



DO POUCO MAIS QUE NADA ATÉ AO COLETIVO ORGÂNICO

(SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *TEM DÓI-DÓI?*)

NUNO MIGUEL BANDEIRA MURTA

RELATÓRIO DO TRABALHO DE PROJETO

Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes

(Especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural)

Trabalho efetuado sob a orientação do Professor Doutor António Branco

Faro 2014

DO POUCO MAIS QUE NADA ATÉ AO COLETIVO ORGÂNICO

(SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *TEM DÓI-DÓI?*)

NUNO MIGUEL BANDEIRA MURTA

RELATÓRIO DO TRABALHO DE PROJETO

Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes

(Especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural)

Trabalho efetuado sob a orientação do Professor Doutor António Branco

Faro 2014

DO POUCO MAIS QUE NADA ATÉ AO COLETIVO ORGÂNICO
(SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *TEM DÓI-DÓI?*)

Declaração de autoria do trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da lista de referências incluída.

O autor

(Nuno Miguel Murta)

Copyright em nome de Nuno Miguel Bandeira Murta

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 ao autor e editor.

Ao coletivo que deu forma e conteúdo ao espetáculo *Tem dói-dói?*.

Aos professores e colegas do mestrado.

Ao grupo que compõe *A Peste*.

Uns por terem caminhado a meu lado,
outros por me terem mostrado o caminho.

Se você, numa peça, num palco, diz «sou infeliz», isto não deve significar que apenas você é infeliz, mas que milhões de pessoas, no mundo inteiro, estão na mesma situação.

Stella Adler

O teatro, tal como a peste, [...] desencadeia conflitos, solta poderes, liberta possibilidades e, se estas possibilidades e estas forças são negras, a culpa não cabe nem à peste nem ao teatro, mas à vida.

Antonin Artaud

Liberdade não se dá só se conquista.

José Mário Branco

Resumo

Em Setembro de 2011 iniciei juntamente com três colegas, do curso de Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes – Especialização em Teatro e Intervenção Cultural, um projeto de criação artística, orientado pelo professor António Branco, que tinha como objetivo a conceção e apresentação de um espetáculo teatral, que nos permitisse pôr em prática toda uma série de princípios éticos, técnicos e estéticos, que nos foram transmitidos no 1º ano do referido curso.

Deste modo, o presente relatório pretende refletir a experiência artística realizada por este grupo; desde o momento inicial em que se decidiu qual o ponto de partida, que neste caso foi o livro *O fio das Missangas*, de Mia Couto, até à apresentação pública de um espetáculo de teatro, que se chamou *Tem dói-dói?*.

O título do relatório reflete precisamente esse percurso, *do pouco mais que nada*, quando iniciámos a nossa busca, *até ao coletivo orgânico*, em que o nosso espetáculo se transformou.

Este trabalho também acompanha o percurso de um aluno que, apesar de ter chegado ao Mestrado com cerca de onze anos de prática teatral, se vê a descobrir toda uma nova conceção de teatro, que o faz tomar consciência das limitações e erros da sua aprendizagem até àquele momento.

São abordados, também, quatro conceitos, («Aquecimento», «Corresponsabilidade», «Disciplina» e «Ritual»), que integram o léxico da escola teatral que fundamenta as aprendizagens do referido Mestrado, a qual, por sua vez, se sustenta nos ensinamentos de grandes mestres do teatro, a saber, Antonin Artaud, Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Gordon Craig, Fernando Amado, Adolfo Gutkin e Manuela de Freitas.

Palavras-chave: Criação, Coletivo (grupo), Aquecimento, Corresponsabilidade, Disciplina, Ritual.

Abstract

In September 2011 I started the Master in Communication, Culture and Arts - Specialization in Theatre and Cultural and Social Intervention. The Project developed in partnership with three colleagues, consisted of an artistic creation aimed the design and presentation of a theatrical performance, guided by Professor António Branco. This performance allowed us to implement a whole series of ethical, technical and aesthetic principles, which were transmitted in the 1st year of the course.

The presented report intended to reflect on the artistic experience achieved by this group, from its starting point, the book *O fio das Missangas* of Mia Couto, to the public presentation of a theater spectacle, named *Tem dói-dói?*.

The report's title, *From Almost Nothing to the Collective Organic*, reflects precisely this creative journey. It pretends to reveal the process how the work developed from its first basic research, to the final public presentation of an artistic performance that our work has become.

In a personal level, this work also describe my own learning experience from someone who worked eleven years in theatre practice to this new stage as a Master degree student on this subject. In this academic journey I discovered a whole new conception of theatre which raised me new awareness and understanding of past limitations and errors.

Four concepts are covered in this report, («Warm-up», «Co-responsibility», «Discipline» and «Ritual»), this are concepts that belong to the lexicon of the theatre school that supported this degree. On its own turn, the Master is grounded on the teachings of great masters as Antonin Artaut, Constantin Stanislavski, Jersy Grotowski, Bertolt Brecht, Gordon Craig, Fernando Amado, Adolfo Gutkin and Manuela de Freitas.

Keywords: Creation, Collective (group), Warm-up, Co-responsibility, Discipline, Ritual.

Índice

Introdução	8
Aprendizagem realizada durante o processo de criação	
I. O autor.....	19
II. O texto e o espetáculo.....	24
III. O processo de criação.....	33
Conceito 1: Aquecimento	
Descrição.....	34
O aquecimento no processo de criação.....	37
Conceito 2: Corresponsabilidade	
Descrição.....	39
A corresponsabilidade durante o processo de criação.....	42
Conceito 3: Disciplina	
Descrição.....	44
A importância da disciplina no processo de criação.....	47
Conceito 4: Ritual	
Descrição.....	48
O ritual do processo de criação.....	50
Possibilidades de articulação dos quatro conceitos.....	52
Conclusão	53
Bibliografia	55
Anexos	58

Introdução

Quando, em 2008, me candidatei ao Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes – Especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural, já contava com cerca de onze anos de experiência teatral. Tal facto não significa porém que tivesse consciência dos métodos e técnicas teatrais que desenvolvia e praticava, quer nos diversos *workshops* e cursos que tinha frequentado, quer no trabalho desenvolvido nos grupos de teatro por onde tinha passado. Quero com isto dizer que, apesar dos anos de experiência que tinha, me limitava a cumprir o que o encenador/coordenador me pedia ou imitar o que gostava de ver noutros espetáculos de teatro, sem refletir intelectualmente ou organicamente no que fazia ou via. Não tinha, portanto, consciência da existência de diferentes escolas teatrais, com métodos e técnicas de abordar o teatro completamente antagónicas. Já tinha ouvido falar de um ou outro autor teatral mas não conhecia propriamente o que defendiam, pois nunca tinha lido os seus livros ou tido a oportunidade que alguém me falasse sobre esses mesmos autores, com seriedade e clareza.

Só depois de começar a frequentar o mestrado, especificamente nas aulas de Teoria e Estética Teatral do séc. XIX e XX e nas Oficinas de Teatro e Prática Dramatúrgica, é que comecei a perceber mais concretamente o que tinha andado a fazer nos últimos onze anos.

Nos primeiros anos, entre 1997 e 1999, frequentei vários *workshops* de iniciação ao teatro, tal facto deveu-se ao entusiasmo que as peças de teatro, do clube de teatro da escola secundária que eu frequentava, me suscitavam. Por outro lado, o facto de ter uma personalidade muito introvertida e tímida estava a prejudicar a minha atividade de músico, pois demonstrava grandes dificuldades em enfrentar o público que assistia aos meus concertos. Então alguém (já não me recordo quem), ao aperceber-se do meu sofrimento antes de subir ao palco, aconselhou-me a frequentar aulas de teatro, como forma de me desinibir e descontraír.

Reconheço que, nos *workshops*, a que me referi anteriormente, me limitava a realizar exercícios de expressão dramática e de expressão corporal, sem qualquer contextualização e sempre muito baseados na imitação e na mímica, não havendo lugar para a possibilidade da criação. No entanto tenho atualmente a noção que foram

importantes na descoberta do meu corpo e da minha relação com ele e na descoberta da minha relação com os outros e das possibilidades de interação com eles.

No ano 2000, depois de entrar para a universidade, decidi fazer o curso de teatro do *Sin-Cera*¹ e posteriormente integrei o referido grupo até 2004.

Sei agora que as experiências que tive enquanto ator, durante esse período, eram regidas por uma escola teatral que tinha por base as premissas de um autor de nome Diderot, as quais eram baseadas na imitação e na ausência de emoções. Na conceção de Diderot as principais qualidades de um grande ator são:

Quanto a mim, quero que tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por consequência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá na mesma, igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis. (apud Guinsburg, 1966:162)

Dou como exemplo a minha experiência na peça *As Moscas*, de Jean Paul Sartre, em que uma das minhas personagens era um guarda do castelo. Foi-me pedido que estudasse a forma de andar e a expressão de um militar e que tentasse imitar uma figura da autoridade a falar, e foi o que fiz. Vi imagens de militares e tentei imitar a sua forma “rija” de caminhar; em frente ao espelho procurei a expressão certa para ter um ar ameaçador, depois procurei uma voz austera e delicieei-me com o facto de o que ouvia e via não ter nada a ver comigo. Durante os ensaios, ensaiava só com o colega que entrava nessa cena e o encenador, enquanto os outros colegas deambulavam pelo espaço: uns dormitavam, outros aproveitavam para estudar para o próximo exame da universidade, outros distraíam-se noutras divisões à espera de serem chamados e outros limitavam-se a importunar o ensaio. O encenador, por sua vez, ia dando indicações, dizia-nos o percurso que devíamos executar em palco, o sítio e a posição em que deveríamos parar, como deveríamos movimentar o braço ou qual o nível em que devíamos ter o queixo, e quando estava satisfeito com o resultado pedia-nos que fixássemos todos os movimentos e tiques, para que depois os repetíssemos sempre da mesma forma. Recupero uma afirmação da atriz Manuela de Freitas que reflete a minha experiência enquanto ator no *Sin-Cera*: “Quando transformam um actor num boneco exibicionista, que mal empregado e que coisa tão triste.” (2006:13)

¹ Grupo de teatro da Universidade do Algarve.

Em 2004 acabei por sair do *Sin-Cera*, desiludido com aquele grupo. Apesar de não ter consciência da quão limitada era aquela forma de fazer teatro, já não conseguia suportar os constantes atrasos dos colegas: os ensaios chegavam a começar com mais de uma hora de atraso e muitas vezes decorriam com elementos do grupo alcoolizados ou sob efeitos de outros estupefacientes. A desorganização e a anarquia, nos ensaios e antes dos espetáculos, eram tantas que me causava elevados níveis de ansiedade e mau estar.

Em 2003, quando ainda fazia parte do *Sin-Cera*, influenciado pelo trabalho que estava a ser feito em Portugal na área da dança contemporânea, decidi aliar esforços e tentar reunir um conjunto de pessoas que partilhasse comigo o interesse e a disponibilidade para fundar um grupo de teatro. Contextualizando melhor, na altura estava fascinado com o trabalho de alguns coreógrafos/intérpretes portugueses, nomeadamente Francisco Camacho, João Fiadeiro, Miguel Pereira, Sílvia Real e Vera Mantero, tinha descoberto a *performance art*² e queria de certa forma livrar-me dos condicionalismos encontrados no *Sin-Cera*. Via a formação deste grupo como uma possibilidade de procurar uma forma livre e espontânea de abordar o teatro: ao contrário de “cumprir ordens”, poderia explorar toda a minha criatividade. Este grupo, inicialmente chamado *A_Fábrica* e que depois, por motivos legais, se veio a chamar *ArQuente*, tinha como premissa a produção de espetáculos de “teatro de pendor físico”, onde se dava primazia ao movimento e à expressão do corpo e onde o texto era algo acessório ou podia mesmo não existir.

Apesar de ter estado na génese deste grupo, enquanto indivíduo que queria evoluir como ator, cedo me apercebi das limitações deste projeto um pouco ingénuo. Em cada produção havia um encenador ou coreógrafo diferente, com formas de trabalho diferentes que eu não conhecia (apenas admirava o seu trabalho). Para agravar a situação, os encenadores ou coreógrafos vinham de outros pontos do país e até mesmo do estrangeiro, o que significava que o tempo de ensaios era limitado e muito concentrado. Os colegas/atores que trabalhavam comigo, em cada produção, também

² A *Performance Art* é um género artístico, desenvolvido desde os anos sessenta, que resulta da fusão de expressões como o teatro, o cinema, a dança, a poesia, a música e as artes plásticas. Está também muito ligada a outras formas de expressão, como o *Happening* e a *Body Art*. [...] Torna-se difícil estabelecer limites conceptuais para a *Performance Art* que é frequentemente confundida com o teatro, a música ou a dança, assumindo a designação de "Arte Viva". (Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$performance-art](http://www.infopedia.pt/$performance-art), consultado no dia 19 de Julho de 2013)

variavam consoante a disponibilidade de cada um, logo nunca consegui sentir que fazia parte de um grupo e viver com eles a cumplicidade inerente a essa situação.

Não havia portanto um caminho artístico coerente. A ideia que me ficou é que andava constantemente a saltar de “coisa em coisa”, sem ter tempo de a perceber ou de refletir sobre o que estava a fazer.

Para melhor se perceber o método de trabalho utilizado, darei como exemplo o espetáculo *CinemaScope*. O encenador era de Lisboa e só se podia deslocar a Faro aos fins-de-semana, para trabalhar connosco. Definiu-se que o tema ia ser o cinema e portanto o nosso trabalho de casa, durante as primeiras semanas, foi refletir sobre o que significava para nós o cinema e o que mais nos tinha influenciado, nos filmes que tínhamos visto. Lá fomos nós, cada um para a sua casa, procurar músicas de filmes, listar atores, realizadores e filmes favoritos e escrever sobre isso. Depois, durante os ensaios, cada ator mostrou o material que tinha produzido ou selecionado individualmente, fez-se a seleção do melhor material com o qual o encenador montou o puzzle e nos apresentou um guião. A seguir recorreu-se a alguns clichés dos filmes de *suspense*, juntou-se um jogo familiar e meteram-se em palco televisões, câmaras de filmar e tripés com microfones. Dito isto, em poucos fins-de-semana tínhamos um espetáculo para apresentar ao público. O jornalista João Carneiro, na crítica ao espetáculo, exprimiu precisamente toda a fragilidade que resultou deste processo de criação: “Nota-se uma vontade de unir todos estes fios numa totalidade que, apesar de fragmentada, faça sentido a partir de um conjunto de materiais já de si de muito irregular interesse; nota-se, também, uma grande falta de à vontade de todos, enquanto actores, [...]”³

Obviamente que durante este percurso não se pensou no público, nem na história que se queria contar: foi tudo um mero exercício intelectual e exibicionista, centrado nas nossas “vidinhas”. Com toda a certeza o público saía da sala a comentar o facto de os atores serem arrojados e despudorados e satisfeito por termos falado de filmes que todos conheciam. Tratava-se de entretenimento puro, o público não precisava pensar durante o espetáculo, e no fim não havia nada para refletir.

³ Esta crítica saiu no expresso nº1720 de 15 de Outubro de 2005 e dizia respeito às apresentações do espetáculo realizadas na Casa Conveniente em Lisboa.

Enquanto ator, fazia de mim próprio (era o “Murta do cotidiano” que estava ali), mas tinha a função de provocar reações no público e, acrescento, a única correção que recebi da minha prestação, nesse espetáculo, foi para elevar o volume da voz.

Resumindo, na tentativa de encontrar a liberdade e criar um grupo de raiz, com a cumplicidade que isso implicaria, descobri-me completamente alienado, quer em termos artísticos, quer em termos pessoais, e com um sentimento de solidão insuportável. Em 2008, ano em que saí do grupo, sentia-me perdido sem perceber que rumo haveria de tomar. Sabia que queria fazer teatro mas não sabia como nem com quem. Talvez me faltasse algo que está refletido na seguinte pergunta:

Como pode um aluno que foi tratado como uma espécie de comensal de um *buffet* muito rico em variedades de espécies gastronômicas aleatoriamente dispostas na mesa construir um conjunto coerente de elementos organizados (ou seja, um sistema) que enquadre histórica, ética e esteticamente a sua prática de criação? (Branco, 2010:17,18)

Faltava-me, portanto, um enquadramento histórico e uma componente estética e ética que complementasse a minha busca de uma técnica para ser ator e fazer teatro.

Em 2008, quando fui entrevistado nas provas de seleção para o mestrado, foi-me perguntado se estava disponível para esquecer tudo o que tinha aprendido até aquela data e recomeçar uma experiência teatral do zero. Achei que esta pergunta tinha a sua razão de ser, pois quem me entrevistava já conhecia o meu trabalho de ator até à data e sabia que provavelmente eu viria cheio de clichés, manias e tiques aprendidos e apreendidos em práticas teatrais que nada tinham a ver com a conceção de teatro apresentada naquele mestrado. A minha resposta foi clara: sim, estava disposto a começar do zero e a experimentar toda uma nova conceção de fazer teatro. Acrescentei-se que eu sabia ao que vinha, pois já tinha assistido à primeira produção teatral do grupo *A Peste* e sabia que este tinha na sua génese precisamente a conceção de teatro e criação artística ensinados no mestrado. Sobre esse espetáculo, *Páscoa*, de August Strindberg, posso dizer que até aquela altura nenhum outro me tinha despertado as emoções que aquele despertou.

Nesse espetáculo, participavam antigos colegas das lides teatrais e estes não pareciam os mesmos que tinham partilhado palcos comigo. Nos dias que se seguiram à peça, continuava a refletir sobre as pessoas que tinha visto em palco e como as suas

histórias me tinham tocado. A atriz Manuela de Freitas refere-se, desta forma, ao trabalho desenvolvido por aqueles atores:

O actor é exactamente aquele que ao apresentar-se perante vocês [...] vos faz dizer: “Isto tem a ver comigo, isto é a minha história, eu também tenho a ver com isto.” É essa a função do ator. É só isso que o dignifica. (Freitas, 2006:15)

Depois dessa experiência, quis perceber de que forma é que o grupo trabalhava e como tinha chegado àquele resultado e por isso procurei o Fernando Cabral e a Sónia Esteves⁴, que me falaram da sua experiência pessoal e de uma escola teatral que se fundamentava na complementaridade entre uma estética, uma técnica e uma ética. Falaram-me também de presença, de entrega, de compromisso, de trabalhar com as entranhas e de que já não queriam fazer teatro de outra forma.

Poucos meses depois estava, no âmbito do Mestrado, a iniciar, do zero, o meu caminho para uma forma diferente de fazer teatro e de ser ator, desta vez como discípulo de uma escola, que se autodenominava de «genética»:

A escola a que chamei «genética» considera [...] que a formação pedagógica do actor deve ser enquadrada por uma perspectiva *forte* da arte do Teatro. Decide, por isso, assumir essa concepção e nela basear o modelo pedagógico oferecido. Ao fazê-lo, exclui da experiência pedagógica outros modos de fazer Teatro, assumindo incompatibilidades e impossibilidades de diálogo entre alguns deles, e toma partido diante da conflitualidade histórica (e ideológica) que os originou. Numa análise superficial, esta opção empobrece a formação daquela nossa personagem imaginária que pretende vir a ser actor, por a reduzir ao conhecimento e à experiência de um único caminho dos muitos caminhos teatrais existentes. Contudo, se aceitarmos que não existem tréguas em Arte – ou que a Arte não é produto de consensos –, então esta escola, sim, proporciona aos seus alunos uma autêntica iniciação artística. E também ela, por ser uma escol(h)a, possibilita o aparecimento de percursos individuais relevantes no plano artístico. (Alguém imaginaria que pudesse ter existido um Mestre Meyerhold se antes não tivesse havido um dedicado discípulo do Meyerhold do Mestre Stanislavski?)

Finalmente, não se creia que esta escola está totalmente divorciada duma visão eclética do Teatro, não: todo o caminho teatral com identidade própria é feito do encontro de um criador com muitas *identidades teatrais* passadas e presentes, e por isso uma escola fundada neste modelo é necessariamente eclética, no sentido mais adequado da palavra. (Branco, 2010:18,19)

⁴ Membros do grupo *A Peste*, os quais participaram no processo de criação do espetáculo referido.

Acrescente-se que esta escola, que assenta na passagem de saberes entre mestre e discípulo, tem os seus alicerces bem sustentados por toda uma linhagem de mestres, que com o trabalho desenvolvido em prol do teatro, permitiram a continuidade de uma prática teatral única.

O curso, que tinha como premissa uma «visita guiada ao mundo do ator», com base nos princípios acima anunciados, foi iniciado com dez alunos: alguns, como eu, já tinham experiência teatral, enquanto outros nunca tinham feito teatro. Este grupo, ao fim de pouco tempo, começou a manifestar uma ligação e entrega muito própria, o que permitiu que se formasse um grupo de trabalho muito interessante. Os Professores António Branco e Rui Andrade conduziram muito bem todos os jogos e exercícios propostos na Oficina de Teatro e Prática Dramatúrgica. Deste modo, conseguiram explicar em que consistiam e quais os objetivos a alcançar, acompanhando os exercícios, desde o seu início até ao seu término, com uma dedicação e presença únicas, o que gerava uma segurança enorme a quem pela primeira vez estava a experimentar algo que não conhecia. No final, havia sempre um período de reflexão, em que os alunos e professores falavam da experiência vivida, durante a execução dos jogos ou exercícios. Numa segunda fase trabalhou-se na preparação, criação e apresentação pública de um Exercício Final, o que permitiu aprofundar todas as competências aprendidas anteriormente.

Por sua vez, o professor Márcio Guerra, complementou teoricamente as aprendizagens realizadas na Oficina de Teatro, dando-nos a conhecer “o pensamento e as escolhas estéticas, éticas e técnicas dum conjunto de mestres do Teatro dos sécs. XIX e XX (entre outros: Gordon Craig, Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Peter Brook), [...]”⁵

Este primeiro ano do curso, como era de esperar, teve um grande impacto na minha visão do ator e do teatro, não só enquanto indivíduo que quer ser ator, como também enquanto espectador de teatro.

Do ponto de vista do ator, aprendi a verdadeira noção de grupo e que o teatro é uma arte coletiva, não havendo, portanto, lugar para exibicionismos e individualismos, como os que conhecia até aí. Aprendi também organicamente o quão importante é o aquecimento coletivo, como preparação para o ato de criação, e como a presença, a

⁵ Excerto retirado do programa da disciplina de Teoria e Estética Teatral dos Sécs. XIX e XX.

confiança, a disciplina, a confidencialidade, a disponibilidade e a entrega são determinantes, para se conseguir a liberdade criativa necessária, para que a verdadeira arte do teatro se revele.

Muito importante também foi a consciencialização de que os bloqueios, os clichés, o comodismo, os efeitos, os estereótipos e a exibição prejudicam o trabalho de ator, mas que, ganhando consciência dessa dificuldade e estando alerta, é possível eliminá-los.

No primeiro ano demonstrei dificuldades em termos do trabalho de texto e conseqüentemente de voz. Os maus hábitos vindos do passado dificultaram grandemente este percurso, mas com exercícios de dicção, de remate, de memória, de presença e trabalhando as palavras, através de imagens, e aprendendo a respeitar a gramática das frases, ganhei competências técnicas que me permitiram ultrapassar essas dificuldades.

Ganhei também consciência da importância de um bom texto e de como a sua universalidade nos pode ensinar a descobrirmos mais sobre nós próprios, possibilitando a obtenção do mesmo resultado em toda a comunidade que generosamente assistir ao espetáculo.

O primeiro ano do curso terminou com um Exercício Final⁶, o qual me permitiu uma experiência teatral total e única, pois pude experimentar e aprofundar, perante um público, toda as aprendizagens realizadas durante o ano.

No 2º ano do curso de mestrado havia a possibilidade de escolher entre a realização de uma dissertação ou de um trabalho de projeto. Para mim era claro que um trabalho de projeto ia mais ao encontro dos meus objetivos, uma vez que podia dar continuidade e aprofundar as práticas realizadas nas oficinas de teatro. Desta forma poderia experimentar, na prática, toda a conceção de um espetáculo de teatro, desde a criação do grupo, passando pela procura de um texto e pelo trabalho de criação no laboratório, até à apresentação pública.

⁶ *Um-Dó-Li-Tá – Quem está livre livre está*, foi o Exercício Final do 1º ano do curso de Mestrado, 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, Nuno Murta, Sandra Rios, Ana Teresinha e Tânia Silva.

Depois de ver a apresentação pública do monólogo do meu colega Hugo Sancho, apesar de ter achado o trabalho por ele realizado algo de extraordinário⁷, soube que não queria trabalhar sozinho, pois uma das coisas que me permitiu uma experiência excepcional no Exercício Final, realizado no primeiro ano do curso, foi essa vitalidade e energia que um grupo emana.

Faltava, portanto, um grupo que permitisse que o trabalho de projeto se tornasse uma realidade. Certo dia, em conversa com o Professor António Branco, ele disse-me que a minha colega, Anabela Afonso, o tinha contactado e que ele tinha proposto que se juntassem alguns dos colegas de mestrado e em conjunto pensassem se haveria hipótese de conciliarem interesses, com vista à realização de um trabalho artístico em conjunto. A ideia agradou-me de tal forma que rapidamente contactei a minha colega e em pouco tempo reuniu-se um grupo de seis colegas. A nossa motivação não poderia ser maior, pois já algo de muito forte nos unia: já nos conhecíamos e partilhávamos todos um percurso em comum. Por circunstâncias de disponibilidade acabaram por iniciar o projeto só quatro de nós, pois segundo António Branco:

Um espectáculo é o resultado da co-criação de um colectivo que o criou dentro de uma rotina sagrada altamente disciplinada. Isso implica, diferentemente de outras formas de fazer teatro, que **todos estão presentes nos ensaios todos**, porque as «revelações teatrais» importantes para o grupo e para o espectáculo acontecem sem aviso e é importante que todos as testemunhem: assim se vai enriquecendo e vai crescendo a componente do espectáculo que não se vê, mas que se sente, ou seja, a da força colectiva em palco; para além disso, a descoberta de um, hoje, contamina, estimula e reorienta todos os outros para o que criarão amanhã.⁸

Na impossibilidade de cumprir esta premissa, dois dos elementos, certamente com muito pesar, por iniciativa própria decidiram não fazer parte do projeto que estava para se iniciar.

⁷ *Por termos falado tanto, ouvido tanto, penado tanto, brincado tanto*, a partir de textos de Samuel Beckett e 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.

⁸ Este texto foi retirado de um *e-mail* enviado pelo orientador António Branco no dia 08/09/2011, a propósito da dificuldade em encontrar um horário de ensaios compatível com a disponibilidade dos elementos do grupo.

Sendo o Professor António Branco o nosso orientador e encenador, ficou definido então que este grupo, composto para além de mim pelos colegas Anabela Afonso, Fernando Cabral e Sandra Rios, iria reunir-se às quartas-feiras, entre as 19h e as 23.30h, e esporadicamente aos sábados, entre as 14h e as 19h, no Laboratório de Teatro e Artes Performativas da F.C.H.S., para a realização do trabalho prático, relativo à criação do espetáculo. Uma vez por mês, ao sábado de manhã, realizar-se-ia uma sessão teórica, com o objetivo de tratar dos aspetos metodológicos do trabalho de relatório, desenvolver as questões da investigação associadas ao processo criativo, realizar trabalho dramaturgico e trabalhar os textos. Os trabalhos começaram em setembro de 2011 (a primeira reunião decorreu no dia 8) e prolongaram-se até julho de 2012, o que fez um total de 263 horas, 208 das quais usadas no desenvolvimento de trabalho prático e 55 horas em trabalho teórico. Juntam-se ainda as 10 apresentações públicas, do espetáculo *Tem dói-dói?*, que mostraram o resultado final deste projeto e que decorreram entre 18 de outubro e 19 de dezembro de 2012.

Este relatório procura refletir a minha experiência pessoal, enquanto ator e cocriador do espetáculo *Tem dói-dói?*, incluindo as aprendizagens por mim realizadas durante todo o processo de criação. Saliento que o seu título, *Do pouco mais que nada até ao coletivo orgânico*, alude precisamente a todo o processo criativo. Desde o primeiro encontro, onde estávamos cheios de dúvidas e incertezas sobre o que poderíamos fazer, até ao momento em que contamos a nossa história, em comunhão com o público.

Numa primeira parte, falarei sobre Mia Couto, o autor do texto, e tentarei abordar os aspetos relativos à sua obra que se mostraram mais importantes para mim.

Numa segunda parte, irei debruçar-me sobre o texto e o espetáculo, abordando o significado do texto e a mensagem que quisemos passar ao público. Posteriormente, descreverei o espetáculo e por fim falarei das opções dramaturgicas mais significativas.

A terceira parte, do relatório, abordará o processo de criação do espetáculo e em simultâneo, serão explicitados quatro verbetes sobre os conceitos «Ritual», «Disciplina», «Corresponsabilidade» e «Aquecimento», os quais são parte integrante do corpo lexical da escola teatral que serviu de base à criação do espetáculo referido. Deste modo, contribuirão para a produção de um glossário, que ajudará a explicitar a linguagem própria desta mesma escola. Como complemento dos verbetes,

exemplificarei, a partir das experiências do processo de criação, como esses conceitos se traduzem/experienciam na prática. Por fim tentarei demonstrar como é que esses quatro conceitos se poderão articular entre si.

Neste relatório constarão, como anexos e em formato digital, os seguintes documentos:

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

Aprendizagem realizada durante o processo de criação

I. O autor

Mia Couto, escritor africano de língua portuguesa, nasceu na cidade da Beira, Moçambique, em 1955. Filho de uma família de emigrantes portugueses, o pai, Fernando Couto poeta e jornalista, foi uma grande influência e possibilitou-lhe uma infância cercada de livros e poesia e por conseguinte daí nasceu a sua paixão pelas palavras.

Publicou os seus primeiros poemas com 14 anos e publicou o seu primeiro livro, *Raiz de Orvalho e outros poemas*, em 1983. Atualmente com mais de vinte e cinco obras editadas, entre poesia, contos, crónicas e romances, é considerado um dos mais importantes escritores africanos e é o escritor moçambicano mais traduzido.

O seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, foi eleito um dos doze melhores livros de todo o continente africano no séc. XX., por um júri criado para o efeito, pela Feira Internacional do Livro do Zimbabué, e em 2013 foi galardoado com o Prémio Camões, considerado o prémio literário mais importante da criação literária em língua portuguesa.

Tendo estudado medicina, foi também jornalista e hoje é escritor, professor e biólogo. Quando confrontado com o porquê de tantas profissões responde:

Eu tenho tantas profissões porque não quero ter 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 [...]. (Felinto, 2002:s.p.)

A atriz Manuela de Freitas corrobora esta opinião, mas aplicada ao trabalho de ator:

Um ator 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 podia ser, do que é capaz, do que não é capaz. [...] O ator é toda a gente e ninguém. (Freitas, 2006:7)

Da mesma forma que as várias vivências de um ator podem servir para alimentar a criação da sua personagem, também acredito que Mia Couto precisa das suas várias facetas para, utilizando um termo da atriz Manuela de Freitas, criar uma espécie de base

de dados e depois poder usar esses dados quando dá vida às personagens das suas histórias.

O autor assume regularmente, nas suas entrevistas, o papel importante que o teatro teve na sua escrita:

Eu devo muito ao teatro, e aprendi muito porque cada escritor tem de ter a sua própria escola, mas o teatro em Moçambique foi para mim uma grande escola, aprendi a escrever também com o teatro. (Borges, 2009:s.p.)

Esta relação com o teatro nasce do facto de Mia Couto ter trabalhado com a primeira companhia de teatro profissional de Moçambique, circunstância que lhe deu a oportunidade de conhecer as dinâmicas próprias da criação teatral. Sobre a sua experiência de escrever e, quase em simultâneo, assistir às suas palavras ditas por atores, disse:

O teatro é um instrumento, é uma ferramenta que permite ao escritor ter essa possibilidade de acesso imediato, de como ele é capaz de fazer chorar e fazer rir e comunicar com os outros [...]. (Borges, 2009:s.p.)

Da sua ligação ao teatro destaca-se ainda uma peça de teatro, escrita em parceria com o também escritor africano José Eduardo Agualusa, de nome *Chovem amores na Rua do Matador*, que, ainda não tendo sido editada, já foi levada a cena, numa produção luso-brasileira.

Em relação à utilização dos seus contos em produções teatrais e quando questionado sobre a dificuldade em adaptar contos a um contexto teatral, Mia Couto assume (Borges, 2009:s.p.), humildemente, que não percebe nada de teatro e não tem nenhuma relação de posse em relação aos seus contos. Por isso não considera os seus textos fechados e não se opõe a que façam o que quiserem com os contos.

Ao assumir que um texto seu, quando é trabalhado por um grupo de teatro, “já não me pertence, nunca me pertenceu dessa maneira” (Borges, 2009:s.p.), demonstra uma perspetiva muito interessante, como se a cocriação teatral fosse um ato coletivo e ele fosse apenas mais um elemento desse coletivo composto também pelo encenador, pelos atores e por todos os outros intervenientes no espetáculo.

Poder-se-á também falar da importância que a oralidade assume, para Mia Couto, na arte de contar histórias, pois como ele afirma:

Conto histórias e se as pudesse contar sempre na oralidade era o que faria. O que dá gosto é fazer com que a oralidade invada a escrita e que, neste processo de incursão do oral, a escrita se desmanche, se desarticule. [...] A riqueza que há na oralidade não deve ser perdida [...]. (apud Martins, 2008:88).

Sendo assim, quando um grupo de teatro pega nas suas histórias e as conta, perante um público, em parte cumpre esta sua vontade e o seu texto poderá assim ganhar outras vidas.

Sendo a qualidade do texto e o seu carácter universal um dos fatores para que um espetáculo de teatro cumpra as suas funções, torna-se importante salientar a universalidade e relevo da obra literária de Mia Couto:

A obra contística de Mia Couto representa uma mundivivência específica africana, mais concretamente moçambicana, cujos valores se reportam a uma universalidade incontestável. A importância e o estatuto que este autor alcançou dentro e fora do mundo da lusofonia transformaram-no num autor de relevo que em tudo dignifica as literaturas africanas e a língua portuguesa. [...] uma obra que, não traindo as raízes moçambicanas a partir das quais nasceu, procura a universalidade na transmissão de valores que permitam construir uma nova ordem política, social e moral. (Correia, 2009:6)

Mais à frente, diz a mesma autora:

Na sua vertente de escritor é mais do que um escritor moçambicano, pois a sua obra transcende a africanidade para se espelhar no ser humano universal. (Correia, 2009:39)

Na sua universalidade, Mia Couto também procura o entendimento do mundo. Há na sua escrita uma vontade de ler a vida, ler o mundo:

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)

E ao ler a vida e o mundo Mia Couto mostra-nos não só o mal-estar do povo moçambicano mas também o nosso mal-estar:

Os desamores, os desencontros, as incompreensões, o cerceamento dos espaços, as vidas desperdiçadas, os sonhos por realizar, tudo aí, do modo como são apresentados, retomam o drama de Moçambique que é, no fim de tudo, o drama e as tragédias maiores da natureza profunda do humano, notoriamente aqueles dramas e tragédias mais secretos, talvez

mesmo, muitos deles, os mais inconfessáveis, mas os que melhor dizem da vida de cada ser humano. (Neto, 2011:5,6)

A sua obra também poderá servir de denúncia ao mal-estar das pessoas e conseqüentemente ao mal-estar da sociedade, quando este:

[...] ergue uma voz denunciadora capaz de centrar a atenção do leitor nas realidades criadas em cada estória, porque ninguém fica indiferente ao sofrimento, à morte ou à solidão. (Correia, 2009:156)

E ao denunciar o mal-estar acaba por intervir socialmente, dando voz às minorias que muitas vezes não têm voz:

[...] lemos a cidade miacoutiana, como o lugar, por natureza, ideal para a profusão das narrativas em que o negro, a mulher, o velho, a criança, o marginal, enfim, toda uma leva de sujeitos das chamadas margens sociais ou sujeitos-vítimas de processos de exclusão da ordem comum ocupam voz e lugar de destaque. São os espaços suburbanos e dos guetos, manifestando-se no plano narrativo através de temas próprios do cotidiano periférico das grandes cidades – os conflitos familiares, a violência em todas as suas formas, a solidão, o abandono, as vidas deformadas... (Neto, 2011:3)

Para terminar gostaria de citar duas frases de Mia Couto, que em tudo estão relacionadas com problemáticas que surgiram no laboratório de teatro aquando da criação do espetáculo *Tem dói-dói?*:

Eles estão absolutamente obcecados por uma coisa que é escrever bem, e isso os paralisa, porque com esta urgência, com este fantasma de ter de escrever bem, eles muitas vezes não se apercebem que o mais importante é ter uma história para contar [...] e isso é, digamos, o que nos enriquece enquanto seres humanos. (Borges, 2009:s.p.)

Mia Couto faz referência aos dilemas criativos dos jovens escritores, mas se pensarmos no ator que no ensaio se preocupa em fazer as suas improvisações “bem”, intelectualizando desta forma o processo de criação e bloqueando a história que poderia ser contada organicamente, através das suas experiências de vida, podemos retirar uma aprendizagem sobre como deverá ser a verdadeira criação teatral.

A segunda frase é a seguinte:

A relação do cansaço com a criatividade acho que é verdadeira, [...] o cansaço desliga alguns filtros que são inibidores, que me parece que nos obrigam a uma certa obediência, a uma certa racionalidade [...]. (Borges, 2009:s.p.)

Na improvisação teatral também, por vezes, alguns filtros nos inibem e a racionalidade bloqueia-nos. Em laboratório provou-se que o cansaço pode ser uma ferramenta em prol da liberdade criativa. Recordo que num dos ensaios a minha colega Anabela Afonso pediu para não participar num determinado exercício por se sentir completamente exausta e sem energia. Em resposta, o Professor António Branco propôs que ela aproveitasse esse mesmo cansaço para a realização do exercício que lhe era pedido. Como consequência surgiu uma improvisação de uma intensidade, disponibilidade e entrega extraordinárias.

II. O texto e o espetáculo

O ponto de partida para encontrar o texto foi o livro *O fio das missangas*, de Mia Couto. Dos vinte e nove contos que compõem a obra, foram selecionados quatro (*O cesto / O rio das Quatro Luzes / Meia culpa, meia própria culpa / O peixe e o homem*), os quais no seu conjunto constituíram o texto do espetáculo.

Ao analisar a relação entre os contos podemos concluir que cada um deles falava de uma forma distinta da solidão:

- a solidão da esposa que durante anos foi maltratada pelo marido e quando ele está doente no hospital deseja que ele morra, na esperança de que, dessa forma, ela possa renascer.

Dessa feita, marido, não será você, mas serei eu o centro. A sua vida me apagou. A sua morte me fará nascer. Oxalá você morra, sim, e quanto antes. (Couto, 2008:26)

- a solidão da mulher que está na cadeia, acusada de matar o seu marido, e que prefere o isolamento da prisão à sua anterior vida.

[...] aqui, penumbreada nesta prisão, não sofro tanto quanto sofria antes. É que aqui, [...], acabo saindo mais que lá em minha casa natal. (Couto, 2008:43)

- a solidão do homem que, por exibir comportamentos diferentes do esperado, se viu excluído da vida em comunidade.

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, 2008:97)

- a solidão da criança, que por ver negado o direito a ser criança (com tudo o que isso implica), quer morrer.

Que valia ser criança se lhe faltava a infância? Este mundo não estava para meninices. Porque nos fazem com esta idade, tão pequenos, se a vida aparece sempre adiada para outras idades, outras vidas? (Couto, 2008:114)

Sendo a solidão dos indivíduos uma realidade dos tempos modernos, acreditamos que este conjunto de contos possibilitaria uma profunda reflexão sobre este tema.

Tornou-se claro que a história que queríamos contar era sobre a solidão em que vivemos, e sobre as possibilidades de destruir os muros que essa mesma solidão cria à nossa volta.

Vários foram os fatores que nos levaram a acreditar que o que queríamos dizer sobre a vida e sobre o mundo se revestia da maior importância, pois o profundo individualismo em que vivemos, e a conseqüente alienação que daí advém, fizeram-nos vislumbrar o que Penna e Moreira dizem sobre isso:

Um sujeito que caiu na armadilha por ele mesmo produzida. E por isso resultou não menos que na produção de um ser solitário, prisioneiro de uma busca frenética rumo à satisfação de seus mais sublimes e pormenores prazeres, diluídos sob o *slogan* da sociedade pós-moderna em cuja premissa molda-se a condição de uma sociedade do bem-estar e estar bem. [...] Assim, em meio a um ritmo acelerado de coisas e acontecimentos, vê-se um convite ao repouso, à inércia, o que por sua vez encoraja a um possível desarranjo da vida social e coletiva, isto é, proporciona uma desconexão sem precedentes entre os indivíduos, e subseqüentemente o aprisionamento do eu. (2010:59,60)

Poderíamos então fazer um convite para que se fuja ao «repouso e à inércia», no sentido de encorajar as pessoas a pensar nos desarranjos da sociedade moderna e conseqüentemente procurar combater o vazio que o individualismo e a solidão provocam em nós. É que:

[...] quanto mais a cidade desenvolve possibilidades de encontro, mais sós se sentem os indivíduos; mais as relações se tornam emancipadas das velhas sujeições, mais rara é a possibilidade de encontrar uma relação intensa. Em toda parte encontramos a solidão, o vazio, a dificuldade de sentir. (Lipovetsky, 1989:77)

Tornou-se também importante, para nós, refletir sobre a superficialidade das relações impostas por esta sociedade moderna. O teatro, como arte coletiva que serve a comunidade, poderá ser um meio privilegiado para exaltar a importância de investir em relações intensas, que nos libertem da solidão e do vazio que por via do imediatismo e do narcisismo se instalaram em nós. Pois a verdade é que, apesar do individualismo e narcisismo a que nos vamos entregando, podemos dizer que:

Por fora, todos parecemos diferentes, mas lá dentro somos todos iguais, indivíduos assustados e perdidos no mundo, necessitando da ajuda dos outros. (Zizek, 2002:12)

Ficou claro, então, que ao contarmos várias formas de solidão e as suas conseqüências na vida das pessoas poderíamos permitir o despertar de uma

consciencialização, do mal-estar que isso nos provoca, e a partir desse confronto reconhecer que se nos preocuparmos mais com os outros e com o que nos rodeia e se reconhecermos que somos seres sociais e que precisamos da ajuda dos outros, podemos destruir a solidão.

O espetáculo era constituído por seis momentos, que de seguida descreverei, acrescentando uma reflexão pessoal sobre o seu significado possível.

1. O cortejo

Começava com um desfile fúnebre. Os quatro atores carregavam um corpo inerte deitado numa maca improvisada e andavam em círculo, no sentido contrário aos ponteiros do relógio, em silêncio absoluto e com uma postura corporal pesada e contida.

Este ritual, ao mesmo tempo que permitia ao público distanciar-se da excitação normal, antes de se assistir a uma peça de teatro, também o convocava para o que estava prestes a acontecer, preparando-o para um espetáculo pouco convencional, que o obrigaria evidentemente a confrontar-se com factos incómodos e relacionados com a sua própria vida. Quando me referi a um espetáculo pouco convencional, quis contrapor este tipo de espetáculo aos espetáculos que atualmente abundam nas salas de teatro, espetáculos de entretenimento para desanuviar do *stress* do dia-a-dia: o nosso espetáculo representava a antítese dessa tendência, ao confrontar o público exatamente com esses problemas que nos toldam o estado de espírito e, por consequência, a vida.

2. O cesto

Uma mulher⁹, sentada ao diante do cadáver do seu marido, exorciza as suas frustrações, as suas angústias, as suas desilusões, encarando retrospectivamente a proximidade da morte do seu marido como uma oportunidade de redenção e de libertação. Mas toldada pelas rotinas e subjugação ao marido, quando se encontra perante a possibilidade de recomeçar uma nova vida, no papel de viúva, desespera, pois não conhece outra vida que não a de servidão. E perante a possibilidade de fazer o seu próprio destino, sucumbe, pois provavelmente ao esquecer-se de si, durante tantos anos, já não sabe o que realmente quer para a sua vida.

⁹ Esta mulher a que me refiro foi interpretada pela colega e atriz Anabela Afonso.

Nem toda a gente se identificará com uma mulher que deseja a morte do seu marido, mas quantos de nós já se viram presos numa relação de grande desgaste emocional e com receio da solidão e da frustração de ver fracassada mais uma relação, continuamos, em silêncio, a corroer-nos ao ponto de nos tornarmos amargurados e desiludidos com o rumo da nossa vida. E quantos de nós abandonam uma relação garantidamente sem futuro e ao abraçar o isolamento dessa consequência entram em desespero, por desconhecer o que o futuro lhes reserva. Esta cena obriga-nos a pôr de um lado da balança o comodismo e do outro lado da balança a aventura de abraçar o desconhecido, em busca da mudança e, deste modo, a refletir sobre o que realmente queremos para as nossas vidas.

3. O rio das Quatro Luzes

Uma criança, na solidão de seu quarto e tendo como companhia os seus brinquedos, confronta-se com a sensação de abandono, pois o facto de o seu pai nunca estar presente provoca-lhe uma enorme sensação de rejeição. Então, resolve perguntar aos seus brinquedos, um de cada vez, se querem ser o seu pai. Os brinquedos acabam por personificar o pai da criança ao responderem negativamente, perante a crescente inquietação e desespero da criança. Esta acaba por projetar o sentimento de rejeição do próprio pai nos seus brinquedos. E quando toda a esperança desapareceu, no sentir daquele miúdo, ele descobre por acaso um livro de contos, no fundo do seu baú de brinquedos, e esse livro acaba por lhe mostrar um caminho, que poderá não lhe trazer o desejado afeto do pai mas mostra-lhe no entanto, que existem outras formas de amor.

Essa criança acaba por partilhar a história com o público, pois lê-a em voz alta e o público acaba por assistir às mudanças que essa mesma leitura vai operando na criança, umas vezes emocionada e enternecida, outras revoltada e angustiada e outras com um sorriso revelador.

Nessa história, uma criança quer morrer e assume-o perante os pais, suscitando neles grande apreensão e desconforto. Descobrimos depois que o seu desinteresse pela vida se atribui ao facto de não se sentir suficientemente amado pelos pais e por lhe faltar algo, imprescindível e inerente ao facto de ser criança, o brincar.

Contudo, não se sabe se esta criança tem real consciência do que é a morte, ou se é apenas mais uma tentativa de iniciar um jogo, em que ele tenta envolver os pais. Será

que ele quer realmente morrer ou antes quer brincar simbolicamente com o tema da morte? Ou será que é um alerta para o problema de morrer em vida, sem aproveitar o milagre de estar vivo?

Cada um de nós poderá ter uma diferente interpretação sobre as verdadeiras intenções desta criança, mas acredito que indiferente ninguém poderá ficar, pois a morte é provavelmente o maior dos tabus.

A criança acaba depois por encontrar a sua infância, com a ajuda do avô. Com ele, aprende o verdadeiro sentido do que é ser criança e do brincar. Este avô acaba também por influenciar a forma como os pais lidam com a criança, aconselhando-os a brincar com ele, transformando-se desta forma em pais “a sério”.

A criança que lê em voz alta o conto sobre a criança que queria morrer, depois de se envolver e viajar na história que acabou de ler, acaba por ser abruptamente interrompida pela sua mãe, que entra no quarto e o priva de sonhar e o traz de volta à realidade, retirando-lhe os livros, arrumando os brinquedos e expulsando-o do quarto, de forma rude.

Esta criança poderá também desejar a morte, pois a sua realidade não se supõe melhor que a realidade da criança da história. No entanto, esta criança, através da história que leu, sabe que na falta de um pai que lhe dê atenção, ou de uma mãe que lhe dê carinho, poderá sempre realizar-se com os ensinamentos de um avô, ou de um amigo, ou quem sabe até mesmo de um professor de teatro, e aprender a brincar a sério.

Sendo que esta cena foi interpretada por mim, assumo que a minha vida pessoal tinha muitos pontos de contacto com a história que estava a ser contada. Ao rever-me nessa história vivi inteiramente a angústia e revolta destas duas crianças. Por isso posso afirmar que é muito bom olhar para trás e ao contrário de fugir, ou pior ainda de fingir que nada de mal se passou, encarar de frente os fantasmas e, sem medo, perceber que estes fazem parte do que somos e daquilo em que nos tornámos.

4. Meia culpa, meia própria culpa

Uma mulher¹⁰ está fechada entre as quatro paredes de uma prisão. O seu desespero crescente mostra-nos uma mulher sem esperança, e na loucura a que parece

¹⁰ Esta mulher foi representada pela minha colega e atriz Sandra Rios.

ter-se entregado, grita, esperneia e delira. Depois desse momento de catarse, que a leva a ficar prostrada no chão sem energias, surge, como se de uma alucinação se tratasse, a figura e voz do seu ex-marido¹¹, que supostamente morreu às suas mãos. O seu marido fala-lhe em surdina e recorda-lhe a vida miserável que ela sempre teve. Depois, esta mulher em estado de abandono continua a descrever a sua triste sorte e acabamos por perceber que, afinal, e apesar de a morte do seu marido ter sido acidental, ela quer ser acusada do homicídio do mesmo. Ela acaba por assumir que a sua vida na prisão supera, pela positiva, o sofrimento que sempre a acompanhou quando vivia no mundo exterior, pois segundo ela, entre aquelas paredes podia visitar, imaginando e efabulando, a felicidade que sempre lhe tinha sido negada.

E nós? Será que, num estado de desespero total, onde a esperança já não tem lugar, seríamos capazes de tomar uma atitude drástica, como a desta mulher, e fugirmos de tudo o que de insuportável nos rodeia, mesmo que isso significasse ficarmos presos à nossa imaginação?

5. O peixe e o homem

Um homem¹² olha para o seu mestre, representado simbolicamente por uma vela, e quer surpreendê-lo, mostrar que é bom na sua arte. Mas, progressivamente, no vazio do seu exibicionismo, começa a perceber que se está a afastar do seu objetivo e, quanto mais se afunda no cliché e na previsibilidade da imitação, mais perdido e desesperado vai ficando. No entanto, a autoconsciência de que não é aquele caminho que ele quer para a sua vida leva-o a operar uma transformação orgânica que o leva para um estado puro de criação e aí, nesse confronto, descobre-se a si mesmo, como criador e mestre. Nesse percurso é confrontado com a história de um homem, que depois de muita relutância, aceita passear um peixe num lago. Da mesma forma que o homem que queria saber fazer teatro descobriu toda uma técnica, ética e estética¹³, que lhe permitiu realizar-se como ator, também o facto de o homem ter aceitado passear o peixe lhe permitiu descobrir toda uma nova realidade, que o levou a alterar a sua forma de perceber o mundo e por conseguinte a descobrir-se como alguém muito diferente do que tinha sido até àquela data.

¹¹ Personagem interpretada pelo colega e ator Fernando Cabral.

¹² *Idem*

¹³ Referência à atriz Manuela de Freitas, a qual faz uso destes três termos para definir a sua forma de fazer e estar no teatro.

Quantos de nós, de repente, se apercebem que depois de vários anos de certezas absolutas em relação a algo concreto, afinal tudo não passava de uma farsa desprovida de sentido e não trazia nenhuma felicidade ou conhecimento?

Esta cena mostra-nos a procura do conhecimento e da realização pessoal, fazendo-nos perceber que o caminho a percorrer não é linear e que neste caminho podemos encontrar muitas dificuldades, mas com determinação e entrega podemos atingir os nossos objetivos.

6. O confronto

Nesta cena os quatro atores começam por vivenciar os seus dramas, individualmente, fechados sobre si mesmos. Uma lê a mesma notícia no jornal indefinidamente. Outro tenta perceber se as notícias que lê são verdadeiras ou falsas e na impossibilidade de descobrir se o que lê é real vai ficando confuso e assustado, até ao ponto de duvidar de tudo e de todos. Outro vai comendo folhas de jornal e as mesmas, de tão difíceis de “digerir”, provocam-lhe mal-estar e vômitos. Por último, outra atriz vai-se indignando com as notícias que lhe chegam e enquanto a revolta vai surgindo e o tom de voz se vai exaltando, “engravidando” de toda esta poluição noticiosa, que afinal espelha a sociedade em que vivemos e a nós próprios.

Depois deste crescendo catártico, os atores começavam a tomar consciência da presença uns dos outros e a partir da cumplicidade que daí surgia começavam a olhar, olhos nos olhos, os espetadores, um a um. Ao fim de um certo tempo começava-se a sentir algum desconforto no público, pois este está acostumado a observar e não a ser observado.

Nesta última cena, quem estava em palco a representar já não eram as personagens das cenas anteriores. Talvez fossemos nós próprios, o Murta, a Beluxa, o Cabral e a Sandra que, depois de contarmos as quatro solidões a partir de nós próprios, estivéssemos a constatar como o mundo em que vivemos e a atualidade, representada pelos jornais, nos entorpece e limita. A catarse desta última cena confrontava-nos com a evidência que as histórias que tínhamos acabado de contar tinham a ver com as nossas vidas, com as nossas solidões. E depois, ao olhar para o público e confrontando-o, queríamos dizer: «Isto que vocês viram também vos diz respeito, isto também são vocês.»

Dramaturgicamente falando, e citando o nosso orientador António Branco, quisemos criar “um espetáculo teatral quase estático, quase exclusivamente assente na expressão da alma dos atores”¹⁴. Para atingir este objetivo, houve o cuidado de eliminar tudo o que fosse superficial, para que se mostrasse ao público só o que fosse estritamente necessário para contar a nossa história.

Quando o espetáculo começou a tomar forma, apercebemo-nos de que grande parte dos adereços que estávamos a utilizar nos ensaios tinha deixado de fazer sentido. Por isso, eliminámos tudo o que não era essencial. Todos os adereços que ficaram eram, portanto, essenciais e necessários para o desenrolar da história que íamos contar.

Também nós, enquanto atores, fomos criando material através de inúmeras improvisações, propostas pelo diretor artístico e professor António Branco e, depois de analisar todo o material reunido, fizemos uma escolha, no sentido de ir ao encontro do nosso objetivo maior, que era falar da solidão humana.

Deste modo, eliminou-se um quinto conto, que se chamava *O nome gordo de Isadorangela*. Apesar de as improvisações em torno dele terem resultado bastante bem e nos termos divertido muito a criar as personagens que dele faziam parte, este conto acabou por não se enquadrar no rumo que a peça tomou.

Em relação à cena por mim interpretada¹⁵, houve improvisações que à primeira vista poderiam ser muito interessantes mas que acabaram por não ser utilizadas, na versão final do espetáculo, pois apesar de muito intensas podiam distrair-nos do essencial. Algumas delas, de tão exageradas, poderiam facilmente, pelo seu tom caricatural, distrair o público e levá-lo a encarar o horror daquela criança de ânimo leve e até com um sorriso na cara.

Outra das preocupações, em termos dramaturgicos, foi a de encontrar formas de interligar os diferentes contos, de modo orgânico, para que houvesse continuidade no desenrolar da ação. Tal objetivo foi conseguido, pois houve sempre um momento de interação entre o ator que saía de cena e o ator que entrava em cena. E, pode-se acrescentar, que a cena final em que todos participávamos também contribuiu para a criação de um elo entre as quatro cenas individuais anteriores.

¹⁴ Excerto retirado da brochura de apresentação do espetáculo *Tem dói-dói?*

¹⁵ *O rio das Quatro Luzes*.

Também se optou, dramaturgicamente, por manter os atores sempre no espaço cénico, em todas as cenas. Havia um tapete no centro do palco, que se tornava num pequeno palco dentro do próprio palco, pois era aí que os atores contavam a sua história com base nos contos de Mia Couto. Simbolicamente, aquele tapete representava o espaço sagrado, onde os contadores de histórias, nós, surpreendiam o público com as suas histórias. Quando não estavam a partilhar a sua história, os atores ficavam sentados atrás do referido tapete, ao fundo do palco. No entanto, estes atores estavam sempre comprometidos, concentrados e em comunhão com o colega que contava a sua história, e com o público que assistia. Esta opção permitiu-nos não só um momento de partilha único, como também que nos fôssemos “alimentando” da entrega e disponibilidade dos nossos colegas, para que, quando chegasse a nossa vez de contar a nossa história, estivéssemos “cheios”, emocionalmente e organicamente, e nos entregássemos totalmente à arte teatral.

Outra opção importante foi o facto de os atores terem ficado responsáveis por todos os fatores que envolviam a apresentação dos espetáculos, tendo como referência os antigos saltimbancos, que se deslocavam de terra em terra para mostrar a sua arte. Foi decidido que os quatro atores seriam responsáveis por toda a parte técnica do espetáculo, por toda a preparação e arrumação do espaço, onde apresentavam o espetáculo, e pela receção, entrada e saída do público.

III. O processo de criação

Durante o processo de criação foi-nos dada a possibilidade de pôr em prática uma série de princípios que nos foram apresentados durante a parte curricular do mestrado, os quais permitiram aprofundar os conhecimentos sobre a escola teatral que está na génese do referido mestrado.

Esta escola teatral, por sua vez, tem um vocabulário próprio muito específico. Por esse motivo foi pedido aos alunos que, através das suas experiências pessoais e tendo em conta toda a partilha de conhecimentos realizada durante o processo criativo, efetuassem uma reflexão e a uma análise de alguns conceitos, essenciais para a referida escola teatral.

Desta forma os alunos tiveram a oportunidade de contribuir para a realização de um futuro glossário, que se irá debruçar sobre as premissas, princípios e técnicas de uma conceção de teatro muito particular, a qual é possuidora de uma linguagem muito própria e única.

Acrescente-se que o léxico teatral que compõe a conceção de teatro referida se sustenta nos ensinamentos de grandes mestres, tais como Antonin Artaud, Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Gordon Craig, Fernando Amado, Adolfo Gutkin e Manuela de Freitas, os quais foram determinantes para a unicidade referida anteriormente.

Serão analisados quatro conceitos: «Aquecimento», «Corresponsabilidade», «Disciplina» e «Ritual». Primeiro, proceder-se-á à descrição dos conceitos do ponto de vista da escola teatral em análise e depois exemplificar-se-á, através da experiência prática do processo de criação, como tais conceitos se aplicam nesse contexto.

Este trabalho de compreensão e explicitação fará parte de um futuro glossário, como referi anteriormente, que integrará um projeto que está a ser levado a cabo pelo CIAC¹⁶, com coordenação do Professor António Branco e cujo nome é *Teatro e Linhagem: Um Caso Austríaco – Argentino – Português*.

¹⁶ Centro de Investigação em Artes e Comunicação, unidade de investigação da Universidade do Algarve.

Conceito 1: Aquecimento

Descrição

Substantivo formado a partir do verbo *aquecer*. A palavra «aquecer» tem a sua origem no termo latino «calescēre, incoativo de calēre» (séc. XV), que significa «estar quente, estar a queimar, a ferver; estar sobre brasas, estar agitado» (v. DELP).

Literalmente o termo em análise significa «ação de elevar a temperatura» ou «ato ou efeito de aquecer ou aquecer-se». Associado ao desporto, também significa «execução de exercícios musculares antes de um esforço grande». Consultando o verbo aquecer, podemos encontrar também as seguintes definições: «fazer subir ou subir a temperatura de um corpo; proteger ou livrar do frio» ou «dar ou obter conforto, paz satisfação; causar ou sofrer excitação, entusiasmo, empolgamento, exaltação» (v. DLPC).

Todo o trabalho prático desenvolvido na conceção de teatro em análise,

[...] começa sempre com um exercício colectivo de «aquecimento», realizado por todos em simultâneo e num ritmo que se quer o mais harmónico possível. (Branco, 2011^a: 42)

Tal prática surge como um ritual que permite que os atores consigam encontrar um estado propício para a criação artística. Sendo assim, o aquecimento tem como finalidade:

O despertar do espírito e do corpo, eliminando tensões, identificando pontos de dor, conhecendo o estado em que se está. A integração no colectivo. (Branco, 2011:23)

António Branco define de forma concisa como se deve executar esta tarefa, essencial para o trabalho de ator:

Dispostos em círculo de pé, os alunos começam por bocejar e espreguiçar-se profundamente. Depois, vão percorrendo o corpo todo com as mãos, reconhecendo-o e massajando-o, do couro cabeludo até aos pés, já sentados no chão.

Elementos de passagem obrigatórios: – couro cabeludo; – testa; – «terceiro olho»; – fossas nasais (limpeza profunda); – bochechas, lábios e língua; – orelhas; – pescoço e cervicais (com muito cuidado); – ombros, braços, mãos, com especial atenção aos dedos; – ancas e joelhos; – pés.

Recomendações: a) afastar os pensamentos intrusivos, focando a atenção no concreto das sensações físicas; b) não censurar a voz, deixando-a exprimir-se organicamente ao longo do aquecimento; c) não se fechar em si próprio, mas ir passando do estado de adormecimento individual para o despertar integrado no colectivo, procurando o equilíbrio entre o ritmo individual e o ritmo colectivo; d) procurar o equilíbrio entre o relaxamento que adormece e o esforço que cansa, ambos indesejáveis. (Branco, 2011:23)

Este exercício, se realizado com seriedade, permite ao ator decifrar o estado em que o seu corpo e a sua alma se encontram e a identificar e libertar-se de todas as pressões causadas pelas várias máscaras sociais que se usam no dia-a-dia, preparando-o física e mentalmente para toda a atividade de criação que se segue. Podemos portanto afirmar, também, que ajuda a desbloquear todas as resistências que condicionam a liberdade do ator no ato criativo. E, como afirma Jerzy Grotovski, “o actor deve ser capaz de decifrar todos os problemas do seu corpo que lhe sejam acessíveis” (1975:33), pois “o corpo tem de estar liberto de toda a resistência.” (1975:33) No entanto torna-se necessário ter consciência de que “uma libertação indisciplinada não é libertadora, antes é percebida como uma forma de caos biológico.” (1975:36)

Desta forma, para que o aquecimento seja libertador e disciplinado:

O actor deve justificar todos os pormenores do treino com uma imagem precisa, real ou imaginária. O exercício só é correctamente executado se o corpo não oferecer resistência durante a realização da imagem em questão. O corpo deve por isso, parecer que não tem peso, ser tão maleável aos impulsos como a plasticina, e tão rijo como aço quando funciona como suporte, capaz de dominar a própria lei da gravidade. (Grotovski, 1975:99)

Constantin Stanislavski também refere a importância dos exercícios de aquecimento no treino do corpo:

Os exercícios contribuem decisivamente para o melhor funcionamento de nossa estrutura física, tornando-a mais móvel, flexível, expressiva e, até mesmo, mais sensível. (2001:198)

Uma segunda vertente, que também é muito importante, no processo de aquecimento, está relacionada com o uso da voz, pois esta também tem de estar preparada para as exigências dos ensaios e dos espetáculos. Constantin Stanislavski explica-nos a importância da voz no trabalho de ator:

Estar “com boa voz” é uma bênção [...] para o artista dramático; [...] ter a sensação de que se pode dirigir os próprios sons, [...] saber que eles forçosamente expressarão os mínimos detalhes, modulações e nuances. (2001:210)

Para que tal aconteça o ator, deverá conhecer da melhor forma possível todo o seu aparelho fonador, trabalhando o seu poder de alcance de voz e a sua respiração.

Por mais que nos pareça óbvio a necessidade do aquecimento, antes de começar a trabalhar a atriz Manuela de Freitas recorda que, no meio teatral, nem todas as pessoas o praticam ou, pior ainda, respeitam as necessidades dos seus colegas.

[...] começámos a querer aplicar o que aprendíamos, por exemplo as técnicas de concentração. Fazíamos exercícios numa salinha ao lado e éramos insultados pelos colegas. Um dia, um deles, ao ver-nos a fazer exercícios no chão, passou e disse: “Isto não é um jardim infantil”. Eram piadas o tempo todo: “Agora há estas teorias”... Foi horrível. (Fadda e Cintra, 2004:45)

O aquecimento no processo de criação

No primeiro aquecimento realizado pelo grupo que se propunha a desenvolver um projeto teatral, notou-se algum constrangimento. Apesar de já nos conhecermos e de termos trabalhado juntos no primeiro ano do mestrado, parecia que estávamos perante estranhos.

É frequente serem em grande número os alunos que, inicialmente, censuram a voz – optando pelo silêncio; tentam esconder os olhos do olhar dos outros desconhecidos; não vão ao fundo de actos tão simples (mas cuja expressão pública é socialmente condenada) como espreguiçarem-se e bocejarem; permitem que o fluxo mental esteja em constante vigilância da sua imagem perante os outros; etc. (Branco, 2011^a:62)

Como resultado desse primeiro ensaio, o orientador António Branco, que assistiu, chamou-nos a atenção para a falta de sincronia e para a ausência de organicidade que se fez notar.

Depois deste episódio começámos a procurar a organicidade do grupo, e começámos a procurar os exercícios de aquecimento que melhor nos serviam e com o tempo começámos a contrariar a inércia e estranhamento iniciais.

Os ensaios aconteciam depois de um longo dia de trabalho e muitos de nós chegávamos ao laboratório desgastados e sem energia. Contudo, o aquecimento permitia-nos a tomada de consciência do estado em que nos encontrávamos, e com um enorme espírito de entreajuda, puxávamos uns pelos outros no sentido de ativar a presença e a concentração. Recordo momentos em que, vencido pelo cansaço mental, viajava para outro sítio, no entanto sempre pude contar com os meus colegas e havia sempre um que me chamava de volta para o aquecimento, e com um pequeno toque, ou dando um clique com os dedos me tirava do adormecimento latente.

Constatei, também, que sempre que o aquecimento era bem feito e todos nos entregávamos a esse ritual, nascia em nós uma energia que se prolongava pelo ensaio todo e que nos permitia a entrega à criação e, desse modo, abríamos espaço para que se dessem momentos únicos de revelação e descoberta. Pelo contrário, sempre que nos deixávamos levar pela facilidade, e o aquecimento saía frouxo, surgiam os bloqueios e desculpas habituais: “hoje tive um dia horrível”, “hoje doí-me a cabeça”, “já durmo mal

há três dias” e, em consequência disso, as improvisações nesses dias também saiam “frouxas”, sem chama e sem entrega.

Recordo as minhas experiências passadas, nos grupos onde fui fazendo teatro e é com espanto que me apercebo que nunca fazia aquecimento com os meus colegas. Quando estávamos a preparar as peças começávamos a trabalhar, com as mesmas roupas do dia-a-dia e sem nos prepararmos minimamente, logo que chegávamos à sala de ensaio. Nos dias de espetáculo também não havia aquecimento: apenas dávamos um abraço, desejávamos uns aos outros «muita merda» e seguíamos para o palco.

Recordo-me também, enquanto assistente de sala do Teatro Municipal de Faro e já depois de ser aluno do Mestrado, de assistir à preparação de atores antes dos espetáculos começarem e de ficar espantado e atónito com as parvoíces a que, algumas vezes, assistia: desde atores que aqueciam em trinta segundos, aos pulos e com música *tecno*, a atores que assumiam que lhes bastava um cálice de whisky para aquecer.

Atualmente sei, por experiência própria, que o aquecimento é um fator determinante para o trabalho do ator e, mesmo que indiretamente, pode determinar o resultado final de um espetáculo e o nível de concentração e entrega com que um ator se apresenta perante o público.

Conceito 2: Corresponsabilidade

Descrição

Conjugação do prefixo *co* com o substantivo *responsabilidade*. O termo «responsabilidade», que se deduz do termo «responsável», é uma adaptação do francês «*responsable*», que por sua vez deriva do latim «*responso*», p.p. do verbo «*respondere*», com o sentido de «ficar por fiador» (v. DELP).

O presente termo vem referido no dicionário como «responsabilidade que é dividida por duas ou mais pessoas ou entidades». Procurando o significado de «corresponsável», encontramos as seguintes definições: «que deve responder, conjuntamente com outrem, pelos seus atos ou sofrer as consequências do que fez, disse, provocou» e «que está encarregado ou tem a responsabilidade, juntamente com outrem, de cumprir ou assegurar alguma coisa» (v. DLPC).

Na escola teatral em estudo, a corresponsabilidade surge como algo inerente ao ato de criação, ato este que só é inteiramente válido se resultar de um trabalho coletivo, conforme explica António Branco:

A co-autoria e a co-responsabilidade são independentes da função desempenhada (encenador, actor, cenógrafo, figurinista, luminotécnico, carpinteiro, responsável da bilheteira, etc.) – razão pela qual todos participam nas sessões de trabalho e, idealmente, devem participar nos exercícios que não se destinem especificamente aos actores (sobretudo aqueles realizados em grupo, como os que mencionei acima) e estar presentes durante a realização dos outros. Acredita-se que só assim a criação resulta de um processo efectivamente colectivo. (2011^a:88)

Subentende-se, assim, que todos os elementos do grupo têm, a obrigatoriedade, de estar sempre presentes:

[...] em todos os ensaios, porque em todos eles há acontecimentos irrepetíveis e relevantes para o resultado final (o espectáculo) e essa é a única forma de todos serem co-responsáveis e co-autores daquilo que se apresentará ao público. (Branco, 2011^a: 89)

A atriz Manuela de Freitas (2006) afirma que o teatro é uma arte coletiva e que sozinha nada pode fazer, assumindo que, por esse motivo, está à mercê de todas as pessoas que consigo trabalham e que estas são determinantes para o resultado final do

espetáculo. A propósito dessa forma de trabalhar, e referindo-se à sua experiência no Teatro da Comuna, disse:

Toda a estética do espetáculo pressupunha [...] que os atores 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 espetáculo. (Fadda e Cintra, 2004:46)

E ainda sobre os anos em que integrou o coletivo que constituía o Teatro da Comuna, revelou:

[...] foi um período de estado de graça em que a Estética, a Ética e a Pedagogia se deram as mãos, fazendo do actor não só um profissional, mas um membro de pleno direito de uma comunidade, exigente consigo e com os outros. Era a negação do actor como mero devedor de palavras e, em alternativa, exigia deste um compromisso com o espírito do grupo, uma cumplicidade que se estendia para lá do mero espectáculo, abarcando todos os domínios do trabalho teatral, assumido como dimensão interventora na comunidade em que se vive, a sociedade, mas em que a intervenção começa no interior de cada um e de todos. (Marques, 2010:76)

Contrastando com a cumplicidade e partilha desta forma de fazer teatro, Manuela de Freitas reconhece que nem sempre é possível partilhar a corresponsabilidade, num espetáculo, pois para tal é necessário um grupo que partilhe a mesma ética, estética e técnica:

[...] não tendo grupo, entrando numa peça no Teatro Nacional ou na Cornucópia ou noutra teatro qualquer, ou... Eu chego lá e aquilo... faz-se a peça, ensaia-se e representa-se. Eu preciso de ser coautora do espetáculo, de sentir-me corresponsável pelo que vai ser oferecido ao público. Não tendo um grupo eu não sou corresponsável. É como nos filmes: entro, faço lá o melhor que sei e venho-me embora. (Gouveia, 2011:11)

Constantin Stanislavski, foi pioneiro nesta abordagem à criação teatral, pois segundo ele:

Todos os que trabalham no teatro, desde o porteiro, o vendedor de ingressos, a moça do vestuário, o “vaga-lume”, todas as pessoas com as quais o público entra em contacto quando vai ao teatro, até os diretores, a equipe e, finalmente, os próprios atores, todos eles são co-criadores com o autor, o compositor, que conseguem reunir a plateia. Todos eles servem, e estão sujeitos ao objetivo principal da nossa arte. Todos participam na produção. (2004:352)

E justifica porquê:

Se um dos funcionários da casa receber mal algum membro da assistência, tirando-lhe o bom humor, esse funcionário terá desferido um golpe contra nosso objetivo geral e contra a meta de nossa arte. Se o teatro está frio, sujo, desarrumado, o pano sobe atrasado, a representação se arrasta, então o ânimo do público se deprime, ele deixa de ser receptivo para com os pensamentos e sentimentos principais que lhe são apresentados por meio dos esforços conjugados do dramaturgo, do diretor, da companhia produtora e dos atores. Ele sente que não havia motivo para vir ao espetáculo, a representação fica arruinada e o teatro perde sua significação social, artística e educacional. (2004:352,353)

António Branco reforça a ideia subjacente nas citações anteriores, afirmando que:

Na realidade, o actor é um indivíduo totalmente consciente da sua dependência de uma rede de conexões, sabendo como ninguém que só consegue exercer a sua arte no âmbito dessa rede: são os outros actores com quem contracena, é o autor da peça, é o encenador, é o cenógrafo, é o músico, é o criador de luzes, é o figurinista, é o público – em suma, são todos os co-criadores de um objecto artístico em que, por inerência da função, é o actor quem se torna mais visível. Mas a expressão do actor, mesmo que individual na aparência, é sempre polifónica, porque com ele e através dele também falam todos os outros. Por isso, o actor diz: «Quando me acontece o milagre no palco, não é por mérito meu.» (Branco, 2012:14)

Nas palavras de Constantin Stanislavski (2004), a criação teatral é uma empreitada coletiva e todos os envolvidos produzem em conjunto, ajudam-se uns aos outros e dependem uns dos outros. E, desta forma, “se houver ordem e uma boa distribuição do trabalho o seu esforço coletivo será produtivo e agradável, porque se baseia no auxílio mútuo”. (2004:342)

A corresponsabilidade durante o processo de criação

Todo o processo de criação foi realizado respeitando totalmente os princípios da corresponsabilidade entre os elementos do grupo. Este método de trabalho permitiu que todas as decisões, e a conseqüente execução do trabalho proposto, fossem assumidas pelos quatro atores e pelo orientador, intervindo todos em todas as decisões tomadas em relação ao espetáculo que estava a ser preparado.

Esta forma de trabalhar permite-me afirmar que o resultado final foi uma verdadeira criação coletiva¹⁷. Desde a escolha do texto, passando por todo o processo de criação, até às luzes, aos adereços, à divulgação do espetáculo e à receção do público, tudo foi decidido em coletivo.

Acrescento que, desta forma, tudo o que é mostrado ao público foi alvo anteriormente de uma grande reflexão, por parte de todos os intervenientes no processo, e contou com a sua aprovação. Deste modo, de forma natural, permite-se que a história que é contada ganhe uma riqueza extraordinária ao nível do significado, pois o público vê um produto que está em perfeita sintonia com as motivações, preocupações e necessidades do grupo que preparou o espetáculo.

Este sentido de corresponsabilidade também se fez sentir durante as apresentações, pois os atores ao estarem sempre presentes em palco também assumiam um compromisso total com o que estava a acontecer com os restantes colegas e o que se partilhava com o público.

Esta forma de trabalhar, com um comprometimento total e sem alheamentos exteriores ao processo de criação, transmitiu-me uma segurança de tal forma determinante que posso afirmar que me permitiu atingir a liberdade criativa total, sem

¹⁷ Refiro-me a verdadeira criação coletiva, por oposição às minhas experiências anteriores de criação coletiva, pois o termo «Criação Coletiva» aparecia na folha de sala de alguns espetáculos em que participei, mas agora percebo que tal nunca aconteceu verdadeiramente, pois o resultado final foi sempre o resultado de uma luta de egos, em que não se pensava no espetáculo como um todo, este consistia apenas numa colagem de várias criações individuais.

problemas de imagem¹⁸, pois a confiança no grupo de trabalho era tanta que tal problema nem se pôs.

Refletindo também sobre o propósito da história que quisemos contar ao público, e que era sobre as várias solidões que ameaçam a nossa sociedade, pergunto: será que haveria outro método de trabalhar este tema, se não fosse desta forma e com um nível de consciência coletivo tão elevado, como é o que colocámos em prática? Não creio.

Termino com uma frase do mestre Fernando Amado, que se torna pertinente neste contexto.

Os homens precisam de comunicar, porquanto a solidão, neste mundo de alarme, é a ameaça espectral, perpétua. (1999:175)

¹⁸ Refiro que no primeiro ano do mestrado, aquando das improvisações para o exercício final, deparei-me com dificuldades em termos de imagem, pois mostrava preocupação com as opiniões que os meus colegas poderiam ter a respeito da minha performance, o que bloqueava a minha liberdade criativa.

Conceito 3: Disciplina

Descrição

A palavra «disciplina», tem a sua origem no termo latino «disciplīna» (séc. XV) e tinha como significado, «ato de aprender, de se instruir; ensino; educação» (v. DELP).

Atualmente, no dicionário, podemos encontrar as seguintes definições: «prática que consiste em fazer obedecer a regras rígidas de comportamento e em castigar quem não as seguir», «obediência ao conjunto de regras que definem a legitimidade de um comportamento» e «capacidade de se comportar ou de trabalhar de modo controlado, o que envolve força de vontade para obedecer a um determinado número de regras» (v. DLPC).

Um dos princípios essenciais, na conceção de teatro em análise, é a obrigatoriedade de manter uma disciplina individual muito rigorosa, de forma a não prejudicar o trabalho do coletivo, como recorda António Branco:

A disciplina do actor não tem apenas a ver com o cumprimento de regras como a da pontualidade, [...] mas com todas as dimensões do trabalho: por exemplo, se um actor não estudar e aprender um dado texto no prazo combinado inviabiliza o ensaio da cena. Mas também o cumprimento integral das instruções dos exercícios é requisito essencial para que eles possam cumprir a sua missão. A disciplina está associada à ideia anti-romântica de que a arte não se faz sem esforço, sem labor, sintetizada na seguinte metáfora de influência stanislavskiana: «A inspiração é uma Grande Dama que só entra numa casa arrumada.» (2011^a:141)

Torna-se interessante refletir sobre a relação entre inspiração e disciplina, pois, conforme também afirma o mesmo autor:

Não há inspiração sem um elevado grau de disciplina individual e colectiva, embora nada garanta o aparecimento daquela. (Branco, 2011^a:140)

A disciplina permite, também, ao ator que, no momento de contar a sua história ao público, tudo aconteça conforme foi preparado anteriormente:

No teatro, a gente prepara para que no dia... É evidente, é a história de que “a inspiração entra numa casa bem arrumada”. Tu arrumas a casa, de maneira a que depois aconteçam umas coisas. Cada dia de espetáculo é o desconhecido. Mas aquilo está tão bem arrumado que não tens medo de esquecer o texto, não tens medo de cair do palco abaixo, portanto podes atirar-te na inspiração, na criação. (Freitas, 2006:11)

Depreende-se então que a liberdade no palco só acontece se o “trabalho de casa” for executado com rigor e disciplina.

Peter Brook também associa a disciplina à repetição, referindo que só estas permitirão atingir um ideal de perfeição, que em suma poderá levar o ator a adquirir a liberdade total, no processo de criação:

Semana após semana, dia após dia, hora após hora, a prática conduz à perfeição. É um trabalho duro e monótono, uma disciplina; é uma acção fastidiosa que conduz a um bom resultado. [...] a repetição acaba por resultar numa mudança: subordinada a um objectivo, impulsionada por uma vontade, a repetição é criativa. [...] Para que alguma coisa possa evoluir, precisa de ser preparada – e essa preparação implica pisar o mesmo chão repetidas vezes. Uma vez acabada, precisa de ser observada, podendo ainda exigir novas repetições. (2008:201,202)

Jerzy Grotovski por sua vez destaca que, apesar de aparentemente antagónicas, a espontaneidade e a disciplina complementam-se no processo criativo:

[...] o conhecimento de que a espontaneidade e a disciplina, longe de se enfraquecerem uma à outra, se reforçam mutuamente; de que o que é elementar alimenta o que é elaborado, e vice-versa, para se tornar na verdadeira fonte de uma espécie de acção irradiante. (1975:85)

E desenvolvendo esta ideia, acrescenta:

Um dos grandes perigos que ameaçam o actor é, sem dúvida, a falta de disciplina, o caos. Uma pessoa não se pode exprimir pela anarquia. Creio que não pode haver processo criativo no actor se não tiver disciplina e espontaneidade. Meyerhold baseou o seu trabalho na disciplina, na formação exterior; Stanislavski na espontaneidade da vida quotidiana. Trata-se, de facto, de dois aspectos complementares do processo criativo. (1975:167,168)

Apesar de Jerzy Grotovski destacar a espontaneidade como um dos fatores determinantes no trabalho de Constantin Stanislavski, este também considerava ser a disciplina algo de essencial e necessário na prática teatral:

A disciplina férrea [...] é absolutamente necessária em qualquer actividade em grupo. [...] Isto se aplica sobretudo à complexidade de uma representação teatral. [...] Sem disciplina, não pode existir a arte do teatro! (2001:65)

Em relação ao ator e ao trabalho por ele desenvolvido, Constantin Stanislavski, deixou vários conselhos, para todos os que aspiram a pisar o palco enquanto atores:

[...] Desenvolvam para vocês a ética e a disciplina artísticas corretas. Isto os obrigará a se prepararem devidamente em casa antes de cada ensaio. (2004:344)

Desenvolvam em vocês próprios a necessária capacidade de controle, a ética e a disciplina de um servidor público destinado a levar ao mundo uma mensagem que é bela, elevada e nobre. (2004:338)

Ele precisa de ordem, disciplina, de um código de ética, não só para as circunstâncias gerais do seu trabalho como também, e principalmente, para os objetivos artísticos e criadores. (2004:334)

Como podemos reparar, a disciplina aparece sempre associada a uma ética. De acordo com Manuela de Freitas, uma concepção teatral que também é uma ética, uma estética e uma técnica, tem de ter também nas suas bases todo um conjunto de regras associadas à disciplina, pois é esse um dos fatores essenciais para que a magia do teatro aconteça.

A importância da disciplina no processo de criação

Sendo eu, por natureza, uma pessoa indisciplinada e com uma enorme tendência para me dispersar, sou obrigado a reconhecer que a disciplina imposta no decorrer do processo de criação foi determinante para que eu me focasse nos fins a que me propus atingir. É importante também salientar a importância do grupo, pois:

O processo de criação teatral é, por natureza, doloroso e complexo, dado que a matéria-prima com que o actor inventa é a sua própria humanidade. Num coletivo, porém, esse trabalho difícil e moroso é partilhado, funcionando o grupo como uma espécie de sistema de vasos comunicantes que vai potenciando o melhor de cada um em cada momento, num regime de interdependência que ajuda a ultrapassar bloqueios, incompreensões, obstáculos. (Branco, 2011¹⁹)

Para mim a obrigatoriedade da disciplina nasce precisamente neste conceito de coletivo e do que ele representa, pois ao termos consciência que somos apenas uma peça na engrenagem de uma máquina e que essa máquina só funciona se cada um de nós respeitar o funcionamento dessa mesma máquina, somos obrigados a assumir perante os nossos colegas de trabalho um compromisso que só pode ser cumprido, havendo muita disciplina, pois todos dependemos de todos.

A disciplina a que sem grande esforço, eu e os meus colegas, nos entregámos, foi de tal forma rotineira que se pode afirmar que executávamos as nossas tarefas com a precisão de um relógio suíço. Tal fator contribuiu para um sentimento de segurança e confiança tão elevado que nos libertou para o que realmente era importante, a criação.

Mais uma vez refiro a minha experiência teatral anterior ao Mestrado como exemplo negativo, pois dada a minha natureza, preciso de rotinas, de organização e de sentir que pertenço a um grupo. Uma vez que tal nunca aconteceu nos grupos de que fiz parte anteriormente, o sentimento de frustração era tal, que no meio da indisciplinada e do caos que se gerava, eu deixava de conseguir gerir as minhas ansiedades e acabava por pôr um fim à minha ligação com esses grupos.

¹⁹ Excerto retirado da folha de sala do espetáculo, *Por termos falado tanto, ouvido tanto, penado tanto, brincado tanto*, de Hugo Sancho e com orientação e encenação do Professor António Branco.

Conceito 4: Ritual

Descrição

A palavra «ritual», com origem no termo latino «rituāle» (séc.XVII), tem atualmente o mesmo significado que lhe era atribuído na altura (v. DELP). Literalmente, o termo significa «que é relativo ao rito» ou «que constitui um rito» ou ainda «que é repetido com exatidão como se fosse um rito». Ao pesquisarmos o termo «rito», encontramos as seguintes definições: «conjunto de atos executados segundo uma ordem precisa», «sistema de organização de uma comunidade» e «cerimónia que segue determinados preceitos segundo uma ordem precisa» (v. DLPC).

Partindo do princípio que “a «sacralidade» e os «rituais» no teatro são seculares” (Branco, 2011^a: 118), podemos assumir que a conceção de teatro em análise se baseia, como também afirma o mesmo autor:

[...] em experiências vitais partilhadas por um colectivo, que só são possíveis graças a rituais altamente disciplinados que tornam presentes procedimentos e formas que se acredita serem antiquíssimos [...]. A técnica desta ‘escola’ é, assim, parte integrante da sua ritualidade. (Branco, 2011^a:119)

A atriz Manuela de Freitas acrescenta que “a rotina do teatro [...] é uma base extraordinária, importante, lindíssima” (Fadda e Cintra, 2004:50), pois permite que o ato de criação se transforme num “ritual libertador” (Fadda e Cintra, 2004:50).

Desta forma, podemos considerar que o «ritual» está associado aos conceitos de «disciplina» e de «rotina» e que a união destes fatores pode levar o ator a encontrar a liberdade indispensável para que no processo de criação encontre a inspiração necessária e o teatro sagrado aconteça.

Peter Brook, no seu livro *O Espaço Vazio*, alerta para a necessidade de trazer de volta o «ritual» para o teatro:

Hoje, mais do que nunca, precisamos de encenar verdadeiros rituais; mas para que esses rituais consigam transformar uma ida ao teatro numa experiência que alimente as nossas vidas, precisamos de encontrar novas formas, as quais não estão à nossa disposição e não nascem nem por decreto, nem em conferência. (2008:62)

Este «ritual» a que o autor se refere assume um carácter transformador e de consciencialização, que acaba por representar uma forma sagrada de se fazer teatro. Referindo-se ao método de Jerzy Grotowski, Peter Brook explica-nos o que poderá ser um teatro sagrado.

O teatro não pode constituir-se como um fim em si mesmo; [...] o teatro é um veículo, um meio de análise e exploração pessoal, uma hipótese de salvação. (2008:83)

E depois acrescenta:

Este teatro é sagrado porque a sua função é sagrada; tem um lugar bem definido na comunidade e responde a uma necessidade [...]. (2008:84)

Curiosamente, Peter Brook (2008:63,64) estabelece uma analogia entre o momento em que, durante um brinde, os copos tilintam, e o verdadeiro sentido de ritual, pois nesse preciso momento a consciência comum de todas as pessoas envolvidas estava centrada no mesmo facto e “ por um instante, reinou um silêncio profundo e o sentido daquela ocasião tornou-se presente” (2008:64).

Neste sentido o «ritual» surge relacionado com o facto de que, para que tal aconteça, todos os elementos do grupo de teatro têm de estar em profunda sintonia, pois o teatro, conforme já tinha afirmado Stanislavski,

É uma atividade que requer uma atuação em conjunto, e quem quer que destrua este esforço comum estará cometendo um crime [...] contra a própria arte à qual se dedica. (2001:33)

Desta forma, ainda segundo Stanislavski,

Se mantivermos o teatro livre de todos os males, proporcionaremos, por isso mesmo, ao nosso próprio trabalho, condições favoráveis. (2004:336)

E essa «sacralidade» produzida pelo ritual tem, no pensamento de Antonin Artaud, uma finalidade transcendente:

Para produzir ouro, no teatro, pela imensidade de conflitos que provoca, pelo número prodigioso de forças que entrecoca e excita, por este apelo a uma espécie de nova amalgama essencial a transbordar consequências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca definitivamente, no espírito, uma pureza absoluta e abstrata, para além da qual nada pode haver, e que é possível conceber como um som único, uma nota limite, apanhada de relance, a parte orgânica de uma vibração indescritível. (1996:50)

Que comece, então, o ritual!

O ritual no processo de criação

O nosso «ritual» começava ainda fora do laboratório de teatro. Encontrávamos-nos no átrio de acesso às instalações e, depois de todos termos chegado, deslocávamos-nos para os balneários. Aí dávamos início ao:

ritual de preparação para estar e agir no espaço sagrado, abandonando, com a roupa e os adereços que ali se deixa(vam), uma parte da carga profana e superficial do quotidiano. (Branco, 2011^a:125)

Acrescenta-se que:

O espaço individual do balneário cumpre também outra função nesse ritual: em primeiro lugar, recorda que se parte sempre do indivíduo para o colectivo; em segundo lugar, funciona como espaço de fronteira entre o sagrado e o profano e, assim, replica uma das missões mais importantes do camarim – é dali que o actor parte para o acto de criação, é ali que regressa, antes de voltar à sua vida quotidiana. (Branco, 2011^a:125)

Já com a roupa de trabalho vestida, dirigíamo-nos para o laboratório:

A porta de entrada do Laboratório é, na realidade, a segunda porta. Até ao espaço de trabalho e criação (ou ao palco) outras portas terão de ser atravessadas, libertando-se em cada uma delas mais uma capa ou uma pele quotidiana. O objectivo, como se viu já, é atingir a nudez total [...]. (Branco, 2011^a:125)

No interior do laboratório, e depois de termos deixado lá fora tudo o que não interessava para o processo de criação, iniciávamos o aquecimento (supracitado) e depois começávamos os exercícios propostos pelo orientador António Branco. Deste ritual, também fazia parte toda a preparação dos adereços e organização do espaço, no sentido de criar sempre as condições ideais para desenvolver o nosso trabalho. No final arrumávamos sempre o laboratório, para que os outros utilizadores do espaço pudessem trabalhar, e de volta aos balneários preparávamo-nos outra vez para a vida cotidiana.

Depois do «ritual», que foi a preparação do espectáculo, vieram as apresentações públicas do mesmo. Nesta altura, o público também começou a fazer parte do «ritual», mas antes da sua entrada no “espaço sagrado”, havia muito a fazer. Depois da mudança de roupa e do aquecimento, começávamos a preparar o espaço de cena. Em conjunto colocávamos todos os adereços nos sítios certos, verificávamos as luzes, as cortinas e colocávamos as cadeiras do público. Numa segunda fase, colocávamos os cartazes e todas as sinalizações no exterior e depois dois de nós ficávamos a receber o público.

Desta forma ficavam reunidas todas as condições para que o espetáculo decorresse sem problemas de ordem técnica e só nos tínhamos de preocupar com as nossas emoções, a nossa entrega e disponibilidade.

No final havia uma breve conversa com o público, onde se abordava temas relacionados com o espetáculo.

Explicando por palavras não se pode fazer jus à experiência vivida durante a execução de todas estas tarefas, que no seu todo constituíram uma experiência de transcendência que me fez perceber organicamente o significado do sagrado, do ritual e da cerimónia, termos com os quais, confesso, não me sentia identificado antes, por associá-los a fenómenos das práticas religiosas institucionais.

Comparando esta experiência de prática teatral, com outras experiências anteriores onde reinava a anarquia e o individualismo, posso considerar ter encontrado uma forma de fazer/estar no teatro que me dá liberdade total, pois:

A ordem e a harmonia no trabalho de cada actor são condições ideais, sem as quais o acto de criação não se realiza. (Grotowski, 1975:206)

Durante a preparação do espetáculo e da sua apresentação pública, o grupo²⁰ pôs-se constantemente:

À prova em algo de definitivo, que está para além do «teatro» e que é mais um acto de vida, um modo de existir. (Grotowski, 1975:206)

²⁰ Constituído pelos actores, Anabela Afonso, Fernando Cabral, Nuno Murta e Sandra Rios e pelo orientador António Branco.

Possibilidades de articulação dos quatro conceitos

Os conceitos analisados anteriormente, como era de esperar, estão interligados e são interdependentes. O «aquecimento» dos atores está integrado no «ritual» que permite, aos mesmos, o encontro das condições necessárias para o processo de criação e para que este se concretize na sua plenitude é necessário uma grande «disciplina», da parte dos elementos que compõem o grupo, e tal não é possível sem a «corresponsabilidade» que é partilhada entre todos.

A relação entre estes conceitos permite-nos também perceber que a «escola teatral» em análise se sustenta no desenvolvimento de uma técnica que assenta em princípios éticos.

A ética no teatro, e segundo Constantin Stanislavski, permite “estabelecer um estado dramático criador” e “um estado favorável à criatividade” (2004:333). Ainda a propósito do que ele define como ética do teatro, acrescenta, referindo-se ao trabalho do ator:

[...] representa um papel importante (n)a preparação prévia para o nosso trabalho. Tanto o próprio fator, como o que ele produz em nós e para nós mesmos são importantes, por causa das peculiaridades da nossa profissão. (2004:333)

Sendo que os atores devem desenvolver neles próprios “ a necessária capacidade de controle, a ética e a disciplina de um servidor público destinado a levar ao mundo uma mensagem que é bela, elevada e nobre” (Stanislavski, 2004:338), podemos afirmar que os quatro conceitos anteriormente referidos, no seu conjunto, caminham todos nesse mesmo sentido, e quando utilizados ao serviço do ator e da criação artística constituem uma ferramenta única em prol da arte do teatro.

Conclusão

O segundo ano do Mestrado permitiu-me a realização de um Trabalho de Projeto onde me foi possível desenvolver uma experiência artística que me permitiu aprofundar os conhecimentos adquiridos no primeiro ano e experimentar na prática todos os passos necessários para a concepção de um espetáculo de teatro.

O título deste relatório, *Do pouco mais que nada até ao coletivo orgânico*, reflete de forma sucinta a “viagem” que o Trabalho de Projeto, a que me propus desenvolver com os meus colegas, me permitiu realizar. Esta experiência extraordinária permitiu-me fazer parte de um processo criativo, que foi sempre crescendo como uma força coletiva, e que permitiu a este grupo desenvolver um trabalho coerente e honesto.

Apesar de este Mestrado não ter como objetivo a formação de atores, permitiu-me experienciar o que é ser ator dentro de uma «escola teatral» muito particular e acima de tudo, o que é ser ator dentro de um grupo que está em perfeita sintonia e que evolui como um todo, rumo a um objetivo comum.

Contudo, esta força coletiva que foi crescendo de ensaio para ensaio, terminou de forma abrupta no dia em que foi feita a última apresentação pública do espetáculo que teve origem no referido Trabalho de Projeto. Quando o professor António Branco nos recordou que um grupo não podia ter prazo, tomei consciência que o trabalho desenvolvido até àquele momento não ia ter continuidade, o que para mim foi de certo modo trágico, pois tive consciência do grau de dependência que tinha em relação aos meus colegas e soube que dificilmente encontraria um outro grupo capaz de me transmitir a segurança e estabilidade necessárias.

Não voltei a ter outra experiência teatral desde essa data, mas se um dia voltar às lides teatrais saberei que mais importante do que ter uma experiência teatral, é ter uma experiência de comunhão com um grupo e crescer com um grupo.

A realização de presente relatório também foi determinante porque me permitiu uma análise aprofundada do trabalho desenvolvido na sala de ensaios e após várias leituras, confrontar essas experiências com as opiniões e experiências dos grandes mestres do teatro, que sustentam as aprendizagens realizadas no referido Mestrado.

Durante a realização do relatório também pude contribuir para a elaboração de um glossário de uma «escola teatral» possuidora de uma linguagem própria através da definição de quatro conceitos. Apesar da investigação académica não ser uma área que me entusiasme e que queira investir no futuro, tornou-se interessante pesquisar os conceitos que me foram destinados, não só porque pude analisá-los à luz das práticas desenvolvidas, como pude também estabelecer uma relação e encontrar pontos de contacto entre os vários autores analisados.

Para terminar, acrescento que enquanto músico, e depois de ter vivenciado esta nova forma de fazer teatro, tenho experimentado introduzir alguns conceitos, na minha forma de trabalhar, que foram herdados da «escola teatral» supracitada, tais como, o aqui e agora, a disponibilidade, a concentração, a disciplina, a presença, o espaço sagrado, o ritual e a noção de grupo.

Bibliografia

Amado, Fernando (1999). *À boca de cena. Teatro*. Lisboa: & etc. [1944]. 157-176.

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

Borges, Afonso (2009). *Entrevista a Mia Couto e a José Eduardo Agualusa*. Programa Sempre Um Papo. www.youtube.com/watch?v=bE1EMuh_Tn8 (Consultado em 07/08/2013).

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 (2011^a). *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 (2011). *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.

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

Correia, Maria (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.

Fadda, Sebastiana e Rui Cintra (2004). *Manuela de Freitas. Uma actriz que é 'tudo ou nada'*. Lisboa: Sinais de Cena. 41-53.

Felinto, Marilene (2002). *Entrevista a Mia Couto*. Portal São Francisco. www.portal-saofrancisco.com.br/alfa/mia-couto/mia-couto-e-o-exercicio-da-humildade.php

(Consultado em 02/08/2013).

Freitas, Manuela (2006). *Acção e Cinema*. Conferência na Faculdade de Arquitetura realizada no dia 16 de março de 2006. Lisboa.

Gouveia, José (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.

Guinsburg, Jacob (1966). *A filosofia de Diderot*. São Paulo: Cultrix.

Lipovetsky, G. (1989) *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Marques, José (2010). *Dioniso, entre cena e mito, Dissertação de Mestrado em História e Cultura das Religiões*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 75-80.

Martins, António (2008). *O Fantástico nos Contos de Mia Couto, Potencialidades de Leitura nos Contos de Mia Couto*. Porto: Papiro Editora.

Neto, Pedro (2011). *O espaço de interdição em O Fio das Missangas de Mia Couto*. Porto Alegre: Nau Literária: Crítica e Teoria de Literaturas, vol.7, nº 2.

Penna, P. e Moreira, J. (2010) *O eu e o peso da solidão: uma leitura sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Latin American Journal of Fundamental Psychopathology, vol.7, nº 2. 54-64.

Stanislavski, Constantin (2001). *Manual do Ator*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes.

Stanislavski, Constantin (2004). *A construção da personagem. Para uma ética no teatro*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. [1938]. 331-353.

Zizek, S. (2002). *Chocolate e identidade*. São Paulo: Folha de São Paulo, Caderno Mais.

Abreviaturas utilizadas para referências bibliográficas de dicionários

DELP – Machado, José (1987). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

DLPC – Vários Colaboradores (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian

Anexos (Formato Digital - CD)

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