

**COMO É QUE EU VOU DESCALÇAR ESTA
BOTA?**
(SOBRE O ESPETÁCULO *GOGO E DIDI, CANTATA COM PRELÚDIO
E FUGAS*)

MÁRCIO HUGO RODRIGUES GUERRA

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

**COMO É QUE EU VOU DESCALÇAR ESTA
BOTA?**
(SOBRE O ESPETÁCULO *GOGO E DIDI, CANTATA COM PRELÚDIO
E FUGAS*)

MÁRCIO HUGO RODRIGUES GUERRA

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

COMO É QUE EU VOU DESCALÇAR ESTA BOTA?
(SOBRE O ESPETÁCULO *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 Márcio Hugo Rodrigues Guerra. 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.

Aos meus pais.

Aos meus companheiros d' A PESTE,
ao António Branco, companheiro, mestre e amigo,
e a todos aqueles que, como eu, sabem que sempre saberão pouco sobre teatro.

Resumo

A participação no Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes (Especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural) permitiu-me o contato com uma *escola* de Teatro, da qual a atriz Manuela de Freitas é a referência, escola esta que acredita (e defende) num conjunto de princípios originando uma Estética que é uma técnica e uma ética, e cuja concepção teatral se baseia nos legados deixados por Mestres de Teatro como Stanislavski, Grotowski, Artaud, Fernando Amado, Peter Brook, entre outros. Este meu encontro colocou em causa algumas das convicções (ou falta delas) que tinha acerca desta forma de arte. Após esta primeira experiência, e com a criação d' A Peste – Associação de Pesquisa Teatral, passei a desenvolver atividade artística regular, tentando aplicar e perceber alguns dos princípios referidos anteriormente, na qual se incluiu a criação do espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*, baseado em excertos de peças de Samuel Beckett. Foi neste contexto que, ao longo de um ano e meio, desenvolvi atividade artística enquanto ator, refletindo sobre esta.

Este trabalho inclui-se num de natureza superior, comum a diferentes investigadores na área das artes e comunicação, *Teatro e Linhagem: um caso austríaco-argentino-português*, para o qual contribuí com o estudo e elaboração de verbetes sobre quatro conceitos-chave desta *escola de Teatro*: Convicção, Truques, Furo (na marmita), Rotina.

Palavras-chave: Convicção, Truques, Furo (na marmita), Rotina.

Abstract

The participation in the Masters in Communication, Culture and Arts (Specialization in Theatre and Cultural and Social Intervention) allowed me contact with a *school* of theater, which the actress Manuela de Freitas is the reference. This school believes (and advocates) a set of principles yielding a Aesthetics which is a technique and ethics, and whose theatrical conception is based on the legacy left by the Masters as Stanislavski Theatre, Grotowski, Artaud, Fernando Amado, Peter Brook, among others. This encounter put into question some of the beliefs (or lack of them) that I had about this art form. After this first experience, and with the creation d 'A Peste - Theatre Research Association, started to develop regular artistic activity, trying to understand and apply some of the principles mentioned above, in which he included the creation of the play *Gogo and Didi, Cantata with prelude and fugues*, based on excerpts from plays of Samuel Beckett. It was in this context that, over a year and a half, I developed artistic activity as an actor, reflecting on this.

This includes a higher nature investigation work, common to different researchers in the arts and communication, *Theatre and Lineage: an Austrian-Argentine-Portuguese case*, to which I contributed to the study and preparation of entries on four key concepts of this *school of Theater*: Conviction, Tricks, Hole (in the pot), Routine .

Keywords: Conviction, Tricks, Hole (in the pot), Routine.

Índice

Introdução.....	2
Aprendizagem realizada com/durante o processo de criação	10
1. O texto e o espetáculo	10
Primeiro amor	10
Consumação do amor	11
Gogo e a gente, incluindo Didi	12
Endgame	28
2. Definição de conceitos	29
Conceito 1: Convicção	33
Conceito 2: Truques	38
Conceito 3: Rotina	45
Conceito 4: Furo (na marmita)	47
3. Possibilidades de articulação dos quatro conceitos.....	53
Conclusão.....	55
Bibliografia.....	58
Anexos.....	60

Introdução

Num contexto de investigação artística sobre uma experiência vivida numa determinada *escola* de teatro, sobre um coletivo e o seu trabalho, sobre uma atriz e as suas experiências, sobre mendigos e sobre epidemias, parece-me indispensável referir os aspetos mais relevantes do meu percurso enquanto ator amador que, como muitos, começou na escola primária, nas festinhas de Natal e de final de ano e nas histórias contadas em contexto familiar. Seguiram-se experiências divertidas, muito pontuais, durante a frequência do ensino básico e secundário, mas foi no final de 1994, no primeiro ano da universidade, após dois meses de formação inicial, que entrei para um grupo de teatro com atividade artística regular, o Sin-Cera, Grupo de Teatro da Universidade do Algarve, no qual me mantive até Junho de 2006.

Estas foram experiências muito importantes para mim. Muito embora no Sin-Cera não existisse uma conceção estética nítida, o processo de construção de uma personagem (e das peças) centrava-se no produto e não no processo, na imitação ensaiada, baseada em estímulos da observação visual de sinais quotidianos e estereotipados, método de trabalho em que encontro semelhanças com o ponto de vista defendido por Diderot: «O que é então o verdadeiro talento? É aquele que consiste em conhecer bem os sintomas exteriores da alma emprestada, em dirigir-se à sensação daqueles que nos ouvem, que nos veem, e de os enganar através da imitação desses sintomas. [...] Por isso, aquele que melhor conhece e que melhor reproduz esses signos exteriores a partir do modelo ideal mais bem concebido é o maior actor.»¹ Esta visão do teatro é muito apelativa. Dá-nos a possibilidade de fama e glória. Um caminho. Se lhe acrescentarmos um encenador que já tem uma conceção bem definida daquilo que vai ser a peça antes de chegar ao ensaio, nos pede apenas que saibamos as marcações, o texto e, como marionetas, saibamos reproduzir o melhor possível a imagem que tem na cabeça, torna-se, não só apelativo, mas também muito sereno.

Os ensaios serviam, numa primeira fase, como uma espécie de *casting* para os atores, exceto quando o encenador não tinha já bem definida a distribuição de personagens. Líamos o texto e cada um tentava fazer um ou mais *bonecos* das personagens, que consistiam na nossa tentativa de representação exterior e estereotipada de gestos e maneirismos observados noutros contextos quotidianos, o encenador escolhia e distribuía os papéis pelo atores.

¹ Diderot, *Paradoxo sobre o Actor*.

Feita a distribuição, os ensaios seguintes (normalmente, a maior parte) eram dedicados às marcações, previamente definidas pelo encenador, havendo pouco espaço para a improvisação. Como se fossem marionetas, os atores concretizavam rigidamente as movimentações solicitadas, ficando mais ou menos satisfeitos com o seu boneco, consoante o *feedback* dos colegas, do encenador e do público.

Tendo em conta que o encenador era um profissional contratado por um determinado período de tempo, que, por razões financeiras, não poderia ser muito prolongado, com o objetivo de montar uma peça num espaço de tempo pré-definido, esta era uma situação eficaz para ele e para o grupo. No Sin-Cera, não havia atividade artística fora dos períodos de montagem da peça e espetáculos subsequentes.

Após a estreia, só muito pontualmente (normalmente, após um período prolongado sem espetáculo e sem ensaios), contávamos com a presença do encenador nos ensaios, pelo que o grupo ensaiava num processo de autogestão, nem sempre pacífica. Na maior parte das vezes, ineficaz, quer pela indisciplina generalizada em presenças, horários e coerência coletiva, quer pelas ideias diferentes que tínhamos relativamente a uma determinada cena.

Voltando ao processo de criação que vivi neste período, em geral, nos ensaios para construção da peça, havia muito pouco espaço para a improvisação, ou esta era realizada com o objetivo de obter um *produto* que deveria ser repetido, sem qualquer indicação posterior. Depois rodávamos as cenas, acertando os pormenores, os ritmos, os tons, em função da ideia pré-definida do encenador, que era responsável por tudo. De vez em quando, num momento de maior entrega de um ator, em que este surpreendia todos e a si mesmo, criando um momento de maior entusiasmo generalizado, por ter vivido uma experiência inesquecível, o encenador aproveitava para a peça. A tarefa do ator consistia em reproduzir sempre da melhor maneira possível os resultados do ensaio que o encenador considerava conseguidos. A maior parte das vezes, no entanto, aquilo que tinha sido muito bom naquele ensaio ficava bem reimpresso, mas deixava-me uma sensação de vazio inexplicável e incómodo. Um desassossego qualquer. A maior parte das vezes continuava bonito, mas não voltava a ter a mesma intensidade.

Lembro-me de uma personagem muito estupidamente humana que fiz em 2004, o *Bill*. Ensaiávamos *Alice no País das Maravilhas*, uma adaptação da narrativa de Lewis Carroll. Num dos ensaios, perto da estreia, na falta do ator que fazia a personagem, fui substituí-lo, pus-me a brincar irresponsavelmente, ou seja, sem pensar nas consequências e no resultado, e acabei por ser o *Bill*, por indicação do encenador.

Divertia-me imenso. Após alguns espetáculos, comecei a preocupar-me cada vez mais com a imagem exterior da personagem, o efeito que causava no público, e o Bill morreu. Hoje, acho que consigo perceber que o Bill só me deu um enorme prazer enquanto fui estupidamente eu próprio. Na realidade, eu não sabia disto na altura. Nem conhecia a técnica para conseguir convocar e manter a minha estupidez humana (no teatro). Talvez ser ator seja ser estupidamente humano.

Esta era minha forma de ver o teatro e o trabalho do ator. Penso que o é para a maior parte das pessoas. É comum encontrar testemunhos de atores consagrados pela televisão ou cinema, em entrevistas, afirmando que as personagens que fazem *não têm nada a ver com eles*, que se limitam a reproduzir fielmente aquilo que observam e que, em muitos casos, *se escondem atrás da personagem*, não revelando absolutamente nada da sua *alma*. A sua vida não é remexida. É uma visão do teatro sem conflitos, tanto para os atores como para os espetadores. Se é tudo mentira, tudo inventado, é inócuo. Não é o diabo.

No que diz respeito às restantes questões técnicas referidas anteriormente, a minha ideia relativamente ao que era o teatro amador justificava-as. E eu não pensava em deixar de fazer teatro no Sin-Cera, porque queria continuar a ser ator.

Procurando saber um pouco mais sobre o universo do ator, em outubro de 2005, iniciei a frequência no Curso de Mestrado em Educação Artística, Especialização em Teatro e Educação, na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

Conjugar a minha atividade no Sin-Cera com as aulas de Oficina de Teatro, Música no Teatro e Análise e Prática Dramatúrgica não interferiu com a minha organização pessoal, nem com a minha atividade profissional enquanto professor e coordenador pedagógico de uma escola que visa desenvolver, no seu projeto educativo, atividades que envolvam os alunos em diferentes formas de arte e que, por este motivo, flexibilizou o meu horário de trabalho, de forma a conseguir corresponder às exigências temporais de cada uma. Exercia funções de professor da área curricular disciplinar de Educação e Expressão Dramática e tinha também como objetivo encontrar uma espécie de *livro de receitas* que pudesse utilizar nas minhas aulas: exercícios, jogos, técnicas que pudesse utilizar com os meus alunos.

Confesso que nas primeiras aulas não me senti confortável. Não sei se não consegui compreender muito bem na altura ou se não me explicitaram devidamente o que me iriam propor na *escola*. Senti-me desconfiado e muitas vezes ficava com dores

de cabeça. A novidade dos exercícios, muito embora não tivesse como objetivo a formação de atores, permitiu-me experimentar uma determinada forma de fazer teatro, ensinada e praticada pela atriz Manuela de Freitas, que foi uma das minhas professoras. Durante um ano letivo, foram-me sendo propostos exercícios de teatro, de acordo com princípios e valores que a Mestra aplicou ao longo da sua vida enquanto atriz, e que são um legado de outros grandes Mestres (Stanislavski, Grotowski, Artaud, Brecht, Peter Brook...), naquilo que ela chamou de *visita guiada ao universo do ator*². À medida que fui deixando de resistir aos exercícios propostos e que aceitei, cada vez mais, confrontar-me comigo próprio, as dores de cabeça passaram, mas comecei a desconfiar de que ali não haveria nenhuma espécie de livro de receitas que pudesse usar nas minhas aulas.

Nesse mesmo ano, paralelamente ao curso, no Sin-Cera, ensaiávamos *15 minutos de glória*³, onde fazia duas personagens: o Velho e o Padre. Continuava a não pensar em sair do Sin-Cera, mas começou a haver em mim uma insatisfação maior com meu trabalho neste grupo, que contrastava com uma maior satisfação que encontrava nas aulas.

Os ensaios da peça *15 minutos de glória*, no Sin-Cera, a indisciplina generalizada nos horários de trabalho, tornavam-se, à medida que tempo passava, numa *obrigação* e a minha motivação, que foi sendo cada vez menor, contrastava com o entusiasmo das aulas práticas do curso, com cumprimento rigoroso do horário, nas quais não me recordo de alguma vez ter sido desagradável, ou penoso, ter de comparecer.

Entretanto, no curso iniciámos um processo de criação de um Exercício Final, que deveria ser apresentado publicamente em julho de 2006: *Nós*⁴. Nesse processo, os conceitos técnicos e éticos de Mestres como Stanislavski, Grotowski, Artaud, Fernando Amado, Manuela de Freitas, José Mário Branco, Carl Rogers (referindo aqueles que na altura me pareceram mais importantes), que andávamos a aplicar nas aulas, começaram a fazer sentido, contribuindo, de forma sustentada para o processo de criação de uma personagem e daquilo que poderia ser considerado como um espetáculo; começava a conseguir convocar a minha estupidez humana (no teatro) com maior regularidade e a mantê-la intensa, única e irrepetível.

Em contrapartida, no Sin-Cera, os ensaios, que nem sempre contavam com todos

² Apontamento de aula.

³ De Jaime Rocha.

⁴ Com todos os alunos do Curso de Mestrado em Educação artística - especialização em Teatro e Educação.

os atores, muitas vezes dispensados por não entrarem em determinada cena, contrastavam com a noção de *coletivo* e de *cocriação* que tentava perceber.

A transição da *vida quotidiana* para o Teatro era *contaminada* e contrastava com a *o afinar do instrumento do ator* e da *sacralidade* da sua função, experimentado nas aulas.

Recordando esse período, começo a perceber Manuela de Freitas: «os meus mestres deram cabo da minha carreira» (Fadda & Cintra, 2004: p.43). Visto, agora, com algum distanciamento, naquele momento eu não estava preparado para *dar cabo* da minha carreira de ator amador.

Nos espetáculos dos *15 minutos de glória*, e num período em que preparávamos simultaneamente o exercício público do curso, eu e a Sónia Esteves⁵, e mais dois ou três atores que, pela relação pessoal que tinham connosco e porque acreditavam que determinados instrumentos técnicos adquiridos no curso começavam a ser fundamentais na nossa atividade artística, iniciámos a prática de fazer aquecimento para o espetáculo. Estreámos em junho de 2006, no Teatro Lethes, em Faro, e fazíamos o aquecimento no corredor entre os camarins e a entrada do palco, um sítio onde passava toda a gente, outros atores, bombeiros, funcionários do Teatro, amigos nossos, incluindo espetadores que, muitas vezes, invadiam o espaço para nos fazerem perguntas sobre um qualquer assunto relacionado com o espetáculo, antes do início do mesmo. Apesar dos condicionalismos, esta era uma forma de começamos a tentar conjugar alguns princípios técnicos que vínhamos começando a sentir falta naquele contexto e que só encontrávamos nas aulas, porque não pensávamos em sair do Sin-Cera, nem havia nenhum contexto artístico alternativo que satisfizesse as nossas necessidades.

Nunca ficaremos realmente a saber se alguma vez conseguiríamos *contaminar* o Sin-Cera com alguns dos princípios técnicos, éticos e estéticos que experimentávamos no curso e que já nos eram fundamentais, uma vez que, em junho de 2006, António Branco, que era nosso professor no curso, me questionou acerca das minhas intenções futuras, enquanto ator, depois de finalizado o ano curricular do curso. Nesse dia, percebi que o meu percurso no Sin-Cera ia acabar e que haveria a possibilidade de iniciar uma nova experiência artística. No final da primeira fase de espetáculos da peça *15 minutos de glória*, transmiti ao Sin-Cera a minha intenção de abandonar a atividade artística no grupo e na peça, decisão que não foi nada serena, quer pela relação de amizade que

⁵ Que frequentava, em simultâneo comigo, o Curso de Mestrado em Educação Artística

tinha com a maior parte dos seus elementos, quer pela relação emocional que tinha com o meu primeiro grupo de teatro.

Apesar da minha decisão, o facto de ter vivido no Sin-Cera uma experiência artística que valorizava o *efeito* e se centrava essencialmente no *produto* e não no *processo* foi importante para mim, porque me permitiu desenvolver competências técnicas de noção espacial, que ainda hoje aplico de forma instintiva, quer na relação com os outros atores quer com o público, confirmada pela definição de teatro de Peter Brook em que, para que haja teatro só é necessário que estejam dois atores em palco, um deles diga «Bom dia!» e haja pelos menos uma pessoa no público a assistir. O teatro é feito para ser mostrado publicamente.

Em espetáculos públicos, tendo vivido experiências que dependiam muitas vezes de fatores aleatórios, mas que poderiam ser evitados não fosse a pouca gravidade concedida aos elementos de cena como objetos, cenários ou figurinos, acabei por necessitar de desenvolver alguns *truques* que permitiam continuar o espetáculo. Se estes não se tornarem demasiado usuais, se não servirem para que o ator se exhiba, mas se o seu único objetivo for o de evitar uma quebra acentuada na história que se está a contar, ou uma maior desconcentração de um ou mais atores, pode ser uma ferramenta técnica, sendo simultaneamente ética.

Após a apresentação pública do Exercício Final do curso de mestrado, o professor António Branco, que também já tinha sido ator profissional e discípulo de Manuela de Freitas, convidou alguns alunos⁶ que haviam manifestado interesse por esta conceção do teatro a dar continuidade a este caminho, num grupo com atividade artística regular.

A 9 de Setembro de 2006, num sábado à tarde, começámos⁷ a trabalhar, perspetivando a criação artística e a constituição de um grupo de Teatro, que muito embora já não fosse num contexto académico, serviria para tentar ir mais fundo nesta aprendizagem do que é o Teatro, pesquisando e tentando aplicar princípios, valores e a técnica que nos foram transmitidos por Manuela de Freitas. Após nove meses de trabalho regular, a 1 de Junho de 2007, nasceu A PESTE – Associação de Pesquisa Teatral (A Peste). O nome foi proposto pela Mestra Manuela de Freitas, em homenagem a Antonin Artaud e ao seu texto *O Teatro e a Peste*, que é muito importante para nós, porque diz o que muitas vezes sentimos quando estamos a fazer Teatro: «O teatro, como

⁶ Aida Mascarenhas, Márcio Guerra, Rui Andrade, Rui Mimoso e Sónia Esteves.

⁷ Aos supracitados juntaram-se Fernando Cabral, António Guerreiro, Fúlvia Almeida e Inês Porfírio.

a peste, é uma crise que se resolve ou pela morte ou pela cura. E a peste é uma doença superior, por ser uma crise total para além da qual nada permanece a não ser a morte ou uma purificação extrema. Identicamente, o teatro é uma doença porque é o equilíbrio supremo que se não pode atingir sem destruição.» (Artaud, 1938: p.28)

Até 2011, resultante da atividade artística regular, A Peste estreou três espetáculos: *Páscoa*, de August Strindberg, *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal e *Fala Comigo*, a partir de textos de Tennessee Williams e Fernando Arrabal.

N' A Peste, entre entradas e saídas de elementos, subsistem apenas quatro dos que iniciaram este caminho há cinco anos. Em setembro de 2011, o grupo iniciou mais uma transformação física (ou transfusão) com a entrada de oito alunos⁸ do Curso de Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes com especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural e que, individualmente, se juntaram aos *últimos cinco*⁹ que tinham encerrado a temporada em atividade artística regular no grupo.

Em janeiro de 2012, contextualizado pela atividade artística n' A Peste, inicio o projeto de investigação que consiste na experiência da criação do espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com Prelúdio e Fugas*, inspirado em textos de Samuel Beckett e no qual interpretei a personagem *Gogo*.

Sendo um grupo de teatro amador, formado por pessoas que têm o seu emprego e outras ocupações, assim como residência habitual em diferentes pontos do Algarve (de Olhão a Lagos), não se ensaia todos os dias. Organizamo-nos de forma a sermos pontuais e assíduos, exceto por motivos absolutamente inadiáveis. Ensaíamos todas as terças feiras, entre as 19h00 e as 23h30 e aos sábados, de três em três semanas, entre as 14h00 e as 19h00.

Tanto Diderot, como Manuela de Freitas, como Beckett têm razão. Ser ator é ser estupidamente humano. Diferentes interpretações de estupidez humana. É por isto que é uma opção ética. Sacrificamos, por opção, a nossa estúpida experiência vivida.

Os ensaios d' A Peste realizaram-se durante aproximadamente um ano, entre setembro de 2011 e setembro de 2012, num total de 280 horas, divididas por encontros regulares uma vez por semana, com a duração de 4,5 horas (passaram a bissemanais a partir de maio, com a duração de 3,5 horas cada) e aos sábados (seis ensaios de

⁸ Abel Ramos, Alfredo Gomes, Augusto de Sousa, Cláudia Fontão, Natércia Martins, Priscilia Gomes, Sílvia Pona e Susana Campina.

⁹ Do Prelúdio do espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*. O quinto elemento era Jorga Carvalho.

setembro a janeiro e oito ensaios de fevereiro a junho, a maior parte correspondendo aos dias de seminários), de acordo com o quadro de seguida apresentado:

	Ensaios semanais	Ensaios Sábado	Seminário	Total de horas de ensaio
setembro	4 (18 horas)	1 (4,5 horas)	1	22,5 horas
outubro	4 (18 horas)	2 (9 horas)	2	27 horas
novembro	5 (22,5 horas)	1 (4,5 horas)	1	27 horas
dezembro	2 (9 horas)	1 (4,5 horas)	1	13,5 horas
janeiro	5 (22,5 horas)	1 (4,5 horas)	1	27 horas
fevereiro	4 (18 horas)	1 (4,5 horas)	1	22,5 horas
março	4 (18 horas)	2 (9 horas)	2	27 horas
abril	3 (13,5 horas)	1 (4,5 horas)	2	18 horas
maio	9 (31,5 horas)	1 (4,5 horas)	2	36 horas
junho	8 (28 horas)	2 (9 horas)	0	37 horas
julho	5 (17,5 horas)	1 (4,5 horas)	0	22 horas
	216,5 horas	63 horas	13	279,5 horas

Aprendizagem realizada com/durante o processo de criação

1. O texto e o espetáculo

*Primeiro amor*¹⁰

Não sou um estudioso de Beckett. O meu nível de conhecimento sobre o autor e a sua obra vai pouco para além dos elementos que me interessam para a criação artística, por opção, porque é esse o meu modo de ser ator: alimentar-me da bibliografia especializada na exata medida em que dela preciso como alimento e estímulo para a criação.

O primeiro contacto que tive com o autor deixou-me, inicialmente, muito assustado. A propósito do exercício final das disciplinas de Oficina de Teatro, Música no Teatro e Análise e Prática Dramatúrgica, no âmbito do Mestrado em Educação Artística a que já me referi na Introdução, quatro alunos juntaram-se e manifestaram, junto do professor António Branco, a vontade de prepararem um excerto da peça *À espera de Godot*, obtendo como resposta um claro: «Vocês sabem onde é que se estão a meter?». O título era-me familiar, o autor também, mas, na realidade, nunca tinha passado pela experiência de me cruzar com nenhum dos dois. Pelo que ouvia, intuitivamente deixei-me levar pelo entusiasmo desta proposta do meu colega de curso João Paulo Faria, que me levou a ler o texto. Na realidade, eu não sabia onde é que me estava a meter.

Na primeira leitura da obra fiquei muito intrigado. Dois homens no meio do nada, vindos de parte incerta, mantendo uma conversa que não parecia ter lógica. No entanto, a forma como aquele texto me punha a imaginar coisas, na tentativa de dar sentido ao que lia, era absolutamente estimulante e extenuante. Mais tarde, senti que a lógica estava na liberdade individual de cada ator de se resgatar das amarras que o prendem ao preconceito do diálogo psicológico e da sua lógica *realista* ou *naturalista*.

Após análise e escolha do excerto do texto, começámos o processo de criação. Andei muito perdido, sem criar nada, preso, desinspirado, cheio de clichés e aquele texto ameaçava que viesse a falhar, até ao momento em que o professor António Branco nos sugeriu que deixássemos de lado todos os nossos preconceitos sobre a obra e o autor e que brincássemos como as crianças. Não a imitá-las, mas sim com a nossa capacidade de infância. De sermos livres e responsavelmente irresponsáveis. Brincar a sério. Após o

¹⁰ Título de uma obra de Samuel Beckett (*Premier Amour/First Love*, de 1945).

susto inicial, Beckett passou a inspirar em mim a vontade de brincar com outro ser humano, sem preconceitos, como as crianças. O professor Fernando Amado, conta a atriz Manuela de Freitas, dizia que os «atores são meninos a brincar no jardim dos deuses». Com uma faca espetada nas costas. A história de Estragon e Vladimir, a descoberta de um caminho criativo, parte exatamente desta ideia e de dois atores a brincarem como meninos, numa improvisação. A possibilidade de caminhos a percorrer foi de tal forma uma epifania que parecia fazer sentido não fazer, aparentemente, sentido nenhum. Era uma bênção poder não saber o que o autor queria dizer.

Estaria certo aquele caminho? Meninos a brincar? Um com um boné na cabeça e o outro com uma manga cor de cenoura? A liberdade total?

Na minha ideia sobre esta obra do autor, questionei-me sobre se *nonsense* deveria ser traduzido literalmente. Em vez de *sem sentido*, queria dizer *com outro sentido* (e, desta forma *disponível*)?

Consumação do amor

O espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com Prelúdio e Fugas*, d' A Peste, baseou-se naquela que é por muitos considerada a obra-prima de Samuel Beckett, *En Attendant Godot*, que, muito embora não tenha sido nele incluída na íntegra, compreende grande parte dos diálogos entre Gogo e Didi e as cenas da peça em que o Menino intervém, aos quais acrescentámos outras quatro peças do autor (excertos de *That Time*, longo excerto de *Footfalls*, *Come and Go* e *What Where*, por esta ordem), cujo significado dramático explicarei adiante.

Do cenário proposto na peça *En Attendant Godot* optámos apenas por manter a pedra, a árvore sem folhas, e a lua. No entanto, estes elementos cénicos foram deslocados da proposta inicial do autor, *um caminho*, para uma caixa fechada e negra, sem caminhos que não fossem aqueles que são confinados pelo próprio espaço.

Apenas uma entrada e uma saída: a do próprio Teatro. Assim, no nosso espetáculo, dois representantes da humanidade expropriada e apátrida, Gogo e Didi, (sobre)vivem num espaço que não lhes pertence, mas que foram ocupando e do qual não podiam sair, a não ser pela morte. Deles e do Teatro.

Gogo e Didi são dois vagabundos, sem-abrigo. O amor que sentem um pelo outro fez com que vivam juntos há muito tempo. As suas falas chegam a misturar-se de tal forma que, às vezes, não importa *quem diz o quê*. Sendo muito diferentes,

contaminam-se e, por vezes, parece que se fundem num só. Esperam, neste espaço, por alguém que se atreva a entrar, que lhes prometeu que viria e que os irá salvar: Godot. Durante esta espera, entretêm-se como conseguem, inventando o que podem para se manterem ocupados e acordados. São o jazz da cantata, porque o que fazem é muito parecido com a improvisação em torno de um tema: o da espera. Esperar por Godot é extenuante para Gogo, que precisa de descansar com regularidade, adormecendo na pedra. A solidão e a devastação faz com que sejam constantemente visitados por fantasmas, introduzidos pelas peças referidas anteriormente.

Optou-se por colocar a árvore à direita, quase em frente à porta de entrada do espaço, sítio de passagem obrigatória para atores e público. Uma espécie de portal de entrada numa dimensão diferente da vida (ou da morte): para o público, passagem do espaço quotidiano para o do Teatro; para os atores, passagem de si para a personagem. Para entrar e para sair.

Simétrica à árvore e no extremo oposto do espaço, foi colocada a pedra, como uma zona de conforto e de proteção para Gogo. Aparentemente protegida do exterior, é lá que o Gogo descansa, sendo também o sítio onde é mais afligido pelos fantasmas. «Os mesmos? Não sei.» (Godot 2: p.3).

Numa peça onde raramente se percebe se é de dia ou de noite, a lua é uma espécie de relógio montado numa moldura que indica o final de mais um dia e o princípio da noite, o tempo que falta para um novo recomeço. Foi colocada na parede de fundo do espaço, ao centro.

Por baixo da lua, colocamos um banco preto de madeira, com espaço para três pessoas sentadas. Era nele que, de pé, os quatro deuses, como num altar e, simultaneamente, num tempo mais humano, se divertiam a olhar para a Humanidade, que é também a sua, e onde se sentavam as três irmãs, Vi, Ru e Flo, para quem o tempo não passava.

Gogo e a gente, incluindo Didi

O texto da peça, construído a partir das cinco peças de Beckett mencionadas, foi dividido em 37 sequências (GODOT 1 a 31, Prelúdio, Primeira Fuga, Segunda Fuga, Terceira Fuga, Quarta Fuga e Finale), com a finalidade de estruturar e auxiliar o trabalho de criação. GODOT 1 A 31 (incluindo dois GODOT 28, como se verá) são as sequências que correspondem ao texto extraído da peça principal. As outras vêm das

restantes peças de Beckett que utilizámos.

Acredito na criação artística que encontra correspondências com a Vida (dos atores, do público), mas a dificuldade de escrever sobre o processo de criação é muito extenuante. A resistência é muita: são tantas as pedras que parece que a bota tem... Por isso, no que escrevo a seguir estão pausas e silêncios. Arte na academia? Academia e arte? Acho que tanto o artista como o académico estão, ainda, muito inquietos com esta relação. E eu considero-me aprendiz dos dois.

E não sei bem o que é o texto que se segue: impressões, memórias, revelações, ocultações, explicações do ator? Ou tudo isso e nada disso? Gogo na terceira pessoa é a continuação consciente do jogo teatral, agora transposto para este espaço de escrita académica. É o pudor de não dizer «eu» («Alguma vez na vida foste capaz de te tratar por eu?», perguntava Bam, no Prelúdio). E também a verdade de não dizer *eu* porque o eu que é Gogo não sou bem *eu*, mas apenas uma parte de mim muito ampliada e perdida para sempre no dia em que fizemos o último espetáculo.

A leitura do texto a seguir ganha se for acompanhado da leitura das sequências da peça. E talvez perca também. Não sei. Escrevi-o assim, com o texto da peça à frente... o texto que ficou de todo o texto que ali se dizia de cada vez que o espetáculo recomeçava.

PRELÚDIO

O espetáculo iniciava-se com o Prelúdio e com todos os atores, exceto a atriz que interpretava o Menino, a preencherem o espaço de cena, passando pela árvore, num lamento da Humanidade. Para Gogo, esse lamento confluía para o primeiro momento em que se sentava na pedra. Um estado de sonambulismo dentro do primeiro pesadelo: o Prelúdio, com o apoio de excertos da peça *That Time*. Esse momento era criado por *Bam, Pim, Pam, Pim*, quatro deuses muito velhos, palhaços e sábios que, após experimentarem sensações terrenas, voltavam ao seu devido lugar, ao altar, em cima do banco e nos avisavam dos medos que nos assombrariam. Didi experimentava-o junto à árvore. Bam, Pim, Pam e Pum transformavam-se, ali, em representantes de um poder que não está ao serviço da Humanidade, mas que a espelha.

Este era o pesadelo da encenação da minha própria vida, sentido como o acordar de uma parte de mim que se encontra insatisfeita com a vida quotidiana e que quer transcender-se. A convocatória do ator. Convidava-me a participar nesta história, que

também é a minha, a brincar com(o) os meninos, recordando-me os princípios que servem de base a esta escola e, por sua vez, alertando-me para as possíveis consequências da minha escolha: «no meio das urtigas gigantes».

Tendo passado a minha infância e vivido grande parte da minha vida no campo, sei muito bem o que são urtigas e o que é passar no meio delas. Se não tomarmos precauções, se lhes tocarmos, ficamos com uma irritação na pele que arde e dói, para além da imensa comichão. E o seu efeito dura algum tempo, não desaparece com facilidade, incomoda, chegando a tornar-se aflitivo. Sei que passar no meio das urtigas é um perigo, mas, ao mesmo tempo, uma tentação irresistível. Fernando Amado dizia que «os atores são meninos a brincar no jardim dos deuses»¹¹. No meio das urtigas, digo eu (eu Márcio, eu Gogo?).

Sentado, a dormir, na sua pedra, Gogo não via que por aquele lugar também passa o Menino (o do Godot), ao atravessar o espaço para ir ocupar o seu lugar, na sua pequena cadeira, entre os atores e o público. Também ele assiste à história. E também ele decide participar nela.

GODOT 1

Estragon acorda e tenta descalçar a bota. Puxa-a com ambas as mãos, arfando. Pára exausto, descansa com a respiração ofegante e recomeça da mesma forma.

Estragon, desistindo mais uma vez – Nada a fazer.

Vladimir, de pé junto à árvore – Começo a ter a mesma opinião. Toda a minha vida tentei resistir. Dizia para mim mesmo: «Vladimir, sê razoável, ainda não experimentaste tudo.» E recomeçava a luta. (Como se pensasse na luta.)

Gogo acordava do pesadelo dos deuses. Tinha dormido com as botas calçadas e tenta descalçar uma delas, que lhe causava incómodo. Talvez estivessem demasiado apertadas ou tivessem dentro alguma coisa que o magoava. Apesar dos esforços, não consegue: «Nada a fazer». Como libertar-nos dos incómodos que nos podem impedir de estarmos mais livres, mais cómodos e criar? Como livrar-me dos problemas da minha vida quotidiana? Como é que eu vou descalçar esta bota? Gogo questiona-se muito, sabendo que há botas que não dão para ele (e para mim).

A primeira coisa que os atores d'A PESTE fazem antes de um ensaio ou espetáculo é mudar de roupa, porque a que trazemos da nossa vida quotidiana não é a

¹¹ Segundo Manuela de Freitas, em Fadda & Cintra, 2004, p. 53.

mais indicada para a liberdade da criação artística. A roupa que usamos, à qual chamamos *de trabalho*, para além de se querer mais confortável, permitindo uma maior liberdade física, por ser mais larga, mais leve e sem apertos que possam criar tensões, também nos liberta das interferências de usar a mesma roupa que usamos durante o dia numa reunião difícil de trabalho, e dar-mo-nos conta, por exemplo, de uma mancha de tinta na nossa camisa que nos recorda o horror da situação vivida e, por sua vez, nos poderá causar interferências. Também Gogo se queria livrar da tensão desnecessária que a sua bota (os seus problemas) lhe causavam e que se constituíam como interferências à vivificação da história. A cisma, e a falta de presença que ela provoca, fazia com que nem sequer ouvisse Didi.

GODOT 2

Dá-se o reencontro entre o Gogo e o Didi.

Vladimir, *caminhando na direção de Estragon* – Cá estás tu outra vez.

Estragon – Estou?

Vladimir – Fico contente por te voltar a ver. Pensava que te tinhas ido embora para sempre.

Estragon – Também eu.

Gogo tinha acordado sobressaltado, com uma leve esperança de não estar ali - de ter morrido? «Então? E depois?» Estará realmente contente com o reencontro?

GODOT 3

Gogo volta a agarrar-se à bota e a tentar descalçá-la. As perguntas e os paternalismos de Didi fragilizam-no ainda mais. Para Gogo, o seu companheiro teria de saber muito bem que o que ele estava a tentar fazer era descalçar a bota, porque lhe doía o pé. Estavam juntos há uma eternidade. Tinham obrigação de se conhecer. Por que é que haveriam de estar sempre a falar das mesmas coisas?

(Faz lembrar a anedota do menino que disse, numa aula, a palavra *cabeu* e a professora, para o corrigir, mandou-o escrever no quadro cem vezes a palavra *coube*, mandando os restantes alunos da turma para o intervalo. Quando voltaram, a professora foi verificar o resultado da sua correção. Contou apenas 99 *coubes* e perguntou ao

menino onde estava o último. O menino respondeu, confiante: «Já não cabeu».)

Já basta a repetição obsessiva do pensamento. E a repetição de conversas. Haveria uma ténue esperança de, ao repetir, se aperceberem de algo errado no seu caminho que lhes tivesse escapado, algum indício que os levasse à resposta para os seus problemas?

Lamentar-se das mazelas é uma tentativa de provocar a atenção (re)querida aos outros. Toda a gente gosta que cuidem de si. Mas há uns mais orgulhosos que outros para o demonstrarem.

Enquanto fala, Didi

[t]ira o chapéu, olha para dentro dele, passa a mão por dentro, sacode-o, volta a pô-lo na cabeça.) Como é que hei-de dizer? Aliviado e ao mesmo tempo... (procura a palavra)... horrorizado. (Enfático.) HO-RRO-RI-ZA-DO. (Volta a tirar o chapéu e olha para dentro dele.) Engraçado! (Bate no chapéu como que para desalojar um corpo estranho, volta a olhar e põe-no na cabeça.)

Gogo consegue finalmente descalçar a bota . O que é que teria dentro da bota que o magoava tanto? E procura uma resposta, não encontrando nada. Não havia realmente nada na bota nem no pé. Então, porque raios haveria de lhe doer, causando-lhe aquele sofrimento constante, daquela maneira? E mais uma vez, a cisma. «Não há nada para ver.» Seria do pé?

GODOT 4

Qual seria a salvação daquele inferno? Seria que se se arrependessem poderiam ser salvos? Gogo acha que não. Foram as circunstâncias da vida, determinadas em primeira instância pelo seu nascimento, que os levaram para ali. Gogo não é católico. Gogo é um poeta, um sonhador. Este conflito interior, entre o ser poético e o idealismo hipócrita em que já não se acredita e que amarra o livre arbítrio, leva-o a subir ao banco dos deuses e a assinalar que «As pessoas são todas umas bestas» (uma espécie de «hybris»). Pelo menos, aquelas que acreditam, digo eu.

GODOT 5

Gogo desce do banco de costas para a boca de cena, de costas para as «bestas», vê as suas próprias sombras projetadas na parede do fundo e encolhe-se. As sombras são o único espelho que tem. E estas mostram-no enorme e assustador. O espaço é escuro e pequeno, claustrofóbico, sem vida. Vira-se na direção do público, mas aquele lado também não é muito animador. Só vê mais sombras na escuridão (e a luz do próprio teatro, que serve para iluminar os atores e proteger o público) e quer sair dali. Mas essa não é uma opção disponível, porque estamos à espera de Godot, a nossa salvação daquele inferno. À espera que algo exterior a nós venha e nos salve.

O público, sim, é que pode sair, se quiser acabar com aquele inferno.

GODOT 6

A espera prolongada cria-nos imensas dúvidas. «Ele disse ao pé da árvore». À medida que o tempo vai passando, tudo à nossa volta passa a converter-se no cenário morto e cansado da nossa espera. As coisas mortas são imunes às emoções. «Acabaram-se as lágrimas». Não há nada que apoquente mais Gogo do que a possibilidade de não sentir. E quando já não há lágrimas, mas ainda se está vivo? Já nem se sabe que árvore é que é.

E será que era ao pé daquela árvore? Haveria mais alguma em outro local onde não estavam?

GODOT 7

Na verdade, já estavam ali há muito tempo e era suposto que Godot já tivesse aparecido. Muito embora vivendo na incerteza da sua vinda. O investimento na espera que os dois tinham realizado até ali, impunha que se mantivessem naquele lugar, sob pena de deitar tanto esforço a perder. «E se não vier?» As tomadas de decisão implicam, muitas vezes, perdas. Optar por uma coisa implica a perda da outra. O grau de *fé* de Gogo numa opção é absolutamente determinante, no momento em que decide. Entusiasma-se. O melhor é voltar todos os dias para que estejamos aqui quando Godot aparecer. E elimina-se a possibilidade de o perdermos se vier. (Se deixamos de ter fé, deixamos de ter vontade de vir para aqui todos os dias tentar melhorar as nossas vidas.)

GODOT 8

Todos os dias fazemos as mesmas coisas. A repetição monótona do quotidiano adormece-nos a memória e cria-nos a incerteza de um tempo em que já não sabemos o que fizemos, quando e onde fizemos. Tê-lo-íamos deixado passar? Se assim fosse, não apareceria novamente.

Gogo já não tem certeza de nada e, como já disse, toda a atividade que implica esperar por Godot é tão extenuante para ele (viver é muito cansativo), que precisa de descansar com regularidade, adormecendo na pedra. Era nestes momentos que os fantasmas assaltavam Gogo e Didi: até dormir é perigoso.

A PRIMEIRA FUGA (A PARTIR DE *FOOTFALLS*)

Ema e a Mãe assombravam-nos com as nossas prisões, com a incapacidade de nos libertarmos das amarras que nos ligam a alguém (ou a alguma coisa) que se julga amar ou a que se julga pertencer. Para Gogo, este era o pesadelo da prisão autoimposta, do horror de estar aprisionado numa determinada situação e, ao mesmo tempo, sofrer o horror de sair dela. O confronto entre o presente não vivido e o futuro, numa cama, a morrer.

O conflito entre razão e emoção. O fantasma da culpa.

GODOT 9

Gogo acorda. Teve um sonho. Didi não quer saber, não suporta os pesadelos. Talvez seja por isso que Didi nunca dorme. Exceto, talvez, durante o Interrogatório. Didi dorme e este é o seu pesadelo. Tenho medo, mas não é um pesadelo do Gogo. É o meu confronto com os pesadelos que os outros me mostram.

Talvez Didi prefira confiar na sua interpretação dos pesadelos, sem que lhos expliquem. Isso é lá com ele. Eu apenas consigo falar sobre o que vivi. E nem sequer é de tudo, porque falar sobre estas coisas deixa-as fragilizadas e à merce dos ataques da moral, da má consciência e dos clichés da vida quotidiana, podendo causar desconforto também em quem ouve ou lê. Alguma confidencialidade é necessária à sobrevivência da criação artística. «Bateram-me? Claro que me bateram?» (Godot 2: p.3).

Falar sobre os processos interiores de criação também não tem qualquer

interesse para os outros membros do grupo, pois contracenam com o arquétipo daquilo que representamos, o seu equivalente poético. E será que Didi estava, realmente, a dormir? Seria um sonho acordado? Como aqueles em que nos confrontamos com o horror da revelação de um amigo que nos confessa que, um dia, gostaria de assistir ao momento da explosão em pleno voo de um avião, por exemplo?

No entanto, a consciência das possíveis consequências de tal acontecimento, determinadas pela perda de vidas humanas, faz com que deseje que isso nunca venha a acontecer. É a diferença entre moral e ética. O ator mostra a sua vida confrontando-se com ela em forma de poesia teatral. Sonhar acordado é o mais cru de todos os pesadelos. O ator tem esperança que este sacrifício voluntário possa servir o espectador e que o confronto deste último com o espetáculo, assim como as consequências deste ato, possa ser determinado pela perda de vidas humanas e pela sua reanimação (como diz Artaud, no texto «O teatro e a peste»).

Ainda assim, o confronto consigo próprio, o autoconhecimento, no Teatro não tem objetivos terapêuticos. Não nego, no entanto, a possibilidade destes ocorrerem.

A impossibilidade de contar os seus pesadelos a Didi faz com que Gogo se pergunte se não seria melhor separar-se dele. No entanto, sabe que os caminhos da vida estão cheios de riscos e que, para os enfrentar, necessita da proteção do seu companheiro. Tal como no teatro. Os caminhos que encontramos nem sempre são belos: a beleza está, quando está, no grupo.

GODOT 10

Tudo o que acontece parece partir do fruto da imaginação, de Gogo e Didi.

Para Gogo, a história do inglês que vai a um bordel era a reinação da estimulação sexual por via da imaginação e da fantasia erótica (a única coisa que talvez lhes restasse) e, ao mesmo tempo, uma maneira de provocar Didi, que se incomodava com isso. Há coisas de que não se fala, porque os outros não suportam ouvi-las?

GODOT 11

Na espera por Godot, Gogo era constantemente assaltado com o pensamento de que a morte era a única salvação para aquele inferno. O momento em que poderia, finalmente, descansar. Enforcarmo-nos. Mas a morte por enforcamento tem

características que a distinguem das outras mortes. Entusiasma-se com a perspectiva de um final *em grande*. «E com tudo o que sai a seguir». A tentativa de excitação que se foi perdendo e que já não se consegue.

Gogo, que não percebe nada de engenharia, entalado nas dúvidas quanto à eficácia do enforcamento, é confrontado com o monstro da solidão. O medo de só um morrer. O medo de ficar sozinho ou de deixar ficar alguém a sofrer sozinho. «Deixa estar. O melhor é não fazermos nada. É mais seguro.» Pelo menos, tínhamo-nos um ao outro.

GODOT 12

Gogo não é organizado no registo das suas memórias. Tem uma maior propensão para (um)a memória da emoção vivida, como o ator. Esquece-se, regularmente, dos pormenores. De tudo e nada.

Seria, tudo isto, apenas um jogo de tudo e de nada?

Há textos que se foram decorando e que se repetem. Uma vez têm mais sentido do que outras. Tenho decorado, na minha memória (com possível desacerto) um jogo que se vê por aí com o seguinte texto:

- Bom dia. Então, como é que tem andado?
- Ora, cá vamos andando... como Ele quer.
- É a vida...

Umaz vezes dá-se-lhe um sentido, outras vezes outro. Muitas pode não ser absolutamente nada, a não ser dar texto.

No entanto, estará a nossa vida enrolada numa relação de dependência com as decisões (ou com as expetativas) dos outros sobre ela?

GODOT 13

No meio de tudo isto, que contributo nos é requerido? Que sejamos mendigos, que rogam, sem exigir? Que desbaratemos voluntariamente aquilo a que temos direito? Ter direitos é muito pesado. Coisa que Hitler sabia perfeitamente: «Alivio-vos do fardo da liberdade porque não sois capazes de o suportar» (cito eu, de cor, do *Mein Kampf*).

GODOT 14

Estaremos atados?

Didi interrompia este pensamento de Gogo, dizendo-lhe para escutar qualquer coisa. Assustado, tenso, Gogo não ouvia nada.

Seriam gritos de Godot para o cavalo dele?

Criava-se, em Gogo, uma imagem de Godot em cima do seu cavalo, com tanta urgência de chegar junto deles que até gritava com o cavalo, para o apressar. Como os heróis que conhecemos e correm a salvar a Humanidade em perigo.

GODOT 15

Gogo tem fome. Mas já não há nada para comer. (Retiramos a cenoura e o nabo, propostos no texto original, por opção dramatúrgica). Nem cenouras, nem nabos: afinal, o tudo e o nada do Teatro. O ator alimenta-se do grau de convicção no jogo imaginado com o ator com quem contracena (e com o Beckett).

Enquanto comia, voltava a questionar-se se estariam ali, atados. O que é que os prenderia ali?

SEGUNDA FUGA (A MARCHA MILITAR)

Um grito horrível, bem perto. Estragon deixa cair a cenoura. Ficam estáticos e depois precipitam-se na direcção dos bastidores. Estragon pára a meio do caminho, volta atrás, apanha a cenoura, mete-a no bolso, corre para Vladimir que o espera, pára de novo, volta atrás, apanha a bota, corre para se juntar a Vladimir. Abraçados, as cabeças nos ombros, afastam-se do perigo, esperam, de costas para o sítio de onde entram Bam, Pim, Pam e Pum.

Marcha de Bam, Pim, Pam, Pum.

Durante a marcha que, com muito medo, não se atrevia a ver, Gogo perguntava-se se seria Godot quem havia chegado. Mas, como se costuma dizer na minha terra sobre os meninos que se atrevem a pisar o risco: «O gaiato tem medo, mas não tem vergonha». Por isso, Gogo virava-se para perguntar se não era o Godot e não via ninguém.

GODOT 16

Pesadelos acordado? Isso é horrível. «E ainda não acabou».

Seria que faltava muito para chegar a noite? No céu não se conseguia perceber.

GODOT 17

Apetecia-me mesmo sentar. Era verdade e era jogo. Gogo gostava de jogar com Didi. O jogo dá outra qualidade à espera.

TERCEIRA FUGA (A PARTIR DE *COME AND GO*)

Para Gogo, as três irmãs, Vi, Ru e Flo, para quem o tempo não passa, são fantasmas do tempo que passou e não foi devidamente vivido. A espera, inconsciente, pela morte. Uma imagem insuportável das possíveis consequências futuras dos nossos atos no presente.

GODOT 18

Acordo do pesadelo. Didi conforta-me mas, mais uma vez, não quer que lho conte.

Silêncio.

GODOT 19

Não sabem o que fazer, não podem ir embora e Gogo está cheio de dores. Gogo sofre dos pés. (Didi tem dores no baixo ventre.) Gogo coxeia até à pedra e senta-se.

GODOT 20

(O Menino aparece junto à árvore. Tendo assistido da sua pequena cadeira, à direita do público, intervém, com a liberdade da inocência, como um raio de luz no meio de toda aquela escuridão. Portador de esperança, de salvação e de renovação da vida.)

Para Gogo, esta era uma história que se repetia constantemente. Aparecer o

Menino significava que tinham estado mais uma vez ali à espera de Godot e que ele não viria naquele dia. Aquele Menino era o mensageiro sobre quem Gogo descarregava a fúria da sua desilusão e a incerteza sobre o seu juízo. (Sabe-se que muitos mensageiros de más notícias foram mortos à chegada pelos seus senhores.) Estaria o Menino a enganá-los? Gogo tinha tudo, dentro dele. Até a violência. É um ser humano infeliz e já nem se lembrava de há quanto tempo o era.

GODOT 21

Gogo adormece.

(Gogo nunca ouve o Menino dizer a Didi que Godot não virá nessa noite mas sim na noite seguinte, sem falta.)

GODOT 22

O Menino faz subir a lua na moldura, ao fundo.

Vladimir - Até que enfim! (*Estragon acorda e tira a outra bota. Levanta-se com uma bota em cada mão. Pousa-as na boca de cena. Da primeira vez, fazem barulho. Repete, sem barulho. Endireita-se e dirige-se para a lua.*)

Qual é o ritual que cada um deve cumprir quando quer oferecer alguma coisa a alguém? E quais são os cuidados a ter? Dependerá o ritual da fragilidade do presente?

Gogo via a lua e dirigia-se para ela confortando-a pela sua sina. Cumprimentava a velha companheira. Também ela era espetadora atenta desta (des)humanidade.

Aquelas botas não eram para Gogo e ele não queria impedir que alguém pudesse ser feliz com elas. Poderiam aquelas botas ser a salvação de outro como ele? Gogo não era egoísta.

Cristo, a consubstanciação do Bem, também não era egoísta. Ainda assim, fora crucificado.

(Na minha escola primária, de vez em quando, tínhamos catequese. Não tinha dia certo, nem era assim tão regular quanto isso. Duas ou três vezes num ano, se calhar. Éramos catequisados por umas freiras, que vinham de um sítio chamado «Igreja Católica» e nos contavam histórias, acompanhadas da mostragem de imagens, com recurso a um raro e moderníssimo projetor de slides que montavam ao fundo da sala.

Lembro-me de uma delas uma vez afirmar que «Jesus cristo era um bom menino, bom para toda a gente, fazia sempre o que os pais diziam, fazia sempre os recados todos...» Era muito novo, vivia num meio absolutamente católico, portanto tudo aquilo tinha de ser verdade e era, ao mesmo tempo, um feito extraordinário. «Poças!», pensava eu, «Como é que ele era capaz?».

Mas poderia alguém ser assim? Eu não o era, de certeza.

Sou visitado por esta lembrança, de vez em quando. E também gosto de andar descalço. Exceto quando tenho frio nos pés. Aí, não tenho alegria nenhuma.

GODOT 23

No final do dia, os corpos cansados da gente podem provocar o desânimo (e a resignação). Ainda assim, a perspetiva de um dia seguinte melhor faz mover a gente.

Arrasta-se até ao seu local de descanso e, muito sonolenta, a gente deseja descansar definitivamente e sonha formas de o conseguir.

Lembrar-se-á a gente do sonho no dia seguinte?

Param um de cada lado, debaixo dos ramos da árvore. De frente para o público.

Aqueles dois ramos da árvore eram o único abrigo daquele horror. Para Gogo era como se ali se desamarrasse das leis da gravidade terrena e, nessa leveza, estivesse, por momentos, a ser levado por uma brisa suave. Abandonara o seu corpo e as suas dores. Estaria a dormir ou teria morrido?

Ou teria ficado apenas anestesiado?

Todas as outras hipóteses são demasiado minhas para poderem ser contadas.

GODOT 24

Há quanto tempo estariam juntos? As recordações. A memória de Gogo é muito variável e irrequieta. Uma vez lembra-se de umas coisas e outras vezes lembra-se de outras coisas.

GODOT 25

Um momento de consciência: Será que nos acomodamos, com o passar do tempo? Será tarde demais para mim e para nós? Nunca se sabe. Continuamos? Continuamos.

(Não nos mexamos. No imperativo.)

Ou será que já não tinham força para se mexerem?

Como é que alguém se consegue ir embora sem se mexer?

QUARTA FUGA (A PARTIR DE *WHAT WHERE*)

Como referi anteriormente, este é um pesadelo do Didi. O pesadelo de uma ordem que se estabelece a partir da opressão da liberdade, da repressão e do castigo. Tenho medo, mas este não é um pesadelo do Gogo. É o meu confronto com os pesadelos que os outros me mostram. Por isso, volto a dizê-lo aqui, no lugar próprio.

(O menino entra, coloca duas folhas na árvore e sai. Inicia-se a segunda parte, a partir do contraste que existe entre a árvore, aparentemente mais viva, e Gogo e Didi, que estão cada vez mais mortos em vida.)

GODOT 26

(Didi cantava.) Gogo, a dormir, sonhava com a canção. Era angustiante saber o destino do pobre animal que tenta garantir um osso. E dos outros animais que se apressam a realizar a cerimónia de despedida ao ente querido.

Acorda sobressaltado.

GODOT 27

Como já disse, Gogo tinha pesadelos a dormir. (Didi, provavelmente, tê-los-ia acordado.) Didi parecia contente pelo facto de Gogo ter acordado, mas este último acorda sempre muito mal disposto, confuso, pesado e não suporta quaisquer estímulos que lhe provoquem uma grande reação, física ou mental. Havia, naquele acordar de Gogo, qualquer coisa lenta, dolorosa, absolutamente orgânica, que todas aquelas perguntas de Didi não ajudavam a aliviar. Pelo contrário.

Gogo está triste, magoado no seu orgulho e não o esconde. Não suporta a possibilidade de a canção ser uma manifestação de contentamento de Didi, movido pela sua possível separação. «Deixaste-me ir embora». Uma coisa é desejar ir embora, separar-se de Didi, outra, muito diferente, é suportar a ideia de que o outro possa ficar feliz com isso.

Como é que era isso de ter saudades minhas e ao mesmo tempo estar feliz? Precisaria Gogo de se certificar regularmente do amor de Didi por ele?

Gogo não lida muito bem com a mentira. Na realidade, Gogo não encontra muita satisfação no jogo do fingimento da felicidade sem verdade. Havia qualquer coisa, naquele jogo de imitação, qualquer coisa de auto-observação. No entanto, tinha prazer em provocar Didi. Que fariam, agora que tinham atingido tal estado de felicidade? Esperavam por Godot. Assim que perdiam o rumo, lembravam-se.

E o que será de nós se Godot não vier? Muitos reconhecerão que a espera, na dúvida, é horrível. A angústia altera a noção do tempo e do espaço (um por alongamento, o outro por encurtamento) e os sentidos ficam, progressivamente, obsessivamente comprimidos. Deixamos de estar presentes. Teria Gogo esquecido tudo aquilo? «Eu sou assim. Ou me esqueço logo ou então nunca mais me esqueço», digo eu também. A história da catequese e de Jesus Cristo.

É difícil viver comigo.

A cada homem a sua cruz. (*Suspira.*) Até morrer. (*Suspira.*) E ser esquecido.
(*Silêncio*)

GODOT 28

Seremos incapazes de ficar calados? Teremos, quiçá, razões para não pensar, nem ouvir?

Gogo adora o poema das *vozes mortas que fazem barulho de folhas*. A leitura e interpretação poética é feita de identificação pessoal, tal como a interpretação de um ato teatral. Como é que é o barulho de folhas? (Aproveitemos, pois, os silêncios deste poema.)

Quando ficamos bloqueados, recorremos ao refrão. Estamos à espera de Godot. Para nos centrar no essencial do que estávamos ali a fazer.

GODOT 28¹²

Tínhamos de falar, tínhamos de nos entreter de alguma forma naquela espera. Podia recomeçar-se de um sítio qualquer. Não importava, porque na sua vida os assuntos estavam todos misturados e repetiam-se obsessivamente.

E as sombras horríveis, imóveis, qual a atração que causavam, ao ponto de se olhar mesmo que não se quisesse? Seriam os fantasmas do público para o ator?

Gogo cansa-se com facilidade. À exceção de quando está entusiasmado com algum jogo, Gogo está sempre cansado. Às vezes, Didi cuida dele e ajuda-o a adormecer, em segurança. Mas, como muitos meninos que são adormecidos, Gogo é rabugento.

GODOT 29

Gogo adormece com a canção de embalar.

(Monólogo de Didi. Gogo dorme.) «O espaço está cheio dos nossos gritos.»

Obrigado, Didi.

GODOT 30

(Gogo continuava a dormir no momento em que o Menino voltava a aparecer. Nas perguntas de Didi ao Menino, relevavam-se as resposta implícitas que as primeiras impunham. Fazia-lhe, ainda, perguntas sobre a sua vida e sobre Godot, como que a confirmar que tudo aquilo existe.)

Gogo acorda sobressaltado com os gritos do Didi. Gogo gritou antes. Didi grita agora. Gogodidi, Didigogo.

GODOT 31

Isto já não se aguenta. Na segunda parte tudo se repete. Não pela mesma ordem, mas repete-se. Com pequenas diferenças que nos permitem distinguir os dias uns dos

¹² O texto da peça duplica a numeração. É lapso? Não é lapso? Na realidade, todas as sequências são sempre a mesma. E pode-se recomeçar de um sítio qualquer.

outros e nos dão uma sensação de tempo vivido.

Fiquemos, pois, à espera que venha amanhã.

FINALE

(O Menino vira-se para a frente e fica a olhar para o público. *Fade out* muito progressivo até ao *blackout* total.)

Repito: fiquemos, pois, à espera que venha amanhã.

E o que seria de nós se Godot tivesse vindo?

*Endgame*¹³

As notas anteriores são o arranjo possível de um *Gogo*, que é uma parte do *eu* que escreve sobre a sua vida no Teatro. Não são fixas. E, muitas vezes, não era nada disto.

Se estas notas foram eu a descalçar a bota, será que Gogo descalçava sempre as botas da mesma maneira? As dores não eram sempre as mesmas. E os problemas também não. Como disse antes, umas vezes lembra-se de umas coisas e outras vezes lembra-se de outras coisas.

Apesar do texto da peça e da essência de cada *estória* dentro da história serem sempre os mesmos, todos os dias eram diferentes. Nós estamos sempre a mudar. O sabor que temos hoje não é o mesmo que teremos amanhã. Gogo mudava comigo. Consoante. Às vezes Gogo não vinha.

Talvez não me fosse possível escrever isto enquanto os espetáculos durassem. Por uma questão de resguardo. Citando Didi, de cor: «O que é que se passa contigo?». (Godot 20: p.26) O Gogo de quem me lembro agora sou eu. Às vezes. «As ruínas de uma loucura.» (Prelúdio: p.1)

Será a gente (à espera)?

¹³ Título de uma obra de Samuel Beckett (*Fin de partie*, de 1957).

2. Definição de conceitos

O processo que enquadra esta parte do relatório inicia-se em abril, aquando do convite que me foi dirigido, enquanto membro d' A PESTE, para integrar a equipa do projeto «Teatro e Linhagem: um caso austríaco-argentino-português», coordenado pelo Professor Doutor António Branco, meu orientador, que se havia candidatado a financiamento da FCT no concurso de 2012, com a referência EXPL/CPC-PER/1346/2012, projeto este enquadrado no plano de atividades do C.I.A.C. (Centro de Investigação em Artes e Comunicação).

As questões de investigação e os objetivos desse projeto são explicitados no sumário de apresentação, da seguinte forma:

«O início do séc. XX viu nascer uma nova conceção da formação do ator que contrapôs aos métodos declamatórios tradicionais o *training* de um ator-criador que se queria completo, o que implicava muni-lo de uma nova poética para o desenvolvimento harmonioso de corpo, espírito e caráter, como defendeu Copeau. Na sequência desse movimento reformador e a partir dos padrões instituídos pelo MAT, de Stanislavski e Nemirovich-Danchenko, ou pela EVC, de Copeau, foram brotando um pouco por todo o ocidente os teatro-escola e os teatros-laboratório como os que Meyerhold, Boleslavski, Piscator, Strasberg, Adler, Lecoq, Decroux, Brook, Grotowski, Chaikin, Barba ou Mnouchkine, entre outros, criaram, desde os primórdios muitos deles fortemente influenciados pelos modelos orientais de formação artística, filosófica e religiosa, de que os 'parampara' são exemplo culminante. Na Rússia e nos USA, em particular, a influência desse modelo, baseado na transmissão oral e presencial de mestre para discípulo de uma técnica associada a valores estéticos e éticos específicos, foi evidente, gerando uma miríade de 'grupos familiares' nitidamente identificáveis, de que os vários ramos do Method ou das muitas escolas teatrais russas e polacas são paradigma proeminente. Essas escolas têm em comum o facto de se referirem ao mesmo fundador, Stanislavski, de quem se reclamam herdeiras diretas ou indiretas, levando os seus mais conhecidos protagonistas e os estudiosos a explicitar a série genealógica legitimadora dessa condição. Esta estratégia de legitimação, baseada na identificação dos indivíduos da linhagem cuja ascendência sucessiva confirma a ligação histórica ao pai-fundador, repete-se um pouco por toda a parte onde a influência de Stanislavski se fez sentir, independentemente do rigor histórico da série genealógica assim estabelecida ou da propriedade com que cada um dos indivíduos dessa sequência interpretou e aplicou os ensinamentos do mestre primordial, factos para os quais muitos estudiosos já alertaram sobejamente.

A finalidade deste projeto não é, contudo, a análise do legado de Stanislavski, já tão

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

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

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

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

A multidisciplinaridade da equipa que se apresenta é justificada pela multifocagem de abordagens que as perguntas de investigação suscitam, convocando as seguintes áreas do saber: os estudos teatrais, *core* do projeto, os estudos históricos sobre memória e identidade, os estudos literários e antropológicos sobre os processos de transmissão da cultura oral e os estudos linguísticos sobre terminologia, sintaxe e semântica. É também finalidade do projeto, por isso, construir um modelo metodológico baseado nas boas práticas da investigação interdisciplinar. O desenho desse protótipo metodológico interdisciplinar, finalidade capital do projeto, permitirá, nas suas aplicações futuras, o alargamento do horizonte do estudo sobre linhagens teatrais, seja qual for a sua natureza ou origem.» (cf. Anexo)

A Tarefa 6 do projeto, denominada «Multimodal, lexicon», prevê a construção de 15 entradas lexicais relativas a termos e conceitos considerados essenciais na «linhagem teatral» em apreço, assim explicada:

«The objective of T6 is to produce 15 lexical entries, which will become prototypes of a multimodal knowledge database on domain terminology. The entries (database sheets) correspond to descriptions/definitions of concepts structured in the oral discursive form but also in other codes and formats: video, image, audio. Concept denominations (terminological units, collocations or phraseologies or periphrastic denominations) and respective explanations will be analysed in a semasiological and onomasiological perspective, to contribute to the identitary fixation of the lineage through the establishment of a nomenclature related to canonical procedure, principles and exercises.

The execution of this task will be based on interdisciplinary methodologies that structure the terminological work ([C1]). From materials produced by actors-researchers (T5) and data obtained in T2, T3 and T4, denominations will be identified considering:

- frequency of the occurrence in the discourse of HC-AG-MF (T2);
- transmission processes (informal, face-to-face and oral) occurring between master(s) and

disciple(s) (T3);

- self and hetero-construction of genetic identity (T3);
- modes of appropriation of the 'Stanislavskian' matrix (T4);
- new occurrences, as a result of influences that differ from the original matrix (T4);
- difficulties in oral and written expression of procedure of performative and ephemeral nature (T5).

After identifying denominations and establishing relations between concepts and semantic/pragmatic relations and their respective meanings, they will be categorized and the process of writing definitions/descriptions will be based on the information collected from analysis corpora and, in particular, from the study of processes of discursive reformulation of verbalization of the referred concepts and the relationships established between verbalization and non-verbal codes (movement, gestures, performance directing). The simultaneous analysis of verbal and non-verbal discourses, as performative theatre includes words and acts, will raise new problems in lexical/terminological description and may even promote perspectives of an ontological nature that may be applied to other studies.

This work will produce:

- a proposal for the categorization of concepts (for instance: 'Exercise'; 'Term directed to practice', 'Historical concept'), with the necessary verbal and non-verbal elements indications to allow their transposition into a knowledge database;
- a proposal for a coherent and cohesive integration of non-verbal discourse in verbal written discourse;
- a full entry example for one of the categories with precise instructions to be applied to the remaining entries.

This result will be discussed by the other members of the team and will be successively reformulated until a final validated version is produced.

The linear feature of the timeframe schedule in this type of application (v. 9. timeline.pdf) does not adequately reflect the work that we seek to develop over the next six months. In fact, the team in charge of the terminological analysis work will not carry out this activity on their own, but will maintain continuous dialogue with the remaining members integrated in the task from different fields of knowledge involved in the project.

We recall that, two months prior to the conclusion of T6, the project will organize an International Seminar (M3) to present partial results. We anticipate that this debate will produce new ideas to fine tune (and eventually reformulate) all aspects considered above, which will coincide with M4.

T6, coordinated by IR and Terminology expert (MC), includes the participation of an expert in oral transmission processes (PP), an expert in memory and identity (LO), of UALG, and 16 young researchers, including all PESTE members that participated in T5.»

Num Seminário de Trabalho de Projeto, realizado em junho, o Professor Doutor António Branco propôs-nos estruturar a reflexão sobre o processo de criação em torno de 4 conceitos-chave da «escola teatral» em que ele se integra, com vista a:

- Começarmos já a ensaiar o procedimento de verbalização de conceitos emergentes de uma prática artística concreta;
- Conferirmos ao trabalho realizado no âmbito do Mestrado uma utilidade consonante com a investigação sénior;
- Estruturarmos a reflexão em torno da complexidade do processo de criação em torno de pontos de vista concretos (os 4 conceitos) que nos ajudassem a organizar o nosso pensamento;
- Testarmos uma hipótese: a de que cada um dos «conceitos» autonomizados é, na realidade, uma «porta de entrada» para um espaço para que todos eles confluem e onde se configura uma «visão holística» do ator (v. Branco 2011: pp. 48-52).

O Professor António Branco propôs-me, então um conjunto de 4 conceitos extraídos de uma lista muito mais vasta (cf. Anexo). Foram eles *Convicção*, *Truques*, *Rotina* e *Furo (na marmita)*.

No âmbito deste Mestrado, tentarei conferir utilidade consonante com a investigação sénior, com o contributo pessoal, num Teatro que é uma Estética, Técnica e Ética. E com o contributo d'A PESTE, onde se realiza a minha prática.

Pela primeira vez no Teatro, apresenta-se-me a inevitabilidade de ter de verbalizar a minha prática e isso tornou-se um pesadelo (como os do Gogo: inconscientes). Como é que se definiriam conceitos que, às vezes, eu não conseguia explicar? Como é que se definiria *convicção*, por exemplo? (Gogo nunca define as suas emoções. Sente-as.) E como se confessam os *truques*?

No processo de verbalização dos conceitos-chave (aliás, em todo este relatório), estará refletida a minha prática teatral, principalmente dificuldades sentidas. Durante este, recorro a testemunhos dos meus Mestres de Teatro que têm sido meus companheiros n' A PESTE, que me alimentam e que me ajudaram a verbalizar o que eu (muitas vezes ao longo deste relatório) não conseguia. Nomeadamente, o legado de Stanislavski, Grotowski, Artaud, Fernando Amado e Peter Brook, entre outros, e Manuela de Freitas, José Mário Branco e António Branco.

Conceito 1: Convicção

Das definições dicionarizadas do termo *convicção*, destaco duas: «efeito de convencer» e «crença, opinião firme» (DELPPEAO).

Na prática teatral distingo-as pela sua natureza, sendo que a primeira definição se centra no *produto final*, enquanto que a segunda está amplamente ligada ao *processo*, sendo o *produto* uma consequência deste último.

Considero que a *convicção* é um *processo* de «crença» que passa, no teatro, por acreditar em determinadas circunstâncias e agir em função delas.

Stanislavski afirma que:

Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade. Uma não pode existir sem a outra, e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espetadores. Deve inspirar a crença de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena. Cada momento deve estar saturado de crença na veracidade da emoção sentida e na ação executada pelo ator. (2005: p.169, sublinhados meus).

Como é que se descalça esta bota?

Toda a estrutura desta escola de teatro está baseada na *verdade* e no equilíbrio possível que se estabelece entre *ser verdade* e o contexto de teatro, que tem características distintas da vida quotidiana. *A verdade no teatro. A verdade dentro de convenções* estabelecidas que têm origem no *jogo*.

Conforme refere António Branco, Caillois, a partir do livro de Huizinga, sugeriu as seis propriedades do *jogo*: o de ser livre, não obrigando ninguém a jogar, confinado a um espaço e a um tempo; o de ter um desfecho incerto; o de ser improdutivo (não conduz a bens materiais), em que se age segundo determinadas regras que suspendem temporariamente as leis da vida real, tomando o lugar destas últimas, acionando o plano da ficção. (cf Branco 2011: pp.153-160). O ator, quando *representa, brinca e joga*.

Nos espetáculos, o público entra no *jogo*. No Teatro, acredita-se, por exemplo, em nome da continuidade da história, que haja uma personagem que morre em palco, apesar de o público saber que o ator não morre *realmente*, ou que um *charriot* coberto por um pano pintado às riscas possa ser a parede de uma sala (resolução cénica utilizada na peça de Strindberd, *A Páscoa*, pel' A Peste, em 2008).

Vejamos: e *se* eu tivesse de comer uma cenoura que, realmente, não existe por opção dramaturgica, como na peça *Gogo e Didi, Cantata com Prelúdio e Fugas*? Na peça original de Samuel Beckett, Gogo, no excerto que a seguir transcrevo, afirma que tem fome e Didi pergunta-lhe se quer uma cenoura, originando um diálogo, com indicações cénicas:

Estragon, *violentamente* – Tenho fome.

Vladimir – Queres uma cenoura?

Estragon – Não há mais nada?

Vladimir – Sou capaz de ter uns nabos.

Estragon – Dá-me uma cenoura. (*Vladimir vasculha nos bolsos, tira um nabo e oferece-o a Estragon. Zangado.*) É um nabo!

Vladimir – Ai, desculpa! Ia jurar que era uma cenoura. (*Vasculha nos bolsos e só encontra nabos.*) Só há nabos! (*Continua a vasculhar.*) Deves ter comido a última. (*Vasculha.*)

Espera, já encontrei. (*Tira uma cenoura e dá-a a Estragon.*) Toma, meu caro. (*Estragon limpa a cenoura à manga e começa a comê-la.*) Devolve-me o nabo. (*Estragon dá-lhe o nabo, que ele volta a meter no bolso.*) Fá-la durar, que é a última.

Estragon, *mastigando* – Eu fiz-te uma pergunta.

Vladimir – Ah!

Estragon – Respondeste-me?

Vladimir – Que tal é a cenoura?

Estragon – É uma cenoura.

Vladimir – Ainda bem. Ainda bem. (*Pausa.*) O que é que me perguntaste?

Estragon – Já me esqueci. (*Mastiga.*) É isso que me chateia. (*Chupa a ponta da cenoura e medita.*)

Estragon – Ah, já me lembro.

Vladimir – E então?

Estragon, *de boca cheia, distraído* – Não estamos atados?

Vladimir – Não percebo nada.

Estragon, *mastiga e engole* – Estou a perguntar-te se estamos atados.

Vladimir – Atados?

Estragon – A-ta-dos.

Vladimir – O que é que queres dizer com «atados»?

Estragon – Os pés e as mãos.

Vladimir – Mas a quem? Por quem?

Estragon – Ao teu homem.

Vladimir – A Godot? Atados a Godot? Que ideia! Nem pensar nisso. (*Pausa.*) Por enquanto.

Estragon – Ele chama-se Godot?

Vladimir – Acho que sim. (Godot 15: p.21)

Conseguimos perceber, através do excerto acima, que o texto original propõe a utilização de uma cenoura verdadeira. No entanto, durante os primeiros ensaios, improvisámos a passagem atrás apresentada sem cenoura, tornando-se depois uma opção dramatúrgica do espetáculo. Para aqueles dois seres, era o vazio total. Já não havia nada. Nem nabos, nem cenouras.

Recorrendo a Stanislavski:

Disto pode concluir-se que nem toda a espécie de verdade pode transferir-se para o palco. O que lá usamos é *a verdade transformada em equivalente poético, pela imaginação criadora*. (2005: p.198, sublinhados meus).

Stanislavski falava do *se (mágico)*, que «atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação.» (2005: p.76). O *se (mágico)* é um jogo do faz-de-conta, proposto através de um conjunto de estímulos exteriores (e *se* fôssemos um rei?; e *se* fôssemos mendigos?) que nos colocam num determinado contexto.

No entanto, a *convicção* de um ator, sendo poderosíssima, é também um *processo* de uma extrema fragilidade

Como ponto de partida as condições necessárias para que se ative (e mantenha) a *convicção* e aquelas que a podem impedir, regresso a algumas das propriedades do jogo, anteriormente identificadas, para as relacionar com o teatro, na perspetiva de *jogo autêntico* (cf. Branco 2011: p.155)

Dou como adquirido, neste contexto, que um ator que decide participar numa ação teatral tomou essa decisão *livremente*, a não ser que algum género de pressão social o possa ter levado a estar num sítio para o qual está, à partida, indisponível.

Na minha opinião, a decisão de jogar ou não está, em primeiro lugar, intimamente ligada ao prazer. O prazer que tenho no jogo teatral é um impulso absolutamente definitivo para a minha decisão de participar neste (ou não). Eu gosto de brincar.

Enquanto crianças, é-nos permitido brincar (e muitas vezes estimulado, sendo amplamente conhecidos os seus benefícios). À medida que vamos ficando adultos, esta atividade vai sendo cada vez mais reprimida socialmente, sendo, muitas vezes, encarada como *pouco séria*, ou imatura, pelo que vamos perdendo a liberdade de brincar. Ou, então, vamos perdendo amigos que queiram brincar connosco.

É neste ponto que assenta outros dos pressupostos fundamentais na minha decisão livre de brincar: o coletivo. Um coletivo, como A PESTE, é mais do que um grupo de pessoas que gostam de brincar. É a minha confiança nos princípios éticos, técnicos e estéticos, defendidos e praticados por este grupo, que me permite deixar-me *abandonar ao jogo* (cf Branco 2011: p.155). A minha vontade de brincar também foi sendo reprimida pela minha vida quotidiana, à medida que fui crescendo, o corpo e a mente foram criando muitas defesas. A disciplina, o respeito, a entrega e o cuidado dos meus companheiros d' A PESTE permitem-me voltar a brincar.

Quando me é proposto pelo encenador que brinque como se a cenoura lá estivesse, a *disponibilidade* (cf Branco 2011: p.146) para estar aberto à experiência, sendo livre de aceitá-la ou não como real, é o fator essencial para que a *convicção* se ative - e só quando aceitamos as circunstâncias como reais ficamos com o caminho aberto para o plano da *ficção*.

Como diria Stanislavski:

o segredo do efeito do *se* repousa, antes de tudo, no fato de não empregar o temor ou a força, nem compelir o artista a fazer alguma coisa. Pelo contrário, tranquiliza-o com a sua franqueza e lhe inspira confiança numa situação imaginária. (2005: p.77).

Grotowski diz que nada se ensina ao ator. Criam-se-lhe as condições para que possa eliminar as resistências do corpo e da alma ao processo criador (1970: pp.13-23).

Lembro-me, a propósito, de uma aula de Introdução à Prática Teatral em que solicitei aos alunos que fizessem um retângulo no chão, suficientemente amplo para que todos pudessem ficar à sua volta, com canas colocadas lado a lado, e lhes propus que se aproximassem delas, imaginando que se abeiravam de um precipício muito alto. No final do exercício, alguns confessaram ter vontade de saltar. Outros houve que nem sequer se aproximaram muito. Questionados acerca da sua atitude, um deles respondeu-me que não foi capaz, porque tem muitas vertigens. E eu acreditei que era verdade.

Pelo contrário, a *falta de disponibilidade*, a recusa em *jogar* (seja do ator seja do espetador), pode impedir totalmente a *convicção*. O que aconteceria tanto a espetadores quanto ao ator se, no momento em que o ator começasse a comer a cenoura, um espetador lhe gritasse da plateia que afinal não havia cenoura nenhuma? A *convicção* do ator e dos restantes espetadores seria destruída e, claro, a «cenoura» desapareceria imediatamente. No entanto, como afirma Stanislavski: «Pelo contrário, a platéia quer,

primordialmente, acreditar em tudo o que se passa no palco.» (2005: p.173). Certamente já nos demos conta da forma *séria* como uma criança de quatro anos brinca e da sua zanga connosco no momento em que dizemos que aquele cavalo não é mais do que uma vassoura. Zanga-se, essencialmente, porque estragamos a brincadeira, porque interrompemos o *fluxo da convicção*.

Tal como no jogo, também no teatro é necessário que se suspendam as leis da vida quotidiana, as quais são substituídas pelas *novas regras*: as circunstâncias determinadas pelo papel, pelo jogo ou exercício, a que chamamos *premissas*. Uma vez totalmente clarificadas, as *premissas* propõem-nos que comecemos a imaginar mais profundamente, no momento em que começamos o *jogo teatral*, o que aconteceu antes daquele momento, de onde viemos, para onde pretendemos ir, e essa passa a ser a nossa vida. Como diz Stanislavski: «Procurem a falsidade apenas até o ponto em que isto os ajude a encontrar a verdade» (2005: p.172).

Gogo e Didi são dois mendigos, sem nada, num local onde já não há nada. Gogo tem fome e não tem o que comer. Eu tenho fome e não tenho o que comer. Didi pergunta-me se quero uma cenoura. É a proposta para um jogo. Se estivesse no plano do real, saberia perfeitamente que não havia cenoura nenhuma, limitava-me ao fingimento e acabava o teatro. Mas permito-me mergulhar neste jogo teatral, aceitá-lo e ir atrás das premissas que me são dadas. A *imaginação* trabalha nas zonas do desprendimento do ser humano, relativamente às regras da vida quotidiana, em que tudo (ou nada) é possível. Então, começo a imaginar uma *estória*. Uma qualquer. Começar por desconfiar das cenouras, por exemplo. Eu nunca sei se são frescas e suculentas ou daquelas que se vão enrolando na boca. Não haveria mais nada? Nabos, pior ainda. Como disse Stanislavski: «O que importa no teatro não é o material de que é feito o punhal de Otelo, quer de aço quer de papelão, mas, sim, o sentimento íntimo do ator capaz de justificar o seu suicídio» (2005: p.169). Ou, entre inúmeras outras hipóteses possíveis, que dependem ainda da imaginação de cada um, pensar: «o melhor que se pode arranjar para matar a fome é uma cenoura?»

No entanto, outro fator que pode destruir a convicção do ator é a sua *consciência* do jogo, uma vez que, se dermos conta de que não obedece às regras da vida quotidiana, passamos a estar subjugados a estas últimas, e a vida imaginária que nos é proposto concretizar passa a ser um ato exterior a nós, um ato de exibição, momento em que passamos a centrar-nos mais no *produto*, no *efeito* que obtivemos ou podemos obter no espetador, interrompendo o *processo*. Tal como no jogo, para que o teatro aconteça o

ator tem de estar centrado no *processo*, mesmo sabendo que o desfecho é incerto. E é nessa incerteza própria de quem não sabe o resultado que provoca, e que só a *presença* total no *aqui e agora* (cf. Branco 2011: p.205) pode eliminar, que se enraíza a convicção do ator – e por isso ela é tão frágil.

Como disse antes, para aqueles dois seres, era o vazio total. Já não havia nada. Nem nabos, nem cenouras. A não ser o fingimento e o grau de *convicção* numa cenoura que era comida e que, desta forma, se tornava real.

Sobre isto diz Stanislavski:

Uma coisa é mexer com os dedos no ar vazio. Outra, muito diferente, é manusear notas sujas e amarrotadas que vemos, nítidas, com os olhos do espírito. (2005: p.174)

A passagem anterior é, quanto a mim, uma definição clara do que é a *convicção* absoluta. O momento em que uma cenoura que não existe na realidade possa estar mesmo lá na minha mão e na minha boca, na garganta, dando-me a possibilidade de sentir os pedacinhos que não estão desfeitos, enquanto engulo.

Conceito 2: Truques

Literalmente, e considerando um dos significados dicionarizados da palavra, *truque* significa «forma habilidosa de fazer algo» (DELPPEAO).

Tendo em conta o contexto de uma conceção particular do teatro, os *truques* são instrumentos e habilidades que utilizamos para ajudar a resolver situações em cena e que tentam garantir a integridade de uma cena ou do próprio espetáculo e da sua «linha contínua» (cf. Stanislavski), no que à compreensão global da história diz respeito.

Stanislavski chama-lhes *adaptações* e define-os como «tanto os meios humanos internos quanto externos que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras, numa variedade de relações e, também, como auxílio para afetar um objeto».

À partida, a natureza profissional ou amadora da criação teatral não parece ter influência no tipo de *truques* que se usam, sendo que considero que a utilização destes se baseia em opções estéticas, técnicas e éticas.

No entanto, a minha experiência teatral é edificada inteiramente no teatro amador e foi neste contexto que fui construindo, ao longos dos anos, um conjunto de *truques*, *maneirismos*, *gestos*, que me permitem *enganar o público*. Encaro, no entanto

que, no contexto desta concepção de teatro, as funções que estes representam podem ajudar a definir o conceito de *mentir/enganar* o público: (1) os truques como forma de fazer batota, (2) os truques que têm por finalidade ajudar a criar ou a manter a *ilusão de realidade* e (3) os truques que ajudam no trabalho prévio que o ator tem de realizar.

Na tentativa de explicar aquilo que entendo ser um **truque como forma de fazer batota**, recordo-me de E. Gordon Craig. Segundo este, raramente o que é bonito, o que é fácil, o que *produz efeito é belo*. Esses *truques*, que são utilizados voluntária e propositadamente, poderão servir ao ator, numa primeira instância, para enganar o público, como forma de lhe trazer vantagens, quer sejam de ordem social ou material, podem até exibi-lo, mas nunca constituirão «símbolos perfeitos de tudo quanto existe na Natureza» (Craig, 1974: p.46). Do meu ponto de vista, a *batota*¹⁴ no teatro tem a ver com o fato de se enganar voluntariamente o público como meio de obter benefícios pessoais.

O método que Stanislavski idealizou e concretizou, e que inspira a escola teatral em que se insere este trabalho, não pretende que o ator trabalhe segundo uma imitação de gestos, símbolos ou repetições do que foi experimentado por outros ou copiado de observações realizadas. Stanislavski defende que o ator deve visar uma criação original, sua. O ator «toma o que de melhor existe nele e leva-o para o palco» (Stanislavski, 2005: p.216). Quando se dá o encontro entre o ator (que carrega consigo um conjunto de sentimentos, emoções, experiências, muito pessoais) e a personagem, acontece a «concepção de um novo ser: a pessoa no papel. É um ato natural, semelhante ao nascimento de um ser humano.» (Stanislavski, 2005: p.364).

O autor recusa aquilo a que chama de «atuação mecânica» (Stanislavski, 2005: p.52), não a considerando arte, mas apenas uma série de *efeitos* e representação de sentimentos superficiais, muitas vezes exagerados, que são resultado de uma série de impulsos exteriores. O ator *mecânico* utiliza, «com o auxílio do rosto, da mímica, da voz», efeitos que foram sendo passados «de geração em geração» (Stanislavski, 2005: pp. 52-53) e que não são mais do que símbolos exteriores que pelo seu «uso prolongado, já se tornaram compreensíveis para todo o mundo» (Stanislavski, 2005: p.56). São meros instrumentos que lhe servem para *mascarar a verdade e enganar o público*, provocando-lhe um *efeito*. Símbolos desprovidos de qualquer sentimento autêntico que representam a negação da arte criadora e, por consequência, do Teatro. Stanislavski dá,

¹⁴ no seu sentido dicionarizado, quer dizer «não cumprimento das regras de um jogo, de maneira que outro os outros jogadores não se apercebam, com o objetivo de ganhar; trapaça no jogo; aldrabice; burla;» (DELPPEAO)

inclusivamente, alguns exemplos, na passagem que seguidamente transcrevo:

Há métodos especiais de recitar um papel, métodos de dicção e de fala. Por exemplo: usar tons exageradamente agudos ou graves nos momentos críticos do papel, executando-os como um *tremolo* especificamente teatral ou com especiais adornos declamatórios. Há, também, processos de movimentação física (o ator mecânico não anda; *desfila* pelo palco), de gestos e ação, de movimentação plástica. Há métodos de exprimir todos os sentimentos e paixões humanas (mostrar os dentes e revirar o branco dos olhos quando se tem ciúmes ou esconder os olhos e o rosto entre as mãos, em vez de chorar; quando desesperado, arrancar os cabelos). Há modos de imitar toda a espécie de tipos e pessoas de diferentes classes sociais (os camponeses cospem no chão, assoam o nariz na aba do paletó, os militares fazem tinir as esporas; os aristocratas ficam brincando com as suas *lorgnettes*). Alguns outros caracterizam épocas (gestos operísticos para a Idade Média, passinhos miúdos para o século XVII). Esses métodos mecânicos já *prontinhos* podem ser facilmente adquiridos por meio de exercícios constantes, de modo a se tornarem uma segunda natureza.

Com o tempo e o hábito constante até as coisas deformadas e sem sentido se tornam familiares e caras. (Stanislavski, 2005: p.53).

Um ator que baseie o seu trabalho numa soma de truques acabará por *morrer* ou por fazer morrer o seu papel. Por sua vez, um ator que trabalhe «à base de verdades, cresce» (Stanislavski, 2005: p.57), sendo que «a verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós como em nossos colegas» (Stanislavski, 2005: p.169).

Jerzy Grotowski defende que o Teatro não pode «existir sem a relação actor/espectador, sem a comunhão de percepção directa, viva» (Grotowski, 1975: p.17). Sendo um *discípulo* assumido de Stanislavski, também ele acredita que o ator deve oferecer ao seu público uma *verdade* que vem de dentro de si mesmo, dos seus sentimentos e emoções, e que é com esse *material* que o ator trabalha exclusivamente no seu processo criativo. Há, no entanto, uma diferença substancial. No método desenvolvido por Grotowski os atores trabalham segundo aquilo a que ele chama de «via negativa» (Grotowski 1975: p.14), que passa, essencialmente, por não se ensinar nada ao ator, criando-se, isso sim, condições para que este vá eliminando os obstáculos e *truques* que conduzem, muitas vezes, à reprodução de símbolos do quotidiano que «mascaram a verdade» (Grotowski 1975: p.15).

Quanto ao ator, Grotowski define-o como sendo aquele que «trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente» (Grotowski 1975: p.31) e

categoriza como «ator cortês» (Grotowski 1975: p.32) aquele que, ao longo da sua experiência, colecionou um vasto repertório de *truques* e que, na construção de uma personagem, vai mudando a combinação entre estes, construindo uma fórmula que lhe parece a mais indicada, a que resulta, para se *vender* perante a sua assistência. Pelo contrário, o «ator santo» (Grotowski 1975: p.32) é aquele que estabelece uma atitude de dádiva de si próprio, comparável a um ato de «amor verdadeiro» (Grotowski 1975: p.32).

Difícilmente se chamará *amor* ao ato de, por exemplo, o ator olhar de frente para os projetores como forma de provocar lágrimas sem correspondência emocional ou esconder a cara para evitar que o público veja que não está a realmente chorar. Estes são truques que as minhas experiências quotidianas e teatrais me foram ensinando ao longo dos anos de teatro amador. Lembro-me perfeitamente, num contexto artístico diferente daquele em que atualmente trabalho, de o encenador me ensinar que, para fazer uma personagem de Rei, deveria contrair as nádegas enquanto andava. Quando experimentei este *truque*, a minha maneira de andar modificou-se e consegui fisicamente o *cliché* de um Rei.

No entanto, os truques como forma de fazer batota, estas formas de mentir ao público, não satisfazem aquilo que procuro no teatro e nada têm a ver com *am(ad)or*, uma vez que só servem para exhibir algo que não se vive e não se sente realmente, tornando-se o espetáculo numa experiência pouco significativa, quer para os atores quer para o público.

Recordo uma passagem de Craig, em que ele defende que devemos «penetr[ar] no Teatro com o sentido profundo dessa palavra *Beleza* e poderemos dizer que o despertar do Teatro estará próximo. Que os nossos lábios esqueçam a palavra *efeito* e estarão aptos a pronunciar *Beleza*» (Craig, 1974: p.68).

Talvez Craig tivesse, de alguma forma, inspirado Grotowski quando este concretiza um *teatro pobre*¹⁵, que diz poder existir sem figurinos, sem cenários, sem música e até sem texto, eliminando o supérfluo, e definindo o teatro como «aquilo que tem lugar entre o espectador e o actor. Tudo o resto é suplementar.» (Grotowski 1975: p.30).

Esta conceção contrasta com o conhecido *naturalismo* da estética de

¹⁵ Grotowski, Jerzy [1975]. *Para um teatro pobre*. Trad. de Rosa Macedo e J. A. Osório Mateus. Forja: Lisboa

Stanislavski, que colocava em cena todos os elementos que fizessem parte de um determinado cenário, utilizando os artifícios necessários para que aquele se aproximasse o mais possível da realidade.

Muito embora com visões diferentes sobre o mesmo assunto, ambos concordam ser necessário que haja compreensão da história que se está a contar, sem interferências na *linha contínua* da mesma. Relativamente aos elementos cénicos, e muito embora n'A Peste nos aproximemos mais da conceção de Grotowski, optamos por não levar ao limite as convicções de nenhum dos dois autores nesta matéria e é neste contexto que ensaiamos antecipadamente os «truques que têm por finalidade ajudar a criar ou a manter a *ilusão de realidade*», numa determinada cena ou peça.

Refiro-me concretamente, a título de exemplo nesta peça, ao facto de a personagem *Menino* ser interpretada por uma atriz, tendo-se optado por esconder os seus traços físicos considerados exclusivamente femininos, tentando evitar, com este *truque*, interferências na história, no público ou interpretações desnecessárias.

Encontro outro exemplo na maquilhagem, sobejamente utilizada no Teatro, servindo o propósito de dar a *ilusão* de se tratar de uma personagem com determinadas características físicas (mais velha, mais morena, mais agressiva...), procedimento que, muitas vezes, ajuda a *mascarar* a falta de *vida interior* das personagens.

Lembro-me de no espetáculo d'A Peste, *A Páscoa*, de Strindberg, a personagem *Eleonora* usava uma trança no cabelo. Uma vez que o comprimento do cabelo natural da atriz não o permitia, utilizámos uma trança postíça, sendo este um *truque* que ajudou a criar a *ilusão* de realidade.

Num outro espetáculo realizado pel' A Peste, *Fala Comigo*¹⁶, um dos atores emitia um som com a boca, para dar a ilusão de expulsão de gases, sendo que este *truque* servia para ajudar a criar a ilusão de uma realidade. No final de um espetáculo, em conversas com o público, ao lhe perguntarem como o fazia, esse ator explicou, reproduzindo ali o som, situação que originou uma sensação de mal-estar no grupo, uma vez que explicado e reproduzido num contexto que não é aquele para o qual foi criado, (ajudar a contar uma história), banaliza-se, quer no espetáculo, quer fora dele, e passa a ser um *efeito* que só serve o plano da exibição pessoal.

Por vezes, durante os ensaios e os espetáculos, deparo com situações (in)esperadas, como por exemplo, quando não estou a falar e tenho uma falta de

¹⁶ Espetáculo baseado em textos de Tennessee Williams.

concentração que me origina um pensamento que não tem a ver com o que estou a fazer. Não é suposto, em nome da *verdade*, parar o espetáculo e assumir perante o público que estaria a pensar noutra coisa. Limito-me a *fingir* para preservar a *ilusão de realidade*. O uso regular ou prolongado deste *truque* é-me, no entanto, desconfortável, provocando-me uma grande insatisfação artística.

Os **truques que têm por finalidade ajudar a criar ou a manter a *ilusão de realidade*** são utilizados na justa medida em que possam permitir não só o menor número possível de interferências ao público e ao ator com quem se contracenam, ajudando à compreensão integral da história, mas também a experiência de uma *representação autêntica* (garantindo a *comunhão* viva).

No que aos *truques* que ajudam no trabalho prévio que o ator tem de realizar diz respeito, recordo a seguinte metáfora atribuída a Stanislavski por Manuela de Freitas «a inspiração é uma Grande Dama que só entra numa casa muito bem limpa e arrumada» (Notas de aulas). Para que a casa esteja limpa e arrumada, necessita-se, entre outros, da disciplina do trabalho técnico prévio. É necessário desenvolver a técnica que nos permita criar. Designemos a técnica como um conjunto de exercícios, mecanismos e processos de desenvolvimento de competências que nos permitam criar.

Neste contexto, existem pequenos truques que utilizo para me ajudar no trabalho técnico, como por exemplo para decorar um texto. Como Gogo («Eu sou assim. Ou me esqueço logo ou então nunca mais me esqueço.», Godot 27: p.44), quando decoro um texto faço-o dividindo o texto por ideias e decorando-o por imagens concretas, significativas, numa sequência que se pode assemelhar à construção de uma história, que vou criando segundo uma lógica (pessoal), utilizando, por vezes, mnemónicas que me permitem resolver problemas complexos de memorização e assegurar as ligações entre as imagens. Encaro a construção desta história, assim como as mnemónicas, como *truques* que me permitem, numa primeira fase, poder contar com um dos aspetos fundamentais da criação: saber o texto da peça ou da cena que se ensaia. Só mais tarde, à medida que os ensaios vão decorrendo, é que nesta história as minhas imagens vão sendo substituídas pelas palavras exatas, escritas pelo autor.

Recordo, ainda, outro exemplo deste tipo de *truques*, pegando numa situação cénica da peça *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal, realizada pel' A Peste, em 2009. Nessa história, a personagem por mim representada, Fando, assassina a sua companheira Lis, numa passagem que passo a transcrever:

Fando - Arrasta-te!

Fando volta a açoitar-la. Lis arrasta-se, titubeando. Num falso movimento, as mão delas tropeçam no tambor e rasgam a pele.

Fando, *colérico* - Rasgaste o meu tambor! Rasgaste o meu tambor!

Fando açoita-a. Ela cai, desmaiada, deitando sangue pela boca. Fando, irritado, agarra no tambor; afasta-se dela e põe-se a arranjá-lo com fio e uma agulha. Lis, estendida, inerte, e as mão atadas repousa no centro da cena. Longo silêncio. Fando trabalha. Entram os três homens do guarda-chuva. Aproximam-se da mulher. Observam-na com muita atenção, andando à volta dela.(...)

Toso, *num tom frio* - Está morta.

Como resolver o problema do espancamento da Lis, que leva à sua morte em cena, sem magoar a atriz mas garantir a *ilusão de realidade*? Durante os ensaios tivemos de ensaiar tecnicamente a melhor forma de fazer com que o público acreditasse que estava realmente a açoitar-la, pelo que o contacto físico acontecia realmente sem que, no entanto, eu perdesse a noção de que estava no contexto do teatro e que deveria proteger a integridade física da atriz que comigo contracenava. Após várias tentativas, encontrámos a forma ideal para fazer tecnicamente este movimento (*truque*), libertando-nos de possíveis interferências que nos impedissem de *viver o papel*.

Partindo de um princípio defendido, numa fase inicial do seu trabalho, por Peter Brook, quando afirmou que «Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa - e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral» (Brook 2008: p.7), suportado pela relação de *comunhão*, que deve ser feita através da «incessante troca de sentimentos, pensamentos e ações. E o material interior para essa troca deve ser suficientemente interessante para cativar os espectadores» (Stanislavski 2005: p.239), depreendo que, ao convidarmos alguém para assistir a um espetáculo, temos a obrigação de lhes proporcionar as condições para participar na experiência viva que buscam no teatro, que seja verdade e que, de certa forma, os ajude a compreender o mundo e a refletir sobre a sua própria existência.

Concluo, então, que os *truques* podem ser de vários tipos e que, por isso, a sua natureza e a qualidade da sua utilização definem, claramente, uma preferência relativa aos princípios em que assenta o processo criativo: ou se faz conscientemente batota com eles ou, pelo contrário, são usados de modo a não bloquearem a autenticidade, mantendo, contudo, a integridade da experiência teatral. É uma opção ética, estética e técnica.

Conceito 3: Rotina

Quando se utiliza a palavra *rotina* num contexto quotidiano, esta está muitas vezes associada a uma das possíveis definições dicionarizadas: «hábito de fazer as coisas sempre da mesma maneira» (DELPPEAO).

Aparentemente, essa aceção da palavra sugere pouca flexibilidade funcional, apontando para atos mecânicos e repetidos que causam o adormecimento da inteligência humana e, por sua vez, da capacidade criativa.

No entanto, sendo que ela se pode definir como um *caminho já sabido ou habitualmente trilhado*, a rotina no teatro baseia-se num conjunto de experiências vividas, testadas e seleccionadas, por mim e pelo grupo, e que tornam o processo criativo o mais eficiente possível. Mal comparado, assemelha-se ao trajeto que qualquer indivíduo faça todos os dias para se deslocar para o emprego, no qual deverá estar a horas, sabendo ser aquele o mais eficaz, após testar alternativas.

Nos dias de espetáculo, a minha rotina começa de manhã, no momento da escolha dos boxers que vou usar durante o dia. Esta atitude poderia ser confundida com qualquer superstição. É, no entanto, uma questão técnica. Escolho um determinado modelo de boxers que sei que me salvaguardam o conforto necessário e que me libertam dispersões desnecessárias com a possibilidade de estes se enrolarem ou me apertarem durante o espetáculo.

Tendo necessidade de exercer, durante o dia, a minha profissão, tento poupar o quanto possível a minha voz, evitando situações em que tenha de a forçar e provocar algum dano que possa condicioná-la no espetáculo.

Vou jantar às sempre às 18h30 para que, na altura de entrar em cena, a digestão já esteja feita e não me sinta demasiado cheio e desconfortável. Evito fazer um espetáculo com fome, porque esta pode constituir-se como uma interferência, um fator de desconcentração e perda de energia.

Nunca gostei de chegar a qualquer sítio em cima da hora de iniciar a tarefa que aí me leva. Desta forma, sempre que possível, tento chegar ao local do espetáculo 10 minutos antes da hora marcada para o encontro do grupo. Conforta-me saber que ainda tenho tempo de fumar um ou dois cigarros e conviver um pouco, antes do aquecimento. Quando não, esta transição é feita de uma forma que me parece precipitada e incomoda-me ficar com a sensação de que me faltou fazer alguma coisa.

Depois, troco a roupa que trago do dia e visto a roupa de trabalho para o

aquecimento. É importante que seja uma roupa confortável, desprovida das convenções daquela que uso na minha vida quotidiana e que estrangulam, muitas vezes, os meus movimentos e a minha liberdade. Com esta nova roupa, começo a sentir que a minha função, a partir daquele momento, será diferente da vida quotidiana. Como gosto de transições suaves, agrada-me a possibilidade de fumar um cigarro antes de irmos para o espaço de aquecimento, que é o mesmo onde se irá realizar a peça. Esse cigarro também serve para eliminar, em mim que sou viciado, uma possível ansiedade pela falta de nicotina.

Depois entramos na sala e conversamos um pouco sobre o espetáculo, havendo lugar, por parte do encenador, a pequenas correções, recomendações e estímulos, por vezes trocas de impressões, que devem ser cuidadas. É para mim um momento muito importante, porque tomo verdadeiramente, e pela primeira vez no dia, consciência do motivo pelo qual ali estou e começo a entrar no universo da peça, com os meus companheiros.

Após esta conversa, fazemos uma pausa. Este intervalo é aproveitado para as necessidades de cada um (descansar, comer, fumar, ir ao WC, entre outros) e, às 20h30, iniciamos o aquecimento para o espetáculo, que consiste na eliminação de tensões desnecessárias e na afinação possível do corpo, da voz e dos sentidos (relaxamento ativo).

O passo seguinte da rotina em dias de espetáculo é o da montagem do espaço de cena. Cada elemento do grupo tem funções específicas neste processo, organizadas antecipadamente, contribuindo para a liberdade coletiva de saber que tudo está no devido lugar no momento em que seja necessário. Fiz questão de ser eu a colocar a pedra onde me iria sentar e onde passo grande parte do tempo, em cena. Para além do significado que essa ação tinha para mim, que não se esgotava apenas no ato em si: queria certificar-me de que esta ficava na posição correta.

A seguir colocava as roupas de cena em cima da pedra, com as botas à frente, no chão, com as meias. Era como se já lá estivesse uma parte de mim, a dormir, a aquecer o lugar, faltando apenas juntar o meu corpo e a minha vida, o meu Gogo.

Saía novamente da sala para fumar, ir ao WC e comer algum chocolate, procurando uma fonte de energia extra. Durante este período, podia rever, mentalmente, ou com o recurso ao guião da peça, passagens do texto, e aproveitava para convocar imagens da minha vida que pudessem alimentar-me para fazer o Gogo.

No primeiro espetáculo regressei à sala às 21h12, pelo que esta passou a

constituir-se uma hora de referência para mim, pois permitia-me vestir a minha roupa, rever pequenas afinações no corpo e na voz sem, no entanto, esperar demasiado tempo até ao início do espetáculo. Pela experiência acumulada, apercebi-me que me incomoda esperar muito tempo pelo início do espetáculo. Quando me sinto preparado, tenho ânsias de começar e a espera faz-me perder energia. Tento lidar com este aspeto, da melhor forma possível, sempre que, por algum motivo, se atrasa o início do espetáculo.

Trocar a roupa do aquecimento pelas do espetáculo também seguia uma rotina. Começava por me despir na arrecadação e dirigia-me para a pedra onde iniciava pelas meias que, no caso, estavam rotas. Tenho uma certa intolerância ao frio nos pés e era pelos pés que o Gogo ia aparecendo fisicamente. Depois vestia a camisa, as calças, as botas, o casaco e colocava o chapéu, por esta ordem e quase sempre sentado na pedra.

Como referi anteriormente, após rever pequenas afinações, estava preparado para o espetáculo.

Esta rotina é-me fundamental e permite-me liberdade para criar. Há tantos imponderáveis que podem surgir durante este processo que não podemos prever todos. A rotina, o ritual de preparação que sigo em todos os espetáculos, é uma segurança e uma tentativa de dominar pelo menos aquelas situações que consigo controlar.

Conceito 4: Furo (na marmita)

Furo na marmita é uma expressão metafórica aprendida por Manuela de Freitas com Adolfo Gutkin e que é utilizada nesta escola quando, no desenrolar de uma peça ou de uma cena (marmita), existe uma situação que não está resolvida, não está sólida (furo), provocando uma descontinuidade no processo criativo e causando uma perda de energia e de concentração.

Stanislavski afirma que «o papel deve ter uma continuidade de ser e sua linha contínua» e que «em cena, quando a linha interior se interrompe, o ator deixa de compreender o que se está dizendo ou fazendo e passa a não sentir qualquer desejo ou emoção.» (Stanislavski 2005: p.301).

Os ensaios servem para criar essa linha ininterrupta. No teatro profissional, a sequência de ensaios é regular, o que facilita esse processo. No entanto, como já referi anteriormente, por um lado, os ensaios n' A Peste realizam-se apenas duas vezes por semana e, por outro, porque temos outras profissões, o estudo realizado em casa também não é contínuo.

A criação dessa linha contínua concretiza-se em vários planos, de que destaco três:

- o estudo do texto;
- a identificação de imagens e correspondências emocionais pessoais que alimentam para as cenas e ações;
- as marcações e estrutura do espetáculo.

Relativamente ao estudo do texto, realço as deficientes memorização e compreensão gramatical como passíveis de criar *furos na marmitta*. Quando memorizamos um texto, tal é feito por imagens e ideias que vão sendo ligadas e sequenciadas, como numa história, segundo uma lógica pessoal e interior, conforme disse anteriormente (v., também, Branco 2011: p.107). Por vezes, não conseguimos resolver, de forma eficaz, essas mesmas ligações, fazendo com que haja falhas na memorização do texto. Lembro-me concretamente de uma parte do texto da peça em que, pela semelhança do conteúdo, me foi particularmente difícil fixar a ordem de quatro sequências justapostas, que começavam respetivamente por: «Tens a certeza que era aqui?», «Ele já cá devia estar.», «Já cá viemos ontem.» e «Tens a certeza que era esta noite?» (cf. Godot 6-8). Ao longo do trabalho fui experimentando soluções. Analisando o texto, dei conta que a primeira fala se refere à incerteza sobre o lugar, a segunda se refere à incerteza de esperarmos por Godot no local e dia certos e a terceira e a quarta se referem ao dia. Será, também, importante explicar que cada uma destas quatro falas dá origem a uma sequência textual que está segura na minha memória. Dou um exemplo: Sabendo «Ele já devia estar.» nunca me enganava na sequência que ela origina:

ESTRAGON – Ele já cá devia estar.

VLADIMIR – Ele não deu a certeza que vinha.

ESTRAGON – E se ele não vier?

VLADIMIR – Voltamos amanhã.

ESTRAGON – E depois de amanhã.

VLADIMIR – Talvez.

ESTRAGON – E por aí fora.

VLADIMIR – Quer dizer...

ESTRAGON – Até que ele venha.

VLADIMIR – És implacável. (Godot 7: p.10.)

Quando um problema destes não é bem resolvido, nos espetáculos fico ansioso, à medida que essa sequência se aproxima, e durante a sua execução a minha única preocupação passa a ser não me enganar no texto em vez de viver o papel. A isto se chama ter um *furo na marmita*.

Pego agora na questão da compreensão gramatical. Quando não percebo o sentido daquilo que estou a dizer, digo-o mecanicamente e fico a pensar nessa falha. Nesta peça, uma das situações em que tal me aconteceu foi numa fala em que dizia «Tudo escorre.», no seguinte contexto:

VLADIMIR – Há novidades por aqui, desde ontem.

ESTRAGON – E se ele não vier?

VLADIMIR – Logo se vê. (*Pausa.*) Eu disse que há novidades por aqui, desde ontem.

ESTRAGON – Tudo escorre.

VLADIMIR – Repara na árvore.

ESTRAGON – Nunca nos banhamos duas vezes no mesmo pus.

VLADIMIR – A árvore, repara na árvore.

Estragon olha para a árvore. (Godot 27: p.43.)

Na realidade, o que eu não percebia era a relação semântica entre a minha frase e frase anterior do Didi. Só após conversa com o encenador, consegui perceber que «Tudo escorre.» queria dizer, genericamente, que é natural haver novidades porque a vida continua, fazendo com que pudesse dar um significado pessoal àquela fala, o que me permitiu tapar este *furo na marmita* e responder, realmente, ao que o Didi me dizia.

Numa segunda fase do trabalho de texto, começamos a tentar encontrar correspondências emocionais da nossa vida com as situações vividas pela personagem e que serão o *subtexto* (cf. Stanislavski) de tudo o que digo e faço no espetáculo. Enquanto estas correspondências não estão identificadas, digo o texto de uma forma mecânica, sem qualquer envolvimento emocional, causando um *furo na marmita*. Na sequência que abaixo transcrevo, inicialmente resolvia-o através do jogo, como se estivesse a brincar com as palavras (e com o Didi), com a sua musicalidade e ritmos.

VLADIMIR – Vamos esperar para ver o que é que ele diz.

ESTRAGON – Quem?

VLADIMIR – Godot!

ESTRAGON – Boa ideia.

VLADIMIR – Vamos esperar para saber exatamente em que pé estamos.

ESTRAGON – Por outro lado, talvez não fosse mau malhar o ferro enquanto está quente.

VLADIMIR – Estou com curiosidade para saber o que ele tem para nos oferecer. Depois, é pegar ou largar.

ESTRAGON – O que é que nós lhe pedimos exatamente?

VLADIMIR – Não estavas lá?

ESTRAGON – Não devia estar a ouvir.

VLADIMIR – Oh... nada de muito concreto.

ESTRAGON – Uma espécie de oração.

VLADIMIR – Precisamente.

ESTRAGON – Uma súplica vaga.

VLADIMIR – Exatamente.

ESTRAGON – E o que é que ele respondeu?

VLADIMIR – Que «ia ver».

ESTRAGON – Que «não podia prometer nada».

VLADIMIR – Que «tinha de pensar no assunto».

ESTRAGON – «No sossego da sua casa».

VLADIMIR – «Consultar a sua família.»

ESTRAGON – «Os amigos.»

VLADIMIR – «Os agentes.»

ESTRAGON – «Os correspondentes.»

VLADIMIR – «Os arquivos.»

ESTRAGON – «A conta bancária.»

VLADIMIR – «Antes de tomar uma decisão.»

ESTRAGON – O costume.

VLADIMIR – É, não é?

ESTRAGON – Acho que sim.

VLADIMIR – Eu também.

Silêncio. (Godot 12: p.17.)

Num dos ensaios, enquanto dizíamos o texto, tive uma imagem que fazia sentido e que era suficientemente forte, permitindo-me estabelecer uma correspondência pessoal. Esta cena passou a ter um sentido e o *furo na marmitta* deixou de existir.

Outro exemplo para o que aqui exponho refere-se à minha primeira cena, que passo a transcrever:

Estragon acorda e tenta descalçar a bota. Puxa-a com ambas as mãos, arfando. Pára exausto, descansa com a respiração ofegante e recomeça da mesma forma.

ESTRAGON, *desistindo mais uma vez* – Nada a fazer. (Godot 1: p.2)

Esta passagem foi, ao longo dos ensaios, um dos maiores *furos na marmita* que senti ao longo deste processo de criação, provocando-me sempre uma grande ansiedade que ganhava maior importância pelo facto de ser a primeira cena em que intervinha. Não conseguia compreender porque é que o Gogo tentava descalçar a bota, porque é que não conseguia fazê-lo, apesar das várias tentativas e, claro, não tinha qualquer correspondência emocional suficientemente forte para o que estava a fazer. Desta forma, limitava-me a respeitar criteriosamente (e mecanicamente) as indicações da didascália.

No plano das marcações e da estrutura do espetáculo, antes de compreender ou integrar inteiramente uma marcação definida por uma didascália do texto ou uma indicação do encenador, limito-me a tentar reproduzir mecanicamente o que me é pedido, de uma forma consciente e programada, obrigando-me a uma interrupção do processo criativo.

Há uma marcação nesta peça que me foi especialmente difícil de integrar e que passo a mostrar:

Um grito horrível, bem perto. Estragon deixa cair a cenoura. Ficam estáticos e depois precipitam-se na direção dos bastidores. Estragon pára a meio do caminho, volta atrás, apanha a cenoura, mete-a no bolso, corre para Vladimir que o espera, pára de novo, volta atrás, apanha a bota, corre para se juntar a Vladimir. Abraçados, as cabeças nos ombros, afastam-se do perigo, esperam, de costas para o sítio de onde entrar Bam, Pim, Pam e Pum. (Segunda Fuga: p.22)

Após ler e experimentar o que me era proposto, não senti que não compreendesse o sentido daquilo que estava a fazer. No entanto, pelo número de ações bem definidas, para além de ter de as memorizar na sua ordem, de cada vez que fazia a sequência ela parecia-me interminável (assim como o espaço que tinha de percorrer por diversas vezes), ainda mais pelo facto de, naquele momento, estar assustado e a fugir. Conscientemente, desejava que aquele momento terminasse o mais rapidamente possível. Esta situação, muito embora não impedisse o desenvolvimento do espetáculo, nem em nenhum momento o encenador me desse qualquer indicação de que o que estava a fazer estaria errado, eu não me sentia confortável e era um *furo na marmita*.

Recordo, também, o primeiro ensaio com público que realizámos a 17 de julho. Sendo esta uma peça montada a partir de diferentes textos dramáticos de Samuel Beckett, muito embora tivéssemos trabalhado as ligações entre as diferentes cenas, num

processo coletivo de trabalho em que todos estão presentes, elas nunca tinham sido experimentadas na sequência definida, tendo optado por trabalhar muitas das cenas individualmente, passando, por vezes, cerca de um mês entre ensaios de uma determinada cena. Seria a primeira vez que iríamos fazer a peça do princípio ao fim, sem interrupções. Nos momentos dos pesadelos, em vez de estar a dormir, a minha grande preocupação prendia-se com a tentativa de me recordar, muitas vezes com um elevado grau de insegurança, de qual seria a cena seguinte ou até de quando é que a que estava a decorrer teria realmente terminado. Lembro-me de, na primeira cena em que entro, ter acordado, quando o Menino ainda atravessava o espaço cénico, quando o deveria ter feito quando este já estivesse sentado. Este ensaio, pelas suas características, pelo grau de angústia e níveis de insegurança que me causou, acrescido de ser assistido por um público convidado, foi aquele em que tive mais *furos na marmita*.

Num coletivo de teatro amador como A Peste, no qual todos os membros têm outras obrigações profissionais que nos impedem de ter uma regularidade de trabalho diário, quer na sala, quer em casa, os *furos na marmita* têm uma maior propensão para aparecer, uma vez que se torna quase impossível estudar o texto todos dias, ensaiar diariamente, pensar sobre o espetáculo, sobre a sua sequência e lembrarmo-nos de hipóteses para fazer a correspondência emocional, entre outros. O facto de trabalharmos apenas duas vezes por semana também aumenta a probabilidade de aumentar o tempo entre ensaios de uma determinada cena, fazendo com que seja mais difícil identificar todos os *furos na marmita*, que persistem, muitas vezes até à estreia, razão pela qual os ensaios com público e os primeiros espetáculos são extremamente importantes, porque nos permitem fazer a peça na íntegra e arranjar (ir arranjando) soluções para os resolver.

Os *furos na marmita*, embora não sejam um impedimento à integridade do espetáculo, são perniciosos para a *linha contínua* de ações e emoções deste e constituem-se como perdas de energia no ator, na contracena com os outros e relação com o público. Devem ser identificados por cada ator que tem, também, responsabilidade (coletiva) de os tapar.

3. Possibilidades de articulação dos quatro conceitos

Os conceitos descritos fazem parte do corpo lexical desta escola, que vai muito para além dos quatro conceitos do presente relatório (Cf. Anexo). Por isso, uma das maiores dificuldades que senti prendeu-se com a necessidade de tratar cada um deles de uma forma isolada. Nesta escola tudo está interligado e todos os conceitos convergem para a conceptualização de uma estética que é uma técnica e uma ética (Fadda & Cintra, 2004: p.46).

Tomando o conceito de *convicção* como basilar desta conceção teatral, importa questionar-me sobre a influência que os outros três conceitos podem exercer ou não na sua ativação, através de alguns exemplos aplicados na minha prática.

O processo de construção da *convicção* no Gogo começava no momento em que acordava, através da minha *rotina* em dias de espetáculo, conforme referi anteriormente no verbete correspondente. Eu sou um ator que precisa da *rotina*. Esta assume-se como um *chão* seguro de *disciplina* e *liberdade* que beneficia o estado de *convicção* no Gogo quando estou em palco. No último cigarro, antes de entrar, sempre que possível olhava para a lua, a minha velha companheira. Era *rotina*? Era *truque*? Lembro-me, por exemplo, que cerca de cinco minutos antes de o espetáculo se iniciar, eu começava a andar aleatoriamente pelo espaço de cena (uma caixa fechada e negra, sem caminhos que não fossem aqueles que são confinados pelo próprio espaço), reconhecendo-o e verificando a limitação de movimentos a que este me obrigava, começando a sentir-me cada vez mais aprisionado àquele lugar. Era *rotina*? Era um *truque*? Eram *truques* que fui incluindo na minha *rotina* e que me assistiam no processo interno da alma necessário ao nascimento do Gogo (*convicção*). Tinham como função ajudar no trabalho prévio que o ator tem de realizar e ajudar a criar a *ilusão de realidade*. Incluo-os na *rotina* de trabalho do ator.

Também utilizo *truques* como forma a ultrapassar os *furos na marmita* que podem criar intermitências na *linha contínua* de ações e emoções e impedir o *fluxo da convicção* dos atores com que contracenam e do público, mantendo a *ilusão de realidade* e podendo, inclusive, servir para ajudar a recuperar o meu grau de *convicção* no ato, como por exemplo, no início da Segunda Fuga em que fingia estar aflito, tentando fugir e voltando atrás para apanhar a bota, sendo que este foi um *furo na marmita* que nunca resolvi a não ser por esta via.

A experiência pode ensinar-nos alguns *truques* que vou tentando utilizar apenas

na justa medida do interesse de uma *rotina* de criação que se baseia numa experiência *autêntica*. Devem ser manejados como uma faca muito afiada. Vigia-los, se estes se constituírem como o prolongamento do *furo na marmitta*, ocupando o espaço da sua resolução. Devemos evitá-los antes de termos experimentado a *convicção*, porque os golpes infligidos podem ser fatais.

Conclusão

«Vladimir – Experimenta calçá-la outra vez.

Estragon, *examinando o pé* – É melhor deixá-lo arejar um bocado.» (Godot 3: p.5)

Tanto eu como o Gogo sofremos dos pés. Os pés andam dias inteiros enfiados em botas ou sapados, fechados, obrigados a carregar com todo o nosso peso.

Prefiro andar descalço. Os sapatos apertam-me os pés e fazem-nos respirar mal. Não gosto da sensação de prisão que os pés fechados me causam. Vai-me criando tensões que encontram alívio apenas nos momentos em que me descalço. Gosto de sentir os pés em contacto com o chão, porque fico mais solto.

No entanto, na nossa vida quotidiana, são raras as situações em que o podemos fazer. Andar descalços implica ficar desprotegidos de agressões exteriores que possam surgir. O calçado, protege-nos do frio ou do calor, de sujidade, vidros ou outros objetos cortantes que possam estar no nosso caminho. Ninguém imagina que exerça a minha atividade profissional (professor) descalço, uma vez que isso não é aceite socialmente.

No Teatro, uma vez que a sala não apresenta perigos para a integridade física (ou social) dos meus pés, a não ser a possibilidade destes ficarem frios, descalço-me.

Neste espetáculo, a primeira coisa que Gogo faz, após acordar, é tentar descalçar a sua bota, com ambas as mãos. Não conseguindo à primeira, para exausto e descansa com a respiração ofegante. Volta a tentar mais uma vez, da mesma forma, e como da primeira vez, desiste, dizendo: «Nada a fazer.» (Gogo 1: p. 2)

É estranho que uma peça comece exatamente desta forma. Com uma das personagens a tentar descalçar a sua bota, por mais do que uma vez, e que aparentemente este ato seja tão importante (para ele e para a compreensão do espetáculo) que o faz tentar até à exaustão, antes de desistir. Haverá, com certeza um motivo muito forte que leva Gogo a tentar descalçar-se. Concretamente, e a partir de dados que conseguimos retirar do texto, a importância deste ato, para Gogo, prende-se com o desconforto que este sente com a bota calçada. Uma das possibilidades é-nos sugerida pelo facto de, após conseguir descalçar a bota, Gogo «olha[r] para dentro d[ela], passa a mão por dentro, vira-a, sacode-a, procura se não caiu qualquer coisa no chão. Não encontra nada, volta a passar a mão pela bota» (Godot 3: p.5).

Haveria alguma pedra na bota, algum objeto que lhe causasse desconforto e que , por esse motivo, Gogo necessitaria de a descalçar para o retirar? No entanto, apesar do

seu esforço não encontra nada que possa causar esse desconforto.

Outra possibilidade é o facto da relação de tamanho entre os pés e as botas ser desproporcional. Após a primeira intervenção do Menino, Gogo descalça a segunda bota, pega em ambas e vai colocá-las à boca de cena. Quando Didi lhe pergunta o que está a fazer com a botas, este sugere que as mesmas estão apertadas, que são demasiado pequenas ou, por outro lado, que os seus pés são demasiado grandes para estas, não sendo fator de felicidade para ele.

Não havendo, realmente uma pedra ou qualquer objeto que estivesse na bota que tinha calçada, nem sendo estas apertadas, tinha de encontrar uma ligação entre o que era sugerido pelo autor e o motivo pelo qual eu descalçava a bota. Perguntei-me: «Como é que eu vou descalçar esta bota?».

Lembrei-me, no entanto, que *descalçar a bota* tem um sentido figurado. A expressão, quando utilizada nesse plano, associa-se à resolução de um problema ou sair de uma situação difícil, de desconforto. A possibilidade de esta ter uma pedra não era suficientemente forte para mim. Descalçar a bota tinha de ter um significado que se traduzia neste ato. Livrar-me de problemas era uma situação que conhecia bem. A minha vida profissional e pessoal coloca-me problemas, coloca-me em situações de difícil resolução que passam, muitas vezes, por eliminar o foco dos problemas que me atormentam. A bota é o problema. Ou serão os pés?

A minha relação com o Teatro tem tudo a ver com esta questão da bota. Por um lado, o teatro permite-me descalçar a bota, no que a máscaras sociais diz respeito e na liberdade que sinto, por outro coloca-me em confronto comigo próprio e com uma série de botas que me apertam na vida (e que preciso de descalçar). Diferentes no tamanho, na cor e no modelo, umas vezes apertadas, outras largas. Tal como testemunhado ao longo deste relatório, acredito na criação artística que encontra correspondências com a Vida (dos atores, do público). E é nessa correspondência que vou descalçando a bota.

A *bota* mais dolorosamente constante foi o longo processo de elaboração deste relatório. Perante a inevitabilidade de ter de verbalizar a minha prática, cumprindo aquilo que a academia me exigia, senti-me desconfortável e, muitas vezes, angustiado. Duvidava das minhas capacidades. Por vezes, sentia-me estúpido. Sabia como fazer as coisas no Teatro (conscientemente?), mas não era capaz de explicá-las. Perguntava-me, muitas vezes, se esta *bota* seria para mim.

Mas a academia obriga à reflexão e à clarificação dos conceitos. Foi na tentativa de equilíbrio entre os rigores exigidos ao académico e ao artista que *eu* passei no meio

destas *urtigas gigantes*. Refletir sobre a minha prática permitiu-me dar resposta a muitas das questões que não constam deste relatório sob forma de perguntas. E a dar resposta as algumas das perguntas que nele constam, também. Mas essas respostas ficam para mim. Há coisas que só se percebem fazendo. «Todas as vozes mortas fazem um barulho de folhas». Digo eu, citando Gogo, de cor e salteado.

Por isso, no que escrevi antes estão pausas e longos silêncios. Era eu a tentar descalçar botas. Ou seria dos pés?

(Pausa.)

E agora?

(Longa pausa.)

Citando Didi, de cor, sinto-me «aliviado e ao mesmo tempo... horrorizado».

Bibliografia

- Artaud, Antonin [1938]. *O teatro e o seu duplo*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa: Fenda. 1996.
- Benedetti, Jean (2005^a). *Stanislavski: An Introduction*. New York: Routledge/Theatre Art Books.
- Benedetti, Jean (2005^b). «Stanislavski and the 'System'». *The Art of the Actor. The Essential History of Acting, from Classical Times to the Present Day*. London: Methuen. 109-148.
- Branco, António (2011^a). *Oficina de Teatro I. Anexos*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve. Faro.
- Branco, António (2011^b). *Oficina de Teatro I. Relatório*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve. Faro.
- Brook, Peter (2008). *O Espaço Vazio*. Trad. de Rui Lopes. Orfeu Negro: Lisboa.
- Dicionário Eletrónico da Língua Portuguesa, Porto Editora, Acordo Ortográfico (s/d)*. Porto. Porto Editora.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha] (2012). <http://www.priberam.pt/dlpo/>
- Esslin, Martin (1968). *O Teatro do Absurdo*. Trad. de Bárbara Heliodora. Zahar Editores: Rio de Janeiro.
- Fadda, Sebastiana e Rui Cintra (2004). «Manuela de Freitas. Uma atriz que é 'tudo ou nada'». In *Sinais de Cena*. 2. Lisboa. 41-53.
- Freitas, Manuela (2006). Conferência na Faculdade de Belas Artes realizada no dia 16 de março de 2006. Lisboa.
- Freitas, Manuela (2005). Texto lido na sessão de homenagem a Adolfo Gutkin organizada pela Sociedade Portuguesa de Autores e realizada no dia 23 de Março. Manuscrito gentilmente cedido pela autora.
- Grotowski, Jerzy [1975]. *Para um teatro pobre*. Trad. de Rosa Macedo e J. A. Osório Mateus. Forja: Lisboa
- Herrigel, Eugen [1975]. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Trad. de J. C. Ismael. São Paulo: Editora Pensamento. 1987.
- Infopédia* [em linha] (2012). Porto: Porto Editora. <http://www.infopedia.pt>
- Stanislavski, Constantin [1938]. *A construção da personagem*. Trad. de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.

- Stanislavski, Constantin [1936]. *A preparação do ator*. Trad. de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.
- Stanislavski, Constantin . *A criação de um papel*. Trad. de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2004.
- Tolle, Eckhart (2001). *O Poder do Agora. Guia para o crescimento espiritual*. 2.^a ed. Cascais: Editora Pergaminho.

Abreviaturas usadas para referências bibliográficas de dicionários

DELPEAO – Dicionário Eletrónico da Língua Portuguesa, Porto Editora, Acordo Ortográfico. (s/d). Porto. Porto Editora.

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'.