimento, cuja inquietação não é geral, antes dirigida para uma busca de verdade, sobre si próprio e a sua missão na vida. (Grotowski 1975: 37-38)

Quando confrontado com a questão de se tal nível de exigência relativa ao «seu» espectador implicaria que estivesse a produzir um teatro para uma elite, Grotowski responde:

Sim, mas para uma elite que não é determinada pela base económica ou situação financeira do espectador, nem sequer pela educação. O trabalhador que nunca teve educação secundária pode aderir a este processo criativo de auto-análise, ao passo que o professor universitário pode estar morto, definitivamente formado, moldado na rigidez terrível de um cadáver. Isto deve ficar claro. (Idem: 38)

Quando atrás refiro que o público para o qual trabalhámos toca em alguns pontos o descrito por Grotowski é porque entendo que existe nesta sua visão algum paternalismo, e acredito numa aproximação maior ao espectador de Rancière, que tem talvez um pouco mais da visão de Brecht neste domínio, já que pelo efeito da distanciação e do choque, trabalha também para um público comprometido, mas sem a pretensão da autoanálise.

Para Brecht não importa tanto o desenvolvimento pessoal e o processo de autoanálise do espectador, mas mais a sua capacitação de agir sobre o meio social em que vive, transformando-o e melhorando-o, se possível. O teatro de Brecht pretendia evitar que o eventual processo de identificação e êxtase emocional, e o seu efeito catártico,

pudesse deixar o público satisfeito, aliviado e portanto conformado. Isto não quer dizer que Brecht fosse contra as emoções no teatro, mas antes que também elas tivessem esse outro objetivo de ativar o público para o seu papel transformador. A este propósito escreve Rosenfeld sobre o fim didático do teatro brechtiano:

A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde. Todavia, “o teatro épico não combate as emoções” (isso é um dos erros mais crassos acerca dele). “Examina-as e não se satisfaz com a sua mera produção” (III, 70). O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio. (Rosenfeld 2006: 148)

Posto isto, pareceu-nos que os contos de Mia Couto tinham material para podermos chegar aos outros através do teatro, com suficiente «atualidade duradoira» que fizesse desta experiência alguma coisa com significado para quem fosse assistir ao espetáculo, assumindo o facto de, também nós, estarmos a trabalhar para um público específico, no sentido em que se disponibilizasse para aceitar algum nível de compromisso com aquilo que lhe estaríamos a apresentar. Esse compromisso poderia tanto ser de ordem pessoal como social, já que isso dependeria do olhar de cada um dos espetadores, e como referi atrás seria sempre uma relação única e diferente.

III. O espetáculo e o seu significado

Depois de algumas leituras conjuntas e de exercícios de improvisação realizados nos ensaios orientados pelo Prof. António Branco, a partir dos três/quatro contos que cada um de nós havia inicialmente escolhido, chegámos gradualmente aos contos que iríamos definitivamente trabalhar do ponto de vista dramaturgico.

Um dos exercícios que realizámos em conjunto foi o da associação de imagens aos contos, o qual nos ajudou a perceber o que tinha ficado mais marcado em cada um de nós. Neste exercício foram sempre predominantes, no meu caso, as imagens da mulher vestida de negro, da mulher que chora, e do cesto que cai da mão. Este exercício veio ajudar a confirmar a minha preferência pelo conto “O cesto”.

Realizei depois um outro exercício, no qual, em conjunto com outro colega, explorámos esta ideia da mulher de preto que chora junto ao corpo do homem, e foi assim que se foi definindo a cena da viúva.

Metodologia idêntica foi utilizada com os outros colegas, resultando destes exercícios, individuais ou conjuntos, a seleção dos restantes contos a trabalhar: “O rio das quatro luzes” a trabalhar pelo Nuno Murta; “Meia culpa, meia própria culpa”, a trabalhar pela Sandra Rios; e “O peixe e o homem”, a trabalhar pelo Fernando Cabral.

O desafio maior que tivemos pela frente, tal como já tínhamos antecipado, foi evitar a teatralização dos contos, o que foi sendo ultrapassado pelos exercícios de improvisação que serviam também como exercícios de apropriação da história que cada um de nós queria contar. Neles acabámos por viajar ao interior dos contos, transpondo aquelas histórias para dentro de cada um de nós, de modo a que pudéssemos, através delas, também contar um pouco da nossa história.

No meu caso em particular, as dificuldades mais imediatas prendiam-se, sobretudo com duas significativas condicionantes que a personagem que eu iria trabalhar me colocava: por um lado, tinha optado por trabalhar um conto em que a protagonista/narradora surge numa espécie de não existência, o que se pode perceber por durante todo o conto nunca ficarmos a saber sequer o nome desta mulher e não haver qualquer referência às suas características físicas ou psicológicas; por outro, por se tratar de uma história sem qualquer ligação, pelo menos à primeira vista, à minha experiência de vida pessoal, levando a que me questionasse sobre como conseguiria

encontrar algo de meu para construir aquela viúva. Estas dúvidas não se prendiam com a questão técnica de como o fazer, já que isso já nos tinha sido transmitido durante as aulas práticas de Oficina de Teatro I e II, mas mais com o modo como o conseguiria eu fazer, e até que ponto estaria disponível para fazer em mim essa procura, ultrapassando os vários obstáculos comuns a qualquer ator, mas obviamente mais latentes em alguém sem experiência, como são, por exemplo, a timidez, o receio do ridículo ou da exposição pessoal, a antecipação em relação às expectativas que podemos criar nos outros, etc.

Em “O cesto”, estamos perante uma mulher que, numa espécie de diálogo interior, revela o que parece ser uma momentânea sensação de liberdade face ao estado do marido que se encontra moribundo, internado no hospital. A proximidade da morte do marido parece abrir-lhe finalmente a possibilidade de uma existência que ela nunca teve:

A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer. Oxalá você morra, sim, e quanto antes. (Couto 2008: 26)

Esta é no entanto, uma ilusão breve, que dura apenas até ao momento em que ela se confronta com a morte do marido, momento no qual se apercebe que, afinal, a única condição da sua existência era a de ser mulher daquele homem moribundo:

Saio do hospital à espera de ser tomada por essa nova mulher que em mim se anunciava. Ao contrário de um alívio, porém, me acontece o desabar de um relâmpago sem chão onde tombar. Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo do que eu. (Couto 2008: 27)

Esta ideia da grande solidão acabou por dar o mote para todo o trabalho. À medida que íamos trabalhando cada um dos contos, nos ensaios, através das improvisações e do trabalho conjunto, percebíamos que a solidão, nas suas mais diversas formas, era o tema que atravessava cada um dos quatro contos.

Daqui resultou um dos aspetos que levámos algum tempo a discutir e clarificar entre nós: exatamente que história queríamos contar? Se estaríamos a falar do sentido de

solidão individual, retratando quatro histórias de vida onde essa solidão transparece, ou se as quatro histórias serviriam antes como metáfora para falar de uma solidão maior, coletiva, que resulta do que sentimos quando olhamos para o mundo nos dias de hoje. A resposta a esta questão era fundamental para percebermos de que modo iríamos apresentar em palco estes contos. Esta foi aliás uma das tarefas que o Prof. António Branco nos deu: discutir entre nós qual seria a ordem pela qual apresentaríamos os contos e qual o sentido que fundamentaria essa opção. Levámos algum tempo a tomar decisões sobre esta matéria e as hesitações eram bastantes.

Entre as várias possibilidades, discutimos hipóteses tão diversas quanto:

- Ordenar a sequência das cenas de modo a formar uma espécie de crescendo de carga dramática, deixando os contos mais ‘pesados’ para o fim;
- Fazer exatamente o contrário e começar pela cena mais intensa do ponto de vista dramático e terminar de modo mais luminoso;
- Alternar as cenas mais ‘leves’ com as de maior tensão dramática, de modo a fazer da sequência uma brincadeira com o público, contrariando aquilo que poderia ser a expectativa face a essa evolução dramática.

Pareceu-nos finalmente esta última opção como mais interessante, ainda que do ponto de vista dramático se tornasse mais complicado fazê-lo sem perder a coerência do trabalho. Percebemos que esta espécie de jogo entre cenas poderia ajudar-nos a fazer essa transposição das histórias individuais para a história coletiva.

Tomada a decisão, a dificuldade seguinte foi perceber de forma concreta e objetiva quais eram os contos que poderiam ser mais “leves” e quais os que afinal poderiam conduzir a essa tensão dramática mais profunda. Não era fácil perceber, pois todos poderiam ser abordados por via do drama da solidão que descreviam. Era, no entanto, evidente que os contos com as protagonistas femininas tinham essa carga acrescida de violência sobre a mulher, tema que, embora não nos interessasse retratar diretamente, não poderíamos ignorar.

Chegámos assim à sequência final, que se iniciava com “O cesto”, por o considerarmos o mais “negro e duro”³ dos quatro, e por abordar diretamente a ideia da morte, fazendo referência inclusive a um cortejo fúnebre, que, no nosso entender, era

³ Conforme notas tomadas no meu diário de trabalho, registado no dia 28/3/2012

uma ideia que, de modo mais ou menos explícito, percorria cada um dos quatro contos. Seguiu-se “O rio das quatro luzes” que, ao remeter inicialmente para o universo de uma criança com os seus brinquedos, cria uma espécie de pausa em relação ao sofrimento exposto na primeira cena, ainda que essa pausa seja uma ilusão passageira. Depois o menino dá lugar a “Meia culpa, meia própria culpa”, que antecede “O peixe e o homem”, havendo inclusive um momento em que os dois contos se entrelaçam, já que nestas duas cenas existe uma interação, em termos de contracena, entre os atores que fazem um e outro conto, o que não acontece nas duas cenas iniciais, em que apenas há um contato breve na transição das cenas de “O cesto” para “O rio das quatro luzes” e deste para o “Meia culpa, meia própria culpa”.

A sequência final acabou por ser “O cesto”, “O rio das quatro luzes”, “Meia culpa, meia própria culpa” e “O peixe e o homem”. Explicarei no ponto IV a forma como fomos resolvendo a articulação e a passagem de um conto para o seguinte.

Depois de escolhida a sequência e de termos encontrado o que entendíamos ser o fio condutor da história que queríamos contar com este espetáculo - revelar a enorme solidão em que vivemos todos -, o passo seguinte era perceber como conseguiríamos fazer deste um projeto com a unidade necessária para que fizesse sentido para o público que o viesse ver, e não se tornasse apenas uma sequência de histórias, sem qualquer ligação entre si, ainda que pudessem ser bem contadas. Isso é o que tentarei explicar nos pontos seguintes.

IV. Descrição e breve explicação das opções dramatúrgicas mais importantes.

Escolhidos os contos e a sua sequência, começámos a intensificar o trabalho prático no laboratório em torno dos textos escolhidos. Sabermos, afinal, porque estávamos ali, com os contos do Mia Couto.

Precisávamos de encontrar as respostas para as perguntas que, citando Arthur Ballet, Bert Cardullo aponta nas suas *Leccións de Dramaturxia*, como sendo aquelas que um dramaturgista deve constantemente colocar a si próprio e às pessoas com quem trabalha: “Por que fazemos teatro, e porque estamos a fazer *este* espectáculo, *aqui* e *agora*?” (Cardullo 2003:19). Na realidade, a resposta a estas perguntas, na escola de teatro sobre a qual o nosso trabalho se estava a debruçar, não é um pormenor de somenos importância.

Na visão de Fernando Amado, aquele que Manuela de Freitas diz ser um dos seus grandes mestres, saber o que se está a dizer em palco é de enorme responsabilidade e uma opção determinante nessa relação que se quer estabelecer com o público. Pergunta que ele próprio se colocou e à qual respondeu do seguinte modo:

Mas o que se há-de re-presentar em público? Evidentemente coisas que a todos interessem: temas, ideias, feitos que tenham actualidade. E não a actualidade da crónica efémera, amanhã poeira esquecida: a actualidade duradoira sobre a qual o tempo não tem pega e que penetra mais além dos sentidos, até aos alicerces, as raízes da alma. (Amado 1999: 129)

Como já referi anteriormente, constituía para nós um forte estímulo a forma clara como, nestes contos, o autor dá voz ao sofrimento e solidão humanos, o que nos garantia, de algum modo, que, em termos de texto de trabalho, tínhamos matéria para levar ao palco parte dessa «atualidade duradoira» de que fala Fernando Amado. Os contos de Mia Couto tinham essa capacidade de ir aos alicerces daquilo que é ser-se humano.

Em *O Fio das Missangas*, destacava-se sobretudo o sofrimento que é vivido de forma silenciosa. Tão silenciosa que pode prolongar-se por toda uma vida e tornar-se de tal maneira presente que, quando o motivo desse sofrimento já lá não está, se percebe que afinal a vida também não, como é claramente o caso d’“O cesto”.

Em todos os quatro contos esse sofrimento está muito associado à figura masculina, seja pela violência, negligência ou desprezo que inflige sobre a mulher, evidentes no caso d' "O cesto" e do "Meia culpa, meia própria culpa", seja pelo abandono ou ausência da figura paterna, como é o caso d' "O rio das quatro luzes". Só n' "O peixe e o homem" esta situação não é tão evidente, embora a violência da discriminação esteja também presente, mas mais associada a uma diferença que não tem a ver com uma questão de género, mas apenas de desenquadramento da realidade, conforme fica expresso logo no início do conto:

O homem era conhecido pelo que fazia no parque; levava um peixe a passear pela trela. Caminhava na margem do lago, segurando a trela. No extremo da fita de couro estava amarrado, pela cauda, um gordo peixe. Jossinaldo era, nos gerais, tido por enjeitado: a cabeça do coitado, diziam, cabia toda num chapéu. E acresce-se que o temiam, sem outro fundamento que essa estranheza do seu fazer. (Couto 2008: 105)

Do ponto de vista dramático concentrámo-nos então em transpor estas quatro histórias de solidão e sofrimento para uma grande história da solidão coletiva. A solidão era por isso o fio condutor de todo o espetáculo, fosse por via da morte, da violência, abandono ou discriminação. Tentámos então trabalhar o pleno da solidão que pode levar-nos aos becos sem saída que conduzem a situações extremas, independentemente da causa. Queríamos passar a ideia de que todos somos potencialmente santos e potencialmente assassinos e que aquilo que nos parece uma realidade distante de nós, e daquilo que somos, pode estar ao virar da esquina. Essa ténue distância entre nós e "os outros" esbate-se muito sobretudo no conto "Meia culpa, meia própria culpa", em que Mia Couto nos coloca ao lado de Maria Metade, ansiando pela sua condenação, quando ela própria diz: «Não o matei. E disso tenho pena. Porque esse assassinato me faria sentir inteira. Por agora prossigo metade, meio culpada, meio desculpada.» (Cf. Anexo)

Quando começámos a trabalhar os textos em contexto de leituras no laboratório, percebemos o que poderia ser um dos problemas relacionado com o facto de estarmos a trabalhar sobre um texto literário não teatral, e portanto não adaptado para ser facilmente compreensível para o público em contexto da comunicação teatral. Começámos então a fazer um trabalho de adaptação para uma linguagem mais teatral da

qual resultasse uma comunicação mais eficaz com o público. Este trabalho foi feito entre finais de outubro e novembro de 2011 e consistiu, nomeadamente, na adaptação de algumas expressões de modo a torná-las mais próximas do português de Portugal, ou na eliminação de alguns elementos que sabíamos ser relativamente desconhecidos do público português, ou ainda cortando e/ou adaptando partes de texto que, por demasiado literários ou descritivos, nos pareceram não facilitar a perceção da cena por parte do público.

Em termos de cenografia, à luz da teoria do teatro pobre de Grotowski, um dos pilares em que assenta esta escola, e que defende que o trabalho do ator é o único elemento indispensável à arte teatral (Grotowski 1975: 13), preocupámo-nos em garantir que apenas ficaria em cena aquilo que se revelasse absolutamente indispensável para contar aquela história, o que é obviamente muito mais fácil de dizer do que fazer. Isto porque durante o processo fomos experimentando várias coisas (adereços, figurinos, objetos) que, à medida que avançávamos, percebíamos que deixavam de fazer sentido, embora muitas vezes essa opção não fosse consensual ou sequer evidente para cada um de nós.

Cedo percebemos que queríamos preservar algum tipo de ligação entre o nosso trabalho e a ligação à terra e aos contadores de histórias que sempre está presente na obra de Mia Couto, e portanto optámos por um simples tapete cor de terra, neutro, como espaço central onde se desenrolaria toda a ação. Num dos ensaios delimitámos os quatro cantos do tapete com uma vela em cada canto, por um lado porque era um dos meios que tínhamos para iluminar a cena, para além de alguns projetores, e por outro porque a vela também representava um elemento de ligação à ancestralidade da tradição oral africana que, de algum modo também queríamos representar. Passados alguns ensaios acabámos por eliminar as velas por acharmos que em termos de iluminação a sua presença era irrelevante e que, sem essa utilidade, a sua presença em cena acabava por se tornar supérflua para a história que pretendíamos contar.

O tapete também assumiu um valor simbólico em todo o espetáculo, já que, por um lado servia para delimitar o que seria o nosso “palco”, e portanto o centro onde toda a ação cénica iria decorrer, e por outro acabou por representar uma espécie de ligação ao imaginário das histórias das mil e uma noites, e por essa via simbolicamente acabou por

reforçar o nosso papel de «contadores de histórias», contribuindo também por essa via por tornar mais consistente a ligação ao universo de Mia Couto.

Esta escolha resultou de algumas improvisações e exercícios que fomos fazendo com os objetos que tínhamos à nossa disposição.

Este exemplo multiplicou-se por mais algumas situações em que experimentávamos elementos cénicos de forma mais ou menos continuada, até irmos percebendo o que realmente ficava, e o que era desnecessário e acabaria por sair.

No caso da única vela que acabou por ficar no espetáculo, essa opção resultou de um exercício de improvisação realizado pelo Fernando Cabral, em torno do conto “O peixe e o homem”, orientado pelo Prof. António Branco. Esse exercício foi realizado com a sala escurecida, apenas com uma vela ao centro para dar alguma luz, e durante a improvisação o ator acabou por fazer da vela quase a sua contracena, resultando numa espécie de diálogo inventado. Esta improvisação terminou com uma leitura do conto pelo ator, sem nunca deixar que se perdesse essa relação criada com a vela. Deste exercício resultou a decisão de aquela vela estar presente de modo a que o ator pudesse retomar em cada espetáculo aquilo que tinha encontrado no exercício de improvisação.⁴



Fig. IV.1 Foto de ensaio da cena “O peixe e o homem”.

O suporte onde se transportou o morto foi feito por nós com algumas canas que estavam no laboratório e restos de panos de outros espetáculos d’A PESTE –

⁴ Esta improvisação e o diálogo que dela resultou ficaram registados no meu diário do projeto no dia 19/10/2011, e acabou por servir de base de trabalho dramaturgico da cena feita por Fernando Cabral com o conto “O peixe e o homem”.

Associação de Pesquisa Teatral⁵. O tapete, a caixa de brinquedos do menino, o pano preto utilizado pelo Fernando Cabral também já existiam. O livro que o menino lê foi um livro antigo que o próprio Nuno Murta arranhou.

A escolha dos figurinos, também condicionada numa primeira fase por tentarmos utilizar coisas que existiam no laboratório, e que já tinham sido usadas noutros espetáculos d'A PESTE, definiu-se num ensaio em que o Fernando Cabral ou o Nuno Murta, por se terem esquecido da roupa de trabalho, terem recorrido a umas calças largas que lá estavam no laboratório e que também remetiam muito para as cores de terra, fazendo mais uma vez a ligação com África e a representação dessa tradição oral de onde provêm os contos de Mia Couto. As calças ficaram como elemento de ligação entre cada um de nós e foram os únicos elementos que os restantes elementos do grupo tiveram que adquirir.

Escolhida a sequência dos contos, conforme explicado no ponto anterior, e como se foi estruturando o trabalho em termos de cenários e adereços, ficava por resolver como passaríamos de um conto para o outro, de modo a não quebrar essa linha invisível através da qual era nossa pretensão conduzir o público.

No caso da passagem d'"O cesto" para "O rio das quatro luzes", optou-se por aproveitar esse momento para de certa forma brincar com a tensão criada pela história da mulher que perde o marido e com ele a possibilidade de existência que ela ainda acreditava que a sua morte lhe poderia trazer. Ao terminar esta cena, entram duas pessoas que retiram o corpo do marido da frente da mulher e o levam para a frente do tapete, junto ao público, onde permanecerá todo o espetáculo.

Entra de seguida um menino com a sua caixa de brinquedos, de onde tira um estetoscópio de brincar, e com muito cuidado ausculta a mulher que está no centro da cena. Tira-lhe a febre, colocando-lhe a mão na testa, e pergunta-lhe: "Tem dói-dói?" Dá-lhe um beijo na mão como quem está a curar-lhe todos os males e gentilmente a conduz para fora do tapete (o centro da cena em todo o espetáculo).

De seguida, este menino ocupa o tapete e, mais uma vez, à semelhança do que já tinha acontecido com a viúva que o antecedeu, se começa a confrontar com a sua solidão. É um menino com um pai ausente que procura constantemente numa brincadeira que inventa e que consiste em perguntar repetidamente a cada um dos seus

⁵ Grupo de teatro com uma vertente de pesquisa teatral fundado, em 2006, pelo Professor António Branco, e por alguns alunos da edição desse ano do mestrado em Teatro e Educação Artística.

brinquedos: “Queres ser meu pai?” A esta pergunta segue-se sempre uma mesma resposta: “Não, não quero.” Sem a presença do pai, é através de uma história que o menino lê que ele descobre que é possível ser menino, através dos ensinamentos de um avô que ensina o seu neto a “acriançar-se”.



Fig. IV.2 Foto de ensaio da cena “O rio das quatro luzes”

Assim que termina de ler a história, o menino é interrompido por uma mulher (a mãe?) zangada, amarga que lhe diz: “Pára de sonhar! Tu és pobre, e os pobres não sonham!” – e o empurra para fora da cena.

A mulher (Sandra Rios) fica então sozinha em cena, repetindo para si: “Eu sou pobre, e os pobres não sonham”, dando assim início à cena do conto “Meia culpa, meia própria culpa”. De todas as cenas esta era talvez a mais dura, e em que o trabalho de ator é emocionalmente mais violento, em termos de mergulho nessa «terceira coisa» em que já não sabemos onde acaba o ator e começa a personagem. Era uma cena muito exigente do ponto de vista emocional, que dependia sempre de uma enorme capacidade de entrega por parte da atriz e que me permitiu, ao longo das várias sessões de ensaios e apresentações ao público, perceber como o estado do ator está tão diretamente ligado com o resultado daquilo que depois acontece em palco.



Fig. IV.3 Foto de ensaio da cena “Meia culpa, meia própria culpa”

Outra aprendizagem prática que pude concretizar com esta experiência e sobretudo com a cena da Sandra Rios foi a profunda interligação que existia entre aquilo que cada um de nós fazia, ainda que pudesse parecer que as cenas se sucediam de forma autónoma umas das outras.

Como a minha era a cena de abertura, tive a possibilidade de ir percebendo que a energia com que a fazia acabava por dar o tom ao resto do espetáculo. Isto era particularmente evidente com a cena da Maria Metade (conto “Meia culpa, meia própria culpa”), como se a minha colega precisasse de se alimentar da minha energia e do sofrimento da viúva de “O cesto” para conseguir depois dar corpo a toda a raiva e dor que caracterizavam a sua cena.

Entre a cena da Maria Metade e d’“O peixe e o homem” havia uma espécie de jogo, ou contracena, que começava com o Fernando Cabral a conduzir a Sandra Rios na revelação da história que ela depois acaba por contar, do porquê da sua prisão.

Concluída esta história, a Sandra trazia o Fernando Cabral pela mão até ao tapete, conduzindo-o ela agora por essa fantástica história do estranho senhor Jossinaldo que passeia um peixe num lago, preso por uma trela.

Ao longo de todo o espetáculo havia a presença constante do morto, que surgiu praticamente desde os primeiros ensaios, inspirado pelo facto de o primeiro conto retratar uma mulher que fala com o seu marido moribundo, antecipando a sua morte.

Percebe-se que toda a cena se desenrola com a mulher junto ao leito de morte, e no final do conto há uma ideia muito forte de um cortejo fúnebre. Surgiu assim a possibilidade de o espetáculo se iniciar precisamente com um cortejo fúnebre. Um dia o Prof. António Branco pediu-nos que tapássemos o que até aí era apenas um boneco construído por nós, que o cobríssemos com um lençol branco e que fizéssemos um percurso em volta do tapete, como se estivéssemos a transportar um morto para a sua campa.

A campa onde o depositaríamos seria o centro do tapete. Assim fizemos. Após pousarmos o morto, ajeitámos o lençol branco fazendo-lhe uma dobra de modo a ficar com o corpo todo coberto, à exceção da cabeça. De seguida abandonámos o tapete onde deixámos ficar o morto. No final, o Prof. António Branco sugeriu-nos que fosse esta a cena inicial, mas que em vez de sairmos todos do tapete após colocar o morto no centro, eu me mantivesse ajoelhada ao seu lado, iniciando assim a cena da viúva que daria início ao espetáculo.

A sugestão pareceu fazer sentido a todos, até porque para além de a morte ser um dos elementos presentes em todos os contos, dava-se o caso de, para além do conto “O cesto”, também “O rio das quatro luzes” ter como ponto de partida a curiosidade de um menino ao ver passar um cortejo fúnebre. Pareceu-nos por isso que a presença do morto em cena durante todo o espetáculo reforçaria essa ideia da morte como realidade que liga toda a sequência dramaturgica, do mesmo modo que na vida real é o elemento que inevitavelmente elimina todas as nossas diferenças de género, origem social, orientação sexual ou outra.

Este é o elemento que durante todo o espetáculo está lá para dizer, entre outras coisas: “Podemos não saber de onde vimos, nem o que fazemos aqui, mas sabemos todos como acabamos”.



Fig. IV.4 Foto de ensaio da cena “O cesto”.

A cena final foi talvez, do ponto de vista dramático, a situação mais difícil de resolver. Como se percebeu, tínhamos a percepção clara de que não seria fácil dar alguma unidade a um espetáculo que, sem partir de um texto teatral, poderia facilmente cair numa mera sequência de cenas de quatro pessoas a contarem cada uma a sua história, perdendo-se assim o fio condutor que deveria ligar todo o projeto e que queríamos desde o início assegurar.

Precisávamos de encontrar uma solução que desse um sentido de conjunto às cenas que cada um de nós havia feito, associadas ao conto que cada um representava.

Numa primeira fase, foi-nos pedido pelo Prof. António Branco que pesquisássemos textos que entendêssemos poder resumir a mensagem que estava subjacente ao nosso trabalho. Deu-nos como indicação de pesquisa que “procurássemos um grande texto que diga que não podemos continuar sozinhos.”⁶ Para isso teríamos também que decidir entre nós se essa mensagem seria a de esperança, face à solidão retratada no trabalho, ou antes uma mensagem de resignação face à inevitabilidade do estado a que chegámos.

Dessas pesquisas resultaram algumas propostas de textos que acabaram por não reunir consenso. A dada altura, por saber que eu tinha o hábito de ler jornais diariamente, já que muitas vezes aparecia nos ensaios com o jornal do dia, o Prof. António Branco pediu-me e aos outros colegas que arranjassemos alguns jornais para

⁶ Indicação registada no meu diário do projeto em 4/1/2012.

fazermos um exercício de improvisação. A ideia seria partir dos jornais como símbolo do estado do mundo que queríamos retratar com o nosso trabalho e através da leitura de algumas notícias chegarmos a uma cena final que nos juntasse a todos.

Pretendíamos terminar o espetáculo com uma cena que, não deixando de ser um alerta para o estado de solidão em que nos encontramos, fosse também um sinal de esperança. Queríamos dizer que por vezes ficamos tão concentrados nos nossos pequenos (ou grandes) problemas que não conseguimos ver como ao nosso lado está alguém com um problema maior e para o qual talvez nós tivéssemos a solução, se ao menos estivéssemos atentos.

A improvisação para esta última parte feita a partir dos jornais resultou de algumas reflexões que fizemos em conjunto, sabendo que esta última cena poderia determinar o sentido do que tínhamos estado a contar nas cenas anteriores.

Considerando as cenas anteriores profundamente individuais, queríamos chegar ao final com qualquer coisa que passasse a seguinte ideia: no momento em que os dramas pessoais são tão gritantes, é fundamental deixar espaço para se olhar para a humanidade como um todo.⁷

Acabámos por experimentar esta cena apenas uma vez antes de a apresentar no primeiro ensaio assistido, antes da estreia. E resultou de uma improvisação em que trabalhámos, cada um de nós, a partir do estado de angústia em que tínhamos saído das cenas respetivas. Como eu tinha feito a primeira cena, e assistido a todas as outras, era das quatro personagens aquela que já teria tido tempo para olhar para os outros. Tive por isso a indicação de ficar com os jornais e começar a ler em voz alta, aleatoriamente, aquilo que sentisse fazer sentido. Enquanto me ouviam, os restantes elementos deveriam deixar libertar toda a raiva, angústia e dor que os consumia, fazendo daquela cena uma espécie de catarse coletiva. No final, teríamos que encontrar um momento em que sentíssemos que já não éramos apenas 4 pessoas em sofrimento, mas que éramos novamente um grupo. A dada altura sentimos que terminar o espetáculo em silêncio a olhar para o público seria uma forma de, simbolicamente, lhes deixar o alerta: “acordem e não deixem que as vossas dores vos impeçam de olhar para o outro que está ao vosso lado”.

⁷ Nota retirada do meu diário do projeto, registada em 6/6/2012

Inicialmente eu deveria ler notícias aleatoriamente, nesta cena final, até que num dos dias de apresentação ao público, aconteceu ler o excerto de uma notícia sobre uma exposição sobre o riso que tinha inaugurado em Lisboa, que nos pareceu ter sido escrita de propósito para o nosso espetáculo. A partir daí passei a ter esse texto fixo, na cena final.

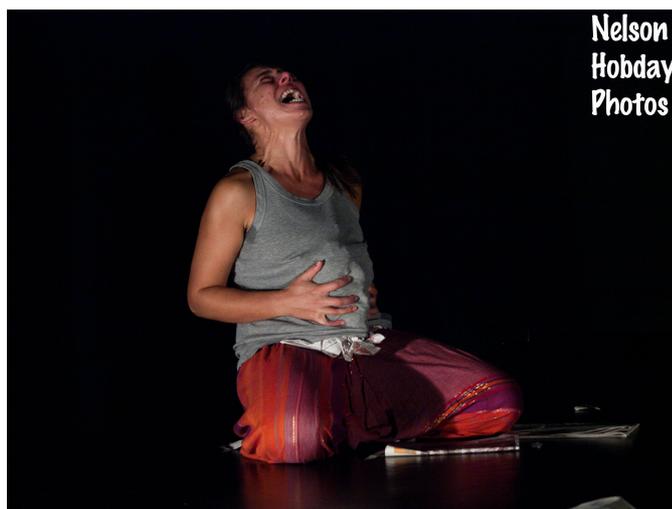


Fig. IV.5 Foto de ensaio da cena final com os jornais.

Uma das insistências e persistências do Prof. António Branco durante todo o processo de criação foi a de assegurar que, mais importante do que nos orientar para um projeto que tivesse como resultado final um espetáculo, era garantir que ficava clara a importância da existência de um grupo no processo de criação teatral. Foram inúmeras as vezes que insistiu neste ponto, dizendo-nos coisas como: “Com esta conceção de teatro ensina-se a formar grupos, não a formar atores” ou “a relação entre os indivíduos é uma das marcas de água desta escola”⁸.

Estas insistências tinham como objetivo clarificar que os princípios que suportam esta ideia de teatro, mais do que pressupostos teóricos, são orientações técnicas com uma aplicação prática muito objetiva no trabalho quotidiano do grupo.

No caso específico do nosso projeto, e dado sermos apenas quatro pessoas, desde o início ficou esclarecido que seria da nossa responsabilidade a concretização do mesmo, em todas as suas fases e componentes. Caber-nos-ia, não apenas a responsabilidade de comparecer semanalmente aos ensaios, à hora marcada, para fazer o

⁸ Registos retirados do meu diário de projeto.

aquecimento, e trabalhar o lado criativo do projeto, mas também tudo o resto que implica preparar um espetáculo de teatro para apresentar ao público e que poderiam ser tarefas tão diversas como:

- Montar e desmontar a cena em cada dia de ensaio, garantindo que a sala ficaria preparada para quem dela necessitasse após a nossa ocupação;
- Assegurar a produção da folha de sala, desde a escolha e redação de textos até a conceção gráfica da mesma;
- Divulgar o espetáculo e gerir as reservas;
- Em dias de espetáculos, assegurar o acolhimento do público, acender e desligar as luzes para entrada de público e preparar as luzes de cena.

V. Contributo para o léxico de uma ‘escola’ teatral

Neste ponto, pretende-se, através da experiência pessoal que se espera ver refletida no presente relatório, dar destaque a alguns dos conceitos que, ao longo das várias edições de mestrado, e inclusive da experiência da PESTE – Associação de Pesquisa Teatral, se vem verificando que podem vir a compor um futuro Glossário para uma Escola Teatral. Quer isto dizer que do contato com esta escola deverá resultar, por parte dos alunos, a apropriação de um léxico determinado, que ganha propriedades particulares, resultantes do contexto em que é utilizado, e que muitas vezes difere, ainda que ligeiramente, do seu significado corrente.

Tendo esta minha experiência começado num estado a que eu poderia chamar “de folha em branco” no que à experiência de representação teatral diz respeito, julgo não estar a ser incorreta ao dizer que, do ponto de vista intelectual, pelo menos, iniciei o processo com total disponibilidade para apre(e)nder o máximo possível sobre a arte do ator, ainda que tendo a noção de que o estaria a fazer num campo de análise limitado à partida pelos princípios a seguir pela escola teatral aqui trabalhada.

Assim, como este era o meu ponto de partida, cada um dos meus outros colegas, poderia, com certeza, definir um estado diferente, a partir do qual estaria a iniciar este percurso. Esta particularidade, que representa a experiência de cada um e o estado em que se encontrava na “casa de partida”, condicionou, obviamente, aquilo que foi a experiência de apropriação que cada um de nós pôde testemunhar no final do processo em si, e dos resultados que cada um procurou. Isto originou, inevitavelmente, que os vários conceitos com os quais fomos tomando contato durante o período de trabalho funcionassem para cada um de nós em níveis diferentes de perceção, aplicação e eficácia.

Será fácil de entender que aspetos de personalidade como a timidez influenciarão o modo como, em termos de trabalho prático, uma pessoa lida com questões como a disponibilidade ou a entrega.

Partindo desta constatação, e considerando que este projeto, à semelhança dos de outros colegas realizados no âmbito deste mestrado, está inserido numa investigação mais abrangente precisamente focada nos pressupostos pedagógicos desta escola teatral,

na qual se pretende demonstrar a existência desse corpo lexical próprio, o meu contributo aparece com a descrição da minha interpretação de quatro dos conceitos que, à luz da minha experiência prática, foram mais significativos pelo impacto que tiveram na forma como foram por mim apropriados com vista à participação nesta experiência de criação teatral.

A opção de cada aluno se debruçar sobre um conjunto muito restrito dos muitos conceitos que o corpo lexical em estudo já comporta (Cf. Anexo) resulta precisamente dessa experiência única que representa a relação individual de cada um de nós com esta prática teatral. Para uns, desta experiência resultou como mais significativo trabalhar questões como o “bloqueio”, a “entrega” e a “disponibilidade”, enquanto para outros pode ter sido determinante a constatação prática do que significam conceitos como “companheiro seguro”, “fazer com as entranhas”, a “auto-revelação” ou a “autenticidade”. Tudo isto decorre do percurso individual que cada um de nós fez ao longo deste processo.

Este é um aspeto importante, já que todo o trabalho desenvolvido neste projeto e do qual surge, portanto, o presente relatório, resulta da aplicação prática desta premissa que representa uma opção pedagógica do próprio mestrado, claramente assumida e justificada pelo Prof. António Branco, nos seguintes termos:

O actor que escolhe exercer a sua arte no âmbito do paradigma que designei como «via da autenticidade» sabe que essa opção acarreta riscos, já que implica conviver com níveis de profundidade para os quais os seres humanos podem não querer estar preparados e, sobretudo, exige uma entrega que dilui a fronteira entre as opções artísticas e as opções filosóficas, políticas e de vida. Dito de outra forma, escolher fazer teatro desse modo é escolher um modo de estar na vida, também. Conscientes de que, nas finalidades do curso, os alunos, encarados como não-actores (independentemente da sua experiência e/ou formação anteriores), não fariam do teatro a sua profissão, na preparação do primeiro Programa da disciplina, Manuela de Freitas e eu próprio concordamos que teríamos de encontrar uma resposta pedagógica adequada a esta questão complexa: por um lado, dar a conhecer uma perspectiva radical do teatro; por outro, possibilitar que a prática pedagógica abrisse espaço à escolha individual de níveis de experimentação que não pusessem em risco a liberdade dos alunos não-actores. (Branco 2011a: 37)

Considerando a radicalidade desta concepção de teatro, a opção pedagógica aqui assumida só poderia passar por criar esse espaço à escolha individual dos alunos, no que toca aos níveis de experimentação que teriam interesse em explorar, assumindo obviamente as consequências dos efeitos que isso poderia ter no resultado final.

Num contexto de um trabalho de mestrado não se poderia nunca reproduzir o nível de trabalho descrito, por exemplo, nas experiências dos primeiros anos da Comuna, conforme Manuela de Freitas os descreve: um encenador, o espaço, a prática do trabalho diário, os espetáculos constantes, os diálogos com o público sobre os espetáculos (Fadda & Cintra 2004: 47). Portanto, aqui a opção teria que ser a de dar a conhecer aos alunos uma concepção de teatro, as suas premissas, princípios e técnicas, ao mesmo tempo que se cria a oportunidade de experimentar, ainda que não no pleno dessa radicalidade, mas pelo menos na aplicação dos princípios básicos que compõem a estrutura nuclear dessa escola teatral que nos é apresentada: uma estética que é uma ética e uma técnica.

Do ponto de vista prático é até bastante simples. Apenas nos foi colocado como premissa aquilo que já sabíamos da experiência das oficinas de teatro da parte curricular do mestrado: definir um grupo de trabalho, definir um espaço e um determinado horário de trabalho regular, definir um objetivo comum, aplicar as técnicas com as quais entretanto tivemos contato, e cumprir. Bastará no entanto atentar um pouco naquilo que é o corpo histórico que serve de base a esta escola, em termos das suas referências autorais, de criação ou metodologia, para se perceber como a sua experimentação só será plena se for feita também à luz da radicalidade sempre defendida pelos mestres e autores que a têm construído: falamos aqui sobretudo de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Antonin Artaud, Fernando Amado e Adolfo Gutkin, aqueles que Manuela de Freitas aponta como os seus grandes mestres (diretos ou indiretos).

Se atentarmos na defesa intransigente do princípio da disciplina e de uma ética no teatro, por parte de Stanislavski (Stanislavski 2005: 333); na total entrega e no sacrifício do ator defendidos por Grotowski (Grotowski 1975: 31); na ideia do teatro enquanto espaço sagrado onde se torna visível o invisível segundo Brook (Brook 2008: 57-58); ou ainda nesse poder revelador da crueldade humana que, segundo Artaud, o teatro partilha com a peste (Artaud 1996: 31); se atentarmos em tudo isso, dizia eu, percebemos como

precisaríamos muito mais do que uma temporária experiência de aprendizagem em contexto académico para realmente irmos ao fundo do que significa fazer teatro.

Pode dizer-se que a preservação deste legado se deve àqueles que, ao longo dos anos, foram assegurando a passagem do testemunho de mestre para mestre do património desta escola teatral. Neste processo, como seria inevitável, foram ocorrendo alterações que resultam da adaptação dos princípios e métodos aos tempos, e da apropriação que cada um ia fazendo do legado anterior. Peter Brook, consciente dessa consequência inevitável de que a passagem de saber acarreta em si uma natural evolução desse mesmo saber, refere-se do seguinte modo ao legado de Artaud:

Quando se trata de profetas, devemos separar o homem dos seus seguidores. Artaud nunca realizou o seu próprio teatro: talvez a força da sua visão resida no facto de ser a cenoura à frente do nosso nariz, inalcançável. Ele próprio falava sempre de um modo de vida completo, de um teatro em que a actividade do actor e a do espectador fossem motivadas pela mesma necessidade desesperada. Aplicar Artaud é trair Artaud: traí-lo porque só se explora uma parte do seu pensamento; traí-lo porque é mais fácil aplicar regras ao trabalho de um conjunto de actores dedicados do que às vidas dos espectadores anónimos que entram por acaso pela porta do teatro. (Brook 2008: 75)

Conforme se constata por esta análise de Brook em relação ao trabalho de Artaud, é evidente que até chegar a nós, este corpo de trabalho foi-se transformando, evoluindo, completando, e em alguns casos seguramente por via da eliminação, pelo que se acredita podermos estar hoje perante uma linguagem própria de uma escola teatral dotada de um conjunto de técnicas e princípios, eventualmente até comuns a outras correntes de ensino do teatro, mas que, neste caso particular, se distingue pela forma como se entrelaçam os três pilares fundamentais à sua existência: uma estética que é uma técnica, que é uma ética.

A apropriação desta «língua comum» também fez parte deste processo de aprendizagem, com diferentes níveis de assimilação dos diferentes conceitos, pelos diferentes alunos. Porque esta não é uma aprendizagem mecânica, em que nos mandam para casa com uma espécie de dicionário da “escola teatral”, para que o estudemos e assim fiquemos a aprender o que quer dizer cada um dos termos. Esta é uma aprendizagem, que tal como tudo o resto neste percurso, se faz de forma orgânica, e onde, através da experimentação individual de cada um, vai ganhando forma o que cada

um dos conceitos significa. É no fazer e no experimentar que o aluno percebe que estar disponível para fazer teatro não é apenas ter tempo na sua agenda para uma aula ou para um ensaio; que “brincar ao teatro” é uma coisa muito séria; e que participar num grupo não é só estar a fazer uma coisa ao mesmo tempo com uns amigos ou conhecidos que gostam muito de teatro.

Este relatório resulta de um processo de criação que culminou num espetáculo criado por um grupo de 5 pessoas (4 alunos e 1 orientador/encenador). É, portanto (ou deverá ser), o resultado único de um trabalho coletivo, que só se atinge porque nesse processo de criação cada um de nós colocou o seu percurso individual ao serviço de um objetivo comum.

Naturalmente que cada um dos elementos do grupo experimentou processos, acontecimentos e experiências distintas em cada um dos momentos partilhados. Dessas experiências resulta também que a relação de cada um de nós com o corpo conceptual que compõe a escola se foi formulando a ritmos e níveis distintos, e que a construção desse conhecimento se fez consoante o problema de investigação que cada um se propôs analisar.

Como já foi referido, a opção metodológica do presente relatório resulta também do facto de os alunos do mestrado terem sido convidados, em abril do corrente ano, a integrar a equipa de um outro projeto de investigação mais abrangente relativo a esta questão do corpo conceptual desta escola teatral. Trata-se do projeto “Teatro e Linhagem: um caso austríaco-argentino-português”, coordenado também pelo orientador, Professor Doutor António Branco.

No sumário do referido projeto, as questões de investigação e respetivos objetivos são descritos da seguinte forma:

«O início do séc. XX viu nascer uma nova conceção da formação do ator que contrapôs aos métodos declamatórios tradicionais o *training* de um ator-criador que se queria completo, o que implicava muni-lo de uma nova poética para o desenvolvimento harmonioso de corpo, espírito e carácter, como defendeu Copeau. Na sequência desse movimento reformador e a partir dos padrões instituídos pelo Teatro de Arte de Moscovo, de Stanislavski e Nemirovich-Danchenko, ou pela Ecole du Vieux Colombier, de Copeau, foram brotando um pouco por todo o ocidente os teatro-escola e os teatros-laboratório como os que Meyerhold, Boleslavski, Piscator, Strasberg, Adler, Lecoq, Decroux, Brook, Grotowski, Chaikin, Barba ou Mnouchkine, entre outros,

criaram, desde os primórdios muitos deles fortemente influenciados pelos modelos orientais de formação artística, filosófica e religiosa, de que os ‘parampara’ são exemplo culminante. Na Rússia e nos USA, em particular, a influência desse modelo, baseado na transmissão oral e presencial de mestre para discípulo de uma técnica associada a valores estéticos e éticos específicos, foi evidente, gerando uma miríade de ‘grupos familiares’ nitidamente identificáveis, de que os vários ramos do Method ou das muitas escolas teatrais russas e polacas são paradigma proeminente. Essas escolas têm em comum o facto de se referirem ao mesmo fundador, Stanislavski, de quem se reclamam herdeiras diretas ou indiretas, levando os seus mais conhecidos protagonistas e os estudiosos a explicitar a série genealógica legitimadora dessa condição. Esta estratégia de legitimação, baseada na identificação dos indivíduos da linhagem cuja ascendência sucessiva confirma a ligação histórica ao pai-fundador, repete-se um pouco por toda a parte onde a influência de Stanislavski se fez sentir, independentemente do rigor histórico da série genealógica assim estabelecida ou da propriedade com que cada um dos indivíduos dessa sequência interpretou e aplicou os ensinamentos do mestre primordial, factos para os quais muitos estudiosos já alertaram sobejamente.

A finalidade deste projeto não é, contudo, a análise do legado de Stanislavski, já tão profusamente estudado, mas sim, através do estudo de caso de uma linhagem austríaco-argentino-portuguesa (Hedy Crilla, Adolfo Gutkin, Manuela de Freitas), desenhar um protótipo metodológico, até ao momento inexistente na bibliografia conhecida sobre a matéria, que seja capaz de, em contextos muito diferenciados, dar resposta ao seguinte conjunto de questões, todas referentes aos ofícios do teatro:

Q1. Na estratégia discursiva de legitimação de uma linhagem teatral, que papel cumpre e como é apresentado o seu alegado fundador?

Q2. Quais são as categorias (estéticas, éticas, técnicas, linguísticas, etc.) mais relevantes para o mapeamento identitário de uma ‘linhagem teatral’?

Q3. Quando uma linhagem teatral assume a existência de influências exteriores à sua matriz principal, que função têm elas na construção da identidade individual e coletiva?» (cf. Anexo).

A tarefa 6 do referido projeto, para a qual o presente relatório também contribuirá, intitulada “Multimodal lexicon”, prevê a construção de 15 entradas lexicais relativas a termos e conceitos considerados essenciais na “linhagem teatral” em apreço, aparecendo no projeto explicada da seguinte forma:

«The objective of T6 is to produce 15 lexical entries, which will become prototypes of a multimodal knowledge database on domain terminology. The entries (database

sheets) correspond to descriptions/definitions of concepts structured in the oral discursive form but also in other codes and formats: video, image, audio. Concept denominations (terminological units, collocations or phraseologies or periphrastic denominations) and respective explanations will be analysed in a semasiological and onomasiological perspective, to contribute to the identitary fixation of the lineage through the establishment of a nomenclature related to canonical procedure, principles and exercises.» (cf. Anexo)

É precisamente sobre o tratamento dos conceitos que mais impacto tiveram na minha experiência de criação do espetáculo que me debruçarei a seguir.

Num dos seminários de trabalho de projeto, realizado em junho, o orientador, Prof. Doutor António Branco, propôs-nos que os relatórios de mestrado fossem estruturados em torno de uma reflexão que deveríamos aprofundar sobre o processo de criação que estávamos a desenvolver, tendo como pontos de referência quatro conceitos-chave da “escola teatral” e visando os seguintes objetivos de trabalho:

- a) Começar, desde logo, a experimentar o procedimento de verbalização dos conceitos a partir de uma prática artística concreta;
- b) Conferir ao trabalho realizado no âmbito deste mestrado uma utilidade conciliável com a investigação sénior;
- c) Estruturar a reflexão em torno da complexidade do processo de criação a partir de pontos de vista concretos (os 4 conceitos), assim permitindo uma maior organização do nosso pensamento sobre o próprio processo;
- d) Testar a hipótese de cada um dos “conceitos” autonomizados ser, na realidade, uma “porta de entrada” para um mesmo espaço, para onde todos os outros confluem, e onde se configura uma “visão” holística do ator (v. Branco 2011a:48-52).

Foi a partir daqui que cada um de nós chegou a um conjunto de 4 conceitos extraídos de uma lista muito mais vasta (cf. Anexo), a qual correspondia, salvo uma ou outra exceção, à terminologia com que havíamos contactado nas aulas práticas durante a parte curricular do mestrado, e agora durante os ensaios. A escolha dos 4 termos também foi determinada pelo facto de nos terem surgido, de alguma forma, como

determinantes ou condicionantes do nosso processo individual de criação. Assim, e para um melhor entendimento do que pode representar o seu significado no conjunto geral de conceitos que esta “escola teatral” apresenta, optei, no meu caso, por aprofundar e analisar neste relatório, o significado dos conceitos de «Ética», «Confiança», «Resistência» e «Racional» por serem aqueles que, conforme pretendo demonstrar neste ponto do relatório, estiveram mais ligados ao percurso pessoal que fiz nesta experiência de criação teatral e que de uma ou outra forma marcaram o resultado final do meu trabalho e, inevitavelmente, o trabalho de todo o coletivo.

Conceito 1 - Ética

No dicionário, Ética surge-nos enquanto “1) parte da Filosofia que se ocupa dos costumes, da moral, dos deveres do Homem; ciência que trata da ambivalência entre o bem e o mal e estabelece o código moral de conduta; 2) conjunto de princípios morais e de conduta pelos quais se rege o indivíduo na sua vida ou no desempenho de uma profissão ou atividade.” (DLPC).

No presente verbete, apresentarei o conceito com a história e o significado que ele assume na prática teatral a que me tenho vindo a referir.

A ética foi apontada por Stanislavski como um dos pressupostos basilares para o trabalho do ator, considerando-a um dos mais importantes estímulos ao seu ato de criação. Dizia ele que o actor “[...] precisa de ordem, disciplina e um código de ética, não apenas para as circunstâncias gerais do seu trabalho, mas também e especialmente, para atingir os seus objetivos (...) artísticos”. (Hapgood, 2001: 85).

Referia-se aqui Stanislavski à importância da conduta do ator, tanto em relação ao grupo, como em relação à própria comunidade onde se insere e para quem, em última instância, ele cria.

Também na sua obra *A construção da personagem*, Stanislavski aborda esta questão da seguinte forma:

Suponhamos que um ator de uma produção cuidadosamente bem preparada, por preguiça, negligência ou desatenção, afasta-se de tal modo da verdadeira interpretação de seu papel, que venha a cair numa rotina puramente mecânica. Terá ele o direito de fazer isso? Afinal de contas não foi só ele que encenou a peça, não é ele o único responsável pelo trabalho que ela consumiu. Neste empreendimento, um trabalha por todos e todos por um. É preciso haver responsabilidade mútua e quem quer que traia esta confiança deve ser condenado como traidor.

A despeito de minha grande admiração pelos esplêndidos talentos individuais, não creio no sistema do estrelato. Nossa arte tem raízes no esforço criador coletivo. Isto requer uma atuação de conjunto e todo aquele que prejudicar esse conjunto comete um crime, não é só contra os seus colegas, como também contra a própria arte de representar de que é servidor. (Stanislavski 2005: 341-342).

Este mesmo princípio de postura ética do ator foi mais tarde defendido por Grotowski na sua afirmação de princípios, precisamente no último dos dez que ela contém, em que aborda os requisitos que o ator deve preencher para que realize o «ato total» que é a sua arte, explicando-o do seguinte modo:

Este acto não pode existir se o actor se preocupar mais com o seu encanto, com o seu sucesso pessoal, com os aplausos, com os honorários, do que com a criação, entendida na sua forma mais elevada. Não pode surgir se o actor o subordinar à importância do seu papel, à sua posição no espectáculo, ao dia ou ao tipo de público. Não pode haver acto total se o actor, mesmo fora do teatro, dissipar os seus impulsos criadores, se, como já dissemos, os bloquear, especialmente através de compromissos de natureza dúbia, ou utilizando premeditadamente o acto criador como meio de favorecer a sua própria carreira. (Grotowski 1975: 209)

Na escola teatral em estudo, a questão da ética apresenta-se, tal como já foi referido anteriormente, como um dos três principais pilares de sustentação de um verdadeiro grupo de teatro. Na entrevista a Sebastiana Fadda e Rui Cintra, ao falar da experiência de criação da Comuna, Manuela de Freitas resume essa experiência dizendo: “Criámos uma estética, que é uma técnica e uma ética” (Fadda & Cintra 2004:46). Nessa mesma entrevista, Manuela de Freitas esclarece ainda que:

Toda a estética do espectáculo pressupunha, por exemplo, que os actores estivessem todos em cena. Isso tem a ver com uma ética também: ninguém ficava no camarim, a

jogar às cartas e a ter conversas enquanto os outros representavam. [...] Ao estarmos em cena do início ao fim, éramos todos autores e responsáveis pelo espectáculo. (Fadda & Cintra 2004: 46)

Deste ponto de vista, a ética está, em primeiro lugar, intrinsecamente ligada à questão da coresponsabilização e coautoria no ato de criação. É este sentido ético de «entrega a um objetivo comum» e de «partilha de responsabilidade na criação artística» que garante, também, o ambiente de confiança necessário ao estado de liberdade que o ator precisa para criar: saber que se pode entregar à experimentação, na certeza de que há quem esteja de vigília (os outros membros do grupo) e que por isso todos os momentos são partilhados e todas as decisões dizem respeito ao coletivo. E é esta opção que condiciona, em última instância, como refere Manuela de Freitas, a estética da escola. Este envolvimento de todos em todas as fases do processo de criação teatral não é apenas resultado de uma exigência ética, mas é também uma questão técnica – a que pressupõe que o teatro só acontece se houver um grupo, um coletivo, com um objetivo comum - que terá repercussão no trabalho final. Por isso se insiste que é este o traço tão particular desta escola, ao definir-se como «uma estética que é uma ética que é uma técnica».

No entanto, a questão da ética não é apenas interna ao trabalho do coletivo: tem também muito a ver com a forma como o grupo se relaciona com o seu público e com a comunidade para quem trabalha. A questão do ritual não deixa nunca de estar presente, neste ato voluntário da parte dos atores de convocar o público para um espaço onde lhe querem contar uma história. Há também uma enorme responsabilidade neste ato que Grotowski define como «ética artística» e que se prende com a autenticidade do autor ao revelar-se em palco, colocando a questão da seguinte forma:

É este o cerne do problema ético: não esconder o que é básico, seja moral ou imoral. Em arte, a nossa primeira obrigação é oferecer a nossa presença mais pessoal possível.

Outra coisa que faz parte da ética da criação é corrermos riscos. Para criar é preciso correr o risco de falhar. Quer dizer que não podemos correr um caminho velho ou conhecido. A primeira vez que seguimos um caminho é uma entrada no desconhecido, um processo vero de pesquisa, de confrontação especial, resultante de uma contradição. [...] Quando abordamos pela segunda vez o mesmo campo, quando seguimos o caminho velho, já não

temos desconhecido a que nos referir; restam só os truques – estereótipos, filosóficos, morais ou técnicos. (Grotowski 1975: 190).

Também Peter Brook se refere a esta necessidade de autenticidade do ator como fundamental para recuperar a confiança do público no teatro, que ele acreditava, à data, estar em decadência, em comparação a momentos anteriores em que o teatro sagrado tinha tido maior vitalidade. Defendia por isso que:

Hoje é ao contrário. O teatro é pouco desejado e quem lá trabalha merece pouca confiança. Por isso não podemos esperar que o público compareça com devoção e atenção. Nós é que temos de captar a sua atenção e fazê-lo acreditar.

Só o conseguiremos se provarmos que não há truques, que nada está escondido, abrindo as mãos e mostrando que não temos nada na manga. Nessa altura poderemos começar. (Brook 2008: 138)

Para além de ser um dos três pilares fundamentais desta escola, para mim a Ética poderá até considerar-se a viga central deste edifício, já que, enquanto conjunto de princípios, surge como elemento orientador de todas as relações que conduzem à criação teatral: a relação do ator consigo mesmo; a relação dos atores entre si, na forma como constroem o coletivo; a relação entre atores e encenador; a relação do grupo com o público; a relação com a história que contam juntos; e até a relação com a História (no sentido do cumprimento de uma determinada função social em relação ao momento histórico em que o ator/encenador/grupo se encontra – a tal «actualidade duradoira» de que falava Fernando Amado).

Tivemos a primeira reunião para discutir o projeto com o Professor António Branco no dia 8 de Setembro de 2011. Neste primeiro encontro foi-nos pedido que ponderássemos bastante sobre o que significava para o nosso trabalho tê-lo como orientador, assumindo o compromisso de que, durante um ano, iríamos trabalhar para formar um coletivo teatral e não com um objetivo final de sermos atores. E logo neste primeiro encontro deparámos com a mais comum das dificuldades em formar um grupo: a real disponibilidade dos seus elementos.

Uma das regras básicas nesta escola teatral, para a existência e funcionamento de um grupo, é a necessidade de estarem sempre todos presentes em todos os momentos do processo de criação.

O que acontece, na realidade, é que todos nós vamos colocando muitas outras prioridades à frente do teatro. Algumas, por vezes, não passarão de pretextos para não arriscarmos mergulhar de cabeça num projeto que exige uma dedicação e exposição como poucas coisas nas nossas vidas. E foi o que aconteceu ali. Ao tentarmos marcar algo tão simples como um calendário de trabalho, que exigia uma compromisso de uma noite por semana, quatro de nós não conseguíamos encontrar um dia da semana em que se poderiam juntar. A discussão arrastava-se sem fim à vista, sempre com argumentos mais do que legítimos, mas à medida que a discussão avançava, alguma coisa em mim ia fazendo com que a tolerância para com aquela conversa terminasse.

Não sei se consegui sequer perceber o que me estava a acontecer, mas foi como se algo maior que eu me empurrasse para dizer aos meus parceiros que se eu podia deixar os meus filhos para estar ali, quando deveria estar com eles, poucas coisas das que poderiam ali ser apresentadas como motivo para uma indisponibilidade poderiam por mim ser compreendidas. Fi-lo num tom de voz algo alterado, o que terá causado alguma surpresa no grupo.

Como o Professor António Branco mais tarde referiu nessa sessão, a minha reação poderia muito bem ser a “da urgência do teatro”.⁹

Sáímos dessa sessão de trabalho sem grandes decisões, mas a conversa e provavelmente a minha reação terão sido determinantes para que acabássemos por ficar apenas quatro pessoas e para que daí em diante, a questão da disponibilidade nunca mais se colocasse como obstáculo para o processo avançar.

A existência de uma ética em todos os momentos de trabalho do grupo poderá ficar apenas estabelecida como uma daquelas evidências teóricas que depois dificilmente terá uma forma de aplicação prática, dificultando a nossa compreensão sobre as implicações desta vertente do trabalho que poderemos quase considerar universal, porque comum à nossa vida em sociedade. No entanto, a partir da minha experiência neste processo, posso seguramente afirmar que foi o aspeto que maior

⁹ Retirado das notas do meu diário de projeto do dia 8 de Setembro de 2011.

influência teve na minha postura face a esta novidade que seria para mim a visita guiada ao mundo do ator.

Julgo ter tido sempre noção das minhas limitações, quando iniciei o projeto. O primeiro ano do mestrado já tinha obviamente servido para eu poder fazer uma leitura mais correta do que essas limitações poderiam significar, o que não impedia que eu sentisse que, com a realização prática de um projeto de criação, eu pudesse finalmente confrontar-me com elas de modo mais aberto. Em primeiro lugar pela minha total inexperiência e falta de conhecimento prático e teórico sobre o mundo do teatro, o que, podendo até não ser necessariamente uma desvantagem, seria pelo menos uma dificuldade. Em segundo lugar, por ter a noção de reunir uma série de características pessoais que, pelo menos à primeira vista (e talvez até por uma questão de preconceito meu), eu entendia ser limitadora da possibilidade de representar. A título de exemplo posso enumerar algumas das características que eu intuía poderem vir a tornar-se obstáculos:

- A ideia de que, sendo eu uma pessoa “normal” e “equilibrada”, teria muito pouco para poder transportar para o mundo da representação, no sentido do que até aí era o meu entendimento do que significava “construir uma personagem”. Esta julgo ser uma das primeiras ideias pré-concebidas que eu trazia e que se prende com o velho estereótipo dos atores como gente “excêntrica” e/ou mais ou menos “instável”;
- O de ser por norma uma pessoa bastante reservada, fazendo com que tivesse alguma dificuldade em lidar com a necessidade do contacto físico ou com situações de maior exposição emocional;
- O facto de ser profundamente racional e habituada a ponderar muito todas as minhas ações, o que poderia ser um enorme obstáculo à libertação da espontaneidade necessária, sobretudo em contexto de ensaios e improvisações.

A definição da escola como uma estética que é uma ética e uma técnica, para além de, numa fase inicial, me ter suscitado sobretudo curiosidade, concedeu-me, depois, a base de confiança de que eu necessitava para experimentar de forma mais completa o desafio que me era colocado.

Essa base de confiança estabeleceu-se logo no primeiro ano do mestrado com efeitos na relação de grande proximidade que acabou por surgir entre todos os elementos da turma. Este aspeto facilitou grandemente o trabalho nesta segunda fase, já que os quatro atores envolvidos nesta criação já se conheciam bem e traziam consigo essa base de confiança que eu sabia vir a possibilitar-me o estado de liberdade necessário para explorar mais a fundo a minha experiência de atriz. Esta questão, no meu caso particular, colocava-se de forma mais acutilante nas situações em que eu recebia indicações do orientador para fazer um determinado exercício de improvisação sozinha, onde tinha que lidar com níveis de exposição aos quais não estava habituada.

Num trabalho como o que realizámos para criar o espetáculo *Tem dói-dói?*, a maior parte das improvisações resultaram de trabalhos de exploração interior muito pessoais, os quais são necessariamente partilhados com o restante grupo. No caso de pessoas sem grande (ou mesmo nenhuma) experiência de representação, como é o meu, este sentido de ética associado à confidencialidade e à confiança do trabalho no espaço de ensaio é fundamental para que o processo criativo seja fluido e fecundo.

Há também um outro aspeto que considero importante como experiência retirada do contexto das improvisações realizadas nos ensaios, que se prende com o facto de haver um sentido crítico entre o grupo que assegure que depois se faça uma filtragem séria daquilo que é supérfluo e estritamente do foro pessoal, deixando apenas como resultado de trabalho aplicável ao espetáculo aquilo que deve ser considerado matéria criativa.

Aqui o sentido de ética do grupo tem não só a ver com o respeito pela exposição pessoal do ator, ajudando-o a preservar-se, como também o respeito pelo público, que não deve ser sujeito a exercícios de exibicionismo confessional, tornando-se fundamental essa capacidade de selecção.

Numa das minhas primeiras improvisações para o *Tem dói-dói?*, pedi-me o orientador que fizesse o exercício de imaginar que estava perante o meu marido moribundo, usando para esse efeito as imagens que tinha retido da leitura do conto “O Cesto” que um dos colegas tinha feito momentos antes. Um dos meus colegas fez de marido, deitado no chão, como se estivesse morto, e eu tinha como premissa para este exercício não falar, embora pudesse emitir os sons que quisesse e pudesse também tocar e mexer no marido moribundo.

Lembro-me da dificuldade enorme que tive em lidar com estas duas premissas: expressar-me sem recorrer a palavras era uma coisa à qual não estava habituada e obrigava-me a explorar em mim recursos que, ainda que admitindo que os tenho como qualquer outra pessoa, percebi claramente que não estou habituada a usar; depois, a questão de ter que me relacionar com o corpo do meu colega como se do meu marido se tratasse era também um desafio às minhas dificuldades pessoais de gestão do contato físico. Olhar o corpo do outro como instrumento de trabalho era também algo novo.

Conforme registei nas minhas notas daquele dia (12/10/2011), me ajudou sobretudo a possibilidade de recorrer às imagens do conto, que eu também conhecia muito bem, das várias leituras que à data já tinha feito. As imagens de uma mulher de preto que passa as mãos pelo cabelo e que cheira o seu homem acabaram por servir de foco orientador à minha improvisação, dando lugar, posteriormente, à viúva que fala com o seu marido moribundo, junto ao seu leito de morte.

Apesar de tudo, senti claramente que não foi uma improvisação de alguém completamente livre, mas que os bloqueios com os quais tive que lidar neste exercício foram mais resultado de questões que ainda tinha que resolver comigo mesma (a minha dificuldade no contato físico com o outro, por exemplo), do que de eu estar preocupada com o ambiente em que estava a realizar o exercício. Nesse sentido, sentia-me, com aquelas pessoas, com o chão necessário para poder explorar os meus recursos, ainda que lutando com os meus limites, como foi o caso.

Como referi logo na introdução deste relatório, a ética, funciona, no meu entender, como uma espécie de cimento que traz a solidez necessária ao trabalho de criação teatral resultante das técnicas utilizadas nesta escola, e que se traduz numa estética particular. Poderia talvez definir-se como uma “estética do compromisso”: consigo próprio (o ator); entre o grupo; para com o público; para com a história que se conta; e para com a História.

Conceito 2 - Confiança

Este termo, que significa “credibilidade, bom conceito que se tem de alguém ou de alguma coisa; segurança, garantia, esperança firme que se sente em relação a alguém

ou alguma coisa.”, pode também ser entendido como “familiaridade, franqueza de modos ou de proceder”. Quando utilizada a expressão “excesso de confiança”, pode entender-se como “atrevimento, má criação, intrometimento; excesso abusivo de intimidade”. (DLPC)

No prefácio da obra *Para um teatro pobre*, de Jerzy Grotowski, Peter Brook, referindo-se à experiência que teve ao trabalhar com o encenador polaco, aborda a questão da confiança no teatro da seguinte forma: “Ele [Grotowski] trabalhou duas semanas com o nosso grupo. Não descreverei o trabalho. Porquê? Primeiro, porque semelhante trabalho só é livre se for confidencial, e a confiança depende da certeza de não ser divulgado.” (Grotowski 1975: 9)

Esta afirmação de Peter Brook é coincidente com a convicção do próprio Grotowski sobre a total confiança como base de trabalho do ator, e como condição para o estado de transe que ele identifica como necessário à representação, descrevendo-o do seguinte modo:

Transe tal como o entendo, isto é, a capacidade de concentração num sentido teatral particular, e que pode atingir-se com um mínimo de boa vontade.

Se eu tivesse de exprimir tudo isto numa frase, diria que se trata da dádiva de si próprio. Há que dar-mo-nos totalmente, na nossa mais profunda intimidade, com confiança, tal como nos entregamos no amor. A chave é essa. A autopenetração, o transe, o *excesso*, a própria disciplina formal – tudo isso se pode realizar se nos dermos inteiramente, humildemente, sem defesas.

Esse acto é culminante. Conduz ao apaziguamento. Nenhum exercício, em nenhum dos diferentes domínios da preparação do actor, deve constituir um exercício de aptidão. Os exercícios devem, antes, desenvolver um sistema de alusões que conduza ao impalpável e indiscreto processo da dádiva de si mesmo. (Grotowski 1975: 35)

A questão da confiança também é transversal à obra de Stanislavski. De acordo com o *Manual do Ator*, Stanislavski descreve assim o processo de criação coletiva: “[...] Nossa arte é um empreendimento coletivo em que todos dependem de todos. (...) Os talentos só podem desenvolver-se (...) sob uma atmosfera de amizade recíproca.” (Hapgood, 2001:58)

Ora, tal como na nossa vida, também o ator só terá condições para um ato de entrega total se se sentir resguardado por um sentimento de confiança. É este o princípio que subjaz a esta necessidade reafirmada pelos vários mestres desta escola teatral: o princípio segundo o qual o teatro, enquanto ato total, como o descreve Grotowski, precisa que o grupo de pessoas que partilharão essa experiência não constitua ele próprio qualquer tipo de obstáculo ao seu trabalho, ainda que de forma involuntária.

Também na sua obra *Espaço Vazio*, Peter Brook se debruça sobre esta questão quando a dado momento descreve o efeito da opção cada vez mais comum de encurtar o tempo que as companhias tinham para preparar as suas peças, como uma das principais contribuições para aquilo que ele chama de «Teatro do Aborrecimento Mortal». Para ilustrar esta diferença ele compara o teatro comercial que então se fazia na Broadway e em Londres, com as peças russas a que tinha assistido, ensaiadas segundo o modelo de trabalho de Stanislavski, ou ainda com o exemplo do Berliner Ensemble, de Brecht, que ele reconhece ter como prática trabalhar livremente em termos temporais, chegando a demorar cerca de doze meses para preparar a apresentação de cada novo espetáculo, enquanto que as produções do teatro comercial em Nova Iorque ou Londres se viam cada vez mais pressionadas a apresentar os seus trabalhos no espaço de três semanas, devido a questões económicas, concluindo que:

Nestas condições torna-se raro encontrar a calma e a segurança que anulam o receio de exposição. Refiro-me à intimidade real e discreta que nasce quando se trabalha durante muito tempo com alguém, desenvolvendo uma verdadeira relação de confiança – na Broadway, é frequente ver gestos grosseiros de auto-exposição, embora isto nada tenha a ver com a relação subtil e sensível entre pessoas que trabalham e confiam umas nas outras. (Brook 2008: 23)

De destacar também aqui a questão da confiança não só entre atores, mas também entre os atores e o encenador, particularmente defendida por Grotowski, que a descreveu como fundamental para o processo de criação do ator:

Existe algo de incomparavelmente íntimo e produtivo no trabalho com o actor que a mim se confia. Tem de ser atento, confiante e livre, pois o nosso labor consiste em explorar as suas capacidades ao extremo. O seu desenvolvimento é acompanhado minuciosamente, com o meu espanto e o meu desejo de o ajudar; o meu

desenvolvimento projecta-se nele, ou antes, *encontra-se nele* – e o nosso desenvolvimento comum torna-se revelação. Não é instrução dada a um aluno, mas a descoberta de outra pessoa, na qual o fenómeno do «nascer de novo ou nascimento partilhado» se torna possível. O actor renasce – e, com ele, renasço eu. É uma forma inábil de o exprimir, mas o que se verifica é uma total aceitação de um ser humano por outro ser humano. (Grotowski 1975: 22-23)

Para Grotowski, esta relação de confiança pressupunha entrega total tanto do ator como do próprio encenador, que não poderia ficar apenas no papel de observador que dá orientações a partir de fora. O papel do encenador para Grotowski ficou bem exposto no ponto IV dos seus 10 princípios básicos de trabalho, onde aparece explicado da seguinte forma:

Um actor só pode ser guiado e inspirado por alguém que se entregue sinceramente à sua actividade criadora. Guiando e inspirando o actor, o encenador tem de permitir que, simultaneamente, ele o guie e inspire. É uma questão de liberdade, de colaboração, e isto não implica a falta de disciplina, mas respeito pela autonomia dos outros. O respeito pela autonomia do actor não quer dizer anarquia, ausência de exigência, nem discussões intermináveis com substituição da acção por torrentes de palavras. Pelo contrário, o respeito pela autonomia significa exigências, a expectativa de um esforço criador máximo e da revelação mais pessoal. Assim compreendida, a solicitude pela liberdade do actor nasce da plenitude do guia, e não da sua ausência de plenitude. Tal falta implica imposição, ditadura, domesticação, superficial. (Grotowski 1975: 204)

Manuela de Freitas aponta a necessidade da existência de um encenador em quem ela confie cegamente como imprescindível ao seu trabalho de atriz. Sem essa figura de confiança não é possível o mergulho no desconhecido e, portanto, o ato criador, conforme a própria relata:

Uma das experiências mais traumáticas que eu tive foi numa peça em que a encenadora achava que tudo o que eu fazia era muito bem feito. Se calhar era, salvo a devida modéstia. Um dia, para mostrar o meu horror perante aquilo, fiz uma mesma cena de cinco maneiras diferentes e ela achou todas muito boas. Não havia uma linha, portanto saía-me umas vezes duma maneira, outras doutra. A personagem ia-se soltando, mas eu não sabia quem era a personagem. Foi uma experiência difícil. Para mim o encenador é fundamental, desde que saiba o que quer e que mo peça. Eu respeito o encenador e só

sei trabalhar tendo confiança. Preciso saber para onde lançar a seta. É a tensão entre o conhecido e o desconhecido. Cada espectáculo é um mergulho no desconhecido. E é perigosíssimo para mim. Tenho medo, não sei para onde vou, o que me vai acontecer. (Fadda & Cintra 2004: 51)

Podemos estabelecer um paralelo entre a função do encenador, nesta conceção de teatro, e a função do maestro numa orquestra. Individualmente cada um dos músicos que compõem a orquestra pode ser de um extremo talento e virtuosismo, mas são as indicações que o maestro dá que fazem com que o efeito final nos faça apenas sentir que estamos a ouvir música, e não que estamos a ouvir trinta e tal ou sessenta e tal músicos a tocar uma coisa. Se a prestação da orquestra for boa, apenas nos conseguimos concentrar na música, mas se os instrumentos não estão afinados, ou os músicos não estão ritmicamente alinhados, a nossa atenção perde-se nestas pequenas imperfeições e a noção do todo, que é a obra musical, dilui-se. É obrigação dos músicos praticarem o suficiente e assegurarem o bom estado dos seus instrumentos para, no momento certo, poderem dar resposta ao que lhes é solicitado pelo maestro, do mesmo modo que é responsabilidade do ator cuidar do seu corpo e da sua voz, conhecer o texto, saber o texto (se tiver texto) e saber porque é que está envolvido naquele projeto, para que esteja totalmente disponível para seguir as indicações de quem o dirige.

Também Manuela de Freitas, numa entrevista realizada para o programa Bairro Alto, da RTP2, em 2011, utiliza esta metáfora para explicar o que significa para ela essa relação entre ator e encenador, e quais as responsabilidades do ator para se manter em constante estado de disponibilidade de criação:

MF - [...]. O violinista toca muito bem, tem um violino, mas o violino tem que ser de boa qualidade. O ator é o seu próprio instrumento, portanto o ator tem de ter boa qualidade física, tem de estar em boas condições, tem de ter a voz em condições...

JFG – E o encenador é o violinista?

MF – O ator também é, quer dizer, toca o seu próprio instrumento. O encenador é o maestro. Mas o violino tem de tocar bem. Ora, o que eu não gosto quando os atores fazem coisas que acho que os estraga, que lhes dá clichés, que ficam com truques, que ficam com máscaras, é porque estão a estragar o instrumento.

JFG – Estão a deixar mossas no violino?

MF – Estão a partir as cordas, estão a por o violino à chuva e depois quando se vai tocar aquilo desafina. O ator tem uma obrigação de cuidar deste instrumento e este instrumento

é corpo, é alma, é espírito, é inteligência, é conhecimento... O ator tem que ler, tem que ir ao cinema, tem que ver coisas bonitas, tem que pensar, porque quando vai para cena ele leva isso tudo. E, por isso, o instrumento tem que estar em boas condições. (Gouveia 2011: 8)

Numa experiência de teatro como a que partilhei ao longo deste processo e que resultou, numa primeira fase, na apresentação do exercício *Um dó-li-tá*, e nesta segunda fase no espetáculo *Tem dói-dói?*, a questão da confiança no grupo revelou-se um aspeto determinante para os resultados que íamos obtendo ao longo dos exercícios desenvolvidos e das improvisações realizadas.

Tratando-se, no caso do *Tem dói-dói?*, de um trabalho construído sobre um texto não teatral, em que não havia originalmente grandes indicações sobre caracterização física ou psicológica das personagens, indicações sobre possibilidades de cenário, ou qualquer outra contextualização de espaço ou de tempo, tivemos que partir apenas do que seria o trabalho de improvisação que ia surgindo nos nossos tempos de trabalho no laboratório, e das indicações que o orientador nos ia dando à medida que íamos aprofundando as nossas conversas sobre as leituras e interpretações que íamos fazendo sobre os contos.

Estas improvisações (individuais ou em grupo), como já foi dado perceber, eram construídas com base nos contos e naquilo que teríamos de encontrar na nossa história de vida que pudesse ser utilizado para contar da melhor maneira aquelas histórias.

A minha inexperiência colocou-me numa situação difícil pois, apesar de estar muito entusiasmada com a ideia de fazer e de experimentar, não tinha a menor noção de como iria fazer de viúva. Sabia, contudo, que se confiasse nos meus parceiros e no orientador, alguma coisa iria acontecer, e eu apenas teria que me deixar ir, evitando ao máximo que as minhas limitações e bloqueios interferissem. Claro que depois, na prática, não é assim tão fácil, mas foi como aconteceu.

Coisas simples, como o local onde deveria eu ficar junto ao corpo do morto, resultaram de um exercício em que o orientador me pediu que experimentasse ajoelhar-me em vários pontos junto ao corpo e que fizesse essa experiência levando o tempo necessário para perceber que efeitos poderia ter em mim a relação com o «morto», dependendo de qual o ângulo em que o estava a ver ou o nível de proximidade. Foi

experimentando, sentindo e falando sobre isso com o orientador que se chegou à posição junto ao braço direito, perto da cabeça, sem olhar diretamente para o «morto».

Depois, outra enorme dificuldade foi a de encontrar o tom em que aquela mulher falava: era raiva, angústia, medo, alívio? Como falava uma viúva?

Da primeira vez que disse o texto já ajoelhada junto ao «morto» fi-lo em tom de revolta, por me parecer o mais óbvio, já que era a viúva de um homem que sempre a tinha ignorado. Não me senti confortável a fazê-lo e, quando terminei, o orientador confirmou essa sensação ao dizer-me que estava a sair uma coisa forçada. Repeti, e sempre que alguma coisa no texto não estava a sair bem, o orientador interrompia e pedia-me que recomeçasse. Por fim disse-me que a coisa funcionava melhor sempre que, em vez da revolta, ou da raiva, eu falava como se estivesse a falar para mim própria, que o tom de revolta a dada altura já não soava genuíno e verdadeiro. Pediu-me no final deste ensaio para decorar rapidamente o texto, de modo a ficar mais livre para o experimentar. Disse-me ainda que iria encontrar a minha «terceira coisa» quando conseguisse encontrar em mim um sentimento de perda que conseguisse transpor para aquela cena da mulher que fala com o marido que já morreu, sobre o que foi a vida dela com ele, e sobre o que poderá ser ou não a vida dela sem ele. Poderia recorrer ao que provocava em mim a lembrança de alguém próximo que já tivesse morrido, ou de alguma relação que tivesse acabado, ou de qualquer outra coisa que interiormente eu associasse a um sentido de perda, e que pudesse usar para aquela cena.¹⁰

Foram estas as instruções que segui, nem sempre com sucesso, mas sempre com total confiança nos caminhos que me eram propostos. Sabia que o único interesse de todos os que estavam a participar comigo nesta experiência era o de contar aquela história o melhor que pudéssemos com os recursos que tínhamos, e nunca, em qualquer momento, expor a minha vida pessoal e a minha intimidade de forma gratuita. Isto para mim é a ilustração do conceito de confiança.

Nesta minha experiência prática de não atriz a conhecer o teatro através desta escola, foi particularmente importante esta componente de confiança com a figura do “encenador”, que neste caso era representado pelo orientador do trabalho, Prof. António Branco. Reconheci na sua prática uma enorme coerência em relação aos princípios defendidos do ponto de vista pedagógico. Acredito que esta confiança foi recíproca, e

¹⁰ Informação retirada das minhas notas no diário do projeto no dia 28/03/2012.

isso criou as condições necessárias para que eu arriscasse experimentar explorar terrenos que eram totalmente novos e inexplorados para mim.

Esta questão da confiança no encenador não pode ser dissociada, pelo menos no meu entender e à luz do que foi a experiência vivida com este projeto, da noção de mestre, também basilar na construção desta escola teatral, já que ela assenta precisamente num legado que se atribuiu aos grandes mestres do teatro, e à capacidade que alguns dos seus discípulos tiveram de o manter, passando eles próprios a assumir a figura de mestres. António Branco descreve-a como uma escola genética, distinguindo-a das escolas de teatro agenéticas que, segundo ele, são aquelas onde os alunos não têm uma linha ou técnica específica a seguir, sendo estimulados para encontrarem o seu próprio «sistema. Diz ele que:

A escola genética funda a sua acção pedagógica numa noção ausente da escola agenética: a noção de «mestre». O Mestre é o professor *significativo*, como diz George Steiner, o homem que transmite a sua experiência e os seus saberes ao(s) seu(s) discípulo(s), aquele que sabe que: «[E]nsinar com seriedade é lidar com o que existe de mais vital num ser humano» (Steiner 2003:23.).

Esta noção encerra outras duas, ainda mais poderosas e essenciais: a de tradição e a de «linhagem». Ambas («mestre» e «linhagem») historicizam a Arte e a profissão, atribuindo ao aluno um lugar específico num percurso que não foi iniciado por ele, mas que ele passa a ter a responsabilidade de continuar (complementando-o, enriquecendo-o, negando-o, etc.). (Branco 2010: 20)

Não podemos ignorar que o desafio que nos foi lançado como proposta de investigação assenta nessa intenção de demonstrar a existência de uma linhagem teatral austríaco-argentino-portuguesa, que culmina precisamente na figura da atriz Manuela de Freitas, desembocando a sua própria experiência como elemento motivador do curso de mestrado que eu e os meus colegas integrámos.

Neste contexto, nós, alunos, aceitámos este papel ativo de “continuação” desse legado que nos é transmitido pelo orientador, que assume como sua mestre Manuela de Freitas, a qual é por sua vez continuadora dos seus mestres Fernando Amado e Adolfo Gutkin (este último, elo de ligação a Stanislavski por via da sua mestre Hedy Crilla, que leu e pôs em prática o ‘método’ do mestre russo, conforme se pretenderá demonstrar no projeto «Teatro e linhagem: um caso austríaco-argentino-português»).

Este nosso contributo, tal como refere a citação anterior, pode ser de complementaridade, de enriquecimento, ou até mesmo de negação, o que é um pormenor que não deve ser esquecido sobretudo quando muitas vezes a esta ideia de linhagem, ou de relação entre mestre e discípulo, aparece associada a uma atitude de seguidismo. Para o contrariar, António Branco aponta mesmo o caso de Manuela de Freitas, que sendo uma atriz tão fiel aos seus mestres e à sua conceção de teatro, não deixou de experimentar fazê-lo em contextos e companhias tão diferentes como a Comuna, a Cornucópia, a Companhia Teatral do Chiado, e com atores tão diferentes como Luís Miguel Cintra e Almeno Gonçalves (Branco, 2010: 21).

Este é um bom exemplo que faz de Manuela de Freitas uma plena continuadora desse património, à luz da relação entre mestre e discípulo, definida por Steiner, e é também um bom alerta para aquilo que se me apresenta como um dos pontos sensíveis das escolas genéticas para os alunos que as integrem: o perigo do seguidismo efetivamente tomar conta desta relação.

A existência de um mestre pode também levar a uma espécie de comodismo daqueles que dele dependem, deixando de ter uma atitude crítica e desperta, que considero ser fundamental também na criação teatral. Acaba por ser fácil e cómodo descansar em alguém que cremos ter a detenção do saber e que portanto terá as respostas para todas as perguntas.

Isto aconteceu em alguns momentos no nosso processo de criação, em que, precisamente por indicação do nosso orientador, éramos incitados a gradualmente começarmos a trabalhar cada vez mais sem a sua presença, para que aprendêssemos a ganhar autonomia enquanto grupo e a tomar as nossas decisões quando alguma questão de ordem prática surgisse, como por exemplo: como organizar o ensaio, como ensaiar o texto, que opções tomar do ponto de vista da sequência das cenas; o que fazer quando alguma coisa no ensaio anterior não tinha corrido bem, etc. Constatei algumas vezes que a opção mais fácil era a de esperar pelo orientador para ver qual seria a sua opinião, assumindo poucas vezes o grupo o risco de decidir e experimentar por si. Esta era uma situação com a qual eu não me sentia confortável – e fi-lo saber algumas vezes aos restantes colegas –, mas a falta de tempo, o pouco domínio que por vezes ainda havia dos textos e das falas de cada um, a dificuldade em se encontrar um entendimento no grupo sobre a grande história que todos pretendíamos contar, tudo isso levava a que

muitas vezes a opção fosse a de esperar pela opinião do orientador, que acabava por nos conduzir às soluções finais.

Steiner distingue três formas de estrutura que podem caracterizar a relação entre mestre e discípulo: aquela em que a supremacia do mestre destrói o discípulo, roubando-lhe a individualidade e explorando ao máximo a relação de dependência; aquela em que o discípulo subverte, trai e arruína o mestre; e uma terceira que ele chama a «categoria da troca», baseada precisamente numa profunda relação de confiança, e através da qual, por via de um processo de interação e osmose, o mestre aprende com o seu discípulo, ao mesmo tempo em que o está a ensinar. (Steiner 2011: 12). Ele afirma mesmo que:

Obviamente, as artes e os actos do ensino são, no sentido próprio deste termo tão abusivamente utilizado, dialécticos. O Mestre aprende com o discípulo e é modificado por esta inter-relação através de algo que, idealmente, se converte num processo de troca. O acto de dar torna-se recíproco, como nos meandros do amor. (idem: 17).

É nesta relação de aprendizagem que me revejo, reconhecendo embora alguma dificuldade em integrar esta ideia do «mestre», talvez por tradicionalmente estar mais associada às duas estruturas que Steiner primeiro apresenta. Nesta interação entre quem ensina e quem aprende, entendo que, para além da confiança recíproca enunciada por Steiner, a total disponibilidade – outro dos termos que compõem o corpo lexical desta escola – dos envolvidos, é imprescindível ao processo de aprendizagem.

Acho que a responsabilidade do aluno/discípulo neste processo de troca é fundamental e a experiência que tive foi que a troca só não aconteceu mais vezes mais por inércia do grupo do que pelo facto do orientador nos querer conduzir a um determinado resultado.

Recordo a este propósito um exercício que fizemos num dia em que nos foi proposto perceber que lugares ocuparíamos em cena, no início do espetáculo. Foi colocada totalmente do nosso lado esta decisão, mas por mais que falássemos entre nós, e experimentássemos, não chegávamos a uma solução. Para que melhor se perceba transcrevo parte das minhas notas desse registo:

Hoje acho que percebi pela primeira vez o que significa «sentir com a barriga» [ver a propósito desta expressão a explicação do significado de racional, no conceito 4]. E valeu o raspanete que o António nos deu a seguir ao exercício do espaço, em que senti logo que não fazia sentido a proposta dos meus colegas para que ficássemos cada um em cada uma das 4 esquinas do tapete, mas fui muito tímida a manifestar o que pensava, talvez por receio de dizer asneira, ou de ir contra o que parecia ser a vontade da maioria.

Antes do exercício, o António tinha falado sobre uma imagem que tinha tido com as 4 esquinas que representava aquele tapete, e o que senti com a proposta de ficarmos cada um em cada um dos cantos foi que mais uma vez estávamos mais preocupados com a questão do reconhecimento do orientador (ou o «agradar ao mestre»), e não em fazer aquilo que do ponto de vista orgânico fazia mais sentido para nós.

Apercebendo-se da hesitação, tensão e fragilidade da escolha, o orientador dirigiu-se a um dos colegas e pediu-lhe que escolhesse um qualquer exercício à sua vontade, que ele entendesse poder ajudar-nos a definir de uma vez por todas a questão do espaço e do nosso posicionamento em cena. O colega optou pelo exercício das canas e foi o que fizemos. Assim que ouvi a opção pareceu-me logo que não iria resultar. O exercício das canas é um exercício de concentração que dificilmente nos permite a atenção ao espaço e ao outro que me pareciam essenciais para definir a questão que estava em jogo. Ainda assim fomos os 4 buscar as canas e iniciámos o exercício. Acontece que apesar de tentar, passado um bocado tive que interromper e dizer que não o conseguia fazer. Aquilo estava de facto a incomodar-me, até do ponto de vista físico. Era verdadeiramente algo que me estava a remexer as entranhas, a sensação de que estava a fazer algo totalmente artificial, sem qualquer propósito. Senti na barriga que aquilo não fazia sentido.¹¹

Este exemplo ilustra, a meu ver, essa necessidade imperiosa de corresponsabilidade do aluno, nessa relação com a figura do mestre. O desejo de agradar, de ir ao encontro das expectativas que achamos que o mestre pode ter de nós, pode muitas vezes ter um efeito totalmente bloqueador tanto no processo de aprendizagem, se nos ativermos à vertente pedagógica, como no processo de criação, se estivermos a falar de uma situação prática como a que descrevi acima. Também aqui é necessário que se dê espaço a essa terceira coisa que nasce do encontro do saber trazido pelo mestre com as dúvidas, questões e até negações trazidas pelo discípulo. Arriscaria dizer que é quando estas duas realidades se encontram que se produz algo novo e que

¹¹ Notas tomadas no diário de projeto, registadas no dia 25/01/2011.

tem lugar a criação. A este propósito vale a pena citar mais um trecho do ensaio *Espectador Emancipado*, sobre esta relação entre o que diz ser o mestre ignorante e o aprendiz emancipado:

No âmbito da lógica da emancipação existe sempre, entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado, uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro texto escrito –, algo que é estranho tanto a um como ao outro e a que ambos podem remeter-se para verificarem em comum aquilo que o aluno viu, aquilo que diz que viu e o que pensa que viu.

Passa-se o mesmo com a *performance*. A *performance* não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito. (Rancière 2010: 24-25)

É muito interessante esta descrição de Rancière dessa terceira coisa que existe sempre na relação entre mestre e aprendiz, sobretudo por dois aspetos: um deles é a constatação de que há sempre um terreno inexplorado nessa relação que não é dominado nem pelo mestre nem pelo aluno e que é talvez esse o terreno mais fértil da relação, a partir do qual se pode produzir aprendizagem tanto para um como para o outro; o outro aspeto é o paralelismo que ele assinala entre a semelhança da relação entre mestre e aprendiz e artista e espectador. A *performance* aqui não é apenas um ato de transmissão de algo que o artista faz para mostrar ao espectador, mas é também um processo de construção de uma terceira coisa que nasce entre o que o artista criou e o que o espectador recebe ao assistir a um espetáculo. Há também aqui um território a meio caminho que é totalmente novo para ambos, e que será também, porventura, o espaço mais fecundo desta relação.

Na realidade poderia dizer que a cocriação se faz sempre que se chega à «terceira coisa», estejamos nós a falar de mestre e discípulo, encenador e ator ou artista e público. E que a cocriação só é possível, em qualquer destas dimensões, se houver grau idêntico de coresponsabilização de todos os envolvidos no processo. Ora para atingir esse grau de coresponsabilização em todos estes níveis de relações que implicam o ato teatral, a confiança surge sempre como ponto de partida. O ator deve confiar nos seus recursos, nos seus companheiros de criação, no seu encenador/mestre; o encenador

deve confiar que os atores que dirige têm o nível de entrega e de disponibilidade de que ele necessita para construir a partitura do espetáculo; e o público, sentirá o trabalho que lhe é apresentado é autêntico e sem truques, e a partir daí confiará.

Em jeito de conclusão e citando mais uma vez Peter Brook, a magia do teatro tem a ver «com a relação subtil e sensível entre pessoas que trabalham e confiam umas nas outras.» Quando isso acontece, a magia passará para o público, e também aí a relação de confiança sairá reforçada.

Conceito 3 – Resistência

De acordo com o significado dicionarizado, o termo resistência é referente à “qualidade do que resiste”, à “[m]aior ou menor capacidade de uma matéria, corpo ou objecto de não ceder aos efeitos da acção de agente(s) exterior(es)”. Do ponto de vista da Biologia, é apresentado como a “aptidão que possuem todos os seres vivos para reagirem e se protegerem das causas de destruição, para se manterem vivos”. Do ponto de vista do comportamento humano, é também descrito como a “acção ou efeito de se opor, de lutar contra algo que se considera contrário ao seu interesse.” (DLPC)

Num sentido mais comum, podemos associar a ideia de resistência (aquela que acontece de modo consciente) a tudo o que implique mudança, em termos sociais: a resistência ao novo, ao desconhecido, a tudo aquilo que não controlamos, mas também a resistência a algo conhecido mas que sabemos não ser adequado ou saudável fazer, como resistir às tentações dos doces ou resistir às tentações da “carne”. Em qualquer um dos casos, entende-se que a resistência se dá por haver algum tipo de medo associado à mudança ou a qualquer coisa que nos possa prejudicar e, neste sentido, relaciona-se com a nossa imagem perante os outros. O trabalho do ator passa por isso, pela libertação destes medos, para evitar que as suas resistências bloqueiem ou dificultem o trabalho de criação.

Mas a questão da resistência à luz desta escola não se prende apenas com estes aspetos de ordem mais psicológica e emocional, mas também com a questão do estado físico do ator, e do conhecimento das suas capacidades e limitações a este nível:

O actor deve ser capaz de decifrar todos os problemas do seu corpo que lhe sejam acessíveis. Deve saber dirigir o ar para as partes do corpo onde o som pode ser criado e amplificado por uma espécie de ressonância. [...]

O corpo tem de estar liberto de toda a resistência. Tem de virtualmente deixar de existir. (Grotowski 1975: 33)

Ao distinguir entre o “actor cortesão” e o “actor santo”, Grotowski descreve este último como aquele que se sacrifica a si próprio revelando a sua intimidade ao serviço do teatro e apresenta a distinção destes dois atores do ponto de vista da técnica:

“A técnica do actor «santo» é uma técnica indutiva, uma *técnica de eliminação*, ao passo que a do actor «cortesão» é uma *técnica dedutiva*, uma acumulação de maneirismos. (Grotowski 1975: 32)

Essa técnica de eliminação de que fala Grotowski tem por objetivo o total conhecimento e domínio, por parte do ator, do seu corpo, de modo a evitar que qualquer interferência o possa surpreender no seu processo de criação. Como já foi referido acima, para Grotowski o corpo tem que deixar de “existir” para que o processo de revelação do ator aconteça sem resistências:

E como o material do actor é o seu próprio corpo, este deve estar treinado para obedecer, para ser maleável, para responder passivamente aos impulsos, como se não existisse no momento da criação – o mesmo é dizer que não deve oferecer resistências. A espontaneidade e a disciplina são os aspectos básicos do trabalho de um actor, chave do seu método de trabalho. (Grotowski 1975: 207)

Este pressuposto da eliminação do corpo está muito ligado à questão da imagem, já que o corpo representa também aquilo que os outros veem quando olham para nós. Poderá, por isso, daqui aferir-se que a eliminação das resistências de que fala Grotowski passa pela eliminação das preocupações relacionadas com as questões da nossa imagem perante os outros. Este trabalho implica que sejamos capazes de utilizar todos os recursos que temos em nós. Para isso é fundamental que conheçamos o melhor possível as técnicas que nos conduzem ao nosso próprio autoconhecimento, para que melhor

possamos utilizar, não só o nosso corpo, mas também os nossos pensamentos e as nossas emoções, tornando-os aliados e não elementos de resistência ao processo criativo. Eliminar as resistências é uma parte fundamental da aprendizagem que o ator deve fazer de si próprio enquanto instrumento e matéria de criação. Ou seja: viver e conviver com o que somos, com o que recusamos, com o que tememos, com o que desejamos e, por essa via, tornarmo-nos uma espécie de antena a que nada é estranho ou alheio; fazermos da possibilidade de confronto com as nossas capacidades e incapacidades, vícios e virtudes, uma espécie de base de dados à qual possamos recorrer, sempre que necessário, para ir buscar tudo o que possa servir para dar vida a uma personagem:

JFG – Então, sofre-se em cima do palco?

MF – Como na vida. Claro que se sofre. O sofrimento do personagem é uma parte do meu sofrimento. Portanto, quando faço um personagem, quando fazia, ia buscar à minha experiência, à minha vida uma parte que serve aquele personagem. Daí que eu nunca...não percebo quando um ator diz “Esta personagem não tem nada a ver comigo” e não percebo um ator que é sempre igual em todas as peças. Porque nós temos em nós tudo. Temos todas as experiências, temos...somos uma acumulação de muitos seres humanos, de muitas vidas, de muitos mundos...E o ator é aquele que aprende a ir buscar a uma parte dessa experiência o que serve para aquela personagem que vive. E durante aquele tempo em que eu faço aquela personagem, estou a viver totalmente essa parte de mim. (Gouveia 2011: 4)

À luz do “teatro total” de Grotowski, trabalhar para eliminar as resistências é a primeira das responsabilidades do actor, como se pode aferir ao ler o ponto IX da sua afirmação de princípios:

O primeiro dever do actor é compreender que, aqui, ninguém lhe vai dar nada; pelo contrário, há a intenção de receber muito dele, de lhe tirar aquilo a que está geralmente muito ligado; a sua resistência, a sua reserva, a sua inclinação para se esconder atrás de máscaras, a sua indiferença, os obstáculos que o seu corpo coloca na via do acto criador, os seus hábitos e, até, as suas boas maneiras. (Grotowski 1975: 209)

Ultrapassar as dificuldades que sentia enquanto ator foi também um dos estímulos de Stanislavski para começar a perceber porque é que alguns atores se

mostravam tão descontraídos e naturais em cena enquanto outros demonstravam enorme tensão, e assim chegar a uma explicação para o ajudar a perceber o medo do palco, e o que motivava a enorme tensão muscular que sentia quando representava, a qual ele reconhecia ser um obstáculo às emoções (Whyman 2013:16). Ainda segundo essa autora, o estudo sobre a técnica do ator que Stanilavski encetou teve como objetivo eliminar as resistências que poderiam impedi-lo de verdadeiramente experienciar o ato de representação:

So the work on the *system* began with a recognition of the importance of training the body and the voice, in order to solve problems of acting: how can the actor overcome stage fright and tension, how he or she can truly *experience* a role. Stanislavski worked to overcome these problems and made progress. (2013: 17)

Soube desde o primeiro momento que este seria o problema que mais frequentemente iria enfrentar, no decorrer desta experiência de não atriz à procura da «terceira coisa». Sabia que tinha inúmeras resistências – involuntárias, ou pelo menos não intencionais - ao trabalho que me iria ser pedido, que se prendiam sobretudo com as minhas dificuldades em lidar com a noção do ridículo, ou de tornar visível o meu lado mais vulnerável ou emocional. Para além destes, confrontar-me-ia também, inevitavelmente, com questões relacionadas com a expectativa que os outros poderiam ter de mim (orientador, companheiros e público) e com uma tendência natural para racionalizar, analisar e ponderar todas as situações e opções, dificultando a espontaneidade no meu trabalho.

Em alguns dos exercícios coletivos senti muitas vezes que me faltava iniciativa para ir ao encontro das indicações que nos eram dadas pelo orientador, presa às eternas perguntas: «e agora, o que faço»? Ou: «o que será que ele quer que eu faça?»

Nestes casos, tornava-se evidente a importância da contracena e da troca de energia entre os membros do grupo, que nos consegue ir buscar a esse lugar de impasse para, progressivamente, nos levar a acompanhar e integrar o exercício e o processo criativo. Estes exercícios de grupo ajudavam-me a gradualmente ir identificando essas resistências e assim poder trabalhar no sentido de as eliminar.

Mas foi num determinado ensaio ocorrido em maio de 2012 que realmente percebi de modo claro o que significa eliminar as resistências. Para que se perceba

verdadeiramente como aconteceu, tomo a liberdade de transcrever parte das minhas notas desse dia:

Estou muito cansada. Ando a dormir pouco e isso começa a fazer-se notar no aquecimento. É o segundo ensaio em que no momento dos exercícios de respiração e de voz tenho tonturas e quebra de tensão, como se o meu corpo não tivesse já energia para estes exercícios. Fizemos o aquecimento, montámos o cenário e começámos a trabalhar texto. Não me senti bem. Estou com enorme dificuldade em memorizar o texto. [...]

Fizemos o intervalo, quando o António [o orientador] chegou. Logo que me viu, notou algo diferente e perguntou-me se eu estava bem. Disse-lhe que sim, mas que estava muito cansada. Terminado o intervalo, desafiou-me então para aproveitar esse estado de cansaço para trabalhar, pois, segundo ele, a falta de energia proveniente do cansaço ajudaria a quebrar muitas das minhas resistências.

Pedi-me que não me preocupasse muito com o texto, mas sim com experimentar. Que deixasse libertar a minha vulnerabilidade, sem cair na lamechice.

Fiz a minha cena e de facto o resultado foi surpreendente. Senti diferenças na respiração, na forma como o texto me saía e como o meu corpo cedia àquela situação. Foi realmente uma «terceira coisa» a disponibilidade que resultou da falta de energia para me autocontrolar, conjugada com o que o texto me ia dando, transformavam-me, julgo que pela primeira vez, na viúva que fala com o morto. O exercício durou quase uma hora que eu nem senti passar.¹²

O estar naquele estado de cansaço proporcionou-me a possibilidade de experimentar criar qualquer coisa em circunstâncias físicas e psicológicas únicas, e muito dificilmente repetíveis. Foi uma oportunidade única para perceber como eu funcionaria com as minhas defesas tão em baixo, devido ao estado de exaustão. Foi precisamente nesse ensaio que encontrei o registo em que a viúva fazia a sua cena de falar com o marido moribundo. Até aí sempre que dizia o texto fazia-o com uma carga de raiva, dureza, que me era difícil controlar. Já algumas vezes o orientador me tinha chamado a atenção para esse facto: ele não tinha a certeza de que aquela mulher tivesse sequer força para sentir raiva. E foi nesse dia que, naquele estado de extremo cansaço, cheguei à fragilidade que caracterizava aquela viúva: na realidade, uma pessoa que nunca teve existência própria e que era por isso mesmo muito frágil. Até aquele dia eu

¹² Registo feito no meu diário de projeto no dia 23/5/2012

não tinha sido capaz de encontrar essa fragilidade e vulnerabilidade que a caracterizavam.

Conceito 4 – Racional

Referente ao “ser que faz uso da razão, que raciocina”; “ser humano”. Entende-se por racionalização a “acção ou resultado de racionalizar. Processo mental pelo qual se analisam os fenómenos à luz da razão. Tendo ainda como fonte o significado dicionarizado dos termos da família do racional, racionalizar significa “fazer com que um comportamento, uma atitude... sejam comandados pela razão.” (DLPC)

Encontrar o papel que o racional ocupa no trabalho do ator tem representado talvez o maior dos desafios na minha experiência nesta viagem orientada ao mundo do ator, onde o tal mistério da terceira coisa acontece algures quando eu e a personagem finalmente nos encontramos naquilo que temos de comum. Para que isso aconteça há um momento em que a minha consciência racional do que está a acontecer tem que dar lugar ao acontecimento em si. Isto significa que, ao contrário do que está descrito acima, no teatro, não pode ser a razão a comandar o processo, embora ela seja fundamental para que o processo corra bem. A presença da razão no ator está muito ligada à ideia do «companheiro seguro», outro dos conceitos trabalhado por esta escola - ver a este propósito a definição de António Branco (Branco 2011a: 78-84): como se o ator precisasse de ter consciência de si e do que o rodeia apenas na proporção necessária à preservação da sua segurança e dos seus companheiros. Assegurado esse mínimo, estará cumprido o papel do racional no trabalho do ator, o que não é de todo simples, nem facilmente controlável.

Este conceito poderia ser abordado também pelo seu contrário, ou seja, descobrir qual o papel do nosso irracional no trabalho do ator, temática que não é pacífica no mundo do teatro, como se pode apreender da leitura do trabalho de José Manuel Marques, e da sua tentativa de recolher testemunhos de profissionais das artes sobre esta matéria:

Assim, a nossa preocupação essencial foi a de saber se a nossa suspeita de anos, tantos quantos os que levamos de leitura, estudo e leccionação da filosofia de Nietzsche: se poderíamos confirmar ou não a possibilidade de um actor ou um praticante das artes dramáticas, ser tomado pelo *enthousiasmós* que os membros dos tíasos dionisíacos haviam experimentado.

Tratava-se no caso de uma experiência de “se deixar ir”, na feliz expressão do encenador João Mota, em que o actor parece deixar-se tomar pelo êxtase dionisíaco de tal forma que a sua individualidade consciente seja parcialmente adormecida e o actor se metamorfoseie de cidadão comum em personagem, por um olvido do que julga ser, para assumir uma identidade, talvez oculta, talvez pouco desejável mas que se aponta como momentaneamente desejável. (Marques 2010: 64-65)

Um dos aspetos curiosos deste trabalho foi a descrição das dificuldades que o autor teve em encontrar na área da dança ou da música quem se predispusesse em dar o seu testemunho sobre a questão, logo as disciplinas artísticas que entendia Nietzsche serem as tipicamente dionisíacas. A justificação dada era por falta de conhecimento teórico sobre a matéria, remetendo para outros profissionais ou para bibliografia especializada, ou por falta de tempo para responder. Em nenhum caso a recusa foi justificada por não reconhecerem o papel do irracional nessa transformação do ator, bailarino ou músico no ato artístico (Marques 2010: 65). Acabou assim por ser no universo do teatro que o autor conseguiu recolher os testemunhos pretendidos e os resultados apontaram para um reconhecimento generalizado da existência deste estado de êxtase no ator, embora com níveis diferentes de interpretação da sua importância no processo. Apenas o ator Luís Miguel Cintra, rejeita o interesse do êxtase dionisíaco no trabalho de representação, sem recusar a sua existência. De acordo com o seu depoimento:

[...] o referido estado emocional só é passível de ser utilizado para disfarçar a mediocridade ou alimentar o narcisismo dos actores menos dotados e sobretudo menos preparados. [...]

Em alternativa defende um teatro de rigor cénico, de contenção assente num trabalho do *dizer o texto*, num representar que é um *faz de conta, quase uma brincadeira de miúdos*, mas com a seriedade própria que as crianças colocam nos seus jogos. (Marques 2010: 81)

Em contrapartida, todos os restantes depoimentos recolhidos (João Mota, Fernanda Lapa, Manuela de Freitas, Carlos Paulo, e João Grosso), apontam para o reconhecimento desse estado no ator, embora em diferentes níveis de trabalho.

Por exemplo, no caso de Fernanda Lapa (muito na linha do depoimento de João Grosso), este é um estado que pode ser experimentado em situação de ensaio, mas a evitar em palco, onde segundo ela o ator precisa de ter controlo sobre si próprio. Para Fernanda Lapa, «a arte teatral deve possuir um registo de racionalidade sem o qual o espetáculo pode perder eficácia performativa». (Marques 2010: 68-69)

Já para Manuela de Freitas:

[...] sobretudo o trabalho de composição da personagem permite e exige que o actor se deixe ir, na expressão de João Mota. Este deixar-se ir, comporta que o actor, mediante dados exercícios, seja capaz de sair de si, abandonar durante breves instantes o seu eu consciente, defensivo, reservado e racional e deixar-se tomar pela cólera ou pela dor que o personagem deveras sente, por sua mediação.

É na busca desta autenticidade que o actor, aproveitando esse momento privilegiado, sai de si, em termos dos mecanismos de auto-domínio, na busca introspectiva da sua própria dor, do seu próprio ciúme e amor, que darão intensidade à personagem e a tornarão autêntica. (Marques 2010: 76)

Numa outra entrevista, realizada no âmbito de um trabalho escolar, Manuela de Freitas volta a esta questão ilustrando da seguinte forma o conceito de racional, aqui representado como o estar ou não consciente das suas limitações:

Como é que se faz para estar ali, ter consciência das limitações, mas ao mesmo tempo não ter? Porque se estiver demasiado consciente, não consegue fazer nada. O que é que se faz?

Aprende-se. É uma técnica que o actor tem que ter como tem no teatro. O actor sabe uma cena no teatro mas não pode cair do palco abaixo. Há no actor uma grande consciência do plano. Há um lado dele que está vigilante e que tem noção de tudo. Isto aprende-se e trabalha-se, pratica-se. Há uma consciência vigilante que diz: não te esqueças que o projector está ali, não te esqueças do texto, não te esqueças que há ali aquele risco amarelo e tens que ir até lá e depois virar à esquerda, que dá liberdade ao segundo. O segundo é o que, perante este duplo que está a vigiar tudo, que racionalmente estudou o texto muito bem estudado, sabe muito bem as marcações, sabe muito bem em que altura é que pára, em que altura é que anda, o outro é livre. Isto não

se consegue explicar assim, só fazendo, e isso é uma das coisas que um realizador deve perceber num actor. A capacidade que um actor tem de, por um lado estar completamente livre, e por outro manter uma vigilância. Mas isto é uma técnica, aprende-se. Ser actor é uma profissão, que é uma coisa que as pessoas às vezes se esquecem. É uma profissão que se aprende: a memória, o corpo, a voz, como se joga com a emoção. Como é que eu consigo, apesar das limitações todas, ser livre para fazer uma cena em que parece que eu perdi a cabeça. Como essa cena da cebola. Parece que eu perdi a cabeça, mas eu não perdi cabeça nenhuma. Há um lado meu que está a vigiar a coisa. Não corto um dedo, isso não acontece. Chama-se a isso concentração integrada. É uma concentração em que eu assumi tudo o que está à volta. Há uma dupla consciência, mas isto aprende-se. (Martins 2011: s./p.)

Foi talvez Grotowski quem mais depuradamente aprofundou e experimentou este equilíbrio entre o racional e o irracional no trabalho do ator, de modo a encontrar a fórmula perfeita entre a disciplina e a espontaneidade que levam ao ato de revelação e portanto ao seu teatro total. E apesar de o fazer como alternativa ao teatro da crueldade de Artaud, não deixa de ser neste autor que ele procura alimento para a definição da sua ideia do teatro enquanto «ato total»:

Se falo de um «acto total» é porque sinto que há uma alternativa para o «teatro da crueldade». Mas, neste ponto, Artaud é um desafio que se nos põe: talvez não tanto pela sua obra, como pela sua ideia de salvação pelo teatro. Este homem deu-nos, no seu martírio, uma prova espantosa do teatro como terapêutica. Encontrei em Artaud duas expressões que merecem ser consideradas. A primeira é uma advertência de que a anarquia e o caos – de que necessitava como um agulhão para o seu próprio carácter – devem estar ligados a um sentido de ordem, que ele concebia no espírito e não tanto como técnica física. Mesmo assim, vale talvez a pena citar esta frase, para uso dos pretensos discípulos de Artaud: «A crueldade é rigor».

A outra frase encerra o fundamento da arte do actor como acção extrema. «Os actores devem ser como mártires queimados vivos que ainda nos fazem gestos das fogueiras». Permitam-me acrescentar que esses gestos devem ser articulados, e que não podem ser unicamente algaraviada ou delírio, clamando por tudo e por nada – a menos que uma determinada obra exija exactamente isso. Com esta reserva, afirmamos que esta citação contém, no seu estilo de oráculo, todo o problema da espontaneidade e da disciplina, essa *conjugação de opostos* que dá origem ao acto total. (Grotowski 1975: 89)

Este equilíbrio entre racional e irracional, disciplina e espontaneidade, ordem e caos será, à luz desta escola, o segredo para o ator chegar à terceira coisa. Algo que se pode trabalhar do ponto vista técnico, havendo exercícios específicos para isso, como já vimos anteriormente referido, mas que não deixa, ainda assim, de ser extremamente difícil.

Reveladora dessa dificuldade é também a hesitação e resistência que José Manuel Marques encontrou ao procurar quem testemunhasse a experiência de já ter atingido esse estado de êxtase momentâneo no processo criativo. Estamos obviamente num campo em que se toca o mais íntimo de cada indivíduo e onde o que está em causa é levantar a possibilidade de tornarmos visíveis coisas que possivelmente não gostaríamos sequer de saber que temos dentro de nós.

Estamos perante a possibilidade de equilíbrio entre o génio apolíneo e génio dionisíaco de que trata Nietzsche na sua *Origem da Tragédia*, descrevendo-os como forças artísticas que brotam da própria natureza, sem mediação do artista humano. Para Nietzsche:

Estes dois impulsos artísticos, tão diferentes entre si, caminham lado a lado, desafiando-se e excitando-se mutuamente para darem origem a criações cada vez mais novas e poderosas e com elas perpetuarem a luta deste antagonismo que a palavra «arte», sua partilha comum, mais não faz do que mascarar com o véu da aparência, até que por fim, graças a um milagre metafísico da «Vontade» helénica, acabam por se fundir num abraço subtil e delicado, fazendo nascer essa obra de arte que é ao mesmo tempo tão apolínea quanto dionisíaca – a tragédia ática. (Nietzsche, s./d.: 63)

Recorro ainda a um excerto de *Narciso e Goldmundo*, para melhor ilustrar a busca deste equilíbrio entre o racional (ordem) e o irracional (caos) enquanto tarefa incessante para o artista:

A puerilidade da vida dos vagabundos, a sua ascendência materna, o seu afastamento da lei e do espírito, a sua vida arriscada e em secreta constante proximidade da morte tinham, há muito, profundamente dominado e marcado a alma de Goldmundo. Como, além disso, morava nele espírito e vontade, como era também um artista, a sua vida era difícil e rica. Mas a discordância e a contradição enriquecem e fecundam uma existência. Que seria da sensatez e da sobriedade sem a experiência da embriaguez, que

seria do prazer dos sentidos se a morte o não espreitasse emboscada, que seria do amor sem a eterna hostilidade dos sexos? (Hesse 2009: 246)

Ciente da dificuldade de racionalmente tornar totalmente claro e objetivo este equilíbrio que parece ser a busca incessante do ator nesta escola, parece-me oportuno apresentar a ideia defendida por Declan Donnellan no seu livro *The actor and the target*, segundo a qual ele equipara o ator a um *iceberg* que se divide em duas partes: a que está visível, e a que está submersa e portanto invisível, mas que pode chegar a uma dimensão quatro vezes superior à parte visível. Ele traça mesmo um paralelismo entre ensaio e performance e consciente e inconsciente (que poderíamos aqui interpretar como racional e irracional). Segundo este autor o ensaio é a parte do trabalho do ator correspondente ao inconsciente (invisível), e a performance (assumindo que se querará referir ao momento de apresentação do trabalho ao público) é a parte associada ao consciente (visível):

Broadly speaking, we can divide the work of the actor into two parts, rehearsal and performance. More controversially we can also divide the mind of a human being into the conscious and the unconscious. The rehearsal and the unconscious have certain things in common. Both are normally unseen, but both are essential. They are, in their different ways, the fourfifths of the iceberg that are concealed. On the other hand, like the tip of the iceberg, the performance and the conscious are both seen. We can easily see the tip of the iceberg, but we need wisdom to infer the other fourfifths. (Donnellan 2005: 7)

Esta feliz imagem do *iceberg* ilustra bem a importância do trabalho de eliminação de resistências por parte do ator, de modo a dar lugar a esse lado criativo que pode vir desse estado de êxtase quando o ator se deixa ir. Não temos como tornar visível esse estado, mas sabemos que ele é um amplo mundo a descobrir, se o ator se disponibilizar para essa procura. Tal como quando olhamos para a ponta do *iceberg* em pleno mar, não conseguimos ter a noção da sua dimensão ou da sua total beleza, a não ser que mergulhemos disponíveis para levar o tempo que for preciso para conhecer aquilo que está submerso.

É importante também a noção que esta imagem nos deixa sobre o que representa a parte visível do trabalho do ator, quando é chegado o momento do encontro com

público, e aquilo que ficou para trás de trabalho, estudo, experimentações, análise, e que é completamente invisível e desconhecido para quem apenas assiste àquela hora ou duas de espetáculo.

O trabalho com o texto foi um dos pontos onde senti melhor esta questão da racionalização do processo criativo, confirmando uma das ideias que tinha retido de uma das conversas entre o grupo e o Prof. António Branco, nos seminários realizados ao longo do ano. Nessa conversa foi referida a ideia de que “só quando o texto é carne é que eu o decoro. A palavra é cabeça.”¹³ Isto quer dizer que, ao trabalhar o texto, a tendência imediata é fazê-lo de uma forma completamente cerebral, porque o entendimento da palavra é um processo estritamente intelectual, numa primeira fase, pelo menos. O desafio do teatro é ultrapassar essa racionalização do processo, trazida pela leitura do texto, e fazer uma apropriação do texto que passa para um processo sobretudo emocional, em que a leitura racional do mesmo fica para um segundo plano, ou terá pelo menos que dar lugar a que o “deixar-se ir” do ator aconteça, e assim se vá construindo a personagem, nesse equilíbrio de forças que já descrevemos acima. O texto tornar-se carne não é mais do que uma metáfora para esse exercício de compreender a história que o ator quer contar, a partir de si, compreendê-la com o seu corpo, com as suas emoções e com o que passar a por de seu naquela personagem.

Nesta procura do ponto de equilíbrio entre o racional e o irracional, a grande batalha que enfrento é a que tenho que fazer para identificar e em alguma medida anular, as defesas que eu, tal como todos os seres humanos, construímos precisamente para evitar que o nosso lado irracional se solte. Este foi um exercício extremamente difícil.

Durante as improvisações que fui fazendo nos ensaios, o desafio que me foi colocado pelo orientador, depois dessa primeira fase de leitura, foi o de encontrar novas leituras que se cruzassem com imagens da minha vida, de modo a que àquele texto comesçassem a ligar-se emoções, experiências, encontrando assim uma coisa que já não seria apenas o texto, mas que também não fosse apenas a minha vida ou as minhas experiências ou emoções, ou seja, essa terceira coisa que implicaria transformar em teatro aquele texto e a forma como eu o lia.

¹³ Notas do diário de projeto, retiradas do seminário realizado no dia 19 de Outubro de 2011.

Tal como refere Manuela de Freitas, no excerto acima citado, isto consegue-se, em primeiro lugar, com muito trabalho técnico, decorando o texto, percebendo o seu sentido (e aqui conta primeiro que tudo perceber o sentido que o autor lhe quis dar), a pontuação, as pausas, as respirações. Só após um domínio perfeito do texto, predominando aqui o trabalho puramente racional e consciente do ator, se pode ficar livre para esse mergulho em que o racional deve deixar espaço ao impulso criador, o qual já não pode ter essa limitação da consciência totalmente racional do que fazemos. Isto porque, desse ponto de vista, noções como a ideia de ridículo ou do respeito por determinadas convenções sociais, como por exemplo a de que não choramos ou gritamos em público, impediriam que o processo se desenvolvesse de forma livre.

Não ousou propor-me a fazer aqui a análise desta questão do ponto de vista psicológico, pela evidente falta de conhecimentos especializados na matéria, mas apenas refletir sobre o modo como esta ideia de equilíbrio entre a ação racional e a ação irracional pode ser interpretada, e a sua compreensão aplicada (ou não) de forma prática na experiência de uma atriz em contacto com a matéria da criação teatral.

No meu caso em particular, um dos episódios onde essa fronteira da consciência foi porventura mais esbatida foi na situação já relatada no ponto sobre a resistência, do dia em que fiz o ensaio num estado de cansaço tão grande que de facto acabei por passar por essa experiência do “deixar-me ir”, nem que fosse em um ou outro momento apenas. Posso também referir que os momentos em que pude experienciar a aproximação a esse estado de êxtase que Nietzsche atribui ao génio dionisíaco aconteceram fundamentalmente em momentos de ensaio. Não consigo assegurar que no contacto com o público, nas apresentações públicas do espetáculo, tenha chegado a fazê-lo.

De qualquer modo, ainda que sobretudo ocorrendo em contexto de ensaio, julgo que posso confirmar da minha experiência que essa capacidade de nos libertarmos dos constrangimentos que a consciência de nós nos coloca, levantando toda uma série de obstáculos associados às questões da imagem ou da moral, é altamente potenciadora da nossa possibilidade criadora, levando-nos a encontrar novos universos, ambientes, estados de alma, que podem ser úteis nesse processo de construção da personagem. Se não sairmos de nós, se não nos transcendermos, não poderemos nunca chegar à terceira coisa.

Como se articulam os 4 conceitos?

Sabemos que a linguagem é um dos mais importantes elementos identificadores dos grupos, sejam os grupos urbanos com os seus códigos de linguagem muito próprios, sejam os dialetos que distinguem a organização tribal, seja a linguagem técnica que torna um diálogo compreensível a um determinado grupo profissional e totalmente incompreensível para outro (a terminologia técnica dos médicos, em oposição à dos bailarinos, por exemplo). Ora é precisamente deste princípio que partimos para defender a importância da identificação de um corpo lexical para esta escola teatral. A linguagem também configura a identidade da escola, a partir do momento em que um determinado grupo tem um código linguístico comum no seu processo de criação.

Compreender-se-á facilmente que o corpo lexical desta escola, apesar de ir bastante além dos quatro conceitos aqui descritos (Cf. Anexo), acaba por estar ligado de tal maneira que se torna impossível abordar qualquer um deles de forma totalmente isolada. A relação entre os conceitos de confiança e de ética é bem exemplo de isso, já que a existência de uma ética de grupo já pressupõe à partida um elevado nível de confiança entre os seus elementos, permitindo aos atores a liberdade de criação conforme explicado no ponto sobre a ética.

No caso particular destes quatro conceitos trabalhados por mim, julgo que a possibilidade de articulação entre eles coloca uma tónica particular na importância do trabalho em grupo e reporta-me para um exercício que fazíamos algumas vezes nas aulas de oficina de teatro durante a parte curricular do mestrado, que era o exercício da criação da máquina.

O pressuposto deste exercício era que cada um de nós teria que ser uma pequena peça de uma máquina ou engrenagem. O exercício iniciava-se com um elemento do grupo a ocupar um determinado ponto do espaço, fazendo um movimento repetidamente e de forma cadenciada, ao qual se juntava um som também ritmado. A partir daí os restantes elementos juntavam-se a ele, encontrando um movimento e som que complementassem aqueles que ele estava a executar, de modo a que no final todos os elementos do grupo formassem uma peça única que funcionava de forma perfeitamente cadenciada. O desafio principal era encontrarmos uma função que fosse imprescindível

ao funcionamento do mecanismo e que fosse tão confortável de executar que nos permitisse fazê-la por tempo indeterminado, até nos ser dada indicação de parar, por parte do professor.

À semelhança do exercício da criação da máquina, a existência de um grupo de teatro depende na realidade de se conseguir encontrar o encadeamento perfeito de cada um dos seus elementos, quanto à sua função nesse organismo.

Os conceitos trabalhados neste relatório constituem alguns dos pressupostos base para que as pessoas envolvidas num coletivo de teatro consigam sentir que podem dar o melhor de si para que a “máquina” funcione.

O compromisso ético e a confiança são essenciais para vencer quaisquer resistências que naturalmente surjam no contexto da criação em teatro, porque possibilitam ao ator sentir-se livre e amparado para poder entregar-se a esse embate entre o racional e o irracional, entre o génio apolíneo e o génio dionisíaco, que lhe permitirão encontrar as emoções, a dor, a alegria e o êxtase de que necessitará para construir a sua personagem.

Na realidade, a interligação e articulação entre estes conceitos é tão profunda que julgo até ser quase impossível encontrar fronteiras definidas que delimitem o território exato onde começa um e termina outro, naquilo que representam para esta escola teatral.

CONCLUSÃO

Chegam assim ao fim quase dois anos de trabalho, dedicado ao estudo e à prática do teatro, através do olhar desta «escola» e dos mestres sobre os quais ela tem vindo a construir o seu caminho. Consigo, a partir daqui, identificar dois tipos distintos de resultados: um de ordem mais direta, derivado do meu envolvimento no processo de criação, e outro de ordem mais indireta, relacionado com a reflexão que fui desenvolvendo ao longo deste período sobre o teatro, as artes e o seu papel nas nossas vidas.

No que toca ao primeiro aspeto, não sendo eu atriz nem tendo desenvolvido qualquer pretensão a sê-lo, não me vejo perante a questão de ter que, finda a experiência, decidir se será este o caminho artístico que pretendo seguir ou não. Enquanto profissional das artes do ponto de vista da gestão e da programação, o meu interesse é continuar a aprofundar os meus conhecimentos sobre esta e sobre outras práticas de criação artística, assim como a sua relação com o mundo em que vivemos.

Tenho no entanto a referir que o balanço desta experiência foi francamente positivo, no que toca a essa componente de criação em que participei ativamente. O caminho percorrido em busca dessa «terceira coisa», para além de muito enriquecedor sobre as possibilidades que descobri em mim, de entrega ao teatro, serviu sobretudo para descobrir também a necessidade que temos de nos encontrar nessa terra de ninguém que é o ponto onde saímos daquilo que conhecemos para, em contacto com algo novo e, desconhecido, produzir, criar e fazer acontecer.

Resultou deste trabalho a revelação de que essa «terceira coisa» que procurava no papel de atriz é afinal um objetivo maior do teatro. A «terceira coisa» acontece sempre que duas entidades se encontram e dão parte de si para construir algo de novo: seja o ator e a personagem; o ator e quem o dirige; ou o público e o ator no momento em que um partilha aquilo que criou com aquilo que são as experiências e sentidos através do qual o outro recebe aquilo que foi criado.

Posso dizer que a terceira coisa que encontrei não foi apenas o resultado do caminho por mim percorrido para ir ao encontro da personagem que me cabia representar, mas, talvez mais importante que isso, o momento em que no teatro

conseguimos verdadeiramente comunicar, criando qualquer coisa nova para o ator, para o público e para todos os que participam neste ritual. O teatro é a «terceira coisa».

Quanto ao segundo aspeto que identifiquei enquanto resultado deste trabalho, admito que possa parecer algo anacrónico estarmos, em pleno século XXI, a olhar para o teatro a partir de uma escola que tem as suas referências em autores como Stanislavski, Grotowski ou Peter Brook, sobretudo numa altura em que tudo tem que ser, mais do que novo, inovador. Não deve, por isso, este trabalho ser visto como um esforço de revalidar um método, ou recuperação saudosista do passado, mas antes como o reconhecimento de que, mesmo para a construção de novas referências, o conhecimento do que está para trás é essencial. Afinal, trata-se, neste caso, não apenas da tentativa de um conhecimento teórico mais completo, mas sobretudo de uma tentativa de reconhecimento do que significa uma determinada prática teatral, através da experimentação.

Tenho aliás dúvidas de que a criação artística possa ser analisada apenas do ponto de vista da linearidade da história e, nesse sentido, reconheço-me na abordagem de Laurence Louppe, na sua obra, *Poética da dança contemporânea*, onde, ao enquadrá-la, se refere ao seu trabalho não como “uma herança de capitalização e armazenamento de bens, mas, pelo contrário, de uma herança dialéctica em que cada contributo é novamente posto em causa, retomado, deslocado, rejeitado, por vezes eliminado, revisitado e, por fim, aperfeiçoado de forma inesperada.” (Loupe 2012: 43)¹⁴, e para isso não só precisamos, como devemos olhar para todos os caminhos que já foram percorridos, e ver de que forma nos poderão ajudar a traçar novos trilhos.

À luz deste pressuposto, também o trabalho agora desenvolvido deve ser encarado, não como um recuo histórico naquilo que é o caminho da criação teatral contemporânea, mas como mais uma etapa daquilo que tem vindo a ser a construção desse legado, feita a partir de revisitações, novas leituras, desvios e algumas recusas até, em alguns momentos. Senti por exemplo ao longo deste processo que a minha relação com o espaço (a sala de trabalho) se tinha alterado em relação ao que tinha sido o período das aulas práticas do mestrado. Nelas aprendemos que ao entrar para a sala, o

¹⁴ Apropriando-me ainda da análise de Laurence Louppe no domínio da dança contemporânea, julgo ser de citar uma outra parte da obra, um pouco mais adiante em que ela reforça esta ideia, quando diz: “Há, na dança, desenvolvimentos fulgurantes e premonitórios, assim como regressões, concertações, abdições. Existem, também escolhas verdadeiras, [...] – e escolher é frequentemente rejeitar e, por vezes, rasgar com raiva ou reencontrar com espanto algo reprimido numa época precedente.” (2012:43-44)

ritual de mudança para a roupa de ensaio era importante por em si já significar um corte entre o mundo lá fora o que se passaria naquele lugar. Durante o processo de criação do espetáculo *Tem dói-dói?* este ritual foi mantido pelo grupo, mas a dada a altura, a mudança de roupa como ritual deixou de fazer sentido para mim. Era apenas uma questão prática de mudança para uma roupa mais adequada ao trabalho que ia fazer mas não simbolizava esse corte entre o cotidiano de onde vinha e o mundo do teatro para onde ia entrar. Percebi que este processo era sobretudo interior e estava muito dependente do encontro com os companheiros de trabalho, e da capacidade de eles próprios se desligarem do mundo cotidiano.

Sendo, de algum modo, uma recusa de um princípio que me tinha sido apresentado como definidor da escola, esta minha espécie de desvio não é mais do que um processo de adaptação e apropriação de um ritual àquilo que são as minhas características pessoais. É também por esta via que o coletivo se constrói. Quando resulta da soma de vários indivíduos que em si mesmos podem acrescentar algo de único ao todo, acabando, inevitavelmente, por transformá-lo numa coisa nova.

Por isso digo que este foi um trabalho também de apropriação individual que se construiu muito mais no fazer e na experimentação, do que na racionalização teórica do processo.

Importa também lembrar que o contexto no qual o trabalho foi desenvolvido foi no de um mestrado que não tem como objetivo a formação de atores, mas antes de proporcionar a profissionais de outras áreas, ou meros interessados, a possibilidade de aproximação a este universo através daquilo que se designa, “uma visita guiada ao mundo do ator”.

Tive por isso, como principais objetivos ao avançar para este projeto: 1) a vontade de aprofundar alguns conhecimentos teóricos sobre a história do teatro enquanto prática artística, sendo inegável que os autores que servem de referência ao modelo estudado são consensualmente ainda hoje apontados como as grandes referências para as artes de palco contemporâneas, ainda que por oposição, em alguns casos; 2) a possibilidade de experimentação prática do teatro, algo que até à data não me tinha ocorrido ser possível, como forma complementar de compreensão da escola teatral que nos foi dada a conhecer.

O contato com o corpo teórico que enquadrou o presente relatório ajudou-me não só a melhor compreender a evolução do teatro enquanto prática artística, mas também a sua importância enquanto instrumento de intervenção social e política, vertente para a qual acredito fazer sentido prestar nova atenção, reforçando esse papel que o teatro (e as artes) pode(m) ter na construção das comunidades. Esta vertente parece-me de importância vital num mestrado que, como já foi referido, não pretendendo formar atores, ou artistas, pode ter, no domínio da literacia artística e cultural, um papel importantíssimo, na formação de cidadãos mais capacitados para reconhecerem o papel da cultura em geral e da criação artística em particular, na sociedade contemporânea. Mesmo após o séc. XX nos ter provado a impotência da cultura e da arte contra a barbárie, é preciso ter presente que:

[...] as próprias obras primas da herança cultural europeia testemunham a sua importância para a vida humana. Qualquer pessoa que não tenha ainda experimentado o poder da arte pode ver, no livro de Primo Levi, como ele reuniu coragem para *querer* sobreviver a Auschwitz, recordando-se do Canto de Ulisses na *Divina Comédia* de Dante. Aleksander Wat escreve em *My Century* que sentiu subitamente que conseguia suportar a prisão de Lubyanka de Estaline, em Moscovo, quando, numa manhã do início da Primavera, ouviu, à distância, um fragmento da *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach. Estes dois exemplos bem conhecidos ilustram que, a existir algo – para além do amor e da amizade – que possa conferir sentido à vida, é a beleza da arte. (Riemen, 2007, 19-20).

Numa altura em que a dimensão puramente económica e financeira das nossas vidas parece querer sobrepor-se a tudo o resto, ditando princípios de rentabilidade para todas as dimensões da nossa vida comunitária, talvez seja este um dos papéis a assumir pela academia: lembrar que a cultura e a arte são imprescindíveis para que a nossa presença neste mundo seja plena de sentido, mesmo (ou sobretudo) em alturas em que nos são constantemente apresentadas como algo supérfluo e da ordem do entretenimento.

Por outro lado, quando tudo nos é apresentado como descartável, para uso rápido e esquecimento imediato, começa a criar-se a ilusão de que o próprio conhecimento é sempre de fácil acesso e o teatro é irremediavelmente afetado por isso. A pressão de que Peter Brook falava é hoje mais forte do que nunca, para que no mínimo tempo possível

se prepare um espetáculo de fácil circulação e alta rentabilidade. O poder da televisão determina cada vez mais essa capacidade de rentabilização do teatro, fazendo transpor para o palco, “atores” que saem desses subprodutos televisivos que inundam as nossas vidas. Fenómenos como os *Morangos com açúcar* ou os reality shows podem, hoje em dia, ser o único passaporte necessário para uma “carreira” de ator. Começa a ser desnecessário um conhecimento mais aprofundado e sobretudo com o nível de compromisso que nos é apresentado nesta escola.

A concretização deste trabalho fez-me encarar a crescente necessidade que este constante bombardear de informação “fácil” a que somos sujeitos, provoca ao nível da criação de espaços onde ainda possamos aceder a um conhecimento sistematizado e com alguma profundidade histórica. No caso em apreço esta necessidade resultou no conhecimento e experimentação de uma determinada prática teatral dedicando-me para esse efeito também à compreensão das suas raízes, cumprindo o que António Branco aponta como um dos objetivos desta opção pedagógica:

Ora, o curso universitário em que a disciplina de OT se insere encontra nesse contexto a seguinte legitimidade: a de transmissão desse legado assumir uma condição *arqueológica*, com a finalidade de dar a conhecer, através da experimentação (humana, histórica e socialmente possível) um conjunto de práticas extintas no teatro português, mas que, em determinado período estiveram (bem) vivas. Reafirmo, nesse âmbito, a opção justa de o curso não se destinar a licenciados em Teatro (actores, encenadores, etc.) – embora não se exclua esse tipo de candidato.

Desse jeito, a «visita guiada» talvez lance algumas sementes em terras com características menos dependentes das concepções de teatro vigentes, podendo, em caso de vir a encontrar terreno fértil, dar azo a formação de espectadores mais atentos e exigentes, a actores e encenadores amadores que queiram experimentar a dificuldade de constituir grupos orientados por aquelas ideias e práticas, a programadores mais críticos, enfim, a todo o tipo de pessoas que queiram levar consigo uma concepção da arte que persegue as grandes questões da vida. (Branco 2011a: 176-177)

Neste sentido, esta via pedagógica parece vir, de algum modo, ao encontro da necessidade de compensar esta crescente tendência para o consumo da informação fácil e descartável, conforme denunciam Lipovetski e Serroy num dos capítulos da sua obra *A Cultura-mundo*:

A hipermodernidade criou uma situação nova que não afecta apenas a escola, mas também o próprio saber. Já não há cânones de conhecimento, já não há percursos obrigatórios para se construir uma cultura partilhada. Vivemos actualmente num caos que é, ao mesmo tempo de abundância e imediatez. Nunca estiveram tão disponíveis tantas informações, nunca foram tão abundantes os recursos enciclopédicos. Todavia, cabe perguntar, abundantes em quê? A Wikipédia, símbolo deste saber mundializado, distribui na internet, de forma desordenada, conhecimentos díspares que vão do mais exigente ao mais superficial e até ao mais duvidoso. Não há distância crítica, não há hierarquia das informações: há acesso imediato de todos a um saber cortado aos pedaços, que retira a legitimidade aos professores e promove a credibilidade e a facilidade do mínimo esforço.

Por isso, recorrendo à *web* para obviar à falta de conhecimentos e demasiado ocupados em viver no presente para pensarem em adquirir uma cultura que não seja instantânea, os seres humanos da hipermodernidade tendem a perder, não só a noção da perspectiva, mas também a base comum dos conhecimentos comuns, a qual constitui propriamente a cultura. (Lipovetski e Serroy, 2010: 198-199)

Entendo assim este trabalho, como uma tentativa de ir à base comum, do que são hoje os conhecimentos comuns do teatro contemporâneo, tentativa essa feita de forma sistematizada e consistente, e com a profundidade possível no contexto em que foi realizado. Poderei a partir daqui, construir de forma mais sólida a minha ideia de teatro, enquanto profissional do setor, enquanto espectadora, mas sobretudo enquanto cidadã que vê nas artes uma possibilidade de intervenção social, e é com essa convicção que espero que tanto o presente relatório como o espetáculo que lhe deu origem possam contribuir para que outros possam também olhar para o teatro como essa «terceira coisa» criadora de significados e possibilidades transformação.

BIBLIOGRAFIA

AMADO, Fernando (1999), Conferência do Brasil, *À boca de cena*, Lisboa, & etc., [1944], 107-149.

ARTAUD, Antonin (1996), *O teatro e o seu duplo*, Trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Fenda, [1938]

BRANCO, António (2010), Para a caracterização do conceito de «escola de teatro»: uma questão de genética, In Borges, Gabriela (org.), *Nas margens. Ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais*, Lisboa, Gradiva, 15-24.

BRANCO, António (2011a), *Oficina de Teatro I*, Relatório destinado às provas de agregação em Comunicação, Cultura e Artes, Faro, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve.

BRANCO, António (2011b), *Oficina de Teatro I*, Anexos ao relatório destinado às provas de agregação em Comunicação, Cultura e Artes, Faro, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve.

BRANCO, António (2012), *Ensaio de uma ideia de pedagogia teatral: leveza, rapidez, exactidão, visibilidade, multiplicidade*, Faro, Universidade do Algarve. [Texto da Lição apresentada no âmbito das provas de agregação, cedido pelo autor.]

BROOK, Peter (2008), *Espaço Vazio*, Trad. Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro, [1968].

CARDULLO, Bert (2003) *Leccións de Dramaturxia*, Trad. Manuel F. Vieites, Galiza, Editorial Galaxia.

CORREIA, Maria Teresa Nobre (2009), *A Personagem Feminina na Obra Contística de Mia Couto, Dissertação de Mestrado em Letras, Estudos Culturais, Didáticos, Linguísticos e Literários*, Covilhã, Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

COUTO, Mia (2008), *O Fio das Missangas*, Alfragide, Editorial Caminho.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001), Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian

FADDA, Sebastiana/CINTRA, Rui (2004), “Manuela de Freitas, uma actriz que ‘é tudo ou nada’”, *Sinais de Cena*, n.º 2, Dezembro, 41-53.

FELINTO, Marilene (s./d.), Entrevista a Mia Couto, <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/mia-couto/mia-couto-e-o-exercicio-da-humildade.php> (consultado em 14/04/2013). [excertos de uma entrevista publicada no jornal *Folha de S. Paulo* em 21 de julho de 2002].

GARRIDO, Diana (2012), Entrevista a Mia Couto, *Jornal i*, <http://www.ionline.pt/boas-noticias/mia-couto-era-muito-timido-acho-me-apaixonava-tres-quatro-vezes-dia>, (consultada em 16/04/2013).

GOUVEIA, José Fialho (2011), Entrevista a Manuela de Freitas, programa Bairro Alto, transcrita por Isa Mestre, Lisboa, RTP2.

GROTOWSKI, Jerzy (1975), *Para um teatro pobre*, Trad. Rosa Macedo e J. A. Osório Mateus, Lisboa, Forja.

HAPGOOD, Elizabeth Reynolds (Org.) (2001), *Manual do ator/Constantin Stanislavsk*, Trad. de Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes.

HESSE, Herman (2009), *Narciso e Goldmundo*, Trad. Manuela de Sousa Marques, Lisboa, Guimarães Editores [1957].

LOUPPE, Laurence, *Poética da dança contemporânea* (2012), Trad. Rute Costa, Lisboa, Orfeu Negro [1997].

MARQUES, José Manuel Goncalves (2010). *Dioniso, entre cena e mito. Dissertação de Mestrado em Historia e Cultura das Religiões*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MARQUES, Pedro Vaz (2012), Entrevista a Mia Couto, publicada em 6/5/2012, <http://www1.ionline.pt/conteudo/121362-mia-couto-o-brasil-vai-ser-nossa-estrela-guia>, (consultada em 14/4/2013)

MARTINS, Levi (2011), *Entrevista com Manuela de Freitas*, Entrevista realizada no âmbito de um trabalho escolar. Texto gentilmente cedido pelo entrevistador.

NEVES, José (2006), *Manuela de Freitas, Acção e Cinema*, Conferência realizada em 16 de Março, Lisboa, Faculdade de Arquitectura.

NIETZSCHE, Friedrich (s./d.), *A origem da Tragédia*, Trad. Luís Lourenço, Lisboa Editora.

RANCIÈRE, Jacques (2010), *O espectador emancipado*, Trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro.

RIEMEN, Rob (2007), A cultura enquanto convite, in Steiner, George, *A ideia de Europa*, Trad. Maria de Fátima St. Aubyn, Lisboa, Gradiva.

ROSENFELD, Anatol (2006), *O Teatro Épico*, S. Paulo, Editora Perspectiva

SILVA, Luciana Morais da (2011). *Traços do fantástico em Mia Couto*, Anais dos SILEL. Vol. 2, N.º 2, Rio de Janeiro, Universidade do Estado Federal do Rio de Janeiro,

Consultado em <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1017.pdf>, em 16/04/2013.

STANISLAVSKI, Constantin (2005), Para uma ética do teatro, *A construção da personagem*, Trad. Pontes de Paula Lima, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, [1938], 331-353.

STEINER, George (2011), *As lições dos mestres*, Trad. Rui Pires Cabral, Lisboa, Gradiva.

Abreviaturas utilizadas para referências bibliográficas de dicionários

DLPC - Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001), Vários colaboradores, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian

ANEXOS

- Lista de termos para o glossário de uma linhagem teatral
- Ficha técnica do espetáculo
- Texto final do espetáculo;
- Cartaz e folha de sala do espetáculo;
- Fotografias;
- Texto de apresentação do projeto «Teatro e linhagem»