



Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto

Personagem em tempo real

Projecto elaborado com vista à obtenção do Grau de Mestre em Teatro,
área de especialização Interpretação/Encenação

Orientadora: Professora Maria Inês Areal Rothes Marques Vicente

Co-Orientadora: Professora Daniela Coimbra

Rita Rodrigues da Silva Reis

2013

Tempo, *s. m.* Série ininterrupta e eterna de instantes. Medida arbitrária da duração das coisas. Época (relativamente a certas circunstâncias da vida, ao estado das coisas, aos costumes, às opiniões): *era um bom tempo*. A época determinada em que se realizou um facto ou existiu uma personagem...

in: Lello Escolar, Novo Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa (1990) Porto, Lello & Irmão – Editor

RESUMO

A presente reflexão escrita assiste o Projecto de Mestrado em Teatro, área de especialização Interpretação/Encenação da ESMAE, com o título *Personagem em tempo real*, investigação que pretende explorar as potencialidades de construção de personagem numa situação em que uma actriz é confrontada, em tempo real, por estímulos do público.

Esta é uma pesquisa que tem por base uma prática laboratorial que conduziu à construção e apresentação deste Acontecimento Teatral. Todas as sessões, laboratoriais e “finais”, foram vídeo-gravadas para posterior análise e aconteceram na ESMAE, com público diferenciado. Anexam-se registos videográficos que enformam a leitura deste documento.

Este documento organiza-se em dois capítulos e cinco subcapítulos que pretendem sistematizar as várias fases do processo. Desenha-se um conjunto de possíveis conclusões sobre esta pesquisa prática e a sua possível evolução.

Num primeiro momento, abordam-se aspectos relevantes sobre o ponto de partida e a prática da improvisação e o lugar de destaque atribuído a esta técnica, principalmente no Séc. XX, nas *performances* e na relação directa com o público. Trata-se, ainda, o conjunto de estudos teórico-práticos que permitiram a delimitação das possibilidades de experimentação a aplicar ao longo desta pesquisa.

Num segundo momento, são analisadas as fases da pesquisa prática, desde a escolha das personagens até às sessões “finais” deste projecto, com algumas considerações sobre as expectativas e descobertas das diferentes experiências, quer do ponto de vista do fazedor quer do receptor.

As possíveis conclusões surgem do questionamento, ao longo da prática laboratorial e das sessões “finais”, sobre as potencialidades desta investigação enquanto método de criação, experiência da relação de co-autoria e co-responsabilidade entre actriz e público, aspectos positivos e negativos da mesma no encontro com os objectivos definidos para esta pesquisa.

Palavras-chave

Acontecimento Teatral (Ac.T.), Actriz, Co-autoria, Co-responsabilidade, Construção, Disponibilidade, Estímulo, Improvisação, Personagem, Público, Tempo Real.

ABSTRACT

This monograph assists the MA's Project in Theatre – Acting/Directing Studies from ESMAE-IPP under the title *Personagem em tempo real*. This is a practice-based research that aims to explore the potentialities of building a character while performing it, where the actress submits her work to the audiences' incitements on the character and the scene, translating them on stage at the moment.

This is a practice-based research that led to the construction and performance of a Theatre Event. All the research sessions and final presentations were videoed for further analyses and took place at ESMAE with differentiated audiences. The video recording provided in the appendixes should inform the reading of this document.

The text is organized in two chapters subdivided in five parts and a set of final notes, suggestive of the chronological development of the MA investigation that led to this Project and development.

The first part deals with the starting point and the set of theoretical and practical studies on improvisation and the role of this technics mainly on the 20th Century, both in live performance and its relation with the audience. It is also referred a set of studies that established the frame for experimenting along the research process.

In the second part the process of the building of the characters and its staging till the final presentations are analyzed, fostering the discussion about expectations and findings from both the actor's and the spectator's view point.

Finally a set of final notes was gathered. These, despite being inconclusive, allow the raising of questions that may lead into future discussions. Some of these questions relate with this process as creative method, the role of the audience as co-author and its co-responsibility in the making of theatrical event. It is also debated some of the positive and negative aspects of this object of study in meeting its goals.

Keywords

Theatrical Event, Actress, Co-authorship, Co-responsibility, Construction, Availability/Liberty, Stimuli, Improvisation, Character, Audience, At the Moment.

AGRADECIMENTOS

Alberto Almeida

Ana Reis

Chico Cruz

Daniela Coimbra

Inês Vicente

Lourdes Rodrigues

Manuela Bronze

Manuela Ferreira

Mariana Reis

Nuno M Cardoso

Quico Serrano (Estúdio d'Aguda)

Samuel Guimarães

Seiva Trupe

Sónia Passos

Equipa de montagem da plateia na sala preta

Público dos laboratórios de pesquisa

Professores, colegas e funcionários que me acompanharam ao longo do mestrado

e a todos os que apoiam na sombra...

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| CAPÍTULO I – Em tempo real | |
| 1. Sobre a improvisação em tempo real | 11 |
| 2. Sobre a personagem em tempo real | 16 |
| CAPÍTULO II – Fases da pesquisa prática | |
| 1. Primeira fase: modelação de personagens | 20 |
| 2. Segunda fase: formatos de apresentação da pesquisa | 26 |
| 3. Terceira fase: sessões “finais”... – apuramento | 32 |
| POSSÍVEIS CONCLUSÕES | 37 |
| Referências bibliográficas e outras fontes | 42 |
| ANEXOS | |
| ANEXO A – em suporte DVD | |
| A.1 – Apresentação pública do projecto | |
| A.2 – Versão original das personagens em cena | |
| A.3 – Sessão prática 1 | |
| A.4 – Sessão prática 2 | |
| A.5 – Sessão prática 3 | |
| A.6 – Sessão prática 4 | |
| A.7 – Sessão prática 5 | |
| ANEXO B – Programa das sessões | |
| ANEXO C – Alguns comentários do público (anónimos) | |

INTRODUÇÃO

O meu projecto de investigação de mestrado é o que chamo *personagem em tempo real*, que consiste em estabelecer uma relação entre actriz e público que permite que este tenha a possibilidade de propor à actriz caminhos de fixação momentânea de uma personagem, em tempo real. Enquanto actriz, construo uma personagem, mas não “fecho” essa construção, permitindo que novas propostas surjam e sejam *retrabalhadas* sobre essa mesma personagem. Neste caso, a possibilidade de propor é dada ao público, devendo a actriz ter a capacidade de improvisar de acordo com as propostas feitas, seguindo uma coerência dramática.

A investigação baseia-se na continuação de construção de personagem, em tempo real – trata-se de uma continuação porque há uma pré-definição, ou seja, existe já uma personagem, mas a sua construção não está fechada e esta permite-se ir para além da acção previamente estabelecida.

O público é desafiado a ser parte activa da encenação e a ter a possibilidade de propor “caminhos” para a actriz, perante determinado constrangimento ou situação. Cada construção “final” é única e só daquele dia e daquele público. A dramaturgia *reencaminha-se* de acordo com as propostas que vão surgindo, na relação estabelecida entre os intervenientes (actriz e público).

Assume-se um interesse pela exploração das potencialidades de criação ao quebrar determinadas “barreiras” estabelecidas entre processo criativo e espectáculo, bem como entre palco e público, “deitando abaixo” a *quarta parede*. Esbatem-se, deste modo, os limites que dividem ensaio e espectáculo, não podendo definir o produto final deste projecto como espectáculo no sentido comum, com tudo o que o termo implica, nem podendo, igualmente, qualificá-lo com carácter de ensaio. Passo assim a denominá-lo como Acontecimento Teatral – o público torna-se parte do processo de criação; a personagem, pré-existente, permite-se ir para além do estabelecido – para além da acção já conhecida –, no entanto, a actriz está sempre consciente de uma coerência dramática. É esta coerência que lhe permite seleccionar o “material” gerado pelo público e improvisar para incluir os diversos caminhos propostos.

Deste modo, a própria relação actriz-personagem ganha uma outra dimensão, podendo evocar o efeito de distanciamento enunciado por Brecht, que afirma a necessidade de uma distanciamento do actor em relação à personagem que apresenta, recorrendo a um mínimo de

ilusão e elevando o processo de criação ao domínio do consciente, premissa válida também para o público, que então distancia a personagem do actor e, conseqüentemente, distancia-se analiticamente dos acontecimentos da história narrada (Brecht, 1976).

Enquadramento

No que denominei Acontecimento Teatral (Ac.T. – Act = agir, actuar, acto), temos acção, espaço, tempo, público, actores e personagens, todos essenciais, e vamos mais longe nas suas “funções” pré-estabelecidas. Porque terá o público apenas de assistir? Porque terá a personagem de se limitar às decisões da actriz, se esta pode responder a novas propostas sem por isso deixar de ser a personagem que é? A actriz pode “mediar” esta relação público-cena e tornar-se também ela mais exposta e mais próxima do público.

Para a composição deste Ac.T., são assumidas, entre outras, como essenciais as comumente chamadas *três unidades aristotélicas* – acção, lugar e tempo. A unidade de acção refere a necessidade de uma estrutura organizada, com princípio, meio e fim e relação causa-efeito no desenvolvimento da acção. A unidade de lugar aponta a necessidade deste desenvolvimento num único espaço. A unidade de tempo refere que a acção se desenvolva de forma linear, ou seja, num tempo real, cronologicamente, mantendo a atenção dos espectadores e contínua sensação de imediatismo sobre os acontecimentos. (Aristóteles, 2003)

Neste Ac.T., todas estas unidades são passíveis de sofrer alterações. Apesar disto, verificou-se que a unidade de acção mudou sempre, porém as de tempo e lugar mantiveram-se, embora o público fosse livre de alterá-las.

Os objectivos deste projecto foram enformados pelo trabalho de investigação, desenvolvido no primeiro ano do mestrado, aplicado no Projecto Teatral II, em que a minha proposta de pesquisa pessoal foi o que já então chamei *personagem em tempo real* – surgida da união entre a minha anterior pesquisa sobre *relações entre personagens* e a pesquisa sobre *encenação em tempo real* da minha colega Luísa Amorim, num interesse pela “surpresa” para a personagem e para a actriz perante o confronto em tempo real com as propostas do público.

Pretendeu-se o desenvolvimento de competências técnicas de interpretação e criação, tais como: concentração; saber como propor o *jogo*; comunicação entre actriz e público, assumindo uma relação de co-responsabilidade sobre a construção da cena; resposta em

tempo real, ou seja, capacidade de improvisar, de tomar decisões, consciente da coerência dramaturgicamente definida que permitirá à actriz o entendimento do *jogo* e de como a personagem pode ou não seguir os caminhos propostos; conhecimento da personagem de modo a não limitá-la à construção já definida e a permitir que esta também possa responder perante o inesperado; disponibilidade física e psicológica. Esta disponibilidade vale também para o público, que, de acordo com o seu ideal, revela as suas emoções e memórias sensitivas nos estímulos e nas propostas.

Foi também definido como objectivo a criação de um Acontecimento Teatral, resultado da investigação feita, assumindo claramente o contínuo carácter experimental e inacabado.

Esta é uma investigação centrada no trabalho de actriz e na sua relação directa com o público e enquadra-se num exercício de improvisação em tempo real, dando realce à construção de personagem e, portanto, às minhas competências de interpretação e improvisação. Apesar disso, um dos objectivos deste projecto seria chegar a experimentar a intervenção do público directamente sobre outras linguagens cénicas, mas não foi possível, por motivos que mais à frente serão abordados.

Foram referências os diversos grupos, nacionais e internacionais, de teatro e outras áreas artísticas, que não só desenvolvem o seu trabalho de criação recorrendo a técnicas de improvisação como dão à própria improvisação um lugar de destaque no acontecimento teatral em si, perante o público.

Nesta investigação foi fundamental a realização de sessões práticas de laboratório com público para testar as possibilidades de experimentação para pesquisa e a minha capacidade de dar resposta no momento – improvisar em tempo real – aos estímulos dados. Estas sessões aconteceram na ESMAE, com público diferenciado, pretendendo-se que a relação desse mesmo público com a prática teatral fosse gradualmente menor.

Interessava-me levar mais longe o entendimento do teatro como arte do *aqui e agora* – expressão muitas vezes usada para caracterizar a efemeridade do teatro, por nenhum espectáculo ser igual a outro, por ser uma arte que acontece em função de pessoas e ao vivo. Aqui, sendo actriz e público a construir juntos cena e personagem, no momento, a actriz tenta responder, em tempo real, aos estímulos gerados pelo público. Cada dia, um público particular e, portanto, uma cena particular.

Quis, assim, explorar as potencialidades de criação ao “deitar abaixo” as paredes que definem que o público assiste e que a actriz faz. O público pode *dar...* A actriz pode

receber... Explora-se, igualmente, a componente didáctica inerente à arte teatral, que deve envolver todas as partes que a compõem, fomentando continuamente um exercício e uma evolução a nível criativo e técnico para a actriz e desafiando o público a ser parte activa de um acontecimento teatral ainda e sempre em processo experimental e em contínua descoberta. E o que *apetecer* ao público é decisivo para a personagem/cena. Neste sentido, quase poderíamos dizer que temos:

«[...] um teatro sem espectadores: não um teatro que se desenrole perante assentos vazios, mas um teatro em que a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a uma outra relação, aquela que está implicada numa outra palavra, a palavra que designa o que se produz em cena, o drama. Drama quer dizer acção. O teatro é o lugar onde uma acção é conduzida ao seu acabamento por corpos em movimento frente a corpos vivos que se trata de mobilizar. [...] É preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante activo, em vez de ser um voyeur passivo.»
(Rancièrè, 2010, p. 10)

CAPÍTULO I – Em tempo real

1. Sobre a improvisação em tempo real

A improvisação é uma técnica que, no respeitante ao actor, consiste em «interpretar algo imprevisto» que, mesmo que não preparado antecipadamente ou “inventado”, não foi ensaiado ou fixado, sendo «desenvolvido no calor da acção» (Pavis, 2005, p. 205); a capacidade de usar corpos, espaço e todos os recursos humanos para gerar uma coerente expressão física de uma ideia, situação, personagem ou texto, respondendo a estímulos imediatos, espontaneamente, *à l'improviste*, isto é, de surpresa e sem preconceitos (Frost & Yarrow, 1990).

A improvisação, dentro ou fora do contexto dramático, é um fenómeno antigo que remonta à figura do xamã. Considera-se que nesta figura está a origem do poeta profético, do verdadeiro *hypocrités*, o intérprete do seu povo. O xamã é o protótipo do poeta, do sacerdote e do actor. A magia da apresentação e expressão de uma realidade imaginada através do seu corpo evoluiu para a nossa hoje conhecida arte do *clown* ou palhaço – o actor sagrado, figura universalmente amada e admirada. O *clown*, como hoje o conhecemos, tem inspiração numa anterior figura que surge ligada a um contexto religioso, representando, no entanto, muitas vezes, o elemento regressivo, com fantasias escatológicas e sexuais reprimidas na idade adulta, e não tardando, por isso mesmo, a libertar-se desse contexto, pois a sua verdadeira origem está no instinto do *jogo* em si e do prazer.

De forma geral, onde a improvisação pode predominar em relação ao guião escrito, o papel do *clown* naturalmente se expande e ganha vida. Une-se o mimo a este percurso, já que o seu trabalho de *clown* é jogado directamente com o público, tendo normalmente as ruas como palco. Para atrair as multidões, o palhaço ou o mimo têm de estabelecer contacto rapidamente e fixar a atenção do público entre a agitação das ruas. Isto determina a escala dos seus gestos, sendo este o primeiro passo para entender o surgimento e o poder da *Commedia*.

A *Commedia all'improvviso* dominou os palcos europeus durante trezentos anos, influenciando dramaturgos como Shakespeare, Molière, Marivaux, Gozzi e Goldoni.

Para muitos a improvisação não pode desaparecer ou ser ignorada, porque está no coração de todo o teatro.

No século XX, vimos surgir inúmeros grupos que trouxeram a improvisação para um lugar de destaque no seu trabalho. O ressurgimento da improvisação marca uma nova forma

de criar, bem como uma revalorização do actor, e descobre novas formas de aplicação e experimentação, inicialmente confinada a uma sala de ensaios e maioritariamente usada em processo de criação. Entretanto, diversos grupos apropriaram-se desta técnica, explorando as suas potencialidades, nomeadamente nas *performances* e na relação directa com o público. Com isto renasce o chamado teatro interactivo ou teatro de participação, como lhe chama Pavis (2005, p. 384), afirmando sobre o mesmo que «o teatro, apesar de suas origens rituais ou míticas, perdeu algumas vezes seu carácter de acontecimento imediato, de modo que um movimento de volta à participação só se fez sentir a partir do início do século [XX]». Afirma ainda que esta participação pode assumir «modos de ação muito diversos» (*idem*, p. 384), podendo ser social, lúdica ou física, dizendo a última respeito a casos em que o público é convidado a participar nas cenas e a jogar com os atores. Não há, portanto, uma forma específica de teatro de participação, «mas um estilo de jogo e de encenação que ativa o espectador» (*idem*, p. 385).

Este teatro, explorando uma relação directa com o público, vai dar lugar à chamada *improvisação em tempo real* e surge em grande afinidade com o *happening* e a *performance*.

«Ambas essas práticas artísticas [...] elaboram a relação corporal, afetiva e espacial entre actores e espectadores, sondando as possibilidades da participação e da interação; ambas acentuam a presença (o fazer no real) em detrimento da representação (da mimese do fictício), o ato em detrimento da totalidade. Assim, o teatro se afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante (energeia) e não como obra (ergon)» (Lehmann, 2007, p. 170).

A improvisação em tempo real é uma prática que se estende a diversas linguagens artísticas, como música, dança e teatro. Em Portugal, João Fiadeiro, dançarino e coreógrafo, desenvolveu o método a que chamou *Composição em Tempo Real*, «um sistema de pressupostos e regras que permite ao artista, no contexto de um trabalho em estúdio e laboratorial, aventurar-se pelo desconhecido e testar a elasticidade dos sentidos das suas acções» (Fiadeiro, 2008). Criando este método para aplicação directa na sua área de criação, este facilmente pode ser entendido e transportado para a arte teatral, que também usa

«o corpo como matéria-prima – corpo esse que é, simultaneamente, objecto e sujeito da sua própria história – é um espaço privilegiado para conhecermos e trabalharmos com os limites das nossas convicções, propondo e inventando novos paradigmas de relação com o tempo e com o outro» (*idem*).

Grupos de teatro que se formaram ao longo dos últimos anos exploram novas formas de criação de espectáculos, com base no trabalho de improvisação.

Nos anos 60 e 70, assiste-se ao nascimento de diversos grupos de teatro norte-americanos, entre os quais *The Wooster Group*, que experimenta uma interrupção do quotidiano através do *happening*, apontando na direcção da teatralização como desconstrução, explorando uma comunicação que produza uma reflexão e valorize a experiência dos participantes.

O grupo do Reino Unido *Forced Entertainment*, formado em 1984, tem procurado, ao longo do seu percurso de trabalho e dos diversos projectos desenvolvidos, explorar o que o teatro e a *performance* podem significar na vida contemporânea – o que podem significar para si e que tipos de diálogo podem estabelecer com o público. Afirmam um interesse claro no que chamam um processo de tensão e sedução com os espectadores, baseando-se na exploração das dinâmicas de poder do palco sobre o público e do público sobre o palco. Buscando e aceitando, então, a participação activa do público nos espectáculos, definem-nos como trabalhos inacabados – há sempre a possibilidade de alteração depois de o espectáculo acabar e de o público ir embora.

A companhia *La Fura dels Baus* nasceu em 1979. As suas conhecidas *Performances de Linguagem Fura* baseiam-se nas características que definiram o seu trabalho e o tornaram popular entre o grande público em várias partes do mundo, como uso de espaços não-convencionais, música, movimento, aplicação de materiais industriais e orgânicos, incorporação de novas tecnologias e interacção com público durante a *performance*, afirmando ter atraído público que não costumava ir ao teatro. Explora também o seu trabalho em *Performances de Palco*, isto é, trabalhos de teatro dito convencional, no tradicional palco à italiana, incorporando vídeo e outros elementos visuais e tendo por base um texto, continuando a procurar a participação do público, embora neste caso não tirando os espectadores do conforto dos seus lugares.

Gob Squad (1992) é um grupo de artistas do Reino Unido e da Alemanha que explora o encontro do teatro com a arte, os *media* e a vida real, desenvolvendo o seu trabalho em teatros e galerias, mas também em diversos espaços do coração da vida urbana, incluindo as próprias ruas. Nos projectos que desenvolve o público é frequentemente desafiado a “saltar” para lá do seu papel tradicional (o chamado espectador passivo), tornando-se testemunha dos resultados do e no próprio espectáculo.

Third Angel (1995) faz *performance* contemporânea original que fala directa e honestamente para o público, contemplando no seu trabalho diferentes valências artísticas, desde teatro e *performance* à *vídeo art*, da instalação à fotografia e ao documentário. Este grupo usa estilos, técnicas e interesses descobertos nos seus trabalhos mais experimentais para outros espaços, para criar um novo teatro que brinca com as formas tradicionais. Nos seus espectáculos a relação entre *performers* e público é directa e íntima e os espectadores são implicados, por turnos, como conspiradores, *voyeurs* e testemunhas.

Não podendo ignorar os pontos comuns com o Teatro-Fórum, uma das modalidades do Teatro do Oprimido, metodologia desenvolvida por Augusto Boal, este projecto não pretendeu explorá-lo. O Teatro-Fórum é uma modalidade em que, perante uma encenação baseada em factos reais com personagens, oprimidos e opressores, em conflito pela defesa dos seus interesses, o público é estimulado a entrar em cena, substituir o oprimido e buscar alternativas para solucionar o problema encenado, procurando, através da prática de jogos, exercícios e técnicas teatrais, estimular a discussão e a problematização de questões do quotidiano.

A improvisação em tempo real abre a possibilidade de uma relação mais próxima entre intérpretes e público, trazendo a ambos um mesmo objectivo num mesmo espaço. Dando lugar a um *jogo* que, envolvendo todos os intervenientes, será fundamental no rumo dos acontecimentos em cena, enriquecem-se as possibilidades de criação e discussão/”debate” e leva-se mais longe o entendimento do teatro como arte única e irrepetível. «Ao exercer seu carácter real de acontecimento em relação ao público, o teatro descobre sua possibilidade de ser não apenas um acontecimento de exceção, mas uma situação provocadora para todos os envolvidos» (Lehmann, 2007: p. 171-172).

A pesquisa de diferentes abordagens existentes sobre a problemática em questão revelou-me que, embora haja vários grupos em diferentes países a investigar sobre formas de improvisação em tempo real, nenhum diz respeito concretamente a trabalho sobre personagens. Tendo em conta isto, é talvez pertinente ter em atenção o facto de que, em muitos casos, o trabalho de improvisação abdica da ideia de personagem, centrando-se muito mais num jogo entre corpos, pessoas – entre os próprios actores que improvisam.

Pareceu-me pertinente trabalhar algumas destas prerrogativas, como a resposta perante o imprevisto «no calor da acção» (Pavis, 2005, p. 205), as possibilidades de diálogo a desenvolver mediante o estabelecimento de uma relação particular, de tensão e sedução, com

o público, desafiando-o a não assumir uma postura passiva e a tornar-se parte responsável dos resultados do e no espectáculo.

2. Sobre a personagem em tempo real

A pesquisa sobre a *personagem em tempo real* teve a sua primeira aplicação prática no Projecto Teatral II, no primeiro ano de mestrado, contexto de investigação em que explorei a problemática das potencialidades de construção de personagem por parte da actriz através da dinamização do público e suas propostas.

A experiência no Projecto Teatral II serviu de base para reflectir sobre alguns problemas então encontrados, tais como: perceber a necessidade de estabelecer o ponto de partida para o público, isto é, informá-lo claramente sobre as circunstâncias da cena e do *jogo* para este poder ser mais coerente e preciso nas propostas que lhe são pedidas – percebemos, no Projecto II, pelos ensaios com público, que, muitas vezes, bastava uma palavra menos esclarecedora para induzir a premissa em erro e desorientar o espectador; ao improvisar sobre o que o público propunha, no momento, por vezes não soubemos – e isto diz respeito a competências técnicas de um actor – manter *viva* a cena, sustentar o nível de tensão necessário, provavelmente por despreparação da nossa parte para responder de forma dinâmica a todo o tipo de situação imprevista; nem sempre o público quer participar e é livre para isso, claro, mas com isto percebemos duas coisas: noutros jogos realizados no espectáculo, em que não era preciso falar, o público aderiu sempre, e há mais probabilidade de participação se for mais do que uma pessoa abordada – no entanto, ao abordar apenas um espectador é mais difícil que este se sinta confiante para entrar no *jogo*.

Estas foram descobertas de grande utilidade para a definição de alguns aspectos da minha investigação actual. Por exemplo, neste Ac.T. as pessoas não são directamente abordadas, são antes convidadas a participar, se assim o quiserem. Esta é uma forma menos impositiva e dá outra liberdade aos espectadores.

Esta pesquisa iniciou-se com leituras sobre o tema e aspectos relevantes que com ele se relacionassem (como por exemplo técnicas e história da improvisação, surgimento de novas linguagens como *happening* e *performance* e sua influência no lugar de destaque que a improvisação veio assumir, etc.), bem como visualização de vídeos sobre trabalhos de grupos de teatro e outras áreas artísticas que abordam, de diferentes formas, as potencialidades da prática de improvisação, em processo de criação e espectáculo, e de interacção com público (como por exemplo o grupo *Forced Entertainment*, um dos referidos anteriormente). Foram delimitados alguns aspectos para a investigação prática, definindo-se como uma *performance solo*, por não haver contracena mas pressupor uma partilha de responsabilidade entre actriz e

público, prevendo-se utilização de texto dramático e não dramático, figurinos, som, luz, adereços e acessórios e não se estabelecendo o palco como elemento de divisão entre o lugar da actriz e o lugar do público. Ainda que fisicamente tenha existido esta divisão, não existiu a chamada *quarta parede*, estando o público “em acção” no momento da improvisação em tempo real. Contudo, na primeira parte, de apresentação das personagens em cena, estamos perante um formato de teatro dito tradicional, que, apesar de poder parecer contraditório neste projecto (por ser esta uma investigação enquadrada na improvisação em tempo real), é o ponto de partida para a experiência nova que o público viverá a seguir – partindo de um formato que conhece e do qual tem referências, o público poderá encarar de forma mais consciente a mudança que acontece depois, participando activamente num momento de improvisação em tempo real.

Ainda nesta altura estabeleceram-se hipóteses para escolha e/ou criação de personagens, assim como possibilidades de experimentação a aplicar ao longo da pesquisa prática. Posteriormente, o contacto com estudos e teorias de personalidade e análise comportamental (Pervin, 1989) trouxe a possibilidade de utilizar os mesmos para a construção e análise das personagens a trabalhar e também para delimitação das propostas do público nas primeiras sessões de laboratório.

Estas teorias baseiam-se em pesquisas que tentam identificar ou definir as dimensões básicas da personalidade. Entre as várias existentes, debrucei-me, essencialmente, sobre as de Allport, Eysenck e Cattell e ainda sobre os cinco factores básicos – *The Big Five* ou O.C.E.A.N. – estudados a partir das teorias dos investigadores anteriores e cridos como blocos estruturantes da personalidade.

Esta abordagem, não muito exaustiva, podia servir não só para análise de personagens, mas também para experimentação prática de alguns dos seus comportamentos. Há comportamentos avaliados por alguns estudos como mais ou menos prováveis de acordo com tipos de pessoas, por se crer que há em cada pessoa uma certa predisposição para responder de determinada maneira perante determinada situação. A isto une-se a convicção de que o comportamento humano e a personalidade se organizam hierarquicamente.

Um dos estudos assenta na relação entre as dimensões de personalidade – estabilidade/instabilidade e introversão/extroversão – e os quatro tipos de temperamento gregos – melancólico, colérico, fleumático e sanguíneo. Esta análise, desenvolvida por Eysenck (psicólogo alemão, 1916-1997), define um quadro de relações que caracterizam tipos de comportamento e registos de personalidade, de acordo com as ligações entre as diferentes

dimensões e temperamentos (cf. Fig. 1). Do mesmo modo, os cinco factores básicos da personalidade (*The Big Five Trait Factors*), com cada factor estruturado por *escalas*, permitia utilizar algumas delas para explorar na prática variações de parâmetros comportamentais específicos (cf. Fig. 2).

Estes estudos foram escolhidos por poderem ser aplicados directamente na prática laboratorial e delimitar parâmetros específicos de propostas para arranque da modelação de personagens. Não se pretendeu, contudo, assentar esta investigação na procura de formas de aplicar os estudos de personalidade, mas antes aproveitá-los para basear alguns aspectos da pesquisa prática.

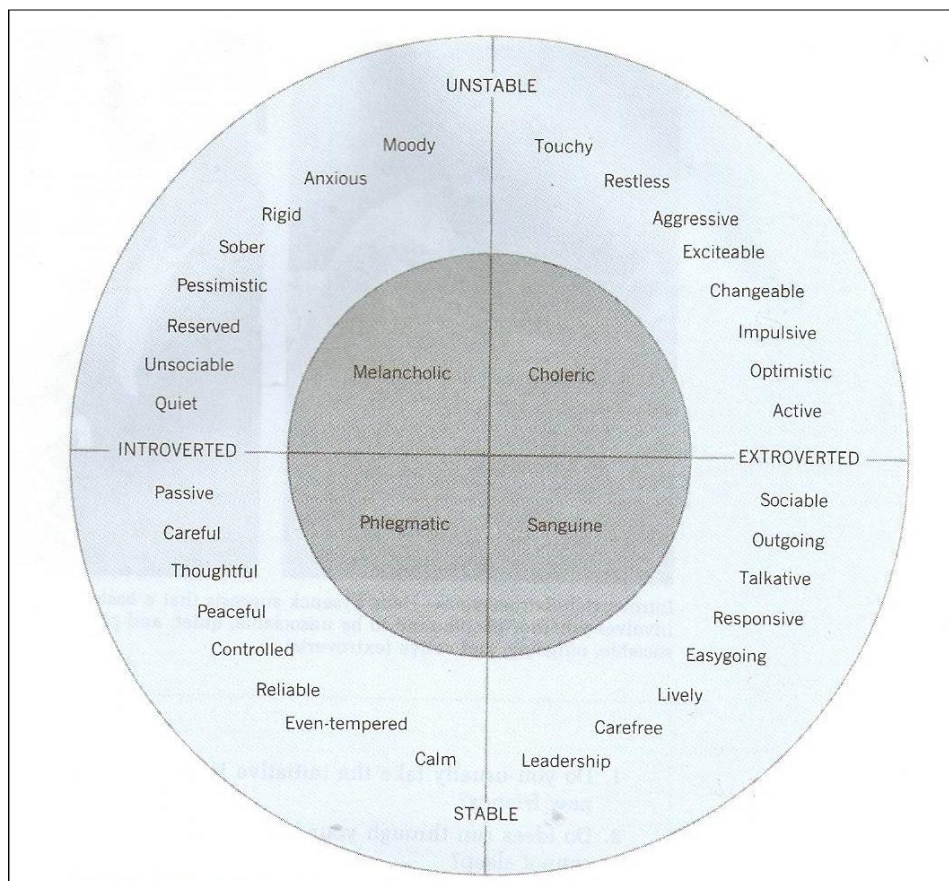


Figura 1 - Relação entre dimensões de personalidade e os quatro tipos de temperamento gregos. Eysenck, 1975. (Pervin, 1989)

| <i>Factor Name</i> | <i>Illustrative Scales</i> |
|-----------------------------|--|
| I. Extroversion or Surgency | Talkative-Silent Frank, Open-Secretive Adventurous-Cautious Sociable-Reclusive |
| II. Agreeableness | Goodnatured-Irritable Not Jealous-Jealous Mild, Gentle-Headstrong Cooperative-Negativistic |
| III. Conscientiousness | Fussy, Tidy-Careless Responsible-Undependable Scrupulous-Unscrupulous Persevering-Quitting, Fickle |
| IV. Emotional Stability | Poised-Nervous, Tense Calm-Anxious Composed-Excitable Not Hypochondriacal-Hypochondriacal |
| V. Culture | Artistically Sensitive-Artistically Insensitive Intellectual-Unreflective, Narrow Polished, Refined-Crude, Boorish Imaginative-Simple, Direct |

Figura 2 – *Os Cinco Grandes Factores (The Big Five Trait Factors)* e escalas ilustrativas. Norman, 1963. (Pervin, 1989)

Esta é uma pesquisa teórico-prática, com prática laboratorial que conduziu à construção e apresentação do projecto – Ac.T. Cada público – que é particular porque é *aquela* público, naquele dia, nunca igual a qualquer outro – partilha com a actriz a responsabilidade de uma construção também particular e única da personagem e da cena. Todas as sessões, laboratoriais e “finais”, foram vídeo-gravadas, tendo sido, depois de cada sessão, analisada a gravação respectiva (ainda antes de se realizar a sessão seguinte), de modo a desenvolver uma consciência crítica sobre aspectos a rever ou melhorar a cada vez que se realizasse nova experiência. Esta consciência crítica orientou-se pela análise das propostas e efeitos práticos, da minha integração e concretização, em tempo real, dessas propostas, da aplicação das competências técnicas que me propus desenvolver, das apreciações finais (sensações partilhadas, considerações do público sobre o que resultou ou não na cena, etc.), conclusões, expectativas e encontro com os objectivos definidos.

CAPÍTULO II – Fases da pesquisa prática

1. Primeira fase: modelação das personagens

Decidi construir três personagens neste projecto: *Andrómaca*, *Mulher do Cesto* e *Noiva-anúncio*. Tomei esta decisão por ter definido inicialmente que experimentaria, numa fase mais avançada da pesquisa, introduzir um jogo de votação, como primeiro momento de participação activa do público, no qual este decidiria, entre as três personagens existentes, a que queria *retrabalhar* naquele dia.

Assim, aproveitando o facto de construir três personagens e cenas, pensou-se que eu poderia trabalhar diferentes géneros dramáticos, tornando mais rica esta experiência para desenvolvimento das minhas competências enquanto actriz. Deste modo trabalhei os géneros trágico, tragicómico e cómico.

(cf. Anexo A.2)



Andrómaca



Mulher do cesto



Noiva-anúncio

No início da pesquisa, sem grandes certezas ainda, sabia que queria trabalhar, de alguma forma, com cartas – uma vontade muito pessoal, um gosto pela abordagem à escrita de cartas como *partilha* e como *segredo*.

Com estas ideias muito vagas, li o texto *O Cesto*, de Mia Couto, e imaginei de imediato uma personagem e uma cena teatral a partir deste conto, pois havia nele a possibilidade de trabalhar a abordagem às cartas, como pretendia. Fiz uma adaptação do texto, construí uma personagem, uma dramaturgia, uma cena. Esta personagem, a que então chamei *Mulher do cesto* (personagem tragicómica), tem o desafio do *tom* amargurado de um

quotidiano infeliz, característica já da escrita de Mia Couto e propositadamente acentuada na forma como a construí, com um entendimento necessário fundamental das transições constantes e muito breves entre a *reflexão* e a *constatação*, entre o falar sozinha e o *contar* a um público.

Lendo a peça *As Troianas*, de Jean-Paul Sartre, a partir do original de Eurípedes, foime apelativa a personagem *Andrómaca* (personagem trágica), não só por uma identificação pessoal muito forte, mas também porque nunca havia feito uma personagem trágica, tratando a cena que escolhi um momento extremamente emocionante, ao qual, creio, dificilmente se fica indiferente, em qualquer situação. O momento escolhido foi a Cena VIII – fim do cerco da guerra de Tróia em que as mulheres são levadas como escravas pelos Gregos e estes decidem matar o único herdeiro, filho de *Andrómaca*.

A *Noiva-anúncio* (personagem cômica) foi uma criação original que teve como ponto de partida as experiências de construção de figurinos em papel de jornal realizadas pela minha colega Manuela Ferreira, no primeiro ano de mestrado. Tinha, desde então, um enorme interesse em vir a construir uma personagem partindo de um figurino deste material. Para possível construção de cena permanecia a referência das cartas, na qual gostaria, de algum modo, de envolver o público. Pensando na utilidade e nos significados do jornal (temas, notícias, anúncios, informações, etc.), surgiu a ideia de uma noiva que se anuncia como noiva perfeita em busca do marido perfeito, cujo figurino seria então um vestido de noiva de papel de jornal – figurino construído pela própria Manuela Ferreira – e o seu próprio anúncio e consequente correspondência em resposta ao mesmo, por meio de cartas, seriam lidos pelo público.

Para além de tudo isto, em todas as escolhas moveu-me fortemente um gosto pessoal, a reflexão, bem como a vontade de trabalhar personagens e cenas que representassem uma aprendizagem e me desafiassem enquanto actriz e criadora.

Ainda nesta primeira fase da pesquisa prática foi o momento da *reconstrução* das personagens, com o público (neste caso um público restrito, composto essencialmente por colegas de mestrado, alguns docentes e pessoas com experiência no âmbito da investigação teatral), que é desafiado a fazer propostas para a personagem e para a cena.

Na primeira sessão prática apresentei o pequeno momento da personagem *Andrómaca*, por mim escolhido. Para além dos motivos anteriormente referidos, a escolha deste excerto aconteceu ainda pela necessidade de encontrar um momento específico, dentro da grande

viagem da personagem (pois, caso contrário, seria mais difícil para mim tomar decisões e tirar conclusões das sugestões do público).

ESTRUTURA DA SESSÃO PRÁTICA:

- Apresentação da personagem em cena
- Pedido de sugestões ao público sobre vulnerabilidade e agressividade da personagem
- Repetição da cena, integrando as sugestões
- Repetição da mesma cena com sugestões de alteração simultâneas ao desenrolar da mesma

Depois da apresentação da cena resultante deste excerto, peço ao público que, tendo em conta o comportamento da personagem nesta situação específica, pense em propostas a fazer a nível da sua agressividade e da sua vulnerabilidade, e uma proposta livre. Estes parâmetros foram escolhidos entre os vários considerados nos estudos de análise comportamental e personalidade (Pervin, 1989), referidos no Capítulo I. 2., por considerar-se serem os mais adequados para a cena/personagem apresentada, que se situa num registo entre instabilidade e extroversão, num estado temperamental de cólera (Fig. 1), que lhe confere determinadas características, em resposta à situação específica vivida, entre as quais agressividade e vulnerabilidade.

As sugestões foram de mais vulnerabilidade física no início, mais agressividade em “Homens da Europa” (cf. Anexo A.3), menor qualidade de elocução e aceleração do tempo, tentativa de matar o filho ou entregar-se com ele, mais vulnerabilidade e descontrolo no geral. Repeti a cena tentando integrar as sugestões. Em alguns momentos foi clara esta integração, mas houve outros em que não consegui mudar. As possíveis razões para esta incapacidade são várias, poderá não existir uma resposta cabal e serão discutidas nas conclusões.

Voltando o público a apontar possibilidades para a personagem, propôs-se que eu fizesse de novo e respondesse a sugestões simultaneamente na cena, de forma a sentir uma «outra medida da medida do público», como referiu uma das participantes. Com o público a propor em momentos específicos e dando indicações de execução imediata, concretizei nesta cena alguns aspectos que não havia integrado na anterior, bem como respondi a novas propostas entretanto surgidas, pois o público também acrescentou e alterou sugestões. As pessoas admitiram depois que “nós mudamos também”, que “nós também estamos em tempo

real... e muito mais agora, com esta última”. O que se percebe, tendo em conta a última abordagem experimentada, é que se estabelece um jogo no qual o motor de interesse do público é a expectativa da materialização das propostas em cena, a curiosidade de como as sugestões vão ser por mim integradas. Há uma constante descoberta, não só para a actriz, mas para o público, que lida também com o *tempo* da cena.

A segunda sessão prática teve o mesmo formato da primeira, com outra personagem, *Mulher do cesto*. Tal como para a anterior sessão, trabalhou-se na apresentação de uma situação concreta e mantiveram-se os parâmetros para delimitação das propostas do público: vulnerabilidade, agressividade e uma proposta livre. Mantiveram-se estes parâmetros para ser possível estabelecer uma coerência nas variáveis, para permitir uma análise mais objectiva, nesta primeira fase laboratorial. Mantiveram-se igualmente as duas formas de improvisação experimentadas: receber propostas e fazer a cena; receber propostas na cena, fazendo-a.

Nesta sessão, as propostas das diferentes pessoas do público foram, logo à partida, em sentidos diversos (que enuncio em seguida), ao contrário do que acontecera na primeira. Tal facto levou-me a decidir que teria de repetir a cena mais do que uma vez para poder experimentar todas as propostas, sendo difícil integrá-las na mesma cena de forma coerente. Na primeira repetição procurei responder à proposta de trazer a esta personagem uma amargura pela vulnerabilidade, com o pico de **agressividade na escrita da carta**¹; na segunda a proposta foi basicamente uma inversão, com a personagem sempre agressiva e **muito vulnerável na escrita da carta**¹ (cf. Anexo A.4); posteriormente percebi que o que me pareceu inconciliável era afinal passível de fundir na mesma cena – uma personagem pode ser extremamente agressiva precisamente por estar muito vulnerável; na terceira propôs-se mudar de um estado para outro, de agressividade para vulnerabilidade, a cada mudança de pensamento, sem evolução, abrupta e notoriamente. Finalmente, a última repetição foi a de propostas simultâneas à cena a decorrer, onde novamente se verificou que novas ideias surgem da parte do público constantemente, que a descoberta e a surpresa são constantes para mim e para o público e que, nesta última, este também fica no *tempo* da cena e não pode voltar atrás depois de propor algo, porque, assim que propõe, a acção já está a decorrer. O público sente assim a responsabilidade que tem sobre a cena. Assume-se um compromisso na partilha de responsabilidade entre mim e o público e também este exercita a imaginação, pois esta partilha só será real se houver uma destreza criativa que permita não só a mim dar

1 Sublinhado nosso.

resposta imediata, mas também ao público acompanhar e dar propostas, e respostas, às sugestões que vão definindo os caminhos de *reconstrução* da cena.

Na terceira sessão, a personagem apresentada foi a *Noiva-anúncio*. Para esta cena, baseada num anúncio e posterior troca de correspondência resultante desse mesmo anúncio, o texto é dito pelo público e não pela personagem. Recolhi cartas do livro *Cartas de Amor para Namorados* (CELESTE, 1973), lidas em voz alta por elementos do público quisessem e estivessem à vontade para tal, nos momentos da cena respectivos, marcados antes de começar. Uma pessoa lia o ANÚNCIO DA NOIVA PERFEITA, no início da cena; outra lia a CARTA recebida pela *Noiva*; outra lia a CARTA de resposta escrita pela *Noiva* – público é *voz off* que dá conhecimento do pensamento da personagem nestes diferentes momentos. Note-se que esta personagem foi desenhada sem fala directa.

Mantendo o formato das anteriores sessões, nesta em particular verificou-se uma dificuldade do público em dar sugestões. Ainda assim, para o primeiro formato de repetição, as propostas foram: um crescendo de vulnerabilidade ao longo da cena até atingir um pico de agressividade descontrolada no final, com risos exagerados e “agressivos” em determinados momentos, e materialização mais notória das passagens mais enfáticas da leitura das cartas (com os espectadores-leitores também sujeitos às mesmas indicações para a sua leitura). Nesta cena tive dificuldade em integrar as propostas feitas, sendo visível um aumento do estado de vulnerabilidade, mas nem por isso perto do exagero que havia sido proposto – será que a minha prática me tem levado a desenvolver juízos de valor sobre a minha capacidade de materializar o “exagero” proposto, limitando-me à partida? – e em que os momentos sugeridos para comportamento agressivo não aconteceram. (cf. Anexo A.5)

Fizemos depois, igualmente, o segundo formato, de propostas simultâneas à cena, e aqui verificámos mais uma vez que as novas ideias que surgem “contagiam” sucessivamente as posteriores propostas dos espectadores, numa relação de escuta atriz-público e público-público, fundamental para dar seguimento a um caminho traçado desde o início da cena.

Pela primeira vez tive dificuldade em responder a uma proposta de imediato – sugestão para a personagem falar –, por considerar dramaturgicamente incoerente, tendo acabado por executar a proposta quando me foi sugerido que falasse porque a personagem não era muda. A isto acrescentou-se o aspecto curioso, referido por um dos elementos do público, a propósito deste encontro da voz para uma personagem que se construiu sem voz. Este foi, apesar de tudo, um bom momento de aprendizagem para mim, para, quando construir

qualquer cena no futuro, perceber aspectos da definição da construção de modo a esclarecer a dramaturgia pretendida e nem eu nem o público termos questões a este respeito.

A responsabilidade do público nas propostas para a cena – que a encaminham e ditam a sua fruição – é acentuada aqui para aqueles que lêem as cartas e o anúncio, pois estão sujeitos a receber propostas, mas podem encontrar também uma forma de propor, pela influência directa que têm ao serem *voz* da personagem e do *admirador apaixonado* que lhe envia a carta, bem como pela liberdade da contracena. Tal aconteceu pela exploração de dinâmicas, velocidades, intenções, volumes, etc., e capacidade de acção-reacção da parte de quem lia.

Algumas considerações

No final desta fase da pesquisa prática, foi muito interessante e importante constatar que a modelação/reconstrução das personagens aconteceu de facto, tendo por base uma co-responsabilidade e co-autoria por parte do público; este aderiu sem dificuldade ao jogo proposto, parecendo ser o seu motor de interesse a expectativa da materialização das propostas em cena e a oportunidade de condução ou condicionamento da acção cénica, rara para muitos dos presentes; a minha resposta à intervenção do público foi mais ou menos bem-sucedida consoante a objectividade ou subjectividade das propostas, coerência dramática das mesmas, as minhas competências técnicas e o peso dos meus *a priori*.

2. Segunda fase: formatos de apresentação da pesquisa

Depois das três sessões de modelação das personagens, considerou-se importante que eu experimentasse, antes de avançar para aquela que seria a estrutura mais próxima da “final”, um quarto laboratório com as três personagens, contaminadas já pelas sugestões do público nos laboratórios anteriores, a serem trabalhadas em improvisação em tempo real com público, garantindo mais um momento para cada uma delas e sendo uma oportunidade para eu melhorar as competências de improvisação, dar resposta e tomada de decisão, a que me propus nesta investigação.

Neste quarto laboratório introduziu-se o jogo de votação do público e testou-se a apresentação das personagens em diferentes formatos. Assim, a ordem de apresentação das personagens foi: *Noiva-anúncio*, ao vivo; *Mulher do cesto*, visualização de vídeo de uma das versões do anterior laboratório; *Andrómaca*, texto da cena lido em voz alta por duas pessoas do público. Unicamente neste laboratório foram trabalhadas as três personagens, servindo o jogo de votação para estabelecer a ordem de trabalhos, da mais votada à menos votada, e não para escolher somente uma personagem/cena. Para não tornar a sessão extremamente longa e cansativa, optou-se por fazer apenas o segundo formato de improvisação – propostas do público directamente para a cena a decorrer. A ordem das cenas, por número de votos, foi: *Mulher do cesto*, *Noiva-anúncio*, *Andrómaca*.

O público podia dar sugestões antes de começar a cena, no caso de haver alguma alteração pretendida para o arranque. Para a *Mulher do cesto* foi proposta uma alteração do meu posicionamento e acção cénicos no início, o que alterou as marcações da cena, “obrigando-me” a encontrar outra ordem de tarefas, bem como novos gestos e intenções na acção. Com este início, ao partir-se para as sugestões em tempo real, explorou-se um caminho de tensão psicológica da personagem, acentuando a perspectiva da “luta” desta mulher consigo mesma necessária à sua verdadeira libertação – a morte do marido, que ela deseja, só acontece se ela se matar ou se matar o marido dentro de si, tudo isto num sentido figurado. Tais sugestões despoletaram um crescendo da importância de um objecto da cena – o espelho (reflexo da personagem, encontro consigo mesma) – e o “desaparecimento” da vista e da cena de muitos outros objectos, no sentido de dar resposta a essa sugestão da morte de tudo o que representa o seu marido e a sua vida até então.

Para a *Noiva-anúncio*, o público procurou acentuar os momentos naturalmente cómicos, explorando formas de “ridicularizá-los” ainda mais. Procurou-se a voz da

personagem em vários momentos, havendo diversas sugestões com esse intuito específico de ouvir voz e verbalização de comportamentos e intenções. É inevitável a comparação com o anterior laboratório, no que diz respeito à qualidade da minha resposta às sugestões, já que havia sido exemplo de particular dificuldade da minha parte. No que ao nível da imediaticidade de resposta diz respeito, creio não ter tido neste tantas dificuldades, o mesmo valendo para as outras cenas/personagens.

Para a cena da *Andrómaca* propus que a disposição do público fosse em arena por considerar que fazia todo o sentido com a situação em questão. Tal disposição levou o público a propor não apenas verbalmente, mas também pela acção física de fechar o cerco, gradualmente, ao longo da cena, acompanhando o crescendo da tensão e assumindo-se como personagem ao agir como sendo os *homens bárbaros* que cercam *Andrómaca* para lhe tirar o filho e matá-lo. Nesta cena, o público propôs que *Andrómaca* conseguisse fugir do cerco e salvar o filho. Esta proposta – que havia surgido antes, com uma das espectadoras a abrir um espaço para a fuga e sendo “contrariada” pelos outros espectadores que continuavam a apertar o cerco – foi recuperada mesmo nos últimos momentos, fechando a cena com um “final feliz”. Sabendo o público que pode indicar ou alterar o que entender, aqui procurou mudar a história e debruçou-se sobre o conteúdo, muito mais do que sobre aspectos formais, deixando-me a mim com um problema dramaturgico por ter sido retirado o carácter trágico.

O caso de uma espectadora, «dividida entre o teatro e a maternidade», na cena da *Andrómaca*, sendo um caso particular é importante para evidenciar a posição do público e possíveis dificuldades no papel que desempenha, realçando o peso das suas decisões no momento em que sugere para a cena. Neste caso havia uma “luta” entre o que fazer enquanto mãe e a consciência do que é a cena (encaminhada pelas sugestões dos outros espectadores até então). Ora, num formato tradicional, assim vamos chamar-lhe, o público reage, claro, mas reage a uma situação que lhe é exposta, formando a partir daí o seu pensamento crítico e posicionando-se enquanto pessoa, profissional, ser pensante, etc., sobre o caso apresentado – chega mesmo a considerar como tudo poderia ser diferente, como concorda ou discorda, inúmeras possibilidades. Neste formato, que então chamamos de não tradicional, ao papel do público acrescenta-se o poder de escolha ou, melhor dizendo, de participação na escolha (considero aqui as sugestões que surgem de vários elementos do público, bem como o facto de existir uma proposta prévia da minha parte e todas as sugestões para a cena serem constantemente “condicionadas” pela forma como eu executo as anteriores). O que cada

pessoa sugere depende do que estiver a acontecer na cena, bem como do que é sugerido por outros espectadores. (cf. Anexo A.6)

Algumas considerações

Há uma participação real, um peso acentuado na tomada de decisão sobre a sugestão a trazer para a cena, a consciência da responsabilidade no acto de propor, jogada com os tempos da cena que está a acontecer no momento. O público pode dizer e propor o que quer ver, portanto não haverá motivo para que não aproveite essa oportunidade – as condicionantes evidentes são, claro, a necessidade de qualidade de escuta (para além da actriz) do e entre o público e a disponibilidade para estabelecer este compromisso, aspectos que se assumem fundamentais para a composição da cena.

Apesar de eu responder a propostas que o público lança directamente para a cena, nem por isso assumo uma posição passiva no que respeita à execução do meu trabalho de actriz, pois, tal como o público, eu proponho; apesar de integrar ou rejeitar (caso contrarie a dramaturgia) o que me é sugerido, decido eu de que forma e quando e se isoladamente ou acompanhado de outras propostas ou acções (propostas de outros espectadores ou minhas, que surgem no “fazer” da cena). O sentido de participação activa na encenação ou na construção da cena/personagem no que respeita ao papel do público, que caracteriza este trabalho, nunca poderia ser de outra forma no que ao meu trabalho de actriz diz respeito. Todas as partes assumem papéis activos, um jogo de propostas e contrapropostas, um ciclo.

A quinta sessão de laboratório aconteceu como uma espécie de teste antes das sessões “finais”, contando com mais e novo público. A apresentação do projecto e da estrutura da sessão foi feita pela orientadora do projecto Inês Vicente, sendo esta estrutura muito próxima do que pretendíamos que fosse a das sessões “finais”. No início de todos os laboratórios houve uma pequena chamada de atenção ao público para dar o tempo de execução das sugestões e ter em atenção as sugestões em simultâneo, senão não haveria tempo real de execução da minha parte e não teria como dar resposta. Recebendo, eventualmente, duas propostas incompatíveis simultaneamente, caberia sempre a mim optar pela que entendesse mais adequada.

Depois de, no anterior laboratório, experimentar diferentes formatos de apresentação das personagens (ao vivo, vídeo e leitura), percebeu-se que a melhor forma seria apresentá-las ao vivo, porque alguns espectadores afirmaram que as personagens apresentadas noutros

formatos perderam efeito, chegando mesmo a parecer não terem sido realmente apresentadas. Isto poderia levar a que estas personagens fossem preteridas na votação ou a que fosse preterido o teatro propriamente dito. Pensando neste aspecto, questionei-me sobre o *media* de apresentação, a sequência de apresentação e a informação que algum público já possuía dos laboratórios anteriores, e a sua influência na votação para a escolha da cena a trabalhar.

No que respeita à sequência, apresentei *Mulher do cesto*, seguida de *Andrómaca* e por fim *Noiva-anúncio*. Reviu-se posteriormente esta ordem e nas sessões seguintes a personagem *Andrómaca* foi a primeira a ser apresentada, seguida de *Mulher do cesto* e *Noiva-anúncio*, respectivamente. As razões desta alteração serão abordadas novamente no Capítulo II. 3. Manteve-se a votação, desta vez efectivamente para escolha de uma personagem/cena para ser trabalhada, e regressou-se aos dois formatos de propostas do público para improvisação – receber propostas e fazer a cena; receber propostas na cena, fazendo-a. Considerou-se importante e coerente reintroduzir o primeiro formato, servindo de comparação às anteriores experiências realizadas nas sessões de modelação das personagens. Fazia sentido, regressar a este formato, já com todas as personagens e a votação e toda a estrutura que viria a ser a das sessões “finais”:

- a) Apresentação das três personagens/cenas
- b) Votação
- c) Repetição da cena escolhida com sugestões de alteração prévias
- d) Repetição da cena escolhida com sugestões de alteração em tempo real

Para c) substituiu-se o parâmetro da agressividade por energia e manteve-se o da vulnerabilidade. Foi retirada também a proposta livre por se perceber que nada acrescentava, já que o público tomava toda a liberdade ao sugerir orientando-se pelos parâmetros fornecidos. Embora a experiência da cena da *Andrómaca* em arena tenha trazido alguns aspectos interessantes, como anteriormente referi, tal não foi significativo a ponto de mantê-la e comprometer qualidade e agilidade da sessão por obrigar à alteração da disposição dos lugares do público.

A personagem mais votada foi a *Noiva-anúncio*. Para c) as propostas foram de muita energia e muita vulnerabilidade. Rapidamente se percebeu que energia não era o melhor parâmetro para delimitar as propostas, por ser um conceito muito abrangente e, por isso mesmo, difícil para trabalhar concretamente, sem desconsiderar todas as suas qualidades.

Nesta improvisação, a sugestão de muita energia foi entendida, logo à partida, por quem leu o ANÚNCIO, como muita velocidade, que é apenas uma das qualidades da energia.

Os momentos de leitura das cartas foram aqui exemplo de uma excelente escuta entre mim e os espectadores-leitores, que tomaram o seu entendimento das sugestões e da acção cénica para eles próprios proporem com a sua leitura. Revelaram-se igualmente atentos, na cena seguinte, de direcção em tempo real, às sugestões dadas no momento, respondendo não só eu mas também eles de imediato a essas sugestões e estabelecendo-se uma excelente contracena entre nós, caso que não se verificou em todos os laboratórios, dada a incapacidade de escuta ou maior ou menor preparação teatral dos espectadores. (cf. Anexo A.7)

Para d) deram-me como sugestões de partida o anúncio ser mentira e eu estar num concurso de noivas. A sugestão de este anúncio ser mentira traria obviamente uma contradição entre o texto e as minhas acções, que o ilustram/acompanham; no entanto encarei como exterior a mim, como dito por outra pessoa (o que não fazia sentido, sendo aquela a *minha voz, eu mesma* (personagem) a anunciar-me). A ilustração pelas acções deveria ser antagónica ao que estava a ser anunciado, no entanto não tive a capacidade, no momento, de responder deste modo, influenciada também pela execução em simultâneo da sugestão de estar num concurso.

Algumas considerações

A propósito desta investigação, em particular desta sessão, um dos espectadores referiu haver «qualquer coisa de *stand up comedy*», no sentido de o público estar muito à vontade, de sentir-se bem e permitir-se dizer «os disparates que quiser». Isto é algo que eu sempre pretendi – que o público esteja realmente à vontade, sentindo-se bem e sentindo que faz a diferença, permitindo-se expressar o que acha, sente, o que quer ver, o que entende ou pretende da personagem, “brincar” um pouco com a possibilidade de ver as suas sugestões materializadas na cena.

Uma espectadora, que acompanhou todos os laboratórios, referiu ainda, no final, a mudança evidente das cenas e das personagens, que foram evoluindo ao longo das sessões. Eu sabia desde sempre que nunca pretendia ignorar os novos caminhos continuamente descobertos nas improvisações com público, aproveitando, *a posteriori*, o material que quisesse integrar. A propósito disto, é necessário considerar que a qualidade de execução das personagens/cenas, no momento da sua apresentação, é uma das questões fundamentais que influenciam a escolha do público, pois, se a execução for de fraca qualidade, tal é suficiente

para que aquela personagem não seja a escolhida. Ao referir qualidade não pretendo discutir o que poderá ser talento, ser bem ou mal feito ou o gosto particular dos espectadores, mas sim o que serão competências básicas que um actor deve dominar em qualquer trabalho que apresente.

Assim, as cenas/personagens foram sendo trabalhadas até chegarem a uma definição para as sessões “finais”, com ensaios, não só de cada uma das cenas, mas também da sua sequenciação, já que optei por fazer a apresentação ao vivo de todas.

Como anteriormente referi, esta é uma investigação centrada no trabalho de actriz e sua relação com o público. O ponto essencial era realçar o trabalho sobre a personagem e, portanto, sobre a minha interpretação e improvisação. Apesar disto, pretendia fasear as etapas da pesquisa prática ao longo das sessões de laboratório, de modo a vir a alargar a complexidade da investigação, tendo sido uma das propostas deste projecto chegar a uma fase de trabalho na intervenção do público directamente sobre outras linguagens cénicas (como banda sonora, figurino, luz, etc.). Percebeu-se, entretanto, que não caberia no âmbito desta pesquisa concretizar estas experiências, pois era um avanço que só poderia acontecer depois de experienciados e balizados muitos outros aspectos, algo que necessitaria de mais tempo do que um ano lectivo de investigação para ser seriamente trabalhado.

Claro que isto não invalida o facto de o público ser livre, no momento de improvisação em tempo real, de propor ou intervir sobre todos os elementos que fizessem parte da cena que escolhesse trabalhar.

3. Terceira fase: sessões “finais”... – apuramento

As sessões “finais” aconteceram na sala preta da ESMAE. Sabemos que nunca são verdadeiramente *finais*, porque trabalhamos justamente sobre o carácter alterável e único de cada sessão pela construção de uma cena particular, de acordo com o que *apetece* a um público particular. Chamam-se “finais” por serem finais desta investigação, substituírem aquilo a que se chamaria “espectáculo” e serem abertas a todo o público e não só a convidados.

Trabalhou-se, então, na transição para a sala preta e na fixação das cenas, bem como na sua sequenciação, a nível de concentração e tensão, para mim e para o público. Entendeu-se que a ordem mais coerente para apresentação das personagens seria *Andrómaca*, *Mulher do cesto*, *Noiva-anúncio*. Verifica-se aqui, como referi antes, uma alteração, passando a cena da *Andrómaca* para primeiro lugar por ser a personagem trágica, necessitando de um grau de tensão muito elevado para “entrar” na cena, emocionalmente muito exigente. Assim, a ordem seguiu uma coerência a nível de géneros teatrais, a iniciar com tragédia e a terminar com comédia. Pensou-se ser igualmente adequado para a concentração do público. Foi mais um desafio para mim enquanto actriz trabalhar a apresentação seguida destas três personagens/cenas que, sendo muito breves, carregam em si enorme densidade e são tão diferentes a nível de energia e tensão dramática.

A apresentação das sessões “finais” manteve-se a cargo da orientadora do projecto Inês Vicente.

Sessão “final” 1 – 5 de Julho de 2013

O primeiro momento foi de apresentação das personagens em cena. Como referido previamente, esta é a parte ensaiada e fixa deste Ac.T., num formato dito tradicional de teatro. Poderíamos tomá-la como momento de passividade do público, que então entraria em contradição com as premissas desta investigação, pois, como afirma Rancière, «olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece face a uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que a aparência encobre. [...] olhar é o contrário de agir. A espectadora fica imóvel no seu lugar, passiva.» (Rancière, 2010, p. 8-9) No entanto, creio que esta apresentação das personagens, em que o público “apenas” assiste, não será exemplo dessa passividade, até porque é informado no início que assistirá a três cenas para apresentação de três personagens, a fim de votar para escolher uma delas. Sabe à partida que

terá uma escolha a fazer sobre o que lhe é apresentado e terá depois a possibilidade de intervir sobre a cena escolhida. (cf. Anexo B)

Seguiu-se a votação para escolha da personagem a trabalhar, tendo sido a *Noiva-anúncio* a mais votada pelo público neste dia. O momento de improvisação dividia-se em dois formatos: no primeiro, o público sugeria alterações sobre agressividade e vulnerabilidade da personagem escolhida e eu repetia a cena, integrando-as; no segundo, o público dirigia-me, em tempo real, durante a segunda repetição da cena escolhida. Por fim, havia um momento de registo de algumas palavras que resultassem de sensações do momento experimentado, por parte do público, de forma anónima.

No momento c), regressámos ao parâmetro da agressividade, em vez da energia, pelos motivos já referidos a propósito da experiência do último laboratório. As sugestões foram de mais vulnerabilidade no geral, mais agressividade na escrita da carta e menos agressividade quando a *Noiva* recebe a carta do pretendente. Esta não foi uma improvisação muito conseguida da minha parte, não concretizando visivelmente o aumento de vulnerabilidade e não “jogando” de forma justa as variações de agressividade nos momentos propostos. Ao mesmo tempo, a dificuldade foi acrescida pelo facto de os espectadores-leitores não terem respondido às sugestões feitas, no momento de intervir na cena.

Para o momento d) foram dadas propostas antes de começar a cena: que a terceira carta (que *Noiva* escreve) não exista e que eu diga e escreva uma carta nova (o que retirou a necessidade de um espectador-leitor); entrada e anúncio mais lentos, com acções mais espaçadas entre si.

Este não é o melhor exemplo de qualidade de escuta do público. A cena improvisada tornou-se confusa a certa altura, com muitas sugestões “incoerentes” que não davam necessariamente rumo à acção, tornando a cena longa e pouco interessante para alguns, até surgir uma sugestão concreta de desfecho imediato.

Obviamente a proposta de intervenção ou participação que trago para o público é realmente uma proposta e nunca uma imposição – participa quem quer e sugere o que entender. No entanto, isto tem implicações na qualidade da cena e deste Acontecimento Teatral, pois tal qualidade nunca está garantida quando abro as portas ao público – quando digo qualidade não faço realçar gostos ou preferências, mas sim o que entendemos comumente como qualidades mínimas de reconhecimento de um objecto artístico em contexto de apresentação pública.

Este Ac.T. pressupõe um compromisso que cada um se disponibiliza a estabelecer – consigo mesmo, com os outros, com a actriz, com a cena e com o trabalho que se desenvolve em tempo real – havendo a consciência de que este grau de compromisso e respeito dita não só a qualidade da construção, mas também a qualidade da fruição da cena pelo próprio público que participa na sua construção.

Na direcção em tempo real, a certa altura percebe-se que o público se diverte pelas propostas que são ditas – é “espectáculo” também: algumas propostas são cómicas só por si, por existirem já enquanto história. A expectativa do público recairá sobre dois aspectos: a minha improvisação, a materialização das propostas em cena; a curiosidade sobre o que outros sugerem.

Sessão “final” 2 – 6 de Julho de 2013

A estrutura desta sessão foi alterada por se ter questionado a utilidade de c) repetição da cena escolhida com sugestões de alteração prévias. Em termos do exercício de improvisação em si, não parecia fazer sentido, pois temos o segundo formato, de sugestões em tempo real, logo de seguida e, nesse sim, público e actriz constroem juntos uma cena, a partir da mesma cena original. Pensando nisto, creio que c) acabava por funcionar como preparação para o público, como forma de exercitar a sua entrada em acção, fazendo-o mais “consciente” de como pode funcionar o exercício de improvisação no formato seguinte. No entanto, chegado este momento, percebeu-se que não tinha grande utilidade. Nos laboratórios foi útil, nomeadamente, para arranque da modelação das personagens. Provavelmente só foi pertinente nos laboratórios, tendo sido até comentada já, no final de um deles, que a questão da subjectividade de termos e de interpretação, que se prende com questões de semântica, pode dificultar a concordância entre o sugerido e o materializado em cena. Quando as sugestões têm por base emoções ou parâmetros de personalidade, é mais difícil materializá-las, porque mais subjectivas – serão eficazes para haver uma mudança, porém não necessariamente em termos de significado. Quando as sugestões são mais objectivas, como tarefas ou acções físicas, traduzem-se mais facilmente na acção cénica propriamente dita. Verifica-se que a subjectividade fica “em cima da mesa” e tanto actriz como público lidam com ela a cada instante. Creio que, nesta fase “final”, estes aspectos tornaram-se ainda mais evidentes, contribuindo talvez para que fosse desnecessário fazer o primeiro formato de improvisação.

Manteve-se somente o segundo formato de improvisação, com público a dirigir-me, em tempo real, durante a repetição de personagem/cena escolhida. A personagem mais votada neste dia foi a *Mulher do cesto*.

No que diz respeito ao público, temos nesta sessão o melhor exemplo de qualidade de escuta – um público que se escuta, que escuta a cena, que se dá o tempo de escutar e me dá a mim o tempo de escutar... e da própria cena escutar. Este será o aspecto mais relevante que marca a diferença em relação ao dia anterior e, conseqüentemente, à qualidade das cenas construídas.

Outra diferença foi o número de pessoas – no segundo dia foram sete. No dia anterior eram cerca de 40. Creio que este Ac.T. funciona melhor com pouco público, porque, à partida, facilita naturalmente a escuta. Não creio, ao dizer isto, que se justifique apenas pelo número de pessoas o problema da falta de escuta verificado no dia anterior. Ainda assim, é possivelmente um dos aspectos relevantes.

A cena foi sendo construída e foi tomando um caminho muito sensível a propósito das emoções da personagem e, conseqüentemente, do público – que não só partilha aquele momento como aqui fá-lo acontecer. De tal modo assim foi que os momentos finais foram realmente emocionantes, mesmo para mim, em cena. E aqui está o que é relevante para a pesquisa: neste formato, que eu proponho e ao qual me “sujeito”, eu, actriz, emocionar-me com o caminho da cena/personagem e com uma sugestão em particular. Temos este fenómeno curioso de a actriz se perceber emocionada em consequência das sugestões “externas” sobre a cena/personagem e, claro, respondendo a essas sugestões, concretizando-as cenicamente.

Tudo isto surgiu pelo meu interesse de partida pela “surpresa” para a actriz e para a personagem perante o confronto, em tempo real, com as propostas do público. Ao colocar-me na posição de *receptora* também, sou surpreendida pelo que me dá o público e é sempre em resposta a essa surpresa que eu reajo e que, então, a personagem reage.

Sessão “final” 3 – 17 de Julho de 2013 (SET)

Fiz uma última apresentação do projecto em contexto do 4º Festival SET – Semana das Escolas de Teatro, na sala 214, na ESMAE.

Factor importante deste dia foi o regresso à 214 (sala onde fiz quase todos os laboratórios). Foi para mim um pouco difícil, depois de projectar tudo para outra fase – apresentações de 5 e 6 de Julho – e para outro espaço – montagem para sala preta – como que

“voltar atrás” e relembrar a 214, integrando nela o que se alterou ao trabalhar na transição para a sala preta.

Manteve-se a estrutura da última sessão e a apresentação foi feita pela minha irmã e colega Mariana Reis.

Esta sessão teve alguns momentos, durante a direcção em tempo real, que senti terem causado desconforto a alguns espectadores, que, perante as propostas e os caminhos que a cena foi tomando, confessaram-me depois não saberem como fazer para “contrariar” o que era sugerido. A sintonia entre o público também não está garantida e alguns espectadores ficam satisfeitos, possivelmente, mas outros não.

Este é um “teste” exigente também às “competências” do público – é preciso estar atento, saber propor, estar disponível, perceber os *tempos* da cena, escutar, respeitar as outras propostas (respeitar-se e escutar-se o público entre si). Tornou-se claro, depois de todas as sessões, que estes aspectos representam uma diferença radical na qualidade da cena construída em tempo real, já que não são da normal responsabilidade nem da obrigação do espectador de teatro, mas sim do fazedor de teatro.

POSSÍVEIS CONCLUSÕES

A prática laboratorial, servindo para encontrar resposta para algumas questões, foi trazendo igualmente novas questões ou reiterando as já existentes. Deste modo, algumas encontraram resposta, outras mantiveram-se:

Neste Acontecimento Teatral, o foco está mais dirigido para o trabalho da atriz ou para a sua personagem?

O público é testemunha de um assumido distanciamento, na relação atriz-personagem; as propostas do público são “mediadas” pela atriz, que as trabalha na e para a personagem. Será que o público centra a sua atenção no caminho/capacidade de improvisação da atriz ou na narrativa da personagem? Talvez a maioria ponha em destaque a personagem – até porque eu dou esse destaque, ao centrar esta investigação na construção de personagem por meio da improvisação em tempo real.

Posso recusar sugestões do público?

Desde o início, o meu projecto de pesquisa passa por integrar todo o tipo de sugestões e dei liberdade ao público para fazê-las. Caso alguma contrariasse completamente a dramaturgia eu teria de recusar, mas nunca poderia fazê-lo “saindo” da personagem e verbalizando essa recusa. Não tive nenhuma situação que me obrigasse a fazê-lo, havendo propostas “incoerentes” que eu consegui recusar, em cena, ou adaptar a sua materialização, integrando-as de forma dramaturgicamente “coerente”, sem comprometer a continuidade da improvisação.

Este método de criação torna célere a descoberta de possibilidades para a cena, pois, com o somatório das experiências – que trazem muitos pontos de vista para além do dos criadores – ao longo dos laboratórios, ficam mais claras as decisões que queremos tomar para o caminho da personagem e, portanto, da cena. É igualmente um excelente método de trabalho para actores e atrizes no desenvolvimento de competências de criação, construção e interpretação de personagens e capacidade de improvisação, pois alimenta a possibilidade de nos surpreendermos constantemente. O mesmo vale para quem dirige, pois testam-se várias hipóteses desde o início e aumentam-se as possibilidades de descoberta, em vez de se estabelecer uma construção dependente apenas de um ponto de vista.

Deste modo, mesmo o trabalho sobre os diferentes parâmetros que se relacionam com a personagem – como agressividade e vulnerabilidade, por exemplo, utilizados nesta

investigação – pode ser um meio de manter *viva* a interpretação ao longo das carreiras de espectáculos; pode ser uma consciência do próprio actor e um auto-estímulo para o trabalho sobre personagem, experimentando diferentes perspectivas, descobertas, aprendizagens, novidades, desafios, fomentando continuamente um exercício e uma evolução a nível criativo e técnico.

No que respeita ao público, verifica-se uma identificação com determinadas situações e personagens pelas vivências pessoais dos espectadores – sabemos disto no teatro, de uma forma geral, e nesta investigação, em particular, vemos reflectir-se nos caminhos que o público vai tentando construir pelas sugestões que faz, pela interpretação que tem de determinados acontecimentos e de como poderão estes solucionar-se, ser outros ou redimensionar-se. Como anteriormente referi, o público também se disponibiliza, até nas suas emoções e memórias sensitivas, que se revelam nos estímulos e propostas, de acordo com o seu ideal.

O teatro tem, na sua natureza, uma função didáctica e, nesta investigação, esta componente está ainda mais acentuada por se quebrarem as fronteiras entre palco e público, espectáculo e ensaio, e tudo se desenvolver a partir da coercitividade do momento. Nesta investigação, público e actriz são ambos *fazedores e receptores*.

Comprova-se a infinidade de possibilidades para uma mesma cena e uma mesma personagem – e estas são descobertas minhas e do público no momento, ao fazermos e ao partilharmos considerações e propostas e sugestões sobre as mesmas. O espectador percebe, e presencia, a infinidade de possibilidades que o actor tem perante um trabalho de construção de personagem. Ao participarem activamente e ao proporem em tempo real, bem como ao assistirem a uma disponibilidade da minha parte para receber as propostas e tentar trabalhá-las, também em tempo real, os espectadores ficam a conhecer um pouco do que será o processo de trabalho e de criação para os actores (correspondente, normalmente, a fase de ensaios). Não será este, verdadeiramente, o chamado ensaio aberto? Aberto ao público e às suas ideias.

O público sente que faz a diferença, que faz parte da composição de uma cena, sentindo, igualmente, a responsabilidade das suas propostas no rumo que a acção toma. Do mesmo modo, como anteriormente referi, eu, actriz, não assumo uma posição passiva por ser dirigida pelo público – há um jogo de propostas e acção-reacção de ambas as partes que revela a importância de uma construção conjunta.

Contudo, nunca está garantida a “qualidade do produto final”, porque esta é uma proposta de trabalho que, pressupondo uma construção em co-autoria, deixa à mercê de cada público a qualidade do que se constrói. A novidade da experiência é um facto e o papel que o público assume é diferente do comum. Mas a construção da cena teatral em si – o que seria “produto final” deste acontecimento – nunca está garantida como produto de qualidade, nos moldes mínimos a que qualquer artista se propõe quando abre portas a um público. Convida-se o público a desempenhar um outro papel – espectadores-leitores – para o qual pode não estar preparado nem ter desenvolvido as competências necessárias, dada a complexidade e natureza do teatro e de semelhante tarefa; ainda que este novo papel seja adoptado de bom grado e disputado, às vezes, quase “regateado”. Dar ao espectador um poder que não costuma ser o seu poderá levar a uma imposição de vontades próprias (que não servirão necessariamente a cena) e a um fechamento da escuta para fazer valer essas vontades, conduzindo, por vezes, a uma sobreposição em vez de interacção. Trata-se de um poder partilhado que, no exercício desta liberdade, pode tornar-se poder ego-centrado; enquanto espectador passivo, recebe, está habituado a certos códigos de comportamento; ao tornar-se activo, «emancipado», ao lhe ser dado poder, como gere o seu ego e a sua posição relativa neste mecanismo?

Tendo em conta o que foi dito, ainda assim este poderá ser um excelente método de criação, mas só resultará como espectáculo se, depois de todas as experiências, eu trabalhar de novo as cenas e chamar posteriormente o público a assistir às decisões finais.

Assim, interessa-me bastante a ideia forte de co-autoria que esta proposta de investigação pressupõe e a exploração das infinitas possibilidades que surgem ao questionar e/ou quebrar determinadas “barreiras” que nos habituámos a tomar como verdades inquestionáveis por fazerem parte de uma *forma de estar* no teatro. Podemos ir mais além de “funções” pré-estabelecidas e explorar novos desafios, não desvirtuando a Arte Teatral por questionar essas “funções”. O espectador não tem de ser “passivo” porque alguém decide que ele o será, nem “activo”, pelas mesmas razões; o actor não tem de ser uma *ausência* cingindo-se a um espaço como que “bolha” inquebrável de cumprimento e aperfeiçoamento; um espaço onde o teatro acontece é mais do que uma divisão organizacional entre actores e público; a acção da cena não tem necessariamente de ser uma decisão prévia e marcada para o actor cumprir (ao referir estes exemplos não considero que toda a gente que faz teatro encare estes factos deste modo e tenha esta perspectiva sobre as potencialidades das diversas partes

intervenientes na construção teatral; não considero igualmente que quem tenha esta perspectiva esteja errado, pois é uma das muitas formas, perfeitamente válida, de encarar os aspectos referidos).

O teatro é dar e receber e, no que diz respeito a qualquer um destes elementos, é possível dar mais e receber mais – e creio que o grau de disponibilidade entre todas as partes inevitavelmente inerente a esta proposta está longe de desvirtuar a essência do teatro; creio mesmo que antes a eleva, pois, no seguimento do que disse antes, não concebo o que possa ser o teatro se este propósito não for essencial.

Questionamo-nos (ou deveríamos fazê-lo), enquanto artistas, sobre o que o público quer, o que o artista quer e sobre a importância que devemos dar a estes factores para que estejamos a fazer teatro de pessoas para pessoas. Preocupamo-nos com as equipas, as pessoas, os temas, os riscos a correr, as formas de entusiasmar o público, o que queremos que ele veja, sintam, experimente, o que queremos dizer, o que esperamos que ele nos diga e nos traga, etc. Aqui, embora estejamos a referir-nos a um nível mais particular, a verdade é que se questiona directamente o público: “O que vos apetece hoje?”. E o que *apetecer* ao público é decisivo para a personagem e para a cena, mesmo que lhe seja permitido «dizer os disparates que quiser», com os riscos inerentes a esta liberdade.

Do ponto de vista dos objectivos que defini para esta pesquisa, a nível de competências técnicas, este foi um exercício exigente para as minhas capacidades de improvisação e creio que houve reais evoluções a cada nova sessão, podendo esta ser uma possibilidade a incluir no chamado “treino do actor”. A minha capacidade de resposta revelou cada vez maior destreza, bem como o permitir-me arriscar mais e explorar ao limite as sugestões do público, não antecipando juízos de valor que me impediam de ir mais longe e, portanto, me impediam de proporcionar o melhor da personagem e da cena a um público empenhado na sua construção, esperando um “real” momento de co-autoria deste Acontecimento Teatral. É de notar que receber sugestões antes e fazer depois leva-me a ter tempo para elaborar juízos de valor que, no meu caso, são um entrave à concretização das mesmas; as sugestões em tempo real, não me dando esse tempo de reflexão, deixam-me mais livre para agir.

Foi também um excelente exercício de concentração, que a improvisação requer, mas por me ter proposto fazer três cenas distintas para apresentação das personagens para votação e ainda pela concentração que exige a simultaneidade do fazer-receber e processar-solucionar.

Foi uma enorme aprendizagem o treino de resposta perante o inesperado, estar física e psicologicamente disponível para o imprevisto, comprovar que este é um bom método de criação de cenas e personagens e que há muito por onde explorar as funções que pode assumir cada parte que compõe um Acontecimento Teatral.

Esta pesquisa pode ir mais longe e introduzir novas variáveis para investigações futuras. Pode testar-se a intervenção do público directamente sobre as outras linguagens cénicas, etapa que aqui acabou por não ser possível incluir no âmbito deste mestrado. Pode ser explorado este trabalho com contracena e perceber as alterações na qualidade e imediaticidade de resposta, que muda para actores e público, entre muitos outros aspectos. Pode ainda centrar-se a análise na experiência com diferentes tipos de público, avaliando os resultados do ponto de vista do modo como diferentes públicos respondem e propõem.

Continuo a acreditar que há sempre novos caminhos a descobrir no teatro...

Referências bibliográficas e outras fontes

ARISTÓTELES. (2003) *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

BRECHT, B. (1976). *Estudos sobre Teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugália Editora.

CELESTE, M. (1973). *Cartas de Amor para Namorados*. Lisboa: Empresa Literária Universal

COUTO, M. (2004). *O Fio das Missangas*. Editorial Caminho.

FIADEIRO, J. (2008). *Composição em Tempo Real*.

[http://laportabcn.com/sites/default/files/COMPOSICÃOEMTEMPOREALporJoãoFiadeiro\(ort\).pdf](http://laportabcn.com/sites/default/files/COMPOSICÃOEMTEMPOREALporJoãoFiadeiro(ort).pdf)

FROST, A., YARROW, R. (1990). *Improvisation in Drama*. New York: Palgrave.

LEHMANN, H-T. (2007). *O Teatro Pós-Dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. Cosac Naify.

PAVIS, P. (2005). *Dicionário de Teatro*. Tradução para língua portuguesa sob a direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.

PERVIN, L. A. (1989). *Personality: Theory and Research*. Singapore: Wiley

RANCIÈRE, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Orfeu Negro.

SARTRE, J-P. (n.d.). *As Troianas*. Tradução de Helena Cidade Moura.

Forced entertainment. (2012). Retrieved December 12, 2012, from

<http://www.forcedentertainment.com>

Gob Squad. Retrieved October 30, 2012, from

<http://www.gobsquad.com/>

La Fura dels Baus. (2009). Retrieved January 4, 2013, from

<http://www.lafura.com/web/eng/home.php>

The Wooster Group. Retrieved October 30, 2012, from

<http://thewoostergroup.org/blog/>

Third Angel. Retrieved October 30, 2012, from

<http://www.thirdangel.co.uk/about.php>

Third Angel. Retrieved October 30, 2012, from

<http://thirdangeluk.blogspot.pt/>

ANEXOS

ANEXO A – em suporte DVD

- A.1** – Apresentação pública do projecto: Sessão “final” 1 (01:16:42)
+ Sessão “final” 2 (00:56:10)
- A.2** – Versão original das personagens em cena: *Andrómaca* (06:10)
+ *Mulher do cesto* (06:54)
+ *Noiva-anúncio* (08:51)
- A.3** – Sessão prática 1 (05:28): *Andrómaca* (excerto): original + com sugestões prévias
+ direcção em tempo real
- A.4** – Sessão prática 2 (12:00): *Mulher do cesto* (excerto): original + com sugestões prévias
(a) + com sugestões prévias (b) + direcção em tempo real
- A.5** – Sessão prática 3 (08:52): *Noiva-anúncio* (excerto): original + com sugestões prévias
+ direcção em tempo real
- A.6** – Sessão prática 4 (04:41): *Andrómaca* (excerto): original + direcção em tempo real
- A.7** – Sessão prática 5 (04:41): *Noiva-anúncio* (excerto): original + direcção em tempo real

ANEXO B – Programa das sessões

Personagem em tempo real

Projecto Final de Mestrado em Teatro, área de especialização Interpretação/Encenação
ESMAE

Criação e Interpretação: Rita Reis

Orientação: Professora Inês Vicente

Co-orientação: Professora Daniela Coimbra

Arguente: Nuno M Cardoso

Sinopse

Personagem em tempo real é uma investigação que pretende explorar as potencialidades de construção de personagem numa situação em que uma actriz é confrontada, em tempo real, por estímulos do público.

A actriz constrói personagens mas não “fecha” essa construção, deixando um espaço aberto para que novas propostas surjam e estas personagens sejam *re*-trabalhadas. O espaço para propor é dado ao público – desafiado a ser parte activa da encenação – e a actriz improvisa de acordo com as sugestões feitas, seguindo uma coerência dramática.

Agradecimentos

Alberto Almeida, Ana Reis, Chico Cruz, Lourdes Rodrigues, Manuela Ferreira, Mariana Reis, Quico Serrano (Estúdio d’Aguda), Samuel Guimarães, Seiva Trupe, equipa de montagem da plateia, público dos laboratórios de pesquisa, professores, colegas e funcionários que me acompanharam ao longo do mestrado e a todos os que apoiam na sombra...

5 e 6 de Julho de 2013, 19h30

Sala Preta da ESMAE

PROGRAMA

1. Apresentação das personagens em cena

Andrómaca, excerto de *As Troianas*, de Jean-Paul Sartre, a partir do original de Eurípedes (...fim do cerco da guerra de Tróia em que as mulheres são levadas como escravas pelos Gregos e estes decidem matar o único herdeiro, filho de Andrómaca...)

Mulher do cesto, adaptação de Rita Reis do texto *O Cesto*, do livro *O Fio das Missangas*, de Mia Couto

Noiva-anúncio, criação de Rita Reis

2. Votação do público para escolha da personagem que quer trabalhar nesse dia

3. Improvisação em tempo real

3.1. Público sugere alterações sobre agressividade e vulnerabilidade da personagem escolhida e actriz repete a cena, integrando-as

3.2. Público dirige actriz, em tempo real, durante a segunda repetição da cena escolhida

4. Registo de algumas palavras que resultem de sensações do momento experimentado, por parte do público, de forma anónima.

OBRIGADA

Personagem em tempo real

Projecto Final de Mestrado em Teatro, área de especialização Interpretação/Encenação
ESMAE

Criação e Interpretação: Rita Reis

Orientação: Professora Inês Vicente

Co-orientação: Professora Daniela Coimbra

Arguente: Nuno M Cardoso

Sinopse

Personagem em tempo real é uma investigação que pretende explorar as potencialidades de construção de personagem numa situação em que uma actriz é confrontada, em tempo real, por estímulos do público.

A actriz constrói personagens mas não “fecha” essa construção, deixando um espaço aberto para que novas propostas surjam e estas personagens sejam *re*-trabalhadas. O espaço para propor é dado ao público – desafiado a ser parte activa da encenação – e a actriz improvisa de acordo com as sugestões feitas, seguindo uma coerência dramática.

Agradecimentos

Alberto Almeida, Ana Reis, Chico Cruz, Lourdes Rodrigues, Manuela Ferreira, Mariana Reis, Quico Serrano (Estúdio d’Aguda), Samuel Guimarães, Seiva Trupe, equipa de montagem da plateia, público dos laboratórios de pesquisa, professores, colegas e funcionários que me acompanharam ao longo do mestrado e a todos os que apoiam na sombra...

5 e 6 de Julho de 2013, 19h30

Sala Preta da ESMAE

PROGRAMA

1. Apresentação das personagens em cena

Andrómaca, excerto de *As Troianas*, de Jean-Paul Sartre, a partir do original de Eurípedes (...fim do cerco da guerra de Tróia em que as mulheres são levadas como escravas pelos Gregos e estes decidem matar o único herdeiro, filho de Andrómaca...)

Mulher do cesto, adaptação de Rita Reis do texto *O Cesto*, do livro *O Fio das Missangas*, de Mia Couto

Noiva-anúncio, criação de Rita Reis

2. Votação do público para escolha da personagem que quer trabalhar nesse dia

3. Improvisação em tempo real

Público dirige actriz, em tempo real, durante a repetição da cena escolhida

4. Registo de algumas palavras que resultem de sensações do momento experimentado, por parte do público, de forma anónima.

OBRIGADA!

ANEXO C – Alguns comentários do público (anónimos)

Como espetáculo adro que a ~~trajédia~~ ^{trajédia}
 não resulta, mas para muitos parece-se
 que poderá ajudar a combater
 um espetáculo entusiasmado.

X Sente-se um poder
 muito estranho sobre
 a actriz. Uma espécie
 de perceber a potencialidade
 de que os limites da
 parte do público poderiam
 ultrapassar mesmo os limites.

Perguntaria à noiva @ que
 lhe aconteceria se percebesse
 que o ^{seu} anúncio/ela mesmo
 é um logro? Como reagiria
 a actriz ao logro da sua
 noiva?

Coragem tudo a tua experimentação
 Sensibilidade grande exposição Parabéns ...
 O meu preferido é a mulher do cesto!
 e adorei o monólogo sem a interação
 do público!

~~Essa~~ Quando contos com a nossa
 participação, deixas-nos um lugar
~~afreitor~~, ~~de~~ a tentar potenciar a
 afreitor

Cena, a procurar ajudas-te, a viajar
 por vezes ...

de repente surge uma ideia ... e a
 Cena podia transformar-se ...

Há um comprometimento do público
 não devia ser uma constante em
 qualquer espectáculo?

E se de repente o público é ator
 e o ator é público?

Porque o público sofre a autoridade e o
 nervosismo, a expectativa do reacção do ator
 É o ator análise em permanência o
 comportamento, a voz e atitude do público.

Simbiose.

Que riso! Que domínio! Que ênfase!
 Que reacção!!! Aposto que soui mais
 que tu. Ufa!

Muitos, muitos parabéns.

Excelente atriz me saísté componhene!

..
)