



UAlg **FC**HS

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

APRENDER A DESAPRENDER

(Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas)

Augusto Leite de Sousa

RELATÓRIO DE 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 2013



UAlg **FC**HS

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

APRENDER A DESAPRENDER

(Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas)

Augusto Leite de Sousa

RELATÓRIO DE 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 2013

APRENDER A DESAPRENDER

(GOGO E DIDI, CANTATA COM PRELÚDIO E FUGAS)

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 listagem de referências incluída.

Copyright em nome de Augusto Leite de Sousa. 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.

À Memória de minha mãe e avó materna

Ilda Rosa Leite Laurinda Rosa de Castro

E com amor aos meus filhos e à mãe dos meus filhos

João Leite Gabriel Brandão Inês Leite Teresa Brandão

No Teatro, como talvez em mais nenhum outro lugar, quem agradece é quem deu. Chegados aqui, não sabendo quem deve agradecer a quem, agradeçamos todos uns aos outros. Com a alegria que vem do “antiquíssimo de nós, onde têm raiz essas árvores de maravilha que são os sonhos que afagamos e amamos”. E com um mal dissimulado sorriso, confessemos. Perversidade que também o Teatro consente.

Manuela de Freitas & José Mário Branco

Julho de 2006

AGRADECIMENTOS

Às pessoas a quem devo agradecimentos pelo presente trabalho, sem as quais a sua concretização jamais poderia *ter vindo a ser sendo* o que é.

Teresa Brandão: devo-lhe o incentivo e o apoio do início, do durante e o da última hora da elaboração deste trabalho, mas devo-lhe sobretudo o dom da plena maternidade dedicada aos meus filhos. Sim, aos meus. Mas tanto de dádiva, muito tanto mais dela!

Raúl Filipe: devo-lhe o *sal* da formatação do trabalho, elemento proveniente do seu saber quanto da sua amável prontidão e sugestão.

Abel Ramos, Alfredo Gomes e Emília Brandão: devo-lhes a leitura cuidadosa e muitas sugestões profícuas que contribuíram para o aperfeiçoamento do presente relatório.

A todos os distintos docentes do primeiro ano do mestrado – Carina do Carmo, Gabriela Borges, Giacomo Scalisi, Inês Barahona, Madalena Vitorino, Márcio Guerra, Maria Cabral e Mirian Tavares – devo-lhes ensinamento curricular cuja natureza, diversidade e exigência contribuiu de forma sólida para a especialização na área do Teatro e Intervenção Social e Cultural e para a maturidade da minha própria formação humana.

Abel Ramos, Alfredo Gomes, António Branco, Cláudia Fontão, Fernando Cabral, Jorge Carvalho, José Mário Branco, Manuela de Freitas, Márcio Guerra, Natércia Martins, Priscilia Gomes, Sílvia Pona, Sónia Esteves e Susana Campina – companheiros do grupo d’A Peste – porquanto sem eles a minha «visita guiada ao universo do ator», a minha experiência da prática teatral e a minha cocriação na produção do espetáculo não teriam sido de todo concretizados, devo-lhes o arco e a flecha da Humanidade que são o cerne do presente trabalho de projeto.

Manuela de Freitas e José Mário Branco: devo-lhes ensinamentos e meios práticos para melhorar aspetos específicos da minha experiência da prática teatral e devo-lhes a frescura da leveza, da profundidade e da firmeza transmitidas, que retenho como força e fonte clara de motivação.

Sónia Esteves: enquanto professora adjuvante nas aulas de Oficina de Teatro, devo-lhe a permanente presença viva de corpo e alma e a serenidade, a transparência, a franqueza, a exigência e o sentido de disponibilidade e autenticidade transmitidos ao longo de todas as sessões de aulas de prática teatral.

Professor Doutor António Branco: devo-lhe a orientação do presente relatório de trabalho de projeto e devo-lhe imensas sugestões profícuas de correção, de aprofundamento e de clarificação de muitas passagens. Devo-lhe o incentivo e a confiança do rigor exigido e em mim depositados. E – enquanto diretor de atores d’A Peste e meu Mestre – devo-lhe a descoberta do sentido autêntico da minha experiência da prática teatral e a redescoberta do sentido profundo do Teatro.

RESUMO

Duas partes substantivas dividem o presente relatório: i) o estudo de uma prática teatral específica, sustentada numa pedagogia de natureza genética e consubstanciado na cocriação de um projeto teatral coletivo; ii) o estudo de um vocabulário específico, consubstanciado na redação de verbetes a partir da obra de alguns mestres de teatro contemporâneo e da minha própria experimentação.

Através da prática teatral baseada no princípio geral da autenticidade pude chegar à compreensão e visão concreta de que o teatro é uma estética, uma técnica e uma ética ligadas entre si de forma interdependente, que um ator só aprende a amar o teatro quando chega a ser capaz de se autorrevelar e que um ator só se autorrevela quando é capaz de se entregar sem reservas à cocriação com os outros e com o público.

Pelo estudo e redação dos verbetes compreendemos que o teatro é uma arte que acontece sempre no presente e que tanto a alma quanto a estética teatral subsistem na capacidade de o ator estar totalmente presente em cena, de tal modo que o inebriamento dionisíaco acontece apenas sob esta condição e, sem esta condição, ou quando esta condição se rompe, quebra-se o equilíbrio entre o dionisíaco e a racionalidade apolínea que acompanha a atuação.

Conceitos-chave:

Alma; Apolíneo; Autenticidade; Cocriação; Dionisíaco; Estética.

ABSTRACT

Two substantive halves divide the present report: i) the study of a theatre-specific practice embedded in genetic nature pedagogy and the co-creation of a collective theatrical project consubstantiate; ii) the study of specific vocabulary, consubstantiate with the writing of entries from the work of some major contemporary theatre playwrights and my own experimentation.

Through theatre practice based upon the general principle of authenticity, I attained the perception and concrete insight that theatre is aesthetics, techniques and ethics bound in an independent way, that an actor will only learn to love theatre when he is fully capable of self-revelation, and that an actor will only reveal himself when he can boundlessly give himself to co-creation and the audience.

Through the study and writing of entries one realises that theatre is an art that always happens at present and that both soul and theatrical aesthetics live in the actor's capability to fully be on stage, in such a way that the Dionysian inebriation happens only under this condition and, without it, or when this condition is discontinued, the balance between the Dionysian state and Apollonian rationality that accompanies performance is broken.

key words:

Soul; Apollonian; Authenticity; Co-creation; Dionysian; Aesthetics.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
O AUTOR	12
BECKETT E O TEATRO DO ABSURDO	12
O TEXTO E O ESPETÁCULO	19
DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO	19
UMA INTERPRETAÇÃO (IM)POSSÍVEL.....	29
O PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	41
ALMA	41
A ALMA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO	46
ESTÉTICA	53
A ESTÉTICA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO	59
APOLÍNEO E DIONISÍACO	66
O APOLÍNEO E O DIONISÍACO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	72
ARTICULAÇÃO DOS CONCEITOS	85
A HOLÍSTICA ENTRE OS CONCEITOS	88
VERBALIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO	91
CONCLUSÕES EM FORMA DE EPÍLOGO	94
ANEXOS.....	107

INTRODUÇÃO

Associada à minha memória da infância, recordo com vivacidade um cortejo de veículos figurativos enfeitados com flores, com pessoas e crianças trajadas a representar figuras alegóricas. Embora não se tratasse de teatro, nem tivesse desfilado como figurante, ainda hoje sinto o encantamento nostálgico daquela experiência festiva. Espetáculo promovido e realizado por gente voluntariosa. Profano, a céu aberto, na rua, com a finalidade de angariar algum fundo monetário para iniciar os custos de uma obra paroquial que se queria inaugurar: refiro-o, no entanto, pelo simples facto particular de ter envolvido muita gente e de ter sido vivido por toda a população local¹, particularidade que o teatro doutros tempos proporcionava e as pessoas acolhiam e partilhavam.

A minha primeira experiência de teatro faz-me recuar à escolaridade primária. Mas é tão vaga e tão imprecisa que posso apenas aludir a ela como alguém que vê de muito longe alguma coisa sem que se possa acercar dela. Uma pequena representação, talvez um conto ou uma pequena história infantil. Alguma coisa desse género aí teve lugar, na escola. Iniciativa da professora, feita com gente pequena e para gente pequena. Se dou algum relevo a essa memória quando lá regresso é pelo facto de ela ter permanecido dentro de mim como uma espécie de impressão que nunca me abandona. Impressão vivida que associo a teatro, precisamente ligado a este contexto muito particular, que por isso evoco como uma espécie de farol ou coisa boa.

Mais recentes, e por isso mais vívidas, mas ainda assim distantes no tempo, acedo a algumas memórias ligadas a experiências da minha adolescência. Nessa altura era um dos membros cofundadores de um grupo de jovens que regularmente aos fins-de-semana se dedicava a refletir e a programar, a coparticipar ou a promover atividades amadoras de natureza social, recreativa, desportiva, humana ou cultural. O teatro era uma dessas atividades. Ao longo de pouco mais de três anos, essa atividade consistiu em levar a palco algumas breves comédias brejeiras, preparadas a partir de textos avulsos ou de ideias que nós próprios compilávamos, e que considerávamos adequadas para divertir e entreter o público, única finalidade daquele teatro.

¹ Arrifana, de terras de Santa Maria da Feira.

Na prática, considerando que dedicávamos algum tempo aos aspetos da montagem teatral, à maquilhagem e aos trajes que procurávamos diferenciar das roupas do quotidiano, a maior parte do nosso esforço, da nossa energia, em suma, do trabalho de preparação incidia sobre o texto, ou melhor, a memorização do texto, pois nunca prestamos atenção ou cuidado especial a outro aspeto que melhorasse a expressividade da fala, como por exemplo a dicção, a divisão do texto em unidades de sentido, a importância das pausas ou a respiração. Essa memorização mecanizada, único método que conhecíamos e que julgávamos acertado, aliás, revelava-se muito frágil, razão pela qual nunca prescindimos do ponto, função que consistia em *soprar* as palavras no decorrer das cenas e para a qual qualquer um de nós se achava sempre muito bem preparado. Faltava-nos, pois, inclusive a mim próprio enquanto responsável, ou utilizando a expressão que definia a minha função, o principal animador, qualquer tipo de conhecimento prático e técnico consistente sobre o teatro. Portanto, ainda que totalmente de corpo e alma me envolvesse na preparação dos pequenos *sketches* e sentisse entusiasmo e prazer nas representações, reconheço que a par de um simplismo enorme e redutor, predominava um minimalismo empírico feito à base da memorização e do jeito ou trejeito de quem tinha algum gosto pelo palco.

A noção de ator que me acompanhou durante muitos anos, e da qual só recentemente comecei a libertar-me, é inseparável da minha pouca experiência, percepção e noção de teatro. O facto de ter interpretado algumas vezes um papel e, de um modo geral, não ter tido hiatos ou bloqueios durante a representação – apoiada pelo ponto – fortaleceu-me a crença de que o teatro era uma atividade acessível e facilmente exequível. Crença comparável à ideia imaginável de alguém que depois de ser atirado à água julga, alegremente, ter aprendido a nadar porque não se afundou. Além disso, quase sempre diante do mesmo público, pouco crítico e exigente, necessitado de passatempo e diversão, e sempre pronto a aplaudir, fortaleci a crença de que o teatro não era um bicho-de-sete-cabeças. Assim compreendo, hoje, que nunca me tivesse interrogado, no mínimo dos mínimos, acerca da técnica necessária para preparar e desempenhar um papel. Julgava que para se suportar uma criação teatral bastava pouco mais do que boa vontade e, quiçá, algum talento. De certo modo, acabava por conceber um ator como alguém com um dom especial, uma espécie de poeta do palco bafejado pela inspiração divina.

A retrospectiva não me permite ir mais além. Portanto, no pequeno mundo da minha experiência, tudo, praticamente tudo, se confinava a *dizer* um texto em palco, ou pouco mais. Sendo certo que o teatro enquanto atividade recreativa, a par de outras, correspondia de alguma maneira às finalidades de trabalho de um grupo de jovens livremente associados e dedicados a contribuir para o empreendimento do bem comum e/ou local e, por conseguinte, às intenções do espírito dos associados, é também um facto que não deixava de navegar numa mera crença que me levava a supor e/ou a declarar que fazíamos teatro todas as vezes que preparávamos uma peça e pisávamos um palco.

Passadas mais de três décadas, reconheço que ao aceitar dinamizar o clube de teatro da escola secundária onde trabalho – pelo terceiro ano consecutivo – fundei a minha decisão na única experiência remota da minha adolescência. Todavia, não fora a experiência e o saber prático muito mais apurado de uma colega, que nessa altura se juntou ao clube de teatro da escola para trabalharmos em conjunto e, provavelmente, sozinho não saberia como alimentar e manter a coesão e a motivação dos jovens participantes². A consciência clara das minhas enormes dificuldades e limitações, mas também uma enorme vontade e gosto que se reacendeu pelo teatro, fizeram com que decidisse procurar alguma formação.

A primeira vez que fui confrontado com um pequeno programa de atividades de prática teatral que exigia muito para além das minhas suposições aconteceu num *workshop* dirigido pelo ator e encenador Rui Mimoso³. O aquecimento, um exercício preliminar físico de relaxamento, foi naquele momento para mim o primeiro de um conjunto de exercícios ou de uma prática nova que eu antes desconhecia ou nunca vislumbrara. Aliás, sem exceção, fui sendo sucessivamente surpreendido à medida que iniciávamos uma atividade diferente: um simples exercício a partir do qual exercitávamos uma destreza; uma improvisação que exigia sensibilidade e imaginação; um jogo que provocava e convocava capacidades de coordenação e de interação com os outros, ou que implicava ter que contar uma história com sentido; a preparação de um pequeno texto, um pouco de trabalho com a memória e o investimento numa personagem; em

² Conjuntamente, eu e Paula Felícia, fomos corresponsáveis pela atividade teatral no primeiro ano. Posteriormente, no ano seguinte, fui coadjuvado por Paulo Sousa, outro colega da mesma escola. Atualmente, a atividade desenrola-se apenas a meu cargo.

³ Ator do grupo d' A Peste – Associação de Pesquisa Teatral, Rui Mimoso era simultaneamente encenador da Associação das Ideias do Levante, em Lagoa. Exercia também a profissão de professor.

suma, atividades sempre acompanhadas e sustentadas por uma enorme seriedade mesclada de respeito e de prazer em cada coisa que fazíamos deu-me o forte incentivo de que eu precisava.

Nesse mesmo ano, reforcei este aprendizado no grupo de teatro da Associação das Ideias do Levante, tendo aí durante esse período e contexto, assimilado, para além da experiência e participação numa peça curta – *O Homem da Capa Verde*, de Fernando Passos –, uma certa metodologia na orientação de um grupo de trabalho, na preparação do texto, do ensaio e da encenação de uma peça.

Assim, portanto, a participação no *workshop* orientado por Rui Mimoso e a cocriação numa peça sob a sua direção e encenação, a par da minha necessidade e vontade de qualificação de competências em prol dos alunos do clube de teatro na escola onde trabalho, terão sido os fatores mais influentes na minha candidatura ao Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes, (especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural).

Todavia, por mais que sejam variados os modos de resposta quando me interrogo e procuro encontrar as razões de fundo que me influenciaram ao ponto de me relançar, de forma surpreendente ou inesperada, mas verdadeiramente nova, no teatro, deparo sempre com o mesmo caudal de razões focadas: retiradas da minha infância, parcas e vagas; ou mais chegadas mas enlaçadas na vivência da minha adolescência; vejo-as sempre tão entrelaçadas umas nas outras que as mais recentes me parecem tão parcas e tão vagas como as mais remotas, e as mais remotas tão chegadas e tão vívidas como as mais recentes.

É verdade que o facto circunstancial de me ter ligado à prática teatral na minha escola reativou a minha experiência passada, mas também me obrigou, não a desvalorizá-la por completo, mas a repensá-la. O facto de eu ter frequentado um *workshop* e, nesse mesmo ano, ter inclusive recommençado a fazer teatro, foi muito significativo. Mas, embora seja verdade que fiquei equipado tecnicamente com algum *saber fazer*, a par de uma motivação que gradualmente se intensificou e que veio naturalmente a estar na base da minha candidatura ao referido Mestrado, certo é que não foi suficiente para me desligar das vagas e precárias noções enraizadas no meu ideário de vivências e experiências pontuais.

Olhando para a sinopse da minha experiência anterior, tenho sem dúvida boas razões agora, depois de concluído o 1º ano do curso, que me levam a dizer que eu não tinha

uma visão nem do ator nem do teatro. Imaginava, e julgava que sabia. E assim permaneci durante muitos anos.

Não é pacífico, pelo menos na minha perspetiva de participante menos jovem do grupo de mestrandos, falar do impacto do 1º ano do curso na minha visão do ator e do teatro, e consequentemente na minha vida e profissão presentes. Fico sempre com a estranha sensação de que as palavras ficam muito aquém do que sinto e do que (me) aconteceu. Nada na minha vida, porém, poderá ser equiparável à vivência e aos ensinamentos do primeiro ano do Mestrado. E às pessoas. Priscilia, Susana e Alfredo. Ana, Joana e Natércia. Sílvia, Cláudia e Abel. E aos professores António Branco e Sónia Esteves, Manuela de Freitas, José Mário Branco e Márcio Guerra⁴. E às outras!

Ter sido selecionado para este Mestrado foi profundamente surpreendente e gratificante. Não por se ter tratado de um prémio, mas por sentir que fizera parte de uma escolha séria, exigente, livre e libertadora. Séria porque fundada em trabalho estruturado e validado que requer disciplina e amor pelo esforço coletivo, exigente porque investe na íntima individualidade do ser humano, livre porque nos interpela e interroga sem jamais nos coagir, e finalmente libertadora porque investida de sacralidade.

Embora não fosse de todo para mim uma novidade o conhecimento da estreita relação entre o teatro e o mito, ou entre o teatro e os rituais sacros ligados às religiões dos povos mais antigos ou primitivos, (aliás, acabara de ler recentemente uma breve história do teatro – Molinari (2010)), ligação de resto tão patente nas tragédias e na cultura do povo grego e, se bem que numa perspetiva diferente, acentuada noutros períodos do desenvolvimento do teatro, sobretudo na Europa, ignorava que, atualmente, tanto na teoria quanto sobretudo na prática, o teatro estivesse tão vinculado e tão impregnado pelo sagrado, não como tema de fundo de representações de cariz religioso ou moral, mas como dimensão fulcral na perspetiva da preparação e da formação de atores. Foi, portanto, ao mesmo tempo, surpreendente, encantador e interessante ouvir o feliz exórdio em torno da importância crucial do sagrado no teatro, proferido pelo professor António Branco no primeiro dia de aula, no átrio do edifício que albergava a sala onde decorriam as aulas de Oficina de Teatro.

⁴ Márcio Guerra, professor da unidade curricular *Mestres de Teatro do Século XX*, além da função didática da disciplina, desempenhou um papel positivo de mediação entre a teoria e a prática teatral, ou a didática e a pedagogia nas aulas de Oficina de Teatro, aportando exemplos vivos da sua vida de ator d'A Peste – Associação de Pesquisa Teatral –, contribuindo fortemente para o enriquecimento, explicação e compreensão da ligação entre as duas dimensões.

Desde a primeira hora de prática teatral, o simples ato de entrar na sala de trabalho começou por significar entrar num espaço radicalmente diferente e distinto dos do nosso quotidiano comum, característica da noção de sagrado, entre outras, correspondente a outros tantos sentidos que emanam do valor do sagrado, que eu haveria de reconhecer, e aprofundar, gradualmente, sobretudo a partir da análise de um dos capítulos da obra de um dos mais conceituados antropólogos do século XX – Eliade (1980).

Assim, concretamente, aos poucos, fui percebendo e reconhecendo que o sagrado, muito para além do limiar da porta da sala de trabalho, emana do interior de cada ser, e decerto reveste qualquer atividade que contribui para o desenvolvimento das competências técnicas do ofício do ator, assim como (in)forma o modo ético como o nosso espírito se deve predispor para as adquirir, resultando desse estado um *pathos* de entrega, de partilha e de comunhão que dá sentido e beleza a um empreendimento em que cada um pode querer dar o máximo de si em prol de um projeto comum.

Levei demasiado tempo a perceber que um grupo de pessoas, por amigas que sejam, não se torna mais facilmente num grupo de teatro. Apesar de ter apreendido nas aulas de Oficina de Teatro que um grupo de teatro repele e acaba por expulsar elementos intrusos ou, à semelhança de um organismo vivo saudável, por combater os bacilos que possam pôr em risco a sua organização e dinâmica, a seriedade e a autenticidade requeridas, levei tempo a compreender prontamente a declaração de Manuela de Freitas que diz que um grupo de teatro é «um grupo de atores que trabalham juntos diariamente» (Freitas: 2005: s/p.), ou seja, no sentido de que estruturam, se comprometem e preparam com afinco e rigor a atividade teatral, não por mero gosto e prazer pessoal, mas sobretudo porque «têm qualquer coisa para dizer aos outros» (Fadda e Cintra 2004: 45), de relevante e duradouro (Amado 1999: 129).

Nessa altura estava ainda longe de entender o que era o teatro, sobretudo na linha dos grandes mestres como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Gordon Craig, Peter Brook, Adolfo Gutkin, Fernando Amado e Manuela de Freitas. Apesar de nessa altura eu ter alguma obrigação de conhecer, pelo menos alguns princípios fundamentais da teoria destes autores – considerando o processo da componente da atividade letiva e dos ensinamentos em curso, e sabendo que conjuntamente eles constituíam um legado fundamental ou o chão da «visita guiada ao universo do ator» que todos os mestrados vinham desde o início do ano a fazer – ainda não tinha suficientemente experienciado na prática o que em teoria era pelo menos

suposto eu saber. No entanto, embora tivesse chegado ao ponto de sentir que nem tudo era claro, de dizer a mim próprio ou de me interrogar: «isto não é fácil»; «será que não estou desenquadrado?»; «será que alguma vez vou fazer alguma coisa bem?», e tivesse receado que poderia vacilar, também é verdade que nunca deixei de sentir uma enorme força de vontade e desejo, prazer e alegria em continuar, sem dúvida reforçados pelo grande apoio que vinha de todos à minha volta.

No fundo, estava ainda mergulhado na crença de que um grupo de atores era apenas um conjunto de pessoas que valia somente como uma soma de elementos e que a qualidade de um grupo de atores resultava sempre da soma das qualidades ou capacidades de cada um. Ainda não percebera que a substância de cada um de nós como elementos de um grupo de teatro se encontra, não na forma como nos afeiçoamos e passamos a gostar de estar juntos uns com os outros, mas na forma como chegamos a um estado de iluminação que nos permita libertar e redimir humanidade que subsiste nos meandros mais recônditos de cada um de nós, mas que a todos igualmente transcende. Esse estado, que dá pleno sentido ao teatro, requer treino, trabalho, disciplina, concentração, entrega e, sobretudo, um sentido ético de absoluta disponibilidade e dádiva interior, a partir do qual poderá emergir alguma matéria que dignifique e contribua para a ação, a criação e a coesão do próprio grupo, decerto inconfundível com quaisquer sentimentos, afetos ou reações que emirjam espontaneamente da amizade que subsista porventura entre nós.

Embora reconheça ter sido surpreendido e levado tempo a reconhecer que o teatro, mais do que uma atividade, é um jogo imbuído de enorme e grandiosa sacralidade e que um grupo de atores não é intrinsecamente um grupo de amigos, sei que a minha idiosincrasia ancorada ao teatro mudou. E mudou ainda a minha sensibilidade e visão que me conduz na vida, na relação mais íntima ou profissional com os outros.

Não sei se subi ou se desci de patamar. Mas, porquanto tudo isto me parece não ser nem sonho nem quimera, mas realidade, à medida que avanço no tempo e nesta prática teatral, sinto-me cada vez mais com vontade e no direito de *errar*. Sim, inequivocamente de *errar* porque agora sei que o teatro nos muda enquanto houver matéria para mudar: e há. Há sempre, como julgo dizerem os poetas, enquanto o corpo der alma.

Elucidado por este caudal de sentimentos de verdade e de esperança, optei por continuar.

Findo o 1º ano, oito dos participantes no curso de Mestrado aceitaram a proposta de concretização de um trabalho de projeto artístico coletivo e, conseqüentemente, a apresentação final e defesa de um relatório individual⁵. Esta proposta, que levou à integração dos participantes do Mestrado no grupo d' A Peste – Associação de Pesquisa Teatral, levou também a que aceitássemos fazer parte da sua história e trabalhássemos todos no mesmo sentido, isto é, em grupo. Neste sentido, a concretização do projeto artístico implicou de imediato um tipo de vinculação coletiva, daí resultando que todos os participantes, desde o início até ao fim, assumidamente tenham partido de uma posição e atitude de coresponsabilidade e cocriação no projeto.

⁵ Dia 6 de Setembro: data do início do segundo ano de atividade do Mestrado, e da proposta e demanda individual a todos os mestrandos de 2010 a integrarem o grupo d'A Peste – Associação de Pesquisa Teatral. Confrontados com a proposta apresentada e absolutamente esclarecida pela direção d'A Peste, presidida pelo Professor Doutor António Branco, nomeadamente quanto aos aspetos formais relacionados com a modalidade curricular definida pelo Conselho Científico da UALG, quanto ao suporte estatutário da própria Associação de Pesquisa Teatral e, por fim, neste aspeto final coadjuvado pelo ator Márcio Guerra, quanto às regras e espírito de trabalho coletivo que caracteriza o grupo de atores amadores da mesma, todos aceitaram.

GOGO E DIDI, CANTATA COM PRELÚDIO E FUGAS

Algures, num espaço, onde se destaca apenas uma pedra e uma árvore seca, e uma Lua «pálida de aborrecimento»⁶, Estragon (Gogo) e Vladimir (Didi), esperam por Godot. Enquanto esperam, acontecem sonhos⁷ e outras coisas esquisitas⁸. Os objetos instalados⁹ nesse espaço, mais do que fictícios, são significativos e simbólicos. Todas as noites, mais ou menos à mesma hora, um Menino traz um recado, sempre o mesmo recado, de Godot: «O Sr Godot disse-me para vos dizer que não vem esta noite mas que vem amanhã sem falta.»¹⁰

E todas as noites, também, leva ao Sr. Godot o recado de Vladimir: «Diz-lhe... (hesita) ...diz-lhe que nos viste. (Pausa). Tu viste-nos, não viste?»¹¹

*Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*¹² é, antes de mais, uma composição da autoria do Professor Doutor António Branco a partir de textos de Samuel Beckett – *En Attendant Godot* (1949), *Come and Go* (1965), *Footfalls* (1965), *That Time* (1974-75) e *What Where* (1983)¹³.

De setembro de 2011 a julho de 2012, conforme se discrimina a seguir, o total de participações em Seminários Temáticos dedicados à obra de Samuel Beckett foram treze¹⁴ e o total de horas dedicadas aos ensaios destinados à concretização do espetáculo foram de duzentas e setenta e nove horas e trinta minutos.

⁶ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot22*. p.32

⁷ *Idem: Primeira fuga (A partir de Footfalls)*. pp.12-15; *Terceira fuga (A partir de Come and Go)*. pp.24-26; *Quarta fuga (A partir de What Where)*. pp.34-41

⁸ *Idem: Prelúdio (A partir de That Time)*. pp.1-2; *Segunda Fuga (A marcha militar)*. p.22

⁹ Os elementos: «Pedra», «Árvore» e «Lua».

¹⁰ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot 21*. p.30

¹¹ *Idem: Godot30*. p.50

¹² *Sonhos de Beckett* ou de *Didi e Gogo*, designações provisórias do projeto, exprimem de modo alusivo a componente onírica que caracteriza a composição e criação teatral cujo título definitivo veio a ser: *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*.

¹³ Ao longo do processo de criação teatral, em função do desenvolvimento, ou de ajustamentos pontuais de reestruturação, a composição sofreu pequenas alterações. Por exemplo, *Ohio Impromptu*, texto que chegou a ser selecionado, e trabalhado ao nível da tradução, acabou por ser retirado. Mas a estrutura básica, suportada pela ideia de junção e interligação de textos selecionados permaneceu.

¹⁴ No âmbito dos Seminários Temáticos sobre a obra de Samuel Beckett, integrados no plano curricular do curso do Mestrado em Teatro e Intervenção Social (UALG), realizados entre março e junho de 2011, conferenciaram os seguintes Professores Doutores: José Maria Vieira Mendes, Miguel Seabra, Madalena Vitorino, Mirian Nogueira Tavares, Luís Fernando Ramos e António Branco.

ENSAIOS				
	SEMINÁRIO	SEMANAIS - 4,5 H	SÁBADO - 4,5 H	TOTAL
SETEMBRO	1	4 - 18,0 H	1 - 4,5 H	22,5 H
OUTUBRO	2	4 - 18,0 H	2 - 0 9 H	27,0 H
NOVEMBRO	1	5 - 22,5 H	1 - 4,5 H	27,0 H
DEZEMBRO	1	2 - 09,0 H	1 - 4,5 H	13,5 H
JANEIRO	1	5 - 22,5 H	1 - 4,5 H	27,0 H
FEVEREIRO	1	4 - 18,0 H	1 - 4,5 H	22,5 H
MARÇO	2	4 - 18,0 H	2 - 0 9 H	27,0 H
ABRIL	2	3 - 13,5 H	1 - 4,5 H	18,0 H
MAIO	2	9 - 31,5 H	1 - 4,5 H	36,0 H
JUNHO	0	8 - 28,0 H	2 - 0 9 H	37,0 H
JULHO	0	5 - 17,5 H	1 - 4,5 H	22,0 H
TOTAL	13	216,5 HORAS	63,00 HORAS	279,5 HORAS

Considerando no entanto que o Trabalho de Projeto compreende na sua máxima extensão, para além das fases de preparação a fase da estreia e de uma sequência de espetáculos – a seguir descritas – a totalidade do tempo decorrido foi desde o início de setembro de 2011 ao final de dezembro de 2012.

Numa primeira fase, depois de planeadas e calendarizadas sessões periódicas de trabalho de grupo, supervisionadas pelo Professor Doutor António Branco, iniciámos a tradução dos textos de Beckett, a partir dos originais e de traduções existentes em inglês, francês e espanhol.

Numa segunda fase, no contexto do tema subjacente à recomposição textual, passámos à análise dramaturgical dos textos, a qual foi acompanhada com a apresentação e visionamento fílmico de peças de Samuel Beckett selecionadas, e posteriormente complementada com alguma pesquisa/recursos que contribuíram para alimentar e enriquecer a nossa sensibilidade e imaginação.

Numa terceira fase, procedeu-se à distribuição dos papéis e das personagens, prosseguindo depois com o processo de ensaios e criação da peça.

Culminando com a presença e cocriação do público, concretizamos assim por último o espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*¹⁵.

¹⁵ A estreia do espetáculo, agendada inicialmente para 10 de outubro, devido a um imponderável de saúde de um ator, veio a ter lugar no dia 26 de outubro; o último espetáculo foi realizado no dia 14 de dezembro de 2012.

O presente relatório conta os aspetos fundamentais da minha experiência individual enquanto mestrando e aprendiz de uma prática teatral específica, enquanto corresponsável e cocriador de um espetáculo de teatro baseado nos princípios que orientam esta mesma prática teatral e enquanto coparticipante num projeto de investigação intitulado «Teatro e Linhagem: um caso austríaco-argentino-português»¹⁶. Quanto à estrutura, para além da presente introdução, o relatório compreende três partes:

- i) O autor, o texto e o espetáculo: realça aspetos identitários que contextualizam e caracterizam o autor – Samuel Beckett – e a coligação da sua obra dramaturgica de teatro com o «Teatro do Absurdo»; descreve os momentos essenciais da peça e do espetáculo a partir de ligações encadeadas ao texto do espetáculo e, de seguida, apresenta uma interpretação intuitiva deste mesmo texto que não o extravasa senão para o retomar;
- ii) Ligação entre os conceitos – «alma», «estética», «apolíneo» e «dionisíaco» – e o pensamento de alguns mestres de teatro contemporâneo e a correlação entre cada um desses conceitos e a experiência individual e coletiva na concretização do processo de criação. E reflexão sobre a coerência artística que resulta da articulação dos conceitos com a experiência ou atuação, sobre a conjugação e interdependência de todos os elementos em relação à totalidade do processo de criação e sobre as dificuldades de verbalização ou descrição da experiência singular da criação teatral;
- iii) Conclusões em forma de epílogo: descreve e reflete de forma pontualizada e consequente aspetos relacionados com a minha experiência enquanto aprendiz de uma prática teatral.

Ao presente relatório, em formato digital, vão anexados alguns materiais e elementos documentativos deste processo:

- Texto de apresentação do Projeto «Teatro e Linhagem»;
- Lista de todos os conceitos constitutivos do léxico da «escola»;
- Texto definitivo do espetáculo;

¹⁶

O AUTOR

Levamos cerca de dez meses – aliás, mais – na preparação e montagem da peça *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*¹⁷. O tempo efetivamente empregue na peça, no entanto, mais do que relevante é, de tão relativo, contingente. Relevante é a dinâmica e o modo como o trabalho se foi estruturando e compreendendo, assimilando e, naturalmente, evoluindo de modo experimental no seio do grupo, individual e coletivamente. Neste sentido, partindo primeiro de algumas breves considerações sobre Samuel Beckett, mas tomando como ponto de referência o texto do espetáculo – ou a minha visão do mesmo – procurarei sobretudo dar conta dos aspetos mais relevantes a partir da minha experiência no âmbito do processo de criação, focando a máxima atenção na cocriação e corresponsabilidade que o mesmo processo implicou.

BECKETT E O TEATRO DO ABSURDO

Ouçó dizer que Beckett é extremamente difícil de entender. Que é complexo. Enigmático. Que é rígido. Inflexível. Que é «religioso e marciano»¹⁸. Etc. Mas que acima de tudo é «inimitável»¹⁹. Que fez um filme²⁰. Ou que não chegou a poder fazê-lo²¹. Mas nunca ouvi dizer que tivesse deixado de fazer teatro. Que tivesse desistido. Ou que tivesse chegado ao fim.²²

Muito se diz, ou escreve, acerca de Beckett dramaturgo. Do Beckett diretor de atores. Do Beckett autor e encenador do seu teatro. Do Beckett tradutor. Do rigor e do significado de cada elemento na composição das suas peças, sejam elas «teatro, rádio, televisão ou cinema» (Borges 2009: 39). Não passa despercebida a exigência e

¹⁷ O trabalho de criação das personagens Estragon (*Gogo*) e Vladimir (*Didi*) protagonizado pelos atores d'A Peste, Márcio Guerra e Jorge Carvalho, que começou alguns meses antes, foi incorporado na conceção do espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*.

¹⁸ Conferência proferida por Miguel Seabra no âmbito dos Seminários Temáticos sobre a obra de Samuel Beckett, integrados no plano curricular do curso do Mestrado em Teatro e Intervenção Social (26 de março de 2011. UALG).

¹⁹ Conferência proferida por Jenaro Talens no âmbito dos Seminários Temáticos sobre a obra de Samuel Beckett, integrados no plano curricular do curso do Mestrado em Teatro e Intervenção Social (28 de maio de 2011. UALG).

²⁰ *Film* (1965) – título da única produção cinematográfica realizada por Samuel Beckett.

²¹ «[...] como salienta Levy (1994-5:69), o medo de ser percebido representa uma contradição num meio cuja *pura existência* significa ser visto. O paradoxo está no fato de que O existe como personagem de uma imagem na tela que, por pressuposto, já está sendo vista.» (Borges 2009: p.39).

²² É emblemático o seguinte dizer de Samuel Beckett: «Tentou sempre. Fracassou sempre. Não tem problema. Tenta de novo. Fracassa de novo. Fracassa melhor.» (*apud* Borges 2009: p.25).

disciplina rigorosíssima que ele impunha, não só aos atores²³, mas a quem quer ele escolhesse para trabalhar consigo²⁴. Temos até o próprio Samuel Beckett em torno da sua produção artística, preocupado com o que ele mesmo chamava «um padrão de fidelidade»²⁵ para o seu teatro: « Em nove de janeiro de 1953, quatro dias depois da estréia oficial em Paris de *Esperando Godot*, o sempre vigilante Beckett escreveu ao seu diretor francês, Roger Blin, advertindo-o que evitasse qualquer desvio daquilo que estivesse escrito no seu texto: “ Uma coisa que me perturba é a calça de Estragon. [...] Isto pode parecer estúpido para você, mas para mim é capital”». ²⁶ No limite temos qualquer coisa como A = A. Samuel Beckett & Samuel Beckett – SB&SB.

É difícil evitar pensar em Samuel Beckett perante o seguinte título *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*, designação que dá nome ao projeto de criação teatral d’A Peste. E ainda bem que soa assim. É consonante com a intenção e o propósito estabelecido e assumido pelo grupo d’A Peste, ou seja, assumir esta peça como uma composição que não nos resguarda de Samuel Beckett, já que a compilação tem por base textos de SB&SB – ou melhor, traduções e adaptações, mas que de certo modo nos protege do seu elevadíssimo grau de exigência, para a qual um grupo de atores amadores dificilmente poderia estar preparado – isto sem qualquer desprestígio para ninguém. Além disso, poderíamos incorrer em certos riscos – intoleráveis²⁷.

Sobre a etimologia do termo «absurdo», escreve Esslin:

«“Absurdo” originalmente significava “fora de harmonia” num contexto musical. Donde sua definição de dicionário: “em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracional, ilógico”» (1968: 20).

E, citando Ionesco, que definiu de forma particular o termo em questão, escreve:

«“Absurdo é aquilo que não tem objetivo...Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis.”» (*apud* Esslin 1968: 20).

²³ «Na verdade, Beckett não estava interessado na fama do ator, muito pelo contrário, os atores para ele só eram importantes enquanto elementos expressivos.» (Borges 2009: 37).

²⁴ «[...] Alain Schneider, que dirigiu o filme [...] afirma que não ficou surpreso com o fato de Beckett ter se transformado no diretor propriamente dito do filme.» (*Idem*: p.31).

²⁵ «Em nove de janeiro de 1953, quatro dias depois da estréia oficial em Paris de *Esperando Godot*, o sempre vigilante Beckett escreveu a seu diretor francês, Roger Blin, advertindo-o a que evitasse qualquer desvio daquilo que estivesse escrito no seu texto: [...]» (Gontarski 2008: 262).

²⁶ (*apud* Gontarski 2008: 262-263).

²⁷ «Após ler o roteiro, Buster Keaton [...], acabou aceitando fazer o filme sem entender do que se tratava.» (Borges 2009: 33).

Esslin, à luz do quadro de uma época histórica de crise de valores, toldada por acontecimentos trágicos provocados pelas duas guerras mundiais que abalaram a Europa e o mundo, ao dedicar um capítulo da sua obra *O Teatro do Absurdo* a Samuel Beckett, intitulado «A Busca do Eu», realça alguns aspetos particularmente interessantes da vida e do pensamento deste teatrólogo.

Beckett, além de ter sido um aluno brilhante, ao longo da sua carreira, foi, muito cedo, também um distinto professor universitário no campo das artes. Curiosamente, ao fim de pouco tempo, por saturação, ou talvez por sede de maior autonomia e libertação, abandonou de forma definitiva o ensino e mudou-se para Paris, onde viveu grande parte da sua vida (Esslin 1968: 29). Ali, terá levado uma vida mais ou menos boémia, mas ao mesmo tempo terá contactado e convivido com artistas de vanguarda, Joyce em particular como escritor, mas sobretudo com pintores. Todavia, não terá tido uma vida fácil tendo em conta as seguintes situações: foi apunhalado por um marginal; colaborou com a Resistência francesa e teve que fugir devido a uma forte perseguição ao movimento resistente; refugiou-se em Vaucluse, onde trabalhou para um fazendeiro como agricultor; voluntariou-se ao serviço da Cruz Vermelha «e passou algum tempo como intérprete e almoxarife num hospital de campanha em Saint-Lô.» (Esslin 1968: 32-33).

A notabilidade de Beckett, ligada à sua criação, revelou-se muito cedo: com 23 anos apenas, redigiu o famoso ensaio «Dante... Bruno... Vico... Joyce» (Esslin 1968: 26-27); e aos 24 anos, um estudo (encomendado) sobre Proust, o qual, segundo Esslin, «prenuncia vários dos temas das obras que Beckett viria a escrever» (1968: 28). Embora fosse muito jovem revelava já uma enorme maturidade literária enquanto escritor. Informa Esslin: «Durante a sua primeira permanência em Paris, Beckett marcou o seu nome como poeta ao vencer um prêmio literário de dez libras esterlinas pelo melhor poema sobre o tempo [...]» (1968: 28). Além disso, tendo trabalhado durante alguns anos para Joyce, tomou conhecimento de uma das primeiras obras sobre filosofia crítica da linguagem:

«Beckett lia para Joyce trechos das obras de Fritz Mauthner, cuja *Crítica da Linguagem* foi uma das primeiras obras a apontar a falibilidade da linguagem como instrumento da descoberta e comunicação de verdades metafísicas.» (Esslin 1968: 30).

Mas só depois da guerra, de volta ao seu apartamento em Paris, que encontrou intacto, que, de forma mais estável, se terá dedicado inteiramente à criação literária. É neste período que, entre outras obras notáveis, tais como *Eleutheria*, *Fim de Partida*, etc., escreve *À Espera de Godot*, obra dramática que o projeta mundialmente (Esslin 1968: 33). Segundo Esslin, pelo menos em algumas das suas obras transparecem traços da sua personalidade: «*Murphy* e *Eleutheria* refletem a preocupação de Beckett com a busca da liberdade e do direito de viver a sua própria vida.» (1968: 32).

Sendo irlandês, embora a sua atitude possa estar ligada ao facto sociológico de os irlandeses se envolverem muito cedo em questões metafísicas ou existenciais – é comum entre eles a questão: «“Quem sou eu?”» (Esslin 1968: 26) –, parece que a procura de si mesmo, sendo marcada pela profundidade da sua escrita, resulta essencialmente de um apelo à criação. A sua obra, notável, e o paralelismo entre as personagens que cria, relacionado com o sentimento de solidão e sofrimento da pesquisa interior, de certa maneira assim o justifica. Portanto, se por um lado Beckett revela na sua obra e na sua vida a inquietação de qualquer ser humano que se interroga ou busca a razão de ser de si próprio, por outro lado, ele é um homem inquietado, preocupado e solidário com o mundo à sua volta.

O otimismo particular de Esslin em relação ao teatro de vanguarda, no qual se inclui Samuel Beckett, a par de Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, e cujas características peculiares irão levar os críticos, os mais renitentes de início, a reconhecê-lo e a designá-lo por Teatro do Absurdo, está bem patente na nota do prefácio da obra deste autor:

«O teatro [...] sem chegar a ser, como os meios de comunicação de massa, um produto coletivo de corporações, é o ponto de interseção no qual as tendências mais profundas de um pensamento em transição chegam primeiro a alcançar um público numeroso.» (1968: 12).

Apesar de se tratar de otimismo baseado na experiência de quem presenciou, enquanto crítico, de alguns espetáculos grandiosos do Teatro do Absurdo, e de quem teve o mérito de poder dialogar com alguns dos autores referidos, entre os quais Samuel Beckett, nem por isso deixa de ser cauteloso, como se pode aferir pelo seguinte:

«Ainda é muito cedo para discernir claramente se o Teatro do Absurdo dará lugar a um tipo independente do drama, ou se alguma das suas descobertas formais e lingüísticas se fundirão eventualmente com uma tradição maior, enriquecendo o vocabulário e os meios de expressão do teatro em geral.» (Esslin 1968: 13).

Embora não pretenda focar esta reflexão senão em torno da exposição que este autor apresenta de Beckett, parece-me importante desde já referir que a sua expectativa em torno do Teatro do Absurdo está ligada a uma época e contexto de grandes mudanças, não só na área do saber científico e filosófico, como também no campo da psicologia e das artes.

Além disso, do ponto de vista histórico, político e social, a sociedade, particularmente na Europa, estava ainda a recuperar da devastação e dilaceração dos efeitos dramáticos e trágicos das duas grandes guerras mundiais, depois das quais a visão da condição e lugar da existência do homem no mundo se alteraram de forma substancial. E radicalmente, se levarmos em conta a seguinte descrição de Esslin:

«O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi estraçalhado pela Guerra. » (1968: 19).

Portanto, embora Esslin reconheça que vários dramaturgos tratem do Teatro do Absurdo nas suas obras, cada um concretiza de forma peculiar o absurdo no espaço cénico. Em comparação com a propensão do movimento de vanguarda estética no campo das artes tão em voga nesta altura, não constituem um movimento análogo.

«Cada um tem sua posição pessoal em relação a forma e conteúdo; Se além disso, e apesar de si mesmos, têm muita coisa em comum, é porque suas obras, com excepcional sensibilidade, espelham e refletem as preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental.» (Esslin 1968: 18).

Se considerarmos o facto da corrente do existencialismo ter surgido neste enquadramento de crise física, moral e filosófica, provocado pelas duas grandes guerras mundiais, como doutrina empenhada em dar uma resposta discursiva à experiência concreta que passa a ser sentida ou vivida como absurda, facilmente percebemos que o Teatro do Absurdo acaba por se colocar neste mesmo caminho. Neste sentido, escreve Esslin:

«Essa sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana é, grosso modo, o tema das peças de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet e dos outros autores analisados neste livro.» (1968: 20).

Todavia, o modo e a atitude como os dramaturgos do Teatro do Absurdo enfrentarem este problema – o sentido da existência humana – que se tornou praticamente um mistério, é claramente diferente. Numa inequívoca alusão e distanciamento das doutrinas dos filósofos, nomeando em particular Sartre e Camus, Esslin diz o seguinte:

«O Teatro do Absurdo desistiu de falar sobre o absurdo da condição humana; êle apenas o apresenta tal como existe – isto é, em termos de imagens concretas. Essa é a diferença entre o filósofo e o poeta;» (1968: 21).

Mas, nesta época, dado que o teatro de «vanguarda poética»²⁸, uma variante do teatro francês contemporâneo, também se defronta com a questão do absurdo e da incerteza face à condição humana, embora se torne mais difícil a sua demarcação face ao Teatro do Absurdo, porque apresenta vários pontos em comum com ele, ao invés desta tendência, acaba por salientar que: «O Teatro do Absurdo [...] tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivas do próprio palco.» (Esslin 1968: 22).

Portanto, tendo em conta estas premissas que distinguem e caracterizam a linguagem e a poética do Teatro do Absurdo, em relação a qualquer outro tipo de linguagem ou expressão verbal, ainda que nos interroguemos acerca do significado preciso de qualquer asserção fundamental de uma qualquer obra destes autores, se pudermos obter alguma resposta interessante, em vão poderemos considerá-la conclusiva. A resposta que Beckett aprontou à questão de Alain Schneider sobre o significado pontual do termo *Godot* ilustra bem as dificuldades deste género: «“Se eu soubesse, teria dito na peça”» (*apud* Esslin 1968: 38).

Embora possa parecer estranha a resposta do autor, Beckett, ao produtor americano, Alain Schneider, certo é que Beckett sabe que *Godot* não se refere a um desconhecido ou desconhecimento, enquanto algo que ainda não se conhece. *Godot*, quando muito, pode ser tratado como algo que julgamos existir mas não temos maneira de saber se

²⁸ «[O Teatro do absurdo] deve também ser diferenciado de outra tendência importante e paralela do teatro francês contemporâneo, igualmente preocupada com o absurdo e a incerteza da condição humana: o teatro da “vanguarda poética” [...]» (Esslin 1968: 21).

existe e, nessa medida, esperar por algo que não sabemos se existe, ainda que exista, exigindo ao mesmo tempo uma resposta precisa, é o mesmo que pedir a alguém que dê respostas a partir de um ponto de vista transcendente e absoluto. Mas Beckett é só um poeta. Não é um filósofo. E, mesmo que fosse, decerto sabia que tal ponto de vista é insustentável sem contradição. Portanto, qualquer resposta implica contradição, ilogismo, ou seja, é absurda.

A corroborar a resposta de Beckett a Alain Schneider, Esslin, praticamente no fim de uma análise sequenciada de referências e paralelismos com os diálogos de variadas personagens associadas às obras de Beckett, diz: «Num universo sem sentido, é sempre tolice e imprudência fazer declarações positivas.» (1968: 74).

Assim, digamos, qualquer tentativa de interpretação, mesmo genial, de uma obra de literatura está destinada a ficar aquém do autêntico significado que ela adquire no plano da representação ou criação artística. Porquê?

«[...] pelo próprio fato de uma obra de arte em seu todo *ser* seu significado, *o que* é dito é indissolavelmente ligado à *maneira* por que é dito, e não pode ser dito de nenhuma outra maneira.» (Esslin 1968: 38)²⁹.

Ora, as obras de Beckett além de pertencerem a este género, acentua Esslin, têm a particularidade de se subtraírem com maior força a qualquer redução interpretativa pelo facto de tratarem de um conteúdo extremamente rico e complexo: o sentimento de incerteza da condição humana ou do sentido da sua existência. É, aliás, esta a essência em torno da qual se desenrola todo o conflito da peça *À Espera de Godot*.

²⁹ «Quando criticamos o pessimismo de Beckett, vemo-nos no papel das suas personagens, encurralados numa cena de Beckett. Quando aceitamos o que ele diz, tal como o diz, tudo se transforma subitamente.»(Brook 2008: 82).

O TEXTO E O ESPETÁCULO

Tendo sido apresentada, na introdução deste relatório, alguma informação preliminar acerca da escolha do texto, das opções dramáticas gerais, da definição e distribuição de papéis, e mesmo quanto à determinação final do título do espetáculo, passo agora a descrever o espetáculo em si mesmo e a refletir sobre ele.

DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO

O espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*, enquadrado por um cenário simples (uma pedra, uma árvore, e uma lua), é pautado por um certo ritmo e canto, movimento, gesto e modo de dizer ou usar a palavra em contracena, que podem ser associados ao estilo característico da música *jazz*, tanto pela complexidade e riqueza do sentido próprio do texto como pelo desempenho e interligação entre os papéis que o englobam, e que vai desde a performance dos protagonistas (Didi e Gogo) ao desempenho específico de representações cocriadoras que emanam do seu todo e o complementam.

O termo «fugas», que em linguagem musical sugere a ideia de desenvolvimento de um tema em torno de uma ideia central (Moore 1998: 39-43), associado ao título do espetáculo, título que destaca claramente os protagonistas (Gogo e Didi), de alguma maneira constitui a chave de leitura da peça inteira. Assim, embora o canto polifônico aconteça apenas no prelúdio concretizado pelos quatro homens (Bam, Pim, Pam e Pum)³⁰, podendo este ser entendido como uma síntese da peça, das «fugas», que acontecem ao longo da peça, podemos dizer que constituem a essência do espetáculo.

A ideia central da peça, recorrente sob a forma de refrão e de expressões simples que podem ser entendidas como variações da mesma ideia, e que dá unidade e coerência de leitura ou leituras a todas as partes ou cenas, ocorre pela primeira vez quando Gogo e Didi dizem entre si: «Vamos embora./ Não podemos./Porquê?/Estamos à espera de Godot.»³¹. Acresce que esta ideia, lida, digamos, em espelho: «Não podemos ir embora. Estamos à espera de Godot.» ou «Estamos à espera de Godot. Não podemos ir embora.», é sempre uma e sempre a mesma ideia. É muito relevante, pois de algum modo remete para uma certa imobilidade derivada, ou fortemente ligada, à ideia fulcral

³⁰ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Prelúdio (A partir de That Time)*. pp.1-2

³¹ *Idem. Godot5*. p.9

recorrente: a de que de todas as vezes que um deles diz em determinado momento: «Vamos embora.», e o outro responde: «Vamos», nenhum se mexe³².

O espetáculo começa com um ténue lamento representativo dos sofrimentos da Humanidade na Terra, vozes que gradualmente vão aumentando de tom à medida que os atores entram no espaço cénico. O lamento, mais do que expressar o sofrimento ou a angústia que resulta do próprio caminhar num mundo precário de sentido, ou talvez de certezas absolutas, pretende acentuar a factual sucessão de acontecimentos atrozos provocados pela brutalidade ou loucura irracional do homem a si próprio ao longo do tempo ou da História (cf. *supra* p.16).

Num espaço ligeiramente acima do chão (de pé em cima de um banco), enquanto em cena permanecem Gogo e Didi, o primeiro em sonolência, sentado na «pedra», e o segundo meditabundo, de pé junto à «árvore», quatro «palhaços divinos» (Bam, Pim, Pam, Pum) entoam o prelúdio. Na parte final do prelúdio, movimentando-se amplamente pelo espaço de cena como se fossem fantasmas, que prefiguram sonhos ou pesadelos que intercalam o decorrer da peça, nomeadamente as cenas da «Ema e a Mãe», da «Marcha», das mulheres «Vi, Flo e Ru» e do «Interrogatório», abandonam então o espaço cénico, juntando-se ao elenco³³ que havia retornado aos bastidores.

O Menino, personagem mensageiro, assim que capta as primeiras tonalidades do lamento, atravessa decidido o espaço de cena, acomodando-se numa cadeirinha situada num canto limítrofe do espaço cénico. No fim do prelúdio, em sentido inverso, refaz o percurso, e numa atitude análoga, sem nunca sair de cena, instala-se num outro extremo do espaço cénico, acomodando-se justamente de novo à cadeirinha que aporta em mão, e ali permanece, como se fosse um espetador especial, pois, a seu tempo, intervirá substantivamente na contracena com Didi e Gogo.

Eis então que Gogo desperta, começando por tentar descalçar uma das botas que o incomoda. «Nada a fazer»³⁴, dirá, depois de algumas tentativas falhadas. «Começo a ter a mesma opinião»³⁵, dirá imediatamente Didi, saído da sua meditação, começando assim o diálogo entre ambos. Esta sequência de atos de fala que inaugura a contracena entre ambos, repete-se quando Didi, envolvido em pensamentos, tira desesperadamente

³² *Idem. Godot25. p.34 e Godot31. p.51*

³³ O elenco, com treze atores, inclui Fernando Cabral que assegurou o acolhimento dos espetadores e a função luminotécnica.

³⁴ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot1. p.2*

³⁵ *Idem: Godo 1. p.2*

o chapéu da cabeça e, sacudindo-o com ímpeto, diz: «Nada a fazer»³⁶, e logo de seguida Gogo, que continua emaranhado na bota, aparentemente lhe responde, dizendo: «Nada»³⁷.

Desta breve troca de palavras com sentidos que se cruzam ou se sobrepõem, transparece logo no começo uma das componentes que caracteriza o desenvolvimento do diálogo, ou seja, um sentido polivalente ou complexo, suscetível de múltiplas leituras ou interpretações.

A par desta complexidade de sentidos que se cruzam, torna-se patente uma tensão crescente, visível à medida que o diálogo entre ambos acontece. Assim, em determinados momentos da peça é notável que um quer falar dos sonhos³⁸, o outro não pode ouvir falar deles³⁹; um quer ir-se embora⁴⁰, o outro diz sempre que não podem⁴¹; um manifesta várias vezes uma enorme dificuldade em se lembrar de coisas⁴², o outro tem tendência para avivá-las⁴³; um fala de arrependimento⁴⁴, o outro tende a falar de enforcamento⁴⁵; um diz ser poeta⁴⁶, o outro parece mais um orador⁴⁷; um diz que a «árvore» parece um chorão ou um arbusto⁴⁸, o outro dirá que lhe parece uma moita⁴⁹; um diz que todas as vozes fazem um barulho de asas⁵⁰, o outro diz que fazem um barulho de folhas⁵¹; um diz que parece que estão no teatro ou no musical⁵², o outro diz que parece que estão no circo⁵³; um adormece facilmente⁵⁴, o outro medita com elevada frequência⁵⁵; um pede para o abraçar⁵⁶, o outro recusa abraçá-lo⁵⁷; um devora

³⁶ *Idem: Godot3. p.5*

³⁷ *Idem: Godot3. p.5*

³⁸ *Idem: Godot9. p.15 e Godot19. p.26*

³⁹ *Idem: Godot9. p.15 e Godot19. p.26*

⁴⁰ *Idem: Godot4. p.7; Godot5. p.9 e Godot19. p.26*

⁴¹ *Idem: Godot5. p.9 e Godot19. p.26*

⁴² *Idem: Godot8. p.11*

⁴³ *Idem: Godot23. p.33 e Godot27. p.44*

⁴⁴ *Idem: Godot4. p.6*

⁴⁵ *Idem: Godot11. p.16*

⁴⁶ *Idem: Godot4. p.7*

⁴⁷ *Idem: Godot4. pp.6-8 e Godot29. p.48*

⁴⁸ *Idem: Godot6. pp.9-10*

⁴⁹ *Idem: Godot6. p.10*

⁵⁰ *Idem: Godot28. pp.45-46*

⁵¹ *Idem: Godot28. pp.45-46*

⁵² *Idem: Godot16. p.23*

⁵³ *Idem: Godot16. p.23*

⁵⁴ *Idem: Godot1. p.2; Godot8. p.12; Godot17. p.24; Godot20. p.29; Godot26. p.41 e Godot29. p.48*

⁵⁵ *Idem: Godot4. pp.6-9; Godot17. p.24; Godot26. p.41; Idem: Godot29. pp.49-50*

⁵⁶ *Idem: Godot2. p.2 e Godot2. p.27*

⁵⁷ *Idem: Godot2. p.2 e Godot2. p.27*

avidamente uma cenoura⁵⁸, o outro olha avidamente para ela⁵⁹; um amortece a credibilidade e recetividade no Menino mensageiro⁶⁰, o outro tende mais recebê-lo com cordialidade e a dialogar com ele⁶¹.

Para além disso, ambos estão de tal modo dependentes um do outro que, mutuamente, acabam por fazer ou não fazer sistematicamente certas coisas. Assim, a título de exemplo, se dizem que se vão enforcar, não se enforcam⁶²; se dizem que se vão embora, não vão⁶³; se dizem que se devem separar, não se separam⁶⁴. Portanto, é deste modo aparentemente contraditório que acabam por manter-se juntos, por reconhecer que precisam um do outro, por dialogarem e jogarem um com o outro enquanto esperam por *Godot*. Entretanto, enquanto esperam, acabam por aflorar ou dar ênfase a problemas que, suscitando maior ou menor perplexidade a um ou a outro, maior ou menor desacordo entre si, são decerto problemas relevantes para a humanidade.

Esse eixo principal da peça – os diálogos e jogos entre Gogo e Didi – é entrecortado por entradas e saídas de outras personagens que contracenam entre si, facilmente entendíveis como atividade onírica ou fantasmagórica, não só pelos conteúdos representados mas também pela disposição cénica das personagens e pela atitude evasiva ou peculiar de cada um: de Gogo no sono ou de Didi numa espécie de meditação solitária ou profunda.

As cenas oníricas, «Ema e a Mãe», «Vi, Flo e Ru» e o «Interrogatório de Bam a Pim, Pam e Pum», representam sonhos ou pesadelos relacionados com o estado profundamente intrapsíquico de Gogo e Didi. Acontecem assim que Gogo, sentado na «pedra», adormece, e Didi, refugiando-se de pé junto da «árvore» ou sentado ao lado de Gogo, entra num estado profundamente meditabundo, como se não existisse.

Já a cena fulminante de «A Marcha de Bam, Pim, Pam e Pum», que pela brusquidão e impetuosidade com que entram no espaço cénico atemorizam Gogo e Didi, os quais se precipitam em direção dos bastidores julgando, erradamente, tratar-se da chegada de *Godot*, personagem transversal a toda a composição dramaturgica, deverá ser vista mais

⁵⁸ *Idem: Godot15. p.21*

⁵⁹ *Idem: Godot15. p.21*

⁶⁰ *Idem: Godot20. p.29*

⁶¹ *Idem: Godot20. pp. 27-32 e Godot20. pp.49-50*

⁶² *Idem: Godot11. pp.16-18*

⁶³ *Idem: Godot25 . p. 34 e Godot31. p.51*

⁶⁴ *Idem: Godot9. p.15; Godot25. p.34 e Godot27. p.42*

como um jogo de representação suscetível de ser interpretado como uma forma de acentuar ou dar ênfase ao estado de anelo e desânimo de ambos⁶⁵.

De um modo geral os sonhos exprimem relações complexas ou difíceis de decifrar entre pessoas, e em tais relações, à maneira de um ator que se vê a si próprio enquanto representa, também nós nos vemos a nós mesmos envolvidos no centro ou na teia dos sonhos. Sendo aprazíveis, os sonhos resultam em experiências agradáveis. Mas quando não são desse tipo, podem chegar a ser tão desagradáveis que causam aflição e sufoco. Os sonhos de Gogo, que nada têm de aprazível, podem por isso ser entendidos como pesadelos. No entanto, não podemos deixar de questionar que relações têm tais sonhos ou pesadelos com a totalidade da peça. Assim:

– «Ema e a Mãe» representa a condição humana face à situação-limite do sofrimento em fase terminal de vida e à perda de liberdade dela decorrente⁶⁶;

– «O Crepúsculo – Vi, Flo e Ru » pode ser entendido como um jogo de representação em torno de um *encontro* enigmático, uma espécie de encontro pestilento sobre o qual nada se sabe, pois, por essência, é silêncio⁶⁷;

– «Interrogatório de Bam, Pim, Pam e Pum» pode ser entendido como um jogo de representação que mostra a prepotência dos despotismos que subvertem o homem ao longo do tempo, mas que permanecem ou se renovam numa sucessão que não sabemos se alguma vez, à maneira de *Godot*, vão des(aparecer)⁶⁸; Que sentido têm, então, no contexto da peça?

Sabemos que o que acontece nos sonhos não é real. Mas, embora Didi não suporte fazer dos sonhos um assunto de diálogo ou de partilha, chegando a irritar-se com o amigo quando este persiste em descrevê-los, sabemos que eles têm alguma relação com a nossa vida particular. A psicanálise freudiana, que dá grande relevo à interpretação dos sonhos, de alguma maneira postula que eles derivam de conflitos primitivos que a educação social gera no indivíduo a partir da primeira infância⁶⁹. Mas a deriva psicanalítica de Jung interpreta-os distintamente, ou seja, sem deixar de os considerar como experiências que acontecem a nível pessoal, concebe-os como interferências que

⁶⁵ *Idem: Segunda fuga (A Marcha Militar). p.22*

⁶⁶ *Idem: Primeira Fuga (A partir de fottfalls). pp.12-15*

⁶⁷ *Idem: Terceira fuga (A partir de Come and Go). pp.24-26*

⁶⁸ *Idem: Quarta fuga (A partir de What Where). pp.34-41*

⁶⁹ «Segundo Freud, os sonhos são um produto dum conflito elaborado entre duas forças opostas as pulsões inconscientes primitivas da nossa herança biológica e as coações educativas impostas pela sociedade.» (Gleitman 1999: 10-11).

derivam de um inconsciente coletivo que se manifesta como arquétipos⁷⁰. De qualquer dos modos, quer os sonhos de Gogo sejam tomados como conflitos primitivos latentes ou como canais de manifestação de uma realidade social original que ultrapassa os limites do que nos é dado perceber quando estamos vígeis, não se vê como a partir deles possa resultar uma solução quanto ao enigma de *Godot*. Mesmo partindo da suposição, que eventualmente ocorra a um espetador, de que as personagens dos sonhos possam ser manifestações múltiplas de um conflito intrapsíquico ou de uma realidade extrínseca ultrapessoal, não sabendo o que é ou quem é *Godot*, não se vê senão de forma bizarra que possam ter alguma relação direta com esta suposta entidade misteriosa. Pensar que as personagens dos sonhos são, digamos, manifestações múltiplas de *Godot* é a meu ver, no mínimo, desconcertante.

Avesso aos sonhos ou ao que os sonhos possam ter de relevante para Gogo, pois vai ao ponto de dizer ao amigo para os manter privados: «A quem é que eu hei-de contar os meus pesadelos privados se não os puder contar a ti? / Mantém-nos privados. Sabes muito bem que eu não suporto isso.»⁷¹, não deixa de ser surpreendente que Didi, interessado em discorrer, mais ou menos a fundo, no problema da salvação, tenha que se esforçar para captar a atenção do amigo. «E se nos arrependêssemos?»⁷², pergunta Didi ao amigo. Mas sabemos que Gogo não partilha de tal opinião ou crença na salvação operada por Cristo, pois, no final da exposição, quanto àqueles que acreditam que um dos ladrões crucificados foi salvo, conclui : «As pessoas são todas umas bestas.»⁷³.

No entanto, causa perplexidade o facto de Gogo, a certa altura da peça, acabado de despertar, descalçar a segunda bota e, num gesto de total oferenda, ficando verdadeiramente descalço a partir desse momento, as deixar à mercê de alguém que eventualmente as possa vir a calçar, justificando ao amigo que passou toda a sua vida a comparar-se com Cristo. De qualquer dos modos, ainda que possa ser tentador associar *Godot* ao tema da salvação, não deixa de ser precipitado julgar que à semelhança de Cristo ele pudesse ser um salvador. Aliás, isso apenas complicaria o enigma que o caracteriza.

⁷⁰ «A mi parecer, es un gran error admitir que el alma del recién nacido es una *tabula rasa* y afirmar en consecuencia que en ella no hay absolutamente nada. Puesto que el niño llega al mundo com un cérebro predeterminado por la herencia y diferenciado, [...] estas preformaciones son las condiciones a priori y formales, basadas en los instintos de la apercepción. Su existência estampa en el mundo del niño y del soñador el sello antropomórfico. Son los *arquétipos*.» (Jung 2009: 95).

⁷¹ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot*9. p.15

⁷² *Idem: Godot*49. p.6

⁷³ *Idem: Godot*4. p.9

Portanto, se os sonhos são para Didi mera subjetividade, da qual não pode resultar qualquer credibilidade séria, também é verdade que Gogo desvaloriza a hipótese de que a redenção do indivíduo implique arrependimento, pois, para ele, nada há de substantivo na vida humana de que nos possamos arrepender. Aliás, de forma sarcástica, em resposta ao amigo, pergunta: «De termos nascido?» Mas então resta-lhes o quê? Continuar a acreditar na mensagem nuclear anunciada pelo mensageiro de *Godot*? Continuar a esperar por *Godot*?

As aparições do Menino, e a conseqüente mensagem de *Godot*, que não podem ser incluídas na panóplia dos pesadelos, nem compreendidas como simples jogo de representação, pois a sua razão é de outra ordem, constituem no seu todo a chave principal da interpretação da peça. Em número, as aparições são explicitamente duas: uma no primeiro ato e outra no segundo. Mas, no âmbito da primeira aparição, do comentário de Gogo – «Lá vamos nós outra vez.»⁷⁴, subentende-se que outras terão acontecido. Não menos surpreendente é que, no momento desta aparição, Gogo desqualifique a credibilidade ou inocência do Menino, pois, no âmago da contracena, exclama: «Isso é tudo uma data de mentiras.»⁷⁵. Mas, a julgar pelas seguintes expressões proferidas por Didi: «Palavras, palavras»⁷⁶ (na parte final da contracena na primeira aparição) e «Tens a certeza que me viste?! (Com uma violência repentina.) Amanhã não me vais dizer que nunca me viste!»⁷⁷ (na parte final da contracena da segunda aparição) vemos que ele não andarà muito longe do desalento de Gogo, desalento que se torna cada vez mais patente porque ouvem repetidamente da boca do Menino uma mesmíssima mensagem: «O Sr. Godot disse-me para vos dizer que não vem esta noite mas que vem amanhã sem falta.»⁷⁸.

Reformulando a expressão de Gogo que, em última instância, exprime desconfiança e ceticismo em relação à declaração das mensagens de *Godot*, eixo fundamental de qualquer interpretação possível, podemos sempre perguntar: será tudo isto uma data de mentiras? Será falsa a declaração proferida pelo mensageiro de *Godot* – «Godot não vem esta noite, mas vem amanhã sem falta»? E se a declaração é falsa, a falsidade da declaração implica que *Godot* não venha no dia seguinte? Aparentemente, sim. Mas, em

⁷⁴ *Idem: Godot20. p.27*

⁷⁵ *Idem: Godot20. p.29*

⁷⁶ *Idem: Godot20. p.30*

⁷⁷ *Idem: Godot21. p.30 e Godot30. p.50*

⁷⁸ *Idem: Godot30. p.49*

rigor, parece que não se vai além de uma simples não-certeza. Em rigor, o valor de verdade da declaração parece dilemático ou paradoxal. Admitindo que *Godot* não compareça naquela noite, então a mensagem é falsa em relação à vez anterior, ou seja, nada garante que ele não compareça no dia seguinte, isto é, nada garante que a mensagem é falsa em relação à vez seguinte. Assim, na melhor das hipóteses, se a única coisa que se sabe é que *Godot* vem ou não, mesmo duvidando da veracidade da declaração, pois dela não se pode *a priori* extrapolar nenhuma certeza firme, a única maneira de saber se o enunciado é ou não falso consiste em ter sempre que esperar. Ora, nestas circunstâncias, o ato de esperar por *Godot* comporta sempre submissão incondicional e inexorável a uma experiência sujeita à variável interminável que o termo «amanhã» encerra, termo crucial da mensagem.

Portanto, míseros de haveres, de um poiso seguro, de uma estabilidade mínima, procurando manter-se nos limites da sobrevivência, pois até de direitos abdicaram – «Livrâmo-nos deles»⁷⁹, responde Didi a Gogo que lhe perguntara: «Perdemos os nossos direitos?»⁸⁰ –, o que é que os liga a *Godot*? O que é que os leva ciclicamente a renovar a esperança nesse encontro enigmático? E até que ponto são totalmente livres, visto que pelo desenvolvimento e desfecho da peça permanece a ideia de que eles se submetem sempre à mesma condição, mesmo quando transparecem no diálogo determinadas expressões que nos levam a pensar que suspeitem da falta de sentido ou do absurdo que uma espera interminável comporta, como se pode ver pelo curto segmento, praticamente final, do diálogo e contracena entre ambos:

«Estragon – Eu já não posso continuar assim.

Vladimir – Isso é o que tu pensas. (Pausa.) Amanhã enforcamo-nos. (Pausa.) A não ser que venha Godot.

Estragon – E se vier?

Vladimir – Estamos salvos.»⁸¹

As situações alusivas ao sofrimento são de tal modo evidentes que é impossível ao espectador mais distraído não se dar conta disso mesmo. A visibilidade do sofrimento emana do rosto de Gogo logo na abertura enquanto ele descalça uma bota e mais tarde

⁷⁹ *Idem: Godot13. p.20*

⁸⁰ *Idem: Godot13. p.20*

⁸¹ *Idem: Godot31. p.51*

quando tem de descalçar a outra. Mas também transparece de forma clarividente nos traços do comportamento de Didi, visível quando se contorce de dores, levando por isso mesmo as mãos à virilha. Todavia, o poliedro do sofrimento de ambos apresenta outras facetas: na escassez ou carência de alimento, na sofreguidão dos pesadelos, na difícil e complexa questão da verdade, na incerteza da salvação ou da esperança na vinda de *Godot*. Pode ainda vislumbrar-se sofrimento quando por vezes, desolados, falam em enforcar-se ou põem a hipótese de se separarem porque a relação entre eles é pesada, caracterizada por uma oposição que manifesta as fraquezas e fragilidade de ambos. E, se considerarmos ainda as situações claras de alusão ao tema da felicidade, ou melhor, à falta dela⁸², acabamos por ter razões bem suficientes para considerar que todo o entrelaçado destes elementos concorre para a tragicidade do espetáculo.

Mas fará sentido esperar por *Godot* ? Haverá uma resposta ou solução para estes problemas que acabam por se tornar numa fonte de sofrimento? Afinal de contas, que é ou quem é *Godot*? Ou melhor: há solução para o sofrimento? Ou será que o sentido da vida de qualquer um deles implica sempre sofrimento?

Um espectador minimamente compenetrado no desenvolvimento e cocriação do espetáculo não poderá de modo algum, chegado ao fim, dizer ter assistido a uma história linear, no sentido mais tradicional de uma representação cuja ação se reúne como um todo com princípio, meio e fim. E sendo *Godot* um referente fundamental que dá e retira espessura e razão de ser à esperança de Gogo e Didi (anuncia sempre que vem, mas jamais aparece), torna-se talvez por isso o fator mais evidente da quebra da linearidade. Não obstante, se considerarmos o cruzamento dos discursos de Gogo e Didi, quase sempre inconclusivos, a complexidade dos sonhos, a fastidiosa realidade de ambos, feita de tensão e de jogo, dramático ou cómico, mas também de desalento e angústia, de esperança e de medo, nada impede de reconhecer que estamos em presença de uma história, decerto ímpar e, portanto, *sui generis*, mas porventura em toda a sua inteireza centrada na busca de um sentido último para a vida humana. Ainda assim, parece que não se pode evitar a conclusão ou o reconhecimento de um sentido intrínseco que não se consegue afirmar ou que nenhuma psicologia, filosofia, doutrina ou discurso mais ou menos razoável pode decifrar sem polémica ou sem o risco de incorrer em dizer algo que transcenda os limites de uma poética que se revela apenas como *ricerca* absurda.

⁸²

Idem: Godot20. p.29 ; Godot21. p.31 e Godot27. pp.43-44

Em suma: os espetadores que tenham vivido realmente a história inusitada que quisemos contar, não apenas com a voz, o canto, o gesto, a fala, mas sobretudo com a alma e com o corpo, cientes de que a realidade nua e crua anunciada pelo Menino mensageiro de *Godot* é inegavelmente a única realidade acessível à nossa humanidade, e não tendo outra escolha dentro dos limites (en)cerrados por *Godot* senão continuar uma *ricerca* que se manifesta tanto menos compreensível quanto mais subordinada pelas fugas que marcam compassadamente uma esperança absurda, ainda assim podem escolher viver de maneira bem diferente à de Gogo e de Didi, pois, se esta peça nada aporta que nos redima de forma absoluta, também é verdade que nada acrescenta ao muito que num mundo danado nos ilude. Assim, portanto, sendo verdade que na sua catarse tudo nos retira, tudo nos retira exceto a capacidade de escolher continuar a demover pedra, a pedra sobre a qual Gogo adormece mas que Sísifo ininterruptamente empurra⁸³.

⁸³ «No termo desse longo esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a finalidade está atingida. Sísifo vê então a pedra resvalar em poucos instantes para esse mundo inferior de onde será preciso trazê-la de novo para os cimos. E desce outra vez à planície.» (Camus 1983: 149).

UMA INTERPRETAÇÃO (IM)POSSÍVEL...

I

Alguma coisa acontece quando um «espaço vazio»⁸⁴ é tocado. Mas nada pode ser contado se ninguém assiste. Se imaginarmos um gato, preso ao voo de uma borboleta que entrou num espaço vazio, sabemos que ele nada tem para contar. Um ser humano, no lugar do gato, provavelmente, preso de encantamento e admiração, teria vivido um momento apaixonante. Podemos imaginá-lo, depois, a falar com alguém, a redesenhar o acontecimento, vivido. Se o imaginarmos, muito sentido e empenhado a contar a sua experiência, a nós, como destinatários, provavelmente não teremos dificuldade em ver o que diz. Acreditar significa ir mais além. Mas não vamos mais longe. Ou acreditamos ou não. Quem conta, se alguém reclama, tem que apresentar pelo menos uma prova fiável do evento – aliás, em certas circunstâncias, é assim que todos nós fazemos.

II

Há de facto uma fronteira intransponível entre cada um de nós e o outro, como entre um gato e uma borboleta, ou entre uma pedra e outra. Um vazio. Impreenchível. Como diz Vladimir: – «Isto é demais para um homem só»⁸⁵. Mesmo que a neurociência chegue, e consiga, alguma vez esvaziar o conteúdo mental dos nossos estados conscientes, na expectativa de nos permitir sair deste profundo labirinto, a partir daí teremos apenas neurónios para contar, não no sentido narrativo, mas apenas no sentido matemático, numérico ou estatístico. Assim, se tivermos cabeça para prestar atenção à contabilidade, quando muito podemos identificar alguma gralha na contagem. Entretanto, nem os deuses nem os demónios nos podem salvar. Mesmo assim, apesar de sabermos que nos encontramos na mesma situação que o gato em relação à borboleta, não abdicamos do outro, do nosso semelhante. Vladimir para Estragon: «Levanta-te para eu te abraçar»⁸⁶.

III

Quem são Vladimir e Estragon – ou o que representam estas duas figuras? A menos que nos ponhamos na situação daqueles que exigem sempre uma demonstração matemática, não temos dúvidas – eu não tenho?!... – que Estragon é qualquer um de nós – talvez um poeta. Vladimir é também qualquer um de nós – talvez um pensador, um filósofo. Tal como não há nenhuma incompatibilidade em uma e a mesma pessoa ser poeta e

⁸⁴ Conceito que serve de título a uma obra notável de Peter Brook – (Brook 2008).

⁸⁵ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot2*. p.4

⁸⁶ *Idem: Godot2*. p.3

filósofo, também não há nenhuma em Estragon e Vladimir serem um só. Um é igual a dois. No Teatro tudo é possível. O invisível torna-se visível (Brook 2008: 154, 173, 177). Fernando Amado deve ter pensado o mesmo quando diz que há afinidades entre o Teatro e Religião. A Santíssima Trindade é um em três. Ou três em um? O mistério é o mesmo, mas a «retorta»⁸⁷ é diferente.

IV

Estragon para Vladimir: «Tens a certeza que era esta noite? / Que tínhamos de esperar?». Vladimir para Estragon: «Ele disse no Sábado./Parece-me.../Devo ter tomado nota./ *Vasculha nos bolsos, donde tira lixo vário.*»⁸⁸

É caso para dizer que, pelo menos em certas circunstâncias, estamos sozinhos «na ponta da pedra»⁸⁹.

Vladimir para Estragon: «Mas tu disseste que estiveste cá ontem.» Estragon para Vladimir: «Posso estar enganado./ Vamos calar-nos um minuto, queres?»⁹⁰

Ou «no meio das urtigas gigantes»⁹¹.

Estragon para Vladimir: «Enquanto esperamos podemos tentar conversar calmamente, já que somos incapazes de ficar calados». Vladimir para Estragon: «Tens razão, somos inesgotáveis»⁹².

«Palavras, palavras»⁹³, dirá Vladimir ao Menino – o mensageiro de *Godot*, no fim do encontro.

V

Se imaginarmos alguém desterrado, por exemplo, em Trás-os-Montes, na berma de um caminho, à espera do, ou de um, autocarro, junto de uma paragem sinalizada, nada lhe garante que a sua espera não seja vã. Há muitas circunstâncias que podem impedir o autocarro de passar por ali enquanto ele espera. Se imaginarmos o *esperante* sem meios nem possibilidade própria de sair daquele lugar, e se este cenário se mantiver por muito tempo, atendendo às circunstâncias, um dia é pouco para perder a esperança, mas um mês é tempo demasiado para continuar a esperar pelo autocarro nos dias seguintes. A

⁸⁷ «O actor, tendo abdicado do que lhe é particular, esquecido de si próprio, entra na pele da personagem, herói, semi-deus, figura condensada em que o gesto ressoa e os sentimentos se avolumam como numa retorta de alquimista.» (Amado 1999: 133).

⁸⁸ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot8*. p.11

⁸⁹ *Idem*: *Prelúdio* (A partir de *That Time*). p.1

⁹⁰ *Idem*: *Godot8*. pp.11-12

⁹¹ *Idem*: *Prelúdio* (A partir de *That Time*). p.1

⁹² *Idem*: *Godot28*. p.45

⁹³ *Idem*: *Godot21*. p.30

fome, quando é realmente fome, qualquer coisa leva à boca, não importa se é nabo, cenoura, raiz, ou qualquer outra coisa comestível. Dali em diante, ao cair da noite, na sua fossa ou no seu pardieiro, alguma coisa pode sempre aparecer, mais ou menos à hora marcada – o Menino, uma Voz. Pode deixar de sonhar. Passar a ter só pesadelos. E nas noites de Lua, o brilho tornar-se «pálido de aborrecimento»⁹⁴. Qualquer ruído menos familiar à noite, mesmo ao longe, pode parecer-lhe perto. E mesmo indiscernível pode continuar a fazê-lo pensar no autocarro: – da *EVA* ou da *Godot*. De dia, com o passar dos dias, deixar de olhar para longe com a mão na testa. Se continuarmos a imaginar, podemos ver que a dor no pé, ou na virilha, são ninharias, comparativamente com o sofrimento horrível da solidão. Numa situação deste tipo, qualquer coisa que amortença tal estado – a loucura ou um bocado de corda – é um milagre. Se aguentar o vazio, dia-a-dia, como um malabarista em cima de um arame, inventará histórias até ficar com a garganta em fogo.

VI

Um dos acontecimentos mais visíveis no espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas* é o sofrimento. Vê-se, logo de início, alguma coisa disso. Estragon a tentar descalçar uma bota. Mais tarde terá que descalçar a outra. Vê-se que ele sofre. Vladimir também, e isso também se nota. Mas estes nada são apenas uma ponta do véu. E é preciso destapá-lo para ver mais alguma coisa. Beckett, à maneira de um físico que não pode observar senão através de um microscópio certas partículas que não vê a olho nu, mune o leitor de certas didascálias sem as quais deixamos de compreender a alma das personagens por trás do minimalismo semântico. E a alma está decerto disseminada no subtexto que acontece à boca de cena.

VII

Embora Vladimir não ignore que lamentar-se do passado não altera a sua condição presente («...de que me serve agora desanimar...»⁹⁵), parece querer convencer-nos de que o pensamento poderá alterar a nossa condição futura: «Já devíamos ter pensado nisso há um milhão de anos atrás, aí por volta de 1900»⁹⁶. Não se perde nada em fazermos a conta. Não estamos assim tão longe de 1900, embora Vladimir e Estragon

⁹⁴ *Idem: Godot22. p.32*

⁹⁵ *Idem: Godot2. p.4*

⁹⁶ *Idem: Godot2. p.4*

sim⁹⁷. Partindo do princípio que a média de vida de um ser humano se mantém dentro de um padrão mais ou menos constante, e deixando de lado a possibilidade da preservação da Torre Eiffel ao longo da História, parece não haver grande diferença entre nós e eles – ou entre nós e nós?... –, considerando que há muito mais entre nós e o nosso antepassado comum⁹⁸. Absolutamente certo, ou quase, é acreditar que daqui por um milhão de anos haja autocarros. O mais certo é que *EVA* ou *Godot* queiram designar outra coisa. Mas adivinhar não é saber. Por isso, voltamos ao pensar. Pensar é decidir.

VIII

Nem sempre encontramos motivação suficiente para ouvir os outros, quando falamos connosco. Inversamente também. As razões podem ser muito variadas. E variarem de pessoa para pessoa. É a custo que Estragon ouve ou acompanha a história da Bíblia e dos ladrões⁹⁹. A Vladimir não falta motivação nem entusiasmo. Mas, quando Estragon quer partilhar com ele os seus sonhos, Vladimir diz-lhe que não os suporta: «Mantém-nos privados. Sabes muito bem que eu não suporto isso.»¹⁰⁰ Também não tem qualquer interesse em ouvir e prosseguir piadas de bordel, embora a razão pareça outra¹⁰¹. Mas nem sempre é assim. Ou parece assim não ser.

Estragon, ao contrário de Vladimir, embora adormeça frequentemente, desencadeia com o amigo um diálogo composto de expressões minimalistas, associado a um conjunto de manifestações oníricas e de ações e disposições de espírito, que ambos alimentam num jogo delicado e subtil. O jogo, por si só, é tudo. Se for bem jogado, desde o princípio¹⁰², ao fim, o público nunca esquecerá o resultado¹⁰³. O campo do jogo está bem delineado.

⁹⁷ «Então os autores, que não descobrem bastante grandeza na época em que vivem, recuam no tempo [...] E contudo a História, apesar das perspectivas que rasga para o dramaturgo, nem por sombras esgota as possibilidades da arte cénica, porque a História ainda é limitação no tempo.» (Amado 1999: 130-131).

⁹⁸ «Há cerca de 40 milhões de anos o Primatas, um dos numerosos grupos de mamíferos que se haviam destacado do ramo comum que, segundo se crê, foi representado por um primata quadrúpede que habitava as florestas e dos quais descendem os macacos actuais e o homem.» (Mesquitela et al. 1987: 78).

⁹⁹ v. Anexos: Texto do espectáculo. *Godot4*. pp.4-8

¹⁰⁰ *Idem: Godot9*. p.15

¹⁰¹ *Idem: Godot10*. p.16

¹⁰² «[...] uma primeira condição para que se realize o teatro [...] é que, logo de início, ao contacto com a cena, o público seja, inequivocamente, arrancado ao ramerrão da existência quotidiana, transportado a outra atmosfera, outras regiões, onde lhe seja fácil esquecer, rir, chorar e pensar, e onde a imaginação corra livre.» (Amado 1999: 133).

¹⁰³ «[...] Mas o que se há-de representar em público? Evidentemente coisas que a todos interessem: [...] a actualidade duradoira sobre a qual o tempo não tem pega e que penetra mais além dos sentidos, até aos alicerces, as raízes da alma.» (1999: 129).

A instalação está bem à vista. E à luz. Ainda que alguma seja «pálida de aborrecimento.»¹⁰⁴

IX

A resposta de Estragon «Ah, pois é», no final do primeiro e do segundo refrão¹⁰⁵ é, no mínimo, surpreendente. Parece discordante da expressão inicial, a interpelação, diria, quase imperativa ou determinada: «Vamos embora». Mas é só na aparência. Julgo eu. As indicações didascálicas – sem esperança – que a precedem reforçam a convicção. E outras a seguir – os silêncios e as pausas, os suspiros e a imobilidade – aumentam-na. Assim como a energia e o desgaste sempre presente: o adormecimento frequente de um e a inquietante meditação solitária de outro. Portanto, Estragon parece puxar para um lado e Vladimir para outro; aquele mais inclinado para dentro e este mais inclinado para fora, insiste e persiste na negação: «Não podemos», cuja justificação é sempre: «Estamos à espera do Godot»¹⁰⁶. De forma mais ligada, de uma ou de outra maneira, o seu argumento pode soar-nos assim:

- i) Não podemos ir embora. Estamos à espera do Godot.
- ii) Estamos à espera do Godot. Não podemos ir embora.

O ato de esperar implica estar à espera. Esperar por esperar não faz sentido. Também não faz sentido esperar pelo impossível. Portanto, esperar alguém ou alguma coisa, pressupõe uma atitude expectante, mas também crença. Se alguém espera a chegada de um autocarro, não estará preocupado com o condutor. Mas se espera uma pessoa, que ela venha de autocarro ou a cavalo é secundário. Vladimir espera alguém. *Godot*. Anela, pois, um encontro. Cruciais são ainda as coordenadas espaço e tempo, sem as quais o encontro pode capitular para sempre. Por isso, se não forem exatas, não servem de grande coisa. E provocam grande aborrecimento. Ainda que fôssemos temporalmente ilimitados, sem elas só o acaso poderia fazer-nos comparecer a um encontro destes. Mas não somos. Não temos eternidade. Somos seres de curta duração. E de banda curta. Estragon sabe tudo isto e o tempo parece ser tudo o que lhe resta. Por isso, pergunta: «Tens a certeza que era aqui?»¹⁰⁷ Aqui. Vladimir estranha a vagueza do termo, quase metafísico. Mas sabe que Estragon não é filósofo e que um poeta raramente levita tanto.

¹⁰⁴ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot*22. p.32

¹⁰⁵ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot*5. p.9 e *Godot*19. p.26

¹⁰⁶ *Idem*: *Godot*6. p.9 e *Godot*19. p.26

¹⁰⁷ *Idem*: *Godot*6. p.9

A solução é olhar. Acabam ambos por olhar para a árvore – aqui já não é ali, acolá, além, etc.... O aqui ganha alma. O cenário deixa de ser o mesmo. Mas a dúvida não desfalece. Instala-se mais. Chorão ou moita ou arbusto, sábado ou domingo ou quarta ou quinta? Quem sabe? Redobra o conflito¹⁰⁸.

X

– «Vamos calar-nos por um minuto, queres?»¹⁰⁹, pergunta Estragon. Vladimir aceita. Ambos falham. Quanto a certezas. Cada palavra que sai da boca de um ou de outro, se entra por um ouvido, sai pelo outro, como água gota a gota numa marmita furada. Estragon senta-se na pedra. Entretanto, Vladimir – na expectativa ou sôfrego porque está só? – caminha agitado de um lado para o outro, parando de vez em quando para olhar para longe, enquanto Estragon adormece. Terá *Godot* passado enquanto Estragon dormia? Ou enquanto Vladimir olhava fixamente ao longe? Quem sabe?

XI

Um minuto. Não é fácil calarmo-nos, mesmo por tão pouco tempo. Quando é que paramos de mexer? O nosso organismo não para de mexer. Mesmo quando nos entregamos a fazer alguma habilidade, do género: quem se mexer perde, não vamos longe. Mas há quem tente, doutras maneiras, chegar ao vazio, ao Nirvana?... Eckhart Tolle parece estar sempre pronto a responder à dúvida: «Como saberei que me rendi?»¹¹⁰, à qual responde: «Quando deixar de precisar de fazer esta pergunta.» (2010: 267). Estragon parece usufruir de uma estratégia diferente: adormece com facilidade. Será que o efeito é o mesmo? Vladimir nem sequer tenta. Portanto, a sua resposta quando Estragon lhe propõe calarem-se («Se quero»¹¹¹), parece ter um ponto fraco. Não seria suficiente, simplesmente dizer: Quero?

XII

Estragon para Vladimir: «Porque é que tu nunca me deixas dormir?» Vladimir para Estragon: «Senti-me sozinho.»¹¹² Que razão leva Vladimir a vozeirar com o amigo e a dizer-lhe, referindo-se aos sonhos, «Mantém-nos privados», frustrando Estragon a ponto de o levar a dizer: «A quem é que eu hei-de contar os meus pesadelos privados se não os

¹⁰⁸ *Idem: Godot8. pp.10-12*

¹⁰⁹ *Idem: Godot8. p.12*

^{110 110} A questão referenciada faz parte do conjunto de questões recolhidas em seminários, aulas e sessões de aconselhamento da autoria de Eckhart Tolle e, segundo ele, estão na base do formato do seu livro (Tolle 2010: 27).

¹¹¹ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot8. p.12*

¹¹² *Idem: Godot9. p.15*

puder contar a ti?»¹¹³ Raramente sonhamos com borboletas. Também sonhamos, sei lá, com coisas horríveis. Sonhar com coisas de um ou de outro tipo faz pensar. E pode provocar-nos espanto e interesse. Em Vladimir, estranhamente, parece que causa repulsa. De cada vez que Estragon lhe quer contar um sonho, provoca-lhe apatia – «Não mo contes» –, e, quando insiste, desespero – «NÃO MO CONTES»¹¹⁴. Parece que só aprendeu a olhar para fora e em frente, a valorizar o que vê, ouve, percebe objetivamente.

XIII

Sabe-se alguma coisa sobre os sonhos¹¹⁵, mas, particularmente sobre os pesadelos, que também são particularmente sonhos, menos. Saber, por exemplo, se no nosso estado vígil a percepção nos põe em contacto imediato com a realidade, ou se tudo o que sentimos não vai além da aparência, como nos sonhos, pode parecer uma questão trivial¹¹⁶. Mas podemos sempre perguntar que certeza tem Vladimir. Ou que certezas temos. Ou, o que vai dar ao mesmo, o que é decisivo? Não será isso o que Estragon quer dizer quando pergunta¹¹⁷: «*com um gesto a indicar o universo* – Isto chega-te?»¹¹⁸

XIV

Vladimir para Estragon: «E agora o que é que fazemos?»¹¹⁹

¹¹³ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot9*. p.15

¹¹⁴ *Idem: Godot9*. p.15

¹¹⁵ O resultado do estudo dos sonhos, incluindo «a diferença entre os sonhos das pessoas normais e os sonhos dos pacientes diagnosticados com esquizofrenia» sob diferentes perspectivas ou modelos explicativos – cognitivo, social e cultural, do desenvolvimento humano, etc., enquanto experiência mental é bastante modesto. «Uma outra face dos sonhos é a de eles refletirem as diferenças existentes entre as pessoas. [...] Este ponto foi estabelecido há dois mil anos pelo poeta romano Lucrécio que registou o modo como, à noite, os advogados defendem os seus casos, os generais combatem nas batalhas, e os marinheiros travam luta com os ventos (Woods, 1974).» (Gleitman 1999: 6-13).

¹¹⁶ «Como escreveu, há mais de dois mil anos, um sábio chinês, “Uma vez eu, Chuang-tzu, sonhei que era uma borboleta, adejando por aqui e por ali...Subitamente acordei...Agora, não sei se sou um homem sonhando que é uma borboleta, se uma borboleta sonhando que é um homem” (MacKenzie).» (*apud* Gleitman 1999: 6).

¹¹⁷ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot 9*. p.15

¹¹⁸ «O século XX assistiu ao nascimento da mecânica quântica, que alterou por completo a nossa concepção da matéria. A máquina determinista de Newton foi substituída, ao nível subatômico, por um mundo fantasmagórico de ondas e partículas, governado, já não pelas leis rígidas da causalidade, mas pelas leis libertadoras do acaso. [...] O caos liberta a matéria da sua inércia. Ele permite à Natureza abandonar-se ao jogo criativo, produzir algo novo, não contido implicitamente nos seus estados precedentes. O seu destino é «aberto», o seu futuro deixou de estar determinado pelo presente ou pelo passado. A melodia deixou de estar composta de uma vez para sempre, para ir sendo elaborada à medida que o tempo passa. Em vez de seguir uma partitura de música clássica na qual cada nota tem o seu lugar e não pode ser alterada ou suprimida sem que o delicado equilíbrio da passagem seja destruído, a Natureza prefere tocar *jazz* (Hubert Reeves).» (*apud* Xuan Thuan 1999: 372-373).

¹¹⁹ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot11*. p.16

Albert Camus andou muito enrolado neste autêntico quebra-cabeças. Por fim, arranhou uma maneira de arrumar o assunto, declarando: «Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio. Julgar se a vida merece ou não ser vivida é responder a uma questão fundamental da filosofia.» (Camus 1983: 13) Estragon, que não é filósofo, agarrou nisto doutra maneira, dizendo para o amigo: «E se nos enforcássemos?» Vladimir, que não é poeta, excitado com a proposta, disse: «Mmm. Depois ficávamos com tesão!»¹²⁰ Ouve-se dizer que os enforcados ejaculam ... A fisiologia deverá saber explicar porquê. Mas enforçar-se, realmente, é outra coisa. É interromper, de modo irreversível, uma vida. É certamente a consciência deste facto imutável que faz com que o entusiasmo de Vladimir, posto à prova naquele preciso momento, desvaneça. Estragon responde a Vladimir: «Vamo-nos enforçar já!»¹²¹. Mas *já* não é a seguir. É agora.

XV

«Quem é que acredita nesse?»¹²² Pergunta Estragon a Vladimir no final da história da cristologia da salvação, acerca do ladrão arrependido, mas crucificado no monte do Calvário, à qual responde: «Toda a gente. É a única versão que conhecem».

A maior parte das pessoas acredita na história do ladrão que foi salvo porque é uma forma de ter alguma coisa para contornar o facto imutável da morte. Acreditar, a sério, que morrer não é simplesmente deixar de existir, mas é nunca mais existir, não é fácil. Por isso, preferem ver a morte, a sua morte, a morte no singular, não como um facto imutável, mas como uma projeção de si próprios numa morada qualquer ou numa possível dimensão ou estado que garanta permanentemente a sua individualidade, a sua alma. «E se nos arrependêssemos?» – é assim que Vladimir começa. A história contada por Vladimir, neste ou noutro sentido, soa a uma conjectura. Por outro lado, a resposta final de Estragon: «As pessoas são todas umas bestas!», soa bem mais a uma refutação. «De quê?», pergunta Estragon, dado que a questão da salvação foi posta em termos de arrependimento. Vladimir não tem uma boa resposta para dar, já que «Não me parece necessário entrar em pormenores». Não responde à pergunta que o amigo lhe fez. E, assim que Estragon reformula a pergunta – «De termos nascido?» –, soltar uma grande gargalhada é tudo o que Vladimir consegue.

¹²⁰ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot11*. p.16

¹²¹ *Idem: Godot11*. p.17

¹²² *Idem: Godot6*. pp.6-8

XVI

Pergunta Vladimir enquanto Estragon dorme: «Será que estou a dormir neste momento?»¹²³ Não é fácil responder a esta questão. Mas o mais importante é vermos como Vladimir chegou a ela. Estragon, mesmo a dormir, pode ajudar: «Não estamos atados?» Vladimir responde a esta questão do amigo dizendo: «Que ideia! Nem pensar nisso. (Pausa) Por enquanto».¹²⁴ Nesta altura, Vladimir, digamos, ainda se via numa situação análoga ao suposto residente em Trás-os-Montes que ainda aguarda confiante a chegada do autocarro da *EVA* ou da *Godot*. A expectativa ainda não é aflitiva e, embora a probabilidade do *Godot* comparecer ao encontro fique sempre aquém dos 100%, caso contrário transitava a certeza, a vida para ele não é apenas feita de nabos e de cenouras. É também feita de um denominador comum: a esperança.

XVII

A esperança é uma característica notável nos seres vivos. O esquilo das nogueiras assim que apanha uma noz abre-a. Espera encontrar o miolo da noz no seu interior. E a águia quando encaminha o voo para a presa espera agarrá-la. Pela manhã, quando nos levantamos, esperamos que a luz solar invada o quarto onde passamos a noite. Não esperamos outra coisa. Mas nada garante ao esquilo o miolo da noz nem à águia caçar a presa. Mais difícil é prever quando o Sol deixa de brilhar, já que isso entra mais nos cálculos da astronomia. Entretanto. Entretanto temos que decidir. Uma parte do problema está exatamente aqui. Decidir se queremos apanhar a presa ou a noz, embora haja sempre a possibilidade de permanecer «no escuro, a ouvir a coruja, de cabeça vazia...»¹²⁵.

XVIII

Cristo não ficou no escuro. Decidiu apanhar as presas. Chegou a expulsar os vendilhões do Templo¹²⁶. E a persuadir alguns a segui-lo – por isso, multiplicou os pães e os peixes¹²⁷, caminhou sobre as águas¹²⁸, ressuscitou Lázaro¹²⁹. Indicou um caminho¹³⁰. E

¹²³ *Idem: Godot9. p.49*

¹²⁴ *Idem: Godot15. p.22*

¹²⁵ Esta expressão chegou a fazer parte de o *Prelúdio* do espetáculo, inicialmente mais longo. Todavia, por razões de economia textual e/ou de simplicidade foi retirada. Portanto, embora não esteja incluída no texto do espetáculo, faz parte dos textos de Beckett.

¹²⁶ Bíblia: São Mateus 21:12,17

¹²⁷ Bíblia: São Marcos 6: 34,44

¹²⁸ Bíblia: São Marcos 6: 45,52

¹²⁹ Bíblia: São João, 11: 1-44

¹³⁰ Bíblia: São Mateus 7:15,20

falou da Providência¹³¹. Não poderia ter feito mais. Deixou muito por fazer. As presas são muitas e multiplicam-se.

XIX

Heráclito... Buda... Séneca... Viriato... Padeira de Aljubarrota... Joana d’Arc... Gandhi... Luther King ... Teresa de Calcutá... Nietzsche ... Goya ... Grotowski... Beckett ... e tantos outros, tantos outros mais não ficaram no escuro.

XX

Vladimir e Estragon estão indecisos?!... Apoiam-se às vezes um no outro, mas de verdade, nunca se abraçam!

- i) Vladimir: «Cá estás tu outra vez! Vem cá para eu te abraçar.». Estragon, «*irritado*, Agora não, agora não.»¹³²
- ii) Abraçados/assustados: as cabeças nos ombros, afastam-se do perigo, esperam, de costas para o sítio de onde entraram os quatro homens.¹³³
- iii) Estragon: «Então só temos de continuar a esperar aqui.» Vladimir: «És doido? Temos de nos abrigar. (*Agarra Estragon pela mão.*) Anda.»¹³⁴
- iv) No passado ... Estragon: «Lembras-te do dia em que me atirei ao rio?» Vladimir: «Andávamos nas vindimas.» Estragon: «Foste tu que me tiraste de lá.»¹³⁵
- v) Estragon: «(*Afasta-se de Vladimir*) Não sei se não estaríamos melhor sozinhos, cada um para seu lado (*Atravessa o palco e senta-se na pedra.*) Não fomos feitos para o mesmo caminho.»¹³⁶
- vi) Vladimir: «Olha para mim.» / «És capaz de olhar para mim?»/ Estragon levanta a cabeça. Olham demoradamente um para o outro, mas Estragon não se deixa abraçar.¹³⁷

XXI

Será que alguma vez se unem? Ficamos com a sensação desconfortável que ambos entreabrem às vezes uma friesta, mas trancam-na mal espreitamos. Fazem lembrar o jogo do cuco. Quem dorme não espera? E quem não dorme, espera o quê?

¹³¹ Bíblia: São Mateus 6: 25,34

¹³² v. Anexos: Texto do espetáculo. *Godot2*. p.3

¹³³ *Idem: Segunda Fuga (A Marcha Militar)*. p.22

¹³⁴ *Idem: Godot23*. p.33

¹³⁵ *Idem: Godot24*. p.34

¹³⁶ *Idem: Godot25*. p.34

¹³⁷ *Idem: Godot27*. p.42

XXII

Vamos. A palavra «vamos», disseminada e repetida ao longo do diálogo, parece carregada de motivação. Parece prometedora. Mas nunca pode ser levada a sério, se expressar um impossível. Do desejo desalmado, ou da imaginação sem freio não se pode esperar boa resposta. O cálculo, normalmente, sai errado. Mas não se mexer, ou seja, ficar imóvel, é, no mínimo, estranho. Portanto, que poder é esse que se sobrepõe a Estragon e a Vladimir ao ponto de levá-los a dizer¹³⁸: i) Não podemos ir embora. Estamos à espera do Godot. Ou, ii) Estamos à espera do Godot. Não podemos ir embora. «Deveras, a lógica do teatro não é a vida» (Amado 199:143).

XXIII

Só podemos de facto estar no teatro. A média de vida de um ser humano é superior à de um gato, e a de um gato à de uma borboleta. Mas a média de uma tartaruga supera qualquer uma destas. A média de vida da mulher é ligeiramente superior à do homem. De qualquer dos modos, gato, borboleta ou tartaruga, homem ou mulher, não são seres inanimados. Portanto, permanecer imóvel é absurdo!

XXIV

A alma não é uma entidade metafísica (Amado 199:113). A alma é concreta. É uma história. A história que cada um esculpe, não por palavras, ou por meio delas, mas com o seu olhar. É um desenho na geografia do espaço e do tempo de cada um.

XXV

E o poeta. O poeta não é o eremita que se isola dos outros e, sozinho, no seu ermo, convive com o outro, que é sempre um duplo de si (um alter-ego que pode ser uma divindade, uma mundividência fantasmagórica, uma doença, etc.). O poeta, lúcido, não revolve os olhos, o olhar, para as alturas – em prece. Ele, como a águia, instala-se no cume mais alto, e só se lança das alturas em direção à presa quando a vê. Sabe que a vai agarrar!

XXVI

Sim. Beckett! Tudo não passam de palavras!!! E a vida. A dose da vida. A gingar. Vida singular. É isso. Uma corda. Numa ponta, o escravo (Lucky). Noutra ponta, o senhor

¹³⁸ «Para haver teatro, em suma, é preciso que alguma coisa aconteça. Que naquilo para que se olha e chama a atenção haja quebra e novidade.» (Amado 1999: 163).

(Pozzo)¹³⁹. Meia esticada, meia por esticar. Às vezes tensa. Às vezes solta. E nós. E nós também. Às vezes bestas. Às vezes meia. Indecisos. Ora uma coisa (Estragon) ora outra (Vladimir). Meios poetas meios patetas. À procura de equilíbrio.

XXVII

Sim. Beckett! «Isso tudo. (Pausa) Na tua pobre cabeça»¹⁴⁰. E na minha. E na minha também. Um amontoado de palavras. Ligadas. À toa?...Não... não!... Sempre «ajuda a passar o tempo»!¹⁴¹

XXVIII

A *Peste* impregnou-me a alma. Já não vejo, ouço ou sinto da mesma maneira. Já nada é como antes. Temo. Não de avançar, ou de perder a coragem. Mas de amortecer o ímpeto e a vontade. Deixar de querer ir ininterruptamente um nada mais ao fundo de mim próprio, ininterruptamente um *angström* mais adentro¹⁴².

¹³⁹ Em *En Attendant Godot* (1949), tal como Estragon e Vladimir formam um par de opostos, assim Pozzo e Lucky formam outro. Ambos, a meu ver, exprimem forças incapazes de subsistir separadamente.

¹⁴⁰ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Primeira fuga (A partir de footfalls)*. p.13

¹⁴¹ *Idem: Godot4*. p.7

¹⁴² «O homem quotidiano não gosta de se deter nela [na consciência]. Tudo o empurra em sentido contrário. Mas, ao mesmo tempo, nada o interessa mais do que ele próprio, sobretudo o que ele poderia ser. Daí o seu gosto pelo teatro, pelo espectáculo, onde tantos destinos dos quais ele recebe a poesia sem lhes sofrer a amargura, lhe são propostos. Aí, pelo menos, reconhece-se o homem inconsciente e ele continua a apressar-se em direção a não sei que esperança.» (Camus 1983: 98).

O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Embora seja meu propósito refletir sobre o processo de criação a partir de quatro conceitos particulares, «alma», «estética», «apolíneo» e «dionisíaco», o fundamento desta abordagem há-de ser sempre a minha própria experiência e vivência ligada à experiência e vivência de um coletivo de pessoas com as quais desenvolvi este trabalho e das quais ele depende sempre em primeiro lugar. Aliás, sem elas, por razões já referidas (ver pág. 13-14), não haveria criação.

ALMA

«O negócio da alma, embora leve à falência, é negócio para sempre».

Miguel Rovisco

O substantivo feminino «alma», segundo o estudo enciclopédico da Verbo, «vem do vocábulo latino *anima*». O seu correlativo masculino «ânimo», que é uma latinização, vem do grego *anemos* e remete para a ideia de «vento», «sopro». Transcrevendo: «A ideia mais primitiva de A. prende-se, portanto, com a vida e com o seu princípio: animado ou animal é aquele corpo que se move, respira, tem alento, tem sangue... Enquanto a *anima* significa em geral o princípio da vida, o *animus* designa sobretudo o princípio do pensamento, o espírito, o dinamismo do ente animado, a coragem.» (Verbo 1989: 151).

A problemática da alma é extremamente complexa. Sabemos que pode ser abordada sob vários pontos de vista. No entanto, o único ponto de vista aqui focado é o da alma no teatro, mais precisamente, no contexto da ‘escola’ teatral em que se insere o presente relatório.

A alma, para qualquer mestre de teatro contemporâneo, pode ser entendida como o domínio que um ator possui sobre todas as faculdades que o definem – físicas ou corporais, intelectuais, volitivas e afetivas, dado que todas elas são fundamentais e, portanto, necessárias à criação da atividade teatral. Mas não pode, por outro lado, deixar de ser entendida como atividade ou processo articulado e conduzido por um diretor de atores que ajuda o ator a ir ao encontro das condições necessárias à «verdadeira natureza do teatro» (Amado 1999: 129), condições que se manifestam totalmente de modo efetivo e incontornável diante do público no tempo e no espaço da criação em si: «Teatro não é a cena apenas. É a cena e a plateia.» (Amado 1999: 127).

O modo como cada mestre de teatro concebe e conduz metodicamente o processo de preparação do ator com vista à criação de uma obra dramaturgica, embora coincida em muitos aspetos, diferencia-se noutros. O meu propósito, relacionado com a natureza da alma necessária à verdadeira criação do teatro, não se estende para além dos seguintes mestres: Fernando Amado, Stanislavski, Grotowski e Peter Brook.

Fernando Amado dedica uma boa parte da sua obra – *À Boca de Cena* –, à comparação entre a alma do cinema e a alma do teatro. Conclui que o movimento constitui a essência da alma do cinema. Ou seja, não há cinema sem movimento. Em contrapartida, pode haver teatro, ou seja, o movimento não é uma condição necessária ao teatro. É muito menos suficiente. Em concreto, quer ele dizer que, por exemplo, um, dois, ou três atores a contracenar e a correr poderá ter algum interesse cinematográfico, mas dificilmente poderá ter algum interesse num palco. E, seguramente, não tem absolutamente nenhum se os atores tivessem que correr em todas as representações. Inversamente, o cinema também chegaria a uma certa forma de ridículo se o enredo implicasse sempre um grau máximo de quietude dos atores ou das imagens.

A alma do teatro, mesmo sabendo que o público é essencial à criação, se nos mantivermos apenas no domínio do ator, é a presença. Por contraposição, escreve ele o seguinte: «[...] o cinema é impotente para nos dar a presença humana, a qual é sobretudo imprevisto e liberdade;» (Amado 1999: 118). Ou seja, sem qualquer menosprezo pelo cinema, mas apoiando-se nesta comparação, acaba por dizer que o teatro é incomparavelmente a arte da presença: não uma presença fictícia, que se espalma na tela, mas uma presença real que se avoluma na frente do espetador. Assim diz:

«Salta logo aos olhos uma diferença fundamental. Os actores são pessoas vivas e não imagens.» (Amado 1999: 127).

Peter Brook faz pelo menos duas referências ao teatro a partir de uma certa comparação com o cinema. Escreve ele o seguinte:

«Dizemos que o cinema matou o teatro; e com esta expressão referimo-nos ao teatro como ele era no tempo em que o cinema apareceu, um teatro com bilheteiras, *foyer*, assentos rebatíveis, luzes de ribalta, mudanças de cenário, interlúdios, música – como se, por definição, o teatro fosse isto e pouco mais.» (2008: 7).

É claro que só podemos entender como reprimenda esta breve resenha do teatro de uma certa época em paralelo com os alvares do cinema. A alma do teatro não é uma panóplia de coisas contingentes. Se fosse, dada a evolução qualitativa do próprio cinema, teríamos hoje mais razões ainda para acreditar nos finados do teatro. Eis então a segunda nota de Peter Brook:

«Só há uma diferença relevante entre o cinema e o teatro: o cinema projecta imagens do passado num ecrã; sendo este processo semelhante ao da própria mente, o cinema parece-nos intimamente real.» (2008: 141).

Se queremos saber o que o teatro não é, estes dois aspetos são de facto muito esclarecedores: não é, portanto, uma construção pré-fabricada, ao ponto de poder ser vista repetidamente com um grau de fidelidade idêntica ou semelhante, nem uma ficção sofisticada, capaz de exercer domínio sobre as nossas faculdades perceptivas.

Para Peter Brook, a essência ou a alma do teatro só se apreende a partir da exposição carnal e anímica do ator em palco. É isto o que quer dizer quando escreve:

«[...] o teatro afirma-se sempre no presente – é isto que o pode tornar mais real do que o vulgar fluxo da consciência. E é também por esta razão que pode ser tão perturbador.» (2008: 141).

Fernando Amado e Peter Brook concordam certamente nisto: ver alguém projetado numa tela ou num ecrã, portanto, não é de modo algum o mesmo que estar com alguém. Aliás, quando estamos com alguém, se por qualquer razão a sua presença se torna insuportável, não nos ocorre certamente pensar e acreditar que não a estamos a ver realmente. Quando muito, pode ocorrer ter de virar-lhe as costas para a deixar de ver ou ir para outro sítio para nos afastarmos da sua presença efetiva. A alma do teatro, portanto, acontece como presença.

É claro que estamos frequentemente na presença de pessoas. Ou com pessoas. Por exemplo, na rua, no café, ou noutra sítio qualquer. Mas isso não é teatro, ou seja, a alma que acontece no teatro apresenta particularidades distintas. Stanislavski, quando fala da alma do teatro, utiliza frequentemente a seguinte expressão: «viver um papel». Ou seja, um ator pode ser entendido como uma pessoa capaz de dar vida a um papel. A isso, designa «representação». Termo que Fernando Amado também utiliza, e esclarece assim:

«O prefixo *re*, quando não traduz acto repetido, dá-nos uma ideia de reforço. A apresentação feita voluntariamente, intencionalmente, conscientemente.» (1999: 129).

Sabemos que o convívio humano é consciente, e que engloba as pessoas em ações mais ou menos voluntárias, fluídas e intencionais. Há até quem defenda que a vida é um palco, isto é, teatro. Por via deste modo de pensar, há mesmo quem defenda que todos somos atores. Em última instância poderíamos ser levados a pensar que a vida é representação. Mas Stanislavski, no entanto, diz outra coisa a propósito da representação no teatro que põe por terra este género de opiniões.

«[...] o ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri ele observa suas próprias lágrimas e alegria. Essa dupla existência, esse equilíbrio entre a vida e a atuação, é que faz a arte.» (2005: 237).

Assim sendo, facilmente concluímos que a representação da alma no teatro exclui não só a possibilidade de identificarmos o modo de vida quotidiano das pessoas com o modo de vida do ator em cena, bem como a ideia de que a vida social é idêntica à vida representada no teatro. Ainda que se possa admitir que há pessoas que são capazes de fazer fora do teatro o mesmo que um ator tem que fazer no palco, são decerto obrigadas a reconhecer que de um modo geral o viver normal ou natural não é assim. Se na vida o fingir (no sentido etimológico, «inventar», «imaginar») fosse o denominador comum, as pessoas não poderiam estabelecer laços de solidariedade e confiança, e deixariam de poder conviver. É óbvio que Stanislavski, tendo dedicado grande parte da sua vida ao teatro, confrontou-se com este tipo de questões acerca da alma, e, por isso, não só estudou as condições fundamentais para a *construção* da personagem como detalhou minuciosamente as condições de preparação do ator para o ator que a tem que apresentar.

Grotowski também faz a analogia do teatro com o cinema, e com a televisão. Mas, se por um lado já não é preciso explicar porquê, a comparação vai agora mais longe, na medida em que se serve dela como um trampolim para criticar uma certa conceção de teatro que ele próprio não preza. Isto é importante, porque no teatro deste mestre, um teatro «único» na perspectiva de Peter Brook, também há alma. Ele escreve o seguinte:

«O Teatro Rico funda-se na cleptomania artística, roubando a outras disciplinas, construindo espectáculos híbridos, aglomerados sem carácter nem integridade, apresentados como obra de arte total.» (1975: 16).

O teatro que Grotowski não preza foi criado por Wagner, que o terá definido como «uma síntese de todas as artes» (Grotowski 1975: 29). De qualquer dos modos, a sua crítica, que também é sinónimo de distanciamento a qualquer tipo de teatro anterior – mesmo em relação ao do seu mestre, Stanislavski –, poderá levar qualquer pessoa a pensar que a alma do teatro não é a mesma em todo lado. De certa maneira não pensa mal. Mas isso não esclarece o essencial, e poderia levar-nos a supor que a alma do teatro no fim de contas pode não implicar a presença viva do ator. Ora, a presença do ator continua a ser inviolável. Aliás, para ele, juntando a do espetador, nada mais é necessário para se fazer teatro. Neste sentido, cabe por inteiro ao seu teatro a designação de «Teatro Pobre».

A particularidade que distingue radicalmente o teatro de Grotowski é a noção de corpo. Há muitas pessoas habituadas a pensar na alma e no corpo como duas faces inseparáveis. Há outras que admitem a sua separação. De qualquer dos modos, umas e outras dão muito mais relevo à alma do que ao corpo. Assim, para umas, aliás, para a maior parte, o corpo é visto como um instrumento ao serviço da representação da alma. Para ele, o corpo, por si só, é tudo o que é necessário para representar a alma. Neste sentido, ele não vê muita diferença entre as pessoas que vivem uma vida normal na sociedade e um ator que representa a vida dessas pessoas no palco. Parece que é isso o que quer dizer ao escrever:

«O actor é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente. Se esse corpo se limita a mostrar o que é – o que qualquer pessoa pode fazer – não realiza um acto total.» (1975: 31).

Para compreender melhor esta diferença, podemos pensar, por exemplo, nos acrobatas, ou naquelas pessoas que fazem coisas muito surpreendentes com o seu corpo. Ninguém fica indiferente a esse género de coisas. Por vezes até custa a acreditar que sejam humanos. Mas são. Grotowski concebe o teatro a partir da fisicalidade corporal. Parte do princípio que o corpo é suficientemente expressivo e capaz, certamente à custa de muito exercício, rigoroso e controlado, para exprimir a essência da alma no teatro.

Daqui se inferem pelo menos os seguintes aspetos que eu considero mais relevantes: i) a alma do teatro é a representação; ii) sem público não há representação; iii) a representação engloba a presença total do ator – recorrendo à etimologia da alma, um ato total de coragem; ii) a alma do teatro requer a maior simplicidade de meios.

A ALMA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Por diversas vezes n'A Peste terei ouvido dizer – e lido – que o teatro é a arte de contar num determinado espaço uma história a alguém, de uma determinada maneira: é a arte do concreto (Branco 2011^a: 103). Para Peter Brook esse espaço é um espaço vazio. Para nós – grupo d'A Peste –, o espaço é também sagrado. Quer isto dizer, por oposição ao profano, que é um espaço difuso e amorfo. Assim, quando um ator entra num espaço sagrado para contar de uma determinada maneira uma história a alguém, entra para dar visibilidade a um espaço vazio.

É difícil contar uma história a alguém dentro destas condições. O ator, a quem cabe entrar nesse espaço para contar a história, mesmo investido de uma energia que lhe realça a alma, enfrenta muitas dificuldades¹⁴³. É bom que goste de contar histórias e sinta prazer em contá-las. Mas não é suficiente. A par disso, à maneira de um sacerdote quando celebra um ofício, tem que se preparar de forma rigorosa, metódica e disciplinada. Nada lhe garante, mesmo assim, que a sua atuação não retire alma à história.

Estar presente quando se conta uma história a alguém num espaço sagrado não é o mesmo que estar presente quando nos envolvemos totalmente de corpo e alma a fazer uma coisa de que gostamos muito num espaço profano: porque a história não é pessoal, não pode ser contada à nossa maneira e, como é obvio, considerando que não há teatro sem público, quer se trate de um monólogo ou não, nunca a contamos sozinhos.

Não é pessoal porque a arte do teatro exige, concretamente, que ator se comprometa com interesses universalizantes, ou seja, com conteúdos ou realidades que transcendem qualquer género de interesses particulares. Atento à dimensão e qualidade do conteúdo da representação, Fernando Amado expressa-o assim:

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

¹⁴³ «[...] não podemos esquecer que o actor é o sacerdote da comunidade, portanto está ali [em cena] para officiar a cerimónia da comunidade [...].» (Fadda e Cintra 2004: 50).

Mediante a universalidade e a perenidade de valores aqui em destaque, ou pelo menos aqui subjacentes¹⁴⁴, que de resto caracterizam no essencial a força da história que se pretende contar ao público, diz-nos Fernando Amado que «a primeira coisa que deles [de os atores] o teatro reclama é a *despersonalização*» (1999: 130). Ou seja, o processo de despersonalização que o teatro exige dos atores é, sem dúvida, uma condição básica necessária à preparação do ator com vista à representação; mas é também a condição sem a qual as etapas seguintes perdem consistência e, conseqüentemente, enfraquecem o ato de representar. Se assim não fosse, face à totalidade de um processo de criação, o afastamento inadequado ou inconclusivo da individualidade e da idiosincrasia de cada ator, ainda que parcialmente, hipotecava a etapa mais abrangente da *impersonalização*, inquestionavelmente crucial:

«O actor, tendo abdicado do que lhe é particular, esquecido de si próprio, entra na pele da personagem, herói, semi-deus, figura condensada em que o gesto ressoa e os sentimentos se avolumam como numa retorta alquimista.

É a *impersonalização*. A dimensão é de império e grandeza; o actor gostaria de possuir o corpo do gigante, a fluidez dum fantasma, e se tem de impercar o destino cruel – que do peito lhe saia um ronco parecido com as vozes dos montes e dos mares.» (Amado 1999: 133-134).

Portanto, embora estes dois processos, de certa maneira sejam apresentados de forma distinta, e são-no justamente na medida em que são faseados mas sequenciados, na prática eles desdobram-se em constituintes técnicos, éticos e estéticos que implicam momentos específicos de especialização a partir de conteúdos selecionados e competências ordenadas. A mola impulsionadora da variedade de todas as atividades que concorrem para o mesmo fim, ou seja, para a representação genuína ou autêntica é sempre o ator ligado ao grupo. Por isso, como de alguma maneira venho dizendo, sem o grupo, sem um espírito de entrega total a um grupo de trabalho a alma da história que se quer contar perde-se nos cambiantes do individualismo que são obviamente contrários ao « estado [de] desnudamento integral» (Branco 2011^a: 71), ou seja, à disponibilidade total da alma que é fulcral e necessária ao processo de criação autêntica.

Dentro do paradigma de teatro aqui em questão, filiado numa tradição que remonta a Stanislavski, por grupo nós entendemos um coletivo de atores que, sendo «o cerne da

¹⁴⁴ «O teatro feito para o homem quer exprimi-lo, representá-lo na sua completa natureza – na sua natureza imutável, eterna, ousarei dizer *cósmica*.» (Amado 1999: 131).

criação teatral» (2011^a: 54), interação de forma permanente entre si guiados por um encenador ou diretor. Num texto da sua autoria, lido em homenagem a Adolfo Gutkin, uma referência marcante na sua vida, referindo-se a um grupo de atores, escreve precisamente o seguinte: «Para que o talento de cada um e do conjunto possa ser posto ao serviço de uma estética cada vez mais apurada» e de «uma ética [...] para melhor servir a comunidade» (2005: s/p.).

Grotowski também nos dá uma indicação clara e preciosa que se enquadra de forma coerente no entendimento desta correlação entre o indivíduo e o coletivo. Exprime-a assim:

«Por isso, quem venha para cá não pode ignorar o programa metódico do grupo. Quem venha para cá trabalhar pretendendo distâncias – no que respeita à consciência criadora – revela a maneira errada de cultivar a sua individualidade.» (1975: 208).

O grupo, enquanto coletivo de pessoas que trabalham juntas no mesmo sentido e segundo uma mesma orientação, é tão consistente e está tão impregnado no nosso modo de trabalhar que, por exemplo, quando alguém tem que faltar, acaba sempre por ter um sentimento de perda. Mas ainda, entre tantos outros aspetos positivos, que se refletem a tantos níveis, concretamente de diferentes maneiras e modos, digamos do ponto de vista material e espiritual, nos momentos dedicados ao aquecimento, aos exercícios, aos jogos, às improvisações, aos ensaios, às tarefas ligadas à montagem e arranjo do espaço cénico, ou desmontagem, ao estudo, e inclusive ao convívio humano que os intervalos proporcionam, há um outro que é transversal a todos: é o sagrado. Para que se perceba melhor o que o sagrado é no grupo, recorro por vezes a esta imagem: é como uma constelação de estrelas no céu à noite. Cada uma erradia a partir do seu centro uma energia própria, dando assim o máximo de si à constelação. O termo alma, que por extensão se aplica a muitas coisas, aplicado ao grupo, é algo mais do que a presença individual de cada um. É aquilo que se destaca de cada um como diferença. A essa diferença, Manuela de Freitas, chama talento. E isso, que a terá sobrelevado muitas vezes acima da sua capacidade e domínio da técnica, é sagrado.

O talento pode ser entendido como uma qualidade intrínseca aos seres humanos. A maior parte das vezes damos-nos conta do talento nos outros. Quando observamos atentamente um grupo de crianças a brincar, mesmo não conhecendo nenhuma, facilmente acabamos por as distinguir, por reconhecer o talento de cada uma. Mas observar e distinguir com a mesma facilidade os adultos é muito difícil. Mesmo que

brinquem entre eles, são muito menos espontâneos, mais comedidos, mais cerebrais no entretenimento. Essa dificuldade acentua-se quando reparamos por exemplo, na sua expressão corporal (a postura, os gestos, os trejeitos, os movimentos), ou na sua expressão verbal (a entoação da voz, a dicção, a articulação das palavras e das frases). Podemos ir mais longe na observação, mas isto é muitas vezes suficiente para identificar clichés e formas de comportamento estereotipadas. O problema é que qualquer ser humano, passada a fase da infância, por influência da educação, dos costumes, dos hábitos, das crenças, tem tendência para contrair por imitação ou adaptação, mais do que construir de forma criativa e autónoma, uma moldura que afeta e empobrece muitas vezes a sua forma de ser, de estar, de fazer, de sentir, de querer, de conviver, e de pensar. No teatro, um ator, porque quer contar uma história em público, não pode fazê-lo de maneira adequada sem se libertar desta carga enraizada no seu corpo, na sua mente, e sobretudo na sua alma – que eu entendo neste caso como a parte mais nobre do nosso espírito, a mais sensível, e portanto, sendo a mais valiosa é também a mais frágil. De todas estas coisas que atuam em nós, as mais difíceis de identificar, sendo aquelas que menos afloram no nosso comportamento vulgar, são precisamente aquelas que mais dificultam a preparação do ator e aquelas que, se não forem removidas ou controladas, interferem na sua presença em cena e, portanto, no seu desempenho artístico, ou seja, retirando alma à atuação conjunta, ou vida, termo que Stanislavski emprega muitas vezes e que, nos seus textos, parecem ser sinónimos. Aliás, reportando-se à preparação do ator, escreve ele o seguinte:

«O nosso objetivo é não somente criar uma vida de um espírito humano, mas, também, *exprimi-la de forma artística e bela*. [...] Peço-lhes sobretudo, que reparem que a dependência do corpo em relação à alma é de particular importância em nossa escola de arte. A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada.» (2008: 44).

Quando olho para a minha parca experiência de teatro doutros tempos, eu não andava muito longe duma certa maneira errada de pensar, muito visível nas telenovelas correntes. Nessa altura, o importante para mim era o conteúdo, e a forma como o geria no palco restringia-se a tomar precauções para não errar o texto. Faltava-me, entre muita outra coisa, sensibilidade estética. Agora, com uma sensibilidade mais à flor da pele, mas entranhada, vejo que, por exemplo, um cliché banal não é simplesmente uma

redundância, nem uma coisa neutra nesta forma de fazer teatro. A simples detecção de qualquer cliché implica imediatamente a sua erradicação. Não por razões técnicas. Aliás, há quem possua habilidade ou domínio técnico para trincar os clichés, ou seja, ocultá-los. No nosso caso, quer se trate de clichés, estereótipos ou preconceitos, são intoleráveis, não apenas por razões estéticas, mas fundamentalmente por razões de ética teatral. O princípio subjacente à ética tal como a concebemos é a autenticidade. Ou seja, a ação da história que tivermos para contar implica que todos os recursos que o ator utiliza para dar visibilidade ao enredo sejam retirados das suas próprias entranhas. Quer isto dizer que só são aceitáveis caso provenham da orgânica da sua própria vida. Ou, por outras palavras, são robustecidos pelos sentimentos, emoções e afetos vividos, gravados e acumulados na memória, mais ou menos acessíveis, ou tecidos e retidos nas camadas mais profundas do inconsciente.

Dito assim, até parece fácil. Mas poderá ser ou não. Uma das primeiras condições para aceder à nossa base interior de dados é gostar de fazer teatro. Quem não se encontra nesta condição, dificilmente poderá encontrar dentro de si a motivação necessária para por o seu património afetivo à disposição do trabalho e do processo de criação. Mas nem sempre esta condição é suficiente. A condução dos exercícios destinados a orientar este trabalho de parto é da inteira responsabilidade e competência do diretor de atores. Mas o método por si só prepara unicamente o caminho, e a condução, à base de estímulos audíveis muito simples, embora desempenhe um papel relevante, é sempre o ator, nestas circunstâncias a decidir autorrevelar-se. Vale a pena citar o que Manuela de Freitas diz acerca deste processo:

«Quanto mais rico é o actor, quanto mais arrisca a dar tudo – o que é, o que sabe, o que tem, o que pensa, o que sente – mais precisa de ter alguém que lhe diga: “Para esta peça é isto, para esta peça é aquilo.”» (Fadda e Cintra 2004: 46).

Podemos ser levados a pensar que o diretor de atores usufrui de um poder especial. Mas também podemos pensar que se encontra numa posição incómoda. O grupo que comparticipa sempre neste trabalho sabe que nem sempre uma sessão de trabalho deste género resulta. Quando isso acontece, o *pathos* decorrente é maior. Acreditamos que dar é sempre possível, mas, parafraseando Manuela de Freitas, é preciso estar totalmente disponível para dar seja o que for.

As improvisações são também uma forma de explorar recursos e de nos conhecermos melhor uns aos outros. Quando recapitulo as primeiras experiências deste género, e

comparo com os resultados alcançados mais recentes, confesso que transcendemos alguns limites, que nos tornámos capazes de deixar transparecer a alma.

Numa das improvisações mais frustrantes que eu vivi, desempenhei o papel de um dentista. Tinha apenas duas pacientes na sala de atendimento, comovidas e impacientadas com dores. Não estava ali para outra coisa. Mas, nem eu sei descrever o tumulto que ia na minha cabeça. A certa altura, eu já não sabia se era dentista ou se era mais um paciente. Senti-me tão incomodado, tão desorientado, tão sem saber fazer o quê, nem dizer o quê... Imaginava as vezes que tinha ido ao dentista, e já lá tinha ido tantas que, naquele momento, ele me pareceu o modelo ideal. Mas tudo me saía torto; eu queria usar a linguagem do meu dentista, fazer como ele fazia, tratar as pacientes como ele me tratava, mas nada saía bem. Mais angustiante se tornou quando comecei a sentir que estava a fazer uma figura muito ridícula, e que estava a ser observado. Mas não parei de fazer disparates. Além disso, e isto era doloroso: sentia que não tinha controlo sobre a minha expressão facial. Queria salvar a minha cara, mas a tensão muscular e os meus nervos à flor da pele foram mais fortes.

Em suma, não é preciso descrever outra improvisação para ilustrar o que não é o teatro. A premissa que me tinha sido dada – «Ser dentista» –, além de ser clara, é concreta. Para ser fidedigno à premissa, teria que a ter ouvido com o coração, e não apenas com a cabeça. Teria que por a imaginação a trabalhar, em vez de recorrer à memória visual de uma pessoa; mesmo que eu fosse um imitador habilidoso – é errado pensar que imitar é criar. E, não se tratando de um monólogo, era importante contracenar com as outras personagens, sem perder o carácter individual do *dentista*. Neste caso, aquilo que poderia ser um jogo interessante, tornou-se uma espécie de pesadelo. Pensar no público e deixar-se afetar ao ponto de perder completamente o contacto com a personagem é também perder o contacto com quem estamos a contracenar, ou seja, é desfazer completamente o jogo, equivalente a um «desmancha-prazeres» (Huizinga 2003: 27) que viola completamente as regras de um jogo de *faz de conta* que as crianças dominam na perfeição. Só me restava mesmo querer esconder a cara.

Nestas circunstâncias, portanto, é impossível fazer teatro, ou seja, entrar num espaço sagrado e contar uma história.

Uma improvisação tem que ser sempre analisada. E é sempre analisada em grupo, sob orientação do encenador. A palavra do encenador é crucial. Seja qual o for o resultado da análise, a palavra do encenador é como o ouro. É uma espécie de catarse que nos

liberta do sentimento, umas vezes ambíguo, outras vezes vago, outras vezes confuso, gerado pelas improvisações. Ficar a saber que falhamos totalmente pode não dizer grande coisa, na medida em que nada acrescenta ao nosso próprio sentir. Ou que falhamos alguma coisa, e geralmente falhamos muitas vezes muitas coisas, se nada mais for dito, é frustrante. Mas dizer que falhamos no ponto a, b ou c, pela razão x, y ou z, equivale a munir-nos de uma informação imparcial e objetiva, geralmente útil para futuras improvisações.

O espectro dos resultados da análise das improvisações, fossem elas individuais ou em pequenos grupos, com premissas ou com mudanças repentinas, compostas por um ou mais cenários, no início parecia-me ser sempre acinzentado. Embora fossem referidos aspetos ou particularidades positivos, globalmente ficava sempre com a impressão que havia sempre uma ou outra falha. Não apenas em relação a mim, mas a todos. Hoje, sei que há sempre. Mas levei tempo a encaixar o sentido da frase, mais do que uma vez referida pelo orientador: «Ensaïar não é fazer bem. É experimentar.».

Portanto, na medida em que a preparação de um ator no campo da improvisação não pode ser entendida como uma especialização consolidada, qualquer improvisação acaba por ser experienciada como um novo desafio e uma nova lição. E, quando alargamos o campo da preparação a outro tipo de exigências, umas estritamente corporais, como por exemplo a voz, a respiração, ou os músculos, outras que envolvem mais de perto as nossas faculdades ao nível do vontade, do entendimento e da afetividade, e do nosso espírito, então torna-se óbvio que um ator que goste de teatro tem que se dedicar profundamente de corpo e alma a um imenso trabalho de preparação. Encontro de aprofundamento e desbastação consigo próprio através dos outros – espelhos da própria alma.

ESTÉTICA

A origem etimológica deste termo vem do grego *aisthété* e, tendo em conta a consulta dicionarizada (v. DELPPEAO)¹⁴⁵, quer dizer: «filosofia da arte e do belo; ciência cujo objeto é o juízo de valores referente à distinção entre o belo e o feio». Neste mesmo sentido, tendo em conta um estudo complementar, *aisthété*, prende-se com «uma raiz verbal grega «*aisth*» (daí o verbo «*aisthánomai*») ligada à ideia do sentir, não com o coração ou com o «sentimento», mas sim com os sentidos, com a rede das percepções físicas» (Barilli 1989: 18).

Na vida corrente, atual, o termo estética tem um significado próximo do sentido etimológico, já que aparece muitas vezes associado aos institutos de estética, à cirurgia estética, mas é também utilizado para adjetivar ou qualificar certo tipo de experiências, atitudes, objetos e valores ligados às preferências das pessoas.

Em filosofia, como se viu, o termo tem um significado diferente. Tratando-se de uma disciplina, a par de outras, estuda o problema da natureza do Belo. Neste sentido, vai além do significado estritamente comum: alarga-se a qualquer entidade considerada bela. Por exemplo, uma alvorada, um pôr-do-sol ou uma tempestade, no âmbito da natureza, ou um monumento, uma pintura ou uma peça de teatro, no âmbito das artes.

A presente abordagem situa-se no campo das artes, mas particulariza-se em torno do teatro. De modo mais preciso, restringe-se à prática teatral. Assim, por um lado, para tratar da estética sob o ponto de vista referido, privilegio o pensamento de Stanislavski, Fernando Amado, Grotowski e Peter Brook e, por outro lado, focalizado na minha experiência e prática teatral, procurarei dar conta da estética no âmbito da nossa conceção e prática de fazer teatro.

A condição fundamental do teatro de Stanislavski é a autenticidade. Para isso, o que se espera de um ator em cena é que ele dê vida a uma personagem. Se tal for possível, sem intermitências, nada melhor se espera dele. Ele próprio o diz assim: «[...] a melhor coisa que pode acontecer é o ator se deixar levar pela peça inteiramente.» (2008: 42).

A beleza da criação, portanto, está diretamente ligada ao cumprimento integral desta máxima condição. Terá sido um dos primeiros a distanciar-se de outras formas de representação, baseadas na imitação e reprodução dos sinais externos do comportamento social do homem. Por exemplo, entre outras críticas, escreve o seguinte:

¹⁴⁵ (Infopédia 2003-2013): 30 ago. 2012

«Os artistas da escola de Coquelin raciocinam assim: “o teatro é uma convenção, e o palco é muito pobre de recursos para criar uma ilusão de vida real. Portanto, o teatro não deve evitar convenções...” Esse tipo de teatro é menos profundo que belo, seu efeito é mais imediato do que verdadeiramente poderoso; nele a forma interessa mais do que o conteúdo.» (2008: 51).

A propósito do reflexo dos efeitos da experiência estética deste gênero de teatro, vale a pena citar alguns aspectos da seguinte descrição de Fernando Amado:

«Todo o mundo cuida saber o que é o teatro: [...] desde que esteja em causa uma peça de teatro, o leigo, em coisas de arte cauteloso, sente-se agora como peixe dentro de água e logo opina, conforme a impressão: [...] Em dado momento o entusiasta a custo reprime o brado impetuoso da convicção: Isto sim, isto é teatro! [...] » (Amado 1999: 159-160).

E, logo a seguir, Amado, glosando a opinião do espectador leigo, eu diria, no mínimo profundamente subjetivista, já que toma por critério de aferição do que é o teatro, não o teatro enquanto atividade que o possa transcender, mas enquanto atividade que corresponde exatamente aos seus próprios estados de alma, ou de entendimento, acentua: « “É teatro” significa então “está de acordo, imita, decalca o que sei da vida e dos homens; garanto, posso dar o meu testemunho”... » (1999: 161).

Portanto, embora Stanislavski, e por sua vez Amado na mesma linha, reconheçam que um teatro comprometido e impregnado por convenções sociais possa de certo ter mais possibilidades de comover e agradar ao público, na medida em que uma representação teatral deste tipo espelha de modo fidedigno e encantador os costumes ou a tradição em que as pessoas se revêm, este teatro não constitui uma forma de autenticidade porquanto não toca, ou melhor, não penetra nem permanece na alma. Por outras palavras, a experiência que este teatro provoca não esmiúça a alma dos espectadores senão à medida dos sentimentos de agrado ou desagrado esperado:

« Dir-se-á que esse naturalismo de encomenda o público reivindica-o para a arte em geral. » (Amado 1999: 162).

Mas, tal como diz também Peter Brook, se na verdade qualquer tipo de teatro tem necessidade de um público, é caso para levarmos a sério a pergunta que ele próprio se coloca: «Quando um espetáculo acaba, o que é que sobra?» (2008: 198).

A meu ver, se a universalidade do teatro fosse reduzida ao modelo representativo dos «artistas da escola de Coquelin», parece-me que poderíamos afirmar a pés juntos que qualquer espetáculo estaria decerto condenado a diluir-se no complexo das convenções específicas das diferentes culturas, já que a técnica e a ética artística que acompanham toda a atividade teatral não poderiam senão permanecer reféns de uma estética subserviente de princípios ou valores básicos de carácter social. Por outras palavras, a função interventora do teatro junto da sociedade ficava reduzida ao catálogo das necessidades de uma estética que, em vez de se abrir à natureza humana ou de servir a humanidade, seria posta ao serviço de uma natureza socialmente tradicionalista e, no mínimo, fortemente conservadora.

Mas não é certamente neste sentido que devemos entender a estética da autenticidade preconizada e contraposta pelos autores que tenho vindo a referir, já que uma estética apegada a uma técnica incapaz de dar *vida* à vida, cuja natureza visa sobretudo «criar uma ilusão da vida real» (Stanislavski 2008: 51), mas que por definição é incapaz de gerar sentimentos verdadeiros ou autênticos, embora capaz de gerar emoções fáceis e agradáveis, ou belas, não pode certamente ir além, quando muito, de bela aparência.

Mas em que é que consiste realmente uma estética da autenticidade do ponto de vista da preparação de um ator? João Mota, por exemplo, tendo trabalhado sob orientação de Peter Brook, mestre de uma grande sabedoria teatral, que cultivava uma forma de teatro focalizada numa procura artística baseada na simplicidade e na sinceridade avessa a clichés e a truques, mas também a juízos de valor moral, revela o seguinte:

«A procura era baseada no corpo, que [antes] os actores trabalhavam muito pouco. [...] procurar o lado oculto, o lado subterrâneo que não conhecemos. É assim que se pode evitar o cliché, «o fazer bonito», a estética pela estética. É também assim que se procura a autenticidade.» (2008: 208).

Neste sentido, também Grotowski, partindo do paradigma proposto por Stanislavski – de quem se assume discípulo indireto –, investe na preparação dos atores de uma forma rigorosa, metódica e disciplinada que podemos considerar arrojada na forma de esculpir a procura de si mesmo. Diz ele: «O actor é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente. [...] Não vende o seu corpo – sacrifica-o.» (1975: 31).

Portanto, a estética da autenticidade é uma estética que pode ser entendida como uma técnica de profundidade no sentido em que o ator (in)veste (n)uma criação focalizada no

seu próprio organismo e que apenas começa ou acontece a partir do momento em que o ator se torna capaz de «decifrar todos os problemas do seu corpo» (Grotowski 1975: 33). Segundo ele, trata-se basicamente de um processo de «autopenetração» (1975:33) que consiste em desobstruir o conjunto de resistências resultantes da carga física, psicológica, afetiva, intelectual e cultural que caracteriza a própria condição individual e humana de um ator que, antes de mais, é uma pessoa (do latim «*persona*», «máscara») pertencente a uma família e/ou comunidade, ou a uma sociedade com cultura própria:

«Se o actor está consciente do seu corpo, não pode penetrar em si próprio, nem revelar-se. O corpo tem de estar liberto de toda a resistência. Tem de, virtualmente, deixar de existir.» (1975:33).

Para Grotowski a estética da autenticidade vem a ser, em última instância, um ato pleno de amor. Ele próprio o diz da seguinte maneira:

«Se eu tivesse de exprimir tudo isto numa frase, diria que se trata da dádiva de si próprio. Há que dar-mo-nos totalmente, na nossa mais profunda intimidade, com confiança, tal como nos entregamos no amor. A chave é essa.» (1975: 35).

Um outro aspeto que me parece muito importante é o texto, porque implica sempre uma escolha, e logo uma preferência que não pode ser de maneira nenhuma neutra do ponto de vista estético. A preferência particular de Fernando Amado pelo texto destinado a tornar-se obra teatral, di-lo, utilizando o termo na sua aceção técnica, é o Poema. O sinal mais da estética ligada à arte cénica, cinzelada nas páginas da sua obra – *À Boca de Cena* –, que é também sobre pintura, arquitetura e cinema, mas sobretudo teatro, tornar-se-á patente remontando a algumas ideias chave subjacentes à obra. A ideia principal de beleza, parafraseando, está condensada e sintetizada na obra de arte¹⁴⁶, ou seja, na obra do dramaturgo, que é também a do artista. A obra teatral – uma peça em particular, posta em cena, isto é, em ação¹⁴⁷, resulta do cruzamento de modos de linguagem cénica¹⁴⁸. Mas a par do texto há o gesto, a cenografia e a iluminação. Na prática da representação, portanto, a beleza resulta do equilíbrio entre aquilo que se vê e aquilo

¹⁴⁶ No âmbito de um o diálogo tripartido, com *o amador* e *o crítico*, diz *o pintor*: «Creio deveras que a Beleza existe condensada e resumida na obra de Arte.» (Amado 1999: 29). A propósito de teatro, mais adiante declara Amado: «O Teatro é plástico. [...] Plástico de sua própria índole.» (1999: 153).

¹⁴⁷ «Tomemos o aforisma: *Teatro é acção*.» (Amado 1999: 137).

¹⁴⁸ «A linguagem teatral é complexa na sua unidade. A sua coluna vertebral é o texto. Além da palavra, o gesto, que a desdobra e projecta, por assim dizer, no mundo plástico. Depois a cenografia, a iluminação.» (Amado 1999: 139).

que se ouve. A poética em toda a sua extensão, ao mesmo tempo que engendra a plasticidade da obra, engendra a representação, ou seja, dá-lhe forma em toda a largura¹⁴⁹, produz, diria, uma harmonia no plano da comunicação polifacetada em cena. Todavia, depreende-se que na linha da poética de Amado o mais relevante é que o espectador seja arrebatado, e a sua alma, «revolvida até às entranhas»¹⁵⁰, se re(veja) na infinidade das suas «profundezas»¹⁵¹.

«O diálogo comanda a acção mas não a esgota. Não é o veículo ideal da verdade. Ao invés, não raro as palavras, [...], servem a encobrir o pensamento. [...]» (Amado 1999: 165).

Grotowski, embora não exclua a utilização de textos provenientes de outras tradições ou contextos, dá uma grande importância ao património de textos ligados à sua própria tradição (polaca). Para ele, um texto é mais do que um recurso literário. É sobretudo um veículo que potencia o encontro de um ator consigo próprio, não apenas no plano ou no confronto do pensamento ou das ideias, mas um confronto total com tudo o que o ator é. «Ou seja, uma confrontação que implica todo o seu ser, desde os instintos e o inconsciente, ao estado mais lúcido.» (Grotowski 1975: 53).

Da confrontação total do ator consigo próprio resulta a autorrevelação que, sendo diante dos outros, ainda que possa ser chocante, não pode ser senão sentida como isso que o ator dá sem restrições nem resistências. Portanto, a autorrevelação não é um produto do texto ou da palavra que prescreve mais ou menos o que o ator deve fazer, como se deve posicionar, movimentar, falar ou gritar, berrar ou cantar, olhar ou andar; é o que aquele texto ou aquela palavra faz no ator, desde que ele em nada os obstrua. Grotowski diz isto mesmo da seguinte maneira:

«Para mim, que sou um criador de teatro, o que importa não são as palavras, mas o que se faz com as palavras, o que faz viver as palavras inanimadas do texto, o que as transforma em *verbo*» (1975: 54)¹⁵².

¹⁴⁹ «E aqui tornamos ao ponto de partida: teatro é comunicação por excelência. Não se satisfaz com tirar proveito da matéria: requer actores. A linguagem, toda a linguagem se exprime através de atitudes, posições, gestos e vozes de homens e mulheres.» (Amado 1999: 174).

¹⁵⁰ «“O teatro é a alma humana revolvida até às entranhas.”»: citado por Manuela de Freitas em (Gouveia 2011: 6).

¹⁵¹ «Mas logo que a alma é revolvida até às profundezas, ela reclama, em troca, a verdade total – toda a verdade humana.» (Amado 1999: 130).

¹⁵² No texto citado, a palavra «verbo» aparece escrita entre aspas francesas.

Peter Brook, que destaca três elementos essenciais para que aconteça «uma acção teatral» – um espaço vazio (espaço cénico), alguém que atravessasse esse espaço (ator) e um observador (espetador) – reforça esta ideia ao dizer: «[...] e nada mais é necessário» (2008: 7). A consequência mais imediata e relevante desta conceção pode ser entendida como simplicidade e despojamento: por um lado em relação ao espaço ou lugar cénico, e, por outro, relativamente a elementos de caracterização ou aparência do ator. No entanto, este grande mestre, que viajou e contactou com outros modos de fazer teatro noutras culturas (orientais, africanas, muçulmanas, etc.), e, portanto, conheceu outras formas e modelos, tem uma visão particularmente pragmática da estética teatral. Ele mesmo assim o diz : «[...] todas as questões práticas são também artísticas» (2008: 140). Portanto, a visão prática da estética teatral de cada um destes mestres terá muito a ver com a conceção de teatro que cada um defende e, decerto, com o contexto cultural e valores pessoalmente defendidos. Apesar disso, nenhum deles, começando por Stanislavski, faz qualquer tipo de apologia da estética tradicional, sobejamente carregada e comprometida com clichés, estereótipos e ideologicamente conservadora. Além disso, a estética tradicional estava mais ao serviço do brilhantismo particular dos atores que do teatro em si mesmo. Ora, pelo contrário, a análise crítica e a atitude destes mestres é de rutura com o velho paradigma da imitação e com a defesa de um ideal estético que combina o trabalho dos atores enquanto grupo de pessoas com uma finalidade comunitária. Isso é visível e concretizado na prática de maneira diferente, na medida em que, por exemplo, Grotowski assume uma produção mais elitista do que de abertura a grandes auditórios como Peter Brook¹⁵³.

Dentro do nosso contexto cultural, Manuela de Freitas, entrevistada sobre o seu percurso e condição enquanto atriz, referindo-se à transição tardia da prática e estética teatral do Teatro Nacional para o novo paradigma de estética moderna muito difundido noutros países da Europa, transição atribuída a um dos seus grandes mestres, Adolfo Gutkin, ilustra de forma muito simples mas contundente o profundo desfasamento que então subsistia na altura em Portugal: «Havia um abismo entre a modernidade trazida pelo Gutkin e a estagnação do Nacional.» (Fadda e Cintra: 45).

¹⁵³ Entrevista realizada por Eugénio Barba em 1964 a Grotowski: «*Quer isto dizer um teatro para uma elite?* / Sim, mas para uma elite que não é determinada pela base económica ou situação financeira do espectador, nem sequer pela educação. [...] Não nos interessa um público qualquer, mas um certo público.» (Grotowski 1975: 38).

A ESTÉTICA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

A par da técnica e da ética teatral que cultivamos, a estética constitui uma componente específica tão relevante como as demais. Descurá-la empobrece a atividade e a criação. Embora certos de que não podemos deixar de reconhecer que a estética, estritamente ligada à técnica e à ética da prática teatral, se umas vezes é mais difícil de distinguir ou separar das duas outras componentes, parece que não há dúvidas quanto à sua importância e relevo. Peter Brook, de alguma maneira referindo-se a isto, escreve o seguinte:

«A altura da cadeira, a textura do fato, o brilho da luz ou a qualidade da emoção são aspectos importantes nos ensaios: a estética é pragmática.» (2008: 140).

Assim, sendo difícil de estabelecer a fronteira entre os três princípios subjacentes à prática teatral, e em particular quanto à minha experiência, de seguida, é meu propósito dar sobretudo ênfase à estética.

O dia 9 de Outubro de 2010, dia de abertura do Mestrado, foi completamente preenchido de manhã com a primeira aula de Mestres de Teatro do século XX e de tarde com a primeira aula de Oficina de Teatro I. Um círculo de pessoas de pé – orientados e orientadores, no *hall* da entrada do edifício que albergava a Oficina de Teatro¹⁵⁴. De olhos e ouvidos expectantes. Em silêncio, por segundos. Depois veio a palavra – indicações concretas acerca de uma visita guiada prestes a começar, a partir de um espaço muito especial – um espaço sagrado, que implicava certos requisitos. Foi assim o começo.

Logo a seguir, na sala de Oficina, o círculo voltava a recompor-se. No entanto, algo de permeio estava já a acontecer. À medida que cada um de nós se sentava no chão, envergava uma roupa diferente – simples, confortável, ajustada às circunstâncias. Trocar de roupa tornou-se a partir daquela primeira vez mais do que uma lição: um ritual, cujo significado me fez recuar ao tempo de criança, tempo em que me trocavam de roupa. Vestiam-me a melhor para ir à Igreja. Estava longe de supor que o Teatro mantém e preserva uma relação estreita com o sagrado.

Olhar e ver, ouvir e sentir, tocar e perceber, ou simplesmente observar e tomar consciência do contorno do espaço, da textura do chão e das paredes, dos sons e da temperatura que nos devolvem os objetos, adereços e vestuário, na sala da Oficina.

¹⁵⁴

Atualmente Laboratório de Teatro, num outro espaço da Faculdade.

Percorrer a sala de olhos vendados, vigiados por um colega, invertendo depois a experiência. Este foi apenas um dos exercícios e atividades que realizamos no primeiro dia de Oficina de Teatro.

O aquecimento (Branco 2011^b: 23) – um exercício de contacto físico com o nosso corpo, de relaxamento da tensão muscular, mas ao mesmo tempo de compenetração e revitalização da energia do nosso corpo em toda a sua extensão – foi bastante prolongado, neste primeiro dia. E continuaria a ser durante algumas sessões, até o fazermos corretamente. Voltáramos uma vez mais ao círculo. Não se tratava apenas de um exercício individual. Era também um exercício do grupo. Em sessões posteriores, o aquecimento passou a ser reforçado e complementado com um exercício com bola (Branco 2011^b: 24). A bola atua como uma espécie de medidor do grau da nossa concentração, da nossa entrega, da nossa presença ou ausência, instantânea. Os gestos, os movimentos, os sons orgânicos de cada um diante dos outros, em suma, tudo isso, integrado no grupo, foi moldando a minha sensibilidade, ajustando a minha vontade, possibilitando um progressivo conhecimento de mim e dos outros. Embora no início de cada atividade ou exercício fosse explicada a sua finalidade, lembro-me de, durante a sua execução – e de outros que concretizamos nesse dia – ter sido tomado por questiúnculas que me retiravam a capacidade de entrega total a coisas tão simples: «Estarei a fazer isto bem?», «Terei feito aquilo como deve ser?», «Que sentido tem isto?»

Nunca tinha realizado um exercício com canas (Branco 2011^b: 24). A base do exercício consiste em manter uma cana equilibrada num ponto qualquer do nosso corpo e movimentarmo-nos com ela. A cana, equilibrada, ganha uma espécie de dinamismo que se esvai por terra à menor distração, força ou movimento oposto ao seu. Não é só o máximo de concentração que o exercício exige de nós, é também uma entrega absoluta. Quando se experimenta, começamos logo a perceber que somos nós que temos que ceder. Uma variante deste exercício consiste em fazer o mesmo em grupos de dois (Branco 2011^b: 25). A dificuldade multiplica-se. Trata-se de ceder à cana e aceder ao outro. A menor descoordenação implica sempre ter de recomeçar.

Ao longo de outras sessões, o que começava por ser uma entrega total a coisas simples, agradáveis e aparentemente fáceis de fazer, progressivamente foi-se tornando difícil de concretizar. Que melhor resposta poderiam ter as minhas questiúnculas? Acabava por compreender, mas sobretudo por reconhecer e confirmar que estava envolvido numa

série de problemas. É certo que o meu objetivo não era ser ator, mas a visita guiada ao mundo do teatro não fazia sentido sem esta preparação. Na Oficina, ia-se tornando claro e inequivocamente certo que compreender é fazer, fazer bem ou cada vez fazer melhor. Aliás, neste sentido nada nos ensinavam porque nada havia para ensinar e, no entanto, fui percebendo que o desenvolvimento da minha própria sensibilidade resultava da capacidade de entrega e envolvimento total à variedade de exercícios, de jogos, de atividades propostas (Branco 2011^a: 110-115). Ou seja, a única forma de saber implicava ter que entrar continuamente em contacto comigo próprio e com os outros.

Neste sentido, a visita guiada foi-se tornando um desafio enorme, uma espécie de montanha que não se pode escalar senão aos poucos e que, embora muito do esforço seja individual, comporta sempre a copresença e ajuda dos outros. Chegar ao cimo, para mim, passou então a ser, mais do que uma meta, um ideal.

Os outros foram sempre para mim uma referência. E uma escola: ver alguém fazer uma coisa bem, supostamente como é expectável ou desejável, é maravilhoso. Ficava com vontade de experimentar, não de imitar, mas de dar o melhor de mim. Às vezes era chamado a fazer um exercício logo a seguir a momentos destes. Mas fui aprendendo que mesmo este tipo de sentimentos não nos servem de nada, pelo contrário, prejudicam o nosso desempenho. A forma, ou se quisermos, a fórmula ideal, ou adequada, é a disponibilidade absoluta. Mesmo que nada ou nem tudo nos corra bem, partir deste princípio reforça uma condição absolutamente necessária. Sem este espírito de abnegação total, o nosso espírito ou a nossa mente permanece ligada a qualquer coisa e isso interfere na liberdade orgânica do nosso corpo e retarda o desenvolvimento da nossa sensibilidade criadora.

Há muitas pessoas que operam sobre as outras de forma mais explicativa e persuasiva do que exemplificativa. Na Oficina de Teatro é precisamente o oposto. O denominador é o agir, o fazer, o exemplificar. Por iniciativa própria, o nosso orientador recorreu muitas vezes à demonstração. Isso implicava sempre o apoio e a orientação da coadjuvante. Esta atitude exemplar foi determinante para a minha própria evolução. Aliás, para a evolução de todos os participantes. Não apenas por se tratar do nosso mestre, o que sem dúvida nos deixava sempre perplexos, mas porque íamos constatando e percebendo que muita da aprendizagem não pode ser transmitida senão desta maneira exemplar.

É bastante vulgar (e, de certo modo, correto) supor que quanto mais vezes na vida cotidiana as mesmas pessoas se encontram melhor se conhecem. No entanto, no teatro não é necessariamente assim. Embora realizemos algumas atividades que constituem uma rotina e um ritual, porque não são mecanizações nem meras repetições da mesma coisa (por exemplo, o aquecimento no início de cada sessão), outras têm sempre o caráter de uma novidade, na medida em que quem as realiza desemboca numa autodescoberta e autoenriquecimento (por exemplo, uma improvisação individual, ou em pequenos grupos). Mas isto não é assim tão linear. Há muitos fatores que nos impedem de desbloquear a nossa carapaça diante dos outros. Lembro-me de ter feito uma improvisação com um objeto em que fiquei todo o tempo de costas para o grupo. Foi intenso, e organicamente envolvente, porque remexeu em situações da minha própria vida. Mas não teve valor para ninguém. Ou se teve, é secundário. A única forma de nos revelarmos é frontal, porque «o Teatro é explicitação», como nos disse José Mário Branco nas aulas, e isso não é fácil.

Nem sempre sabemos porquê, ou nem sempre encontramos a melhor resposta para explicar a nós próprios e aos outros os nossos bloqueios. Suspeitamos que possa ser medo, vergonha, falta de coragem, ou outra razão qualquer. Lembro-me que uma coisa deste género, assim explícita, aconteceu noutra improvisação. Este caso não foi comigo. Mas, visto de fora, ficamos com a impressão de que isso apenas acontece aos outros, ou que naquela situação aquilo não nos aconteceria. É estranho.

Uma vez, num auditório, com muitas pessoas, participei numa experiência interessante. Deram-nos um balão. Deveríamos parar de enchê-lo no momento em que achássemos que ele continha todos os nossos preconceitos. Algumas pessoas chegaram a rebentar o balão. Eu fui o primeiro. E apesar do incómodo momentâneo, talvez reforçado pelas feições de espanto de um colega sentado ao meu lado, não posso negar que me senti mais livre.

Os preconceitos são inimigos da criação. No entanto, muitos deles revelam-se nos exercícios, nos jogos, nas atividades de ensaio. Quando tomamos consciência de alguns (como por exemplo, «a minha idade não me permite fazer certas coisas», «nunca vou conseguir fazer aquilo que outros são capazes, ou fazer tão bem como eles», «o melhor é não dar demasiada importância a certos aspetos»), percebemos que encontramos um território para trabalho individual. Mas a consciência e a vontade por si só não fazem nada nestes casos. É preciso mesmo fazer alguma coisa, ou seja, não ficar a ver os

outros: tentar, persistir, impor a nós próprios uma certa disciplina até alcançar resultados a determinado nível – por exemplo, treinar o centro de equilíbrio, que é uma técnica que favorece o andar no espaço cénico, contribuindo para a desenvoltura e elegância do movimento. Por vezes, uma pequena coisa implica muito esforço, e é só à custa de muita persistência que se consegue algum resultado ou mudança – por exemplo, o controle adequado da respiração, sem o qual não se conseguem obter determinados resultados de modo a poder imprimir corretamente uma certa expressão na fala. Outras, mais do que esforço implicam apenas tomadas de atenção: estar atentos à mesma coisa em determinadas situações semelhantes aviva a nossa capacidade de memorização para situações futuras, torna-nos mais sensíveis e isso vai contribuindo para melhorar certos aspetos – agilizar movimentos, robustecer o à vontade, interagir mais descontraído.

O que é que tudo isto tem a ver com a estética?

Entendo a estética na prática teatral – uma das componentes a par da técnica e da ética, como acima referi – como atividade que contribui para complementar e tornar mais sensível mas nunca menos perceptível a história que se quer contar. Mas também entendo que a prática teatral por si mesma nos permite desenvolver ou refinar uma sensibilidade estética. Assim, por exemplo, um adereço poderá ser necessário ou supérfluo, uma cor poderá ser preferível a uma outra, uma marcação poderá ser imprescindível, um ritmo poderá ter que ser refeito, uma palavra poderá ser mudada, etc., mas para optar por uma coisa em vez de outra é necessário desenvolver uma certa inteligência e delicadeza de gosto. Ora, este género de coisas não se faz em abstrato, faz-se recorrendo à experimentação prática.

No *Exercício Final de 2011 (Poemas com Sophia)* – Poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen –, a disposição das cadeiras destinadas ao público foi pensada em função da visibilidade. As almofadas nas cadeiras melhoraram decerto o conforto que lhes pudemos prestar. Sem as almofadas, a rigidez do tampo das cadeiras poderia interferir indiretamente na concentração do espetador. As estantes¹⁵⁵, embora destinadas a servir de apoio à leitura dos poemas, tendo adquirido um lugar específico no conjunto da sala, quer em relação ao público quer em relação à disposição da luz auxiliar da leitura, acabaram decerto por tornar mais elegante e aprazível o próprio espaço físico de apresentação do *Exercício Final* em questão. A dicção, o ritmo da leitura, a projeção da

¹⁵⁵ Foram utilizadas duas estantes (uma estante *alta* e uma estante *baixa*) para evitar reajustamentos ao nível da altura, já que alguns leitores eram claramente mais altos do que outros.

voz e o modo de ler, que foram muito trabalhados nos ensaios, conjuntamente, realizados na perfeição, enobrecem o dizer. O contrário, ou seja, qualquer falha ou desvio, perturba o ato na sua totalidade. O mesmo é aplicável à interpretação dos poemas e ao poema final, cantado em uníssono. Dizer ou interpretar individualmente um poema é bem diferente de entoar (cantar) um poema em uníssono. Mas é fácil de perceber que uma falha ou um desvio de um elemento se repercute negativamente na harmonia, ou seja, na sua qualidade estética.

Muitos outros exemplos, ligados ao espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*, e que portanto fazem parte da totalidade da minha experiência e aprendizagem, podem ser referidos para ilustrar aspetos variados que influenciaram de forma positiva a qualidade estética de um espetáculo, e que têm contribuído ao mesmo tempo para o desenvolvimento da minha própria aprendizagem neste sentido.

Assim, se é verdade que alguns aspetos ligados à estética do espetáculo são claramente mais determinantes, justamente porque estão desde o princípio ao fim de um espetáculo numa relação contínua com a totalidade do mesmo, porquanto gozam de um carácter permanente (por exemplo: «a pedra» ou «a árvore»), outros são-no menos (por exemplo: «a lua», posta em relevo a partir da primeira entrada em cena de *O Menino*)¹⁵⁶, ou não são de modo nenhum determinantes, precisamente porque em relação aos anteriores são contingentes, isto é, poderiam ser substituídos por outros sem interferirem no valor conjunto (por exemplo: os «pauzinhos» destinados a marcar o ritmo dos passos na história paralela de «Ema e a Mãe»¹⁵⁷).

Portanto, embora a cenografia de uma peça tomada em conjunto não possa deixar de ser entendida numa relação muito estreita com a estética, nem todos os elementos da parte cénica têm a mesma valência ou o mesmo significado. Por exemplo, tenho dificuldade em atribuir valor estético aos projetores, embora a iluminação desempenhe uma função importante. No entanto, é fácil de imaginar ou de reconhecer que um mau desempenho na disposição da luz, uma avaria parcial num projetor, ou um corte total na corrente elétrica seria suficiente para interferir negativamente na estética de um espetáculo. Mas, comparativamente, bem menos importante ou relevante do que a iluminação parece que poderá ser por exemplo, os «pauzinhos» destinados a marcar uma função rítmica. Ou mesmo o banco cénico que serviu de lugar a partir do qual os quatro homens entoavam

¹⁵⁶ «*O Menino faz subir a lua na moldura, ao fundo.*» v. Texto do espetáculo. *Godot22*. p.32.

¹⁵⁷ «*Ema faz dois percursos. Os nove passos são acompanhados de som de pauzinhos.*» *Idem*. Primeira Fuga (*A partir de Footffals*). p.12

o prelúdio¹⁵⁸ e as três mulheres representavam a terceira fuga¹⁵⁹. Podemos imaginar outros dispositivos que no lugar destes realizassem a mesma função sem que daí resultasse necessariamente um bem menor.

Os figurinos (chapéus e calçado incluídos) também entram no número das coisas que se podem isolar e ver do ponto de vista estético separadamente do conjunto. No entanto, se a sua qualidade, o tecido e o *design* fossem extravagantes, é muito provável que provocassem distração.

Quando entramos no domínio da ação, e portanto da linguagem cénica em sentido amplo, a complexidade estética é notável. De modo algum se pode deixar de lado a palavra, mas a expressão facial, corporal, motora, mais o gesto, o movimento, a posição, a contracena, ou seja, tudo aquilo que no dizer de Fernando Amado se torna signo, ou que é significativa e que ao longo da representação é necessário articular corretamente – *religiosamente*, sem poder deixar de modo algum integrar a cenografia ou o espaço cénico –, no âmago da dinâmica da história que se quer contar, em suma, que dizer senão que a estética é aquilo que contribui para tornar mais sensível mas nunca menos perceptível a história?

Portanto, a estética na nossa prática teatral, vista desta maneira, parece que acaba por englobar a necessidade de um ator em cena ter que se entregar completamente a viver um papel (Stanislavski), a necessidade de dar alma à poética que liga todos os signos do palco à plateia (Amado), a necessidade de esvaziar o seu interior de tudo aquilo que perturba esta comunicação (Peter Brook) e, por conseguinte, a necessidade de uma preparação que implica uma radical abnegação de si mesmo (Grotowski). E tudo isto sem deixar de levar a sério a «pragmática», termo que Peter Brook utiliza para caracterizar a estética ou todas as questões artísticas – aliás, foram apresentados vários exemplos de decisões relacionados com o trabalho de cocriação em grupo que fizemos em torno da preparação e apresentação ao público, quer do *Exercício Final de 2011 (Poemas com Sophia)*, quer da preparação e concretização do espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas* (cf. *supra* p.10).

¹⁵⁸ «Bam, Pim, Pam e Pum em cima do banco.» v. Texto do espetáculo. *Prelúdio* (A partir de *That Time*). p.1

¹⁵⁹ «Entram Vi, Ru e Flo. Sentam-se no banco.» p.24

APOLÍNEO E DIONISÍACO

Da consulta dicionarizada (v. DELPPEAO)¹⁶⁰, o mitónimo Apolo está na base do adjetivo apolíneo: «relativo ao Sol», «formoso como Apolo». O adjetivo «dionisíaco» tem por base o mitónimo Dioniso (do grego *dionysiakós*, «relativo a Dioniso», pelo latim *dionysiäcu*). Na filosofia de Nietzsche, segundo esta mesma fonte, o dionisíaco está «ligado ao princípio da exaltação trágica e patética da vida» e o apolíneo, que poderá ser utilizado como qualificativo de algo «em que há contemplação da beleza e da harmonia», e «domínio de si», resulta de um princípio oposto.

Luís Lourenço, na análise introdutória que faz da obra de Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, filósofo que admiravelmente captou o sentido do trágico a partir da tragédia antiga, interpretado como equilíbrio dinâmico entre opostos, sintetiza esta complementaridade fundamental entre os dois princípios da seguinte maneira:

«A bela aparência apolínea e a exaltação dionisíaca, enquanto expressões que originariamente remetem para dois princípios separados e opostos: – o princípio da individuação (Apolo) e o princípio da identificação com a Unidade Primordial (Dionisos) – fundem-se maravilhosamente na tragédia e a contradição original transformou-se então em fraterna complementaridade.» (Nietzsche 1995: 24).

Do ponto de vista da prática teatral – pelo menos no contexto com o qual nos identificamos –, a ideia de complementaridade, e de equilíbrio necessário, entre estas duas pulsões ou forças instintivas é importante para nós, na medida em que nos ajuda a arrumar e a compreender melhor a relação de forças entre a parte racional e a parte emocional globalmente presentes na estruturação e criação da atividade teatral como um todo.

Neste mesmo sentido, prezamos, sobretudo pela utilidade, o romance de Herman Hesse, *Narciso e Goldmundo*, entendido como recriação do confronto e conciliação dos dois opostos, já que a partir da sua leitura acabamos por distinguir e compreender melhor os aspetos apolíneos e dionisíacos que acontecem na prática artística coletiva e no percurso de aprendizagem e envolvimento de exigência individual nela implicada.

Em depoimentos destinados a suportar o entendimento da força dionisíaca presente na construção de um objeto artístico, prestados por alguns profissionais de teatro, por exemplo, Fernanda Lapa, atriz e encenadora, reconhece que na fase da *construção* da

¹⁶⁰

(Infopédia 2003-2013): 10 set. 2012

personagem um ator pode experimentar a diluição extática – elemento dionisíaco. No entanto, no palco, o ator, porque precisa de ter o controlo sobre si próprio – elemento apolíneo –, segundo ela, dificilmente pode entregar-se ao dionisíaco totalmente (Marques 2010: 75-80).

Manuela de Freitas, entrevistada no mesmo sentido e âmbito, considera que o elemento dionisíaco acontece, mas nunca senão sob pelo menos duas condições fundamentais: que o ator, ou atriz, confie absolutamente na preparação e orientação do encenador, e que, enquanto ser humano, seja autêntico desde o princípio até ao fim da sua pesquisa interior nos momentos da experimentação e, posteriormente, no contexto da atuação (Marques 2010: 80). A justificação do revolvimento de si até às entranhas prende-se exclusivamente com a profunda convicção e amor sagrado ao teatro que, segundo Manuela de Freitas, «é acima de tudo, um exercício de humanidade» (*apud* Marques 2010: 80), que deve caracterizar o teatro hoje, tal como antes caracterizava a tragédia grega. Impregnada por esta forma de fazer teatro, que assimilou nas lições práticas de Adolfo Gutkin, reconhece não ser capaz de trabalhar a teatralidade senão dentro desta modalidade técnica, que é tanto ética quanto estética.

António Branco, enquanto investigador da filosofia que está na base desta mesma prática teatral, na sua Lição apresentada nas provas públicas de Agregação, destaca o que neste processo de preparação teatral pode inibir fortemente o ator:

«Em princípio, aquilo de que mais medo temos é do desconhecido: o medo da loucura pode assim ser encarado como sintoma principal da nossa ignorância sobre os mecanismos próprios da irracionalidade e do inconsciente, quando libertados da jaula em que, por motivos vários, os aprisionamos.» (Branco 2012: 11).

Este confronto dionisíaco de um ator consigo próprio, ou se quisermos, o vislumbre de aspetos que não podem aflorar à superfície senão sob a forma de «loucura», bem resguardada, já que por definição somos geralmente apolíneos, bem comportados, equilibrados (calibrados) e belos, e aparentemente seguros, pode ainda aclarar-se com a seguinte passagem ou dizer de Narciso a Goldmundo:

«Só desejo que te tornes Goldmundo dos pés à cabeça. Mas [...] para mim és ainda demasiado pouco tu próprio.» (Hesse 2009: 57-58).

Esta prática teatral, que reclama um confronto direto do ator consigo próprio e, conseqüentemente, um envolvimento total dos pés à cabeça, a qual deverá ser

destemida, e portanto, «louca» ou dionisíaca, está sem dúvida bem longe da controversa interpretação de Denis Diderot (1713-1784) acerca da criação do ator, que ainda hoje dá que pensar (Borie et al. 2004: 153)¹⁶¹. Num dos seus textos mais célebres, Diderot propõe um modelo naturalista e/ou psicológico de criação baseado no estudo e imitação rigorosa de aspetos exteriores do comportamento, de tal modo que a matriz da representação implica sempre o mesmo tipo de preparação. Assim, um ator bem preparado nunca deixará de poder atuar com o mesmo rigor e, no mínimo, está destinado a fazer sempre uma boa atuação. Além disso, qualquer alteração ou diferença entre uma representação e a representação seguinte resultará sempre num acréscimo positivo. Isto é possível porque a preparação lhe confere um poder absoluto sobre a sensibilidade, ou seja, o domínio completo sobre as suas emoções. Portanto, o que predomina na criação teatral baseada neste modelo, como é bom de ver, é o estudo predominantemente racional – apolíneo.

Mas o mesmo não se verifica no pensamento e na prática de vários autores, como aliás se depreende do que tenho vindo a expor.

A prática teatral de Stanislavski, que parte da preparação do ator, e logo se estende à criação, apesar de se inscrever no naturalismo (Borie et al. 2004: 370-371), não se coaduna com o realismo anterior, um realismo baseado numa imitação, ainda que admirável sob determinados aspetos, automatizada e muitas vezes mecânica. Enquanto o modelo anterior comportava uma preparação baseada no estudo rigoroso da personagem, baseada no princípio da bela aparência, o modelo proposto por Stanislavski, baseado em princípios qualitativamente diferentes – o princípio da atividade interior e real, o da “criatividade inconsciente, por meio da técnica consciente” e o princípio da “sinceridade das emoções” (2008: 77-80) – implica, além desse estudo, o conhecimento e o envolvimento físico dos sentimentos e das emoções próprias do ator. Assim, colocar o ator num «estado criador» implica assegurar-lhe as condições para que o subconsciente «funcione naturalmente». Mas, sendo este o objetivo fundamental decorrente do método implementado por Stanislavski, diz ele nas considerações que faz aos seus alunos:

¹⁶¹ António Branco apresenta um conjunto de considerações sobre a arte de representar à maneira de Diderot que espelham claramente o quanto esta dista e se opõe de forma inconciliável às concepções de teatro que elegem por modelo o paradigma da autenticidade, assimilado por vários mestres de teatro contemporâneo sobretudo a partir de Stanislavski (Branco 2011^a: 25-34).

«[...] é triste quando considerações gramaticais avassalam o poético [...], mas, ainda assim, não se pode passar sem a gramática.» (2008: 335).

Portanto, à dimensão dionisíaca que comporta a transformação profunda do ator, e confere à criação um realismo vivo que o distancia claramente do modo de fazer teatro tradicional, sob o ponto de vista da estruturação, é necessário acrescentar a dimensão racional ou apolínea.

Mais arrojada é a visão e a repercussão da conceção de teatro avançada por Antoine Artaud (1896-1948). Embora na prática tivesse passado quase despercebida, a sua proposta experimental de teatro, conhecida a partir da publicação dos seus «escritos teóricos» (1956) – (v. Molinari 2010: 358) –, repercute-se posteriormente em vários autores – Peter Brook e Grotowski, por exemplo.

Para Artaud, a transformação que se deve operar no teatro ultrapassa de longe o campo e o aspeto psicológico da preparação do ator (Borie et al. 2004: 447-460). Privar ou manter o espetador distante do teatro, numa atitude de contemplação, muitas vezes divertida, equivale a perpetuar a distância e o divórcio da criação teatral em relação à criação cultural. O teatro só poderá ser levado a sério a partir do momento em que é capaz de romper com esta separação, em que possa ser capaz de intervir e exercer uma função direta na cultura. Uma função redentora. Ora, isto implica a vários níveis uma grande reviravolta.

Aquilo que menos redime o homem, segundo Artaud, ou que menos contribui para retirar o homem da penumbra e desnudá-lo, é o texto, a palavra, que é decerto aquilo que mais se interpõe entre o que dizemos ser e fazer e o que somos. Também é aquilo que mais contribui para embalar e manter sossegadas as forças mais recônditas e recalçadas – forças que apesar de tudo emergem de nós e se manifestam de vários modos. Ou para manter e perpetuar o divórcio entre a realidade teatral e a realidade cultural. Ou, finalmente, para inquinar a relação entre a emoção dionisíaca e a racionalidade apolínea. Por outro lado, o peso do texto, em vez de vencer a inércia, que caracteriza o modo como a maior parte das pessoas que frequenta o teatro se sente, promove-a. Visionário e confiante numa proposta teatral inovadora, diz ele o seguinte:

«É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem, impavidamente, se torna o senhor do que ainda não é e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode ainda nascer, desde que não nos contentemos a ser simples órgãos de gravação.» (Borie et al. 2004: 449).

Não é portanto de um teatro contido nos limites da palavra, nem amordaçado ou comprimido pela interpretação verbal, ou que faz da extensão cénica um complemento literário, este que Artaud propõe, acreditando aportar um sentido novo à vida humana:

«Para Artaud, o teatro é uma operação mágica, ou seja, cultura em ação, interessada: a sua função é fazer explodir os abcessos colectivos e trazer à tona todo o mal, toda a imundície no indivíduo e na sociedade, sendo por isso negro e cruel.» (v. Molinari 2010: 358).

A proximidade física entre o ator e o espetador é reconhecidamente uma condição que caracteriza esta revolução, mas, por si só, e isoladamente, pouco significativa. A alquimia artaudiana envolve outros aspetos fundamentais, mudanças que alteram de forma visível a «práxis cénica», e que carecem de sentido, se não forem compreendidos à luz do seguinte pensamento: «O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve ou pela morte ou pela cura.» (Artaud [1938]: 36).

A analogia que Artaud estabelece entre o teatro e o flagelo da peste não traz facilidades ao ator, antes pelo contrário, exige certamente uma forte preparação corporal, física, o envolvimento total das suas faculdades, cuja exigência ultrapassa claramente a pesquisa estritamente verbal:

«O estado da vítima que morre sem destruição material, é idêntico ao estado dum actor totalmente devassado e perturbado por sentimentos que não lhe trazem qualquer benefício real.» (Artaud [1938]: 28).

Do mesmo modo, tal ideia não comporta boas notícias para o espetador. A alternativa é clara, e portanto, implica sempre uma coisa ou outra, ou mata ou redime. Vermo-nos tal como somos, não camuflados ou «ordenados» como habitualmente nos apresentamos a nós próprios, mas revolvidos como acontece ao espírito humano abalado pela peste, por essa doença que desencadeia e impele o indivíduo a fazer o que supostamente não imaginava ou abominava, e «[...] por meio da qual todas as potencialidades perversas do espírito se fixam, quer sobre um indivíduo, quer sobre um povo.» (Artaud [1938]: 34), é isto o que teatro de Artaud tem para oferecer. Uma narração cénica de acontecimentos que, no dizer de Grotowski, provavelmente «transcendia a razão discursiva e a psicologia» (1975: 82). Talvez em que o envolvimento das personagens e dos espetadores, decerto impulsionados por uma forte componente dionisíaca, visava

purgar e incitar o homem e as coletividades humanas a golpear «a baixeza, [e] a hipocrisia deste nosso mundo» (Artaud [1938]: 36).

Muitos terão sido aqueles que terão testado as ideias avançadas por Artaud, pondo à prova no plano experimental o teatro da crueldade. Mas poucos, no dizer de Grotowski, depois de o experimentarem, terão chegado à conclusão que o teatro artaudiano, tal como ele o terá pensado ou intuído, influenciado pelas interpretações que fez dos modos de fazer teatro oriental, é inexequível sem uma técnica bem fundamentada e adequada às nossas comunidades. Peter Brook, que foi um dos primeiros experimentalistas deste teatro, terá sido dos poucos a admitir esta conclusão. Ainda no dizer de Grotowski, Artaud terá intuído, tal como antes Nietzsche, que a força espiritual e a dinâmica da representação teatral subsistem no mito. Ora, era exatamente porque ainda perdurava o mito e uma «fé única» (Grotowski 1975: 85) na cultura da Grécia Antiga que os espetadores celebravam e viviam a narração teatral nas antigas tragédias numa inteira comunhão. Na nossa época, desvirtuada dessa categoria e desse espírito, isto é, reabilitá-la em toda a sua dimensão é praticamente uma utopia.

Seguro na interpretação crítica que faz do pensamento artaudiano, Grotowski poderá ser também aquele que mais procurou estudar, sistematizar e implementar na prática teatral a visão grandiosa do teatro concebido por Artaud. Diz ele o seguinte:

«Mas quando Artaud fala de libertação e crueldade sentimos que se aproxima de uma verdade que podemos verificar. Sentimos que um actor atinge a essência da sua vocação quando se empenha num acto de sinceridade, quando se revela, se abre e se dá num gesto extremo e solene, não recuando perante nenhum obstáculo que os usos e os costumes lhe imponham.» (1975: 88).

Provavelmente com esta ideia em mente, ao fundar o Teatro Laboratório, o que é que Grotowski pretendia senão criar as condições adequadas e apropriadas que tornassem possível a revelação plena e estruturada de um ser humano, aceitando somente aqueles com vontade e coragem de não ter defesas, a coragem de revelar-se ao ponto de abdicar totalmente da sua própria vontade? E onde é isso possível senão num teatro com características laboratoriais? No nosso dia-a-dia, diz Grotowski, «vivemos apenas a metade» (1975: 88), ou seja, uma parte de nós mesmos vive apenas na sombra, não se manifesta. Ou, caso se manifeste, «se liberte da jaula» (cf. *supra* p.69), arrisca-se a ser incompreendido e cerceado.

Tais condições essenciais, segundo Grotowski, envolvem o ator num processo do qual resulta uma partitura final, ou seja, um conjunto de elementos fundamentais à performance do ator, baseada num trabalho sistemático de eliminação de resistências e obstáculos, físicos e psíquicos, com as quais o ator se depara nas incursões necessárias ao subconsciente (1975: 92). É ao mesmo tempo um processo que implica confrontação com os limites que a vida quotidiana impõe ao indivíduo e, por isso, resulta num autoconhecimento profundo, num domínio corporal da organicidade total do ator. E é, em último lugar, uma autorrevelação absolutamente sincera diante do espetador que acontece quando um ator abnega totalmente de si. Assim, sendo, como diz Manuela de Freitas «é acima de tudo, um exercício de humanidade» (cf. *supra* p.69).

O APOLÍNEO E O DIONISIÁCO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Um dos apontamentos que eu retenho da reflexão ou análise pós *Exercício Final de 2011 (Poemas com Sophia)* reza assim: «Tudo o que nos correu bem é bom e o que nos correu mal é ótimo!» O *Exercício Final* consistia basicamente na leitura pública e na interpretação de um conjunto de poemas selecionados e trabalhados individualmente e em grupo — Poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen . Ora, o que a mim me correu mal foi a leitura de um poema. No final da primeira leitura (li o poema duas vezes mais), a uma interpelação do professor António Branco sobre a qualidade da prestação, terei dito qualquer coisa mais ou menos assim: a estante (sobre a qual apoiávamos a folha do poema) quase saltou ou fugia...; ou seja, a minha tensão interior ou o meu corpo não estava em sintonia com a minha mente, e vice-versa. Embora esta apresentação tenha sido uma experiência inédita na minha vida, dado nunca ter lido poesia diante de espetadores, é evidente que a causa do meu estado de ansiedade ou nervosismo, de certo modo desmesurado, não era alheio ao meu estado de alma interior. Teoricamente, custa a acreditar que o sistema nervoso interfira com alguém capaz de se entregar totalmente à leitura, isto é, de viver plenamente a situação do momento, ou, o que vem a dar ao mesmo, estar absolutamente presente, compenetrado e concentrado simplesmente na leitura. Mais tarde, todavia, ainda nos começos do trabalho de conceção, estruturação e ensaios de preparação de *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*, chegámos a fazer algum trabalho experimental a partir de *Ohio Impromptu*, uma

peça de Beckett¹⁶². *Ohio Impromptu* é uma pequena peça que se desenrola num ato e que envolve duas personagens quiçá *gêmeas*, já que uma aparenta ser uma duplicação rigorosa da outra. A ação da peça consiste na leitura de um livro, cujo conteúdo poderão ser memórias das próprias personagens. Basicamente, a dramaturgia resolve-se em torno do ato de ler em voz alta e no ato de escutar. Assim, enquanto uma personagem lê para a outra, a que ouve, de vez em quando, dá uma palmada em cima de uma mesa e, sempre que se ouve uma palmada, um fragmento de leitura é repetido, isto é, relido. Estudado o texto, passamos a uma fase de ensaio. Em termos práticos parecia que tudo se resumia a que um lesse (o meu parceiro) e o outro (eu próprio) *acompanhasse* a leitura, neste caso, cénica. Era suposto que pudéssemos prescindir do trabalho de memorização textual, já que a cena, literalmente restringida a uma determinada leitura, implicava que eu no fim de contas fosse capaz de compenetrar-me totalmente a escutá-la. Mas, para tal, era preciso que *aquela leitura* não se esfumasse no mero som das palavras e, portanto, que o som das palavras não se aninhasse meramente nos meus ouvidos, de tal modo que as palmadas que eu tinha de dar em cima da mesa não ficassem reduzidos a meros impulsos mecanizados. Todavia, por mais que eu quisesse anular a sensação de pura mecanicidade, era praticamente isso o que sentia quase sempre. Sensação estranha, já que uma cena tão simples se tornava de repente tão incómoda, tão difícil de executar. Como fazer? – perguntava a mim mesmo – ou, como dar totalmente vida *aquela mão* sem me desligar da leitura? Ninguém é a sua mão, mas ali era talvez isso o que eu tinha que ser. Ser uma mão. Uma mão do tamanho da alma.

Diz Stanislavski que o melhor que nos pode acontecer quando estamos em palco a desempenhar um papel é entregarmo-nos completamente de corpo e alma à ação da personagem. Quem é que não entende isto? Mas, curiosamente, quando deparamos efetivamente com dificuldades, com as nossas próprias limitações, a questão «quem é que não entende isto?» dá lugar a outras, mais relevantes, tais como: «O que é que eu tenho que fazer para concretizar este papel?...»; «Que obstáculos me impedem de concretizar este papel?...»; «Que fazer para desobstruir os obstáculos que me impedem de representar este ou aquele papel?...»

As duas situações acima referidas, entre outras, retratam momentos do meu percurso, que é também o meu modo de procurar ou de me pôr em *jogo* no teatro.

¹⁶² *Ohio Impromptu* de Samuel Beckett veio a dar lugar a outro texto do mesmo autor, *That Time*, a partir do qual o *Prelúdio* do espetáculo foi articulado.

As conotações associadas ao termo jogo, segundo Huizinga, são tão variadas, por vezes até intraduzíveis de uma língua para outra, que qualquer tentativa de definição explícita está votada ao fracasso. Apesar disso, Huizinga reconhece no jogo uma «função *significante*» (2003: 17) e, neste sentido, ao caracterizá-lo do ponto de vista da ação, e da cultura, considera-o tanto uma atividade voluntária e livre quanto acessória ou supérflua. Supérflua, ou periférica à vida normal ou real do dia-a-dia, apenas na medida em que o jogo é sempre entendido como um «faz de conta» (Huizinga 2003: 38). Ainda assim, pode adquirir um caráter de obrigação moral ou de dever desde que apareça associado a uma função social, culturalmente reconhecida, como por exemplo um rito ou uma cerimónia (Huizinga 2003: 31). Aliás, é, neste sentido particularmente associado ao sagrado, que o jogo dionisíaco na prática teatral em questão é interpretado, ou melhor, vivido.

Mas se por um lado qualquer jogo, adverte Huizinga, gera ordem, por outro qualquer infração pode destroná-la:

« No interior do terreno de jogo reina uma ordem absoluta e peculiar. [...] O jogo cria a ordem, o jogo é ordem. [...] O mais ligeiro desvio pode “estragar o jogo”, despojá-lo do seu carácter e mérito.» (2003: 26).

Assim, apesar de o jogo não poder ser tomado a sério como levamos a sério uma profissão qualquer, um jogo, enquanto atividade lúdica, não implica menos envolvimento e menos seriedade do que uma profissão. Portanto, o jogo dionisíaco enquanto experimentação lúdica teatral requer uma preparação ativa que comporta ao mesmo tempo disciplina, amor e coragem. A entrega ao dionisíaco, paradoxalmente, visa retirar de nós alguma coisa, despojar o nosso ego, provocar a queda das nossas máscaras. Neste sentido, visa acima de tudo desinstalar a armadura com que nos cobrimos no dia-a-dia. O grande mérito neste jogo em que ganhar é perder, passa, pois, inexoravelmente pela nossa própria derrocada. Diria talvez Grotowski: uma preparação que «compreende Eros e Caritas» (1975: 20, 203), já que suscita abnegação e abandono total das resistências que retêm os nossos impulsos mais profundos.

Na vida, geralmente, errar produz consequências mais ou menos desagradáveis, graves ou inaceitáveis. Inclina-mos, por isso, tanto a autocensurar os nossos erros quanto a desaprovar os dos outros. Logo a partir da primeira fase de socialização, vamos tornando tanto mais propensos a desenvolver o sentido de responsabilidade, e sentimentos de culpa relativamente a certos atos, quanto mais vulneráveis nos tornamos

à influência que o juízo moral exerce sobre a nossa mente e a nossa consciência. Tornamo-nos, por isso, não só capazes de orientar a nossa conduta como de avaliar e julgar os nossos pensamentos e ações, e fazemo-lo com uma facilidade e com um sentimento de precisão tão apurados que acabamos por nos autoconvencer de que a consciência amestrada é individualmente o melhor juiz e carrasco de nós próprios. De certo modo tornamo-nos exímios cumpridores de hábitos, de regras, de obrigações e de códigos de moralidade estabelecidos. De certo modo, tornamo-nos seres que raramente gostam de falhar, e mesmo admitindo e até tolerando que «errar é humano», quando falhamos, sentimo-nos muitas vezes invadidos por sentimentos de culpabilidade.

Socialmente adaptado aos padrões convencionais da própria cultura, cada indivíduo vive a vida em grande conformidade com a realidade padronizada, já que qualquer outra manifestação de si mesmo, em público, inesperada, desajeitada, ou inoportuna socialmente, corre sempre o risco de ser mal compreendida, tolerada ou amada. Acabamos, no fundo, com o avançar da idade, por admitir ou reconhecer que não se pode viver em paz em sociedade senão vivendo de alguma maneira em conflito connosco próprios. No fim de contas, por via do poder que as forças exteriores ou sociais exercem na nossa consciência individual, no nosso modo de comportamento, bem como nas relações ou interação com os outros, acabamos por consentir, mais ou menos tacitamente, formas de mascaramento socialmente estabelecido.

Nietzsche, antes de Freud e de Jung, procurou não só interpretar como também propor vias de libertação dos grilhões e correntes enraizados há muito na cultura ocidental, forças e mecanismos que, acima de tudo, exercem sobre a nossa realidade (profundamente biológica, orgânica ou corporal) uma forte tirania, e que contribuem para o acentuado recalçamento da dimensão do inconsciente humano individual e coletivo. Na interpretação de Artaud, o indivíduo precisa de se libertar dos «abcessos colectivamente»¹⁶³ entranhados na sociedade. Grotowski, um pouco na mesma linha, dirá que vivemos a «vida apenas a metade» (1975: 88). E no dizer de António Branco, é assim que chegamos ao teatro (2012: 14).

Considerando o facto de Nietzsche ter sido, desde a publicação da sua *A Origem da Tragédia*, o melhor intérprete do trágico, e senão o mais influente filósofo na

¹⁶³ «Não achamos que a vida, tal como é e como foi concebida para nós, nos proporcione muitos motivos de exaltação. Dá ideia que, por meio da peste, um abcesso gigantesco foi colectivamente drenado, e que, tal como a peste, o teatro foi criado para extinguir abcessos colectivamente.» (Artaud [1938]: 35).

interpretação genealógica e crítica dos valores da sociedade moderna, aquele que nos delegou as mais profundas intuições do dionisíaco, contributo fundamental para a libertação das máscaras que acorrentam a vida humana, parece que, levados por ele, não podemos deixar de reconhecer que a arte, mas em particular o teatro, ou a arte de representar, é talvez o único lugar público onde o jogo dionisíaco pode voltar a acontecer, ou seja, onde o espetador conjuntamente com o ator pode cocriar, tirar as máscaras¹⁶⁴.

No entanto, a ser verdade, é preciso estabelecer alguma distinção entre escolas ou correntes de teatro, ou seja, entre formas diferentes de lidar com a visão estereotipada da natureza e condição humana, ou melhor com as máscaras que a deformam. Deleuze, que na charneira da filosofia de Nietzsche se debruçou sobre a condição do trágico e, por conseguinte, das máscaras que (en)cobrem o homem, talvez acrescentasse: e que lhe cerceiam o poder e a alegria de viver¹⁶⁵.

Do ponto de vista da história da arte de representar, a formação prático-teatral que logramos obter ao longo de dois anos do Mestrado na área de Teatro e Intervenção Social e Cultural é inseparável da «via da autenticidade», designação que caracteriza a corrente moderna inaugurada por Stanislavski, a partir do início do século XX, dando assim origem a uma tradição fortalecida por continuadores tais como, por exemplo, Grotowski e Peter Brook, ou mais próximo de nós, Fernando Amado, Adolfo Gutkin e Manuela de Freitas.

Num breve ensaio da autoria de António Branco, dedicado a evidenciar e a sustentar uma conceção particular de prática teatral na mesma linha acima mencionada, esse autor defende um modelo de aprendizagem teatral de orientação «genética» cujo modelo pedagógico pressupõe continuamente a presença magistral de um orientador de atores, ou seja, de um mestre absolutamente dedicado à transmissão, preparação e nobilitação da arte dramática segundo determinados princípios e valores (2010: 15-24). Dado que, parafraseando o autor, esta perspetiva engloba ainda duas outras noções constituintes ou fundamentais, a de «tradição» e a de «linhagem», segue-se que a prática teatral que

¹⁶⁴ «Assim, com o renascimento da tragédia, renasce igualmente o espectador artista, que fora substituído até então, nas cadeiras dos teatros, por uma insólita personagem de pretensões semi-eruditas e semi-morais, o «crítico». Na sua esfera tudo era, até então, artificial e postiço, porque da vida só tinha uma leve aparência.» (1995:182).

¹⁶⁵ «[...] era fatal que a filosofia só se desenvolvesse na história degenerando, voltando-se contra si, deixando-se prender à sua máscara. Em vez da unidade de uma vida activa e de um pensamento afirmativo, vemos o pensamento dar-se por tarefa julgar a vida, de lhe opor valores pretensamente superiores, de a medir com esses valores e de a limitar, a condenar.» (Deleuze 1981: 18).

define a aprendizagem que qualquer aluno realiza é sempre sustentada numa base de enriquecimento coletivo.

Em princípio, qualquer escolha que comporte responsabilidade comporta ao mesmo tempo determinados riscos. Mas os riscos da autenticidade não são de modo algum equivalentes aos riscos da arte de representar por via da imitação, à qual Stanislavski determinadamente se opõe. Pelo menos no seguinte a diferença é notável: enquanto o paradigma de representação sob a égide da imitação prescinde do envolvimento da personalidade do ator, no paradigma da autenticidade o ator tem que criar e representar a partir de si próprio, isto é, da sua totalidade psicofísica. Ora, dado que a pura imitação concentra a atividade da representação nos aspetos que definem de forma verosímil um ser humano, é muito provável que a imitação não requisite do ator um conhecimento de si próprio que exceda o conhecimento que ele tem de si na vida comum ou social, e por consequência não o implique senão em função de capacidades que o envolvem ou que o comprometem com um desempenho simplesmente apolíneo, isto é, técnico e racional.

Apolo, entre muitos outros atributos, era o deus da iluminação, do domínio de si mesmo, mas também da bela aparência. O apolíneo, enquanto atributo caracterizador do modo de existência do ser humano, de certo modo está ligado à ideia de que o indivíduo possui conhecimento e domínio de si próprio face à sua realidade intrínseca. E decerto, na base deste autodomínio, subsiste a crença muito enraizada de que possuímos capacidade suficiente para controlar o nosso modo de agir e de pensar, de ser e de estar, e até mesmo de sentir. Aparentemente, acabamos por nos autoconvencer de que somos uma espécie de deuses iluminados. No entanto, uma prática teatral na senda apolínea, preponderantemente discursiva e racional, não pode senão interpretar a atividade cénica em consonância com os limites e as leis que a própria sociedade impõe e os indivíduos acabam por subscrever.

Claramente diferente é a visão e o sentido do teatro na linha da autenticidade, já que em nome deste princípio de natureza ética toda a interpretação e criação da atividade cénica não se detém simplesmente na compreensão racional e inteligível das ações que concorrem para definir uma representação, mas, pelo contrário, implica uma entrega que comporta uma certa transformação interior, uma vivência dionisíaca que, no dizer de Grotowski, podemos expressar assim:

«Lutamos, pois, para descobrir a verdade sobre nós mesmos: para rasgar as máscaras com que todos os dias nos escondemos. Vemos o teatro – especialmente no seu aspeto palpável, carnal – como um lugar de provocação, de desafio que o actor lança a si mesmo e, indiretamente aos outros.» (1975: 203).

Na prática teatral em questão, a autenticidade é, pois, antes de qualquer outra coisa, um processo de aprendizagem ou (re)descoberta de nós mesmos, obviamente na medida em que proporcione formas de interromper a vigilância e a retração que nos impomos a toda a hora nas atividades quotidianas comuns e, ao mesmo tempo, não só se aceite tal desafio como se decida jogá-lo ou levá-lo sem renitências até ao fim. Neste sentido, dirá Grotowski: «A arte não pode ser limitada pelas leis da moralidade comum, nem pelo catecismo.» (1975: 203).

Portanto, sob estas condições, a redescoberta, sendo em primeiro lugar um processo estruturado e orientado sob vigilância e condução de um mestre, um orientador, é também um processo de libertação e de transformação consciente de nós mesmos diante dos outros. Aliás, neste mesmo sentido, Stanislavski, sabendo que nenhuma técnica faz milagres sem uma entrega decisiva e total dos atores a experiências conduzidas, orientadas, aborda este mesmo problema dizendo o seguinte aos seus alunos:

«Eu não lhes dou nenhum método técnico para adquirir controlo do subconsciente. Só posso ensinar o método direto de abordá-lo e se renderem ao seu poder.» (2008: 336).

E quando um dos alunos lhe pergunta como é que sabemos que estamos no limiar que possibilita a transição e a incursão numa experiência profunda ao nível do subconsciente, responde-lhe, da seguinte maneira: «– Seu próprio estado físico e espiritual lhe dirá o que está certo. Você sentirá melhor o que é verdadeiro e normal quando chegar ao estado que chamamos de *eu sou*.» (2008: 340).

A autenticidade no teatro, sendo pois uma condição fundamental, posta nestes termos, parece fácil. No entanto, sem este passo, que basicamente nos reconduz ao problema da presença, focado anteriormente neste trabalho (cf. *supra* 41 ss), não é possível entrar no processo de criação autêntica, aspeto fundamental que caracteriza esta conceção de teatro.

Do ponto de vista da minha própria experiência, quando começamos a fazer alguns exercícios que implicam exposição de nós mesmos, isto é, expressar diante dos outros aspetos particulares do nosso próprio espírito ou alma, embora sejamos de certo modo levados a acreditar que é relativamente fácil, ao fim de algumas sessões de trabalho,

vamo-nos apercebendo que os resultados logram as nossas próprias expectativas, isto é, invertem aquilo que teoricamente parecia bastante acessível, pois, apesar de tudo parecer depender de nós mesmos e de sentirmos que nos debatemos connosco próprios: as nossas resistências interiores parecem transcender o nosso desejo e vontade própria. E ainda que a frustração não nos desalente ao ponto de perdermos a motivação para continuar a exercitar a autorrevelação através de exercícios, jogos, ou improvisações, pessoalmente reconheço que não me faltaram razões para pensar que afinal não somos suficientemente livres. Mais ainda por saber que estamos apenas no teatro.

Os obstáculos e as resistências que interferem neste processo de revelação interior são deveras muitos e variados. Conforme o ponto de vista, podem ser mentais ou corporais, conscientes ou inconscientes, racionais ou irracionais, educacionais ou culturais, etc. Na prática, os mais detetáveis estão muitas vezes relacionados com um fraco controlo do ritmo respiratório, ou com a falta de domínio sobre a maneira como devemos lidar com os nossos músculos, ou como devemos tratar o nosso corpo para obter um relaxamento adequado. Quando assim é, a sensação à flor da pele é desconsoladora: parece que sofremos de paralisia gestual, e nada nos sai bem. A falta de flexibilidade e de vontade corporal acaba por condicionar e diminuir o grau de intensidade e de atenção que é fundamental para controlar o que estamos a fazer.

A título de exemplo, *À Espera de Godot*, de Beckett, empolgou-nos. Tratava-se da primeira escolha destinada à preparação do Exercício Final conclusivo do primeiro ano de Mestrado. Mas bastou pouco tempo, algum de ensaio, para o nosso orientador concluir que era premente mudar de estratégia. Largamos pois Beckett. Em substituição dedicámo-nos a trabalhar a poesia a partir de alguns poemas de Sophia Breyner. Mas tenho bem gravada a minha aflição anterior: tal como Stanislavski descreve no capítulo sobre «Descontração dos músculos», as minhas pernas, as minhas mãos, a minha espinha, pescoço, ombros e, seguramente, o meu rosto pareciam não estar comigo precisamente naqueles momentos de contracena. Ou se estavam, eu não estava bem com eles, ou seja, não estava bem na minha pele. Por isso, numa cena do diálogo entre Didi (que eu procurava interpretar) e Gogo, nada me saía bem. Havia portanto ainda muito trabalho a fazer ao nível das condições de libertação da tensão e da contração muscular ou corporal, sem as quais não é possível imprimir um seguimento sequenciado e justificado a qualquer trecho, numa representação.

Mas os obstáculos mais difíceis de identificar, e por isso mesmo de nos subtrair aos seus efeitos, são aqueles que remexem connosco de uma forma muito subtil, que nos dão muitas vezes a sensação, enganosa, de que o exercício, o jogo, a improvisação, a contracena, em suma, uma atividade, estão perfeitamente ao nosso alcance. O excesso de confiança provocado por esta crença geralmente deita por terra aquilo que fazemos. O mais estranho, depois da derrocada, ou melhor, do falhanço, é sentir uma espécie de sentimento de culpa associado ao facto de não termos conseguido realizar uma coisa que parecia estar ao nosso alcance. De qualquer dos modos, seja qual for a natureza ou a fonte dos obstáculos ou resistências, sempre que alguém está sob o domínio destes elementos que obstruem a criatividade e a autorrevelação, tudo aquilo que faz, ou que tenta exprimir por palavras, falas, gestos e sentimentos soa por todos os lados a falso, ou seja, acaba por ser inevitavelmente desconcertante. Em situações deste tipo, não se consegue exprimir realmente nenhum sentimento de verdade, condição necessária da autenticidade. Não passamos, como muito bem diz Stanislavski «[...] de máquinas às quais se deu corda.» (2005: 103).

Uma breve leitura de um dos capítulos da obra de Stanislavski que tenho vindo a citar foi suficiente para perceber que facilmente se pode incorrer em formas de prática teatral que desvirtuam completamente a demanda da autenticidade. Parafraseando o precursor deste modelo, a título indicativo, nomeadamente refere as seguintes: «a arte da representação», «a atuação mecânica», «a sobredotação amadorística» e, até mesmo, «a exploração em arte» (2008: 47-59).

Qualquer uma destas variantes da representação teatral representa pois um sério risco ou, se quisermos, um outro tipo de obstáculo contra a arte de viver autenticamente um papel. Paradoxalmente, diz ainda Stanislavski:

«É infelizmente verdade que vemos, não raro, grandes artistas, devido à fraqueza humana, se rebaixarem à atuação mecânica e atores mecânicos que, por alguns momentos, se erguem aos píncaros da arte verdadeira.» (2008: 59).

Ora, na prática, não nos faltavam oportunidades a todos que confirmassem as sentenças ou pré-avisos de Stanislavski. Era preciso, portanto, mudar de atitude interior face ao modo como nos predispúnhamos a fazer qualquer atividade, desde as mais aparentemente simples, ou as mais rotineiras, como o aquecimento, o jogo da bola, ou mesmo as improvisações (Branco: 2011b: 23-35). Era sobretudo preciso acreditar que erramos, não de vez em quando mas sempre, quando menosprezamos o princípio que

diz que no teatro todas as coisas que se fazem nunca se repetem, ou seja, devem ser feitas como sendo a primeira vez. Qualquer diligência menos determinada aumenta os riscos da mecanização, dos artificialismos e do comodismo, sementes que dão lugar aos estereótipos, aos clichés, e acabam por nos desviar de uma norma que Stanislavski sintetiza assim: «Amar a arte em nós e não nós mesmos na arte» (2005: 334).

Portanto, a maneira de nos precavermos seriamente contra todas as formas que se entranham em nós e nos fazem transigir passa não só por relativizar os nossos interesses particulares, mas acima de tudo por dar prioridade absoluta a uma entrega total que o teatro exige sempre de nós. A forma concreta de amar a arte desta maneira concretiza-se no cumprimento rigoroso da disciplina que é transversal a todos os participantes e da qual depende a permanência e a eficácia do grupo. Stanislavski, promotor e pioneiro deste modelo de prática teatral, adverte o seguinte:

«A grande maioria dos atores tem uma ideia completamente errada sobre a atitude que deve adotar nos ensaios. Acham que só precisam de trabalhar apenas nos ensaios e que em casa estão liberados.» (2005: 343).

A disciplina, portanto, é mais do que um corpo de normas mais ou menos tácitas ou tangíveis e internas ao grupo. É essencialmente uma atitude interior, uma prática e uma predisposição que se manifesta concretamente em ações individuais, cujo resultado por sua vez se reflete e condiciona a qualidade do trabalho e a coesão do grupo.

«[...] o actor é responsável pelos seus braços, pernas, olhos, rosto, pela plasticidade de todo o seu corpo, seu ritmo, movimentos e por todo o programa de nossas atividades aqui na escola.» (2005: 346).

Manuela de Freitas confirma isto mesmo e, sem renitências, de forma exemplar, assume a mesma atitude: «O actor é o instrumento de si próprio. [...] Se este instrumento [o corpo] não estiver bem afinado, é evidente que não sai coisa boa.» (Freitas 2006: 9-10).

À maneira das outras artes, que requerem dos artistas disciplina e dedicação plenas, Stanislavski sabe que o teatro não é, portanto, uma exceção. Pelo contrário. Por isso, ao estabelecer a comparação entre o ator e outros artistas especializados, sobretudo àqueles que alegam não disporem de tempo para integrar na sua vida diária um programa de trabalho individual para além dos ensaios, responde objetivamente o seguinte: «Mas o cantor, o pianista e o bailarino não dispõem de mais tempo do que [o ator ou intérprete]» (2005: 346).

Manuela de Freitas, defensora e transmissora inequívoca de uma prática teatral que se inscreve nos fundamentos e nos ensinamentos de Stanislavski, retrata na seguinte passagem de uma entrevista o espírito de dedicação e de exigência necessários que o teatro implica:

«O teatro é uma profissão e está-se sempre a aprender, a pôr-se em jogo, à procura. A minha escola diz-me que estou sempre a começar do princípio, por isso preciso de um encenador, de alguém à minha frente que, quando começo a fazer loucuras, me diga o que é bom e o que é péssimo.» (Fadda e Cintra: 49-50).

Considerando o facto d'A Peste se tratar de um grupo de teatro amador, podemos sempre perguntar até que ponto é que um ator amador, naturalmente com muito menos tempo para dedicar à prática teatral, poderá estar à altura deste enorme desafio. Embora me pareça bastante razoável aceitar a ideia de que o tempo pode determinar o grau de qualidade de trabalho do ator e, neste sentido, é claro que um ator amador estará sempre em desvantagem em relação a um ator profissional, julgo que o tempo por si só não é suficiente para garantir a um ator uma qualidade superior. Podemos, aliás, colocar a questão de outro modo: até que ponto é que um ator profissional pode estar à altura deste mesmo compromisso?

Porquanto, no que a mim concerne, sei, ou melhor, sinto, que este teatro, apenas se começa a fazer quando chegamos ao ponto de intuir e crer que determinante e decisivo não é aquilo que dominamos, supostamente associado e resultante de uma aprendizagem mais ou menos contínua e progressiva, mas aquilo que damos. Paradoxalmente, isso não resulta diretamente de uma aquisição, mais ou menos morosa, ou mais ou menos especializada. Resulta de um desprendimento espontâneo e sincero que transcende e põe por terra todo o nosso saber, incluído aquele que por definição associamos à experimentação ou aprendizagem. E é certamente isto que Manuela de Freitas diz na entrevista com toda a propriedade e sabedoria que a define: «A minha escola diz-me que estou sempre a começar do princípio» (Fadda e Cintra 2004: 50).

Portanto, entrevistada sobre a sua vida enquanto atriz de teatro, embora declare no decorrer da entrevista que um ator que trabalhe numa companhia de teatro profissional poderá ter que trabalhar oito horas por dia¹⁶⁶, e decerto assim foi tanto quanto pôde¹⁶⁷,

¹⁶⁶ Manuela de Freitas, referindo-se à Comuna, diz precisamente o seguinte : «trabalhávamos cerca de oito horas por dia, quatro horas de exercícios e quatro horas de ensaio.» (Fadda e Cintra 2004: 48).

julgo que entre linhas ela acaba por dizer que quando um ator atinge esta condição, sendo ele amador ou profissional, o tempo de treinamento que eventualmente os pode separar deixa de ser uma vantagem.

Parece-me oportuno finalizar agora esta exposição retomando o apolíneo e o dionisíaco enquanto princípios complementares que subjazem à arte do ator que escolhe de modo livre pautar a sua preparação e atuação artística em função de um princípio mais geral, ou seja, a autenticidade.

Embora julgue ter tornado evidente ao longo da presente exposição, como de resto noutros momentos do meu relatório (por exemplo, ao longo do desenvolvimento dos verbetes sobre a alma e a estética – cf. *supra* p.54 ss), que a autenticidade, mais do que um valor adquirido e estável, é um trabalho peculiar de pesquisa, parece-me importante agora reforçar a ideia e a convicção de que a autenticidade, neste sentido, implica sempre a presença de um orientador ou diretor de atores como condição essencial – aliás, ninguém é autêntico sozinho. Querendo fazer teatro, precisamos de nos apresentar ao outro, a um outro capaz de olhar para nós mesmos e de nos dizer que o que vê em nós, ou melhor, em mim, é verdade. Precisamos de levar realmente a sério a pungente e inquebrável questão, que porventura condensa toda a força da peça *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*: « – Alguma vez na vida foste capaz de te tratar por eu? »¹⁶⁸ E, tanto mais ainda deste modo assim deve ser quando, com humildade, reconhecemos que o teatro aqui defendido, fora de qualquer intenção de dissimulação ou de mentira, quer ser autêntico. Querendo realmente fazer teatro, vemos então que nos tornámos verdadeiramente autênticos diante do(s) outro(s) mais do que do nosso próprio ponto de vista, sobretudo porque o outro capta e ajuda a ver a partir de um ponto inacessível a nós mesmos as máscaras que nos mantém mais ou menos adormecidos ou no desconhecido.

Mas convém, a meu ver, dizer ainda o seguinte: sendo a autenticidade antes de mais uma pesquisa apolínea, justamente pela razão aduzida, ou seja, porque comporta sempre uma orientação deliberada e assistida, a autenticidade apenas se completa na medida em que um ator decida livremente deixar-se levar por um processo de inebriamento

¹⁶⁷ «A Comuna tinha muita gente e começou a haver contestações àquela Comuna, àquela filosofia, àquela maneira de estar e de fazer teatro. Quando rebentou essa contestação, eu [Manuela de Freitas] fui expulsa.» (Fadda e Cintra 2004: 47).

¹⁶⁸ v. Anexos: Texto do espetáculo. *Prelúdio (A partir de that Time)*. p.2

dionisíaco que, substancialmente, consiste numa experiência *sui generis* de (re)descoberta interior.

Assim, a título de conclusão definitiva, julgo poder evidenciar o seguinte:

i) que a força apolínea, que tende a manifestar-se em todas as dimensões da nossa vida psíquica, familiar, profissional, social e cultural, a maior parte das vezes impera com vigor excessivo sobre a corrente da nossa sensibilidade, da nossa inteligência e da nossa humana liberdade e capacidade de decisão (máscaras derivadas ou associadas à nossa personalidade afetiva, intelectual, e sócio cultural);

ii) que refreamos o que somos, por força do instinto apolíneo que carregamos para tornar patente o que julgamos por moralidade dever ser (máscaras derivadas do código da moralidade ou do quadro de valores mais amplo que estão na base das nossas crenças ou convicções), ou que por pragmatismo tacitamente ou imperativamente declaramos a nós mesmos e aos outros ter que ser (máscaras derivadas ou associadas ao pragmatismo que preenche a nossa vida ou ação diária).

Daqui resultam pelo menos as seguintes ilações, ou corolários, sustentados de uma ou de outra maneira por todos os mestres e pensadores, à exceção de Diderot, aos quais fiz referência:

iii) se tão pouco podemos deixar de ser apolíneos no teatro como sabemos ter que sê-lo no dia-a-dia quotidiano, no teatro o apolíneo não se sobrepõe nem serve para diminuir o dionisíaco;

iv) se por força da educação, da cultura e da moralidade a fronteira entre o apolíneo e o dionisíaco no nosso viver quotidiano é, no mínimo, estreitíssima, sabemos que por força da amoralidade que caracteriza a experiência da prática teatral, aliás, este teatro em particular, esta fronteira desconhece tais limites e,

v) o teatro é ainda um lugar e um espaço privilegiado onde se torna possível celebrar em comunidade, profundidade, seriedade e, sem dúvida, com sagrado sacrifício, o dionisíaco.

Visto quer como desvelamento e re(descoberta) de mim próprio através dos outros quer como serviço de desvelamento e libertação da humanidade, asseveramos que é sob a égide da força dionisíaca que o ator tem que travar um confronto direto consigo próprio. Confronto que, segundo Stanislavski, implica um trabalho de escavação subconsciente e, portanto, interior e real, segundo Artaud, comporta uma descida íngreme às forças mais recônditas que o homem mantém amordaçadas dentro de si, pela força e poder

coercitivo que a palavra e a cultura exerce sobre nós e pela falta de coragem ou de liberdade que perdemos e, segundo Grotowski, requer um desnudamento que consiste numa rendição total da vontade por amor à humanidade em nós e nos outros.

Guiado até aqui por quatro conceitos-chave – «alma», «estética», «apolíneo» e «dionisíaco» –, de seguida, de forma sintética e a título de conclusão desta parte do meu trabalho, pretendo: articular as referidas noções de modo a tornar mais evidente a sua relação; realçar as dificuldades fundamentais que senti na tentativa de verbalização de aspetos essenciais do processo de criação; e, de alguma maneira, à luz de uma «visão holística do ator» (Branco 2011^a: 48-52), apresentar uma breve reflexão acerca da possível contribuição do meu trabalho para a compreensão desta escola teatral.

ARTICULAÇÃO DOS CONCEITOS

Tal como referi, e acentuei diversas vezes ao longo deste relatório, a autenticidade é o eixo fundamental que invade todo o processo de aprendizagem e criação. É pois também o princípio que caracteriza todos os momentos e etapas da prática teatral em questão. Assim, a estruturação e dinâmica que levou à criação coletiva de *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*, desde os ensaios à representação em palco, rodou sempre em torno desta condição fulcral que caracteriza o paradigma de representação teatral inaugurado por Stanislavski, modelo que posteriormente foi desenvolvido e aprofundado por outros mestres contemporâneos.

Terá ficado claro que a autenticidade envolve o ator numa prática que reclama a sinceridade e a disponibilidade corporal e anímica de si mesmo, isto é, a vontade de experienciar aquilo que física e espiritualmente o define enquanto existente dotado de movimento, de sentimento, de emoção, vontade, de consciência e de pensamento próprios. Ora, é justamente no sentido de disponibilidade interior e de apego fiel a estas qualidades que se define a presença do ator no momento da representação em cena, ou em público, e que a qualidade da sua atuação é mais ou menos autêntica em função dessa mesma fidelidade orgânica que consiste em dar realmente vida a uma personagem ou a um papel. É ainda neste sentido que, e neste ponto seguindo à letra Fernando Amado, considero que «a alma do teatro é a *representação*» (1999: 142).

A estética da prática teatral em questão é indissociável da representação e, porquanto se disse a propósito desta, do princípio da autenticidade. Sujeita a este mesmo princípio, a estética teatral deve estar pois ao serviço do essencial. Neste sentido, a estética deve ser

entendida como um complemento fundamental da criação em pé de igualdade com a técnica e a ética, ou seja, contribuir para tornar mais sensível mas nunca menos perceptível a história que se quer contar.

Assim concebida, a estética está longe de se limitar apenas aos aspetos da forma, objetivamente visíveis em qualquer cenário, ou a outros adereços mais ligados aos atores, tais como por exemplo os figurinos. Mas também não se limita aos aspetos da poética textual, embora neste domínio a técnica desempenhe um papel de relevo, nomeadamente em relação à explicitação, dicção e controlo da projeção da voz, contribuindo assim para dar beleza rítmica à palavra ou à linguagem.¹⁶⁹ Não obstante a relevância destes aspetos, a estética envolve tudo o que se relaciona com a expressão corporal do ator, com aquilo que dele se manifesta nos movimentos, nos gestos e ações que realiza em palco.

Parafraseando Manuela de Freitas, o corpo do ator deve estar para a estética teatral como um violino bem afinado, ou um instrumento musical, deve estar para a música¹⁷⁰. De contrário, o desacordo e a desarmonia tomam conta do teatro, ou seja, da história que se quer contar.

Desempenhar um papel em cena não é o mesmo que desempenhar um papel na vida comum: embora ambos impliquem uma determinada preparação, que proporciona o exercício de determinadas competências, é óbvio que se excluem quando concentramos a atenção na natureza e finalidade respetivas de cada uma destas duas dimensões. Sabemos que a arte, de um modo geral, é substancialmente aparente, e o teatro é arte.

¹⁶⁹ Relevante para o treino e aperfeiçoamento técnico de determinadas competências fundamentais à prática teatral, para citar algumas, ao nível do desenvolvimento integrado das potencialidades da voz, do aperfeiçoamento da leitura e dos atos de fala e da valorização da memorização orgânica dos textos, foram inegavelmente os ensinamentos à base de exercícios práticos prestados por José Mário Branco e por Manuela de Freitas ao grupo d'A Peste. Tais ensinamentos, de modo particular, incidiram, por um lado, no domínio da respiração e projeção da voz, da variação de volume da caixa torácica, da relação entre a voz, o corpo e as emoções posta ao serviço da explicitação da materialidade e significados da palavra e, por outro lado, no domínio da entoação, dicção e pronúncia rigorosa das vogais e consoantes, no remate das unidades de sentido e na sustentação dos finais de frases, assim como na transmutação das palavras concretas e/ou abstratas em imagens concretas sequenciadas de modo a favorecer e a facilitar o processo de memorização orgânica de textos. Considerando que estes ensinamentos acabam por se repercutir qualitativamente na estética e ética que acompanha qualquer atuação, nunca é por de mais realçar o valor e a inegável importância destes ensinamentos magistrais de caráter acentuadamente técnico.

¹⁷⁰ «Ora, o actor é o seu próprio instrumento, é com este instrumento [apontando para o seu corpo] que o actor toca, conta, se exprime, emociona, diverte os outros. Se este instrumento não estiver bem afinado, é evidente que não sai coisa boa.» (Manuela de Freitas, in Neves 2006: 9-10). Partindo da comparação do mesmo par de conceitos, «instrumento musical/corpo físico de um ator» e «interpretação ou criação do músico/interpretação ou criação de um ator», Manuela Freitas serve-se da mesma analogia numa entrevista transmitida pela RTP2: (Gouveia 2011: 11-12).

Mas de um modo geral a vida não é aparente: aliás, no modo como a organizamos e vivemos, raramente a deixamos de tomar exageradamente a sério. Além disso, não esperamos uns dos outros senão que nos tomem a sério. Somos educados e sociabilizados para nos entendermos em tudo desta maneira. Nietzsche, ao qual me refiro neste trabalho a propósito do apolíneo e do dionisíaco, diria que vivemos numa cultura decadente, pesada, e por isso mesmo necessitada de renovação. Dado que o elemento racional, apolíneo, predomina exageradamente em todas as dimensões da nossa cultura, desequilibrando o modo de viver dos indivíduos, o teatro pode desempenhar um papel de intervenção e de libertação, a começar antes de mais com aqueles que aderem e gostam de fazer teatro.

Assim, o teatro da autenticidade, avesso à intelectualização da ação, opõe ao efeito maciço do apolíneo regulador do nosso modo de pensar, de sentir e de agir, uma força contrária, oposta, isto é, uma experiência dionisíaca. Mas a aprendizagem da prática teatral em questão que torna possível esta experiência complexifica-se, torna-se difícil e morosa, pois um iniciado nesta prática enfrenta várias dificuldades que resultam antes de mais de todas as convenções e hábitos inculcados na sua mente habituada a liderar as suas manifestações segundo os padrões e as convenções sociais. Aliás é assim que, parafraseando António Branco, cada iniciado chega ao teatro¹⁷¹. Ora, estar totalmente aberto e disponível para se entregar a uma experiência deste género, que aposta na iniciativa total dos impulsos físicos, orgânicos, provenientes das vísceras, recusando deste modo a liderança habitual da mente, comporta muito treino, muita disciplina, mas sobretudo muita luta contra o medo de si próprio, contra o eu moldado e ajustado aos ditames dos padrões culturais, que nos reconduzem frequentemente à retração das manifestações mais profundas do eu (e da alma).

A experiência dionisíaca, se for levada a cabo, conduz de alguma maneira a um êxtase, a uma diluição ou inebriamento que dá lugar a rasgos de coragem da alma. Sendo, no fundo, uma experiência consciente da irracionalidade, acaba sendo também uma experiência libertadora das amarras ou das máscaras sociais da personalidade social que nos impedem de manifestar a animalidade que (também) faz parte da condição humana.

¹⁷¹ «Desde o primeiro minuto são, por isso, alertados para ela [confidencialidade absoluta], com o devido enquadramento explicativo que acabo de referir e que, no caso deles, tem a ver essencialmente com a criação de condições para se poderem ir libertando dos elevados e naturais níveis de inibição com que, habitualmente, chegam à primeira aula.» (Branco 2011^a: 41).

Representar, dentro desta concepção teatral, implica portanto tornar presente o que habitualmente trazemos escondido. No fim de contas, trata-se de uma experiência fora do comum, na medida em que o ator é impulsionado e orientado pelo encenador, mas ele próprio tem de tomar a iniciativa e decidir pôr em jogo as duas forças ou pulsões opostas mas complementares.

Portanto, qualquer ator filiado nesta concepção é claramente confrontado com um conjunto de princípios que implicam, além de uma preparação técnica e de uma aprendizagem estética, uma sensibilidade ética que o ensinam a «aprender [...] a não fingir» (Branco 2001¹⁷²: 37-45), isto é, a criar condições para imergir, assim fazendo a alma emergir e manifestar-se sem medo.

A HOLÍSTICA ENTRE OS CONCEITOS

O significado do termo holismo (Do grego *hólos*, «todo» + ismo), no âmbito das ciências sociais, aparece associado a método:

«[...] na área das ciências sociais, método em que, para explicar um fenómeno particular ou individual, se deverá analisá-lo como resultante de um conjunto de ações, crenças ou atitudes coletivas, pelo que o indivíduo é considerado como um elemento dentro de uma estrutura social que orienta e explica a sua ação.»¹⁷²

e, no âmbito da medicina e da psicologia, ligado à ideia de doutrina.

«[...] segundo a qual o homem, enquanto um ser indivisível, tem características que faltam aos seus elementos constitutivos.»¹⁷³

Stanislavski, comparando as peculiaridades do ofício do ator com as do escritor, do compositor, do pintor e, sem ir mais além, do escultor, considera que nenhum destes chega a ser fortemente afetado pela «pressão do tempo». Em contrapartida, se pensarmos que o ator, irremediavelmente, além de ter que trabalhar sob essa condição, pois atua sempre no presente, tem que contracenar durante a criação em função de um conjunto de atores, pese embora a diferença, não podemos deixar de reconhecer que a criação no seu todo, isto é, englobando as componentes fundamentais da ética, da técnica e da estética, é que dá significado à sua atuação particular. Neste sentido, apela

¹⁷² (Infopédia 2003-2013): 21 out. 2012

¹⁷³ (Infopédia 2003-2013): 21 out. 2012

qualquer ator, não a olhar para a criação como um trabalho individual, mas essencialmente como «senso de empreendimento conjunto» (2005: 333).

Grotowski, na mesma linha de entendimento da ação do indivíduo em relação ao conjunto de elementos, esclarece na sua «Afirmação de Princípios» o seguinte:

«Antes de um homem decidir fazer qualquer coisa, deve primeiro acordar uma linha de orientação e, depois, agir nesse acordo de modo coerente. [...] Os fundamentos básicos do nosso método são, para o nosso grupo, essa linha de orientação. O nosso instituto está preparado para examinar as consequências desta linha de orientação.» (1975: 208).

Interpretando esta mesma linha de orientação, António Branco salienta que as escolas de teatro que assumem «uma visão holística» do ator cultivam e efetivam de facto um equilíbrio entre as três componentes fundamentais, nomeadamente: a ética, a técnica e a estética. Neste sentido, reforçando a relevância e a supremacia do equilíbrio do todo relativamente à interdependência das partes constituintes, assinala que «[...] a desvalorização ou sobrevalorização [de uma componente em relação às outras] perverte o processo de criação e a relação com o público.» (Branco 2011^a: 49).

Assumindo pois a holística como o traço distintivo da prática teatral que temos vindo a referir, é meu propósito apresentar uma breve reflexão neste sentido, tomando por base os conceitos que tratei nos verbetes apresentados: alma e estética, bem como apolíneo e dionisíaco.

À representação, entendida como alma do teatro, ligamos a presença da pessoa do ator, totalidade humana, que na presença do espetador conta uma história de uma determinada maneira, num determinado espaço e tempo que se desenrola no presente.

À estética, estritamente ligada à alma do teatro, ou seja, à representação, em pé de igualdade a par da ética e da técnica, tendo por função ocupar-se da beleza do espetáculo teatral, compete apurar e cuidar de todos os aspetos que concorrem para tornar sensível o conteúdo da história sem a intercalar ou desviar do essencial. Portanto, admitindo hipoteticamente que um ator descuide o trabalho da componente estética que é necessário impor à sua preparação individual, por exemplo, da voz, da respiração, do corpo, do texto, é evidente que ele estará a falhar do ponto de vista ético e técnico, porque o seu desempenho compromete a criação e o dever que tem em dar de si o seu melhor ao grupo e ao público. No fundo, lesa a alma da representação. Ou seja, desequilibra a criação e mancha o teatro.

À luz do princípio da autenticidade, apresentámos o apolíneo e o dionisíaco como princípios subjacentes à estruturação e preparação da experiência e prática teatral que, de certo modo, à maneira da ética, da técnica e da estética, interatuam, procurando o reequilíbrio entre si.

Assim, à luz da visão holística, e naturalmente segundo o mesmo princípio, da autenticidade da «escola», o ator que se entrega totalmente à experiência do inebriamento dionisíaco não pode compadecer-se ou ter medo das máscaras que são necessárias desvelar na preparação de um papel ou de uma personagem que quer criar, já que, qualquer subtração à entrega e abnegação que esta experiência exige está certamente destinada a provocar desequilíbrio entre estas duas forças que representam o dentro e o fora de uma personagem, desvalorizando um dos elementos em relação ao seu oposto.

Portanto, ou um ator entra em cena fazendo jus da sua presença enquanto totalidade psíquica e física, ou arrisca-se a ter que se refugiar no fingimento, princípio que caracteriza o modo de expressão teatral das escolas que regem a estruturação e a preparação dos atores na base da imitação e que é radicalmente oposto à autenticidade e verdade.

Assim, embora este trabalho de relatório focalize e tenha sido estruturado em função de quatro conceitos, nenhum deles deve ser entendido senão em função dos outros. Se, na prática coletiva, nomeadamente nos ensaios, tratamos de algum conteúdo específico mais em separado, por exemplo, técnico, uma posição, uma marcação, um movimento, ou estético, tais como, iluminação, de adereços, ou de andamento em palco, ou ético, de autorrevelação, resultante de uma improvisação, que é sempre uma experiência particular guiada pelo nosso orientador, fazemo-lo apenas por razões de metodologia, de estratégia ou economia de desgaste de energia na preparação.

Parafraseando de novo António Branco, se durante os processos de preparação, alguns aspetos de conteúdo necessários à criação são tratáveis mais ou menos destacadamente, no fim de contas, todos eles ganham pleno sentido caso contribuam particularmente para a criação no seu todo. Assim, apesar de serem concebidos e estruturados a partir de uma base experimental, sem a qual não haveria recursos ou matéria humana na criação, a conjugação e ligação entre si obedece sempre ao « princípio geral da interdependência» (Branco 2011^a: 71).

VERBALIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO

Qualquer obra de criação artística que se apresente ao público proporciona um tipo especial de experiência. Assim, de qualquer observador ou espectador é de esperar que se pronuncie acerca da sua própria experiência, digamos, simplesmente, estética. Fernando Amado, a propósito da experiência estética teatral, afirmava que qualquer espectador, na sua época, se sentia perfeitamente à vontade para emitir em qualquer altura um juízo acerca do teatro (1999: 159). Embora seja bastante provável que alguns juízos fossem mais acertados do que outros, surpreendente seria que houvesse algum espectador capaz de emitir algum entendimento acertado acerca dos processos de criação de uma obra ou espetáculo teatral, já que o espectador está ligado ao teatro apenas enquanto cocriador do espetáculo, mas, pelo menos que se saiba, nunca enquanto cocriador dos processos de criação.

Mas, estando um ator diretamente envolvido na complexidade da teia dos processos de criação teatral, ou seja, em situação absolutamente privilegiada, como se explica que possa estar em situação análoga ao espectador, digamos, quando tem que falar sobre a sua própria experiência ou vivência pessoal?

Os processos de criação teatral envolvem um ator num conjunto de atividades que implicam, pelo menos:

- A interpretação ou processo hermenêutico do texto literário, alguns dos quais podem implicar tradução ou revisão de traduções já efetuadas, como foi de resto a composição em questão, *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*, resultante de algumas peças de Beckett (cf. *supra* p.9);
- A compreensão de uma conceção poética e dramaturgica, que por sua vez o envolve ou compromete com um papel e uma linha de orientação de trabalho coletivo;
- Um trabalho individual consequente em compreensão, memorização (decorar através da invenção imaginativa de imagens concretas) e expressão textual (dicção, projeção, entoação, etc.);
- A «representação artística [que] depende da experimentação efectiva, por parte do actor, das emoções, sentimentos, sensações necessárias à criação da personagem» (Branco 2011^a: 71);
- E uma entrega sem restrições, todas as vezes que coparticipa no ato de representação, componente crucial de todo o processo, sem a qual, aliás, não há criação no sentido estrito da conceção referida diversas vezes neste relatório;

De um modo geral, uma boa parte das coisas que as pessoas fazem na vida são pensadas em função do interesse e motivação pessoal, mas também em função das suas próprias capacidades e possibilidades ou meios disponíveis. Mas há muitas outras coisas que as pessoas fazem seriamente na vida cuja concepção e finalidade se sobrepõe aos interesses individuais. No teatro, embora todas as coisas que um ator faz tenham de ser pensadas, tenham de ter «um propósito determinado» (Stanislavski 2008: 65), qualquer atividade combina sempre com um conjunto de possibilidades e de meios que dependem da coletividade e da presença ou interação dos seus membros.

Assim, por exemplo, embora façamos vários exercícios individualizados de improvisação, nenhum deles pode ser, senão indevidamente, tomado como um acontecimento ou ação individual. Na verdade, sem a copresença e o papel do orientador na direção da improvisação, conjuntamente com os colegas em situação de observação participante, essa ação não poderia ter virtuosidade, nem significado, pois, sem uma palavra do orientador de atores, não saberíamos o que dizer acerca do valor de cada improvisação. Ainda que digamos sempre alguma coisa da experiência que realizamos, ficamos sempre aquém da necessidade de uma avaliação imparcial. Aliás, não é raro que alguns colegas nos despertem para algumas falhas de atuação que nos escapam completamente durante a execução de um exercício, de um jogo, de uma improvisação ou de uma tarefa aparentemente simples de expressão, de um ato de fala, de dicção ou de projeção ou da voz.

Quando alguém se envolve e se concentra totalmente numa tarefa, depositando nela todo o poder das suas faculdades sensoriais, emotivas e intelectuais, todas as demais coisas à sua volta deixam de existir, ou deixam de ser sentidas como tais. A este estado de compenetração total numa coisa só, na nossa prática teatral, damos frequentemente o nome de presença. Sempre que atingimos esta plenitude, atuamos ao mais alto nível nos processos de criação, ou seja, ao nível do subconsciente.

«Quando o ator está completamente absorto em algum objetivo profundamente comovente, de modo a lançar-se à sua execução com todo o ser, apaixonadamente, alcança um estado que chamamos de *inspiração*. Nesse estado, quase tudo o que faz é subconsciente, e ele não tem noção consciente de como efetua seu propósito.» (Stanislavski 2008: 363).

Portanto, quando nos abandonamos a este poder de atuação criadora, tal como diz Stanislavski, temos fortes possibilidades de atuar sob a égide da inspiração e, quando assim acontece, podemos dizer que as dificuldades de descrição dos processos criadores são de veras difíceis. Um pouco à maneira de um espetador, ficamos sem palavras!

CONCLUSÕES EM FORMA DE EPÍLOGO

i

Os conhecimentos adquiridos durante o primeiro ano do Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes (especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural), designado como «visita guiada ao universo do ator», por si só, proporcionaram-me as ferramentas necessárias para desempenhar e assegurar com dignidade acrescida e competência suficiente a atividade teatral com alunos do ensino secundário – razão que me levou a procurar esta formação superior. Embora na altura da entrevista de seleção de candidatos, em setembro de 2010, assim como na introdução do presente relatório (cf. *supra* p. 4), tenha referido a título de motivação de segunda ordem o gosto pessoal pelo teatro, agora reconheço mais que este motivo acabou por determinar a razão da minha opção por fazer um Trabalho de Projeto em torno de um projeto coletivo de criação artística, em vez de uma Dissertação.

ii

Tendo sido o primeiro ano do curso de Mestrado concluído com um Exercício Final que consistiu numa apresentação intitulada *Poemas com Sophia*, apresentação organizada e estruturada ao pormenor, assim como preparada e vivida com a máxima entrega e dedicação, mas não tendo sido uma apresentação propriamente teatral, este novo projeto tornava possível uma vereda mais arriscada, e ao mesmo tempo um envolvimento e aprofundamento maiores.

iii

No decurso do processo de concretização do Trabalho de Projeto coletivo d'A Peste – projeto prático, porquanto implicava materializar a produção e apresentação de um espetáculo de teatro, de natureza estritamente artística (cf. *supra* p.8) e teórico, na medida em que cada elemento do grupo coparticipasse na descrição e reflexão de conceitos específicos do património de uma escola teatral ligado ao projeto de investigação «Teatro e Linhagem: um caso austríaco-argentino-português» (cf. *supra* p.10) – temi que não fosse capaz de estar à altura de um compromisso que se revelou tanto mais sério quanto mais exigente do que no início eu supusera.

iv

É normal que um grupo exerça uma influência mais ou menos forte sobre os indivíduos que o constituem. Também é normal que, em grupo, alguns elementos se manifestem mais do que outros. Mas, quando em certos momentos de ensaio sentia alguma inibição

anímica ou contração interior, que me deixava tenso e me bloqueava a expressão corporal, perguntava-me por que razão tal acontecia: até que ponto estava eu sendo suficientemente livre e até que ponto estava interiormente empenhado em participar na solenidade que envolve toda a atividade ou jogo teatral?

v

Sabendo que a ética, a técnica e a estética subjacente à aprendizagem estruturada e metodicamente trabalhada nos ensaios tem a ver com o desenvolvimento de capacidades corporais, vocais, emotivas, volitivas e intelectuais cujo domínio se repercute na atuação, e sabendo que não ter necessidade de pensar noutra coisa senão no papel ou na atuação é um dos objetivos supremos do teatro, face às minhas dificuldades, contra as quais luto, questionava-me até que ponto era possível eu vir a estar totalmente presente durante uma representação.

vi

Embora o princípio da disponibilidade implicasse de nós, em qualquer atividade de ensaio, trabalho, disciplina, abnegação e risco, uma entrega completa de nós mesmos a tudo o que fazíamos, sentia que estava num grupo qualitativamente diferente. Inicialmente associava o à vontade e as qualidades peculiares dos atores d'A Peste ao facto de possuírem uma avultada experiência, comparativamente connosco, isto é, os novos elementos. Mas, ao longo das sessões de trabalho, e conseqüentemente de uma experiência de maior interatividade, de maior comunhão e de ajustamento, fui mudando de opinião: nenhum deles fazia mais coisas, ou procurava fazer coisas mais surpreendentes ou vistosas. Mas também não se inibiam de manifestar organicamente pequenas coisas que não deixavam de ser diferentes e interessantes, que se manifestavam de forma simples, nos gestos, nos sons, em suma, no modo de ser. Não se tratava, portanto, apenas de mais entrosamento e experiência. Tratava-se sobretudo de maturidade artística, ou melhor, de capacidade, de talento, de companheirismo, mas sobretudo de uma enorme liberdade interior. Na prática, pensava eu, neste novo contexto de aprofundamento e de aprendizagem, cada ator d'A Peste, com a sua experiência e talento peculiar, estava apenas a por em prática um dos ensinamentos mais admiráveis da ética e do pensamento de Stanislavski e fundamentais a uma arte que não se realiza senão em função de um coletivo de pessoas que gostam de fazer teatro e encontram no teatro um sentido para além delas: «Neste empreendimento, um trabalha por todos e todos por um.» (2005: 342).

Embora o aquecimento no início de cada sessão de trabalho continuasse a ser um exercício feito coletivamente, tal como no 1º ano do curso, de repente, n' A Peste, parecia que o formato deixara de ser o mesmo. Dado que as diferenças eram notáveis, era quase inevitável que na minha cabeça ocorressem comparações relacionadas com a experiência passada: o ritmo, a intensidade, por vezes até a sequência dos movimentos de massagens localizadas e das descargas de energia a que o próprio exercício nos obriga, variáveis individualmente, é certo, mas, ainda assim, tudo isto não era bem igual. Era como se este grupo tivesse decidido romper com uma sincronia ou rotina que entre nós – grupo de mestrandos – se instaurara e cristalizara.

Já no exercício da bola, que além de complementar o aquecimento corporal se destina a exercitar a capacidade de entrega total a uma atividade interativa, na medida em que cada participante não pode sequer pensar que está a jogar, pois isso é suficiente para causar uma má receção ou devolução da bola, rompendo imediatamente aí a interatividade permanente que o dinamismo do jogo bem jogado permite alcançar, embora não encontrasse diferenças quer no formato quer nos objetivos, o modo como os elementos veteranos d'A Peste imprimiam energia, e alegria no jogo, ritmo, flexibilidade e agilidade na receção e entrega da bola, se por um lado dava para sentir que havia qualquer coisa de positivamente novo, por outro lado permitia compreender que este exercício, realizado n' A Peste, me pedia mais do que aquilo que se alcança com a simples técnica.

Quando passávamos da fase do aquecimento e do relaxamento, para a fase dos exercícios/improvisações, o grau de exigência era naturalmente mais elevado, e por conseguinte as minhas dificuldades individuais aumentavam. Embora tivéssemos voltado a fazer um ou outro exercício que já conhecia do ano anterior, como, por exemplo, o exercício do leproso, o exercício do espelho, o exercício das palavras – (Branco 2011^b: 38-42) – destinados a treinar e a desenvolver capacidades (imaginação, atenção, concentração, expressão, interação, etc.), foi sobretudo em contexto de exercícios de improvisação, que têm sempre um caráter de surpresa, que fui dando conta do caminho que me faltava percorrer para atingir um estado de espírito verdadeiramente criador – (cf. *supra* p.62). O facto de o nosso orientador nos dividir em pequenos

grupos, nos quais incluía sempre um ou dois atores veteranos d'A Peste a contracenar com um dos mais recentes, foi muito positivo e instrutivo. Particularmente elucidativa foi uma pergunta que o ator Márcio Guerra introduziu numa improvisação quando se apercebeu que uma improvisação não estava a ir pelo bom caminho: «Que é isso?».

x

A mesma pergunta – *Que é isso?* –, repetida pelo menos duas vezes, pelo colega ator, já com alguns anos de experiência, naquele preciso momento e contexto de improvisação, caiu dentro de mim mesmo como uma bomba. A idade, a minha idade, que de vez em quando eu acabava por utilizar como argumento de autoanálise e justificação face às dificuldades que sentia nas atividades de improvisação, deixava de ter pés. A única exigência que ele acabava por fazer com tal pergunta tinha apenas a ver com a autenticidade. No fundo (mesmo que não fosse essa a sua intenção, o que não é relevante para a minha ilação), à luz das ocorrências na improvisação, acabava por nos dizer que de nada nos valia a técnica e a estética se não tivéssemos a coragem de nos entregarmos absolutamente de corpo e alma a uma improvisação. Ser verdadeiro era apenas o que pretendia que fôssemos. Podíamos pois concluir que nada acabava por dar certo quando alguém se subtraía ou descurava esta componente essencial.

xi

Na vida comum, não nos faltam ocasiões para sermos verdadeiros. Mas, de um modo geral, se somos sobretudo verdadeiros com as pessoas com quem estabelecemos ligações e laços de confiança muito fortes, em situação e circunstâncias menos familiares acabamos por ser mais reservados, mais precavidos, mais seletivos nas nossas conversas. Por vezes, mais do que comedidos, chegamos até a ser opacos. Mas, no teatro, nós acabamos sempre por constatar que um estado de oscilação entre a revelação e o ocultamento de nós próprios não aguenta o desafio da verdade e da autenticidade em questão. A única verdade que serve de fasquia à autenticidade é aquela que resulta de uma abnegação total do nosso eu, a maior parte do tempo toldado por pensamentos apegados ao passado ou molestado por preocupações relativas ao futuro¹⁷⁴.

¹⁷⁴ «A mente é um instrumento magnífico se for usada correctamente. Contudo, se for usada erradamente torna-se muito destrutiva. Falando com mais exactidão, não se trata tanto de você usar a mente erradamente – geralmente não a usa de maneira nenhuma. É ela que o usa *a si*. É a doença. Você acredita que é a sua mente. É a ilusão. O instrumento tomou conta de si.» (Tolle 2010: 37).

A maior parte das minhas improvisações, sobretudo no início, foram bastante dificultadas pela forma muitas vezes inábil como lido com interferências e resistências moldadas pela minha forma de pensar e de ser. Por exemplo, umas vezes porque confundia imitação com criação (o caso do *dentista*, referido neste relatório – *cf. supra* p. 51), outras porque provavelmente sentia medo de enfrentar o público (ter permanecido de costas durante toda a improvisação – *cf. supra* p.63). Quase sempre, mesmo não sabendo se era selecionado para fazer uma improvisação, sentia uma certa vontade misturada com uma certa aflição. Não querer errar provavelmente explica muito as dificuldades que eu acabava por sentir. Ensaiar, nessa altura, era quase sinónimo de qualquer coisa como: *tenho que fazer bem*.

Estou em crer que este tipo de sentimento, que me ocorria, contrário ao estado de vazio necessário à criação de que Peter Brook tão bem explica, deve ter desempenhado um papel enorme na minha própria descoberta e progressão. É claro que, do ponto de vista dos princípios ou da boa atitude quanto à predisposição para experimentar os exercícios, eu não me encontrava nas melhores condições, ou seja, não me encontrava absolutamente disponível. Encontrava-me mais na situação de alguém que está numa espécie de tribunal com poucas possibilidades de ser absolvido. De certa maneira eu estava mais preocupado com um resultado aceitável do que propriamente com a rendição total às improvisações. Falhar incomodava-me. E isso obrigava-me a pensar mais do que a render-me às condições adequadas à criação. Ou seja, a minha mente antecipava-se sempre ao meu próprio corpo, dava-me imediatamente ordens, mas, estranhamente, eram ordens medíocres. Era como se a minha mente fosse uma espécie de *pessoa* que, não sabendo nada daquilo, me queria convencer que era muita sábia. Eu julgo que isto explica em boa parte o facto de eu ter falhado várias improvisações.

Estou hoje convencido que se não tivesse ultrapassado esta fase, provavelmente teria razões de sobra para concluir, como por exemplo, José Mário Branco, que a certa altura largou o teatro porque não sentia prazer, ou seja, não se realizava daquela maneira (Branco 2011^a: 61).

No entanto, penso ter passado dessa fase sofrível, uma fase de falhanços ao nível das improvisações, para uma fase construtiva, recetiva, menos aflitiva e pensativa, para uma fase aberta. Uma espécie de relaxamento mental que me fortalece ou dá mais confiança e consistência interior.

Quanto ao projeto propriamente dito, ou seja, tendo em conta as dificuldades do processo de criação das personagens que desempenho, nomeadamente com entradas nas cenas: «Prelúdio»; «Marcha» e «Interrogatório», qualquer uma das personagens envolvidas em cada uma destas partes implicou um trabalho de contracena.

No Prelúdio, a contracena resultava fundamentalmente de um intercâmbio que ia do canto à voz dirigida ao público, podendo ser entendida como uma síntese condensada da história que queríamos contar. No caso da Marcha, a contracena praticamente estava reduzida a determinados movimentos mais ou menos automatizados, podendo ser interpretados como signos de recalamento ou de subjugação, dado serem fantasmagóricos. Por sua vez, no Interrogatório, a contracena desenvolvia-se com base num texto simples, caracterizado por um *diálogo* à base de repetição de frases curtas e de monossílabos, podendo ser interpretado, na mesma linha de atividade onírica, como manifestação da força de um poder despótico.

Trabalhar uma personagem pode ser visto como um investimento pessoal. De facto, investimos muito de nós mesmos. Mas, antes de ser um investimento pessoal numa personagem que nos foi atribuída, é antes de tudo um investimento do grupo em cada elemento, liderado por um orientador que nos guia e nos orienta. Acredito que este investimento começa logo a partir do impacto da distribuição. Impacto, sim, porque, digamos, é a *personagem* que vem ao nosso encontro. Nesse exato momento, se nos apanha totalmente desprevenidos, é o melhor que nos pode acontecer.

Mas o teatro faz-se de pequenas coisas. E todas elas requerem atenção. Iludimo-nos todas as vezes que prestamos mais atenção a umas e menos a outras. Embora as mais simples pareçam fáceis, e talvez por isso menos importantes, progressivamente fui-me dando conta de que requerem a mesma entrega que as mais complexas.

No início, por vezes, a ênfase e a relevância prestada a uma letra, a uma sílaba, a um movimento, a um gesto, a um exercício, a um jogo, ao cumprimento de uma regra, ao respeito absoluto por um princípio, chegavam-me a parecer excessivos. Por fim, fui reconhecendo que a qualidade da criação teatral assenta tanto no domínio completo dos atos de fala de um papel quanto na dicção clara das sílabas e das letras de cada palavra, tanto na expressão facial quanto num movimento de torsão corporal, tanto numa inclinação do tronco para um lado ou para outro quanto na distensão ou contração de um dedo da mão ou do pé, tanto na compenetração da visão, da audição ou do tato, quanto do olfato ou do gosto, tanto no domínio das nossas capacidades intrapessoais quanto na capacidades de interação na contracena com os outros.

Falhar apenas uma destas aparentes miudezas talvez não seja suficiente para estragar um espetáculo. Mas não se pode pensar que uma simples falha seja insuficiente para destronar uma totalidade. Uma simples palavra dita de uma maneira em vez de outra é suficiente para criar uma ambiguidade. E uma ambiguidade é suficiente pra bifurcar o sentido de uma história que se quer contar. Não havendo maneira de a desfazer ou de a remediar, ela pode permanecer até ao fim, como se fosse um projetor bipolar sempre ligado. Aprendi, por isso, que o teatro não se faz sem vigilância cerrada, sem rotinas e sem disciplina firme.

Mesmo assim, há fatores que nenhuma disciplina, rigor ou perfeição técnica pode dominar. Esses fatores são de natureza inconsciente. Tal como na vida comum somos por vezes surpreendidos por lapsos que se manifestam na nossa comunicação verbal ou gestual, corporal ou mental, nada assegura que, em cena, um ator chegue sequer a tomar consciência deste tipo de interferências subterrâneas durante a atuação. Isto não quer dizer que o inconsciente seja a fonte de todas as interferências. Há outro tipo de imponderáveis que acontecem, quer ligados às contingências da situação psicofísica dos atores ou ao comportamento das pessoas que assistem ao espetáculo, tais como: uma indisposição momentânea, uma dificuldade respiratória, a associação repentina de um tom de voz a uma ideia. Eis, aliás, a título de exemplo uma situação específica que aconteceu comigo: José Mário Branco e Manuela de Freitas estiveram presentes num espetáculo de antestreia na qualidade de espetadores e de observadores especiais.

Lembro-me bem de, em cena, momentos antes de entoar a minha primeira parte do canto dos quatro homens do *Prelúdio*, ser repentinamente trespassado por um pensamento mais ou menos bizarro que poderei exprimir ou condensar através da seguinte questão: «Meu Deus, o que irá pensar este homem (José Mário Branco) assim que me ouvir cantar?» Embora este tipo de interferência não tivesse sido suficiente para me bloquear ou impedir a representação, certo é que naquele preciso momento alguma coisa se passou dentro de mim e me arrancou, ainda que momentaneamente, do meu estado de presença.

xxiii

Paradoxalmente, fui aprendendo que não podemos alegar que o inconsciente seja um fator impeditivo da criação. Pelo contrário, na conceção de teatro aqui defendida, a energia do inconsciente ao serviço da atuação é o que de melhor pode acontecer a um ator em cena. Sem tal substrato, um ator comporta-se como um músico incapaz de retirar os olhos da partitura, com medo de errar alguma nota. No fim, assemelha-se mais a um técnico do que a um intérprete. Não posso pensar que isto se aplique a outros e me deixe a mim de fora. Nestes casos, os fatores impeditivos são normalmente resistências mais ou menos identificáveis ou conscientes, mas difíceis de vencer: o medo de falhar, de criar situações disparatadas, de não arriscar por falta de segurança, de cair no ridículo; mas também a falta de coragem de me expor completamente sem ameias, sem obliterações conscientes ou semiconscientes.

xxiv

O ditado popular «água mole em pedra dura tanto dá que fura», de certo modo, caracteriza a minha atitude pessoal face ao caminho que foi necessário percorrer para sentir alegria e prazer no teatro. De um modo geral, considero que o meu percurso durante estes dois anos que culminaram com a representação de *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas* foi feito de convicção, de empenho e de persistência.

xxv

Aprendemos, muitas vezes à custa dos erros que cometemos e das dificuldades que sentimos, a encarar o teatro como uma arte concreta que requer enorme trabalho e elevada disciplina. Mas requer sobretudo um imenso respeito sempre que fazemos de novo qualquer coisa. Em rigor, parece que a única coisa que se aprende é que tudo quanto fazemos nunca o voltamos novamente a poder fazer.

Contudo, perante este facto imutável, inerente à natureza do dizer e do fazer peculiar do teatro, podemos sempre melhorar. Por isso, só me resta continuar a trabalhar, a lutar, a estar disponível, pois, tal como diz Grotowski: «Um actor tem de estar sempre pronto a entrar no acto de criação no momento exacto determinado pelo grupo.» (1975: 207).

Há algo dentro do espaço cénico que exige um respeito absoluto por cada coisa que acontece vinda dos outros ou de nós, mesmo quando nos surpreende positivamente ou não nos agrada. E isso é uma das maiores lições que eu recebi: é a sinceridade e a verdade. Noutras ocasiões da minha vida, em que fiz algum *teatro*, não tinha sequer a preocupação de pensar se era correto fingir. Fingir era como se fosse um dogma em todas as circunstâncias. No fundo procurava salvar a todo o custo a «bela aparência». Nesta *escola* aprendemos a fingir precisamente para inverter e evitar esta tendência corrosiva que acaba por afastar muitas pessoas do teatro.

Um ator, na medida em que conta, não a sua pequena história, nem uma história qualquer, mas uma história plena, universal e verdadeira, pode ainda assim estar longe de se tornar um autêntico representante de humanidade. A humanidade no teatro não exige do ator apenas a verdade apolínea da história que se quer contar. Exige que ele seja capaz, não de hipnotizar o público, mas de estabelecer a ponte entre a cena e a plateia. Para tal é necessário que esqueça «a sua individualidade particular e passageira» (Amado 1999: 129) e, fiel apenas a essa verdade, se entregue totalmente a ela de princípio ao fim: que ela se torne êxtase, autorrevelação, encontro dionisíaco. É esse o critério da verdade no teatro. Aliás, o único critério ou condição capaz de *arrancar* o público ao «ramerrão da existência quotidiana» (Amado 1999: 133).

Do dizer ao fazer, como é evidente, o percurso e as dificuldades são enormes. Mas, se durante algum tempo tive dúvidas, pois perguntava a mim mesmo se era mesmo possível vivenciar o êxtase que nos arrebatava as entranhas, tenho agora a firme convicção de que confundia as minhas dúvidas com as minhas dificuldades. Sei (aliás, sinto) que quando depositamos total confiança num encenador e nos deixamos guiar por ele, começamos a superar as interferências, a perfurar as ameias à nossa volta e, deixando-nos ir, acabamos por chegar ao fundo de nós mesmos, às profundezas da alma.

xxx

Nesses raros momentos de enorme liberdade, em que nos tornamos metade humanos e metade divinos, a fé toma conta de nós, e depois... depois deixamos que tudo aconteça.

xxxii

Tendo em conta que tivemos que nos readaptar ao espírito d'A Peste, atualmente, o nosso à vontade em grupo é bastante mais fluido do que no início. Sendo verdade que uns são mais espontâneos, mais livres, mais disponíveis e mais criativos do que outros, não deixa de ser verdade que a criatividade não tem apenas a ver com a capacidade que cada um tem de estar inteiramente à vontade no grupo. No entanto, constato que isso continua a ser mais notável nos colegas que andam nisto há mais tempo. É óbvio que somos nós quem beneficiamos do à vontade e criatividade deles. Funcionam para mim como uma referência, e como um estímulo, um desafio a mim mesmo, pois penso: se eles podem, eu poderei pelo menos tentar.

xxxii

Levado até aqui pelo apoio permanente de todos os meus colegas, nunca abaixo do enormíssimo apoio do meu orientador, nem do refrescante apoio dos conselheiros artísticos d'A Peste, dos quais emana o significado e o sentido deste empreendimento conjunto e comunitário¹⁷⁵. Sim, até aqui. Mas de verdade também pela determinação da minha própria vontade e capacidade de sacrifício e pela força da paixão pelo teatro que se reacendeu na minha vida e alma, sinto ter remado e chegado ao fim com eles no mesmo barco.

¹⁷⁵ «A arte do actor é para servir a comunidade, porque o actor é responsável pelo espectáculo, e o teatro é arte.» (Fadda e Cintra 2004: 53).

BIBLIOGRAFIA

- Amado, Fernando (1999). *À boca de cena*. Lisboa: & etc.
- Artaud, Antonin [1938]. *O teatro e o seu duplo*. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda. 1996
- Barilli, Renato (1989). *Curso de Estética*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa.
- Bíblia (1978). *Bíblia Sagrada*. Direção de Frei Alcindo Costa. Vários tradutores e revisores. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos).
- Borges, Gabriela (2009). *A poética televisual de Samuel Beckett*. São Paulo. Brasil. Annablume Editora.
- Borie, Monique; De Rougeant, Martine e Scherer, Jacques (2004). *Textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Estética Teatral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Branco, António (2010). Para a caracterização do conceito de «escola de teatro»: uma questão genética. In Borges, Gabriela (org.). *Nas margens. Ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais*. Lisboa: Gradiva.
- Branco, António (2012). *Ensaio de uma ideia de pedagogia teatral: leveza, rapidez, exactidão, visibilidade, multiplicidade*. Faro: Universidade do Algarve. [Texto da Lição apresentada no âmbito das provas de agregação, cedido pelo autor.]
- Branco, António (2011^a). *Oficina de Teatro I. Relatório*. Faro: Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.
- Branco, António (2011^b). *Oficina de Teatro I. Anexos*. Faro: Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.
- Brook, Peter (2008). *O espaço vazio*. Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.
- Camus, Albert (1983). *O mito de Sísifo. Ensaio sobre o absurdo*. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Edições Livros do Brasil. [*Le Mythe de Sisyphe*. 1943]
- Deleuze, Gilles (1981). *Nietzsche*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70.
- Eliade, Mircea (1980). *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil.
- Esslin, Martin (1968). *O Teatro do Absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

- Fadda, Sebastiana e Rui Cintra (2004). Manuela de Freitas. Uma atriz que é «tudo ou nada». In *Sinais de Cena*. 2.
- Freitas, Manuela (2005). Texto lido na sessão de homenagem a Adolfo Gutkin organizada pela Sociedade Portuguesa de Autores. Manuscrito cedido pela autora.
- Gleitman, Henry (1999). *Psicologia*. Tradução de Danilo R. Silva. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gontarski, Stanley E. (2008). Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In *Sala Preta. Revista PPG Artes cénicas. ECA – USP n°8*.
- Gouveia, José Fialho (2011). Entrevista com Manuela de Freitas. *Bairro Alto*. Transcrição realizada por Isa Mestre e revista por António Branco. Lisboa: RTP2.
- Grotowski, Jerzy (1975). *Para um teatro pobre*. Tradução de Rosa Macedo e Osório Mateus. Lisboa: Forja.
- Hesse, Hermann (2009). *Narciso e Goldmundo*. Tradução de Manuela de Sousa Marques. Lisboa: Guimarães Editores.
- Huizinga, Johann (2003). *Homo ludens. Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Tradução de Vitor Dias. Lisboa: Edições 70.
- Infopédia (2003-2013). Porto: Porto Editora. Consultado em linha em www.infopedia.pt/lingua-portuguesa.
- Marques, José Manuel Gonçalves (2010). *Dioniso, entre cena e mito. Dissertação de Mestrado em História e Cultura das Religiões*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Mesquitela Lima, Augusto; Martinez, Benito e Lopes Filho, João (1987). *Introdução à antropologia cultural*. Lisboa: Editorial presença.
- Molinari, Cesare (2010). *História do Teatro*. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70.
- Moore, Douglas (1998). *Guia dos estilos musicais*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Neves, José (2006). Manuela de Freitas, acção e cinema. Transcrição, gentilmente cedida pela actriz, da conferência realizada na Faculdade de Arquitectura. Lisboa. 16 de Março.
- Nietzsche, Friedrich (1995). *A Origem da Tragédia*. Tradução apresentação e comentário de Luís Lourenço. Lisboa: Lisboa .

- Stanislavski, Constantin [1938]. *A construção da personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005
- Stanislavski, Constantin (2008). *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Tolle, Eckhart (2010). *O poder do agora. Guia para o crescimento espiritual*. Tradução de Elvira Vaz. Lisboa: Bertrand Editora.
- Verbo (1989). *Enciclopédia Luso-Brasileira*. Lisboa: Verbo.
- Xuan Thuan, Trinh (1999). *O Caos e a harmonia. A fabricação do real*. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Terramar.

ANEXOS

EM FORMATO DIGITAL, CD:

- Texto de apresentação do Projeto «Teatro e Linhagem»;
- Texto definitivo do espetáculo;
- Programa/folha de sala do espetáculo;
- Fotografias.

Lista de todos os conceitos constitutivos do léxico da *escola*.