

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

***A RENOVAÇÃO PERMANENTE: UMA
INVESTIGAÇÃO SOBRE A ARTE DO ACTOR.***

Maria Ana da Fonseca Ataíde Castel-Branco Tamen

Tese

Doutoramento em

Comunicação, Cultura e Artes

Trabalho efectuado sob a orientação de:

Prof. Doutor António Manuel da Costa Guedes Branco

Prof. Doutora Maria Eugénia Miranda Afonso Vasques

2014

A renovação permanente: uma investigação sobre a arte do actor.

DECLARAÇÃO DE AUTORIA DE TRABALHO

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

© Ana Tamen, 2014

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.



Esta tese compõe-se de texto, anexos impressos, um capítulo videográfico exclusivamente apresentado em suporte informático (Capítulo 5) e ainda anexos videográficos. Sem prejuízo do declarado acima,

- Para as fontes manuscritas citadas, © Ana Tamen 2014
- Para a direcção artística do espectáculo no Capítulo 5 © Ana Tamen 2007
- Para a produção do espectáculo no Capítulo 5 apresentado em registo videográfico © Bridge Project, Centro Internacional de Teatro/Cassefaz e Escola de Tecnologias, Inovação e Criação 2007
- Para os workshops reproduzidos nos anexos videográficos © Centro de História de Arte e Investigação Artística (Universidade de Évora), Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve/ESTC-IPL), Centro Internacional de Teatro/Cassefaz e Ana Tamen 2008, 2010. Os anexos foram produzidos no contexto do projecto *O Actor Permanente*, apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

À minha Mãe, que me despertou para as artes e me encaminhou para o teatro.

AGRADECIMENTOS

Queria agradecer em primeiro lugar aos meus orientadores, Professores António Branco e Eugénia Vasques, pelo apoio incondicional e pela força que me deram na prossecução deste desígnio.

Quero também agradecer :

A Luísa Costa Gomes, amiga indissociável da minha vida de encenadora desde 1991; a Miguel Abreu, meu parceiro de tantas aventuras teatrais e co-fundador do Centro Internacional de Teatro desde 2004; a Tiago Porteiro e a Luís Varela, pelo desafio de me tornarem sua colega na Universidade de Évora; a Christine Zurbach, por todo o apoio e pela oportunidade de enquadrar este projecto no Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA), a que muito do trabalho aqui realizado se deve.

Quero ainda fazer um agradecimento especial à Fernanda Lapa, pelas inúmeras aprendizagens, generosíssima amizade e encorajamento contínuo que me concedeu.

À Isabel e à Margarida Santa-Rita; e à Rita e ao Gonçalo Sommer Ribeiro, pela amizade e hospitalidades sem fim.

A Richard Foreman, pela grandeza do que me ensinou e proporcionou.

A Polina Klimovitskaya, fonte de onde brotou a inspiração permanente para esta jornada e que tão profundamente enriqueceu a minha visão sobre a arte do teatro.

Last, mas sobretudo *not least*, quero agradecer ao M. *tanto*, que não caberia aqui nestas páginas; e à M., porque sem ela, nada faria *tanto* sentido.

RESUMO

Nesta tese defendem-se dois argumentos principais e apresenta-se o meu trabalho como encenadora à luz desses dois argumentos. Os argumentos, introduzidas na primeira parte (Caps. 1-3), são o de que nenhuma noção de teatro pode prescindir do conceito de mimese, num sentido lato definido por Aristóteles; e o de que a renovação constante do trabalho do actor deverá ser considerada o problema fundamental daquele trabalho. Defende-se também que existe uma relação entre estes dois argumentos.

No Capítulo 1, apresenta-se o problema central da tese. No Capítulo 2 formula-se um argumento sobre o carácter permanente da mimese. No Capítulo 3, a partir da análise do trabalho de Polina Klimovitskaya, formula-se um argumento sobre a importância da renovação no trabalho do actor. É ainda defendido que, tal como para Aristóteles o teatro só tem efeitos porque é mimético, assim existe uma consciência de que os efeitos do teatro dependem da renovação permanente daquilo a que Konstantin Stanislavski chamou a capacidade de “experienciação” por parte dos actores.

Na segunda parte da tese (Caps. 4-5), o meu trabalho como encenadora é analisado à luz dos pressupostos introduzidos na primeira parte, e em particular da noção de teatro pós-dramático. No capítulo 4 são discutidas quatro encenações minhas, entendidas como marcos de um percurso de entendimento do teatro e do trabalho do actor. Por fim, no capítulo 5 é mostrada integralmente a quarta dessas encenações: a minha encenação do espectáculo *Da boca para dentro* (2007), desenvolvido no contexto do Bridge Project, animado pelo encenador norte-americano Richard Foreman.

PALAVRAS CHAVE:

Experienciação / Richard Foreman / Polina Klimovitskaya / Mimese / Konstantin Stanislavski / Teatro Pós-Dramático

ABSTRACT

This dissertation makes two claims; and my own work as a theatre director is introduced in relation to these claims. The two claims, put forth in Part One (Ch. 1-3), are that no concept of theatre can eliminate the concept of mimesis, in the wide sense first defined by Aristotle; and that constant renewal should be considered the main problem in the actor's work. It is also argued that there is a connection between these two claims.

In Chapter 1 the main problem of the dissertation is introduced. In Chapter 2 an argument is made for the ineliminable nature of mimesis. In Chapter 3, from the discussion of Polina Klimovitskaya's oeuvre, an argument is presented as to the importance of renewal in the actor's work. It is moreover argued that just as for Aristotle drama can only have any effects insofar as it is mimetic, so the effects of drama depend upon the constant renewal of what Konstantin Stanislavski has called the "experiencing" abilities of the actors.

In Part Two of the dissertation (Ch. 4-5) my own work as a director is described relative to the assumptions previously introduced in Part One, in particular the notion of post-dramatic theatre. In Chapter 4 the production of four shows of mine, understood as significant moments in my own understanding of theatre and the actor's work, is considered. Finally, in Chapter 5, the fourth of these shows, *Da boca para dentro* (2007), developed in the context of the Bridge Project, devised and put forward by American director Richard Foreman, is shown in full.

KEYWORDS:

Experiencing / Richard Foreman / Polina Klimovitskaya / Mimesis / Post-Dramatic Theater / Konstantin Stanislavski

ÍNDICE

Lista de abreviaturas (9)

Nota introdutória (11-12)

Parte I: (13-96)

Capítulo 1. Introdução: O Problema (14-21)

Capítulo 2. A Mimese Permanente (22-55)

2.1. Mimese

2.2. Catarse

2.3. Mito

2.4. Universal

2.5. Stanislavski e a *Poética*

2.6. Verdade

2.7. Brecht contra Aristóteles

2.8. Artaud contra Aristóteles

2.9. Teatro pós-dramático

2.10. Dramático e pós-dramático

2.11. ‘Quando é a arte?’

2.12. Os elementos da ruptura

2.13. Mimese permanente

Capítulo 3. A Renovação Permanente: O trabalho de Polina Klimovitskaya (56-96)

3.1. Verdade em cena: o papel dos exercícios no trabalho do actor

3.1.1. O conceito de verdade em cena

3.1.2. O papel dos exercícios

3.1.2.1. Aquecimentos (Andar, Consciência física integral do momento, O monstro, Bolas de ténis, Som e movimento, Espaço,

As costas, Desenho com a cabeça enquanto se conversa, O centro, Ritmo)

3.1.2.2. Abordagem do texto e da personagem (O texto, Relação entre texto e personagem, A personagem, A procura da personagem, Emoções e personagem, História interior da personagem, Personagem e corpo)

3.2. Fluxo ininterrupto e consciência cinética

3.2.1. Presença do actor e egoísmo performativo (Presença do actor, Egoísmo performativo)

3.2.2. A noção de consciência cinética nos workshops portugueses de Polina Klimovitskaya

3.2.2.1. Workshop de 2008 (Aquecimentos, Exercícios)

3.2.2.2. Workshop de 2010

3.3. Conclusão

Parte II: (97-136)

Capítulo 4. Introdução: Quatro Encenações (98-135)

4.1. *Nunca nada de ninguém*, de Luísa Costa Gomes (1991)

4.1.1. Origem do projecto

4.1.2. Um olhar retrospectivo

4.2. *Última jogada*, de Samuel Beckett (1996)

4.2.1. História do projecto

4.2.2. A encenação

4.2.3. Notas de ensaios (Aquecimentos, Improvisação com texto, Jogos de crianças, Trabalho sobre os sentidos, Imagens activas, A técnica de PK)

4.3. *Geografia & peças*, de Gertrude Stein (1998)

4.3.1. História do projecto

4.3.2. A encenação

4.3.2.1. Três documentos

4.3.2.2. Um olhar retrospectivo sobre a encenação

4.4. *Da boca para dentro*, de Richard Foreman e Luísa Costa Gomes, a partir de filmagens de Richard Foreman para o Bridge Project (2007)

4.4.1. História do projecto

4.4.2. A encenação (Como o projecto foi apresentado à equipa, O primeiro ensaio, O processo de encenação, Um olhar retrospectivo)

Capítulo 5. *Da Boca para Dentro* (136, apenas em suporte informático)

Bibliografia (137-146)

Lista de Anexos em suporte informático (147)

Anexos Impressos (148 ff)

LISTA DE ABREVIATURAS

AT 1996	Notas de encenação de <i>Última jogada</i> .
AT 1997	Memória descritiva do espectáculo <i>Geografia & Peças</i>
AT 1997b	Notas de encenação de <i>Geografia & Peças</i>
AT 1998	Nota para a imprensa sobre o espectáculo <i>Geografia & Peças</i>
AT 2006	Memória descritiva de <i>The Bridge Project</i> .
AT 2007	Nota para a imprensa sobre <i>The Bridge Project</i> .
AT 2007b	Memorando à equipa de <i>Da boca para dentro</i> .
AT 2007c	Notas de encenação de <i>Da boca para dentro</i> .
DBPD	<i>Da boca para dentro</i>
GP	<i>Geografia & Peças</i>
NNN	<i>Nunca nada de ninguém</i>
PK	Polina Klimovitskaya
PK 2008	Workshop de PK
PK 2008a	Polina Klimovitskaya. Memória descritiva do workshop <i>O Actor Permanente</i> .
PK 2010	Workshop de PK
PKAT 1991	Notas MS. de Ana Tamen: Workshop de PK.
PKAT 1992	Notas MS. de Ana Tamen: Workshop de PK.
PKAT 1994	Notas MS. de Ana Tamen: Encenação de PK de <i>Três passagens para Moscovo</i> .
PKAT 2005	Notas MS. de Ana Tamen: Workshop de PK.
PKAT 2008	Notas MS. de Ana Tamen: Workshop de PK, Lisboa.
PKAT 2008b	Notas MS. de Ana Tamen: Workshop de PK no Michael Howard Studio, NY.
PKAT 2008c	Notas de Workshop de PK na Universidade de Yale, New Haven.
PKAT 2008d	Relatório de Ana Tamen, Workshop de PK, Lisboa.
PKAT 2010	Notas MS. de Ana Tamen: Workshop de PK.
UJ	<i>Última Jogada / Endgame</i> .

“O que torna o movimento inesgotável é o trilho”

C. G. Jung

[“Kommentar zu *Das Geheimnis der Goldenen Blüte*”]

GW 13:11-63

NOTA INTRODUTÓRIA

A minha carreira combinou sempre a actividade artística como encenadora com o ensino. No entanto, a partir de 2007, quando fui contratada como professora auxiliar convidada pela Universidade de Évora, a minha vida profissional passou a ser sobretudo de professora. Foi a minha aposta na continuação da carreira docente que me levou a considerar gradualmente a elaboração da tese que agora apresento à Universidade do Algarve.

No “Regulamento de segundos e de terceiros ciclos de estudos da Universidade do Algarve”, publicado em 2012, como na lei geral, reconhece-se que “no domínio das artes” a elaboração de uma tese pode corresponder à apresentação de “uma obra (ou conjunto de obras ou realizações) com carácter inovador, acompanhada de fundamentação escrita que explicita o processo de concepção e elaboração, a capacidade de investigação, e o seu enquadramento na evolução do conhecimento no domínio em que se insere.” O trabalho que agora apresento corresponde a esta descrição.

Na primeira parte, nos Capítulos 1 e 2, respectivamente, introduz-se e enquadra-se o problema “na evolução do conhecimento no domínio em que se insere”. Caracterizo aí aquilo que considero mais importante na arte do actor, e o que me parece ser a sua história: não pretendi aí no entanto elaborar uma história das ideias teatrais, e muito menos uma história do teatro. No Capítulo 3, o tom muda um pouco: se por um lado se continua a falar de problemas da arte do actor, por outro lado concentro-me em grande pormenor no *ensino* dessa arte, a partir de workshops orientados pela professora e

encenadora russa Polina Klimovitskaya, ainda activa nomeadamente na Universidade de Yale, com quem tive o privilégio de trabalhar desde 1991. A tradição de notas de workshops e ensaios é recorrente no século XX. As obras de grandes encenadores como Stanislavski, Meyerhold e Grotowski são em parte importante conhecidas através dos registos e testemunhos de quem trabalhou com eles.

A segunda parte desta tese centra-se no meu trabalho como encenadora. No Capítulo 4, de modo retrospectivo, tento olhar para a minha obra de encenadora através do prisma proporcionado pela primeira parte, focando-me em quatro encenações que a meu ver melhor a ilustram. A minha ideia foi introduzir deste modo o capítulo final. O Capítulo 5, de facto, consiste naquilo que creio ser, nas palavras do Regulamento, “uma obra . . . com carácter inovador”. Trata-se da minha encenação de *Da boca para dentro*, que resultou da minha participação no BRIDGE PROJECT, criado e animado pelo encenador norte-americano Richard Foreman, com quem também tive o privilégio de trabalhar. No teatro, como nas artes performativas em geral, há de facto uma dimensão que só pode ser mostrada.

Esta combinação entre a minha prática de encenadora e os problemas teóricos que me interessam pareceu-me a melhor maneira de fazer justiça às duas componentes principais da minha carreira: a de encenadora e a de professora numa universidade.

Agosto de 2014

PARTE I

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO: O PROBLEMA

A ideia de renovação permanente como processo de investigação na arte do actor não é susceptível de ser descrita sem dificuldades particulares. A natureza da linguagem conceptual, que insiste em identificar, definir, fixar o sentido dos termos vai contra a natureza fluida do processo que a expressão ‘renovação permanente’ designa.

Descrevê-lo é além disso frequentemente estancá-lo, é secá-lo. O meu propósito parece ser assim uma espécie de missão impossível: como usar uma expressão definida para designar um processo fluido, e como descrever um processo fluido sem dar dele uma ideia paralisada pelos efeitos dessa descrição?

Heraclito, quando descrevia a passagem do tempo e a comparava à água de um rio onde nunca nos poderíamos banhar uma segunda vez, poderá ter sido o primeiro filósofo a chamar a atenção para a dificuldade que no fundo afecta um propósito como o meu. A metáfora, usada por Heraclito para descrever a passagem de um tempo que não é recuperável, é também aplicável à paragem do tempo ou à barragem de um rio, que o transforma noutra coisa, subvertendo a sua natureza.

O filósofo José Gil descreve uma perplexidade semelhante no território da linguagem do corpo, que é também em grande medida o do trabalho do actor:

Qualquer discurso sobre o corpo parece ter que enfrentar uma resistência. Ela provém certamente da própria natureza da linguagem: como para a morte ou para o tempo, a linguagem esquiva-se à intenção de definir: cada definição permanece um ponto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular. (1980:7)

A nossa demanda constitui uma tentativa de descrição de um processo que tem por base uma linguagem particular do corpo. O nosso domínio, sendo artístico, é também conceptual, uma vez que procura descrever um processo específico e, não temos ilusões, o nosso ponto de vista permanecerá um ponto de vista parcial. Mas é da descrição que se invente para este processo específico que poderá advir o preenchimento do hiato e a ultrapassagem da resistência de que nos fala José Gil.

O problema é idêntico a um problema que todos os actores conhecem por experiência. Como pode um actor ou uma actriz encontrar e manter um fluxo de constante criatividade? Como poderá conseguir não parar, não interromper os circuitos da sua interpretação? Como poderá conseguir energia criativa que o/a faça renovar-se incessantemente? Estas três perguntas definem aquilo a que poderíamos chamar o santo graal da arte do actor. A maior parte dos investigadores de teatro que escreveram sobre a arte do actor têm, de modos diferentes, enfrentado a dificuldade destas questões.

No meu caso particular, comecei por me confrontar com a dificuldade enquanto actriz. Logo no início do meu percurso apercebi-me do problema que consistia em, uma vez realizado todo o trabalho prévio, analítico, físico e de contracena, se tornar palpável a estagnação da personagem. Esta sensação de que a personagem ficou “construída” e de que já não há muito mais a fazer – a não ser que um espectáculo mais inspirado nos venha surpreender a nós próprias –, que frequentemente se instala na representação constitui aquilo a que chamou Peter Brook “teatro mortífero”, *deadly theatre*.

Foi nos inúmeros workshops orientados pela Professora Polina Klimovitskaya (daqui em diante: PK) na Europa e nos Estados Unidos que, a partir de 1991, tive a oportunidade e o privilégio de gradualmente entender, física e mentalmente, formas particulares de entrar em processos de interpretação, onde a fluidez, aliada à imaginação, ganhava uma dinâmica autónoma e realmente criativa, e conseguia resolver na prática o problema daquela estagnação.

Nesses workshops a abordagem de PK era sempre diferente e sempre estimulante. Mesmo quando, nalguns casos, certos exercícios eram retomados, havia sempre novas

aprendizagens a retirar. O seu sistema de ensino é ele próprio exemplo vivo de um fluxo contínuo de criatividade. PK põe em prática tudo aquilo que é a essência dos seus ensinamentos. Trata-se, em meu entender, de uma visão artística verdadeiramente coerente, em que não existe uma tensão entre aquilo que se ensina e o modo como se ensina.

Quando mais tarde me tornei encenadora voltei a confrontar-me com uma versão da questão que sentira como atriz. O meu problema passou a ser a partir daí o de inventar formas de ajudar os actores e atrizes a encontrarem o “combustível” necessário para que a sua actuação se mantivesse viva, autónoma e criativa. É certo que, mesmo depois da estreia de um espectáculo, as personagens continuam a sua caminhada evolutiva, e que progressivamente se autonomizam, ao longo da carreira do espectáculo, até à sua última apresentação. A dificuldade residia para mim no facto de que estas descobertas ou ‘momentos inspirados’, ao longo da carreira de uma produção, resultavam sempre mais de uma evolução acidental e fortuita do que de um processo consistente de criação contínua e vivência efectiva; aconteciam por acaso, sem que se percebesse exactamente porquê, e por isso sem a possibilidade de se poderem deliberadamente repetir.

Este problema tem uma história bem conhecida dos historiadores e críticos das ideias teatrais. Foi primeiro diagnosticado e estudado profundamente por Konstantin Stanislavski. Stanislavski imaginou que a sua resolução poderia, em grande parte, provir da esfera das descobertas sobre o inconsciente levadas a cabo por Sigmund Freud, seu quase exacto contemporâneo. Freud famosamente comparou o impulso criativo ao “fantasiar”, ou como também se traduz o termo que usou (*das Phantasieren*), a “sonhos acordados” (1953:142 ff), e situou-o numa área da mente não controlável do ponto de vista racional; como os sonhos, as fantasias são para si a manifestação visível e o sintoma da existência desse manancial inconsciente.

Não apenas Stanislavski mas toda a arte do século XX deve às descobertas de Freud uma mudança de paradigma cultural e civilizacional. Os exemplos são inúmeros.

Entre os mais referidos contam-se a pintura de Dalí, Chirico, ou Picasso, mas também a escultura de Brancusi ou Giacometti, as instalações de Duchamp, ou o cinema de Buñuel. A lista não tem fim, e a expansão da psicanálise e dos seus mais variados produtos continuou até aos nossos dias, tendo inclusive modificado a linguagem corrente quotidiana. No teatro, e em particular na investigação sobre a técnica do actor, podemos situar a influência das descobertas freudianas no reconhecimento que Stanislavski inequivocamente lhes manifesta, patente desde logo nesta declaração famosa do esboço de prefácio de *O trabalho do actor*:

A essência do meu livro é o acesso ao subconsciente através do consciente.

Tento usar métodos conscientes no trabalho do actor para estudar e estimular a criatividade subconsciente – a inspiração. (2010:xxv-xxvi)

No entanto, Stanislavski reconhece um paradoxo latente na ideia de acesso a esta fonte de criatividade: “somos supostos criar através da inspiração, mas só o subconsciente o pode fazer, e não o podemos controlar”. (2010:17) E em seguida explicita:

A electricidade, o vento, a água e as outras forças da natureza requerem engenheiros com conhecimentos e inteligência para serem controlados, de modo a que assim o resto das pessoas possa beneficiar deles. Do mesmo modo, as nossas forças criativas subconscientes não podem ser controladas sem uma espécie de engenheiro, sem uma psico-técnica consciente. . . Não é possível trabalhar constantemente de modo subconsciente e à força de inspiração . . . Tais génios não existem. E por isso a nossa arte requer que preparemos a terra para a criação subconsciente genuína. . . . Acima de tudo, devemos criar de modo consciente e credível. Só isso preparará um solo favorável para o subconsciente, e para que a inspiração brote. (2010: 18)

Este é o ponto de partida para a construção daquilo a que, contrariamente à vontade do seu autor, se veio a chamar o sistema de Stanislavski. O “Sistema”, como é muitas vezes designado, influenciou decisivamente um importante sector da técnica do actor ocidental a partir do início do século XX, e a sua influência persiste nos nossos dias,

inclusive nas reacções veementemente antagónicas que provocou, desde logo no seu discípulo dilecto Vsevolod Meyerhold.

O tipo de trabalho profundo que Stanislavski defende parte de uma base racional, lógica e proto-científica, que, segundo ele, permite aceder ao domínio irracional, não-consciente, intuitivo que é a fonte de inspiração e criação verdadeira. Uma das questões basilares do seu suposto sistema baseia-se na procura daquilo a que Stanislavski chamou a “verdade em palco”. Para Stanislavski, a noção de verdade depende de uma noção de realidade. Às suas encenações atribuiu não apenas o objectivo de serem “credíveis” (idem:18) no sentido normal do termo, isto é, de nelas os actores “se comportarem de modo verdadeiro, numa sequência lógica, e de modo humano” (idem:19) mas também de conseguir dar “forma artística . . . à vida do espírito humano” (idem)

No entanto, no que diz respeito à arte particular do actor, e aos processos de alcançar uma representação credível, não assente em estereótipos, Stanislavski diagnosticou desde cedo obstáculos que não podiam ser resolvidos ou ultrapassados por aquelas críticas genéricas. Segundo relata nas suas memórias, foi a sua admiração por grandes actores russos e pela actriz Eleonora Duse, que terá visto em Itália, que o levou a interrogar-se sobre “o que faziam para conseguir ascender sem esforço ao registo extremo das suas paixões” (1993:233). Foi deste modo inspirado a procurar respostas sólidas e fiáveis que pudessem ajudar os actores a não depender dos caprichos da inspiração, e a conseguir uma representação realista e verdadeira, capaz de tocar a sensibilidade do público. Este tipo de representação contrasta fortemente com os usos da época, determinado pelos estereótipos físicos e sentimentais do melodrama. Lembro-me de ter compreendido pela primeira vez as preferências estéticas de Stanislavski e as motivações da sua pesquisa quando pude testemunhar, a partir de gravações, que me foram facultadas na Universidade do Minnesota, onde estudei, a enorme diferença de registo entre Eleonora Duse e a paladina dos estereótipos sentimentais que era Sarah Bernhardt.

O seu principal contributo, ainda hoje reconhecido e seguido nas mais diversas vertentes, foi por isso a investigação que levou a cabo no âmbito da arte do actor. A pesquisa de Stanislavski centra-se essencialmente nos modos como os actores podem conseguir reproduzir emoções e sentimentos credíveis e fieis às leis da natureza. “Os actores e as pessoas que trabalham no teatro devem criar aquilo que bem entenderem e como melhor o entenderem, mas com uma condição: que o seu processo criativo não contrarie a natureza e as suas leis” (2010:xxviii). É em geral reconhecida a genealogia desta visão sobre o teatro e atribui-se à *Poética* de Aristóteles a primeira configuração filosófica e técnica que a exprime. Trata-se de um tratado inacabado mas determinante para compreender a natureza e os objectivos da criação artística, em particular no que diz respeito às técnicas de construção, daquilo a que chamará a execução [*apergasia*], na tragédia, a partir do conceito essencial de mimese.

Em *O que é teatro?* Eugénia Vasques discute em pormenor esta linhagem, resumindo dois entendimentos da mimese na história do teatro ocidental, respectivamente a partir de Platão e de Aristóteles. Nesta “separação de águas”, escreve,

... [u]m dos rios coincide com a linha “platónica” e libertária (individualista) que haverá de conduzir aos simbolistas, a Artaud, aos surrealistas, ao Teatro do Absurdo, depois de ter passado pelas várias utopias teóricas do século XIX (dos românticos a Nietzsche) . . . O outro coincide com uma linha “aristotélica” e normativa (social) com passagem obrigatória pelo naturalismo positivista (Stanislavski), pelo Meyerhold bolchevista, pelo “teatro épico” de Piscator e Brecht, e pelos diversos teatros políticos, sob o signo do lógico Apolo (2003:25)

Para Vasques, este itinerário depende de uma “oposição diferenciadora entre o que fala/o que gesticula” (idem:33), manifestando-se naquilo a que chama “duas vertentes, duas tensões, opostas” (idem):

Uma, “nobre”, conduzirá à psicologia: é a vertente da identificação entre personagem e actor (no romantismo), passando desta identificação para a procura de uma individualidade da personagem (no drama burguês que Diderot e

Lessing estabeleceram na teoria e na prática), precursora de um caminho que haverá de conduzir à pesquisa de um “método científico” para “construção” da personagem (Stanislavski).

Outra “maldita”, e, sobretudo, popular, será a da negação da psicologia: é a vertente do cómico que, oriunda dos grosseiros *mimos* (actor sem máscara) e das comédias da Antiguidade, atingirá um apogeu na improvisadora *commedia dell’arte* . . . e no teatro de *vaudeville*, no teatro de *boulevard* e no *music-hall* (para nós: “teatro comercial” e “revista à portuguesa”) (idem)

Esta “separação de águas” não sendo, como refere a autora, “linear” permite-nos no entanto identificar o elo de ligação que se estabelece entre Aristóteles e Stanislavski. Iremos sustentar no Capítulo 2 que este elo se situa no âmbito de dois conceitos estruturais definidos por Aristóteles, os conceitos de mimese e de catarse. Em nossa opinião, ambos os conceitos convergem para acentuar a necessidade da credibilidade, daquilo a que Stanislavski irá chamar verdade de cena, de modo a que o espectáculo possa produzir efeitos, quer emocionais, quer cognitivos ou estéticos.

A discussão selectiva deste percurso, que tem origem em Aristóteles – ou, se quisermos ser mais exactos, em Platão, na discussão do conceito de mimese que prossegue no contexto da sua exposição da Teoria das Ideias na *República* – é levada a cabo no referido Capítulo 2, e permitir-nos-á chegar aos dois argumentos principais desta tese. Se o primeira é o de que o teatro supõe aquilo a que chamarei mimese permanente, o segundo, exposto no Capítulo 3, será o de que o trabalho do actor é grandemente enriquecido quando é desenvolvido na perspectiva daquilo a que também chamarei renovação permanente. Tal trabalho assenta necessariamente na procura de abordagens técnicas que permitem aos actores e actrizes modos de encontrar verdade em cena, quer sejam estas formas de uma comunicação credível, quer se exprimam na procura daquilo a que, passando o pleonasmo, se pode chamar “presença presente”.

Temos consciência da complexidade destes termos e de como é traiçoeiro o terreno em que nos movemos. Particularmente difícil, como se verá, é a inquirição do sentido do conceito de verdade ou credibilidade cénicas. Porém, o caminho que até agora percorri assim o determina. Foram as interrogações, quer concretas quer teóricas, surgidas no decurso do meu trajecto artístico que me conduziram a esta inevitabilidade.

Estas interrogações devem-se também a encontros felizes com mestres de enorme envergadura artística, companheiros teatrais com inquietações semelhantes, e naturalmente muitos alunos, que me ajudaram, e ajudam, a perceber mais profundamente os mecanismos da actuação. Consequentemente, o Capítulo 3 desta tese debruça-se em larga medida sobre os ensinamentos, para mim decisivos, que nesta área de pesquisa a professora e investigadora Polina Klimovitskaya veio difundindo em Portugal desde de 1989, inicialmente a convite da Fundação Calouste Gulbenkian. Como veremos no Capítulo 3, o seu trabalho dá em certa medida continuidade ao sistema criado por Stanislavski, e fá-lo, creio, no melhor sentido em que este mestre o legou aos seus discípulos:

Todos os sistemas têm que se tornar familiares a ponto de nos esquecermos deles. Só depois de passarem a fazer parte de nós é que podemos começar . . . a derivar benefícios . . . Temos de ser capazes de absorver e filtrar o sistema através de nós, torná-lo nosso, reter os seus pontos essenciais, e desenvolvê-lo a nosso próprio modo. (2010:xxv)

Polina Klimovitskaya é uma dessas discípulas que vai mais longe nas suas inquirições e cria os seus próprios trilhos e, sobretudo, não guarda nada para si. Todas as suas descobertas, fruto de atenta observação do mundo e dos seus habitantes, são generosamente partilhadas com todos os seus alunos. Sinto-me eu própria muito privilegiada por ter podido acompanhar o seu trabalho ao longo de mais de vinte anos. Esta tese é em grande parte devedora dessa aprendizagem inigualável.

CAPÍTULO 2

A MIMESE PERMANENTE

Aristóteles usou a palavra μίμησις (mimese) na *Poética*, que, naquilo que nos chegou, consiste sobretudo numa discussão da tragédia. Apesar de Aristóteles se referir aí a outras artes, é por essa razão que a *Poética* é geralmente considerada a mais antiga teoria sobre teatro. Neste capítulo, será defendido que o uso aristotélico do termo ‘mimese’ se pode estender sem dificuldade a problemas que se levantam não apenas em relação às artes que se praticavam na Grécia de Aristóteles, e que entretanto desapareceram ou se modificaram profundamente, como a formas de arte que fazem ainda hoje parte do nosso universo artístico. Vai ser também defendido que o conceito de mimese, entendido num sentido lato que será discutido, não pode ser eliminado de nenhuma consideração do teatro. O teatro, concluir-se-á, é mimese permanente.

2.1 Mimese

Stephen Halliwell, um dos melhores comentadores recentes da *Poética* de Aristóteles, alerta para a dificuldade em compreender o sentido do conceito a que se refere a palavra ‘mimese’ como é aí empregue: “As nossas dificuldades em perceber este conceito”, escreve, “levantam-se em parte devido ao facto de Aristóteles nunca o definir” (1987:71). Por essa razão, Halliwell não traduz o termo, que se limita a transliterar (“mimesis”), e recomenda “que o leitor atento dê particular atenção às várias sugestões e comentários que Aristóteles fornece na elucidação deste conceito” (1987:71).

Começemos com a abertura da *Poética*, na mais recente tradução portuguesa de Ana Maria Valente:

Falaremos da arte poética em si e das suas espécies, do efeito que cada uma destas espécies tem; de como se devem estruturar os enredos [*mythoi*] se se pretender que a composição poética seja bela; e ainda da natureza e do número das suas partes. (1447a 8-9)

A análise do filósofo incide aqui sobre as espécies de arte poética. Esta, como veremos na continuação do texto, diz respeito não apenas à poesia dramática, mas inclui também considerações sobre outros tipos de poesia, música (que inclui a poesia lírica), pintura e escultura.

A *Poética* é assim em grande medida um tratado geral sobre a composição daquilo que é ao mesmo tempo belo e poético. Para Aristóteles, uma coisa poética é uma coisa *feita* e uma coisa bela e poética é uma coisa *bem* feita. O primeiro elemento sobre o qual este tipo de composições assenta é para Aristóteles a mimese:

A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações [*mimeseis*]. Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as . . . através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas. Se a música de flauta e de cítara e algumas outras artes similares... conseguem expressividade usando apenas a harmonia e o ritmo, a música dos dançarinos [imita], pelo ritmo em si, sem harmonia (pois os dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam não só caracteres mas também emoções e acções). (1447a 13-30)

É importante salientar, ainda antes de prosseguir, que Halliwell rejeita na sua exegese a tradução, muito frequente (e usada em todas as traduções portuguesas), de *mimesis* por ‘imitação’, bem como a equivalência entre os conceitos de mimese e de imitação. Para

Halliwell, ‘imitação’ é demasiado limitado para poder exprimir a diversidade de sentidos a que o conceito de mimese como usado por Aristóteles se aplica:

Deve antes do mais dizer-se . . . que ‘imitação’ é hoje a tradução menos adequada (apesar de infelizmente comum) para ‘mimesis’. . . . [E]ntre os muitos sentidos de ‘mimesis’ contam-se os de semelhança visual, representação dramática, narrativa ficcional. (1987:71)

Apesar das dificuldades de tradução e do carácter geral do termo, e porventura guiados por ambos, podemos no entanto reconhecer a visão alargada que Aristóteles, nomeadamente ao considerar a música e a pintura não-figurativa como artes miméticas, conferia ao conceito de mimese.

Stephen Halliwell sustenta precisamente este ponto quando afirma que

. . . Aristóteles dá a entender por implicação aquilo que poderíamos descrever melhor como o estatuto *ficcional* das obras de mimese: o modo como produzem imagens, representações, simulações ou encenações [*enactments*] da vida humana e não asserções directas ou argumentos acerca da realidade. (1987:72)

Verifica-se assim que para Aristóteles o termo ‘mimese’ não denota um processo de reprodução fac-similada da realidade; verifica-se também que as artes, podendo embora basear-se na, e visar a, representação do mundo, têm por definição um estatuto ficcional ou, se quisermos, metafórico. A mimese pode basear-se na, e referir a, realidade, mas fá-lo de forma indirecta. Não será pois propriamente uma imitação da realidade mas sim a sua representação poética ou seja, supõe essencialmente um trabalho de composição artística.

É conhecida a posição hostil que Platão expõe, nomeadamente nos livros III e X da *República*, relativamente às artes imitativas (em que inclui a poesia). Esta posição leva Sócrates a recomendar (e Adimanto e Glaucon a concordar com) a expulsão dos poetas da cidade, pelo facto de produzirem imitações:

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz de . . . imitar todas as coisas . . . dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e manda-lo-íamos embora para outra cidade (*Rep.* 3:397e-398a)

Se . . . acolheres a Musa apazível, . . . governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor (10:607a)

Aristóteles responde a este radicalismo platónico através de um resgate das chamadas artes imitativas (nomeadamente o teatro, a dança, a música, onde inclui aquilo a que hoje chamamos poesia lírica, e a pintura), conferindo-lhes um valor intrínseco no domínio da aprendizagem e da própria natureza humana. Como afirma Halliwell,

Aristóteles não segue Platão na sua condenação da mimese como uma espécie de falsidade ou mentira . . . [mas] abre a possibilidade de a poesia fornecer materiais que, apesar de não poderem ser descritos em termos de verdade, contribuem de algum modo para a compreensão das realidades humanas. [1987:73]

No capítulo quarto da *Poética*, Aristóteles explica a génese desta possibilidade:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. (1448b, 4-9)

A poesia e aquilo a que hoje chamamos criação artística são aqui naturalizadas por Aristóteles. Têm “causas naturais” e surgem para si a partir de um processo mimético que é também inerente ao processo de aprendizagem humano; e este por sua vez provoca prazer. A causa do prazer é para Aristóteles o reconhecimento daquilo que é imitado, ou seja, o reconhecimento do original:

. . . aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os outros homens . . . É que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo ‘este é aquele assim e assim’. Quando por acaso não se viu anteriormente o objecto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do género. (1448b,14-19)

Na base da mimese está pois um mecanismo duplo de identificação; seja porque o ser humano identifica (ou reconhece) que uma coisa é outra coisa (“este é aquele assim e assim”), seja também porque tal identificação é susceptível de provocar adesão, prazer, ou, se quisermos, empatia. Na tragédia, para Aristóteles, o espectador não só identifica, como *se* identifica com os acontecimentos e caracteres que são objecto da imitação. E essa é a função da tragédia.

2.2 Catarse

Com efeito, em matéria de experiência teatral como também de estética em geral, o factor da identificação é crucial. Como veremos em seguida, o seu funcionamento tem um carácter teleológico, na medida em que conduz a benefícios ímpares não só para a assistência, para o público, como possivelmente também para os intérpretes; mas Aristóteles apesar de referir que “a imitação é realizada por pessoas que actuam” (1449b 31-32), e de estar naturalmente a falar da tragédia, não é suficientemente esclarecedor sobre este aspecto:

A tragédia [é] imitação de uma acção elevada . . . que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão [*eleos*] e do temor [*phobos*], provoca a purificação [*katharsis*] de tais paixões. (1449b 24-28)

É neste passo que, a propósito dos efeitos e finalidades que considera próprios da tragédia, Aristóteles introduz de passagem um segundo conceito basilar do seu sistema – o conceito de catarse.

A imitação de acções será assim condição para que se atinja o objectivo maior da tragédia: a purificação das paixões ou emoções que provoca. É a ligação entre estas duas realidades que as torna solidárias. Como escreve Jens Holzhausen, “. . . *mimesis* e *katharsis* não devem separar-se uma da outra: sem mimese não há catarse.” (cit. em Pereira 2004:18 n23)

Os efeitos desta imitação de acções na tragédia deverão ser catárticos relativamente a essas emoções, ou seja purgativos, ou ainda, se quisermos, psico-terapêuticos. Em qualquer caso estão dependentes de uma dupla identificação do espectador: do reconhecimento do original e da empatia em relação ao representado.

O termo ‘catarse’, que aliás tem uma origem médica, sugere os efeitos liberatórios de um acto de purgação. A empatia, ‘o sofrer-com’ explicado pela mimese, permite para Aristóteles um alívio da tensão por via da identificação. O reconhecimento e a empatia suscitados pela tragédia causam um alívio de tensões no espectador (e talvez também nos actores embora Aristóteles nunca seja explícito acerca desta hipótese) – e o mesmo é dizer que causam prazer; prazer estético (sensorial/*aisthesis*), emocional (*katharsis*) mas também intelectual (de reconhecimento/*anagnoresis*); e são por todas essas razões, como vimos, causa de aprendizagem .

Porque, como vimos acima, para Aristóteles o reconhecimento das imitações gera prazer, e porque “todos sentem prazer nas imitações” (1448b 8-9), o reconhecimento está naturalmente ligado a certas características das imitações as quais, por sua vez, dependem da verificação de certos pressupostos. Do ponto de vista da construção de uma tragédia isto significa que é necessário que se sigam determinadas regras. Tais regras ou processos permitem alcançar os efeitos desejados de purga e libertação de certas emoções. Significa isto que a tragédia, para atingir os seus objectivos de empatia e identificação, requer procedimentos especiais. Esta técnica – ou arte, como por vezes o termo *tekhné* é traduzido – é necessária para se chegar a uma verdade susceptível de ser entendida por todos, para se chegar àquilo que, como veremos na secção 2.4., Aristóteles irá chamar “o universal”.

Halliwell esclarece que

Aristóteles concebe as nossas emoções como operando naturalmente em ligação com as experiências cognitivas e os juízos sobre o mundo. O temor e a compaixão provocados pela tragédia são . . . componente integral de uma resposta plena à estrutura narrativa dos acontecimentos [*plot-structure of events*] designados pelo poeta. . . . O entendimento das espécies [*kinds*] de poesia como espécies de realidade não pode deixar de nos implicar em juízos acerca do seu poder emotivo [*emotional power*] (1987:91)

Halliwell chama aqui a atenção para um aspecto muito importante da relação estreita entre o *mythos*, que parafraseia como “estrutura narrativa” ou o enredo dos acontecimentos, e a resposta emocional do espectador em termos de temor e compaixão. Halliwell salienta a importância dessa ligação empática que, no caso da tragédia, corresponde ao reconhecimento da dor alheia:

Na interpretação que Aristóteles faz das reacções a que a tragédia genericamente convida, a compaixão representa um sentimento de forte simpatia por desastres imerecidos e o temor, dependendo de uma simpatia análoga, implica . . . uma consciência implícita do facto de que *também nós* podemos ser expostos a sofrimentos parecidos. Este último ponto está por trás da afirmação, no capítulo 13, de que sentimos temor por aqueles que são como nós; as duas emoções trágicas exigem o reconhecimento de uma afinidade entre nós e os agentes que agem e sofrem. A combinação da compaixão e do temor, assim, pretende englobar quer um fluxo abundante de sentimentos altruístas face aos agentes trágicos quer o reconhecimento subjacente de que a sua tragédia mostra a vulnerabilidade da humanidade, e as condições de existência que com ela partilhamos. (1987:91)

2.3. Mito

No seu entendimento sobre a técnica de excução de uma tragédia “bela”, Aristóteles estabelece uma hierarquia de elementos, que apresenta por ordem de importância:

O enredo [*mythos*] é, pois, como o princípio e como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm então, os caracteres (é algo semelhante ao que se vê na pintura: se alguém trabalhasse com as mais belas tintas, todas misturadas, não agradaria tanto com se fizesse o esboço de uma imagem). . . . Em terceiro lugar, está o pensamento: consiste em ser capaz de exprimir o que é possível e apropriado, o que na oratória, é função da arte política e da retórica. O carácter é aquilo que revela qual a decisão . . . Em quarto lugar vem a elocução: considero que a elocução, como disse anteriormente, é a comunicação do pensamento por meio de palavras . . . Das restantes partes constituintes da tragédia, a música é o maior dos embelezamentos, e o espectáculo, se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas. (1450a 40 – 1450b 21)

Podemos agora compreender a razão por que Aristóteles, ao apresentar os requisitos essenciais para a qualidade da tragédia, atribui ao enredo tão grande relevância:

O enredo é a imitação da acção, entendendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos . . . O mais importante . . . é a estruturação dos acontecimentos. É que a tragédia não é a imitação dos homens mas das acções e da vida [tanto a felicidade como a infelicidade estão na acção . . . os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrário]. Aliás eles não actuam para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pelas acções. Assim, os acontecimentos e o enredo são o objectivo da tragédia e o objectivo é o mais importante de tudo (1450a 2-23)

Aristóteles não poderia ser mais claro quanto à relevância deste factor. A sua importância reside no facto de, enquanto estruturação de acontecimentos, o enredo ser uma condição primordial dos efeitos catárticos. Por um lado,

uma vez que a imitação representa não só uma acção completa mas também factos que inspiram terror e compaixão, estes sentimentos são muito [mais] facilmente suscitados quando os factos se processam contra a nossa expectativa, por uma relação de causalidade entre si. (1452a, 1-4)

Por outro lado, no entanto, e “uma vez que o poeta deve suscitar, através da imitação, o prazer inerente à compaixão e ao temor” (1453b 12-13), o prazer “deve ser gerado pelos acontecimentos” (1453b 14) isto é, pela *forma* do enredo.

Sendo a tragédia imitação de acções, o enredo deverá para Aristóteles ser a concatenação bem sucedida, seguindo uma lógica de causa e efeito, destas acções, de modo a sugerir uma inevitabilidade de acontecimentos que provoque emoções no espectador. Trata-se, sempre para Aristóteles, do único elemento indispensável à tragédia: poderia haver tragédia sem caracteres, mas, como escreve, “não haveria tragédia sem acção” (1450a 24), isto é, sem mito ou enredo.

A alusão de Aristóteles a caracteres não deverá ser entendida como uma alusão às personagens, no sentido que habitualmente damos hoje ao termo. Como explica Aristóteles,

O carácter [*ethos*] é aquilo que revela qual a decisão . . . e por isso não exprimem carácter as palavras nas quais, quem fala, não aceita nem recusa coisa alguma (1450b, 8-11)

Poderá deste modo depreender-se que ‘carácter’ significa não tanto a representação ou a imitação de uma pessoa, como a expressão de uma vontade que impele à acção. Daqui se segue que para Aristóteles possa haver tragédia sem caracteres; e possa haver caracteres que, pelo facto de não exprimirem decisão, não farão mudar a sequência dos acontecimentos e por essa razão não contribuirão em nada para o enredo da tragédia.

Os dois outros aspectos fundamentais da lógica do enredo são para Aristóteles a verosimilhança e a necessidade. Como famosamente declara,

. . . a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e a necessidade. (1451a, 37-40)

O conceito de ‘necessidade’ é complexo. Remete não apenas para questões de verosimilhança como para o *ethos* dos intervenientes, e ainda para uma lógica de causa e efeito associada às suas acções e à expressão do seu pensamento a qual por seu turno suscita questões importantes de linguagem.

Esta ideia é corroborada utilmente por Halliwell. Ao comentar a passagem que nos ocupa observa que

A expressão ‘verosimilhança e necessidade’ . . . ajuda a sublinhar a importância que [Aristóteles] dá a uma sequência causal tão coesa e inteligível quanto possível para o enredo de um poema. (1987:107)

E, imediatamente a seguir, acrescenta que

. . . Aristóteles postulou a perspicuidade causal ou explicativa como um requisito primordial para uma tragédia eficaz, de modo a que todos os seus elementos constitutivos possam ser não apenas individualmente credíveis mas também compreensíveis enquanto partes de uma totalidade unificada. Esta perspicuidade, bem como a unidade que a acompanha, requer critérios de verosimilhança e necessidade; e esses critérios trazem consigo um apelo implícito a *universals*. (1987:107)

A união destes vários factores e elementos é então justificável apenas no contexto muito mais amplo do sistema filosófico aristotélico. Não nos ocupa aqui essa discussão. Basta para os nossos propósitos sublinhar como, devido a essa implicação sistemática, todos os elementos da arte poética se ligam entre si, concorrendo para um objectivo claro e determinado.

Finalmente, a tragédia bela, isto é, bem feita ou bem composta, deverá ainda mostrar uma extensão adequada e progredir segundo um padrão definido, igualmente sujeito a uma lógica de verosimilhança e necessidade “imposto pela natureza da acção”:

Pela própria natureza da acção, em matéria de duração, o limite mais amplo, desde que se seja perfeitamente claro, é sempre o mais belo. Para dar uma definição em termos genéricos, o limite conveniente de extensão é que esta seja tal que reúna, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade, a sequência dos acontecimentos, mudando da infelicidade para a felicidade e vice versa. (1451a 10-17)

É interessante verificar como, contra o entendimento que normalmente se tem da sua teoria da tragédia, Aristóteles contempla aqui a possibilidade de a tragédia ter um final feliz; será curiosamente esta possibilidade que mais tarde se desenvolverá em modos como a tragi-comédia e, finalmente, no século XIX, como o melodrama.

Seja como for, e independentemente de o movimento se processar da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade, e portanto independentemente de considerações de pormenor sobre géneros teatrais a que o argumento de Aristóteles é nesta passagem alheio, o termo crucial parece ser ‘mudando’. A ênfase, de facto, recai sobre um modo de evolução, e sobre a importância de uma alteração de estado. O único requisito é que a mudança de estado provoque empatia e promova a identificação. E é porque tem de provocar empatia que a mudança deverá ser lógica e credível, isto é, numa palavra, verosímil.

2.4. Universal

O facto de para Aristóteles a tragédia não se limitar a ser uma narração histórica de factos verídicos particulares confere-lhe uma dimensão diferente da da história. A esta dimensão chama Aristóteles “universal”.

A história está com efeito sempre localizada de modo particular no tempo e no espaço. Pelo contrário, a natureza poética da tragédia dá-lhe um carácter universal. Este carácter coincide com o domínio daquilo que “poderia ser”, ou da possibilidade. A possibilidade é no entanto verosimilhança ou seja imaginação ou invenção plausível. É esta característica que a torna passível de ser entendida por todos os seres humanos:

O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso . . . Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto a poesia é mais filosófica e tem carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. (1451b 1-7)

É neste aspecto particular que se assiste ao contributo inigualável de Aristóteles no sentido de elevar o teatro aos direitos de cidadania que Platão eminentemente tinha recusado. A tragédia, por ser imitação de uma possibilidade verosímil, é mais filosófica e universal do que a narração de factos que sucederam, isto é, do domínio do particular. A história, pelo contrário, é para Aristóteles aquilo que se ocupa deste tipo de factos.

Aristóteles discute o tópico de um modo geral e técnico que é independente do seu interesse pela tragédia, pela poesia, ou mesmo por aquilo a que hoje chamamos teatro. O entendimento dos objectos de estudo sobre o quais nos debruçamos, pelo contrário, ainda tenha implicações de ordem geral e implicações que requerem um tratamento técnico, supõe visões mais próximas daquilo que, num sentido não-técnico, se entende por poesia. Curiosamente, não será por acaso que, não sendo a *Poética* propriamente “poética”, nos remete de forma tão relevante para a importância da poesia como mais filosófica ou geral, e tendo um carácter mais elevado ou sério, que a história. Trata-se de um curioso desvio semântico em que a acepção de um termo da nossa actualidade acaba por reencontrar parte do sentido no termo original. Com efeito, as considerações logico-semânticas e técnicas sobre a poesia reconduzem-nos a uma descrição daquilo que normalmente se entende por criatividade poética.

2.5. Stanislavski e a *Poética*

É importante salientar que na *Poética* Aristóteles descreve sobretudo as actividades dos autores de teatro e só muito tangencialmente se refere à problemática dos actores. A sua análise visa essencialmente uma *tekhné* para a escrita dramática, nomeadamente para a construção de enredos mimeticamente bem-sucedidos. A relevância das suas considerações é porém em nosso entender extensível à arte do actor, a qual constitui a preocupação principal da nossa investigação. Nessa medida, aquilo que propomos é, no sentido de Aristóteles, também uma poética.

Este problema traz-nos directamente de volta à questão central da investigação de Stanislavski que, como vimos no capítulo anterior, se baseia em princípios de reprodução da “verdade de cena”. Com efeito, em sua opinião só essa verdade pode conduzir à identificação e à empatia do público. Na sua discussão daquilo a que chama “convicção e sentido da verdade” Stanislavski explica aos seus alunos em que consiste para si a “verdade de cena”:

A verdade de cena é aquilo em que nós e os nossos colegas acreditamos do fundo do coração . . . Cada momento em palco deve ser sancionado pela convicção na verdade dos sentimentos experienciados e na verdade da acção que se está a desenrolar. (2010:154)

É a representação baseada nessa verdade que provocará no espectador, como para Aristóteles, efeitos benéficos:

Só uma representação deste tipo pode capturar completamente o público e conduzir os espectadores a uma posição em que não apenas compreendem como, mais importante ainda, experienciam tudo o que se faz em palco, e assim enriquecem as suas vidas, deixando marcas que o tempo não apagará. (2010:20-21)

Se bem que abordado de formas distintas, existe em Aristóteles e Stanislavski um desígnio muito semelhante. Ainda que Stanislavski não use termos como ‘compaixão’

ou ‘temor’ é possível afirmar que os seus objectivos são análogos aos de Aristóteles. ‘Capturar’, ‘compreender’, ‘experienciar’, ‘deixar marcas’ são expressões que denotam um equivalente “moderno” dos efeitos emocionais do teatro sobre o espectador, que Aristóteles tinha definido como compaixão e temor; tais efeitos exprimem adesão e empatia, e resultam de uma identificação e de um reconhecimento dos factores a que Aristóteles chama verosimilhança de acções e caracteres e a que Stanislavski chama verdade.

Apesar de, ao contrário de Aristóteles, a ênfase principal de Stanislavski se centrar na arte do actor, como Aristóteles Stanislavski irá também descrever um método ou uma técnica que permita ao actor atingir efeitos de empatia de modo a deixar marcas na audiência, “que o tempo não apagará” (2010: 21). Tal como para Aristóteles, a base do sistema de Stanislavski consiste por isso também na mimese. É nesta acepção que, como vimos acima, a “convicção na verdade dos sentimentos experienciados” (2010:154) supõe o reconhecimento através de uma imitação de acções.

Esta questão mimética, tão crucial para ambos os autores, continua ainda hoje plenamente presente em muitas discussões àcerca da natureza realista da representação no teatro e no cinema. No entanto, para além de ser uma questão que pressupõe considerações de ordem técnica, trata-se também fundamentalmente, e em ambos os casos, de uma questão axiológica e moral: diz respeito ao bom, ao mau, ao verdadeiro e ao falso. No jargão teatral descrições como ‘foi mau’ ou ‘soou a falso’ são muito familiares. Que significam no entanto ‘falso’ ou ‘verdadeiro’ em teatro? Num sentido estrito, tudo no teatro é falso. É da própria natureza do teatro que tudo nele seja representação, jogo. Apesar disso, espectadores, actores e encenadores frequentemente, e sem dificuldades de maior, conseguem distinguir, de uma forma ou de outra, aquilo a que Stanislavski chama a verdade em cena ou verdade de cena.

O actor está por definição a representar, a fingir que é outra pessoa; e o público acredita ou não. Se acredita, adere e “sofre com”; se não acredita, distrai-se e “sofre por”. Embora os sentimentos do público sejam genuínos, esses sentimentos são causados no

teatro por ficções que, para poderem ser reconhecidas como tal, obedecem a convenções. O público em geral aceita a convenção e exerce aquilo a que Coleridge chamou “suspensão temporária da descrença”.

2.6. Verdade

Subjacente a todos os nossos argumentos até aqui está uma questão primordial e recorrente: a questão da verdade. Exemplos de perguntas suscitadas por esta questão, que serão discutidos no que se segue, são: ‘Continua-se no teatro à procura da verdade?’ e, em última análise, ‘O que é a verdade em cena?’ É assim necessário articular esta questão primordial com as noções daquilo a que Aristóteles chama verosimilhança e com aquilo a que Stanislavski chama verdade em palco, e compreender a função e a utilidade destes dois conceitos. Como Arkady Tortsov, personagem pseudónima de Stanislavski, declara um dia ao entrar na aula,

Agora sabem o que verdade e convicção significam em palco. . . . O que eu procuro na actuação é o poder criativo e inato da própria natureza, que insufla vida humana genuína num papel morto (2010:187)

Se é certo que as artes imitativas não se podem julgar por critérios de verdade como aqueles que se usam normalmente nas ciências, pode-se no entanto depreender que, para Aristóteles, elas estão relacionadas com um sentido específico de ‘verdade’. Só a pressuposição de um conceito de verdade pode explicar que Aristóteles não hesite em falar em probabilidade e necessidade no que respeita à acção e aos caracteres.

Estamos evidentemente aqui a partir da noção de Aristóteles de que a mimese não é apenas reprodução da verdade, não é apenas reprodutiva, e portanto de que o termo *mimesis* não pode ser traduzido por ‘imitação’. Pelo contrário, quando falamos em arte o termo possui, mesmo para Aristóteles, um sentido muito mais alargado. Como indicámos, é esta também a opinião de Stephen Halliwell:

. . . torna-se progressivamente mais claro que a mimese poética não é de modo algum para Aristóteles uma questão de realismo directo [*a matter of direct realism*]. A poesia tem, seja como for, de fazer mais sentido que a matéria crua da vida, e essa inteligibilidade superior é parte integrante daquilo que Aristóteles entende por unidade. (1987:103)

A unidade do objecto artístico é como tal uma re-criação da realidade; o resultado uma construção artificial da mente humana que favorece a inteligibilidade e com isso a empatia:

As obras de arte a que, com sucesso, foi conferida uma unidade [*Successfully unified works of art*] devem por isso, segundo Aristóteles, permitir-nos ter a experiência de imagens de uma realidade ficcional que tem um significado mais transparente e claro que o significado que facilmente [*readily*] encontramos no mundo à nossa volta. (1987:103)

2.7. Brecht contra Aristóteles

A ofensiva levada a cabo por Bertold Brecht e Erwin Piscator contra a visão aristotélica do teatro parece ter deslocado de algum modo (embora não definitivamente) o eixo das preocupações estético-artísticas para outro paradigma. Brecht declara-se firmemente contra a identificação aristotélica/stanislavskiana:

Ao contrário da dramaturgia aristotélica, esta dramaturgia [i.e. a sua dramaturgia] não usa de forma tão desconsiderada a propensão do espectador *se identificar sem reservas com as personagens*, e adopta em relação a certos efeitos psicológicos, tais como a catarse, um ponto de vista radicalmente diferente. Tal como não se propõe entregar o herói ao mundo como se aí fosse necessário ver o seu destino inexorável, também não considera abandonar o espectador a “emoções teatrais” baseadas na sugestão. Esforçando-se por ensinar ao espectador um comportamento prático bem definido, cuja razão de ser é a

vontade de mudar o mundo, [esta dramaturgia] é levada a fazê-lo tomar, no teatro, uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que ele está habituado (1972:357)

A visão do teatro que Brecht propõe constrói-se declaradamente contra a identificação, e tem, para além de objectivos artísticos, propósitos sociais e políticos determinados. Concebe o teatro como meio de intervenção e alteração do mundo. Segundo Brecht, o efeito da identificação do público com as personagens é não apenas ingénuo como anestesiante. A forma de encarar o mundo que tal mecanismo exhibe sugeriria a ideia de que a humanidade é imutável e em certo sentido irregenerável. Brecht defendeu sustentadamente uma ideia de teatro cujo objectivo é o de fazer pensar dialecticamente sobre a realidade e desta forma promover a mudança dessa mesma realidade.

Tal como a transformação da natureza, a transformação da sociedade é um acto de libertação, e as alegrias da libertação são tudo o que o teatro de uma época científica deveria transmitir. (1978:73)

Os objectivos de Brecht explicam a sua defesa daquilo a que chama um “teatro épico”, que entre outros processos recorre a “efeitos de distanciação *Verfremdungseffekte*” para substituir no espectador a adesão passiva e sentimental pelo raciocínio crítico e combativo. Com efeito, Brecht vê no teatro épico uma alternativa a um teatro dramático, baseado na empatia:

Um uso autêntico, profundo, interventivo, dos efeitos de distanciação implica que a sociedade considere a sua condição actual como histórica e aperfeiçoável. Os efeitos de distanciação autêntica têm um carácter de combate (1978:112)

2.8. Artaud contra Aristóteles

Numa outra perspectiva diferente, também Antonin Artaud se opôs veementemente à tradição aristotélica baseada na identificação psicológica. O seu argumento principal é o de que esta apenas contribui para desvitalizar um teatro ocidental, já de si decadente:

Perante um teatro como o que nos é aqui oferecido, dir-se-ia que nada mais há na vida senão investigar se sabemos amar habilmente, . . . como nos arranjamos com as nossas dorezinhas de consciência, e se nos apercebemos dos nossos “complexos” . . . E, para mais, só raramente é que o debater dos problemas se eleva a um plano social e moral, só raramente pomos em dúvida a nossa organização social e moral . . . O teatro contemporâneo é um teatro decadente porque perdeu, por um lado, o sentido do sério, e, por outro, o do riso; porque abdicou da sisudez e de efeitos que são imediatos e dolorosos, numa palavra porque abdicou do Perigo. (Artaud: 1962:62-63)

Artaud, influenciado pela teoria nietzschiana da tragédia, designadamente pela ideia da sua ligação a rituais de cariz religioso, encontrou no teatro oriental, nomeadamente no teatro de Bali, uma referência e uma fonte de inspiração que marcou não só o seu pensamento estético como o das gerações que lhe sucederam. “O nosso teatro puramente verbal”, escreve,

. . . desconhece tudo o que na verdade *faz* teatro, tudo o que existe na atmosfera do palco, tudo o que é medido e circunscrito por essa atmosfera e tem uma densidade no espaço – movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, gritos – [e] poderia no que se refere a tudo o que é incomensurável e que resulta da capacidade de aceitar sugestões que o espírito possui, receber do teatro de Bali, lições de espiritualidade. (1962:83)

O teatro de Bali, como em geral o teatro oriental, é um teatro que se mantém para Artaud profundamente ligado às suas raízes de cariz ritualístico, com recurso à dança e a movimentos codificados. É, segundo Artaud,

. . . mais vasto que a nossa capacidade de assimilação; assalta-nos com uma superabundância de sensações, cada uma é mais rica do que a seguinte, porém, numa linguagem de que parece não possuímos já a chave. (1962:84, trad. modificada)

É a importância dada a estes elementos que explica que Artaud tenha encontrado a sua verdade nos intérpretes de Bali:

Compreende-se assim que o teatro, justamente na medida em que permanece confinado à sua própria linguagem e em correlação com ela, tenha de se desligar da realidade dos factos. O seu objectivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos, ou servir de campo de liça para as paixões morais, mas sim exprimir objectivamente determinadas verdades secretas, trazer à luz do dia, por meio de gestos activos determinados aspectos da verdade que foram sepultados sob as formas, ao defrontarem o Devir. (1962:103)

O que Artaud projectou nessa expressão da arte oriental, cujos códigos lhe eram estranhos, foi a autenticidade cuja falta sentia na linguagem realista e vulgar do teatro psicológico:

O que é de facto curioso em todos estes gestos, estas atitudes angulares e abruptamente abandonadas . . . é que, através do labirinto dos gestos, dos gritos repentinos, por entre os rodopios e voltas que não deixam parte alguma do espaço por utilizar, se liberte o sentido de uma nova linguagem física, baseada em signos em vez de palavras. . . . [E]stes signos espirituais têm um significado preciso, de que apenas nos apercebemos intuitivamente, e, contudo, com violência bastante para tornar vã qualquer tentativa de tradução para uma linguagem lógica e discursiva. (1962:80-81)

2.9. Teatro pós-dramático

Para Artaud, nos seus escritos doutrinários, a verdade da arte e por assim dizer do teatro encontra-se num nível de referência simbólico e não explicativo. Defendeu por isso um teatro críptico e sagrado. A sua hostilidade face à identificação e à verosimilhança cultivada pelo chamado realismo, no entanto, é comum a outras linhas de pensamento sobre o teatro que se reclamam como anti-miméticas.

Pelo menos desde o século XIX, este tipo de posições constituiu um vector fundamental da maior parte das tendências anti-realistas do teatro ocidental. Esta forma de hostilidade a uma série de pressupostos desenvolvidos por Aristóteles e depois tornados correntes no pensamento sobre teatro por Stanislavski representa uma das marcas mais fortes do universo criativo que Hans-Thies Lehmann, na sua obra seminal de 1999, designou como “teatro pós-dramático”.

O conceito de teatro pós-dramático foi introduzido por Lehmann para caracterizar as manifestações teatrais que rejeitam convenções teatrais dramáticas e narrativas no entanto comuns a Aristóteles e Brecht. Como observa Lehmann, “Brecht, crítico de Aristóteles” partilha por exemplo a sua concepção segundo a qual o *mythos* “é a ‘alma’ da tragédia” (2006:68). Apesar de, como vimos atrás, Bertold Brecht ser famoso por ter defendido o conceito de “teatro épico”, e de o ter feito por oposição ao teatro dramático de genealogia aristotélica, Lehmann não inclui Brecht na sua caracterização de um novo modelo criativo, sequer como precursor. Segundo Lehmann, Brecht, apesar de recorrer a mecanismos de distanciamento com o propósito de desmontar o fluxo narrativo convencional, persistiu em manter um dispositivo dramático apoiado no mito ou naquilo a que chamou “a fábula”. A teoria de Brecht, afirma Lehmann,

. . . continha uma tese altamente tradicionalista: a *fábula* (a história) permaneceu sempre para si o *sine qua non*. E no entanto, os elementos decisivos do teatro novo dos anos 60 aos anos 90 não podem ser entendidos do ponto de vista da fábula – como também não o podem sequer formas mais textuais de literatura dramática (Beckett, Handke, Strauss, Müller, Kane, etc.). O teatro pós-dramático é um *teatro pós-Brechtiano*. Apesar de se situar num espaço que foi aberto pelas investigações brechtianas acerca da presença e da consciência em relação ao processo da representação. . . deixa ao mesmo tempo para trás o estilo político, a tendência para a dogmatização, e a ênfase no racional que encontramos no teatro brechtiano. (2006:33)

Apesar da distinção que Lehmann estabelece, é preciso reconhecer a enorme influência que a estética brechtiana exerceu e exerce sobre o teatro pós-dramático. Tal atracção deve-se à ênfase que Brecht deu à ideia, que não inventou, de um teatro simultaneamente não narrativo e não empático. Por outro lado, a crítica de Brecht, como de muitos outros (por exemplo Piscator ou Artaud), ao teatro “burguês-ilusionista” está de certo modo na origem do teatro pós-dramático, e não exclui necessariamente propostas experimentais como as avançadas por Richard Foreman ou Elizabeth LeCompte. Em muitos destes casos a importância que estes autores dão, nomeadamente, a técnicas de intercepção da narrativa, a processos de questionação de evidências e a modos de presença é largamente compatível com a crítica brechtiana do teatro dramático.

Ainda antes de Lehmann, Bonnie Marranca tinha caracterizado este modo teatral com a designação “teatro de imagens”. Num livro a que deu justamente esse título discute a obra criativa de três artistas norte americanos que marcaram o teatro contemporâneo das últimas décadas: Richard Foreman, Robert Wilson e Lee Breuer.

Aquilo a que Marranca chama “teatro de imagens” participa plenamente na linha anti-dramática brechtiana, pelo menos na forma como rejeita a narrativa ilusionista do realismo. De facto, Richard Foreman, tal como Brecht, utiliza explicitamente mecanismos de distanciamento, interrupções de impulsos, e um sistema deliberado de *double bind* com o fim explícito de causar frustração no espectador. O objectivo é evitar que o espectador reaja de forma convencional às propostas cénicas, e assim suscitar um pensamento de tipo diferente, que ponha em causa as reacções condicionadas estabelecidas e possa deste modo fazer com que o espectador questione o seu próprio comportamento.

Foreman é sempre franco acerca das suas intenções:

Como posso eu frustrar as expectativas do espectador, e mesmo a sua tendência para se identificar com o desempenho de um actor poderoso? Como posso eu frustrar o fluir da acção no interior da peça e impedir o deslizar inevitável para

uma forma narrativa normal? Como posso eu frustrar a tendência trivial [*commonplace drive*] para uma compreensão narrativa por parte do espectador, que desperta na sua consciência uma identificação, conduzida pelo hábito, com os objectivos, valores e referências recebidos do nosso sistema cultural e social? Frustrar hábitos é revelar os modos como os nossos impulsos podem ser tornados disponíveis para um uso em comportamentos mais inventivos. E por isso tento incluir a frustração na própria estrutura dos meus espectáculos. (1992:8-9)

Perante o objecto artístico Foreman defende, tal como Brecht, uma atitude criativa, crítica, inventiva, por oposição à “colagem” que a narrativa dramática provoca no espectador. E, até certo ponto como Artaud, Foreman pretende criar um teatro totalmente não-empático, caótico, de tal modo sobrecarregado de signos que torne difícil a sua selecção ou o seu registo pela memória.

Para Marranca, as imagens de Foreman são produto do seu interesse pelo inconsciente e o modo como este se traduz em manifestações cénicas. Esta ênfase imagética tem origem no Surrealismo e, ao mesmo tempo, cruza-se com instrumentos do teatro épico de Brecht, com o qual converge no propósito de interceptar a narrativa “ilusionista”.

A situação assemelha-se à de um espelho sobre a realidade que foi privado de um ponto de vista unificador, de uma direcção sobredeterminada por uma narrativa, em que as virtualidades semânticas oferecidas ao público são tão numerosas que as possibilidades de ligação lógica se perdem e a memória se torna difusa.

Os teatros de imagens de Foreman, Wilson e Breuer, de modos diferentes embora, sublinham a possibilidade de uma alternativa à hierarquia tradicional dos elementos de criação cénica. Nota-se, como observa Bonnie Marranca (1996:6), a influência das visões estéticas radicais de Gertrude Stein. Stein comparou a sua escrita a uma “paisagem”, a um quadro contextual onde não existe um princípio que permita determinar a relevância relativa dos vários elementos em presença e onde, como numa paisagem, não faça sentido perguntar se uma árvore é mais relevante que o céu.

Os teatros de imagens procuraram transpor e recriar esse princípio fundador, designadamente nos seus espaços cénicos. Como observa Sílvia Fernandes a partir de Lehmann,

. . . o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cénica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. E está presente não apenas nos teatros de Kantor, Grüber e Wilson, mas também de Eimuntas Nekrosius, Richard Foreman, Richard Schechner, Wooster Group...Jerzy Grotowski [etc...]. (2009:23-24)

Heiner Goebbels, um importante encenador alemão, dá numa entrevista a Lehmann exemplos que ilustram este modo de olhar a cena teatral:

Estou interessado em inventar um teatro em que todos os meios que constituem o teatro . . . mantêm a sua força e agem numa mesma direcção e em que não nos limitamos a confiar numa hierarquia de meios convencional. Isto significa por exemplo que uma luz pode ser tão forte que as pessoas passam exclusivamente a vê-la e se esquecem do texto, que um figurino pode ter uma autonomia própria, ou que exista uma distância entre o texto e quem fala e uma tensão entre música e texto. (Lehmann 2006:86)

Neste universo não-hierarquizado, ou neste modo de paisagem, como aliás no teatro de Gertrude Stein, não há propriamente lugar para um enredo. Por essa razão também o factor tempo não está sujeito à ordem causal da narrativa. O tempo é pelo contrário tratado como um elemento teatral autónomo, podendo tornar-se no foco central da criação. Como escreve Lehmann a propósito de Wilson,

Só a partir das “invenções” de Wilson é que podemos falar com propriedade de uma estética da duração. O objecto visual em palco parece armazenar tempo. O tempo que decorre transforma-se num “presente contínuo”, para usar as palavras de Gertrude Stein, modelo principal de Wilson. O teatro torna-se

semelhante a uma escultura cinética, transforma-se numa *escultura de tempo* . . .
o seu ritmo “não-natural” cria a impressão de ter um tempo próprio . . .
(2006:156)

Por razões semelhantes também não existem aqui personagens dramáticas no sentido tradicional. Os actores renunciam ao propósito de criar a ilusão de que *são* personagens e limitam-se a apresentar o texto. Ao contrário do realismo de origem stanislavskiana do Actors’ Studio, nenhuma ênfase é colocada na ideia de viver a personagem, as suas dores, e muito menos na de fingir que esta é incarnada. Não é pois necessário contar com a ingenuidade, com a suspensão da descrença, e, em última análise, com a abdicação criativa do espectador. Interessa pelo contrário, como afirma Heiner Goebbels, “sentir em palco distâncias que eu, enquanto espectador, posso depois atravessar” (Lehmann, 2006:86)

É esta ideia de não coarctar a liberdade de interpretação do espectador, deixando-lhe um papel activo na criação da sua própria narrativa, que constitui um factor distintivo e relevante do teatro pós-dramático. Como observa de novo Lehmann,

. . . tudo depende aqui de não se perceber nada imediatamente. Pelo contrário, a nossa percepção tem de permanecer disponível para relações, correspondências e pistas nos momentos mais inesperados . . . Dessa forma, o significado permanece em princípio adiado. (2006:87)

Esta ininteligibilidade deliberada ou deliberadamente retardada é outro dos aspectos distintivos do pós-dramático. Dois dos seus efeitos mais notórios são a quebra de ligação entre palavras e efeitos, e a quebra de ligação entre meios de expressão e uma estrutura que os unifique, como por exemplo um enredo. Ao comentar a polémica encenação de *O Conde de Monte Cristo* por Peter Sellars, Elinor Fuchs observa que “os actores dão-nos multiplicidade e pastiche pós-moderno – dizem as palavras e a empatia que vá para o diabo” (1996:177). E, estabelecendo o paralelo entre o teatro de Lee Breuer e a dança de Merce Cunningham, Bonnie Marranca observa que

Merce Cunningham modernizou a dança ao libertá-la da necessidade de se limitar a reiterar a atmosfera musical e a história. Uma vez eliminada a forma narrativa, todos os elementos do espectáculo puderam passar a funcionar autonomamente. As danças [*Dances*] foram personalizadas – podiam ser acerca de si próprias. Analogamente, *Red Horse Animations* [de Lee Breuer]. . . é mais sobre o processo creativo que sobre a vida de um cavalo (1996:114).

Tratar-se-á este adiamento do significado, característico do pós-dramático, de uma nova forma de descrever o mundo não baseada naquilo a que Derrida chamou logocentrismo, não assente em textos e na autoridade dos seus autores, procedente talvez de uma linhagem fragmentária e anti-racionalista? Na sua análise Lehmann parece claramente apontar nessa direcção:

. . . desde que Nietzsche e Freud teorizaram o discurso do inconsciente, a identidade pessoal enquanto familiaridade imemorial do sujeito contínuo consigo próprio passou a estar sob a suspeita de poder ser uma quimera. O sujeito perde na modernidade . . . a sua capacidade de integrar a sua representação numa unidade. Ou, posto ao contrário: a desintegração do tempo enquanto contínuo mostra ser um sinal da dissolução – ou pelo menos da subversão – de um sujeito que possui certezas sobre o tempo. (2006:155)

Trata-se de uma boa descrição do princípio fundador que subjaz ao teatro pós-dramático e que, mesmo considerando a possibilidade de muitas diferenças de pormenor, descreve *mutatis mutandis* os casos de Wilson e de LeCompte, passando por Foreman, Breuer, Lepage ou Goebbels. O desmembramento desta unidade e da hierarquização dos elementos constituintes do espectáculo, é, segundo nos parece, onde se situa a grande clivagem entre o pós-dramático e o teatro dramático de tradição aristotélica.

2.10. Dramático e pós-dramático

No prólogo ao seu livro Lehmann fornece um esclarecimento importante e de certo modo sintetizador:

. . . o prefixo ‘pós-’ indica que uma cultura ou uma prática artística se deslocou para fora de um horizonte previamente inquestionado . . . mas que ainda contém uma espécie de referência a ele . . . O teatro pós-dramático inclui assim a presença ou o retomar ou o trabalho contínuo de uma estética anterior, incluindo de traços que a abandonaram, quer ao nível do texto, quer ao do teatro. A arte em geral não pode desenvolver-se sem referência a formas anteriores. (2006:27)

Esta visão de Lehmann mostra como ‘pós-dramático’ não significa necessariamente anti-dramático. Criadores como Jerzy Grotowski, Peter Brook ou mesmo Eugenio Barba, apesar da sua distância em relação ao realismo psicológico praticado por Stanislavski, mantiveram, no que diz respeito à encenação e à arte do actor, a crença numa linha dramática narrativa, e de certa forma ligada a mecanismos de empatia. Apesar de Lehmann sublinhar que são as formas teatrais no contexto de um teatro do pós-dramático que constituem o objecto de estudo mais interessante e mobilizador para o seu pensamento crítico, reconhece também que a maioria das pessoas continua a gostar que lhe contem uma boa história: “exposição, crescendo de acção, peripécia e catástrofe: por mais fora de moda que pareçam, é aquilo que as pessoas esperam de uma história com valor de entretenimento no cinema e no teatro”. (2006:34) O que é posto em causa em Grotowski, Brook, ou Barba não será tanto a existência de uma narrativa dramática em si mas antes certas abordagens, isto é, a *forma* como uma história se pode exprimir. Na *Conferência dos Pássaros*, ou no *Príncipe Constante*, Peter Brook e Jerzy Grotowski contam-nos histórias; mesmo Robert Wilson ou Richard Foreman, apesar dos seus modos mais radicalmente anti-narrativos, não deixam de nos dar a ver narrativas próprias. Tendo a crer que a grande alteração e divergência relativamente ao modelo anterior, se situa no domínio da forma. É a forma de contar, fundada em crenças sobre a unidade e consistência do ego, que se tem vindo a modificar na sequência de

inúmeras descobertas científicas dos últimos dois séculos. É assim que se compreende a afirmação de Vanden Heuvel, que sugere que “a lógica das metáforas que usamos para animar a nossa compreensão do teatro contemporâneo devia vir da física contemporânea (e não da biologia lamarckiana)” (1993:18), bem como a importância que dá à relação entre a mecânica quântica e o teatro contemporâneo. O teatro, como outras formas de arte contemporânea, não só não é imune a estas mudanças de paradigma, como por vezes as antecipa através da sua intuição criativa. Não obstante, cremos que, apesar de o sentido de certos espectáculos rejeitar liminarmente a unidade de enredo ou de carácter e não obedecer a lógicas de causa e efeito, não significa do nosso ponto de vista que tais espectáculos deixem de ser miméticos, pelo menos no sentido lato em que, como vimos, o próprio Aristóteles entendeu a mimese. Apesar de Aristóteles falar do prazer que derivamos da verosimilhança e necessidade próprias do mito, de modo algum, e muito pelo contrário, renuncia à ideia de que existe um outro tipo de prazer ligado ao reconhecimento sensorial de formas, de cores, e da qualidade da execução. Podemos por isso inferir que a ininteligibilidade narrativa não constitui, segundo Aristóteles, um impedimento à fruição estética. Como observa, não pode haver imitação em sentido estrito quando quem assiste a ela não conhece o objecto representado. Por isso, “quando por acaso não se viu anteriormente o objecto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução [*apergasia*], a cor ou qualquer outro motivo do género”. (1448b, 16-19) É no sentido em que todo o teatro depende precisamente de manifestações sensoriais e da sua *apergasia*, no sentido em que o teatro é espectáculo, que os autores da nossa contemporaneidade, mesmo aqueles que são reclamados pela ideia de pós-dramático, não podem deixar de ser continuadores dos processos miméticos em sentido lato primeiro identificados por Aristóteles.

A visão aristotélica não é por isso incompatível com formas de arte contemporânea que muitas vezes foram consideradas como emancipações em relação à ideia estrita de mimese que frequentemente lhe foi atribuída. Não é necessariamente incompatível com formas de abstracionismo em pintura, de atonalismo em música, ou de não-

narrativismo em teatro ou literatura. O que torna a visão de Aristóteles compatível com todos estes desenvolvimentos é justamente a ligação que ele estabelece entre o conceito de mimese e a noção de que o deleite humano com a execução ou a cor se deve a uma “causa natural” (1448b 5), e que portanto não é efeito de uma forma histórica particular e contingente.

2.11. ‘Quando é a arte?’

Muitas das dificuldades que temos vindo a notar a propósito de Aristóteles derivam do facto de se imaginar que o teatro é uma questão de definição e por isso de essência; e que quando a definição muda (por exemplo quando se define ‘teatro’ como ‘pós-dramático’) o teatro muda por causa disso. Nelson Goodman dá na sua teoria da arte um contributo esclarecedor sobre esta questão quando sugere que foi a pergunta ‘O que é a arte?’ que criou estas dificuldades. Propõe que se substitua a pergunta ‘O que é a arte?’ pela pergunta ‘Quando é arte?’:

... uma parte do problema tem a ver com fazer-se a pergunta errada – em não conseguir reconhecer-se que uma coisa pode funcionar como obra de arte umas vezes e não outras. Em casos cruciais, a boa pergunta não é ‘Que objectos são (permanentemente) obras de arte?’ mas ‘Quando é um objecto uma obra de arte?’ – ou, mais sucintamente, . . . ‘Quando é arte?’ (1978:66-67)

A alteração que Goodman propõe depende da ideia de que aquilo a que chamamos verdade em arte está a ligada factores convencionais. Estes factores convencionais são por natureza temporais, e alteram-se com as circunstâncias. A pergunta ‘*Quando é arte?*’ chama justamente a atenção para tais factores.

Na sua discussão de exemplos da pintura de Ingres, Miguel Ângelo e Rouault, Goodman sustenta que

Aquilo que para nós conta como ênfase . . . é o afastamento em relação à proeminência relativa que atribuímos a certas características no mundo normal

da nossa visão quotidiana. Ao mudarem os nossos interesses e as perspectivas, o peso visual das características de volume, linha, posição ou luz altera-se e o mundo dos parâmetros de ontem torna-se estranhamente desfigurado – a paisagem realista no calendário de ontem transforma-se numa caricatura repelente. (1978:11)

O argumento de Goodman parece implicar dois passos. Por um lado, como Goodman afirma, a verdade ou bondade de certas opções artísticas está contida na forma, nas “características”. No caso da pintura, que é o seu exemplo, a forma diz respeito especificamente ao volume, às linhas e à luz. Por outro lado, tal como os critérios de avaliação para a bondade, a verdade ou a verosimilhança, as formas são mutáveis. Estes dois passos correspondem aos dois entendimentos de ‘mimese’ que se combinam em Aristóteles. Por um lado a mimese, como o volume, a luz ou a cor para Goodman, é uma característica natural aos seres humanos: “...imitar é natural nos homens desde a infância . . . e é pela imitação que [o homem] adquire os seus primeiros conhecimentos” (1448b 5). Por outro lado, num sentido mais restrito, a mimese é para Aristóteles um imitação verosímil de uma verdade que não é imutável, mas que se altera como qualquer convenção. É para esta mutabilidade da verdade que o pronome ‘Quando’ da pergunta de Goodman chama a atenção.

A nossa reconstrução da posição de Aristóteles permite sustentar que do ponto de vista do ‘quando’ da mimese as artes miméticas não são verdadeiras ou falsas. E se por um lado não são verdadeiras na acepção em que não são susceptíveis de se compararem com verdades científicas, por outro não são falsas pois devem-se a causas naturais e remetem para um conhecimento humano e universal.

2.12. Os elementos da ruptura

Como poderemos então perceber a ênfase no pós-dramático em que directa ou indirectamente participam vários dos autores que discutimos? Talvez se possa considerar, como deixámos antes entrever, que o traço que os une tem sobretudo a ver

com um conceito de fragmentação do ‘eu’ e conseqüentemente com uma desconfiança em relação ao *logos* e a possibilidades de narrativas fechadas ou de enredos. É a ideia de um todo ligado por relações de causa e efeito, tal como a ideia de uma lição ou de uma moral a retirar de uma produção artística, que causa repugnância aos criadores do pós-dramático. Mas do mesmo modo que a nossa ideia do *cogito* cartesiano foi afectada pelas descobertas freudianas sobre o inconsciente, assim a concepção de um teatro dramático/ilusionista foi progressivamente modificada por novos paradigmas da ciência e do conhecimento.

Um processo paralelo e bem conhecido deu-se nas artes visuais e na música, com a rejeição gradual, a partir de meados do século XIX, do ilustrativo e do tonal. O teatro “ilusionista” do naturalismo foi muitas vezes caracterizado como o correspondente à pintura ilustrativa e de género que dominou uma parte do século XIX. Sublinhou-se também frequentemente o paralelo que existe entre aquele movimento de rejeição e uma série de descobertas científicas que tiveram profunda influência na sociedade e nas artes. Se, no caso das artes visuais, a evolução tecnológica que conduziu à descoberta da fotografia não terá sido alheia à perda do interesse pela reprodução verista da realidade através da pintura, no caso que nos ocupa terá sido o cinema que mais contribuiu para deslocar esse mesmo objectivo do campo daqueles artistas mais inovadores.

Devemos no entanto evitar encarar este tipo de processo como uma espécie de história de um progresso irreversível. Assistimos em muitas outras artes (por exemplo nas artes visuais ou no romance) ao retorno de processos de representação (por exemplo um modo figurativo ou processos narrativos) que tinham muitas vezes sido considerados obsoletos. De certa forma, e ao contrário do que preconizam alguns analistas e teatrólogos, o teatro de Artaud, aliás já anunciado por várias vanguardas a partir dos anos 10, foi cumprido: nos Fura dels Baus, nos Els Comediants em Richard Foreman, em Reza Abdoh ou em Elizabeth Lecompte. A palavra tornou-se de certo modo gesto; o espectador viu-se perante signos incompreensíveis, viu-se frequentemente no meio de uma festa, no meio do grito primitivo, perante uma linguagem pré-expressiva. Mas, ao

mesmo tempo, o teatro de texto e da história continuou. O teatro de Artaud foi cumprido mas nunca erradicou o teatro “ilusionista” e “dramático”.

Estes exemplos chamam a atenção para o modo como aquilo a que chamamos arte (ou uma arte) é uma soma de muitas coisas diferentes. Chama por isso também a atenção para o papel que uma pluralidade de abordagens, e métodos desempenha nas artes, e para o modo como a mimese e o reconhecimento continuam a ser factores estéticos que não podem simplesmente ser eliminados.

2.13. Mimese permanente

Sabemos que, nos nossos dias como no século XX, existe um segmento relevante das audiências que se reconhece e se identifica com o teatro não-dramático ou com aquilo a que, na sequência de Lehmann, temos vindo a chamar o pós-dramático. Esse público, possivelmente mais esclarecido, reconhece e identifica-se com os mecanismos de distanciação utilizados nas visões, muito diferentes entre si, de Brecht, Foreman ou La Compe, e reconhece aqueles mecanismos como formas de chegar à verdade artística.

Mas esta identificação, que é histórica, não é incompatível com o entendimento lato de mimese que defendemos e que atribuímos a Aristóteles. Pelo contrário, os objectivos de empatia e catarse descritos por Aristóteles podem ainda reconhecer-se hoje, inclusive nas mais variadas expressões artísticas do século XXI. cremos por isso que nas artes os mecanismos de empatia do público são sempre necessários, até, ironicamente, para fazer aceitar os mecanismos da distanciação. Podemos afirmar que existe sempre empatia, e que a causa dessa existência é, como defendeu Aristóteles, “natural”.

De facto, mesmo Artaud aderiu, se identificou, e se emocionou com o Teatro de Bali que viu pela primeira vez em Paris. A visão de teatro que esses espectáculos nele despoletaram resulta incontestavelmente de uma adesão empática e por isso, profundamente catártica. Brecht também procurou essa espécie de verdade, insistindo das mais variadas formas na atenção dos espectadores para o mundo em que vivem, e na

importância de os levar a reflectir, a olhar para os factos de diferentes pontos de vista, a pôr questões, a interrogar as evidências. Não existe nesta perspectiva uma diferença fundamental entre os propósitos de Artaud e de Brecht e aquilo que Stanislavski dizia ser o objectivo fundamental do actor em relação aos espectadores: “tocá-los profundamente”. Por muito diferentes que sejam, e são, as suas concepções de teatro e os seus objectivos, os efeitos sobre espectador permanecem uma preocupação comum e sobretudo uma sua condição necessária.

O teatro de Brecht, de Robert Wilson ou de Richard Foreman, como aliás a pintura não-figurativa de Mondrian ou de Rothko, propõem em em todos os casos visões artísticas que requerem formas de reconhecimento, seja ‘reconhecimento’ definido como realidade intelectual ou como realidade sensorial. Nunca poderemos eliminar da nossa noção de arte, e da própria ideia de arte, a interacção dinâmica entre *logos*, discurso, e *pathos*, emoção. Como afirma Hans-Ulrich Gumbrecht, a arte, e por isso a experiência estética, oscila por definição entre a produção de presença e a produção de sentido:

Se admitirmos que não existe experiência estética sem um efeito de presença e não há efeitos de presença sem que esteja em jogo a substância e se aceitarmos que o componente da presença na tensão ou oscilação que constitui a experiência estética nunca pode ser estabilizado, segue-se que sempre que um objecto da experiência estética surge e por momentos produz em nós essa sensação de intensidade, ela parece vir do nada. (2004:141)

Por mais fragmentários e anti-dramáticos que se proclamem, os teatros de Richard Foreman ou de Robert Wilson constituem expressões artísticas assentes num discurso articulado convincente e inegável, que requer formas de assentimento, e nessa medida de reconhecimento, por parte das suas audiências. Por essa razão, como afirma Gumbrecht,

. . . uma reflexão sobre a presença considerará pertinente e inevitável qualquer tradição conceptual, a começar pela filosofia de Aristóteles, que tenha a ver com

a substância e o espaço . . . [A] “produção de presença” não elimina a dimensão da interpretação e da produção de sentido. (2004:39)

A criação artística será assim nesta perspectiva expressão complementar e dialéctica entre um *logos* e de um *pathos*. Reconhecemos evidentemente aqui, a oposição entre apolíneo e dionisíaco, geradora da obra de arte, identificada famosamente por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*.

Simetricamente pode também dizer-se que não é exacto, quer para Aristóteles quer sequer para Stanislavski, que a procura da verdade em arte ou daquilo a que Aristóteles chama o belo ou o “bem feito” passe por uma reprodução da realidade. A verdade artística é procurada e acontece através de uma combinação de mimese, de empatia e de emoção catártica nos sentidos alargados que vimos discutindo, de uma combinação daqueles factores a que Aristóteles, sempre chamou “causas naturais”.

A diferença entre teatro dramático e teatro pós-dramático não é assim uma diferença entre teatro mimético e teatro não-mimético. A clivagem, e aquilo que motivou muitas pessoas a insistirem na distinção (e a, como observa Goodman, colocarem a pergunta de modo errado), encontra-se antes nas formas, ou naquilo a que acima chamámos *forma* de contar histórias.

O que distingue o teatro pós-dramático do teatro “dramático” é em nosso entender a não-hierarquização dos elementos tradicionais definidos por Aristóteles. Sublinhámos em vários momentos deste capítulo vários traços distintivos desse fenómeno.

Tentemos agora resumi-los em dois núcleos: em primeiro lugar, o afastamento ideológico da história contada do ponto de vista quase exclusivo do protagonista, acompanhada muitas vezes pelo modo como o movimento e corpo ganham uma autonomia artística independente da narrativa psicológica das personagens, e pela recusa da colagem ilusionista do actor à personagem. Em segundo lugar, a não-existência frequente de uma relação de causa e efeito no enredo. Esta situação é por vezes descrita como uma recusa radical do *mythos*, mas é perfeitamente compatível com a consideração de que se tratará porventura de um outro tipo, um tipo menos familiar,

de enredo. Pensamos por isso que mais uma vez se trata de um aumento de variedades, modos e formas de narrar; não de um desaparecimento do *mythos*, mas da pulverização da sua unidade tradicional.

O que, em nosso entender, se alterou inegavelmente na linguagem performativa do último quartel do século XX pode por isso ser definido como uma forma de contar histórias. O fenómeno mimético, descrito por Aristóteles como elemento constitutivo de todas as artes, manteve-se. A questão da verdade, da identificação (empatia) e da catarse, que o mesmo é dizer a questão da mimese, são questões permanentes. Um efeito muito importante desta alteração verificou-se na concepção da arte do actor e nos modos de pesquisa que esta arte prossegue e desenvolve. Expressou-se através de uma renovação na forma e no caminho para alcançar uma mimese reconhecível do mundo e das acções humanas. No próximo capítulo discutiremos em pormenor essa alteração, através de uma consideração pormenorizada da obra de PK.

CAPÍTULO 3

A RENOVAÇÃO PERMANENTE: O TRABALHO DE POLINA KLIMOVITSKAYA

O meu primeiro encontro com PK, que se deu dias depois da minha estreia como encenadora em Portugal, foi, posso dizê-lo passados mais de vinte anos, profundamente marcante, tendo-me aberto horizontes não só no domínio da arte e da técnica do actor, como também na minha visão artística e teatral.

Não quero dizer com isto que PK e eu partilhemos uma mesma linha estética; de facto, não partilhamos grandes consensos em termos de espectáculos de outros artistas. O seu contributo para o meu crescimento como encenadora traduziu-se numa modificação do meu entendimento do processo criativo dos actores. Esta modificação nas minhas concepções permitiu-me continuar a desenvolver o meu próprio caminho como encenadora e directora de actores. A confiança que PK me transmitiu, como aliás a muitos outros actores e encenadores de muitas nacionalidades, deve-se ao mesmo tempo a ter tornado claros os mecanismos da criação teatral, e a ter estimulado o sentido de risco e a convicção nas nossas capacidades criativas. É isto o que de mais importante um mestre pode transmitir aos seus discípulos. Este capítulo é a homenagem que lhe quero prestar.

No que se segue, descrever-se-á em pormenor o trabalho do actor segundo PK. A intenção de documentar, analisar e discutir este sistema tomou pela primeira vez corpo num projecto de investigação que tenho vindo desde 2008 a prosseguir, coordenado por Eugénia Vasques e por mim. Este projecto, intitulado *O Actor Permanente*, foi organizado no âmbito de dois centros de investigação (o CHAIA, da Universidade de Évora, e o CIAC, da Universidade do Algarve e da ESTC) e subsequentemente apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Teve a sua génese no âmbito do Centro Internacional de Teatro-Cassefaz, que fundei em 2004 com Miguel Abreu. Para além

do trabalho de reflexão a que deu origem, incluiu uma importante dimensão prática e documental. Pudemos assim, a par de várias outras actividades, reunir, pela primeira vez, um testemunho das práticas de ensino de PK em muitas dezenas de horas de vídeo. Os workshops de 2008 e 2010, cujo registo videográfico junto em anexo, e para que muitas vezes se remete neste capítulo, foram realizados no âmbito desse projecto.

O capítulo anterior permitiu-nos expor o contexto do qual a sua obra surge e os problemas a que a sua prática procura responder. Este capítulo organiza-se em três momentos: num primeiro retomarei o tópico geral da procura da verdade em cena (já caracterizado na discussão anterior de Stanislavski e Aristóteles). Veremos como para PK a verdade em cena é o objectivo final do trabalho do actor e, em particular, o resultado de exercícios. Serão descritos em pormenor vários exercícios que PK desenvolveu, nomeadamente quanto ao modo de abordagem do texto dramático e à abordagem da personagem. Em segundo lugar, será abordado o trabalho de pesquisa original que PK tem vindo a desenvolver sobre aquilo a que chama “consciência cinética” e “fluxo ininterrupto de criatividade”, designadamente nos workshops que orientou em Portugal em 2008 e 2010. Finalmente, numa conclusão, será ligado o trabalho de PK ao problema enunciado no Capítulo 1 e à sua história como foi apresentada no Capítulo 2. Chamo ‘renovação permanente’ a essa forma geral do problema.

3.1. Verdade em cena: o papel dos exercícios no trabalho do actor

3.1.1. O conceito de verdade em cena

Nem a ideia de verdade, nem a ideia de verdade em cena são para PK conceitos gerais e abstractos, de onde se possam derivar critérios para a imitação genérica de emoções. O modo como PK usa palavras como ‘verdade’ ou ‘presença’ (e aliás outros termos gerais que encontraremos no decurso deste capítulo) não a compromete em relação a nenhuma filosofia em particular. A sua actividade a que os registos e notas usadas neste capítulo aludem é informal, prática e verbal. A situação não é inédita: muitos encenadores, e

talvez a maioria dos encenadores, usam termos filosóficos em sentidos não-técnicos. Devemos por isso evitar a tentação de ver filosofia onde existem apenas descrições de objectivos e situações.

O uso que PK faz das expressões ‘verdade’ e ‘verdade em cena’ deriva pelo contrário de um conjunto de elementos particulares, de marcas individuais que resultam de uma busca incessante e pessoal do actor:

Procurem sempre através da vossa experiência de vida. Temos sempre experiências suficientes que nos permitem perceber as personagens de Shakespeare. (PKAT 2008)

O mais importante no teatro é para PK a transformação e a sua comunicação. Para isso é necessário que o actor ou a actriz procure uma relação específica com o momento, com o espaço, com o outro, com o seu próprio corpo. Se não houver uma relação específica, não há verdadeira comunicação e por isso não existe aquilo a que PK chama “verdade em cena”. (PKAT 2008)

PK defende que o corpus de exercícios que o actor tem realizar de modo a alcançar um estado de verdade ou presença em cena pode ser recriado pelo próprio actor e/ou pelo encenador. A cada novo dia deverá haver novos desafios que o actor se coloca a si próprio. A propósito desta situação PK narra a história de Innokenti Smoktunovski, um famoso actor russo a quem perguntaram como conseguia encontrar estímulos à criatividade num estúdio de cinema. A sua resposta foi: “os estímulos estão por toda a parte: basta olhar em volta para o plateau, todos os dias há diferenças; bastam essas pequenas diferenças para estimular a minha imaginação.” (PKAT 2008)

O ensino de PK apoia-se frequentemente em exemplos práticos da tradição russa de que é herdeira. Ela própria refere como o sistema de Stanislavski foi criado a partir da observação atenta do trabalho de grandes actores russos. Neste caso concreto constata-se como a presença do actor começa pela consciência do espaço e do movimento, de um “aqui e agora” que se abre para dar lugar à imaginação. Muitas das suas sessões e

aulas começam por fazer os actores notar as diferenças na sala e adaptarem o seu corpo e a sua mente a essas diferenças. Seguidamente PK leva-os a imaginar outros mundos a partir dessas diferenças. “Que cores vêem hoje na sala? Que sons se ouvem? A atmosfera é acolhedora? Vibrante? Ameaçadora? E se os meus dedos chegassem ao tecto? ou se o ar fosse uma substância espessa como é que eu me moveria?” (PKAT 1992)

3.1.2. O papel dos exercícios

3.1.2.1. Aquecimentos

Com PK, o trabalho do actor começa sistematicamente por uma série de aquecimentos. Não será certamente uma originalidade no que diz respeito à aprendizagem técnica do actor. No Ocidente, pelo menos nos últimos cem anos, e com certeza desde Stanislavski, os aquecimentos têm-se tornado uma prática indispensável neste tipo de abordagens mais abrangentes. O treino do actor deve assim iniciar-se por um aquecimento o qual deverá passar não apenas pelos músculos do corpo como também pelos “músculos” da imaginação ou, se quisermos, da alma ou da psique. Por esta razão se chama frequentemente a esta prática treino psicofísico do actor.

O aquecimento tem para PK um papel fundamental. Estimula a concentração sobre a presença e uma consciência física específica que nada tem a ver com a insegurança da auto-correcção ou *self-consciousness* que actores e encenadores tanto temem. PK salienta a importância de inventar exercícios para si próprio e praticá-los todos os dias. Para os actores a estagnação é mortal. “Começamos como na natureza”, observou, “caoticamente; vamos insistindo, e à medida que caminhamos vamos encontrando a direcção.” (PKAT 1992)

O meu testemunho baseia-se a este respeito nas sessões de um workshop de 1992 em que participei. Descreverei uma série de exercícios realizados nessa altura, que PK criava ou re-inventava de acordo com o “aqui e agora” daquele momento e daqueles

actores. Os exercícios são baseados nas mais variadas fontes. Reconhecer-se-ão influências que vão de Stanislavski a Grotowski, passando por Michael Chekov ou pelas artes marciais.

Andar

PK dá enorme importância ao andar; desenvolver a sensibilidade saber enraizar os pés na terra é um instrumento fundamental para os actores. Tomando consciência desse mecanismo, o actor consegue descarregar a sua tensão no solo e libertar as zonas mais atreitas a tensões, deixando fluir a sua expressividade e comunicação. Estas zonas incluem os ombros, a garganta, a cara e os olhos. Vários exercícios foram desenvolvidos com este objectivo:

- a) Sentir os pés – mudar de direcção – sentir o centro – andar sem fazer barulho – andar com grande prazer – andar sentir-se a si próprio a andar – aos saltinhos – a voar – com sapatos grandes.
- b) Parar, sem parar internamente. Sentir o impulso do movimento sem o exteriorizar
- c) Andar de costas.
- d) Parar e sentir-se como uma escultura, sentir o ar, a respiração, os músculos, o corpo todo, como uma escultura.
- e) Começar a andar em câmara lenta – tomar consciência da mudança de peso e da respiração. Imaginar uma situação em que estamos a andar dessa forma (se a imagem não surgir logo, continuar a procurar até surgir a situação). Começar a relacionar-se com os outros e a integrá-los no espaço que imaginaram. Consciência da luz e dos sons, integrá-los. (PKAT 1992)

PK observou a este propósito que, porque “estamos em movimento permanente”, “temos de estar sempre preparados para soltar a energia da emergência que o palco exige.” “ Todos os dias”, acrescentou, “ temos de trabalhar o nosso andar; todos os dias temos de trabalhar a consciência de nós próprios”:

Observem sempre os vossos pés: quando acordam, quando estão contentes, quando estão nervosos, quando têm um encontro excitante. Os pés são partes de corpo extremamente importantes para os actores – são uma ligação à terra que possibilita uma segurança física e de presença ao actor que está em palco, libertando-o de tensões ou de se centrar apenas na cabeça (um dos maiores problemas apontados por inúmeros estudantes mas também por profissionais).
(idem)

É por isso que é preciso, no dia a dia saber “dar atenção ao andar, ao peso, ao equilíbrio, ao movimento e integrar os elementos exteriores (luz, pessoas, trânsito, sons). É fundamental que os actores pratiquem no dia a dia estes exercícios de desenvolvimento da consciência total.” (idem)

Consciência física integral do momento

O objectivo dos aquecimentos é para PK o de criar aquilo a que chama uma consciência física integral do momento. Este tipo de consciência requer uma atenção a diversas partes do corpo – os pés, as costas, o centro neutro na zona do plexo solar, referidas nas artes marciais tradicionais do Extremo-Oriente e subsequentemente por pesquisadores como Michael Chekhov (1953:88-90). Requer também uma consciência do movimento, do ar no corpo. PK confere um significado especial ao movimento do abrir e fechar dos olhos. Que vontade ou intenção podem estar por detrás deste gesto? Inclui por fim uma consciencialização particular de certas diferenças: “Sentir as diferenças que existem na sala, hoje. . . . Lembrem-se de qualquer coisa, específica. Tenham um pensamento real.” (PKAT 1992)

Para PK é particularmente importante desenvolver o instinto de integração imediata de todos os elementos que nos rodeiam. No teatro, afirma,

. . . não há tempo para pensar – estamos num tempo e espaço diferentes dos da vida quotidiana. No teatro o tempo é mais condensado e as acções devem ser mais claras. É por isso essencial que os actores desenvolvam a um nível instintivo as capacidades de integração do espaço, da luz, da temperatura, da história interior. (PKAT 1992)

O desenvolvimento instintivo destas capacidades não resulta para PK de nenhum modo de percepção geral ou especial, mas antes de uma série de exercícios concretos que desenvolveu ao longo da sua carreira. Descreveremos agora alguns destes exercícios, ainda a partir das nossas notas do workshop de 1992 (PKAT 1992).

O monstro

É a este propósito relevante o exercício que eu designei como “O monstro”:

Deitados no chão, descontraídos, deixar que cresça autonomamente uma parte de nós (deixar o corpo decidir). Ir respirando, deixando sair um som orgânico. Deixar-se envolver totalmente nessa parte do corpo até ela tomar conta do resto do nosso corpo, como um animal com vida própria. Movimentar-nos e começar a estabelecer contacto com os parceiros, deixando autonomia a esse animal ou monstro que se desenvolve sem a nossa interferência cerebral. (PKAT 1992)

Este exercício amplia a capacidade de transformação pela imaginação. Desenvolve-se sensibilidades físicas que estão anestesiadas e nunca antes tinham sido sentidas, proporcionando uma entrega física total por via da imaginação.

Bolas de ténis

Este exercício consiste em atirar a bola ao parceiro, contando um episódio quotidiano. Manter a essência/impulso do monstro latente. Manter a energia: não parar quando se passa a bola. Continuar a imaginar o movimento.

Som e movimento

Deitados no chão, corpo entregue à terra, mas alerta – peso nas mãos e no corpo. Deixar um som sem vogais percorrer o interior do corpo. Começar um movimento que segue o som. O som comanda o movimento. Andar e procurar a voz no espaço – sentir o espaço. Deixar que o som crie o espaço. No final, antes de completar, reparar (ver) uma coisa concreta.

Espaço

Respirar e sentir o espaço; conversar com os parceiros, continuando a dar atenção ao espaço e à respiração. Lentamente, encontrar algo no espaço ou no corpo e mudar. Criar uma dinâmica de procura/encontro/mudança.

As costas

O objectivo deste exercício é sentir o que está atrás de nós e assim aumentar a consciência da presença tridimensional do actor.

Alguém nos desenha um olho nas costas. Começamos a mexer-nos e a agir de acordo com o que sentimos ou vemos atrás de nós. Produzimos sons a partir desse olho. Experimentamos ter um olho nas costas ao longo do dia.

Desenho com a cabeça enquanto se conversa

Retirar o condicionamento excessivo que as palavras e o seu significado têm e focar a atenção no desenho, no momento.

O centro

A partir deste conceito, desenvolvido por Michael Chekov, Polina K recria o seguinte exercício:

- a) Seguir um impulso do centro e construir uma frase física. Repeti-la até estar instalada no corpo, sempre a partir do centro. Concluir estabelecendo uma relação com o exterior.
- b) Fazer o mesmo, agora com uma frase verbal. Repeti-la continuamente a partir do centro e acabando no exterior (é essencial estabelecer um contraponto fora de nós, no presente. Não ficar instalada na mesma intenção – adaptar, transformar) (PKAT 1992)

Ritmo

O teatro que se faz hoje não tem uma estrutura linguística formal como no tempo de Sófocles, Shakespeare ou Racine. Temos por isso de ser nós a criar essa forma partindo de um conteúdo e inventando uma estrutura formal, rítmica ou cinética. O exercício seguinte está orientado para esse objectivo.

- a) Um grupo fica na sala cria uma improvisação (situação) com um determinado ritmo. Outro grupo está fora da sala. O grupo que estava fora entra, observa e tenta entrar na situação e no seu ritmo.
- b) Escolher uma frase ('está um lindo dia'). Dizê-la usando algo concreto à nossa volta. Procurar outro elemento e dizê-la de outra forma. Ir sempre alterando o foco e a forma de dizer a frase. Não ficar ao nível do pensamento ou intenção racional mas ao nível do momento presente, do objecto, do outro ou do próprio corpo. (idem)

3.1.2.2. Abordagem do texto e da personagem

A abordagem do texto e da personagem são duas rubricas tradicionais do trabalho do actor. A abordagem de PK, no entanto, é tudo menos tradicional. Uma das suas marcas mais distintivas, como veremos sempre no que se segue, é o modo como nunca distingue completamente a abordagem do texto da abordagem da personagem.

O texto

O meu testemunho é aqui compilado a partir das notas sobre o processo de ensaios do espectáculo *Três Passagens para Moscovo* (a partir de *Três Irmãs* de Anton Tchekov), encenado por PK, e em que participei em 1994, no Centro Cultural de Belém. (PKAT 1994).

A forma como PK aborda um texto dramático ou narrativo é singular. No caso deste espectáculo começou com a leitura do texto de Tchekov por um único leitor, enquanto os intérpretes se limitaram a escutar e a mover-se com inteira liberdade pelo espaço. A sua abordagem dramaturgica iniciou-se assim por uma apropriação integral, física, sensorial e mental, do texto. Interessou-lhe que os actores escutassem palavras soltas, repetições, sonoridades, ritmos; interessou-lhe a música mas também os cheiros ou as imagens que a leitura da peça despertava na imaginação dos intérpretes.

Para PK o teatro não se deve cingir a uma narrativa realista centrada na psicologia humana e nos seus conflitos. Os amores, as paixões e os desejos das personagens são para PK de certo modo secundários; poderão existir no texto, como muitas outras coisas a que geralmente não se dá atenção; como tal, não são, para si, um móbil de interesse artístico. Exemplo disso foi a pouca importância que deu ao romance entre Masha e Vershinin na sua versão de *Três Irmãs*. Era para si mais importante a música que Tchebutikin cantava, ou a entrada intempestiva dos bombeiros em cena para apagarem o fogo, ou as dores de cabeça de Olga, do que as traições e paixões não correspondidas que normalmente constituem o centro das encenações tchekovianas convencionais. Na sua visão cénica havia claramente um deslocamento da acção central para acções ditas periféricas, e re-invenções a partir de uma abordagem não-dramática. Lembro-me de como em 1994 essas opções foram incompreendidas e contestadas.

Relação entre texto e personagem

Ao mesmo tempo, PK nunca abdicou de uma exegese aprofundada do material dramaturgico. Aos participantes do espectáculo de 1994 repetidamente indicou como

era para si fundamental que os actores conhecessem bem o texto e as circunstâncias históricas, artísticas, antropológicas e sociais; em particular estimulou os actores para descobrirem e se interessarem por explorar detalhes, coisas específicas que alimentassem a sua imaginação:

Trabalhem sobre os textos como detectives. Façam-lhes muitas perguntas. Vão pela peça e descubram tal como Sherlock Holmes pequenas pistas; observem pequenos detalhes, uma palavra, os argumentos, que imagens usa a vossa personagem? Que sons ressoam das palavras da personagem?

Sherlock Holmes nunca seguia as mesmas pistas; umas vezes descobria cotão, outras vezes terra nos sapatos, outras vezes era a barba mal feita. Observava a cada vez os mais pequenos detalhes, nunca usava a mesma receita. John Gielgud, por exemplo, trabalhava a música de Shakespeare; Laurence Olivier procurava a fisicalidade.

As perguntas que fazemos ao contexto e às personagens são fundamentais. Não conhecemos a outra pessoa até andarmos com os seus sapatos. Isso implica saber que tipo de sapatos ela usa. Pormo-nos na pele do outro. (PKAT 1994)

Como observou na altura,

a verdade é simples: por isso é que é tão difícil encontrá-la. Quando as coisas são muito obscuras é porque os pés não estão na terra, é porque não há verdadeiro conhecimento. (PKAT 1994)

PK refere-se aqui à palavra ‘verdade’ na perspectiva do actor e não obviamente ao uso que o termo tem quando falamos de conhecimento científico ou de lógica. A sua ênfase reside na ideia de que a verdade resulta de uma procura individual pelos actores; os actores devem processar a informação à sua maneira, devem fazer a sua própria digestão do material dramaturgico:

Trabalhem mais sobre o texto, até este se tornar real, presente. Partam o texto em pequenos pedaços em que possam identificar exactamente como é que as coisas ali, se passam. Isto é, situações que vos sejam familiares, em que saibam a um nível qualquer de intuição ou experiência, exactamente, do que ali, se trata. (PKAT 1994)

A interrogação do texto deve para PK corresponder sempre a um interesse genuíno da actriz ou actor. As perguntas colocadas, no entanto, não deverão ser perguntas retóricas, não deverão ser perguntas cuja resposta se conheça de antemão. As respostas, por sua vez, não podem obedecer a qualquer critério convencional predeterminado. Podem ser pessoais, absurdas e fantasiosas, desde que simultaneamente sigam e possuam uma lógica interna coerente com as circunstâncias descritas pelo autor ou até pelo encenador:

Procurar até encontrarmos o que nos envolve realmente. O que desperta a nossa paixão por aquelas personagens? Não é contudo arbitrário, temos efectivamente de explorar o material da peça. (PKAT 1994)

Catorze anos mais tarde, no Workshop de Lisboa de 2008, PK retomava esta ideia dando um exemplo muito imaginativo dessa exploração, a partir de um pormenor no comportamento da Ama em *Romeu e Julieta* de Shakespeare:

Porque é que a Ama da Julieta demora tanto tempo a ir ter com ela para lhe dar notícias de Romeu, se Verona era uma cidade tão pequena? Por que razão traz Pedro, um criado, se o “despacha” logo no início da cena? (PKAT 2008)

As respostas a estas perguntas podem ser mais ou menos óbvias consoante a imaginação de quem as dá, mas devem ser determinadas pela sua utilidade performativa para o intérprete. “Toda a análise”, acrescenta, “tem de nos levar a alguma coisa; se não conduzir a nada de específico, de concreto, não é útil para o actor.” (idem) PK dá o exemplo de uma resposta possível (retomo de novo o termo: *verosímil*) mas totalmente coerente com o percurso e as acções da personagem:

Podemos inventar que a Ama andou a comer e a beber com o Pedro ou que esteve a fazer amor com ele, daí vir tão cansada, ela que já não é nova... Depois, manda o criado embora; já não precisa dele, só está ali para lhe causar embaraço. (PKAT 2008)

Estas perguntas e respostas ao texto são por isso muito importantes. São elas que dão lugar ao enriquecimento da interpretação: são respostas “performáveis”. A suposição de que a Ama se esteve a divertir com Pedro – e sabemos, como ela própria o declara no início da peça, que perdeu a virgindade aos doze anos – é uma extrapolação imaginada que no entanto motiva uma interpretação específica, mais complexa e mais interessante.

Esta é no fundo a razão por que, para PK, como antes de si para Stanislavski, o conhecimento efectivo ou se quisermos, científico, do contexto e das circunstâncias é tão importante. A diferença substancial entre Stanislavski e PK é no entanto aqui a de que PK preconiza um processamento mais íntimo, específico e talvez mesmo, imaginativo da informação objectiva (histórica, social, científica etc...) por parte dos actores. Para PK, no entanto, talvez mais do que para Stanislavski, na perspectiva do trabalho do actor, os factos podem ser totalmente moldados pela imaginação e convicção de actores e atrizes.

PK dá um exemplo dessa indagação proveitosa para os intérpretes:

Numa pesquisa artística procuramos coisas diferentes, específicas; as informações gerais são banais, lugares comuns e por isso sufocam a interpretação. Shakespeare dá-nos informações concretas e relevantes que permitem sempre interpretações específicas e elaboradas.

Sabemos que Hamlet era estudante numa das mais prestigiadas universidades da Europa daquele tempo – Wittenberg – onde o humanismo renascentista estava a desabrochar, contrastando com o obscurantismo medieval da Dinamarca do século XVI.

Para Hamlet não está certo a tirar a vida a outro ser humano. Não o consegue fazer de ânimo leve. Na Idade Média seria considerado um fraco. Pelo contrário, Hamlet vive outro tipo de sensibilidade, sente-se um homem diferente: é o primeiro humanista.

Quando volta para a Dinamarca, Hamlet não é o mesmo; olha para o mundo de forma diferente: conhecia todas aquelas pessoas e de repente é como se não conhecesse ninguém. São todos estranhos para ele, até a própria mãe. (PKAT 2008)

As perguntas que se fazem ao contexto e às personagens, sem nunca distinguir completamente as fronteiras entre ambos, são fundamentais para PK. A este propósito PK refere o exemplo de um grande actor russo, Anatoli Smelianski, que não conseguia, apesar da sua experiência e trabalho, “encontrar” a personagem de Ivan o Terrível. Tinha estudado toda a informação histórica sobre a personagem, ensaiado e experimentado de todas as formas, mas nada disto lhe estava a ser suficiente para se sentir na personagem. Depois de muita procura frustrante, e quando estava quase a desistir, deu-se conta de que esta personagem, que tinha assassinado o filho, ainda deveria ter o sangue do filho nas unhas. A informação histórica, baseada no relato de um médico alemão, de que os russos naquele tempo não se lavavam, tinha sido facultada a todos os outros actores. No entanto, apenas Smelianski conseguiu conjugar os vários dados dados. Essa conjugação de dados alimentou-lhe a imaginação, tornando-o capaz de interpretar a personagem com uma convicção e verdade inesquecíveis. “Nas personagens”, conclui PK,

é preciso olhar para as coisas pequenas, ver como elas nos afectam . . .

Representar é um jogo muito interessante entre saber e não saber. Fazer uma pergunta específica, mesmo que pequena, tentar responder a essa nossa curiosidade genuína; se não temos uma coisa específica, caímos nas generalidades psicológicas (lugares comuns, clichés). (PKAT 2008)

É esta a razão por que não apenas os aspectos do conhecimento factual mas também os da observação são tão cruciais para PK. PK sugere que a este respeito o trabalho do actor se parece com o trabalho de observação dos cientistas:

Quando representamos uma personagem, por exemplo Ricardo III, não interessam as ideias sobre Ricardo III; interessa antes perceber aquilo em que ele está metido (interessa fazer uma análise meticulosa e baseada em descrições e factos mencionados no texto). É necessário desenvolver a personagem para além da ideia, apoiá-la em qualquer coisa de concreto, que evolui autonomamente. Depois, é preciso conhecer a peça tão bem como se fosse nossa; temos de encontrar qualquer coisa nossa na personagem. Saber profundamente *o que é* aquela personagem. (PKAT 2008)

É importante salientar no entanto que para PK este conhecimento da personagem não é de natureza moral. PK salienta repetidamente a importância de não julgar as personagens de um ponto de vista moral. É para si fundamental não “condenar” a personagem nem levar esse juízo normativo para a interpretação. Os juízos de valor sobre as personagens não fazem parte daquilo que PK considera o “conhecimento profundo da personagem” (PKAT 2008). Os juízos éticos, morais e psicológicos são para PK conclusões tiradas pelo público ou pelos críticos, literários e dramáticos, a partir do texto e da sua interpretação. Para os actores, no entanto, constituem uma armadilha tentadora mas simplista e absolutamente estéril. Trata-se de uma das armadilhas que conduzem fatalmente o actor ao cliché. De facto, e segundo PK, ao basear a sua percepção da personagem num juízo sobre ela, o actor passa simplesmente a representar uma *ideia* da personagem. Mesmo uma personagem cruel aos olhos de todos, uma personagem “sem coração” como Ricardo III, tem justificações. Cabe ao actor pôr-se no seu papel e defendê-lo, encontrando motivos específicos para a sua forma de agir.

O actor é o advogado de defesa da sua personagem, não o juiz. Este é um ponto crucial dos ensinamentos de PK. Aconselha assim os actores a procurar uma experiência

palpável na forma como uma “pessoa” age de uma determinada maneira; procurar um movimento específico em que a lógica interna seja diferente do óbvio. E também é importante que a defesa da personagem tenha a marca pessoal do actor e seja resultado da sua experiência pessoal, e da forma como responde às perguntas que faz à personagem. (PKAT 2008)

Por todas estas razões PK recomenda aos actores a observação sistemática do mundo que os rodeia e de tudo aquilo que contém. É importante que esta observação seja meticulosa ou, se quisermos, científica:

Observar como se movimentam, andam, ou se equilibram, neste caso observar crianças pequenas ou velhos, é muito enriquecedor para os actores; mas também o é observar os animais, na medida em que estes não estão condicionados por máscaras sociais. (PKAT 2008)

A recomendação de PK lembra aqui uma ideia sobre animais e o trabalho do actor defendida por Augusto Boal: “O animal não tem ‘máscara’, ainda que possa obedecer a certos estímulos sempre da mesma maneira; o animal não se aliena.” (1977:20) Assim e porque mais uma vez estamos perante uma abordagem mimética e de identificação, não apenas anatómica ou comportamental, a observação, para PK, deverá ser também afectiva.

De facto, para PK, o intérprete deve procurar compreender num sentido “profundo e afectivo” a sua personagem, seja esta Ricardo III, Hitler ou Ivan o Terrível: “Como artistas não devemos julgar os outros, devemos perceber a sua motivação. É importante abrir-se à compaixão para compreender as personagens.” (PKAT 2008) Isto implica compreender a personagem “com paixão”, aceitá-la na sua multiplicidade e no contexto da diversidade humana, não a aprisionando num estereótipo.

A personagem

Para PK não existem personagens consideradas num sentido isolado e abstracto, como tipos ou ideias. A ideia de personagem é para si pouco estimulante e mesmo nociva

para o trabalho do actor. No final do workshop de 2008, PK respondia a uma pergunta sobre a caracterização da personagem não-convencional do seguinte modo:

Eu não percebo essa ideia de personagem. O que quer dizer personagem? Eu acho que isso é um falso conceito. As outras pessoas vêem-me como uma personagem. Para mim, eu sou uma torrente: se tenho sede ou se estou cansada, isto ou aquilo...

A questão principal hoje, é: como se envolver no momento com algo específico. Essa coisa específica é o mais importante. Por isso, por um lado, nunca existe personagem; por outro lado, existe sempre uma personagem, porque há sempre alguém que fala. (PK 2008, 34:33-36:07)

Para PK o intérprete não se deve guiar pela “ideia de personagem”. É nesse sentido específico de um “falso conceito” que, para PK, não há personagem. Na concepção de teatro que defende a personagem não é algo que se possa pré-definir, e não é um todo consistente. O actor que representa a personagem em cena deve estar situado num processo vivo, e não ser porta-voz de ideias pré-concebidas. A personagem no teatro não é para PK nem um objecto literário, nem um caso médico da psico-patologia; é um nome associado a uma descrição de acções, que propriamente constitui o texto. Cabe ao intérprete descobrir em que consiste aquela entidade a quem empresta o corpo e a alma em circunstâncias cénicas. A personagem é por isso um aglomerado de elementos que vão emergindo, ganhando formas, uma entidade mutante e multiforme. Assim, não só não há personagem como nunca *há* personagem.

No entanto, falar de personagem em teatro, imaginar personagens desta ou daquela forma, parece inevitável. Mesmo que não entendamos a personagem como um indivíduo concreto e apenas a encaremos como um agente que fala, como um desdobramento descontínuo de múltiplas entidades, ou até como a representação de uma construção de nós próprios, tendemos sempre ainda assim a falar em personagem.

Na medida em que o trabalho dos actores é um processo vivo e não uma representação de ideias, PK sugere, em jeito de exercício, que se mude o nome das personagens:

Acho que podemos dar outro nome a Hamlet; não importa que se chame Hamlet ou João. O importante é pormo-nos naquelas circunstâncias, transformarmo-nos numa pessoa diferente, sentir o que a pessoa sente naquele lugar e interrogarmo-nos: ‘O que é que eu hei-de fazer? Vingo-me ou não? Mato-me ou mato o assassino do meu pai?’

Se eu pensar que sou Hamlet, não o consigo experienciar, porque fico agarrado à ideia, ao conceito de Hamlet e a todo o peso, que, neste caso particular, nos poderá tolher, e impedir-nos de *viver* como personagem. (PKAT 2008)

Ao pensar em Hamlet como personagem, o actor fica esmagado pelas ideias e pelo peso de Shakespeare, esmagado pela ideia de um príncipe, de um intelectual do Renascimento, e ainda pela ideia de todos os grandes actores que representaram Hamlet antes de si. Pelo contrário, aquilo em que consiste a arte do actor que representa Hamlet, para PK, reside em, apesar da linguagem poética e arcaica e das circunstâncias longínquas e ficcionais que Shakespeare nos propõe, conseguir ultrapassar todos estes obstáculos formais e transmitir a vivência da sua posição. No caso de Hamlet, consiste por exemplo em tomar a sério o dilema “*To be or not to be*”.

Trata-se isto de um questionamento humano sobre uma experiência que *poderia ter acontecido*. Embora o problema, nomeadamente em Aristóteles, tenha uma dimensão filosófica profunda, para o actor não se trata de uma questão teórica. O actor deverá simplesmente procurar um modo de viver a personagem a cada momento, diante de um público. Aforma PK: “Eu não sou a personagem, os outros é que me vêm como personagem. Eu sou um fluxo de energia, de vontade, de experiência do momento” (PKAT 2008)

Aquilo a que é realmente interessante assistir, diz PK, é a “todo um pensamento em acção” que se revela diante dos nossos olhos de forma artística, virtuosa e única. PK ilustra esta concepção de forma memorável:

Em arte o que é mais fascinante é assistir à transformação. Cézanne pintou as formas de uma maçã a apodrecer. Foi uma descoberta que de facto alguns cientistas fizeram anos mais tarde. É isso que fazem os grandes artistas: desvelam sensações. (PKAT 2008)

A procura da personagem

Para PK o trabalho da actriz ou do actor é um processo de procura permanente, e não tanto um processo de “construção” de personagem como geralmente é designado no vocabulário stanislavskiano. Compreende-se por isso que PK não goste de falar em construção de personagem, como se tal nos levasse a imaginar que um papel possa ficar pronto, como uma casa. PK prefere falar em procuras e encontros da actriz com o que quer que se exprima em palco, seja ou não uma personagem no sentido convencional do termo:

Nunca se sabe como conseguimos encontrar a personagem. Por vezes é experimentando com a voz, ou com comida, ou nos sapatos, ou no andar. Se eu descubro uma forma de andar, se internalizo o movimento das ancas e este passa a ser natural, então já encontrei a personagem. (PKAT 2008)

Para PK aquilo a que se chama comumente personagem é sobretudo uma manifestação física – seja a voz, seja o andar, seja um elemento imaginado ou descoberto na busca incessante do actor. Refere por isso muitas vezes a ideia de que todas as personagens nos apresentam como que uma “fissura na parede [*a crack on the wall*]”. O trabalho do actor consiste para PK em encontrar essa fissura, podendo fazê-lo das mais diversas formas. Um exemplo clássico que cita é o de Stanislavski. Depois de porfiados esforços sem sucesso para “encontrar” a personagem,

. . . um dia, em frente ao espelho, a maquilhar-se, já muito frustrado, carregou com o lápis e fez, num traço desajeitado e grosso, uma sobrancelha torta. Quando reparou, percebeu que estava ali o âmago da personagem: uma criatura desconfiada e grosseira, meio ridícula, meio assustadora. Aquela imagem física

concreta, que resultara de um impulso espontâneo, “abriu-lhe” a personagem.

(PK 2008, 20:33-22:05)

PK usa também a palavra “isco [*bait*]” para descrever o modo físico como o actor chega à personagem:

A sobancelha de Stanislavski, como o sangue nas unhas de Ivan o Terrível, são exemplos de um “isco” físico que o actor encontra para “entrar” na “vida” de uma personagem. Não é suficiente para uma actriz pensar nas circunstâncias em que a personagem Medeia matou os filhos. É necessário procurar um “isco”, procurar algo que nos convoque do ponto de vista físico e não apenas intelectual. A forma como se investiga uma personagem manifesta-se na forma como se representa. É assim necessário procurar aquilo que especificamente nos estimula. Devemos avançar pela experiência, não podemos *ser* personagens. A “personagem” surge quando relaxamos; o nosso subconsciente é como um gato ou uma criança: tal como com os gatos ou as crianças pequenas, só quando não *queremos* demasiadamente é que eles nos respondem. (PKAT 2008)

É esta procura activa, simultâneamente consciente e baseada em referências concretas, esta procura aberta à imaginação e aos impulsos da intuição ou do inconsciente, que permite ao actor “entrar” na personagem. A procura efectiva mas também accidental acha a “fissura na parede”. Tal como os sonhos são, para Freud, a via principal para a entrada no inconsciente, assim os pequenos pormenores concretos, físicos são aquilo que permite entrar especificamente na personagem: “são os detalhes que interessam: não é a blusa, mas sim a nódoa, que importa . . . O que faz a diferença é o pormenor; as camadas de pormenores que se acumulam para constituir uma performance maravilhosa.” (PKAT 2008)

Emoções e personagem

Existe uma relação evidente entre a posição de PK sobre a personagem e a sua posição sobre o papel das emoções na sua busca. O ponto de partida de PK sobre as emoções é muito parecido com o de Stanislavski:

Não procurem representar emoções! A vida emocional responde a partir de coisas prosaicas do corpo, a partir de todo um conjunto de factores. O trabalho do actor consiste em deixar o corpo ir descobrindo quais são esses factores.

Nós somos a maneira como funcionamos. Não somos conceitos, não somos emoções. (PKA08)

Querer reproduzir as emoções da personagem é para PK um erro. Tal como o entendimento da personagem enquanto ideia conduz invariavelmente ao estereótipo, assim também as procuras de emoções e ideias de emoções constituem armadilhas para o actor:

Aquilo que uma pessoa sente ou faz é sintoma de toda uma rede de coisas interligadas. Nunca é só uma emoção que nos domina; somos sempre dominados por um espectro de emoções. Raiva é também medo, prazer ou angústia. Lady Ann não odeia apenas Ricardo III, também o ama: quer e não quer. Há nela uma tensão entre opostos – entre amor e ódio. (PKAT 2008)

Acontece porém que “a maioria dos actores trabalha generalidades emocionais” (idem). Devemos para PK contrariar essa tendência e fazer como os atletas olímpicos; trabalhar a nossa sensibilidade aos pormenores mais ínfimos:

. . . os grandes atletas que participam nos jogos olímpicos têm vídeos e estudam-nos. Que músculos utilizaram durante o salto, em que direcção é que foram. Estudam tudo, sabem exactamente todos os pequenos músculos que utilizam.

Vocês precisam de trabalhar como atletas a nível olímpico. Eles fazem isto com o seu treinador, estas coisas pequeninas. ‘Agora vou treinar esta parte de mim,

não vou mexê-la para a direita, seria muito mais funcional se tentasse nesta outra direcção.’ (PK 2008, 9:25-10:20)

Os grandes actores trabalham sempre a um nível muito subtil. Não trabalham genericamente sobre emoções ou tipos psicológicos mas sobre a textura da pele, as rugas ou a voz. “Quando aprendemos a *entrar* no dedo mínimo”, afirma PK, “estamos a aprender a ser grandes actores.” (PKAT 2008)

As emoções para PK devem por isso transformar-se em manifestações físicas específicas. O paralelismo com o método das acções físicas de Stanislavski é aqui evidente. Com efeito, como Stanislavski, PK manifesta-se não só contra a tentação de representar emoções como contra a tentação igualmente simplista de pretender encená-las. Aquilo que é determinante para ambos é o trabalho sobre as acções físicas que traduzem ou exprimem emoções, com o objectivo de obter “a mais plena presentificação física . . . da personagem” (2008:113)

Esta especificidade física deve ser uma contribuição pessoal do intérprete. É fruto não só da sua inquirição ao texto e à personagem, mas também das respostas únicas e pessoais que apenas o seu corpo, naquele contexto, pode dar:

Fazemos demasiado esforço para ser a personagem. O melhor presente que podemos dar ao espectador é sermos humildemente nós próprios. Não representem personagens, sejam seres humanos. (PKAT 2008b)

Esta perspectiva mais uma vez opõe-se à noção de personagem como ideia. Como vimos, para PK a personagem “em si” não existe. Importa por isso agir como seres humanos, vivos, únicos e presentes num momento e circunstâncias particulares:

Sou contra a representação. Representar Julieta é desinteressante. Aquilo que é realmente desafiante e artístico é estar presente num processo vivo – fazer perguntas, levantar suspeitas.

Enquanto Julieta, posso interrogar-me sobre aquele momento, posso fazer perguntas efectivas, reais: “Porque é que estás vestida de cor-de-rosa hoje?”

Isso leva a actriz ou a personagem a tornar-se mais viva, mais presente. (PKAT 2008)

PK pretende deste modo conduzir a actriz ao presente real e concreto. Uma pergunta pessoal sobre aquele dia e aquela roupa, independentemente do texto ou do figurino do seu parceiro, não interfere no texto mas apenas no estado de espírito da actriz. Essa interferência porém torna-a mais real, mais viva. É essa especificidade, essa particularidade, que confere vida e verdade à interpretação. De facto, observa PK, “as personagens profundas e verdadeiras têm a sua verdade. Eu não estou interessada em psicologias.” (PKAT 2008). Essa falta de interesse estende-se às narrativas fechadas e pré-concebidas em que o teatro dramático tende a apoiar-se.

História interior da personagem

Para PK, é muito importante os actores serem capazes de criar a “história interior” da personagem. O conceito de história interior da personagem é no entanto diferente dos conceitos stanislavskianos de subtexto, super-objectivo ou linha de acção. Trata-se antes de um modo próprio de olhar para a história, diferente das motivações mais óbvias que se atribuem geralmente às personagens:

A história , a fábula, é mais simples e ao mesmo tempo mais profunda que os seus aspectos exteriores. Por exemplo: *Othello* de Shakespeare não é só a história de um homem que mata a mulher por ciúmes. Pode ser a história de um homem que perde a confiança em si mesmo e destrói tudo à sua volta.

Embora Desdémona possa ser olhada pelo público como vítima, para a actriz pode ser antes vista como uma mulher que quer limpar o passado de violência e rudeza do marido. Por isso não responde quando ele a interroga. Quer que ele perceba sem que ela tenha de responder. Quer levá-lo para uma realidade diferente daquela a que está habituado; para longe dos preconceitos. Quando

interpretamos uma personagem fazemos escolhas; temos de descobrir a lógica interna das personagens a partir das nossas próprias questões.

E prossegue:

Por que razão Gertrude, mãe de Hamlet bebe a taça com veneno, quando a advertem para não beber? Ela pode perceber e mesmo assim decidir escolher salvar o filho. Pode querer redimir-se. (PKAT 2008b)

Personagem e corpo

Para além da história interior que o actor deve procurar, PK realça habitualmente o papel que metáforas físicas desenvolvidas pelo próprio actor têm no processo da criação da personagem. Não se trata de desenvolver uma história literal a partir de factos entretanto descobertos, mas de uma narrativa metafórica do corpo que resulta de um trabalho de pesquisa aturado sobre a personagem.

PK dá de novo o exemplo de Innokenti Smoktunovski, que interpretou um Hamlet imaginando que este tinha olhos espalhados por todo o corpo. Esta metáfora foi o estímulo que ele inventou para recriar a atmosfera doentia e paranóica da personagem na Dinamarca daquela época. Smoktunovski atribuiu além disso ao seu Hamlet uma permanente instabilidade física em cena, que se traduzia em hesitações constantes sobre os seus próprios passos e movimentos. Aquele desequilíbrio do actor conseguia conferir, segundo Smoktunovski, uma realidade concreta, física, aos dilemas mentais da personagem. (PKAT 2008)

Inspirada por estas abordagens tão criativas como excepcionais, PK estimula os actores a encontrarem as suas próprias metáforas:

Procurem uma metáfora para personagem. Uma metáfora é diferente de um símbolo: é mais dinâmica. Por exemplo: sou uma garrafa de água, sou líquida, transparente; ou tenho um segredo, estou fechada como um cofre, à espera de quem me abra. (PKAT 2008)

O trabalho sobre as metáforas físicas resulta evidentemente de uma pesquisa global mas também pessoal sobre a personagem, e ajuda os intérpretes a encontrar uma presença consistente e ao mesmo tempo adaptável aos momentos da cena. A actriz descola da sua preocupação e da sua tensão em relação ao texto, deixa de se focar na racionalização das palavras ou na expressão de emoções intelectualmente configuradas e passa a reagir fisicamente no momento aos acontecimentos da cena. Ao contrário dos conceitos psicológicos ou literários, estas metáforas físicas são multiformes e dinâmicas, para além de serem sempre adaptáveis às circunstâncias do momento. Estas metáforas não têm que ser reveladas. Podem até ter mais força, para a actriz, se forem mantidas em segredo. O importante é que ocupem a actriz e dêem à sua imaginação uma dimensão menos confinada aos significados óbvios do texto que interpreta.

O que foi dito sobre este assunto permite sublinhar que, na visão de PK, o corpo responde de forma mais criativa aos estímulos imagéticos que às definições psicológicas em que geralmente se cataloga as personagens. As metáforas físicas são por isso uma espécie de quarta dimensão do actor: a dimensão da imaginação sustentada pelo concreto da sua fisicalidade. Trata-se sem dúvida de uma base muito importante e muito recorrente na técnica do actor segundo PK.

Através desta abordagem física do texto PK vai construindo com os actores e atrizes um enredo paralelo e fundamentalmente metafórico. É a este respeito que se pode verificar melhor o seu distanciamento face à estética stanislavskiana; é também neste domínio, e no sentido em que adopta uma espécie de distanciamento expressionista e metafórico, que se coloca à margem da imitação realista, e que se tornam mais evidentes as suas influências meyerholdianas ou até, em certo sentido, brechtianas.

3.2. Fluxo ininterrupto e consciência cinética

3.2.1. Presença do actor e egoísmo performativo

Presença do actor

Vasili Toporkov, que trabalhou como com Stanislavski na parte final da vida deste, deixou-nos uma descrição pormenorizada de muitas conversas e discussões com o encenador. No Stanislavski tardio encontram-se várias referências àquilo que ficou depois conhecido como método das acções físicas:

Quando estamos a trabalhar num papel, precisamos primeiro de realizar a sequência de acções físicas de uma forma firme e segura. . . . Em seguida, temos de descobrir a sua natureza. Finalmente, precisamos de ser corajosos, não pensar, e simplesmente *fazer*. . . .

Se trabalhar de acordo com estes princípios o actor pode genuinamente aproximar-se do tipo de representação a que Stanislavski chamava a arte de “experienciar”, por oposição à arte de representar. Trata-se aqui de comportamento humano genuíno, de uma sinceridade de experiência . . . (2008:115)

O neologismo “experienciação” traduz o termo russo *perezhivanie* que designa a atitude de estar presente, de sentir um processo, de viver realmente o que se está a passar (cf. Stanislavski, 2010:20). Esta atitude tem raízes profundas nas tradições religiosas, místicas e artísticas orientais, designadamente no Yoga, no Tai-Chi e em várias artes marciais. Não apenas Stanislavski mas muitos outros encenadores posteriores, encararam os seus processos de trabalho como um modo de fornecer ao actor ferramentas técnicas para a experienciação. Jerzy Grotowski, por exemplo, refere-se várias vezes a “técnicas para fixar um processo vivo e assim poder repeti-lo” (Richards, 1995:26, 28). A sua ideia é a de que “o actor procura uma *corrente essencial* de vida... cujos impulsos se enraízam *profundamente “dentro” do corpo*” (idem:95)

A abordagem que PK promove, corresponde, do meu ponto de vista, a um desenvolvimento considerável desta experiência e desta tradição. De facto, PK considera que tanto o texto, como a personagem ou as emoções são dados adquiridos da cena. Não é por isso preciso sublinhá-los, nem explicá-los ao público. David Mamet

exprime uma ideia parecida quando defende que “não é preciso acrescentar qualquer caracterização à representação. As características [*characteristics*] são atribuídas à personagem [*character*] pelo autor, e o público aceita esse facto.” (1999:114) Para PK o que é importante e difícil é *estar lá*, através do texto, da personagem, momento a momento, sem cortar o fluxo da *experienciação* ou seja da vida:

Nada é mais difícil do que estar presente (em plena consciência). A realidade é simples e nunca acaba, nunca pára. Nada é fixo – as personagens não são fixas, estão em movimento como tudo o resto; tudo é movimento. Um movimento permanente entre a nossa imaginação e o texto. Não se preocupem com o actuar; actuar é fácil, o que é difícil é *ver*. Andar é fácil, o difícil é observar o nosso andar.

E prossegue:

Em vez de representar outra pessoa, devemos encontrar uma experiência (por exemplo: “como encontrar o equilíbrio numa cadeira”). Se eu procurar a experiência, torno-me criativo. E é isso que precisamos de dar ao público: uma experiência criativa. (PKAT 2008c)

O encontrar a experiência física de um momento determinado é um aspecto crucial para a chamada verdade de cena. Tal experiência, para PK, não é uma projecção mas uma realidade concreta. Esta noção de experiência está directamente ligada às perguntas que a actriz pode colocar num presente determinado e que descrevemos atrás: “porque é que vens vestido de cor-de-rosa, hoje?” Está igualmente relacionada com o predomínio dado às acções físicas pelo Stanislavski tardio, e ecoa também na versão pragmática que encontramos em Mamet: “Se se escolher uma coisa genuinamente interessante para fazer, a concentração não é um problema.” (1999:95) No desenvolvimento próprio que faz deste princípio, PK defende que

. . . quando trabalhamos as personagens estamos a estudar o mistério da psique humana. Não actuo, deixo-me afectar. O texto nasce do processo de actuação, é descoberto com a acção. (PKAT 2008c)

Durante uma série de aulas na Universidade de Yale a que pude assistir em 2008, observei PK a dirigir uma aluna exactamente neste sentido. Numa cena particular, a actriz conseguiu encontrar uma acção física relevante: começou a esfiapar a toalha de mesa. Esta foi a forma que a ajudou a “sobreviver” àquilo por que a sua personagem estava a “passar”. PK comenta:

Sempre que estiverem em palco, procurem qualquer coisa específica sobre a qual focar a atenção. No palco, caímos na tentação de fingir porque não criamos uma necessidade real. Não é criatividade, é apenas projecção. Enquanto representam, estejam atentos às vossas necessidades interiores. Tudo o que fazemos vem das nossas necessidades e pensamentos. O que acontece não acontece sobre a personagem mas à personagem. Procurem um problema real, o vosso problema real. (PKAT 2008c)

Dois anos depois, num workshop em Lisboa, PK alertava os actores contra as respostas automáticas da representação:

A minha representação é: mais de mim, não menos. No palco nós não somos a personagem; queremos resolver os problemas que a personagem tem. Queremos ver uma pessoa viva, não uma personagem. Por isso digam as palavras – sem sorrir. A vossa cara não precisa de exprimir nada. Não declamem o texto, deixem o texto sair por si. Experimentem o que estão a dizer enquanto o dizem. Não se deixem escorregar para a representação. Sejam, vivam, experimentem! (PKAT 2010)

E a este propósito PK recomendava:

Independentemente da técnica usada, procurem a acção que vem da vida interior, o pensamento dramático interior. Não reproduzam emoções, deixem surgir um bom processo de pensamento. Da mesma forma que, na nossa vida, quando alguém querido chora, afundado no seu desgosto, nós não conseguimos chorar, e nos sentimos até desconfortáveis, o mesmo se passa com o objecto artístico: não queremos emoções, queremos *compreender* a essência do humano: queremos uma revelação. (PKAT 2008)

E concluía:

Olho para a representação como uma revelação. No palco devemos procurar estar mais vivos que na vida; e assim vivemos e nos esquecemos de *representar*. O palco é a nossa possibilidade de ser o que não somos na vida real. Curiosamente, só no palco podemos tirar a máscara. (PKAT 2008)

Egoísmo performativo

Na primeira sessão do workshop de 2008, em Lisboa, PK lançou um desafio surpreendente: “Durante cinco dias, vocês vão ser o mais egoístas possível enquanto actores” (PK 2008, 2:19- 3:53)

Posto assim, o pedido pareceu-nos estranho. Habitualmente os pedidos aos actores vão no sentido oposto: de serem generosos: de partilhar, de dar contra-cena. O pedido pareceu-nos também nocivo e contraproducente para o trabalho do actor, na medida em que quando não se dá, não se recebe. No entanto para PK esta indicação tinha um propósito técnico específico que se veio a revelar muito útil do ponto de vista do “combustível” criativo do actor:

Quando tenho uma pergunta que come o meu coração e a minha alma, como é que eu vou resolver isto? É aqui que encontro a minha própria linguagem a

minha própria técnica. De Stanislavski a Michael Chekov , de Grotowski a quem quer que seja, a essência é sempre a mesma. Por isso a técnica do actor é responder àquilo a que em cada momento da cultura ou em cada tempo histórico específico, ele precisa de resolver. Aprender a minha própria maneira de funcionar. Só isto é muito específico e verdadeiro dentro de mim. Nenhum professor ou grande encenador vai resolver os nossos problemas.

Trabalhem para vocês próprios; deixem que o mundo venha até vós; não façam nada. Os grandes actores russos dizem que por dentro se deve ser muito maior que aquilo que se mostra. O que se mostra é uma ponta do iceberg. Se eu gasto a minha energia a mostrar coisas, depois não tenho nada para mim própria, para eu própria criar. É esta a base daquilo a que chamo egoísmo, do fazer para nós próprios. É importante trabalhar para si próprio, ter a experiência de si próprio. Não apenas para ser actor, mas para tomar a vida como experiência. Não interessa o resultado: o mais importante aqui é a experiência de si próprio.
(PKAT 2008)

A esta ideia, PK acrescentava uma outra noção muito importante: a ideia da evitar a “auto-castração” do actor:

Nas minhas aulas ninguém pode fazer bem ou mal. Não podem preocupar-se com isso. Se estão nervosos por não me perceberem ou se estão a seguir um caminho diferente isso também é experiência, também está correcto. (PK 2008, 6:44 ff)

A única coisa errada é aquilo a que PK chama “boicote interno” (PKAT 2008). Este boicote interno, segundo PK, conduz a actriz a uma cerebralização da sua interpretação. Trata-se de uma auto-consciência punitiva e castradora. A auto-consciência sabota a experienciação, na medida em que a actriz se está permanentemente a corrigir segundo imagens intelectuais da personagem. Tende assim a actuar sobre o que *deve* ser em vez

de agir sobre o que está realmente a acontecer. Actua a partir de uma projecção e não de uma vivência do momento.

Aceitar isto e não pensar: o pé devia estar aqui, agora estou aqui. Fica neste pé. Não vão pensar que o pé está aqui ou que devo ficar noutra lugar, senão perco o meu equilíbrio e caio. Para não cair, eu devo aceitar e ficar onde o meu pé está. (PK 2008, 7:45ff)

É difícil aos actores não cair na tentação de se estarem constantemente a auto- corrigir. Toda a abordagem de PK indica caminhos para o evitar; aquilo a que chama “egoísmo” é um deles. O “querer mostrar”, tal como o auto-julgamento, são processos desviantes na arte do actor. Ambos interrompem o fluxo da experiência de si. A conclusão do relatório que na altura fiz deste mesmo workshop de 2008 ilustra em primeira mão a experiência que pessoalmente vivi:

Entre muitas e sempre novas aprendizagens com PK re-encontrámos a descoberta da autonomia (o egoísmo de que falou logo de início): o “fazer para si” para melhor partilhar com os outros, uma questão basilar do projecto *O Actor Permanente*. Esta espécie de auto-suficiência funcionou para mim como “combustível” muito útil, que me permitiu uma dinâmica da transformação permanente; uma energia inesgotável de criatividade. Nas palavras de PK com que termino este relatório, volto a citar : “A criatividade é uma dinâmica pessoal que se pratica por gosto.” (PKAT 2008d)

3.2.2. A noção de consciência cinética nos workshops portugueses de PK

3.2.2.1. Workshop de 2008

O primeiro workshop realizado no âmbito do projecto *O Actor Permanente* visava introduzir uma trajectória particular que PK tinha vindo a desenvolver com os actores da sua companhia *Terra Incognita* em Nova Iorque. A essa pesquisa particular chamou PK de “consciência cinética”.

O workshop de Lisboa constituiu uma oportunidade extraordinária de partilhar a sua pesquisa com alunos de teatro e actores profissionais portugueses. Assim sucedeu durante uma semana, na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. A experiência ficou registada num vídeo realizado por Rosa Coutinho Cabral e montado posteriormente em DVD por Cátia Cardoso e por mim (PK 2008). Como se poderá verificar no final desse vídeo, a reacção dos participantes foi muito entusiástica.

Numa memória descritiva PK resumia deste modo as linhas mestras do seu workshop:

Um dos problemas mais comuns para o actor encontra-se na diferença e na tensão entre a intenção racional – o esforço para apresentar aquilo que é necessário – e o deixar que isso aconteça, o deixar que a ideia se revele em vez de a “apresentar”.

Acredito que o essencial do trabalho do actor consiste em reagir às ocorrências da sua existência no palco com a totalidade do seu ser e não apenas no contexto das suas interpretações mentais. Esta abordagem requer que *habitemos* em nós próprios. Ao longo da nossa vida, exercitamos a nossa inteligência como pessoas e como actores. Porém, também se torna necessário exercitar a capacidade de integrar essa inteligência com as outras partes do nosso ser de forma a não destruir a harmonia natural da pessoa como um todo.

A consciência cinética constitui uma forma de ajudar o actor ou a actriz a estar presente no “ser” e não, no “dever ser”. Este treino ajudar-vos-á a *existir*, a experienciar a actuação sem que, para isso, necessitem de “actuar” a partir dos conceitos e preconceitos dos actores e encenadores. Trata-se de uma prática que deverá tornar-se diária, uma importante ferramenta para os actores dos nossos dias. (PK 2008a)

Nestas breves palavras PK sintetiza o conceito de “consciência cinética”. Em minha opinião existe uma relação muito expressiva entre o conceito aqui exposto e muitas das matérias que temos vindo a discutir de forma mais desenvolvida ao longo deste capítulo. É essa relação que tentarei descrever mais pormenorizadamente a seguir.

Aquecimentos

O processo de sensibilização para a consciência cinética começa para PK por um aquecimento psico-físico particular:

O aquecimento físico do actor deve estar sempre ligado com a mente. Se os músculos fazem uma coisa e a mente outra, se não os integro, não têm utilidade para o actor. É necessário entrar nos ossos, nos músculos. Sentir a forma como os músculos se mexem, como se relacionam com a estrutura óssea. Perceber o organismo humano. Precisamos de trabalhar de uma forma mais refinada a nossa resposta física aos estímulos, de trabalhar uma consciência total, completa [*mindfulness*].

É muito importante exercitar a consciência do “entrar” e do “sair”. Começar por entrar no nosso corpo. Iniciar um diálogo com o nosso corpo: o que é que acontece? Se acontece alguma coisa, sigo-a, não controlo. Se se deixarem ir, vão encontrar algo específico. É importante funcionar como observador do nosso próprio corpo. E, depois, fazer uma monitorização: o que é que trabalhei? Onde? Que energia usei? O que é que aconteceu? (PKAT 2008)

Exercícios

Vários exercícios foram nessa altura introduzidos:

a) Foco de luz (PK 2008, 10:50-13:00)

Sintam o chão, sintam como tocam o chão. Sintam o vosso peso. Têm de estar com o vosso foco, a vossa mente é como um foco, um raio laser, uma luz que fica muito clara e focada, e nunca pára. Sintam como o vosso peso entra dentro do chão e da terra cada vez mais. Façam incidir o foco nos vossos pés. Sintam a pele dos vossos pés. Sintam um arco nos pés. Sintam o centro no arco dos pés. E como é que os pés expiraram através desse centro.

b) Aprofundar ligações internas (PK 2008, 24:54-25:45):

Um outro exercício consistiu em aprofundar ligações internas que existem entre vários órgãos não normalmente associados. É este o caso, nomeadamente, das ligações que PK nos convidou a explorar entre o cóccix e a língua, ou entre as aberturas superiores e inferiores do corpo: na cara e na zona pélvica. O objectivo é ligá-las como se existisse um tubo ou uma conduta entre as duas aberturas do corpo.

É curioso como em linguagem popular, o órgão sexual feminino se costuma chamar em algumas zonas rurais portuguesas “boca do corpo”. Para as actrizes, a imagem das duas bocas funcionava de forma muito clara.

c) Animais (PK 2008, 7:53-8:23):

Uma terceira proposta de trabalho correspondeu a uma forma de exploração que PK tinha recentemente estado a trabalhar nos EUA: uma exploração em torno de animais.

Este método é para PK análogo ao que seguimos em relação à personagem. Baseia-se numa abordagem metódica, que requer um trabalho de pesquisa, a todos os níveis, acerca do animal. Inclui o visionamento de imagens e a audição de sons que permitam colher informação acerca dos modos de vida do animal e das suas características: a sua anatomia (e.g. que parte do animal é mais importante para a sua sobrevivência), o seu habitat, os seus estilos de vida, hábitos, vida social, os seus rituais sexuais, ciclos de fertilidade e de acasalamento, os mecanismos de sobrevivência, a alimentação.

O objectivo do exercício (cf. PK 2008, 22:08-26:51) é deixar surgir uma imagem interna de um animal e, pouco e pouco, deixá-la transformar-se, exteriorizar-se, e ganhar vida. É particularmente importante não *decidir* qual é o animal que surge. É fundamental que ele emane do próprio corpo do actor. Para PK existe uma semelhança entre este processo e o *channeling* dos Xamãs. Começamos por sentir os órgãos da zona pélvica; sentimos a seguir os órgãos na caixa torácica; e gradualmente criamos, visualizamos, a imagem do animal. Depois, tomamos consciência do peso da cabeça, da boca, dos dentes e da língua. No final deste procedimento, e após uma contagem

decrecente, o animal, como por magia, surge, sem qualquer decisão mental prévia (PK 2008, 27:58-32:27).

Em seguida, PK propõe-nos explorar o movimento, a deslocação, o andar do animal. Tal inclui explorar o peso, o equilíbrio, o centro do animal; depois, a relação com os outros animais; por fim, realizar um jogo cujo objectivo é descobrir a comida escondida de cada um desses animais e finalmente devorá-la e defendê-la da cobiça dos outros animais. Este jogo permite ao actor um processo de descoberta integral no âmbito da consciência cinética, na medida em que envolve as várias etapas de que o processo é composto: “entrar” no corpo em profundidade; dar autonomia ao corpo, deixando-o encontrar por si a personagem, neste caso o animal; deixar que a personagem, isto é, o animal explore todas os aspectos da sua fisicalidade e do espaço, ligando corpo e imaginação; estabelecer relações, nomeadamente de afinidade e conflito, salvaguardando toda a liberdade criativa mas partindo de elementos físicos específicos, fruto de observação profunda e científica, ou como diria Aristóteles no limite imposto “pela própria natureza” (1451a).

3.2.2.2. Workshop de 2010

Em 2010, na terceira e última edição do projecto *O Actor Permanente*, PK apresentou uma abordagem da consciência cinética diferente mas complementar. Deixemos as suas próprias palavras descrever os exercícios propostos:

a) Primeiro Aquecimento

Deitados no chão. Ponham as mãos no corpo – façam o vosso teste de som (sonograma) – o que é que sentem?

Sintam os vossos órgãos. Ponham as mãos por trás da cabeça, sintam. Tudo é respiração. Envolvam os vossos órgãos sexuais. Sintam uma aranha no vosso centro e deixem-na expandir-se em diagonais, desde o topo da cabeça até ao cóccix.

Ergam-se mas com resistência da gravidade a puxar-vos para baixo – resistam à gravidade. Continuem a cair e a levantar-se, esticando-se – duas forças antagónicas. Levantem-se na vertical, estiquem-se, tentem alcançar mais alto, mais alto; expirem e deixem-se cair no chão.

Sintam a vibração, não parem internamente, sintam o movimento. Não há dentro nem fora – não há espaço exterior nem interior. Não façam nada, fiquem onde estão. Vocês são uma árvore, sintam o chão. Liguem-se ao vosso *chakra* interior. Deixem os vossos pés mover-se, deixem que eles vos movam. Deixem que a música percorra o vosso corpo – movendo-o interna e continuamente, e afectando a forma como os pés tocam no chão.

Movam-se com e contra a música – procurando as diagonais. Movam-se com uma diagonal dentro do corpo. (PKAT 2010)

b) Segundo aquecimento

Deixem cair o vosso peso nos pés. Sintam a experiência desse enraizamento. Sintam-se como raízes de uma árvore que penetram mais fundo na terra. Tragam a energia da terra. Como folhas de árvores, observem a luz.

Sintam o peso das pálpebras, muitas camadas de pálpebras a fecharem-se continuamente. Não é preciso esforço, apenas sentir, experienciar. A energia move-se continuamente de cima para baixo e de baixo para cima. Sintam o espaço interior, sintam esse vazio.

Tomem consciência do espaço debaixo dos vossos pés – do espaço à vossa frente – atrás de vocês – sobre a vossa cabeça – à direita – à esquerda. O vosso corpo torna-se uma esfera. Liguem o cimo da cabeça com o vosso centro de fertilidade.

Se eu mexer o meu eixo, toda a esfera se move. Sentir o tamanho da vossa esfera. Tomem consciência do vosso cóccix. Mantenham-se no meio do vosso eixo – sentindo continuamente o que se move dentro e fora – pálpebras pesadas – nada de sentimentalismos – não se trata de emoções.

Encontrem um parceiro – costas com costas – sintam as costas do parceiro – olhem para trás dos vossos globos oculares, olhem para dentro. Consciência na retaguarda e avançar – sentir duas forças opostas; sentir sempre o que está atrás, como os animais com instinto de sobrevivência (movem-se sempre em duas direções, a sentir o que está atrás, a coluna). Procurem um parceiro com as vossas costas.

Deitem-se no chão – sintam o vosso peso entregue ao chão. Sintam o peso dos dentes, da língua, do cabelo, das pálpebras, das orelhas, das mãos, unhas, pés, coxas. Sentir o espaço que abrem aos vossos pulmões.

Com o mesmo parceiro, encontrem forma de o mover sem usar as mãos, só com partes de corpo, como um gatinho, usando o corpo todo. Soltem um som, sem forçar. Quando usarem a cabeça, usem também o cóccix. Não percam o corpo do vosso parceiro.

Liguem intensamente o vosso centro de fertilidade com a parte do corpo que estão a mover. Não parem o fluxo, é a cabeça que vos trava. Comecem a levantar-se sentindo sempre a gravidade e a espiral ascendente como anéis de uma cobra à volta de uma árvore; língua e rabo. Não façam nada. Agora cusçam veneno – a energia do vosso centro de fertilidade.

Quando abrirem as pálpebras, não olhem para nada, deixem que a sala “olhe” para vocês. Movimento da vossa língua e do vosso cóccix, ligando-se ao vosso

osso púbico. Continuem a trabalhar com o cóccix, como uma cobra. Deixem sair um som – sintam o som em partes do vosso corpo; som dos vossos órgãos sexuais. Ponham as mãos no sexo. Sintam como o ar vibra contra tudo. Soltem o corpo com som. (PKAT 2010)

c) Exercícios com bolas de ténis (PK 2010, 49:56ff)

A ideia geral é segurar uma bola de ténis. A experiência específica é sentir o seu peso, fazer a arqueologia do detalhe, o detalhe onde se encontra todo o universo. Tal como os poetas e dramaturgos filtram a realidade, o princípio dos grandes actores e artistas é “sentir tudo de todas as maneiras”.

(i) Façam uma roda grande, abram as pernas; atirem a bola e a voz (abram a voz, respirem). Quando estou presente, consigo dar e receber; estou sempre pronto.

(ii) Várias bolas

Com duas bolas – bem focados.

Com três bolas – digam o vosso nome; digam palavras do vosso texto

(iii) Com bola e texto – coordenar – soltem a voz; a voz não deve ser uma expressão preciosa de emoções – deixem-na ser o que é.

Parem agora, como estão – rebobinem, revejam o que trabalharam, o que encontraram, como cientistas (ex: a respiração ficou presa). Coisas simples, concretas.

PK sublinha a importância de, depois dos exercícios, não julgar o que se fez (bem ou mal) mas fazer o exame de pequenas coisas que aconteceram (por exemplo, dizer “toquei no chão de uma forma que me ajudou”). Trata-se de lembrar o que se fez

partindo da posição onde nos encontramos no final do exercício. Este processo permite no limite ligar as descobertas que surgiram dos vários exercícios e usá-las de uns para os outros.

No entanto, observa PK, é ao mesmo tempo fundamental

. . . deixar as imagens surgirem e saírem. Se me agarro a uma imagem, ela morre. Tenho de a deixar sair para surgirem outras imagens. Não interessa apanhar a imagem, interessa estar sempre a tentar apanhá-la. (PK 2008, 32:37-34:21)

3.3. Conclusão

Os desafios que caracterizámos e discutimos ao longo deste capítulo ilustram de forma prática processos que permitem aos actores encontrarem uma qualidade e uma vitalidade permanentes não só nos workshops mas desejavelmente em cena.

Evidentemente, para que tal seja possível, será necessária uma prática e o desenvolvimento diário de muitos dos exercícios acima descritos, bem como daqueles que actores e atrizes venham individualmente a desenvolver. Como observa PK, “temos continuamente de treinar o nosso ser criativo. Temos de treinar a lógica: estamos a treinar-nos para viver na verdade de uma lógica criativa. (PK 2008, 9:10-9:25).

O trabalho de actor conduzido por PK baseia-se de facto na procura de uma verdade intrínseca que depende da presença do actor no concreto da actuação. PK procura acima de tudo abrir possibilidades de escolha e estimular a imaginação dos intérpretes, baseando-se nas potencialidades físicas e na experiência do momento, na experiência de cada dia, nas descobertas que vamos fazendo, nos desafios que nos colocamos, consoante o estado psicofísico em que nos encontramos.

A procura da verdade em cena não é para PK a procura do tipo de verosimilhança tornado famoso pela interpretação realista estrita da noção aristotélica de mimese, que discutimos no capítulo anterior. Trata-se antes da procura de uma *verdade física do momento*. Não quer dizer que PK descarte por completo a questão da mimese em

sentido estrito e não reconheça imitações mais ou menos credíveis do ponto de vista técnico. Mas o seu entendimento da noção de mimese aproxima-se da noção alargada de Aristóteles que também caracterizámos no capítulo anterior, e do papel que desempenha em todos os processos de aprendizagem humana. A poesia mimética, em suma, como defendeu Aristóteles, tem “causas naturais” (1448b5) e portanto, nesse sentido, a mimese não pode ser eliminada das interacções humanas.

A distinção entre os sentidos estrito e lato de ‘mimese’ aplica-se particularmente bem à distinção paralela que, no domínio da arte do actor, PK, como antes de si muitos outros, faz a respeito dos modos como as personagens são encontradas e percebidas. Trata-se de uma distinção entre encontrar personagens que se exprimem em lugares-comuns e clichés, personagens que derivam de ideias geradas por juízos de valor, categorizações e pré-conceitos, e que morrem quando são transferidas para o corpo; e de, no espírito de Aristóteles, produzir imitações que se tornam *plus vraies que nature*.

O entendimento que PK tem da noção de verdade artística aponta também primordialmente para a vivência do presente assente naquilo a que chama a experienciação do corpo. Aponta para uma imanência do corpo num presente contínuo que se transforma e se transcende. Mesmo quando as suas escolhas dramáticas incidem sobre peças do repertório convencional, as suas escolhas cénicas não se submetem ao tempo da narrativa, ao tempo da fábula, impondo sempre a este um tempo determinado pela presença e pela experiência do corpo do actor em profunda ligação com a imaginação.

É nesta acepção que se pode dizer que o teatro de PK pertence à categoria a que, como vimos anteriormente, Lehmann chama “pós-dramático”. PK não se deixa impressionar pela narrativa do protagonista dramático em torno do qual gira toda a acção, nem pela sua vontade, pelo seu ego, ou pelas suas motivações bélicas, sentimentais ou psicológicas. Pelo contrário, os seres que habitam as suas encenações participam de um todo onde, com o esbater das fronteiras do tempo e do espaço, se esbatem também as fronteiras da personagem. É neste sentido que, como observámos, não existem para

PK personagens mas antes manifestações físicas de corpos que se entrecruzam num espaço e tempo descontínuos, cujas acções não podem ser controladas ou compreendidas através de processos de deliberação racional.

O nosso argumento no capítulo anterior foi o de que o conceito de mimese não pode ser eliminado do nosso entendimento do teatro. O teatro, qualquer que seja a sua espécie e escola, requer uma mimese permanente. Neste capítulo, descreveu-se uma abordagem técnica que permite ao actor encontrar formas de entrega e recriação contínuas no processo de actuação. Apesar de ser difícil descrever a experienciação deste fluxo ininterrupto de criatividade, como de resto alertámos no início desta tese, acreditamos que a nossa descrição tenha trazido alguma luz sobre o problema.

Defendemos que o trabalho do actor, requer uma renovação permanente. PK, estudada neste capítulo, chamou repetidamente a atenção para o papel da renovação na arte do actor. Fê-lo não porque tenha uma teoria geral sobre a renovação, e muito menos um sistema filosófico completo. Pelo contrário, a importância da renovação no trabalho do actor emerge para PK, como se vê na discussão da sua obra que levámos a cabo, a partir dos exercícios mais triviais e daquelas partes da arte do actor que pareceriam mais alheias a considerações de índole geral e filosófica.

Haverá uma relação entre um entendimento lato de mimese, como aquele que acreditamos que Aristóteles preconizou, e o entendimento igualmente lato de renovação que aqui propomos? Em nossa opinião sim. No teatro, é a renovação no trabalho do actor que produz aquilo a que Aristóteles chamava mimese num sentido lato, que produz no espectador um sentido de relevância geral que todavia não depende de imitações de ideias ou estereótipos. Vimos neste capítulo PK chamar repetidamente a atenção para o papel da experienciação como meio de evitar o perigo de os actores caírem em imitações estereotipadas. De facto, para PK, quando um actor se limita a *imitar*, não existe mimese no sentido lato de Aristóteles e em qualquer caso não existe qualquer relevância naquilo que faz. É por isso necessária uma renovação permanente.

PARTE II

CAPÍTULO 4

INTRODUÇÃO: QUATRO ENCENAÇÕES

O propósito deste capítulo, que introduz a segunda parte desta tese, não é a análise e o balanço retrospectivo das dezassete obras que encenei ao longo de quase vinte e cinco anos de carreira profissional. Pelo contrário, selecionei para discussão apenas quatro projectos, de natureza substancialmente diferente.

Escolhi estas quatro peças por me parecerem aquelas que melhor revelam em termos de materialização cénica algumas das ideias essenciais que desenvolvo e cito nos anteriores capítulos, nomeadamente a ideia de pós-dramático, discutida no Capítulo 2. Apresento-as por ordem cronológica, mas não dou a todas o mesmo tratamento. *Nunca nada de ninguém*, de 1991, a minha primeira encenação profissional em Portugal, é objecto sobretudo de um olhar retrospectivo: permanece para mim um exemplo *avant la lettre* daquilo a que depois se viria a chamar o pós-dramático. A análise mais detida é reservada para duas produções posteriores: *Geografia & peças*, de 1998 e *Da boca para dentro*, de 2007. *Última jogada*, de 1996, é um caso intermédio.

Neste capítulo cito, a propósito destas quatro produções, uma série de materiais, frequentemente comentados. Uma parte destes materiais foi já publicada e consiste em notas de programa, que são incluídas integralmente em anexo, e ainda várias memórias descritivas. Outra é inédita, e consiste em notas de encenação minhas, elaboradas na altura (que deliberadamente deixei na sua formulação original de apontamentos de circunstância).

O objectivo deste capítulo é tentar descrever as várias dimensões de cada projecto: a sua história (que apresento de modo resumido), e o seu conceito (que apresento sob forma de notas de encenação), por vezes em relação ao processo de ensaios.

Evidentemente, estas várias dimensões não pretendem nem podem pretender substituir-

se aos espectáculos. São elementos para caracterizar o processo de encenação. O capítulo final desta tese, o Capítulo 5, consiste num registo videográfico, realizado por Pedro Sena Nunes, da quarta das encenações que discuto neste capítulo: *Da boca para dentro*. No entanto, se, por um lado, este vídeo mostra o que foi apresentado em público, por outro lado, porque aquilo que foi apresentado em público é teatro, não lhe pode completamente fazer justiça.

4.1. *Nunca nada de ninguém*, de Luísa Costa Gomes (1991)

4.1.1. Origem do projecto

A minha primeira encenação em Portugal partiu de uma encomenda a uma talentosa escritora e dramaturga que até aí só tinha escrito teatro em língua inglesa. Foi difícil convencê-la a escrever na sua língua materna, pois dizia que o teatro em português não lhe soava bem. Refiro-me evidentemente a Luísa Costa Gomes, com quem voltei a trabalhar inúmeras vezes. Propus-lhe em 1990 juntar um grupo de actores, para quem ela escreveria. Essa fora a forma como nascera muita da melhor dramaturgia que se escreveu, de Gil Vicente a Molière, passando evidentemente por Shakespeare mas também por Tchekov: o teatro muitas vezes nasceu “das tábuas”. O elenco original era composto sobretudo por actores amadores, talentosos e muito disponíveis, que durante algumas semanas improvisaram, contaram histórias – verdadeiras ou inventadas – sobre si próprios. Este foi o ponto de partida; a continuação ficou nas mãos inventivas da autora, e foi escrita dum assentada, em cerca de um mês. Depois de uma pré-produção acidentada, com muitas demoras e algumas rejeições, o projecto foi acolhido por José Sasportes director à época do Acarte, na Fundação Calouste Gulbenkian; os ensaios começaram um ano depois, já com um elenco inteiramente profissional (ver programa em anexo).

4.1.2. Um olhar retrospectivo

NNN estreou em Lisboa, no ACARTE, em Novembro de 1991. Relendo hoje o programa não posso deixar de reconhecer com alguma surpresa e agrado imodesto que as perspectivas de encenação que aí esbocei continham já em embrião algumas das linhas mestras do pensamento com que hoje, vinte e três anos depois, me voltei a confrontar nesta tese. Entre estas menciono:

- a) O fascínio pelo modelo brechtiano, e por todo o seu contributo para a mudança de paradigma teatral do século XX, nomeadamente a possibilidade de um confronto com o modelo aristotélico.
- b) A ideia de fragmento, de descontinuidade narrativa, que Luísa Costa Gomes notavelmente criou, dando azo a um *coitus interruptus* cénico de algum modo inovador, que visava deixar o espectador em suspenso, sem climaxes, resoluções ou desenlaces.
- c) A recuperação da *tranche de vie*, plasmada no hiper-realismo da linguagem, que foi de encontro à procura de veracidade na abordagem da actuação – uma preocupação para mim sempre presente na direcção de actores – e de onde resultam todas as reflexões sobre a credibilidade e verosimilhança familiares aos modelos stanislavskiano e aristotélico, que abordei na primeira parte desta tese.

Revisitando o que escrevi então para o programa de sala, reencontro um aspecto principal que discuti no Capítulo 2. Consiste este na tentativa de explorar a articulação entre mecanismos miméticos de identificação e efeitos de distanciação ou quebras de ilusão:

O hiper-realismo da linguagem é assumidamente transposto para a representação e é precisamente, mediante uma linguagem de fácil adesão, veículo privilegiado de comunicação com o público, arma por excelência do realismo, que se irá logo em seguida pôr em causa essa mesma adesão ao cortar cerce a estrutura dramática e ao atalhar o engodo empático que a realização de contratos e a resolução de conflitos, geralmente provoca. . . . [E]m suma, pôr diante de nós a evidência, chocar de forma abrupta com ela, eis um dos processos mais

estimáveis de a interrogar, de pôr em prática aquilo que geralmente dá pelo nome de distanciação. (1991:1)

Acrescentaria hoje que esta constituiu indubitavelmente uma forma de falar sobre o mundo, e também uma forma diferente de contar histórias. O projecto corria o risco de ser acusado de reproduzir uma lógica televisiva superficial, mas também podia ser entendido como uma denúncia dessa mesma lógica. A enigmática personagem de Job, interpretada na produção por Teresa Roby, dava precisamente a ver esse contraponto e esse choque de linguagens. Como observa astutamente Lehmann, “aquilo que poderia ter parecido naturalista no teatro pós-anos 70 – provavelmente também por causa das marcas do foto-realismo – representa de facto uma forma de *desrealização*, e não um extremo de reprodução”. (2006:116).

Também no programa referia aquilo a que chamei na altura as “ressonâncias de Beckett” (idem). Estas ressonâncias, aparentes no desamparo da maior parte das personagens, eram especialmente evidentes no Primeiro Interlúdio e depois, nas várias cenas, em “cantos sombrios” que interrompiam a comédia; era também notória no vazio das palavras e das opiniões que as personagens proferiam. Como referiu Luísa Costa Gomes, “o vai-vem das opiniões” constituía uma série de “escaramuças narrativas que não chegam nunca à dignidade literária do enredo” (1991b:3). Trata-se de um processo que Beckett tinha utilizado sistematicamente, por exemplo na banalidade das avalanches verborreicas de Winnie, em *Dias Felizes*. Observava eu a este propósito que

. . . [a] presença de Beckett surge . . . em *Nunca Nada de Ninguém* . . . não através de uma redução minimalista da linguagem, mas numa acepção diametralmente oposta, de excedente de palavras desnecessárias. (1991:1)

A erosão da personagem é patente, como acrescenta Luísa Costa Gomes, na fragmentação dos “micro-enredos que se estabelecem por força das frases que transportam, em si mesmas, o germe de outras frases” (1991b:3). De facto, observa, “a personagem como tal não existe. Aqui já não é *you are what you eat*, mas és o que

dizes.” (idem) As interrupções no discurso mostram precisamente essa fragmentação e são mais um seu sintoma. O que se diz não tem grande peso ou consequência, e nunca conduz a qualquer desfecho dramático.

Uma das principais surpresas que tive com a releitura destes materiais foi a de descobrir como NNN se poderia enquadrar no território a que anos mais tarde Lehmann iria chamar “pós-dramático”, também discutido em pormenor no Capítulo 2. Ao reler a crítica de Eugénia Vasques, publicada à data no jornal *Expresso*, é notório como na sua análise a autora procurou desde logo identificar aquela espécie de nova linguagem teatral, considerando-a um “testemunho do que pode ser um certo teatro realista, depois do pós-modernismo”, ou, como também lhe chama no subtítulo do artigo, “o teatro pós-pós moderno” (1991:9). É interessante constatar como este sub-título procurava um termo que permitisse situar conceptualmente esta obra teatral. O termo “pós-pós moderno” dá conta dessa identificação. À excepção dos termos ‘experimental’ ou ‘vanguardista’, que de qualquer forma não se adequavam bem àquela espécie híbrida de espectáculo, não existia um termo consensual entre críticos que pudesse identificar facilmente um modelo de teatro caracterizado pelo radical alheamento da continuidade dramática e narrativa.

Um importante agente cultural, confrontado com a linguagem da peça e as exigências da sua interpretação, vaticinou naquela altura que não haveria actores portugueses que conseguissem interpretá-la. Lembro-me de ter respondido que se não houvesse iria passar a haver: era, como ainda para mim é, uma questão de direcção. Devo aqui salientar que, na perspectiva que ainda hoje sustento, o estilo de representação dos actores portugueses das décadas anteriores me parecia ter-se deliberadamente construído por oposição explícita à estética naturalista e realista das primeiras décadas do século XX. O estilo de representação então dominante, assente num modo de rejeição do naturalismo psicológico, reflectia uma distanciação mais “teatral” e menor identificação entre actor e personagem.

Era por isso necessário retomar um certo naturalismo ou, como diria Lehmann, um hiper-naturalismo que não tivesse receio de assumir um registo cinematográfico ou televisivo. Tratava-se de fazer um teatro que reproduzisse “a realidade” em *frames* televisivos, em citações de citações, numa espécie de *mise-en-abîme* reveladora dos tempos alexandrinos que ainda são os nossos.

Logo à primeira vista é evidente a ausência de uma narrativa linear, que, como Vasques nessa altura notava, “não procura um clímax mas a interrupção abrupta” (1991:9). A ausência de protagonistas e de uma acção contínua é com efeito substituída por uma sucessão de cenas interrompidas sem desenlace; o acento é colocado nas palavras, na linguagem banal, no discurso e na sua vacuidade. Em termos aristotélicos, foi dada predominância ao “pensamento”, e foram quebradas as ligações de causa e efeito características da tragédia e do drama realista. No meu texto para o programa, intitulado justamente “A tragédia possível”, apontava para essa impossibilidade de contar uma história, e para o facto de a dimensão trágica da peça surgir “[n]estes permanentes obstáculos aos sentidos, na surdez e na afasia, nesta espécie de cegueira radical” (1991:2).

E no entanto procurava ao mesmo tempo um grau intenso de hiper-naturalismo, de reprodução mimética da realidade; procurava a identificação e a empatia do público com aquelas palavras e situações; procurava a verdade na representação; procurava desse modo um reconhecimento e conseqüentemente uma purga de emoções, neste caso não pelo temor e compaixão, mas pelo riso (objecto de uma das partes da *Poética* que não chegou até nós). Em NNN o riso irrompia não, como descrevia Aristóteles e praticava Molière, através de uma “imitação de caracteres inferiores” (1449a 32), mas por se retratarem pessoas como nós. A Luísa Costa Gomes repugnava a ideia de superioridade moral da autoria, mas também a ideia de uma superioridade moral do público sobre aquelas personagens. Para Costa Gomes, estávamos todos no mesmo barco. Como afirma no ensaio que nessa altura escreveu, “Não é horror ao banal, não é recuperação dele: é a reivindicação, quem sabe, de um olho maravilhado sobre a nossa condição” (1991b:3).

4.2. *Última jogada*, de Samuel Beckett (1996)

4.2.1. História do projecto

A escolha de *Endgame* de Samuel Beckett (UJ) surgiu como uma espécie de consequência natural da minha inquietação com os efeitos da linguagem e a sua teatralidade.

Em NNN a linguagem funcionava como uma espécie de protagonista; as personagens eram aquilo que diziam, e nada mais; os seus dramas pessoais acabavam no final das cenas, sem continuidade, nem desenlace. Com a excepção da linguagem bíblica da personagem Job, que apresentava no seu contraste a opacidade característica de um mundo há muito desaparecido, as palavras em NNN revelavam deliberadamente a profundidade da pele.

Em Beckett, que aliás já invocava várias vezes no meu ensaio de 1991 sobre NNN, fui encontrar um outro lado da teatralidade, desta vez expressa sobretudo no depuramento e no minimalismo de uma linguagem também trivial, que porém aludia a toda a profundidade do Ser, como se a trivialidade se tivesse tornado um veículo privilegiado da metafísica.

4.2.2. A encenação

Gostaria de introduzir aqui um exemplo desta minha perspectiva, recorrendo à tradução que fiz na altura, a partir das duas versões, francesa e inglesa, de Beckett, sob o título *Última Jogada*.

Hamm Como é que está o tempo?

Clov Está o costume.

Hamm Olha para a terra.

Clov Já olhei.

Hamm Com o óculo?

Clov Não é preciso o óculo.

Hamm Olha-a com o óculo.

Clov Eu vou buscar o óculo. (*Sai.*)

[...]

Hamm Clov!

Clov (*Aborrecido*) — O que é?

Hamm Não estamos a... a... significar alguma coisa?

Clov Significar? Nós significar! (*Riso breve*) Essa é boa!

Hamm Pergunto-me. (*Tempo*) Um ser inteligente, que tivesse voltado à terra, não estaria tentado a fazer planos à força de nos observar? (*Fazendo a voz do ser inteligente*) Ah pois, estou a ver o que é, sim, estou a ver o que eles estão a fazer! (*Clov sobressalta, larga o óculo e começa a coçar o baixo ventre com as duas mãos. Voz normal*) E mesmo sem ir tão longe, mesmo nós... (*Com emoção*) mesmo nós... por instantes... (*Veemente*). E dizer que tudo isto, se calhar, não serviu para nada!

Clov (*Coçando-se com angústia*) — Tenho uma pulga!

Hamm Uma pulga! Ainda há pulgas?

Clov (*Coçando-se*) — A não ser que seja um chato.

Hamm (*Muito aflito*) — Mas a partir daí a humanidade podia voltar a constituir-se! Apanha-a por amor de Deus! (UJ)

A genialidade de Beckett reside, entre muitos outros aspectos, na sua simplicidade. Se, como John Gielgud dizia a propósito da representação, o mais complicado é torná-la simples, Beckett consegue esse desígnio como ninguém. “Beckett”, escrevia eu no curto ensaio do programa, “é tão simples que atordoa” (1996:2). A banalidade da linguagem de Beckett esconde, mas ao mesmo tempo deixa ver à transparência, a dimensão geral do tema. Stanley Cavell, no seu ensaio famoso sobre Beckett incluído em *Must We Mean What We Say?*, confirma esta ideia de uma forma mais alargada e profunda:

A linguagem que Beckett inventou ou descobriu, a sua gramática, a sua maneira particular de fazer sentido, tem aquilo a que eu chamo “literariedade escondida”. As palavras lançam obscuridades ao longo do caminho e parecem querer impedir a compreensão, e, pouco a pouco, descobre-se que o seu sentido nos escapou apenas porque era tão completamente simples, só porque estava à vista. (1976:119)

É a simplicidade da linguagem que a faz parecer extraordinária. Trata-se de um dos muitos paradoxos geniais que povoam a obra de Beckett. Como Cavell observa,

. . . [a] linguagem, apesar de parecer extraordinária, imita, como Tchekov, as qualidades da conversa banal: mudanças abruptas, continuações súbitas, restos de memória, lamentações, intimidações, opacidade para a pessoa de fora. Só que [em Beckett] é uma imitação abstracta, enquanto em Tchekov é uma imitação objectiva. . . . Trata-se em minha opinião de uma conquista para o teatro da ordem de grandeza [da do “realismo”].

Não que a imitação da banalidade seja a única ou a melhor opção para escrever diálogo. . . Mas insistir no normal, manter a sua superfície e o seu ritmo, estabelece um poderoso dispositivo. . . . Perder a normalidade das vidas em *Endgame* é evitar a “extraordinariedade” (e a normalidade) das nossas. (idem)

A analogia que se anunciava no programa de NNN vimos encontrá-la muito nestas palavras de Stanley Cavell que cinco anos depois eu relembra a propósito de Beckett.

O denominador comum é a ideia da grandeza do realismo que se encontra na linguagem banal, usada para falar na normalidade das nossas vidas, naquilo a que Cavell também chama a sua “ausência de heroicidade”.

Posso agora reafirmar que a “tragédia possível” de que eu falava em NNN comungava deste mesmo espírito beckettiano, ao mesmo tempo filosófico e cómico. Recorro de novo à visão de Stanley Cavell:

O meio que os diálogos de Beckett usam é a réplica, próxima dos géneros da comédia da Restauração, dos bobos shakespearianos, e do *gag* do vaudeville; mas também contêm ecos de alguma argumentação filosófica e de um debate teológico pormenorizado. . . As personagens de Beckett não têm aqui que . . . impedir que uma catástrofe ocorra . . . pois todas as catástrofes já tiveram lugar. . . . Os pares beckettianos descobriram o enredo final: que não há enredo, que já se sabe a verdade, que *isto* é o fim. (1976: 127, 131,132)

Era isto, percebi na altura, que já parecia anunciar de forma esdrúxula a personagem de Job, introduzida à força (“Mas será que vem mesmo a propósito?”), como sugeriu um crítico (Manuel João Gomes, 1991), no contexto de comédia de alcova em NNN.

Não sei se a influência de Beckett foi conscientemente assumida por Luísa Costa Gomes em NNN, mas percebo agora como, para mim, UJ foi uma espécie de pesquisa a montante da linhagem de NNN. Revejo hoje esses traços de família não apenas na questão da linguagem, mas também na redução ao absurdo ou no cómico desprezioso com que se abordam assuntos sérios: como afirma Hamm em UJ, “não há nada mais cómico do que a desgraça”. Este dispositivo fora também usado em NNN.

Em termos de direcção de actores, uma diferença importante em relação a NNN foi eu dispor já na altura de ferramentas que me tinham começado a ser transmitidas pelo meu trabalho com PK. Por essa razão, o processo de trabalho e pesquisa com os actores foi mais rico e interessante que em NNN. Tal aconteceu, desde logo, porque comecei a dar

mais importância aos aquecimentos, propondo exercícios que ligavam o corpo à imaginação do actor, quer pela respiração, pela voz ou pelo foco nos pés (as nossas raízes à terra, como afirmava PK [PKAT 1992]), quer ainda pela pesquisa metafórica sobre as personagens, com que desafiei ao longo do processo os actores.

4.2.3. Notas de ensaios

O processo de ensaios, como disse atrás, reflectiu já o contributo da minha aprendizagem com PK. Agrupo-o em várias rubricas que consideram diferentes aspectos técnicos e que nesta secção provêm de AT 1996.

Aquecimentos

1º - Descontração profunda no chão

2º - Emitir sons por diversas partes do corpo

3º - Andar, parte inferior do corpo pesada, parte superior leve, emitindo sons

4º - Em círculo, lançar uma bola com palavras do texto

5º - Procurar, através do movimento e do som, descobrir um animal; deixá-lo ganhar vida própria; não interferir, não decidir nada mentalmente.

(Na altura registei o movimento orgânico que o actor João Ricardo criou: saiu de si como uma tartaruga, o pescoço como um telescópio)

Improvisações com texto

João [Ricardo] a dançar – Filipe [Costa]: comunicar com os outros a partir do nariz ou da “cauda” – Júlia [Lello]: imaginar o corpo como fosse uma boca enorme – Cândido [Ferreira]: comunicar exclusivamente com as mãos sem palavras.

Nas notas tomadas na altura procurava desviar os actores do peso excessivo das palavras:

temos de nos descentrar do texto; devemos procurar outros caminhos que poderão em última análise convergir para os sentidos do texto. Vamos procurar abordagens de fora.

O ritmo é muito importante, é necessário procurar o ritmo de cada personagem, de cada cena. Experimentar com músicas diferentes.

Jogos de crianças

Relação entre Hamm e Clov em jogo do “toca e foge”

Relação entre Nagg e Nell: jogo das palminhas “as pombinhas da Catrina”

Hamm em “cabra cega” – explorando o espaço, tentando encontrar referências espaciais

Trabalho sobre os sentidos

Ver/não ver – exercício de objectos com os olhos tapados

Metáforas gastronómicas – texto, saborear pratos preferidos

Imagens activas

Clov – a meio caminho entre o riso e o choro; sem saber qual escolher; procurar constantemente

Velhos – procurar a fisicalidade dos robertos. Eles gozam, são provocadores, asneirentos, fazem partidas como as crianças aos adultos.

Clov – procurar a sensação de dor, concretamente onde e como são as dores nas pernas.

Hamm – trabalhar a imagem da despedida como um despir-se, como um desfazer-se de coisas, e finalmente como se corpo se estivesse a decompor. O monólogo final é uma revisão de vida para ti próprio, mas também para os outros ou o Outro. Estás perante o fim, o tribunal da vida ou o juízo final. É a tua última jogada.

Clov – O Hamm não te vê, podes imitá-lo, ter apartes físicos como um *zanni* em cumplicidade com o público. Queria ver-te sempre activo, sempre a sentires o teu corpo, a reparar no espaço circundante em tudo o vês e que é concreto.

Estou cada vez mais inclinada em ver esta peça como um teatro das sensações: ver e não ver (em particular Clov), tocar e ouvir (em particular Hamm), cheirar, saborear (o biscoito), sentir as dores (nas pernas e na cabeça), a comichão (de Nagg) etc...

A técnica de PK

Existe no dossier de encenação uma nota para o actor Filipe Costa (Clov), muito reveladora de uma abordagem técnica que PK inculcou na minha linha de trabalho:

. . . gostei muito do teu último monólogo; estás mais descontraído, mais vivo, mais atento ao que se passa à tua volta. São esses momentos em que estás agarrado ao concreto que te ajudam. Começaste agora a sentir as potencialidades histriónicas e teatrais desta personagem.

Nesta nota pretendia sublinhar em particular a forma como o actor foi conduzido para o concreto do espaço cénico, para aquele presente, para o “aqui e agora”, e como este pequeno factor o estimulou e fomentou a sua presença dando-lhe “vida”.

PK alertava sempre para a importância de o encenador/encenadora não indicar aos actores aquilo que quer, não dar antecipadamente o resultado que se procura, mas antes dar uma indicação para o percurso: uma imagem, uma metáfora activa. Neste caso a imagem do *zanni*, ocupado, atento e mergulhado no que se passa consigo mesmo ou no espaço à sua volta, foi muito útil para o actor e para a sua “verdade” do momento.

4.3. *Geografia & peças*, de Gertrude Stein (1998)

4.3.1. História do projecto

A única coisa que é diferente de uns tempos para os outros é o que se vê, e o que se vê depende de como todos estão a fazer tudo.

Gertrude Stein, “Composition as Explanation” (1970:1)

Este projecto foi estreado em Lisboa, na Culturgest, em Janeiro de 1998. Tem no entanto uma história mais antiga. Em 1996-1997, numa espécie de sabático que passei nos Estados Unidos, resolvi, na sequência da minha ‘obsessão’ anterior com as possíveis dimensões teatrais da palavra (as palavras como personagens, as palavras como acções, a “verdade” nas palavras), ir à procura de outros autores, e de outras possibilidades porventura mais radicais de a desenvolver.

Um dia, na biblioteca da Universidade de Stanford, depois de ter percorrido toda a dramaturgia premiada pela crítica nova iorquina dos últimos vinte anos sem conseguir encontrar uma única peça que me interessasse, deparei-me por acaso com *Geography and Plays* de Gertrude Stein, uma obra escrita em 1916. A perplexidade e o fascínio foram imediatos e em grau idêntico: como é que se monta uma obra destas? A que nos podemos nós agarrar num terreno tão fugidio, sem acontecimentos, sem tempo e sem personagens, povoado apenas de, como dizia Hamlet, de “palavras, palavras, palavras”?

Tive a fantástica oportunidade de durante esse ano mergulhar na bibliografia sobre Gertrude Stein e entrever possibilidades de exploração artística e cénica como nunca antes tinha experimentado. Percebi que tinha ali de facto a oportunidade e a liberdade para explorar ao limite a teatralidade das palavras, sem condicionalismos de enredo ou de psicologia das personagens.

No entanto, posso agora confessá-lo, não sabia muito bem no que me estava a meter. Revelou-se de facto uma aventura tão complexa como estimulante em termos de aprendizagem artística, e cujos limites haveria de voltar a explorar anos mais tarde pela mão de Richard Foreman.

Fiz a proposta do espectáculo à Culturgest que foi muito bem acolhida pelo director de programação, António Pinto Ribeiro. A “Memória Descritiva” que lhe apresentei em Outubro de 1997 contextualizava a obra de Gertrude Stein e dava conta dos meus propósitos artísticos bem como da concepção do espectáculo:

MEMÓRIA DESCRITIVA

Geografia e Peças, de Gertrude Stein, escrito entre 1908 e 1920, é uma obra composta por diversos estilos literários, entre eles o teatro. O espectáculo homónimo, que irei encenar, consiste numa compilação de onze peças traduzidas por Luísa Costa Gomes e por mim mas que não serão sujeitas a nenhuma adaptação; apenas se estabeleceu uma ordem que não é exactamente a original.

Gertrude Stein é ainda hoje, como se sabe, uma figura emblemática da vanguarda do século XX. Amiga e patrona dos maiores pintores que desde o princípio do século revolucionaram a pintura europeia e não só, ergue-se como uma referência inigualável da criação literária e teatral dos nossos dias. O teatro de Gertrude Stein, bem como a sua ficção, constituem um desafio fortíssimo e ainda hoje resistente a toda a leitura convencional, uma experiência limite para espectadores e leitores.

O facto de não existir uma narrativa “lógica”, personagens estruturadas e coerentes, diálogos cuja sintaxe é um obstáculo permanente à chamada “compreensão normal”, tudo isto pode, e em princípio deve, criar no espectador menos avisado uma razoável perplexidade. Perplexidade que é aliás absolutamente intencional e até necessária, se considerarmos que é próprio da Arte, abrir sempre novas perspectivas sobre o mundo e a vida. O artista que primeiro cria a coisa é “forçado a fazê-la feia”, e “aqueles que vêm a seguir já conseguem fazê-la bonita porque já sabem o que estão a fazer”. Esta frase de Picasso, particularmente apreciada por Gertrude Stein, aplica-se inteiramente ao seu tipo de escrita. Parece feio, mal-jeitoso, aleatório e gratuito -- foi aliás acusado de ser tudo isto -- e no entanto hoje em dia, penso, e apesar de não ser esse o meu objectivo último nesta encenação, já é possível torná-lo “bonito” (estou evidentemente a situar-me na categoria dos “que vêm a seguir”, tanto mais se pensarmos que algumas destas peças foram escritas há noventa anos).

No que diz respeito às minhas opções artísticas, e tentando ser sucinta, gostaria de sublinhar algumas das minhas prioridades.

A primeira diz respeito ao elenco. Já formado, este conta com a presença de quatro actores jovens, a saber: João Ricardo, Filipe Costa, Helena Flôr e Rafaela Santos. Contarei igualmente com a presença de um quinto actor, esse claramente mais velho e com um estatuto de participação especial. Aquilo que procuro é, para além do actor, um peso diferente e um contraste, talvez mesmo uma personagem.

Para a cenografia, dado que eu própria já tinha desenvolvido uma série de ideias, não contactei nenhum cenógrafo/a para a sua concepção. No entanto irei necessitar de um/a assistente de cenografia, para em conjunto encontrar formas criativas de executar essas ideias.

Do cenário fará parte um ciclorama onde serão projectadas através de computador partes do texto de GP. Este trabalho será efectuado por Clementina Cabral.

No que diz respeito aos figurinos, contactei com Mariana Sá Nogueira, que irá compor/criar cerca de 61 figurinos. Devo fazer notar que a peça não tem personagens fixas. Tem exactamente o oposto disso: poderiam mesmo existir 61 actores em palco. Em vez disso optei pelo número de figurinos. Aliás figurinos, ou, melhor, roupa irá ser um tema central nesta produção.

Finalmente, no que diz respeito aos dois últimos elementos fundamentais no espectáculo, a saber, a luz e o som, faz desde o início parte das minhas opções estéticas que estes venham a desempenhar um papel preponderante, isto é com maior impacto e intervenção do que aquele que habitualmente se lhes atribui. Quero dizer que tanto a luz como o som poderão intervir em contracena activa com os actores e mesmo com o texto. Isto prende-se evidentemente com toda uma visão global de uma forma de arte que pretende questionar convenções teatrais a que estamos habituados, e pôr em causa a presença mesma e desejavelmente a cada momento de todos os elementos do espectáculo, como se nada do que estiver em palco pudesse ser tomado por garantido. Um objectivo que, creio, não será estranho no que diz respeito a uma autora como Gertrude Stein, mas que, estou consciente, não será fácil conseguir. Para ser mais clara, é como se em cada situação aparentemente banal de que são compostas estas onze peças existisse subterraneamente um estado permanente de convulsão intensa ou emergência. Uma permanente mutabilidade e mutação de estados, portanto de personagens, de figurinos, de cenários e, conseqüentemente, de luzes e som.

Levada até às últimas consequências, esta concepção implica que cada espectáculo será diferente, único e irrepetível. (AT 1997)

Este desígnio anunciado meses antes dos ensaios, realizou-se de facto de uma forma surpreendente; não apenas no jogo dos actores, como no próprio jogo das luzes. A meu pedido, Jorge Ribeiro conseguiu montar com grande mestria um dispositivo luminotécnico aleatório: em certas cenas do espectáculo não se sabia onde apareceria a luz; todos os dias a iluminação era diferente, e os actores deveriam jogar com isso, naquele momento. Poderiam escolher e adaptar-se àquele presente, deslocando-se para a luz, mantendo-se onde estavam, ou afastando-se dela. O dispositivo de luz montado era um tapete de xadrez assombroso em quadrados de luz e sombra.

4.3.2. A encenação

Gertrude Stein dizia:

Há coisas que são excitantes como o teatro é excitante mas põem-te nervoso ou não te põem nervoso, e se te põem e se não te põem porque é que te põem e porque é que não te põem. (1988:96)

Foi com o espírito desinquietado por esta provocação que parti para a terra incógnita da exploração teatral. Dessa exploração dava conta em pormenor o texto que escrevi para o programa.

4.3.2.1. Três documentos

Eis o texto que então escrevi para o programa:

Palma de Maiorca 1916 - Lisboa 1998

“rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa”

Eu sei que no dia a dia não andamos para aí a dizer isto; mas eu acho que neste verso “a rosa é vermelha pela primeira vez na poesia inglesa dos últimos cem anos.” [Stein 1947, citado em Wilder 1986:26]

Até mesmo a ideia de que em arte já tudo foi dito, já foi dita; e no entanto quando a repetimos mais uma vez e mais outra vez ela já não é bem a mesma ideia.

Gertrude Stein falava sobre a dificuldade em ser-se poeta no seu tempo e dizia:

“Não vêem que quando a linguagem era nova – como no tempo do Chaucer ou do Homero – o poeta podia usar o nome da coisa e a coisa estava mesmo lá? . . . Todos nós sabemos sabemos que é difícil escrever poesia nesta época tardia; e sabemos que é preciso usar alguma estranheza, alguma coisa inesperada na estrutura da frase de modo a trazer de volta a vitalidade à palavra. Mas não é suficiente ser-se bizarro; a estranheza na estrutura da frase tem de vir também de um dom poético. É por isso que é duplamente difícil ser-se um poeta numa época tardia.” [citado por Wilder, 1986: 26]

Passados mais de cinquenta anos a dificuldade pode dizer-se que triplicou, pois não há nada mais convencional na arte dos nossos dias do que desafiar as suas convenções. Antecipando, quem sabe, este tiro pela culatra da arte no final deste século, Gertrude Stein propunha uma visão ainda radical para estes tempos que correm: “A tarefa da Arte é viver o presente real, ou seja o presente real completo, e de exprimir completamente esse completo presente real.”

Em toda a sua obra Gertrude Stein irá manter-se fiel a essa procura de um “presente contínuo”: uma justaposição de experiências que tal como na vida não obedecem a princípios da lógica nem a perspectivas unificadoras. Cada fragmento ou experiência corresponde a um mundo em si mesmo com o seu valor intrínseco nem maior nem mais pequeno que todos os outros. Não existem assim personagens nem narrativa, a unidade do ser humano e das suas acções constitui uma limitação da experiência estética e de vida.

Depois de tudo ter sido já dito, resta-nos hoje o presente de facto e completo. Nem mais nem menos do que a natureza mesma do Teatro.

“E quando se toma parte em qualquer coisa que está realmente a acontecer isso é excitante, o como é” [Stein, 1988:101]

Voltamos assim alegre e melancolicamente a banhar-nos noutras águas.

(1998:5-6)

No programa incluí também observações dos críticos contemporâneos Randa Dubnick e Richard Kostelanetz, que iam de encontro à fonte do meu interesse por Stein:

As . . . tentativas [de Stein] de exprimir não as coisas como se lembrava, não estabelecidas em relações, mas as coisas como estão ali, realmente tudo o que um ser humano pode saber a cada momento da sua existência e nunca o conjunto de toda a sua experiência.” (Dubnick, 1984: 21)

Historicamente, podemos ver que o uso destas formas . . . colocaram [Stein] entre os primeiros escritores imaginativos que representam a consciência moderna da experiência descontínua. No século XIX, como D. Sutherland definiu, “as coisas pertencem sempre a qualquer coisa automaticamente. Mas hoje, nada é realmente e de uma forma convincente, parte de nada; as coisas são cada uma por si, ou se calhar nem sequer isso, e as suas ligações são encontros do acaso.” (Kostelanetz, 1980)

Finalmente, num texto destinado à imprensa, tive a oportunidade de resumir várias das ideias precedentes e a minha visão geral da encenação:

Geografia & Peças de Gertrude Stein

É uma peça cubista sobre o paraíso e o inferno na terra.

Uma peça sobre homens e mulheres que são homens que são mulheres que são homens que são mulheres.

Gertrude Stein escrevia como Picasso e outros cubistas pintavam, isto é sem perspectiva, no seu caso sem história nem personagens. Escrevia como via, não “arranjava” a realidade, não a organizava numa sequência lógica com princípio meio e fim, protagonistas e personagens secundárias. Foi discípula de William James que lhe transmitiu uma visão estruturalmente democrática da realidade, e que ela transpôs até às últimas consequências para a sua escrita: segundo esta visão, tudo é sempre igualmente importante -- ou insignificante.

Gertrude Stein dizia que a Arte devia representar o presente completamente. Este princípio aparentemente simples é a trave mestra que mais marcou toda a Arte no século XX.

O “presente contínuo” é sem dúvida o desafio mais fascinante para toda a criação artística, e a definição perfeita daquilo que é o Teatro.

No nosso processo de procura do presente começámos por desenvolver um trabalho muito interessante a partir do corpo, sob a direcção de Rui Nunes, numa abordagem puramente formal. As personagens e as histórias começavam a surgir dos ritmos, às vezes das próprias marcações, outras vezes da ordem arbitrária das peças.

Aquilo que continua a ser fascinante e ainda assustador, são as possibilidades ilimitadas de abordagem e conseqüentemente a infinidade de leituras que podem permitir. A Gertrude Stein se deve essa liberdade e essa democracia artística. E a pesquisa continua... (AT 1998)

4.3.2.2. Um olhar retrospectivo sobre a encenação

Reuni, ainda antes de se iniciarem os ensaios, uma grande quantidade de notas de encenação que, apesar do seu carácter inacabado, dão conta daqueles aspectos do projecto que mais me interessaram na altura. Um exemplo, de fins de 1997, é a seguinte lista de tópicos:

Abordagem puramente formal; rítmica (ouvido, ressonâncias, música); ginástica verbal (esperar para ver)

Re-actuar:

A formalidade/convencionalidade

As questões formais (convencionais) do teatro (tb. a comédia)

O tema principal de Gertrude Stein é a sua própria escrita – nós tomaremos esse repto: o nosso tema será a re-presentação: o estar ali naquele momento, “sentindo tudo de todas as maneiras” como preconizava Fernando Pessoa.

Os objectos/adereços → as acções que eles desencadeiam ou não

A sensualidade – os sabores, os cheiros

O humor (AT 1997b)

Vários outros conjuntos de notas dizem respeito a tópicos como “Memória e assemblage” e “Tempo contínuo”. Consistem regra geral em séries de citações de críticos que se debruçaram sobre o assunto (alguns dos quais citados nos documentos públicos que transcrevi na secção anterior) e da própria Stein, que não transcrevo por extenso. Era, e é, minha convicção que existe uma ligação importante entre os tópicos da memória e da continuidade do presente, que Stein adoptou de William James, e as questões de mimese que discuti no Capítulo 2. De facto, a importância da memória corresponde em Stein à forma de olhar que inventa e a uma forma particular de reproduzir o mundo. Apresenta nessa medida uma dimensão diferente das tentativas de reprodução fiel da realidade, características dos diversos tipos de realismo, da antiguidade clássica ao pós-romantismo, mas também uma forma diferente da do reconhecimento aristotélico ou platónico.

A forma de olhar de Stein tem um paralelo no modo como encara a questão da linguagem. William Gass, a propósito de *Geographical History of America* observa que

Gertrude Stein tinha um ouvido maravilhoso e ouvia, não tanto para reproduzir as conversas, mas para descobrir os padrões da fala, as formas da repetição e explorá-las. Ao princípio viu essas formas como signos da personalidade da pessoa, mas mais tarde o seu objectivo passou a ser conferir às palavras mesmas a qualidade que ela detectara na pessoa que falava. Era este o método de Cézanne – o método da humanidade. (Gass, 1995:5)

O estilo torna-se de facto um factor dominante na escrita de Gertrude Stein, mais importante que o tema, as personagens ou o contexto. De igual modo, a prevalência do estilo tende a secundarizar as estruturas climáticas da narrativa. Como observa Betsy Ryan a propósito das peças narrativas de Stein, “apesar de conterem histórias reconhecíveis, sequenciais . . . dependem menos de ligações causais entre elementos da história que de um olhar sustido sobre cada um dos seus elementos” (1984:56). Os elementos da narrativa tendem assim a não ter qualquer espécie de inflecções; nenhum acontecimento é mais importante que outro. Neste aspecto em particular, Stein é uma precursora da prosa anti-hierárquica de Samuel Beckett. Esta ênfase no estilo também diminui a importância das questões representacionais, o que contribui para a eliminação das perspectivas temporal e espacial. Stein define este efeito quando diz que os seus livros têm lugar num “presente contínuo”. Todas estas mudanças são responsáveis pela abolição da causalidade linear no retrato da personagem e na sua actividade.

O resultado é, quanto a mim, uma outra forma de enredo, menos óbvio, menos hierárquico. Todas as palavras, todas as personagens têm a mesma importância. Não se manipulam as palavras para provocar determinadas emoções. É neste sentido que, mais do que Brecht, Gertrude Stein abriu caminho a um teatro anti-empático, anti-realista, embora não anti-mimético, no sentido lato que discutimos atrás.

Na sua Introdução a *Geographical History of America*, William Gass afirma, a respeito da atitude de Stein em relação à linguagem, que “Gertrude Stein trata os elementos da frase como se fossem pessoas numa festa, a jogar jogos mentais com todas as combinações possíveis”. (1995:29). E Marjorie Perloff acrescenta que é exactamente

por isso que em Stein as palavras não podem ser consideradas expressão de sentimentos. Essa é a razão por que para Stein “uma pergunta directa não recebe necessariamente uma resposta directa.”(1981: 95)

Podíamos aqui estabelecer uma analogia entre a perspectiva anti-nominalista de Gertrude Stein, e a interrogação de Julieta sobre o nome ‘Romeu’: “*that which we call a rose / By any other name would smell as sweet*” (II.ii) “Um substantivo”, escreve Stein em “Poetry and Grammar”,

é um nome de uma coisa e assim se formos sentindo devagar o que está dentro dessa coisa já não a chamamos pelo nome por que ela é conhecida.

Toda a gente sabe isto pela maneira como fazem quando estão apaixonados e um escritor devia ter sempre essa intensidade de emoção sobre qualquer que seja o objecto sobre o qual ele está a escrever. E por isso e eu digo-o outra vez mais e mais uma pessoa não usa nomes. (1988:209)

“No entanto”, observa Perloff,

as palavras, como até Gertrude Stein reconhecia, têm sentido, e a única maneira de as tornar NOVAS não é pretender que o sentido não existe mas tirá-las dos seus contextos habituais e criar novas relações entre elas. (1981:75)

A propósito de Susie Asado, que dá o título a um poema de Stein, Perloff observa que “nunca se distingue do espaço em que se move. Em vez disso uma série de “planos verbais” são sobrepostos criando-se assim o tipo de geometria fantástica que se encontra na pintura de Picasso.” (1981:73). A vida, como acrescenta, é “repetição” e “recomposição”.

O modo como Stein entende a linguagem na sua relação com a memória converte os seus textos para teatro em paisagens que podem ser vistas em qualquer duração e a qualquer velocidade. Tais textos são na sua essência cenários verbais para gerar uma representação ao vivo. Como diz Sutherland, representam “movimentos no espaço, ou em paisagens ... Uma série de coisas ou mesmo ideias que se apresentam em conjunto,

como existências no espaço constituindo uma peça.” (citado em Kostelanetz 1980)
Muitas das suas peças parecem ser irrepresentáveis porque não pressupõem nada de específico, com excepção da linguagem e do facto de haver actores a dizê-la. A ausência de qualquer tentativa de ilusionismo dá às peças de Stein numa segunda natureza, diferente da natureza mundana. “Nas minhas peças”, observa Stein, “fui tão longe quanto podia . . . [N]as minhas primeiras peças tentei dizer o que acontecia sem contar histórias, de modo a que a essência daquilo que acontecia fosse como a essência de um retrato”. (1988: 121-122)

Os modos de repetição e recomposição que Perloff caracterizou baseiam-se para Stein, como observou Randa Dubnick, “no reconhecimento heraclítico que em cada momento tanto o observador como o objecto observado mudam” (1984:21). Visto que, como também observa, “o tempo de ser e o tempo de pensar ocorrem ambos no presente contínuo” (idem), o resultado deste processo é um tipo de fragmentação associada ao cubismo que ocupa a posição daquilo a que chama “a tradicional perspectiva renascentista.” (idem) Com efeito, escreve Dubnick, “a matéria do tema é a intersecção do objecto com a consciência. À medida que a atenção se vai focando no processo da percepção, este processo torna-se tanto parte do tema como o objecto observado”. (idem)

Gertrude Stein apercebeu-se de que aquilo a que chamamos o objecto se encontra imerso por associação num contínuo de som e cor, e encarou a sua tarefa enquanto escritora como a tarefa da reconstrução deste contínuo. A sua prática consistia em concentrar-se no objecto tal como se apresentava à sua mente e não recorrer a um ponto de vista organizativo unificado, transcendente em relação às percepções sensoriais e às associações. Por isso, observa Dubnick, “a cena torna-se a interioridade da mente do narrador e o seu conteúdo o próprio texto; já não dependem no seu sentido da capacidade do leitor para reconhecer a sua referencialidade.” (idem)

É nesta rejeição da “perspectiva renascentista”, cujo equivalente é precisamente a narrativa dramática, que assenta a proposta estética de Stein. E é uma rejeição análoga que irá marcar definitivamente a especificidade do teatro pós-dramático.

Numa outra lista de tópicos para a encenação, que mais uma vez não cito integralmente, escrevi na altura:

É uma dinâmica entre uma percepção, minimal e total, e aquilo que é exprimido.

É à intensidade/ intencionalidade interior que devemos recorrer, ao “ali e agora”.

“O que acontece no palco e como acontece e como uma pessoa o sente.” (Stein)

Esta será a direcção da nossa partitura cénica. (AT 1997b)

4.4. *Da boca para dentro*, de Richard Foreman e Luísa Costa Gomes, a partir de filmagens de Richard Foreman para o Bridge Project (2007)

4.4.1. História do projecto

Termino a descrição de momentos seleccionados do meu percurso artístico com a discussão da encenação de DBPD, criada a partir de uma colaboração entre Luísa Costa Gomes e o encenador americano Richard Foreman, uma das referências mais representativas do universo pós-dramático a nível internacional, que vimos aliás já aparecer pontualmente nesta tese em discussões do Capítulo 2.

Esta colaboração aconteceu no âmbito de um projecto intitulado Bridge Project, concebido por Richard Foreman e Sophie Haviland, com a colaboração, em Portugal, do Centro Internacional de Teatro-Cassefaz e da Universidade Lusófona e da ETIC (Escola de Tecnologias, Inovação e Criação). Começou por ser anunciado em Portugal numa memória descritiva que o definia como “uma ideia de criação artística à escala mundial”:

Richard Foreman . . . desafiou vários artistas e instituições pelo mundo inteiro, incluindo Portugal, a participar neste projecto.

Numa primeira fase, . . . Richard Foreman e Sophie Haviland irão filmar . . . material susceptível de integrar uma base de dados, acessível via internet a todos os países participantes. Esta base de dados e a experiência de workshop, sob a orientação de Richard Foreman e Sophie Haviland, constituirão uma fonte de inspiração para a criação de espectáculos de teatro e multimédia em todos os países que fazem parte do Bridge, a saber: Austrália, Alemanha, Dinamarca, Inglaterra, E.U.A., Japão, México e Portugal.

. . . Numa segunda fase, em 2007, o material filmado nos vários países dará origem a múltiplos espectáculos . . . e . . . todos os países . . . iniciarão uma sucessão de estreias, com as suas perspectivas e visões próprias. (AT 2006)

O material filmado por Foreman a partir dos workshops nos vários países, e que acabou por constituir um incentivo a artistas do mundo inteiro para a criação de espectáculos de teatro, performance e multimédia, poderia ser usado por todos, sem restrições de qualquer espécie, sem quaisquer direitos de autor.

Num manifesto próprio, Foreman anunciava também o tema que queria explorar: uma inquietação sua, filosófica e artística, que designava como: “A Morte do Inconsciente (no mundo Ocidental)”:

Nos nossos dias o inconsciente substituiu Deus como grande “não-manifesto”. Com a “idade da informação” tudo se tornou completamente manifesto, disponível aos seres humanos que têm agora o mundo nas pontas dos dedos, mas que deixaram de ter acesso a qualquer profundidade genuína e inexplorada – tudo se encontra na superfície muito fina da “informação”. O inconsciente morreu. Somos todos muitos extensos e pouco profundos.

Sendo este o caso, as antigas fontes da criatividade, as profundidades não-manifestas, já não se encontram disponíveis. Estou à procura de uma alternativa – e esta é a razão por que decidi durante os próximos anos concentrar-me na imagem obsessiva, a imagem “vendada” – *stasis* –, na qual o espectador se pode projectar e DEIXAR CRESCER um mundo de significado, como um fungo, em vez de, como antigamente, mergulhar numa corrente, numa narrativa, que o transporta e o conduz segundo linhas pré-determinadas.

Visto que todos nós nos encontramos completamente espalhados [*spread thin*] pela totalidade do campo de informação disponível, não existe qualquer desenvolvimento linear que seja possível, nenhum, desenvolvimento possível a partir de uma exploração de profundidades – existe apenas um crescimento fúngico multi-direccional [*a multi-directional mold-like growth*] de uma imagem poderosa que lentamente se satura, como tinta num mata-borrão. O meu trabalho actual consiste em colocar esta imagem prenante (variações sobre essa imagem) em contextos diferentes que reflectem a amplitude deste novo mundo plano. E descobrir (e para mim será uma descoberta, sei que não sei para onde vou – para um futuro inexplorado) – descobrir novas possibilidades nesse novo mundo plano, de que realmente não “gosto”, mas que sei ser o nosso futuro inevitável.

Quando comecei o meu teatro há vários anos, a arte medieval era muito importante para mim. O hieratismo divino e o aspecto frontal das poses falavam-me poderosamente do mistério da “presença em si” [*“presence itself”*] que se sobrepunha a todos os temas particulares. Afinal de contas, o “ontológico” do Ontological-Hysterical Theater dizia respeito a uma presença semelhante, que co-optava a histeria das situações dramáticas normais.

Volto agora ao assunto, nesta nova produção – o Bridge Project é para mim um novo começo. A reinserção de uma presença esmagadora, desta vez numa nova

espécie de mundo “plano” muito diferente do mundo “modernista” dos anseios espirituais que eu herdei, e em que comecei o meu trabalho, há quase quarenta anos. (2006:1)

As filmagens de Lisboa tiveram lugar em Abril de 2006. No princípio de 2007 Foreman estreou no Ontological-Hysteric Theatre, em Nova Iorque, o espectáculo *Wake Up Mr. Sleepy! Your Unconscious Mind is Dead*, a partir das filmagens realizadas em Lisboa (o dossier do espectáculo encontra-se em Foreman 2007b). Para o programa deste, Foreman escreveu ainda o ensaio “The Death of the Unconscious”:

“A Morte do Inconsciente” é baseado nos seguintes pressupostos:

No final do século XIX, Nietzsche veiculou a ideia da morte de Deus.

No século XX, Freud veiculou a ideia de que o inconsciente seria o “desconhecido” profundo no homem, que tinha substituído funcionalmente Deus, o “desconhecido” perene.

Defendemos agora que o inconsciente também morreu, abafado por um mundo de informação digital totalmente acessível; e que o homem se encontra de novo “vazio”. A tarefa será a de voltar a erguer o espaço em que aquele “desconhecido” se oculta. Só este poderá reacordar as capacidades humanas anteriormente convocadas pelas noções de “Deus” e do inconsciente.

Esta é a tarefa de “A Morte do Inconsciente,” que utiliza a interacção do cinema . . . com a actuação ao vivo, uma complexa teia de texto ao vivo e texto gravado, bem como uma partitura musical eclética.

Este espectáculo assesta assim baterias sobre aquilo que pensamos ser a mais crucial questão para a humanidade, em todo o mundo, no novo século – o modo como a consciência humana do indivíduo lida com o novo mundo digitalizado que ameaça secar as forças psíquicas profundas que podem viver apenas daquilo que é desconhecido para a consciência, não obstante ter esta sido sempre a fonte, o impulso oculto, por trás de toda a criatividade humana.

O espectáculo habita e funciona a partir desta profunda questão filosófica e psicológica, mas não se parece com uma “discussão intelectual” teatralizada; pelo contrário, encarna, de modo porventura único e extravagante, as vias pelas quais a sede do “desconhecido” pode por vezes fazer transbordar momentos originais de confronto e paradoxos composicionais altamente estilizados.

Tendo lugar numa sala revestida a madeira, mobilada com flores e pedras flutuantes (dominada por duas grandes telas de projecção), cada espectáculo utiliza ao vivo quatro actores, três operadores de som e um artista de mistura video. (2007:1)

Pouco tempo antes de iniciar o processo de encenação de *Da boca para dentro*, o projecto foi finalmente objecto de uma segunda memória, que procurava apresentar Richard Foreman ao público e à imprensa portuguesa:

Bridge Project

O modelo de criação é visionário, uma espécie de criação colectiva à escala global.

Richard Foreman abre caminhos, rasga horizontes, dá perspectivas à criação artística. . . . levanta questões importantes não só do ponto de vista da criação mas também do ponto de vista do pensamento, da reflexão antropológica e filosófica.

O universo criativo de RF é um concentrado não só de imagens sugestivas, extravagantes e excitantes mas também impulsionadoras de uma reflexão sobre as possibilidades de criação no momento actual.

Quais os caminhos da criação?

Como e o que podemos criar na hora actual?

Os críticos chamam [aos espectáculos de Foreman] “vaudevilles” artificiais de temas filosóficos (Ontological-Hysteric Theatre é o nome da companhia que dirige há mais de quarenta anos) –Teatro Alucinogénico (AT 2007)

4.4.2 A encenação

Como o projecto foi apresentado à equipa

Quando iniciei o processo de ensaios de DPBD estava já muito consciente das enormes dificuldades do projecto. Decidi apresentar o projecto à equipa através de um memorando:

LINHAS COM QUE NOS COSEREMOS

O Bridge, como o entendemos, é uma espécie de corrida de estafetas global: agora é a nossa vez de correr. O processo, como diz o Foreman, é o da “reverberação” – como é que as coisas reverberam umas nas outras, como ecoam?

O texto da Luísa Costa Gomes será também uma reverberação em forma de palavras/sons/sentidos/desvios às frases e imagens de Richard Foreman.

Da boca para dentro sugere uma viagem pelo o labirinto do inconsciente? Uma experiência interior/privada.

Paradoxos como em Carroll e Escher– o que deitamos da boca para dentro, e o que engolimos da boca para fora –Subir descendo: “À pedra que desce às arrecuas pela encosta acima, chama-se a maléfica.”(Foreman, *Filmagens* 2006)

Este espectáculo será uma experiência de co-criação. É esse o seu ponto de partida e será nessa linha que desejamos prosseguir. Seremos uma etapa, uma peça, nesta engrenagem de criação inter-pessoal-cultural-nacional.

Não queremos condicionar o processo de montagem. Vamos deixar-vos proceder livremente a partir de algumas linhas mestras que aqui enunciamos e algumas ideias/sugestões que irão aparecendo à medida que avançarmos e formos fazendo descobertas em conjunto – (sobre o aquilo em que este objecto artístico se vai tornando.) (AT 2007b)

Ao mesmo tempo, as minhas notas de encenação acumulavam toda a espécie de indicações heterogéneas, onde se misturavam referências a textos de Richard Foreman, paráfrases minhas dessas ideias e tópicos que eu achava que estavam relacionados com elas. Dou um exemplo:

(BOAS) INTENÇÕES (GUIDELINES) A PARTIR DAS DEIXAS DE FOREMAN:

- *Avant-goût*: o primeiro gosto/paladar das coisas que se metem boca adentro.
- Deixar-se levar pela sensação gustativa inicial.
- Palavras de Richard Foreman:
“A boa arte não pode convencer porque o seu método é interferir consigo própria, a sua tarefa é ser impulso e aquilo que interfere”.
- O impulso e tudo o que interfere com esse impulso.
- [ref. a Foreman 2006:1] Foreman que é o artista da multiplicidade; quer agora fixar-se numa só imagem. Contrariando a tendência generalizada da sociedade global, globalizada. Temos a sensação de que ele quer ir à procura da Unidade (Deus? O Inconsciente?). Ir pelo mundo à procura da Unidade perdida; como é que ecoam as suas imagens, as suas palavras?
- “Imagem vendada” – “colocar esta imagem prenante (variações sobre essa imagem) em contextos diferentes que reflectem a amplitude deste novo mundo plano. E descobrir . . . novas possibilidades nesse novo mundo plano, de que realmente não “gosto”, mas que sei ser o nosso futuro inevitável.” [2006:1]

- A multiplicidade da informação proveniente da internet espalhou-se como um fungo à superfície da água, pelo mundo inteiro; a sensação é que pode vir a sufocar a “vida aquática” de tal forma cresce geometricamente.
- Penso que RF quer encontrar uma imagem onde caibam todas as outras imagens. Uma Unidade explosiva dentro de uma imagem
- O sentido da criação - o sentido do sagrado
- O acaso e a necessidade
- Como é que as pessoas constroem “sentido” quando não há profundidade? Tudo é igual a tudo.
- Vida que é ficção – O que é “real” no mundo mediatizado?
- A memória perde-se.
- Não sei se as nossas maneiras de compreender o mundo, a arte, são comunicáveis, apreensíveis pela próxima geração.
- A quantidade de informação torna tudo igual a tudo; tudo irrelevante. (AT 2007c)

O primeiro ensaio

As minhas notas de encenação contêm também indicações e observações feitas antes, durante e depois dos ensaios. O primeiro ensaio teve lugar a 15 de Setembro de 2007. Transcrevo uma parte das minhas notas, que nessa altura comuniquei verbalmente à equipa, e onde de novo se misturam declarações de intenções, planos de actividades, e observações soltas.

- Cenas das filmagens de Foreman (Seleccionadas)
- Reagir física e mentalmente a estas imagens. “Reverberar” de modo a criar uma partitura de movimentos físicos e mentais.
- O objectivo é estabelecer uma relação que vem de fora para dentro e volta a sair que se manifesta exteriormente.
- Imaginem o espaço e os movimentos de relação.

- Criar um guião interior que se manifesta.
- Os actores passam por aquelas imagens –de vez em quando as coisas coincidem. É aleatoriamente ‘ordenado’. Como nos sonhos.
- O labirinto dos sentidos infinitos é ainda mais constrangedor: força-nos a não perceber. Ficamos todos subjugados pela força, do sentido insondável destas imagens.
- O sentido? O sentido? A ditadura dos sentidos infinitos.
- RF agarra nas frases e aplica-lhes imagens que as “boicotam”, que as tornam mais opacas. É um processo de iluminação pela opacidade.
- A clareza em excesso também se torna opaca. A compreensão excessiva é um obstáculo à compreensão. (AT 2007c)

O processo de encenação

DBPD foi o processo mais difícil em termos criativos com que me confrontei em toda a minha carreira. A montagem e selecção de imagens, a partir do material que Richard Foreman tinha filmado na Alemanha, na Austrália, no Japão e em Portugal, foi desde o princípio um processo técnica e conceptualmente complicado. Em primeiro lugar, punha a questão da selecção: com tanto material disponível, que quereríamos ou poderíamos escolher? Por outras palavras, que história pretenderíamos contar? Tal como em GP, o caminho teria de se fazer caminhando. As imagens que herdei eram obras de arte com a precisão de mapas do século XV; uma sucessão de quadros magníficos mas totalmente encriptados. Fui escolhendo imagens e iniciei a sua montagem, com a ajuda preciosa de alunos da ETIC e a supervisão inestimável de Pedro Sena Nunes.

Ao fim de mais de uma dezena de montagens chegámos a uma sequência satisfatória. Pudemos então começar os ensaios com os actores. Tinha convidado Maria Duarte e Samuel Alves, ambos participantes nas filmagens do Bridge Project no ano anterior. De facto, parecia-me importante não só que os actores já tivessem tido contacto com a linguagem idiossincrática de Foreman, como, porque me interessava explorar diferentes

aspectos da presença (mediatizada e ao vivo) em tempos e espaços diferenciados, era interessante que já houvesse imagens desses actores no filme de Foreman.

As primeiras semanas de ensaios, ao contrário das nossas expectativas, foram paralisantes. As imagens de Foreman pareciam bloquear os sentidos e a imaginação. Nada conseguia extrair-se daquela série de imagens hieráticas com actores de vários cantos do mundo, todos a dizerem as mesmas frases crípticas. Parecia que se encontravam aferrolhadas no seu próprio enigma. Nada reverberava. Mesmo a minha anterior experiência a partir das peças de Gertrude Stein parecia servir de pouco. Troquei nessa altura emails com Richard Foreman em que lhe contava do nosso desespero. Foreman, que respondia sempre imediatamente, achou bom sinal; era sinal de que alguma coisa estava a acontecer e de que não havia arte sem sofrimento.

As minhas notas de encenação contêm inúmeros testemunhos dessas derivações (as citações são aqui de Foreman):

TRATADO DOS SENTIDOS:

- Engolir, engulipar
- Formato: dissensão e consenso
- Embate contra o material – razão, revolta
- Às vezes, por acaso, encontramos-nos
- Ele à procura
- Nós à procura (Desespero, confusão)
- De vez em quando, encontramos-nos
- Rodar em círculos
- A mente em circuito fechado - a pôr-se obstáculos, obstáculos – a enlouquecer
- A capacidade de responder a tudo , A RELAÇÃO
- “Things are under control backwards”: As coisas estão sob controle ao contrário.
- “Este puzzle é a solução deste puzzle”

- Todas as associações (nossas) são a história deste confronto entre nós e ele, entre nós e a criação – entre o desespero e a felicidade, entre a escuridão e a luz, o desencontro e a coincidência
- Confrontos e encontros, *Da boca para dentro*
- Ter sentidos infinitos é mais castrador e despótico do que só ter um.
- Quero exprimir o problema da criação, da interpretação; o problema *mesmo* – não a *representação* do problema.
- Os actores ali, inteiros – a confrontarem-se, a embaterem com a ininteligibilidade, a iluminarem-se com o acaso, com as coincidências.
- Um processo semelhante ao de *Geografia e Peças*. (AT 2007c)

Luísa Costa Gomes, que tinha sido convocada para responder com a sua escrita às imagens e palavras de Richard Foreman, não parecia nada afectada pela nossa deriva. Aparecia sempre jovial nos ensaios, trazendo todas as semanas textos e frases novas. Pelo contrário, os actores e a encenadora estavam completamente bloqueados. As ferramentas com que tentavam descriptar as imagens, quer proviessem da hermenêutica mais racional, fossem mais intuitivas, ou consistissem em reacções físicas, sensoriais, rítmicas ou musicais, revelavam-se manifestamente desadequadas. Tudo o que eu já sabia aplicar não servia. Falávamos, discutíamos e parecia que voltávamos sempre ao ponto de partida: como é que se pode responder às imagens herdadas de Richard Foreman sem se ser redundante, sem se ser ilustrativo ou sem as tratar como uma mera tela de fundo?

E no entanto sabíamos bem que a proposta de Foreman e o conceito do Bridge Project eram completamente flexíveis. Foreman não iria controlar o produto final; não impunha nada a não ser aquelas imagens; tínhamos inteira liberdade para fazer o que quiséssemos. Essa liberdade estava a revelar-se o maior espartilho criativo por que alguma vez tinha passado.

Um dia, com a estreia a aproximar-se e o meu desespero a atingir climaxes até aí nunca experimentados, deixei Luísa Costa Gomes tomar as rédeas, entrar em campo, e dirigir a cena por mim. Fazer o que quisesse. Eu recolhi-me, fiquei a vê-la dar indicações aos actores; eram completamente aleatórias, inconsistentes, mas era divertido assistir àquela ligeireza e descomplicação com que ela dava sugestões. Quando os actores, bastante inseguros, lhe perguntavam pelas razões e os motivos, respondia que não havia, que era porque sim.

Do meu canto, ia registando todas as reacções espontâneas dos actores às imagens projectadas, fossem elas de perplexidade, de total rejeição ou mesmo de alegria. Foi assim que, a partir dessas manifestações primárias, e já na parte final do processo de ensaios, começámos de facto a construir a partitura do espectáculo. E foi assim que o espectáculo se desbloqueou e nasceu. Nunca me tinha acontecido tal coisa. Foi uma aprendizagem de humildade e liberdade extraordinárias.

Um olhar retrospectivo

O espectáculo estreou no dia 31 de Outubro de 2007, no Teatro da Politécnica, em Lisboa, integrado no festival Temps d'Images. Revendo hoje o vídeo, e ainda que se perca a intensidade que só um espectáculo ao vivo pode ter, consigo reconhecer alguns sintomas importantes da pesquisa e dos objectivos que procurei alcançar. Consigo, em primeiro lugar, reconhecer a reverberação a que Richard Foreman sempre aludiu; consigo sentir que foi possível *conversar* com aquelas imagens, e de certo modo fazê-lo na sua linguagem. Em segundo lugar, consigo reconhecer a liberdade de re-criação sem limitações da proposta original de Foreman. Aspectos como a imprevisibilidade das sequências, a variação dos ritmos, a suspensão de momentos, ou a obtenção de uma tensão dramática sem causa nem consequência eram de facto propósitos iniciais meus para a encenação, que foram alcançados. Foi possível contar uma história de mistério, de sentidos obscuros que sugeriam ao mesmo tempo o sagrado e o sacrílego, em camadas justapostas e cruzamentos de geografias (Austrália, Alemanha, Portugal e

Japão). Foi possível ainda trabalhar a um nível metafórico: as frases ditas ficam a ressoar ao longo da peça, e, ao contrário do que acontece no teatro dramático, não desaparecem com o tempo. Todas as palavras mantiveram, com o seu valor intrínseco, uma “verosimilhança” independente de critérios semânticos. Foreman foi buscar a Gertrude Stein a ideia de fazer teatro como poesia: pôr, como Stein queria, as palavras umas contra as outras. Na minha encenação tentei responder a uma variante deste desafio: as nossas imagens contra as de Foreman. Em anexo, incluo um testemunho de Richard Foreman sobre o video de DBPD que constitui o capítulo final desta tese. O seu testemunho prolonga a natureza do seu desafio.

Não sei se Foreman, no seu périplo internacional, terá alguma vez conseguido confirmar a sua tese sobre a morte do inconsciente no mundo de hoje. É possível que se, como afirma, “a minha obra consistiu em documentar o meu falhanço”, não o tenha feito. Pela parte que nos tocou, no entanto, o inconsciente do Foreman mostrou-se tão vivo e tão reverberante que acabou por contaminar os nossos. Esta contaminação terá sido talvez tornada possível pela sua proposta inicial aos vários encenadores que trabalharam no Bridge Project: a proposta de um uso sem restrições do material filmado que ele disponibilizou.

Será no entanto correcto tratar toda a sofisticação dos seus décors, todas as frases grandiloquentes que os actores repetem, todo aquele cuidado e depuração que imprimira aos seus *tableaux*, com a leviandade que vem de não haver restrições? A resposta é hoje, para mim, ainda mais claramente, afirmativa: desde que não houvesse reverência artística e intelectual, tudo se tornava possível. A chave do segredo, o ovo de Colombo, como o vejo hoje, como encenadora e professora de teatro, são ainda os de Gielgud, de Beckett e de PK: o mais difícil é tornar as coisas simples.

CAPÍTULO 5

DA BOCA PARA DENTRO

Nos termos da secção 1.6. do Anexo II do Regulamento de segundos e de terceiros ciclos de estudos da Universidade do Algarve (publicado no *Diário da República*, 2.^a série — N.º 142 — 24 de julho de 2012) este capítulo é apresentado apenas em suporte informático e corresponde ao registo videográfico do espectáculo *Da boca para dentro*, encenado por mim em 2007.

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes impressas e electrónicas

[com excepção dos textos clássicos, as fontes impressas são referidas no texto segundo o sistema (data da edição utilizada: número de página); quando não atribuídas, as traduções são minhas.]

Aristóteles, *Poética*. A. M. Valente, trad. Lisboa: Gulbenkian. 2004.

Artaud, Antonin. 1962. *Le théâtre et son double*. F. Hasse Pais Brandão, trad. *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Minotauro.

Auslander, Philip. 1999. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.

Benjamin, Walter. 1989. “Was ist das epische Theater?”. H. Zohn trad. “What Is Epic Theater?”. *Illuminations. Essays and Reflections*. NY: Schocken. 147-54.

Benjamin, Walter. 1992. *Versuche über Brecht*. A. Bostock trad. *Understanding Brecht*. London: Verso.

Biggs, Michael & Henrik Karlsson, eds. 2010. *The Routledge Companion to Research in Arts*. London: Routledge.

Blau, Herbert. 1982. *Take Up the Bodies. Theater at the Vanishing Point*. Urbana: U of Illinois P.

Bloom, Harold ed. 1986. *Gertrude Stein. Modern Critical Views*. NY: Chelsea House.

Boal, Augusto. 1977. *200 exercícios e jogos para o actor e o não actor com ganas de dizer algo através do teatro*. Lisboa: CAC.

- Braun, Edward. 1998. *Meyerhold. A Revolution in Theatre*. London: Methuen.
- Bogart, Anne & Tina Landau. 2005. *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. NY: Theatre Communications Group.
- Brecht, Bertolt. 1972. *Schriften zum Theater*. W. Hecht ed. J. Tailleur et al. trad. *Ecrits sur le théâtre*. Vol. 1. Paris: L'Arche.
- Brecht, Bertolt. 1976. *Schriften zum Theater*. S. Unseld ed. F. Hasse Pais Brandão trad. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália.
- Brecht, Bertolt. 1978. *Kleines Organon für das Theater*. J. Tailleur trad. *Petit organon pour le théâtre, Suivi de Aditifs au Petit organon*. Paris: L'Arche.
- Brook, Peter. 2008. *The Empty Space*. R. Lopes trad. *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Cavell, Stanley. 1976. "Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett's *Endgame*". *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge: Cambridge UP. 115-162.
- Chekhov, Michael. 1953. *To the Actor. On the Technique of Acting*. NY: Harper & Row.
- Damásio, António. 1995. *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*. D. Vicente e G. Segurado trad. *O erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano*. Lisboa: Europa-América.
- Derrida, Jacques. 1967. "Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation". *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil. 341-368.
- Delgado, Maria M. & Caridad Svich, eds. 2002. *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*. Manchester: Manchester UP.
- Diderot, Denis. 1941. *Paradoxe sur le comédien*. A. Casais Monteiro trad. *Paradoxo sobre o actor*. Lisboa: Inquérito.

- Dubnick, Randa. 1984. *The Structure of Obscurity. Gertrude Stein, Language and Cubism*. Urbana: U of Illinois P.
- Feldenkrais, Moshe. 1985. *The Potent Self. A Study of Spontaneity and Compulsion*. Berkeley: Frog Books.
- Feldenkrais, Moshe. 1990. *Awareness through Movement*. NY: Harper One.
- Ferracini, Renato. 2006. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild.
- Foreman, Richard. 1985. *Reverberation Machines. The Later Plays and Essays*. Barrytown: Station Hill P.
- Foreman, Richard. 1992. *Unbalancing Acts. Foundations for a Theater*. NY: Theatre Communications Group.
- Foreman, Richard. 2006. “The Death of the Unconscious (in the Western World)” [The Bridge Project Manifesto]. MS. do autor.
- Foreman, Richard. 2007. “The Death of the Unconscious”. *Wake up Mr. Sleepy! Your Unconscious Mind is Dead!* [Programa de sala] NY: Ontological-Hysterical Theatre. 1
- Foreman, Richard. 2007b. [Production Files] *Wake Up Mr. Sleepy! Your Unconscious Mind is Dead*. www.ontological.com/ProductionFiles/2007WakeUpMrSleepy.html,
- Freud, Sigmund. 1953. “Der Dichter und das Phantasieren”. J. Strachey trad. “Creative Writers and Day-dreaming”. *Standard Edition of the Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth P. 9: 141-54
- Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana UP.
- Gass, William H. 1995. “Introduction”. Gertrude Stein. *The Geographical History of America, or, The Relation of Human Nature to the Human Mind*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

- Gil, Fernando. 1984. *Mimēsis e negação*. Lisboa: INCM.
- Gil, José. 1980. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Gomes, Luísa Costa. 1991. *Nunca nada de ninguém*. Lisboa: Cotovia.
- Gomes, Luísa Costa. 1991b. [Sem título]. *Nunca nada de ninguém* [Programa de sala] Lisboa: ACARTE. 3.
- Gomes, Manuel João. 1991. “Absurdo, quotidiano e realista”. *Público*. 9.11.1991.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett.
- Goodman, Nelson. 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- Grotowski, Jerzy. 1968. *Towards a Poor Theatre*. NY: Simon & Schuster.
- Grotowski, Jerzy. 1997. *The Grotowski Sourcebook*. R. Schechner & L. Wolford eds. London: Routledge.
- Guinsburg, Jacob & Sílvia Fernandes eds. 2008. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectivas.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. A. I. Soares trad. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC.
- Halliwell, Stephen. 1987. *The Poetics of Aristotle*. Chapel Hill: U of North Carolina P.
- Harman, Willis & Howard Rheingold. 1984. *Higher Creativity. Liberating the Unconscious for Breakthrough Insights*. NY: Penguin.
- Hodge, Allison ed. 2000. *Twentieth Century Actor Training*. NY: Routledge.
- Kostelanetz, Richard ed. 1980. *The Yale Gertrude Stein*. New Haven: Yale UP.

Krasner, David. 2000. *Method Acting Reconsidered. Theory, Practice, Future*. NY: St Martin's P.

Kumiega, Jennifer. 1985. *The Theatre of Grotowski*. London: Methuen.

Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatisches Theater*. K. Jürs-Munby trad. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

Mamet, David. 1999. *True and False. Heresy and Common Sense for the Actor*. NY: Vintage.

Mamet, David. 2010. *Theatre*. NY: Faber & Faber.

Marranca, Bonnie ed. 1996. *The Theatre of Images*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Marranca, Bonnie & Gautam Dasgupta eds. 1999. *Conversations on Art and Performance*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Meyerhold, Vsevolod. 1998. *Meyerhold on Theatre*. E. Braun ed. & trad. London: Methuen.

Meyerhold, Vsevolod [Vzévolod]. 1980. *Le théâtre théâtral*. N. Gourfinkel ed., Redondo Júnior trad. *O teatro teatral*. Lisboa: Arcádia.

Nietzsche, Friedrich. 1997. *Die Geburt der Tragödie*. T. Cadete et al. trad. *O nascimento da tragédia ou, O mundo grego e pessimismo. Obras escolhidas de Friedrich Nietzsche*, vol.1. António Marques, ed. Lisboa: Relógio d'Água. 1997

Pereira, Maria Helena da Rocha. 2004. "Prefácio". Aristóteles, *Poética*. A. M. Valente, trad. Lisboa: Gulbenkian. 5-31.

Perloff, Marjorie. 1981. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton UP.

Platão. *República*. M. H. Rocha Pereira trad. Lisboa: Gulbenkian. 1980.

- Richards, Thomas. 1995. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London: Routledge.
- Ryan, Betsy Alaine. 1984. *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*. Ann Arbor: UMI Research P.
- Schechner, Richard. 2010. *Performance Theory*. NY: Routledge.
- Stanislawski, Konstantin [Constantin]. 1993. *Moia Zhizn v Iskusstve*. J. J. Robins trad. *My Life in Art*. London: Methuen.
- Stanislawski, Konstantin. 2008. *Stanislavski in Rehearsal*. V. Toporkov ed. & J. Benedetti trad. London: Methuen.
- Stanislawski, Konstantin. 2010. *Rabota aktera nad soboi. Rabota Aktera nad Rolju*. J. Benedetti ed. & trad. *An Actor's Work. A Student's Diary*. London: Routledge.
- Stein, Gertrude. 1947. *Four in America*. New Haven: Yale UP.
- Stein, Gertrude. 1970. "Composition as Explanation." *What Are Masterpieces*. NY: Pittman. 1-5.
- Stein, Gertrude. 1988. *Lectures in America*. NY: Virago.
- Stein, Gertude. 1993. *Geography and Plays*. Madison: U of Wisconsin P.
- Stein, Gertrude. 1995. *The Geographical History of America, or, The Relation of Human Nature to the Human Mind*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Szondi, Peter. 1987. *Theorie des modernen Dramas*. M. Hays ed. & trad. *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Tamen, Ana. 1991. "A tragédia possível". *Nunca nada de ninguém* [Programa de sala] Lisboa: ACARTE. 1-2
- Tamen, Ana. 1996. "O Apocalipse segundo Samuel Beckett". *Última jogada* [Programa de sala] Lisboa: ACARTE. 2

- Tamen, Ana. 1998. “Palma de Maiorca 1916 – Lisboa 1998”. *Geografia & Peças* [Programa de sala] Lisboa: Culturgest. 5-6
- Vanden Heuvel, Michael. 1993. *Performing Drama / Dramatizing performance. Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor: U of Michigan P.
- Vasques, Eugénia. 1991. “Situações XI” *Expresso*. Revista. 16.11.91. 9
- Vasques, Eugénia. 2003. *O que é teatro?* Lisboa: Quimera.
- Wangh, Stephen. 2000. *An Acrobat of the Heart. A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*. MY: Vintage.
- Wilder, Thornton. 1986. “Four in America”. Harold Bloom ed. *Gertrude Stein. Modern Critical Views*. NY: Chelsea House. 25-45
- Zarrilli, Phillip B. ed. 1995. *Acting (Re)Considered. Theories and Practices*. London: Routledge.
- Zarrilli, Phillip B. 2009. *Psychophysical Acting. An Intercultural Approach after Stanislavski*. London: Routledge.

2.Fontes videográficas (apresentadas em suporte informático)

[as fontes videográficas são citadas no texto através do tempo de projecção]

Da boca para dentro

Um espectáculo no âmbito do BRIDGE PROJECT – Ontological-hysterical Theatre (NY). Co-produção: Cassefaz-Centro Internacional de Teatro / ETIC / Festival Temps d'Images / Duplacen. Direcção artística: Ana Tamen. Direcção artística de imagem: Pedro Sena Nunes – ETIC. Textos: Luísa Costa Gomes e Richard Foreman. Interpretação: Maria Duarte e Samuel Alves. Participação especial: Patrícia Leal e Nuno Madeira. Edição e composição de imagens: David La Rua e Ana Tamen. Consultoria para o espaço cénico: Vera Castro. Realização: Richard Foreman para Bridge Project. Tempo de duração: 46:45.

PK 2008

Workshop de Polina Klimovitskaya para o *Projecto Actor Permanente*. Filmada por Rosa Coutinho Cabral. Co-produção Centro de História de Arte e Investigação Artística (Universidade de Évora), Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve), Centro Internacional de Teatro/Cassefaz e Ana Tamen. Tempo de duração: 38:59.

PK 2010

Workshop de Polina Klimovitskaya para o *Projecto Actor Permanente*. Filmada por Rosa Coutinho Cabral. Co-produção Centro de História de Arte e Investigação Artística (Universidade de Évora), Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve), Centro Internacional de Teatro/Cassefaz e Ana Tamen. Tempo de duração: 88:52

3.Fontes manuscritas

AT 1996

Tamen, Ana. Notas de encenação de *Última jogada*.

AT 1997

Tamen, Ana. Memória descritiva do espectáculo *Geografia & Peças*.

AT 1997b

Tamen, Ana. Notas de encenação de *Geografia & Peças*

AT 1998

Tamen, Ana. Nota para a imprensa sobre o espectáculo *Geografia & Peças*

AT 2006

Tamen, Ana. Memória descritiva de *The Bridge Project*.

AT 2007

Tamen, Ana. Nota para a imprensa sobre *The Bridge Project*.

AT 2007b

Tamen, Ana. “Linhas com que nos coseremos”. Memorando à equipa de *Da boca para dentro*.

AT 2007c

Tamen, Ana. Notas de encenação de *Da boca para dentro*.

PK 2008a

Klimovitskaya, Polina. 2008. Memória descritiva do workshop *O Actor Permanente*.

PKAT 1991

Tamen, Ana. 1991. Notas de Workshop de PK.

PKAT 1992

Tamen, Ana. 1992. Notas de Workshop de PK.

PKAT 1994

Tamen, Ana. 1994. Notas de Encenação de PK de *Três passagens para Moscovo*.

PKAT 2005

Tamen, Ana. 2005. Notas de Workshop de PK.

PKAT 2008

Tamen, Ana. 2008. Notas de Workshop de PK.

PKAT 2008b

Tamen, Ana. 2008. Notas de Workshop de PK no Michael Howard Studio, NY.

PKAT 2008c

Tamen, Ana. 2008. Notas de Workshop de PK na Universidade de Yale, New Haven.

PKAT 2008d

Tamen, Ana. 2008. Relatório de Workshop de PK, Lisboa.

PKAT 2010

Tamen, Ana. 2010. Notas de Workshop de PK.

UJ

Beckett, Samuel. 1996. *Endgame / Fin de partie*. Ana Tamen trad. *Última jogada*.

LISTA DE ANEXOS EM SUPORTE INFORMÁTICO

Anexo 1:

PK 2008

Workshop de Polina Klimovitskaya para o *Projecto Actor Permanente*. Filmada por Rosa Coutinho Cabral. Co-produção Centro de História de Arte e Investigação Artística (Universidade de Évora), Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve), Centro Internacional de Teatro/Cassefaz e Ana Tamen.
Tempo de duração: 38:59.

Anexo 2:

PK 2010

Workshop de Polina Klimovitskaya para o *Projecto Actor Permanente*. Filmada por Rosa Coutinho Cabral. Co-produção Centro de História de Arte e Investigação Artística (Universidade de Évora), Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve), Centro Internacional de Teatro/Cassefaz e Ana Tamen.
Tempo de duração: 88:52

ANEXOS IMPRESSOS

1. NNN

- 1.1. Programa de sala
- 1.2. Fotografias de cena
- 1.3. Críticas

2. UJ

- 2.1. Programa de sala
- 2.2. Fotografias de cena
- 2.3. Críticas

3. GP

- 3.1. Programa de sala
- 3.2. Fotografias de cena
- 3.3. Críticas

4. DBPD

- 4.1. Programa de sala
- 4.2. BRIDGE PROJECT
 - 4.2.1. Programa de *Wake up Mr. Sleepy!* de Richard Foreman
 - 4.2.2. Crítica a *Wake up Mr. Sleepy!* de Richard Foreman
 - 4.2.3. E-mail de Richard Foreman a Ana Tamen