



**UA**lg **FC**HS

UNIVERSIDADE DO ALGARVE  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**MORDER A ALMA ATÉ AOS OSSOS DELA**  
(SOBRE O ESPETÁCULO *GOGO E DIDI, CANTATA COM PRELÚDIO  
E FUGAS*)

CARMEN SÍLVIA SEIXAS PONA

RELATÓRIO DE TRABALHO DE PROJETO

Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes  
(Especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural)

Trabalho efetuado sob a orientação do Professor Doutor António Branco

Faro 2013



**MORDER A ALMA ATÉ AOS OSSOS DELA**  
(SOBRE O ESPETÁCULO *GOGO E DIDI, CANTATA COM PRELÚDIO  
E FUGAS*)

CARMEN SÍLVIA SEIXAS PONA

RELATÓRIO DE TRABALHO DE PROJETO

Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes  
(Especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural)

Trabalho efetuado sob a orientação do Professor Doutor António Branco

Faro 2013

MORDER A ALMA ATÉ AOS OSSOS DELA  
(SOBRE O ESPETÁCULO *GOGO E DIDI, CANTATA COM PRELÚDIO E FUGAS*)

Declaração de autoria do 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.

---

Copyright em nome de Carmen Sílvia Seixas Pona. A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

À Peste e aos meus companheiros por esta fantástica caminhada, em especial ao Alfredo e ao Augusto pelas discussões e partilha de experiências nas nossas muitas viagens para Faro

À minha família pelo seu incentivo e carinho, em particular ao Xavier por se portar tão bem

Ao Professor Doutor António Branco pelas suas sugestões, críticas e motivação

*Por que razão sacrificamos tanta energia à nossa arte? Não para ensinar os outros, mas para aprender com eles o que a nossa existência, o nosso organismo, a nossa experiência pessoal e única tem para nos dar; para aprender a derrubar os muros que nos circundam e a libertarmo-nos dos elos que nos tolhem, das mentiras que sobre nós mesmos fabricamos todos os dias, para uso próprio e para os outros; para destruir as limitações que resultam da nossa ignorância e da nossa falta de coragem; em resumo para preencher o vazio que há em nós: para nos realizarmos. Não é uma condição, mas um processo no decurso do qual o que em nós é obscuro lentamente transparece.*

*Jerzy Grotowski*

*Eu escrevo as minhas peças para vos dizer como nós vivemos mal.*

*Anton Tchekov*

*Na ilha por vezes habitada do que somos, há noites, manhãs e madrugadas em que não precisamos de morrer.  
Então sabemos tudo do que foi e será.  
O mundo aparece explicado definitivamente e entra em nós uma grande serenidade, e dizem-se as palavras que a significam.  
Levantamos um punhado de terra e apertamo-la nas mãos.  
Com doçura.  
Aí se contém toda a verdade suportável: o contorno, a vontade e os limites.  
Podemos então dizer que somos livres, com a paz e o sorriso de quem se reconhece e viajou à roda do mundo infatigável, porque mordeu a alma até aos ossos dela.  
Libertemos devagar a terra onde acontecem milagres como a água, a pedra e a raiz.  
Cada um de nós é por enquanto a vida.  
Isso nos baste.*

*José Saramago*

## Resumo

O objetivo do presente relatório é dar a conhecer o meu processo de compreensão do que significa ser ator na conceção teatral que me foi apresentada no mestrado. Analisei esta questão recorrendo aos termos «autoconhecimento», «moral» e «presença» e refletindo também sobre a forma como, não podendo ser atriz, fui cocriadora de um espetáculo d'A PESTE. A pesquisa teve como base a construção e preparação do espetáculo *Didi e Gogo: Cantata com Prelúdio e Fugas*, cujo texto consistiu na adaptação de várias peças de Samuel Beckett.

No âmbito de uma investigação mais alargada, o estudo pretende ainda contribuir para a construção de um glossário desta escola, com vista a elaborar os respetivos verbetes dos termos supracitados. A escola em apreço assenta sobre os ensinamentos de mestres do Teatro como Constantin Stanislavsky, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Antonin Artaud, Fernando Amado, Adolfo Gutkin e Manuela de Freitas.

Palavras-chave: Presença, Autoconhecimento, Moral e Cocriação.

## Abstract

The main purpose of this report is to acknowledge my process of understanding what it means to be an actor in theatrical design which was presented to us in this master's degree. I analyzed this issue using the terms: «self-knowledge», «moral» and «presence» and, reflecting on how unable to be an actress, I could co-create a play from A PESTE. The research was based on the construction and preparation of the play *Didi e Gogo: Cantata with Prelude and Fugues*, the text of which was the adaptation of several plays of Samuel Beckett.

As part of a wider investigation, the study aims to contribute to building a glossary of this school, with a view to drawing up the respective articles of the aforementioned terms. This school is based on the teachings of masters from the theater such as Constantin Stanislavsky, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Antonin Artaud, Fernando Amado, Adolfo Gutkin, and Manuela de Freitas.

Keywords: Presence, Self-knowledge, Moral and Co-creation.

## Índice

<b>Introdução.....</b>	<b>2</b>
<b>Aprendizagem realizada durante o processo de criação</b>	
I. O Autor.....	13
II. O Texto e o Espetáculo.....	16
III. O Processo de Criação.....	22
<b>Conceito 1: Presença.....</b>	<b>24</b>
<b>Conceito 2: Autoconhecimento.....</b>	<b>32</b>
<b>Conceito 3: Moral.....</b>	<b>41</b>
<b>Eu e o Coletivo.....</b>	<b>46</b>
<b>A articulação dos conceitos abordados.....</b>	<b>54</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>56</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>58</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>61</b>

## Introdução

Refletir sobre a minha visão atual em relação aos atores e ao teatro, comparando-a com a que tinha antes de iniciar o curso de mestrado em Comunicação Cultura e Artes, na especialização em Teatro Intervenção Social e Cultural, é desde logo pensar no conjunto das minhas experiências relacionadas com as artes performativas.

Acredito que algumas experiências mais precoces, como as aulas de ballet clássico e de música que tive em criança, me consciencializaram para a importância da técnica, do rigor e da disciplina, nestas artes com características comuns ao nível da comunicação com o público, por serem ‘artes da presença’. Falo destas experiências também por achar que terão sido o embrião de uma vontade (sempre presente) de aprofundar o meu autoconhecimento. Martha Graham dizia aos seus alunos: “A função da dança é revelar o ser interno”. Também no teatro e na música essa revelação acontece.

Uma das primeiras frases que ouvimos nas aulas de Oficina de Teatro é que «os actores são meninos a brincar no jardim dos deuses» (Fernando Amado apud Manuela de Freitas in Fadda & Cintra 2004: 53). A mesma remete-me para a infância, para as horas que passava a vestir as roupas e sapatos da minha mãe, inventando personagens de pequenas histórias. Dizem-me que eu passava tardes inteiras, sozinha, a brincar ao ‘faz-de-conta’. E acreditava que estava sempre muito bem acompanhada... Talvez estas brincadeiras fossem já a expressão de uma vontade de brincar, experimentando ser esses outros que encontrava em mim.

Recordo que o meu primeiro contacto com o teatro foi em contexto escolar. Não me lembro do ano em que aconteceu, mas sei que participei no *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente. Desta participação recordo: a minha personagem - *Brígida Vaz*; que, para representá-la, tive de falar alto e fazer muitos gestos; mas também que foi uma tarefa acolhida com alegria e entusiasmo. Da história, lembro-me muito pouco. Esta experiência escolar alimentou em mim uma ideia (hoje, absurda) de que para representar seria necessário mexer-me muito (especialmente as mãos e os braços); e dar uma entoação particular ao texto, mediante a qual o público iria percebê-lo melhor. Guardo, contudo, a consciência do prazer que retirei ao fazer parte de uma história que estava a ser contada a alguém.

Quando mais tarde, em 1994, frequentei um *workshop* de dança/teatro orientado pela Companhia de Dança de Almada, lembro-me que, ao realizar um exercício de

improvisação individual que nos tinha sido proposto, senti algum desconforto inicial perante o olhar atento do grupo. Ao mesmo tempo a sensação de liberdade obtida ao manifestar-me através do corpo era inédita. Sem o saber, continuei sempre a procurar uma forma de me expressar artisticamente.

E foi com a ideia de que os atores eram pessoas extrovertidas, com grandes capacidades expressivas, “imitadores” de outros, no fundo pessoas com “muito jeito para o teatro”, e de que o teatro se tratava de uma arte que exigia “ação e movimento”, que em 2009 me juntei a um grupo teatral – a Oficina Municipal de Iniciação à Expressão Dramática (OMINED) em Lagos. Ensaivávamos três vezes por semana, incluindo sábados.

Desde logo entendi que se tratava de um teatro muito diferente daquele que eu conhecia e fiquei deslumbrada! A forma quase profissional como se preparava um espetáculo, desde a conceção da peça, aos cenários e figurinos, à atenção que era dada ao jogo de luzes; tudo contribuiu para eu ficar com uma ideia do que podia ser o teatro mas principalmente para ficar “viciada” nesta arte.

Recordo-me de, nos ensaios, ouvir o professor Duval Pestana, responsável do grupo, dizer: “Esta oficina não existe para formar atores mas sim cidadãos ativos, participativos e melhores espetadores. Que sejam críticos, exigentes.” (anotações pessoais dos ensaios)

Para um melhor entendimento da forma como o percurso nesta Oficina modificou a minha visão sobre atores e o teatro, fazendo com que, simultaneamente, eu procurasse saber mais sobre esta arte, importa contextualizar a Oficina e seus objetivos. E, para esse fim, nada melhor do que as palavras do seu mentor e mestre, Duval Pestana, ao explicitar a proposta deste grupo:

(...) uma iniciação ao nível das artes cénicas, com especial enfoque na área do teatro (...). E, claro, a experiência do encontro com o público.

Mas a aposta da OMINED não se esgota na aprendizagem artística per se. Sendo função do Teatro provocar nos homens o questionamento e a reflexão sobre o Mundo (humano e não-humano) em que vivem, uma incursão na expressão dramática apela necessariamente à percepção e tomada de consciência sobre o igual (mesmo) e o diferente. Enquanto espaço-tempo subjuntivo (isto é, de hipóteses, fantasias, de «e se...»), liberto de discursos edificantes e de padrões morais restritivos, a atividade teatral proporciona a descoberta e experimentação da multiplicidade de «eus» que em cada um habita, impulsionando, simultaneamente, a invenção de novas e outras formas de relacionamento com os outros «eus» co-existentes. Trata-se, portanto, de uma prática que estimula as capacidades de observação, descrição,

análise e representação, privilegiando sempre a manifestação de corpos-mentes plurais e idiossincráticos, bem como a relação efectiva e afectiva entre eles. Em suma, o Teatro é por excelência um instrumento na construção de uma cidadania ativa e participativa e de espectadores críticos. (Consultado online em <https://sites.google.com/site/omined/omined>)

O ciclo de formação em que participei, em 2009, culminou com a apresentação do espetáculo *Matrizes*, a partir dos textos *Matriz* e *Saudades do Paraíso*, de Yvette K. Centeno. Eram sempre realizados dois, no máximo três, espetáculos, por não haver disponibilidade por parte de alguns alunos para se realizarem mais. Recordo-me nitidamente do barulho da cortina a abrir, da forma como o meu coração disparava, e de, ao mesmo tempo, ficar muito presente. Acredito que foi nesse encontro com o público que, pela primeira vez, pensei na enorme responsabilidade do ator em dar o seu melhor às pessoas que escolhem estar ali, àquela hora, para que lhes contem uma história.

No mesmo ano, levámos à cena *YK4*, a partir das peças *A Sagrada Família*, *O Poeta*, *Os Pardais* e *A Árvore da Vida*, também de Ivette K. Centeno. Nesse espetáculo, o objetivo era chamar a atenção para o crescente isolamento nas relações afetivas; a manipulação silenciosamente praticada pelos meios de comunicação; a crescente brutalidade dos telejornais, perante a qual, na grande maioria das vezes, a nossa única reação é continuar a jantar; o lento afastamento da nossa essência enquanto humanos; a alienação dos jovens. Todas estas reflexões revelavam uma intenção muito clara de intervenção, em nós e no outro.

Em 2010, a OMINED apresentou *Revisitar a Cantora*, a partir de *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco. A análise dramaturgica do encenador partiu da ideia de que a peça pretendia denunciar a falência da linguagem, sendo que esta cada vez menos serve como meio de comunicação. Pela primeira vez refleti sobre o facto de o chamado “teatro do absurdo” nada ter de absurdo pois, nesta perspetiva, a peça é uma autêntica tragédia contemporânea.

Também pela primeira vez, ouvi falar da importância de levar à cena grandes autores que saibam de facto falar de nós e da nossa humanidade, fazendo assim com que o teatro cumpra a sua função de nos tornar cada vez mais conscientes.

No entanto, neste grupo nem sempre podíamos fazer o que era transmitido, ou desejado, pelo professor. Nos ensaios, não éramos pontuais, nem assíduos, não trocávamos a roupa que trazíamos vestida por roupa de trabalho nem fazíamos aquecimento.

O grupo nunca estava fechado, podendo haver admissões a qualquer momento. Os ensaios começavam por ser conjuntos, mas, à medida que a estreia se aproximava, havia trabalho individualizado com os “atores” que necessitavam de maior investimento. Na maioria das vezes, era claro o desrespeito pelos colegas que estavam em palco, anulando claramente o sentido de coletivo ou da coautoria e da corresponsabilidade. O rigor e disciplina que se exige a um coletivo de teatro não eram possíveis.

Antes de iniciar o mestrado já sabia que os atores tinham de trabalhar muito, treinar a sua técnica, investigar as suas personagens, para depois contar uma história ao público da melhor forma possível. Passávamos muitas horas a ensaiar e estudávamos os textos durante muito tempo, decorando-os através da repetição, mas nem por isso eu chegava ao palco com o texto sabido, chegava sim com a angústia de me esquecer do texto. No curso de mestrado aprendi que decorar se trata de um processo de ‘de-coração’, ou seja de gravar as palavras no coração, atribuindo às palavras do texto as nossas próprias imagens. Recordo como o professor Pestana falava sobre atores que recorriam a um método de interpretação teatral onde as emoções utilizadas em cena são fruto da sua própria vida, das suas memórias. Falava de um método onde o ator não se esconde mas se mostra. Um método onde existe uma exposição pessoal que, contudo, se encontra muito longe da exibição. Eu tinha dificuldade em entendê-lo pois não era possível experimentá-lo. Hoje, sei que era impossível fazê-lo num grupo formado por indivíduos com idades entre os 11 e os 34 anos. Que dificilmente acederia a esse método sem fazer exercícios de improvisação ou de outro tipo que nos permitissem contactar com as nossas emoções. Como lá chegar se envergávamos as nossas roupas do exterior e estávamos ainda carregados das coisas mundanas? Como, sem aquecimento? Na altura sentia falta de um trabalho corporal, e como praticante de yoga que sou, sabia poder ultrapassar as minhas tensões através de um aquecimento. Cheguei a dizê-lo, mas como cada um de nós chegava ao ensaio a horas diferentes, não era possível fazê-lo.

Talvez por nunca ter experimentado o método da autenticidade acreditava que o trabalho do ator vivia muito de um modelo de imitação, de si próprio e dos outros. Por exemplo, para representar um louco o ator teria de já ter enlouquecido ou de passar uma temporada num hospital psiquiátrico, convivendo de perto com os doentes. Era esse o método que eu procurava, se achava que as características da personagem nada tinham a ver comigo: observava em filmes, ou na internet, atores que já tivessem desempenhado o papel, ou personagens semelhantes.

Poder experimentar, no curso de mestrado, como se dá forma e corpo à personagem de forma autêntica, como se recorre às nossas próprias experiências, imagens e emoções e não às de outros, foi uma novidade total. Dito desta forma, parece que já o consigo fazer: não, muitas vezes não consigo, mas vou conhecendo melhor um caminho para que tal ocorra. Um caminho que me acontece quando fico presente, inteira, disponível e sem medo de me entregar.

Antes não pensava muito sobre se o ator era sincero ou tornava a sua arte insincera (Peter Brook, [1975]:168) e na forma como isso determinaria o seu trabalho. Agora, tenho um prazer enorme em pesquisar estas matérias e muita vontade de investigar sobre se a técnica que os mestres nos convidam a experimentar resulta mesmo.

Também não desconfiava que, todos os dias, seria possível ao ator fazer tudo pela primeira vez. Uma noção importantíssima nesta escola, muito ligada à presença e à organicidade, e com a qual muito batalho. Veja-se o que refere Branco a propósito desta temática:

(...) o jogo mais fundamental do teatro é o jogo do *Sempre pela primeira vez*: só assim o actor pode experimentar (e não apenas replicar) emoções e sentimentos autênticos em todas as representações de uma dada peça; (...).

Se tudo isso não acontecer de cada vez pela primeira vez, então o actor transforma-se num imitador de si próprio e o que ele faz em cena não é presente, mas pálido vestígio do passado.

(...) A regra básica do teatro é, assim, simultaneamente muito simples e muito misteriosa: nada nunca aconteceu ainda, tudo acontece agora, mesmo o que já aconteceu ontem.

Não sendo desígnio da disciplina iniciar os alunos na arte do actor, podem, ainda assim, confrontar-se com as dificuldades criadas pelas suas resistências, pela sua condição de adultos, pela força da sua mente discursiva a essa regra e aprenderem a reconhecer os truques que usam em substituição da organicidade que abre as portas ao presente em que o teatro exige que o actor esteja. (Branco, 2011<sup>b</sup>: 155)

Peter Brook fala do perigo de o ator acreditar que tem uma técnica que já domina, pois pode deixar de estar presente, de se surpreender e, assim, tornar-se pouco verdadeiro. Manuela de Freitas também defende esta visão: “O teatro é uma profissão e está-se sempre a aprender, a pôr-se em jogo, à procura. A minha escola diz-me que estou sempre a começar do princípio” (in Fadda & Cintra, Rui, 2004:10)

Antes do mestrado, eu não tinha entendido, com o meu corpo, cabeça e coração, que os atores fazem parte de um coletivo onde são, com a sua individualidade, co-criadores e corresponsáveis pela criação teatral nas suas mais diversas fases, ainda que já tivesse a percepção de que fazer teatro é intervir na comunidade, adquirida através da noção de que com os espetáculos da OMINED se pretendia convidar a comunidade a pensar,

questionar-se e até a transformar-se. Tenho, contudo, muitas dúvidas sobre se isso de facto acontecia, por causa da quantidade de máscaras que levava para o palco.

No entanto, sei que ouvir o professor Pestana falar de grandes mestres como Grotowski, Stanislavski, Artaud, Peter Brook, Gordon Craig, Adamov, Tardieu, dos quais pouco, ou nada, eu tinha ouvido falar; dizer-nos que o teatro é um ritual onde jogo e sagrado estão presentes; explicar-nos que esta arte tem por função denunciar os mal-estares da sociedade; reunir-nos de forma quase ritualista, antes dos espetáculos, para nos dizer que naquele espaço sagrado tínhamos a enorme responsabilidade de alertar as pessoas para a forma como viviam; verbalizar que a magia do teatro é termos pessoas em carne e osso a representar as nossas emoções; que o palco absorve (literalmente) todas as histórias e emoções que por lá passam, transformando-se e transformando-nos a nós, que tínhamos o privilégio de ali estar, etc; levou a que a experiência teatral “se tenha entranhado em mim irremediavelmente” (Freitas, 2005). Essa experiência fez despertar em mim inquietações e, sobretudo, uma vontade (mais do que isso: uma necessidade) de saber mais sobre esse teatro de que este professor nos falava.

Perguntei-me, muitas vezes, como seria se eu pudesse estar num local onde esta conceção do ator e do teatro existisse com a exigência, rigor, técnica e ética inerente à mesma. Um lugar onde os mestres e os seus ensinamentos fossem realmente explorados, levados ao limite. Um local onde pudéssemos aprender e treinar técnicas, com o tempo que esta prática exige, ao invés de passar logo para a representação.

Na altura em que iniciei o curso de mestrado na Universidade do Algarve, tudo mudou: a minha forma de ver os atores e o teatro, a minha vida profissional e pessoal. Para além de conceitos que referi anteriormente, como a noção de coletivo, ganhei consciência de certos comportamentos e atitudes que tinha (ou tenho), conheci-me melhor e surpreendi-me comigo mesma.

Quando, na entrevista de admissão, me perguntaram se estava disposta a, nas aulas, suspender determinadas convicções que tinha sobre o teatro, a vida, e sobre mim própria, percebi logo que estava no sítio certo. E quando, na primeira aula, o Professor António Branco questionou cada um de nós sobre a noção de sagrado e entrámos na sala de aulas com a solenidade que era de facto exigida vi que, querendo, iríamos mesmo embarcar numa viagem sem retorno ao nosso “eu mais profundo”.

Foi isso mesmo que aconteceu: coloquei comportamentos e atitudes, pessoais e profissionais, em perspetiva, avalei, pensei, e percebi que tinha de mudar determinadas coisas.

A mentira e as máscaras sociais começaram a incomodar-me de forma estranha. Fiquei mais desperta para certos comportamentos que observava (quer em mim quer nos outros) nomeadamente em contexto profissional e, nesse mesmo contexto, dei por mim a rir-me em alturas inadequadas. Não que os comportamentos a que assistia não fossem ridículos, mas porque todo o conjunto de normas sociais nos modelam para não termos reações destas em ocasiões formais tais como reuniões de trabalho.

Sendo psicóloga, e tendo um desejo constante de me conhecer cada vez melhor, a conceção da arte do ator que encontrei no mestrado, cujo vocabulário compreende palavras como «demência», «racional» e «irracional», «autoanálise» e «autoconhecimento», «revelação», «monstros», «inconsciente», etc, fascinou-me. Fiquei especialmente deslumbrada pelo jogo entre o racional e irracional, entre o consciente e inconsciente. Não só pela descoberta da questão da fé (acreditar que se é o que se está a interpretar, levando-o até às últimas consequências), mas, sobretudo, ao tomar consciência de que, se quisermos, o teatro nos dá a possibilidade de viver estes estados num tempo e espaço específicos. Aparecendo e desaparecendo mediante a nossa própria vontade, o que implica desenvolver o ‘companheiro seguro’, tal como descrito por António Branco (2011<sup>b</sup>: 81).

Na “visita guiada ao universo do ator” que me era proposta, os colegas tornaram-se companheiros e as aulas, momentos em que me podia permitir ser cada vez mais eu, cada vez com menos máscaras, buscando ao mesmo tempo a universalidade em mim. À medida que me ia conhecendo, mais vontade tinha de “polir o cristal” (expressão utilizada por Manuela de Freitas nas suas aulas).

A descoberta de que, na procura e utilização das suas próprias emoções para dar vida a determinada personagem, o ator descobre que tem tudo dentro de si levou-me, obviamente, para a área da psicologia, recordando-me as palavras de Roberto Assagioli<sup>1</sup> a propósito da forma como a personalidade é constituída por várias subpersonalidades: “Inside of us there’s a crowd.”; mas também para a poesia lembrando o poeta que tão

---

<sup>1</sup> Fundador da Psicossíntese, uma abordagem psicológica de carácter espiritual aplicada à educação e à terapia. Disponível em <http://www.mobilidades.org/psicossintese/?lang=pt> (consulta a 6 de Novembro de 2011)

bem assumia as suas subpersonalidades: “E há em cada canto da minha alma um altar a um Deus diferente”<sup>2</sup> (Álvaro de Campos).

Manuela de Freitas afirma que: “[...] para um actor, o personagem é uma forma de revelação. Em cada personagem um actor revela uma parte de si.” (2006:15)

Senti isso em jogos e exercícios, ao longo das aulas, quando saíram de mim gestos, palavras ou emoções desconhecidos e surpreendentes. Mais uma vez, citando a mestra, “acontecem-nos coisas”, trata-se de um processo de autorrevelação. Também foram importantes os clichés, e os mecanismos de defesa, ou de fuga à autorrevelação perante mim própria e o outro que apareceram: mesmo através destes acabei por me conhecer, reconhecendo os meus clichés e alguns dos contextos em que me sirvo deles.

Deixei para o fim um dos aspetos mais marcantes desta “viagem”, por ser um dos conceitos falados (e praticados) no mestrado que mais mudanças trouxe à minha vida pessoal – a presença. Este conceito, do qual não podemos escapar e que, ao mesmo tempo, temos enormes dificuldades em “agarrar”<sup>3</sup>, muito valorizado pela religião Budista como “o caminho” para a felicidade, é para muitos mestres de teatro “o chão” em que assenta o jogo teatral. Vejam-se, a este propósito, algumas considerações da autora do livro *Entrevistas com Ariane Mnouckine* acerca da relação entre presença e teatro:

A narrativa acontece no palco na instantaneidade do momento, diante do espectador, em colaboração com os outros atores, e o ator deve saber inscrever-se nessa instantaneidade e estar presente. Para isso, é preciso que se concentre não *no que vai acontecer* em palco ou *no que aconteceu*, mas no que acontece naquele instante. Mnouckine exige que o ator esteja inteiramente, absolutamente, no *presente*.

Além disso, é preciso que o actor saiba renunciar ao que previu para apreender o que se lhe apresenta. (...) Para ela, o importante é que o actor se torne um visionário e acabe por acreditar, por ver, (...) por crer naquilo que representa, naquilo que é, naquilo que encarna [...]. (Férral, 2010:46)

A ausência da presença, por efeito da ação permanente da mente discursiva, impediu-me muitas vezes de brincar.

A resolução destes e de outros obstáculos (entre eles o problema de como chegar à dádiva) passa por muito mais que o entendimento intelectual destes conceitos e da

---

<sup>2</sup> Poesias de Álvaro de Campos - Disponível em <http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/445.php>

<sup>3</sup> A expressão mais correcta seria “to grasp”

forma como se traduzem no plano da criação, mais especificamente na prática teatral. Tem necessariamente de passar para o plano do entendimento corporal, orgânico, dos mesmos. Ou seja, o plano da consciencialização.

Para concluir tenho de destacar que o curso de mestrado veio dar coesão a áreas que desde há muito me interessam, como o yoga, a dança, a música, ou a psicologia. Bem sei que: fazemos exercícios de yoga no aquecimento, mas não é de yoga que se trata; praticamos exercícios respiratórios (quer nos ensaios, quer nas aulas com o professor José Mário Branco) muitas vezes utilizados no yoga ou na meditação, mas não é isso que estamos a fazer; o efeito catártico do teatro muitas vezes acontece, e é desejável, como num processo psicoterapêutico, mas não é psicoterapia; trabalhamos para um conhecimento cada vez maior de nosso corpo e seus movimentos, tal como ocorre na dança, ainda que não seja dança.

Tratando-se de terapia as imagens, pensamentos e reações que surgiram em exercícios ou improvisações (a ‘base de dados’, de que Manuela de Freitas nos falava nas suas aulas) seriam alvo de discussão, de interpretação individual ou coletiva, o que não se verifica. São aulas de teatro onde o professor utiliza determinadas técnicas (por vezes provenientes de outras áreas) com o objetivo concreto de fazer o aluno compreender o processo de criação do ator desta escola. Se o aluno utiliza aquilo que aprendeu sobre si próprio na sua vida privada, é uma decisão sua mas seguramente não é esse o objetivo das aulas:

A confiar nas experiências de Grotowski (do teatro) e de Carl Rogers (da terapia), esses processos de autoconhecimento e de auto-revelação são terapeuticamente benéficos (cf. *supra* p. 28ss). Seja como for, o efeito terapêutico será sempre uma consequência e nunca uma finalidade da disciplina de OT1: as aulas não são sessões de terapia individual ou colectiva, nem o professor é um terapeuta encarteirado, alertas que vão sendo reiterados sempre que é detectado algum nível de confusão. O objectivo da demanda do autoconhecimento e da autorevelação, nas aulas de OT1, é a compreensão do processo por que passa o actor para criar, ou seja, para por a expressão pessoal ao serviço da arte, transformando-a, conferindo-lhe uma estrutura, integrando-a num contexto repetível. (Branco, 2011<sup>b</sup>: 65)

Este projeto artístico insere-se num contexto mais alargado de investigação do CIAC com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Ou seja, a par de um objetivo individual (objetivo 1) relacionado com a parte pedagógica desta escola; o projeto é coletivo, na medida em que contribui para a pesquisa de um investigador sénior, o Professor Doutor António Branco (objetivo 2).

Objetivos:

1) Perceber, através da prática, a concepção do ator e do teatro na ‘escola teatral’ que nos foi apresentada no mestrado;

2) Contribuir para a construção de um glossário/dicionário pedagógico desta escola, pesquisando sobre os termos «autoconhecimento», «moral» e «presença», com vista a elaborar os respetivos verbetes.

Pretendi dar resposta ao primeiro objetivo, através de uma espécie de “estágio” n’ A PESTE – Associação de Pesquisa Teatral, possível graças ao convite que os seus membros endereçaram aos alunos de mestrado no final do primeiro ano do curso.

Neste momento, fazem parte da associação cinco elementos com trabalho já desenvolvido dentro do grupo desde o seu início, em 2007, e oito alunos de mestrado que integraram o grupo em setembro de 2011.

A investigação processou-se tendo por base os ensaios e a preparação do espetáculo *Didi e Gogo: Cantata com Prelúdio e Fugas*. O texto do espetáculo foi elaborado a partir da adaptação de textos de Samuel Beckett: *Passos, Vai e Vem, O quê. Onde., That Time* e *À Espera de Godot*, sendo três personagens desta última obra (*Didi, Gogo* e o *Menino*) os elementos que permitiram interligar todos os textos.

Quanto ao segundo objetivo, foi proposto a cada um dos alunos de mestrado (que pretendiam elaborar o seu relatório de projeto artístico) que analisasse quatro conceitos com vista à construção dos verbetes que irão constituir o glossário desta concepção teatral. No fundo, a investigação pretende construir um património teórico (lexical) desta forma particular de ver os atores e o teatro.

No meu caso a pesquisa incidiu sobre os termos «presença», «moral» e «autoconhecimento». Como não pude participar nos espetáculos, questão que explicarei mais adiante neste trabalho, e sendo este um relatório de projeto artístico, foi crucial refletir sobre o meu papel nos mesmos: daí que tenha designado uma das partes do relatório como ‘eu e o coletivo’.

No período compreendido entre setembro de 2011 e setembro de 2012 A PESTE realizou um total de 280 horas de ensaios. Até maio de 2012 os ensaios (com a duração de 4h30m) realizaram-se uma vez por semana. A partir daí, duas vezes por semana (com duração de 3h e 30m) e também em alguns sábados (seis ensaios de setembro a janeiro e oito de fevereiro a junho) tal como especificado no quadro seguinte:

	Ensaaios (4,5 h)	semanais Ensaaios (4,5h)	Sábado Total de horas de ensaio
setembro	4 (18 horas)	1 (4,5 horas)	22,5 horas
outubro	4 (18 horas)	2 (9 horas)	27 horas
novembro	5 (22,5 horas)	1 (4,5 horas)	27 horas
dezembro	2 (9 horas)	1 (4,5 horas)	13,5 horas
janeiro	5 (22,5 horas)	1 (4,5 horas)	27 horas
fevereiro	4 (18 horas)	1 (4,5 horas)	22,5 horas
Março	4 (18 horas)	2 (9 horas)	27 horas
Abril	3 (13,5 horas)	1 (4,5 horas)	18 horas
Mai	9 (31,5 horas)	1 (4,5 horas)	36 horas
Junho	8 (28 horas)	2 (9 horas)	37 horas
Julho	5 (17,5 horas)	1 (4,5 horas)	22 horas
	216,5 horas	63 horas	279,5 horas

O relatório está estruturado da seguinte maneira: inicia-se com um enquadramento onde faço uma abordagem do autor (Samuel Beckett) cujos textos conduziram ao espetáculo *Gogo e Didi: Cantata com Prelúdio e Fugas*. Segue-se uma interpretação pessoal do espetáculo, incluindo as opções dramatúrgicas d'A Peste. Continuo o relatório discutindo a aprendizagem realizada durante o mestrado (aulas de Oficina de Teatro I e II) e durante o processo de criação do espetáculo supracitado a partir dos termos: “presença”, “moral” e “autoconhecimento”. Uma vez que não participei no espetáculo como atriz incluo no relatório reflexões sobre o meu papel enquanto co-criadora da peça.

Termino traçando uma hipótese de ligação entre os conceitos tratados antes da conclusão do relatório.

## Aprendizagem realizada durante o Processo de Criação

### I. O Autor

Samuel Beckett, escritor, dramaturgo (autor de peças para rádio, teatro e televisão), encenador, Prémio Nobel da literatura (1969), é uma referência incontornável na história da literatura e do teatro.

Descrito por Martin Esslin (2004) como um dos fundadores do 'Teatro do Absurdo', Beckett inicia a publicação da sua obra no período do pós-guerra (2.<sup>a</sup> Guerra Mundial), um momento onde reinava um clima de devastação, de incertezas e de desejo de renovação. Um período de existência desesperada e absurda do Homem, abandonado, incapaz de compreender o mundo que o rodeia, um mundo onde não tinha sido possível impedir a enorme devastação provocada pela guerra. É nesta situação de profundo pessimismo e vazio existencial que a crença em Deus - e nos valores vigentes - é posta em causa, e que o desespero e o absurdo assumiram um papel primordial, modificando a história da arte.

No 'Teatro do Absurdo' denuncia-se o absurdo da condição humana não através de um discurso racional mas sim dos próprios diálogos e imagens transmitidas pelas personagens:

The Theatre of the Absurd has renounced arguing about the absurdity of the human condition; it merely presents it in being – that is, in terms of concrete stage images. (...)

It is this striving for an integration between the subject-matter and the form in which is expressed that separates the Theatre of the Absurd from the existentialist theatre (Esslin 2004: 25)

Este aspeto é visível no trabalho de Beckett, onde as perceções e sensações causadas pelas peças são mais importantes do que as possíveis interpretações que se possam fazer das mesmas. Aliás, na última fala da sua última peça (*What Where*, de 1983) a personagem diz: «Make sense who may. I switch off.» (Beckett [1996]: 476). Esslin alerta que existem formas mais corretas de alguém se aproximar da obra de Beckett do que procurando uma chave para o seu significado (Esslin 2004: 44). Uma opinião baseada em afirmações do próprio Beckett que, ao ser questionado por Alan Schneider

acerca do significado de Godot, terá respondido: “If I knew, I would have said so in the play” (Schneider apud Esslin, 2004: 44). O essencial nas suas peças são as emoções e as sensações produzidas no espetador, mais do que os significados intelectualizados.

Num teatro até então dominado pela lógica aristotélica, onde as peças tinham personagens e um enredo com princípio, meio e fim, Beckett veio, enquanto dramaturgo, revolucionar o teatro, escrevendo obras nas quais estes elementos se encontram ausentes. Veja-se por exemplo *À Espera de Godot*, a peça de teatro mais representada na segunda metade do séc. XX, estruturada em dois atos nos quais as ações são repetidas: “A play where nothing happens, twice” (Vivien Mercier apud Cronin, 2003: s./p.). Dois vagabundos, Vladimir e Estragon, esperam interminavelmente por Godot, que nunca virá.

Na mesma obra, Esslin sublinha que Beckett, por comparação com outros autores deste género teatral, como Adamov, Pinter ou Ionesco, é o autor onde a ausência de um enredo é ainda maior. O sentido do que vai acontecendo (se assim posso afirmá-lo) não é linear, sendo a totalidade das diferentes afirmações e imagens que aparecem em palco, bem como a relação de entrosamento entre estas, que confere sentido ao texto e revela a visão do autor sobre a condição humana (Esslin, 2004: 44, 45).

Por oposição a autores como Jean Paul Sartre ou Camus, onde a falta de sentido para a existência humana é descrita de forma racional, em Beckett esta falta de sentido aparece na própria forma e estrutura do texto:

(...) the form, structure, and mood of an artistic statement cannot be separated from its meaning, its conceptual content; simply because the work of art as a whole is its meaning, what is said in it is indissolubly linked with the manner in which it is said, and cannot be said in any other way. (Beckett apud Esslin, 2004: 44).

A linguagem, por si só, é insuficiente para expressar a falta de sentido daquele tempo (e, acrescento, deste tempo que é o nosso), sendo através das imagens que o autor lhe acrescenta outros significados. Como através do uso do silêncio ou quando as falas revelam uma intenção e a didascália o inverso:

Estragon: Well, shall we go?  
Vladimir: Yes, let's go.  
[They do not move] (Beckett, 1956: 52)

A obra deste autor questiona: a nossa condição enquanto humanos, a passagem do tempo, a forma como a nossa personalidade se vai modificando ao longo da vida e a angústia causada por essas modificações, as dificuldades de comunicação entre os seres

humanos,etc. O confronto com estas questões suscita medos e angústias profundas, porque nada é certo - e até mesmo a ideia que temos sobre quem somos é uma ilusão.

Ao identificarmo-nos com aquelas personagens, sem história nem contexto social, tornamo-nos conscientes e aproximamo-nos do nosso verdadeiro ser. Se o permitirmos, Beckett consegue alterar a nossa percepção sobre a forma como passamos pela vida e, na falta de ordem e de sentido, permite a autodescoberta, sem no entanto dar uma resposta definitiva às nossas ansiedades e medos. Por isso esse espelho é tão incómodo.

## II – O Texto e o Espetáculo

O espetáculo inicia-se com um prólogo, no qual todos os atores d'A PESTE se levantam, posicionam na sala, e ecoam, em conjunto, o 'lamento da Humanidade'. Os gemidos que se ouvem são dos seres humanos, vêm de longe, como se tratassem de arquétipos do sofrimento.

O som do início dá ao espectador o 'tom' da peça e, de alguma forma, torna-o presente, sintonizando-o com o que se vai passar a seguir. Este início permite inferir que os fantasmas que vão surgindo ao longo da peça estão ligados entre si. Como para além dos 'fantasmas' também participa neste prelúdio o Fernando Cabral (ator d'A PESTE que ficou responsável por operar as luzes), parece que a ligação dos fantasmas é também a cada um de nós que ali estamos.

As personagens seguintes continuam a peça com uma cantata cujo texto são excertos de *That Time*.

O encenador desta parte da peça foi Márcio Guerra que, a partir de uma situação de improvisação dos quatro atores, chegou à imagem de quatro deuses loucos que com a sua linguagem própria (na maioria das vezes cantada) vão transmitindo mensagens aos seres humanos, tal como um oráculo. Aparecem vários estilos musicais no jogo que se estabelece entre as personagens. Abraçados uns aos outros, em pé e em cima de um banco, chegam a transmitir a sensação de que estão realmente suspensos pois o banco é preto tal como o chão e a parede que o rodeiam.

Percebe-se que a história que se vai contar é estranha, e ultrapassa em muito as nossas vidas quotidianas, abordando temas como a infância, o vazio ou a loucura.

*Didi* e *Gogo*, as personagens principais, já estão em cena ainda que não se manifestem. *Gogo* dorme sentado numa pedra; *Didi* como que se embala a si próprio posicionado junto à árvore. Estas personagens vão-se entretendo com histórias, jogos e brincadeiras que os distraem enquanto esperam por *Godot*. No meio dessas histórias sonham, como tentativa de evasão da realidade absurda em que vivem. Só que estes sonhos, na realidade pesadelos, representam também o próprio absurdo. *Gogo* dorme várias vezes durante a peça, a sua primeira e última cena inicia-se com o seu acordar. *Didi* não quer sonhar, ainda que nesta peça parece acabar por fazê-lo.

Estragon: Tive um sonho  
Vladimir: Não mo contes!  
Estragon: Sonhei que –  
Vladimir: NÃO MO CONTES! (2012:17)

O cenário de devastação total, sempre presente no espetáculo, espelha um mundo onde valores como a solidariedade e a humanidade estão cada vez mais ausentes. Estes dois homens, que poderiam ser qualquer um de nós, estão perdidos, à espera de um terceiro, que nunca aparece, num cenário negro, devastado. Um território de ninguém, onde não sobra nada (o cenário apresenta o mínimo dos objetos). Parecem não ter para onde ir, como se ficar à espera não fosse uma escolha mas a sua única opção:

Estragon, *virando-se para Vladimir*: Vamos embora.  
Vladimir: Não podemos.  
Estragon: Porquê?  
Vladimir: Estamos à espera de Godot.  
Estragon, *sem esperança*: Ah, pois é. (2012:10)  
(...)  
Estragon: E se o deixássemos cair no esquecimento? (Pausa) Se o deixássemos cair no esquecimento?  
Vladimir: Ele castigava-nos. (2012:54)

Quando percebem que *Godot* não vai aparecer, o suicídio parece ser uma solução para a sua situação:

Vladimir: E agora o que é que fazemos?  
Estragon: Esperamos.  
Vladimir: Está bem, e enquanto esperamos?  
Estragon, *ainda a olhar para a árvore* – E se nos enforcássemos? (2012:18)

Mas nem isso conseguem fazer:

Estragon: Deixa estar. O melhor é não fazermos nada. É mais seguro. (2012:19)

Talvez seja o medo da solidão que os impede de suicidar. Paradoxalmente, a companhia um do outro torna-se muitas vezes intolerável. *Didi* e *Gogo* lembram um casal que se conhece há muito, está cansado da rotina, chega a considerar a presença e o toque do outro insuportável, mas que no entanto se mantém unido.

O medo da solidão expresso pelas personagens lembra algumas teorias do desenvolvimento infantil.

Sabe-se que a criança adquire a ideia de ser pessoa através do que os outros seres humanos, importantes para si, lhe devolvem e espelham. Trata-se do processo de

vinculação. É assim que o bebé constrói uma imagem de si próprio. A importância de uma vinculação segura para o desenvolvimento do bebé é tal, que a falta de ligação a outro ser humano leva ao desenvolvimento de patologias e lacunas ao nível do seu desenvolvimento emocional e cognitivo, que jamais poderão ser recuperadas (por exemplo nos casos reportados de crianças selvagens): “ O homem é feito para ser um ente social desde o princípio”. (Gleitman, [1995]: 671)

Esta peça fala de comunicação, de como ao estarmos vivos juntos cumprimos o essencial, a relação. Tem de haver pelo menos dois seres humanos para que haja uma hipótese de salvação. Apesar dos medos (da morte, dos pesadelos, do vazio ou da loucura) das angústias e doenças, *Didi e Gogo* estão juntos e há sempre uma hipótese. Talvez ainda haja uma saída.

Tendo-se um ao outro, na impossibilidade de se irem embora, comunicam: inventam jogos, pensam, tentam contar anedotas e pesadelos (tentam, não chegam a fazê-lo, como se o humor e o horror explícitos não fossem permitidos), recordam memórias antigas. São emigrantes num espaço que não é seu, tal como alguém no exílio. Vivem num mundo que não lhes pertence, a única coisa que possuem é a companhia um do outro e os seus pesadelos. Nem o espaço que ocupam lhes pertence, daí que só possam inventar formas de se entreterem.

Mesmo estes pesadelos sempre iguais, obsessivos, podem representar o lado fixo do teatro, uma espécie de máquina das obsessões que os personagens carregam.

É de destacar este caráter cíclico das peças, como que representando a rotina. Se as rotinas são necessárias e organizadoras em determinadas situações (mesmo antes do nascimento já são importantes para o ser humano), noutras vão-se transformando em desculpas para não vivermos, não arriscarmos. Quantas vezes, embalados pela rotina deixamos de realizar os nossos sonhos?

Vladimir: (...) Lá em baixo, pachorrentamente, o coveiro aplica os seus fórceps. Há tempo para envelhecer. O espaço está cheio dos nossos gritos (Escuta.) Mas a rotina é uma grande surdina. (...) (2012:51)

A única certeza que temos é a morte. Os nossos ‘gritos’ (medos, angústias, desesperos) são ‘abafados’ pela rotina. A rotina impede-nos de pensar na nossa condição.

A morte está sempre presente na peça, quer nos diálogos entre *Didi e Gogo*, quer nos

das outras personagens ‘fantasmas’. A ideia de suicídio é muito forte no texto, e, ao mesmo tempo, a vida está sempre a acontecer. O menino que os avisa que *Godot* não vem diz, implicitamente, isso mesmo: não vale a pena esperar, comecem a viver. Mas onde, diriam eles (dizemos nós), se não têm para onde ir?

Os seus pesadelos falam de temas para os quais este coletivo pretende despertar as pessoas: a ausência de compaixão, a depressão, a solidão, o poder e a repressão, a insegurança total, a falta de liberdade, a alienação.

A ligação entre os pesadelos e o texto principal faz-se em momentos de pausa de *Didi* e *Gogo*.

*Gogo* adormece quando surge o primeiro dos pesadelos, que utiliza o texto de *Passos*. Este remete para o tema da insegurança, contando a história de uma filha que tenta cuidar da mãe, que pretende ser como esta, sem no entanto saber se está a fazê-lo bem, ou até se sabe fazer alguma coisa. Os seus passos (sempre os mesmos nove) simbolizam a prisão em que se encontra, presa aos mesmos, às suas palavras e à sua rotina.

Antes de aparecer o segundo pesadelo *Didi* e *Gogo* parecem ouvir algo e escondem-se com medo. Desta vez estão acordados, mas a sua interação com os quatro homens que aparecem é muito fugaz. São novamente os quatro ‘deuses’ do prelúdio, agora como *Bam*, *Pim*, *Pam* e *Pum*. Aqui fala-se de poder, da falta de controlo das nossas próprias vidas, da forma alienada como, mesmo discordando da autoridade vigente (os nossos chefes, o governo ou a organização social) continuamos a obedecer. Um dos homens está literalmente atado; os outros não, mas nem por isso deixam de obedecer ao comando de *Bam*. Quando estes personagens saem de cena, *Didi* e *Gogo* parecem querer interagir com eles, conferindo um carácter de alucinação ao que ocorreu.

O terceiro pesadelo, utilizando o texto da peça *Vaivém*, faz referência à morte, à perda do amor, recorrendo à história de três mulheres. Poderiam ser três irmãs, ou três amigas de infância. Percebemos que são íntimas, conhecem-se bem e há muito tempo. Presas às suas recordações, frustrações e amarguras, não conseguem estar presentes. Quando estão as três juntas ficam em silêncio ou falam do passado. Quando uma delas se ausenta, as outras duas trocam segredos entre si sobre algo que diz respeito à que saiu.

O quarto dos pesadelos fala novamente de poder, de obediência, de tortura, através de quatro homens que vão contando uma história sinistra: *Bam* que inicialmente tinha o

poder é derrubado por *Pum*, o mais discreto dos quatro personagens. *Bam*, que aparentava ter o controlo total da situação como que enlouquece, o que acentua o horror da história. A personagem parece transmitir: ‘vão ao fundo disto e talvez acordem’.

No meio destes pesadelos aparece o *Menino* que, ao contrário de *Bam*, representa a luz no meio de toda esta devastação. Avisa *Didi* e *Gogo* que *Godot* não vai aparecer. Que não vale a pena iludirem-se acreditando que a solução para todos os seus problemas está no futuro. Ao dizer ‘ele não vem’, passa a consciência da evidência de que a felicidade está ali, ao alcance de todos, quase como se dissesse: ‘eu não tenho nada e sou feliz’. *Gogo* zanga-se com esta perspectiva de realidade, pois não sabe ser feliz no presente. *Didi* não ouve essa mensagem principal.

O espetáculo termina com o menino a olhar para o público, espelhando-o, dizendo-lhe que esta história não é sobre personagens distantes que nada têm a ver com ele mas que, pelo contrário, é sobre a nossa vida, sobre cada um de nós, ora príncipes ora vagabundos.

Este texto, veículo para contar uma história ao público, conta a história de um mundo sinistro, controlado por poderosos que nos deixam deprimidos, numa insegurança total.

É um facto que os grandes mestres teatrais escrevem textos imortais, que se adaptam a diversas situações, mas são as imagens que os atores transmitem, através das suas próprias vivências e imaginação, que dão ao texto dramático a sua totalidade, que o tornam vivo.

Relativamente às principais opções dramaturgias verifica-se que a estrutura do espetáculo assenta nas personagens *Didi*, *Gogo* e o *Menino*. Todas as outras histórias se entrecruzam com *Didi* e *Gogo*.

O cenário é em tons monocromáticos bem como os figurinos, predominando o preto e branco. As ligaduras brancas que envolvem a árvore revelam que está ‘ferida’. A cor das paredes, do chão e do banco é o preto. A pedra onde *Didi* se senta é azul. As personagens vestem-se de cores sóbrias, à exceção do *Menino*.

Pretende-se transmitir a ideia de que os personagens fazem parte do cenário, de cinzas e de devastação, tal como se eles próprios fossem objetos de cena. Fantasmas, parte de uma mesma coisa, formas diferentes de uma mesma essência. A sua distinção ocorre pelas histórias que contam.

As luzes são quase sempre ténues transmitindo, e reforçando, a ideia de que as personagens e histórias que vão aparecendo são pesadelos de *Didi e Gogo*.

A personagem do *Menino* transmite a ideia de ser a única realmente viva, daí que se vista de forma mais comum, como um menino se veste para ir brincar com os outros. É orgânico, sabe o que se passa, avisa *Didi e Gogo* de que não vale a pena esperar pois *Godot* não virá.

Talvez por isso, por estar tão presente, não use chapéu de coco como todas as outras personagens. Ele deve ser visto, ouvido, traz uma mensagem, a mensagem, representa a luz, por contraponto com a obscuridade do universo a preto e branco da peça.

O chapéu de coco que as restantes personagens usam é visto como uma referência ao teatro *vaudeville* e aos seus atores (Charlie Chaplin, Buster Keaton, os Irmãos Marx, etc), à comédia. Objeto marcante no universo beckettiano, é símbolo de uma Europa grandiosa que deixou de existir com a II Guerra Mundial. Permite também uniformizar as personagens, retirando-lhes a identidade.

Os objetos principais de cena (árvore, pedra e a lua) foram criados por um artista plástico, dando ao espaço um sentido de ‘lugar de ninguém’ e aos personagens da peça um caráter de ‘instalações’ de uma exposição. São aqueles que ali figuram, habitando um espaço não lhes pertence, mas poderiam ser outros, poderia ser qualquer ser humano.

### III – O Processo de Criação

No 1.º ano letivo deste mestrado (2010/2011), a obra de Beckett foi largamente abordada através de várias disciplinas, uma das quais inteiramente dedicada à sua obra, Didascália do Texto Teatral, onde foi pedido aos alunos que escolhessem uma peça de Beckett e a partir dela fizessem uma análise crítica da importância da didascália na mesma; noutra, Seminário Temáticos, os alunos foram convidados a assistir ao Ciclo de Conferências Beckett em Cena; e na de Oficina de Teatro II, onde, com vista à preparação do exercício final, foram trabalhadas pelos alunos algumas cenas de *À Espera de Godot*.

Em Oficina de Teatro os professores da disciplina acabariam por constatar que o tempo seria pouco para que os alunos, não sendo atores, pudessem ultrapassar as dificuldades inerentes à representação de personagens ‘beckettianas’. Lembro-me de, numa das aulas, o professor António Branco referir que essa tarefa seria quase como ‘começar a construção de uma casa pelo seu topo’.

No início do atual ano letivo, os alunos de mestrado foram convidados a integrar o grupo teatral A PESTE, já não como alunos mas atores. Passando da teoria à prática a conceção teatral desta escola que nos foi apresentada no mestrado, ao longo desses meses de ensaios experienciei organicamente a forma como esta forma de fazer teatro se cola ao nosso corpo e à nossa alma (assunto que aprofundarei noutra parte deste relatório).

Sendo que A PESTE se encontrava a trabalhar *À Espera de Godot*, o encenador António Branco optou por manter esta obra acrescentando, ao mesmo tempo, outras peças de Beckett, que permitiriam a inclusão de mais personagens.

A partir desta ideia propôs um desafio ao coletivo: Que peças de Beckett gostaríamos de trabalhar?

Inicialmente escolheu-se *Play, Come & Go, What Where, Ohio Impromptu* e *Footfalls*. Mais tarde *Play* e *Ohio Impromptu* deixaram de fazer parte do espetáculo e acabaram por ser inseridos excertos de *That Time*.

Escolhidas as peças, foi feito um trabalho de mesa onde, também em conjunto, as peças foram traduzidas. Esta escolha, no entanto, teve sempre presente uma dimensão ética

(caraterística desta conceção teatral): que história é que este coletivo quer contar, hoje, ao público?

Durante os ensaios pude comprovar uma ideia transmitida por António Branco e por Manuela de Freitas: a de que os textos dos grandes autores são sempre atuais e podem servir para contar várias histórias. Assisti a improvisações dos atores onde os textos foram utilizados para contar histórias com diferentes significados, fazendo sempre sentido.

Nesta conceção teatral, o texto dramático serve, como instrumento que é, para transmitir uma ideia que o coletivo enquanto tal, e os seus indivíduos em particular, estão determinados a partilhar com o público.

Manuela de Freitas refere numa entrevista:

Para mim o Teatro sempre foi isso: uma partilha de uns seres humanos, que são os atores, dizerem aos outros seres humanos: “Isto tem a ver contigo. Vê lá se isto te serve para alguma coisa. Para te conheceres melhor, para te modificares, para melhorares o mundo, para seres mais feliz.” (2011<sup>b</sup>: 5)

A história que quisemos contar neste espetáculo é atual, tem a ver com todos nós e creio que o público se identificou e (re) conheceu na mesma.

Como já tive oportunidade de referir, este relatório, tal como os outros que venham a ser concluídos pelos alunos deste curso de mestrado, pretende contribuir para o projeto de investigação *Teatro e Linhagem: um caso austríaco-argentino-português*, coordenado pelo Professor Doutor António Branco. Este visa a construção de um glossário, a partir do património lexical desta conceção teatral que tenho vindo a referir.

Cada um dos alunos vai refletir sobre o seu processo criativo durante a construção deste espetáculo, tendo por base quatro vocábulos. No meu caso considerei importante incluir também experiências que tive durante as aulas de Oficina de Teatro, bem como outras que pude observar em companheiros d’ A PESTE.

Assim farei a análise de todo este processo através dos termos: Presença, Autoconhecimento e Moral. Como o fato de estar grávida me impediu de participar no espetáculo como atriz, importava ainda analisar como foi para mim o aspeto da cocriação ao assumir a função de dar texto (auxiliar os outros atores como ‘ponto’), fazer as luzes, etc, enfim, participando da forma que o coletivo precisou de mim para contar esta história da melhor maneira possível.

## Conceito 1

### A Presença

Do latim *praesentia*, no dicionário podemos encontrar diferentes significados para a palavra: «facto de estar num lugar determinado», «facto de comparecer num determinado lugar», «aspeto físico», «figura», etc. Em sentido figurado poderá ser: «qualidade de pessoa que se faz notar pela sua personalidade ou aspeto exterior», «individualidade», etc. (Dicionário Eletrónico da Porto Editora).

Numa perspetiva teatral, o termo tem sido utilizado com dois significados diferentes: «estar (no) presente» e «ter presença». Ariane Mnouckine é uma das autoras que nos alerta para o fato de existirem diferenças entre esses dois significados:

Quando, no trabalho, digo não se está suficientemente no presente, isso nada tem a ver com o que você chama de “presença”. Na França se diz: “Tal ator tem presença” ou, então, “tal ator não tem”. Se ele não tiver presença, então não é um ator. É muito chato um ator que não tem presença. É uma ausência, na verdade. Um ator que age, quer dizer, que atua e está no presente, obviamente tem presença. Aliás, não é ele que tem presença. É a personagem que, naquele momento, tem presença.

É por isso que não gosto muito dessa expressão bem parisiense que diz “tal ator tem uma presença formidável”. Se ele tiver presença demais, também não é bom, porque, então, o que fazer com a presença de Agamênon? Portanto falar da presença tornou-se um jargão profissional, corporativo, que não é necessariamente justo.

O que dizemos é o seguinte: o teatro é aqui, agora, de verdade, imediatamente. São pequenas regras que nos colocamos. O teatro é aqui, quer dizer se estiver em Verona, na manhã do casamento de X, é lá que está, não em outro lugar, nem ontem. (1995:90)

De forma explícita, Mnouckine refere que o ator que está (no) presente permite a presença da própria personagem. Manuela de Freitas considera que o processo criativo torna presente o que a atriz designa como a ‘terceira coisa’ isto é, a junção entre a atriz e a personagem que interpreta:

É um ritual libertador, criativo. Partindo do princípio que eu sou toda a gente e que tenho em mim todas as personagens, eu, Manuela de Freitas, vou ao encontro daquela personagem e a uma certa altura gera-se uma terceira coisa. Por isso fala-se em criação. Caso contrário a Lady Macbeth, ou a Mary da *Longa jornada*, seriam sempre iguais, quer fosse a Marie Casarès, quer fosse a Manuela de Freitas. Eu estou a revelar-me como não me revelo em mais lado nenhum. É ao longo das personagens. É por isso que é tão doloroso e tão extraordinário.

Nesta escola/pedagogia teatral o conceito de presença é da maior importância. O ator deve saber estar presente, naquele local, sem se preocupar com o que fez, sem pensar no que vai fazer.

António Branco define a presença como a ‘sincronia total entre o pensamento, o corpo e

as emoções' (2011<sup>b</sup>:145), na senda do que diz Manuela de Freitas sobre o mesmo assunto:

A essência de um ator é a presença. É o instante, é ter a noção de que só existe o agora, não existe passado nem futuro, e que cada momento é único e irrepetível. É a essência da arte do ator. É preparar-se durante um mês, dois meses, para conseguir compreender um personagem e conseguir vivê-lo, diante de um público. Vivê-lo totalmente, absolutamente, àquela hora, naquele dia. Por isso é que se diz que o espetáculo nunca é igual todos os dias, não é só porque o público é diferente, é também porque o público é diferente, mas é porque a arte de representar é uma arte de vida, totalmente vivida naquele momento. O teatro é um ato que exige a presença total do ator. (2006: 3)

Antes de o conceito ser aplicado ao teatro ocidental, várias correntes religiosas e filosóficas orientais, como o budismo ou o Yoga, abordaram este conceito. No budismo é através da presença que o ser humano consegue aceder à sua essência, esta é a via que permite o encontro com o verdadeiro ser.

Herrigel salienta como no Zen (corrente específica do budismo) a prática do tiro ao arco representa:

(...) um exercício da consciência, com o objetivo de a pôr em contato com a realidade última. Assim, não se pratica o tiro ao arco no mero intuito de acertar no alvo (...) acima de tudo pretende-se harmonizar o consciente com o inconsciente.

(...) O ser humano é uma criatura pensante, mas as suas grandes obras realizam-se quando ele não pensa nem calcula. Após longos anos de treino na arte do esquecimento-de-si, o objetivo é o de recuperar o «estádio da infância». Uma vez atingido a pessoa pensa, embora não pensando. Pensa como a chuva que cai do céu; pensa como as vagas que se levantam no mar (...). Na verdade, ele próprio é a chuva, o mar, as estrelas, o verde. ([1953]:7)

Esta atitude, que pode ser aplicada às várias artes orientais bem como ao teatro, é verdadeiramente estar (no) presente, é ser, é um estar individual tendo ao mesmo tempo consciência do todo.

A influência desta corrente oriental é visível em autores como Grotowski na importância que este atribuiu ao estar no «aqui e agora». Tendo em vista esta perspetiva, percebe-se como para Manuela de Freitas a presença é a essência do ator enquanto para Grotowski é a essência do próprio teatro:

E, quando, um belo dia, descobrimos que a essência do teatro se não encontra na narração de um acontecimento, nem na discussão de uma hipótese com o público, nem na representação da vida tal como nos surge no exterior, nem mesmo numa visão mas sim que *o teatro é um ato realizado aqui e agora no organismo do ator*, na presença de outros homens quando descobrimos que a realidade teatral é instantânea, não uma ilustração da vida, mas qualquer coisa que com a vida se liga por analogia, quando compreendemos tudo isto, então fazemos a nós próprios a pergunta: não falava Artaud precisamente disto? ([1969]:82)

E não será a 'via negativa', proposta pelo autor, uma forma de chegar à presença? Vejamos:

Se o ator está consciente do seu corpo, não pode penetrar em si próprio, nem revelar-se. O corpo tem de estar liberto de toda a resistência. Tem de, virtualmente, deixar de existir. (...) Mas o fator decisivo neste processo é a exploração pessoal do ator. Este deve aprender a utilizar o seu papel como se fosse um bisturi - para a si mesmo se dissecar. (...) O importante é usar o papel como um trampolim, um instrumento com o qual se estuda o que se oculta por trás da máscara quotidiana - o núcleo íntimo da personalidade - para o sacrificar, para o expor. ([1969]:35)

Percebo assim como determinados rituais praticados nos ensaios d' A PESTE, como o trocar de roupa e o aquecimento, são tão valorizados nesta conceção teatral. Ao trocar de roupa deixo as roupas mundanas, largando, simbolicamente, algumas das máscaras sociais que escolho para estar no dia-a-dia. Envergar roupas neutras e confortáveis específicas para aquele espaço permite-me, automaticamente, ficar mais livre para a criação.

Para além disso, o aquecimento realizado pel' A PESTE (que inclui diferentes exercícios oriundos de técnicas como o Do-in ou o Yoga) serve precisamente para desenvolver a presença, o estado de atenção, prontidão e expressividade do corpo. Finalizando o aquecimento com 'o jogo da bola'<sup>4</sup> onde qualquer distração impossibilita a sua execução, também se promove este estado de atenção/alerta.

Acordando o corpo, identificando tensões e, desejavelmente, livrando-nos delas, procura-se promover um estado de presença propício à criação. O corpo torna-se um veículo facilitador do que se pretende fazer no ensaio e não um obstáculo. Curiosamente, é o processo de tomada de consciência do corpo que o aquecimento permite que irá possibilitar a sua libertação. Ao perceber o estado em que o corpo se encontra (p.e. cansado, ativo, com dores, etc.) poder-se-á melhorar a sua condição ou então, na impossibilidade de o fazer através dos exercícios do aquecimento, o conhecimento desse estado permite que não nos deixemos dominar por ele.

A atitude com que estou nos ensaios, questionando-me sobre: 'porque estou ali?'; 'qual o significado daquele espaço?'; 'como escolho entrar na sala?'; 'que conversas tenho no ensaio, e durante os intervalos?'; dá corpo à minha concentração e disponibilidade (fatores indissociáveis da presença e da criação). Não é que a presença destes elementos signifique que a inspiração vai surgir mas como "a inspiração é uma grande dama que só entra numa casa bem arrumada" (Stanislavski apud Freitas, 2006:6) esta minha inteireza, este meu estar (no) presente, poderá não só facilitar o meu processo de criação mas também o dos restantes elementos do coletivo (como aprofundarei mais adiante).

---

<sup>4</sup> "Os alunos são dispostos num círculo à distância dos respectivos braços. É-lhes entregue uma bola que devem atirar, receber e imediatamente voltar a atirar a outro, em duas modalidades: - 1ª fase: cada um tenta fintar os outros, quando atira a bola; - 2ª fase: criam um ritmo colectivo harmonioso e muito veloz." (Branco, 2011<sup>a</sup>: 24)

Sendo o trabalho com o corpo uma forma de permitir que o ator o esteja (no) presente, importa refletir sobre esta questão.

Azevedo (2002) aponta diferentes concepções do corpo do ator no teatro, bem como técnicas e filosofias (muitas delas orientais) que procuram trabalhar o corpo fora dos palcos, mas que acabaram por ser utilizadas na técnica teatral. Entre as várias correntes teóricas analisadas no livro, verifica-se que questões como a emoção, os sentimentos, a razão e a imaginação no trabalho do ator se encontram relacionadas com o seu corpo.

A autora sublinha que, no contexto teatral, esta questão começou por ser trabalhada por Stanislavski através do Método das Ações Físicas:

“ [...] o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento.” (Stanislavski apud Azevedo 2002:11)

Para Stanislavski a integração corpo/mente é responsável pela organicidade e veracidade da interpretação do ator.

Analisar o meu processo criativo tendo por base o conceito de presença leva-me a recordar dificuldades que senti em determinados exercícios ou improvisações nas aulas de Oficina de Teatro, e em ensaios d' A PESTE, que têm precisamente a ver com falta de organicidade.

A minha falta de presença em momentos nos quais os professores da disciplina nos propuseram situações de improvisação com base em determinadas premissas levou a que não conseguisse reagir de forma ativa, criativa e orgânica, a estes pedidos. Outros momentos houve em que estive disponível para a improvisação, interagindo com os meus companheiros, encontrando soluções para os imprevistos que surgiam. Nesses momentos estive presente, disponível para jogar, para criar um personagem, rendida ao “se mágico” de Stanislavski, importando-me apenas com o que se estava a passar no espaço sagrado naquele momento, atenta ao coletivo do qual eu fazia parte, verdadeiramente no «aqui e agora».

A ausência da presença bloqueia a minha disponibilidade para brincar. Nesses momentos a minha mente está identificada com pensamentos que nada têm a ver com aquele espaço, tempo ou situação, como: ‘E agora, o que é que vou dizer?’; ‘Não me ocorre nada!’; ‘Será que vou ser capaz de criar algo de interessante?’; etc. Tratam-se de

pensamentos ligados ao passado - a identificação com situações nas quais já senti dificuldades - ou ao futuro - a expectativa relativamente à concretização do que é proposto.

Féral expõe algumas das considerações de Ariane Mnouckine acerca da relação entre presença e teatro que confirmam esta minha crença:

A narrativa acontece no palco na instantaneidade do momento, diante do espectador, em colaboração com os outros atores, e o ator deve saber inscrever-se nessa instantaneidade e estar presente. Para isso, é preciso que se concentre não *no que vai acontecer* em palco ou *no que aconteceu*, mas no que acontece naquele instante.

Mnouckine exige que o ator esteja inteiramente, absolutamente, no *presente*.

Além disso, é preciso que o ator saiba renunciar ao que previu para apreender o que se lhe apresenta. (...) Para ela, o importante é que o ator se torne um visionário e acabe por acreditar, por ver, (...) por crer naquilo que representa, naquilo que é, naquilo que encarna,... (2010:46)

Para Eckart Tolle a falta de consciência da presença, de que só existe o aqui e agora, é causadora de medos, frustração, fobias, nervosismo, ansiedade, etc. E a mente discursiva, o grande obstáculo à presença:

Para o ego, o momento presente praticamente não existe. Apenas o passado e o futuro são considerados importantes. Esta total inversão da verdade explica o facto de a mente ser tão disfuncional quando está a funcionar como ego. O ego preocupa-se constantemente em manter vivo o passado, porque, sem ele, quem seria você? Projeta-se constantemente no futuro para garantir a continuidade da sua sobrevivência e para procurar aí algum tipo de libertação ou de satisfação. Ele diz: "Um dia, quando isto, ou aquilo, acontecer, eu vou sentir-me bem, feliz, em paz." (2001:24)

A mente, quando identificada com o ego, elabora um discurso permanente que impede a manifestação da presença.

Segundo Thomas Richardson, tanto Stanislavski como Grotowski referem que a mente discursiva, ao não permitir a manifestação da presença, é responsável pelo bloqueio das reações orgânicas. O mesmo autor salienta:

Organicity can also be in a man, but it is almost always blocked by a mind that is not doing its job, a mind that tries to conduct the body, thinking quickly and telling the body what to do and how. (1995: 66)

No caso deste ator, o domínio da mente ocorreu através do corpo. A mente aprendeu a ser passiva, reconhecendo que o corpo também tem a sua forma de pensar:

The first factor of order was, in my case—and this can be different for actors of different types—the body. Its organic stream began to speak strongly enough that the mind could no longer block it or so easily get in its way. The mind also began to learn at which moment to be passive, or to speak positively, in order to help unblock the body's process, guarding, at the same time that the structure would be maintained. In other words, the mind started to learn that it was not the unique ruler, that the body also has *its own way of thinking*, if the mind would just let the body do its job. As my mind started to learn to be more passive, my body had an open field in which to be active; (1995: 68).

A propósito desse assunto, António Branco reforça como o fluxo mental é o maior obstáculo à aprendizagem da presença:

Nas aulas de OT1, é justamente nas «operações mentais complexas» e nos «esquemas de pensamento» que subjazem os maiores obstáculos à entrega dos alunos à experimentação, porque são eles que impedem «mais ou menos conscientemente e rapidamente» a sua organicidade, visto que neles se refugiam e através deles se exprimem todos os fatores da inibição social e moral. Quando for apresentado e discutido o conceito de «presença», uma das capacidades mais básicas que o ator tem de desenvolver e dominar, verificar-se-á que é no fluxo mental permanente a que estamos todos mais ou menos sujeitos que reside o maior escolho à consecução da arte de representar no chamado «aqui e agora». (2011<sup>b</sup>:28)

Mas o conceito de presença é importante não só para o ator que está a representar mas para o próprio coletivo que assiste. A este propósito recordo um dos ensaios d' A PESTE no qual o encenador, António Branco, chamou a atenção de alguns de nós para o facto de estarmos desatentos e algo adormecidos em determinado ensaio. Evidentemente que sei tratar-se de um desrespeito um dos elementos do grupo estar a ensaiar, ou a improvisar, e os restantes não estarem atentos. Mas nesse dia percebi como a questão ultrapassa o plano da moralidade, encontrando-se antes no da ética e da técnica. É que se eu não estiver acordada, disponível para o que está a acontecer em cena, quem está em palco sente: não estando (no) presente atrapalho a sua técnica. Trata-se de um obstáculo a dificultar um processo de criação que por si só já é complicado.

Questionada pelo Professor António Branco relativamente à forma como revelava, sempre, uma atenção total para com quem se encontrava em cena, uma das nossas companheiras afirmou: “não consigo não estar lá”. A verdade é que essa sua atitude se destacava no grupo. Destacava-se porque sabemos a sua importância e influência em cada um de nós, e no todo.

Recorrendo a alguns conceitos da física, Olsen salienta que:

Os cientistas, agora, deram-se conta de que toda matéria, num plano subatômico, é na verdade um padrão de energia que se move e reage de acordo com conhecidas e, às vezes, desconhecidas leis. Espantosamente, essa energia age não somente como partículas, mas também como ondas (condição que ainda é um mistério). Essas ondas interagem umas com as outras sendo que dessa interação resultam vários fenômenos. (...) nós de fato emitimos e recebemos energia vibratória. (...)

Considere a plateia um sistema massivo de oscilação, uma verdadeira bateria de energia. Quando essa bateria é levada a concentrar a sua energia sobre, digamos, a atriz A, esta estará recebendo uma dose de energia vibratória externa à sua experiência comum. Se a atriz teve ensaio e preparação, pode carregar o seu instrumento com essa energia e, por meios práticos, transformá-la numa impressão condensada e refinada. Ela literalmente pode vibrar uma corda em si própria, sendo que a alma da plateia responderá com simpatia a esta vibração.

Se o instrumento da atriz está avariado ou é incapaz de manipular o súbito jato de energia, ela irá, na maioria das vezes, barrar o fluxo para se proteger a si mesma ou se tornará descontrolada, permitindo que a energia deturpe, precipitadamente o seu desempenho. Esta carência de habilidade é sentida pela plateia, naturalmente, e governa a sua prontidão para concentrar a sua atenção. E se você perde a atenção de uma plateia, bem...o espetáculo fracassa. (2004:39)

Pessoalmente, se estou a ensaiar ou a improvisar e percebo que existe aborrecimento, cansaço, ou quaisquer sinais de desatenção, por parte dos outros elementos isto retira-me a presença, deixo de ter disponibilidade para prosseguir o ensaio com o tempo e a concentração que este exige. Projeto-me no futuro e quero terminar o ensaio o mais rapidamente possível. Se pelo contrário sinto disponibilidade por parte de quem não está em cena, a minha entrega aumenta.

A minha falta de presença, no entanto, pode ser perturbada não só por sinais menos positivos de quem vê mas também pelo seu entusiasmo. Quando alguém se ri de algo que faço também me leva a pensar: 'Que bom, devo estar a fazer bem. Parecem estar a gostar do que estou a fazer'. Fico presa ao meu ego, o que me retira do presente e me faz perder o sentido daquilo que estou a contar.

Também verifiquei que acontece algo de muito semelhante em alguns dos meus companheiros, tanto em situações de improvisação, como na representação de partes do espetáculo. Quando provocam o riso em quem está a assistir alguns têm tendência a passar para um registo exibicionista.

Para o ensaio acontecer da melhor forma possível é tão importante a atenção (presença) dos atores em cena, como a dos que não estão. Só isto permitirá que a energia flua entre todos os elementos, tornando os ensaios num ato de comunhão coletiva, e mais tarde entre o grupo e o público. Como destaca Stanislavski, o teatro é uma arte que, não só depende do coletivo, como nasce deste:

Neste empreendimento, um trabalha por todos e todos por um. É preciso haver responsabilidade mútua (...) Nossa arte tem raízes no esforço criador coletivo. Isto requer uma atuação de conjunto e todo aquele que prejudicar esse conjunto comete um crime, não só contra os seus colegas, como também contra a própria arte de que é servidor. ([1938]: 342)

Peter Brook realça que:

Há lugar para discussão, para pesquisa, para o estudo da história e dos documentos, bem como há lugar para urrar, uivar e rolar no chão. Há também lugar para relaxamento, informalidade, camaradagem, mas há também uma hora para silêncio, disciplina e intensa concentração. ([1975]: 181)

Leite e Silva (2007) salientam como para Brook a base do evento teatral é a tríade mundo interior – outros atores – público, e como a verdade cénica surge a partir do desenvolvimento dessas relações:

O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem existir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com a sua vida interior, com seus colegas e com o público. (Brook apud Leite e Silva 2007:5)

Perceber que a minha falta de presença se tratava de um obstáculo permitiu-me ficar mais atenta, presente, aproveitar melhor o momento do aquecimento, e desenvolver uma atitude mais empática para com quem está em cena.

## Conceito 2

### Autoconhecimento

Para uma abordagem do autoconhecimento, de que no dicionário encontramos a seguinte definição: *o conhecimento de si próprio*<sup>5</sup>, importa primeiramente contextualizar o conceito.

Ainda que o teatro praticado na ‘escola’ em apreço tenha muito a dizer sobre a demanda do autoconhecimento, orientado para desmascarar, para ajudar o ator a confrontar-se com o que realmente ele é, isto é para se autoconhecer, não inundando-se de conhecimento e de competências, mas tomando consciência de si através de outras orientações; torna-se necessário aflorar outras temáticas que não o teatro.

A questão do autoconhecimento atravessa todo o pensamento humano. Brun salienta que:

O templo de Delfos trazia inscritas no seu frontispício diferentes fórmulas de sabedoria entre as quais o célebre: «Conhece-te a ti próprio», de que Sócrates faz a trave mestra do seu pensamento. (...) Importa primeiro que tudo sublinhar que esta fórmula célebre não se limita, para Sócrates, a uma máxima que convida à introspeção, ou à descrição caracterológica de um sujeito que procura percorrer a periferia da sua individualidade. (1984: 77)

O conhece-te a ti próprio é, com efeito, um convite a que se profunde [sic] a condição humana de que um conhecimento enciclopédico da natureza das coisas, ou as diferentes técnicas do saber fazer, se arriscam constantemente a desviar-nos. (1984: 78)

Nietzsche, que na *Origem da Tragédia* destitui o socratismo, segue obviamente uma outra orientação filosófica. O corpo, em toda a sua amplitude, e profundidade, ocupa um lugar e um valor que Sócrates decerto contestaria. Nietzsche afirmava que conhecer a nossa natureza é aceitar aquilo que em nós é desconhecido e instintivo.

Na *Origem da Tragédia*, através da dicotomia apolíneo/dionisíaco, o filósofo expõe como a tragédia grega (antes de autores como Eurípedes) permitia a manifestação do irracional. A presença do coro na tragédia possibilitava o sentimento de unidade entre seres humanos, bem como a sua catarse:

---

<sup>5</sup> Dicionário *online* da Porto Editora.

A aparição do coro permitia restabelecer a unidade perdida, superando o conflito permanente resultante da condição individual: “é esse o efeito mais próximo da tragédia dionisíaca, o facto de o Estado e sociedade, e em geral as clivagens entre um ser humano e outro, darem lugar a um poderosíssimo sentimento de unidade.” (p.58) A tragédia era para o grego muito mais que um mero espetáculo, devido à plena identificação do espectador com o coro, que criava um distanciamento em relação ao sofrimento do herói, e permitia consumir um desenlace redentor para a sua tragédia. Segundo Nietzsche, a intervenção redentora do coro transportava o espectador numa autêntica “convulsão”(…) (Sousa, 2003: 2)

Marques reforça esta perspetiva assinalando como negar Dioniso, ou a sua manifestação, pode ser fatal para a nossa saúde mental:

O roubo dionisíaco é sobretudo o quebrar do medo das barreiras que teimam em impedir, qual moda insolente, no dizer de Nietzsche o cair das muralhas que o preconceito institui entre os homens, impedindo-os de se diluírem no Uno, teimando persistir na forma da individuação, que na pobreza circunscrita que a determina, acaba por se dimensionar, como um significativo obstáculo, à irmandade dos homens.

Repare-se que só se fere quem deliberadamente está desatento aos sinais da sua própria natureza, quem se olvida de si e não reconhece a sua natureza instintiva, remetendo-se assim para uma negação de si que equivale à arrogância de quem nega a vida.

Para esse, mais cedo ou mais tarde as pulsões tremendas que se vão libertando, apesar dos esforços repressores da racionalidade, acabam por destruir os seus entes de origem.

Num certo sentido, tratou-se de um importante défice de sabedoria, provinda precisamente da parte de quem se julgando sábio se comporta como um louco, pois que decepar uma parte de si, porque a não reconhece nem domina, fere o próprio sentido da autoconservação. Um pouco como curar a dor de um membro, atirando-o fora.

E todavia, a parte recusada é pertença de si... Daí a força destrutiva que lançamos sobre nós próprios quando pretendemos negar a nossa natureza ou parte dela. (2010: 19)

Traçando uma analogia com a experiência de Manuela de Freitas, constatamos como nesta conceção teatral a parte irracional, ‘dionisíaca’, não só não é negada como é abraçada pelo ator. Percebendo-se também melhor como se manifesta o tal sentimento de unicidade:

Este deixar-se ir, comporta que o ator, mediante dados exercícios, seja capaz de sair de si, abandonar durante breves instantes o seu eu consciente, defensivo, reservado e racional e deixar-se tomar pela cólera ou pela dor que o personagem deveras sente, por sua mediação.

É na busca desta autenticidade que o ator, aproveitando esse momento privilegiado, sai de si, em termos dos mecanismos de autodomínio, na busca introspectiva da sua própria dor, do seu próprio ciúme e amor, que darão intensidade à personagem e a tornarão autêntica.

(...) Então o ciúme que deveras sentiu algures na sua vida pessoal, não é mais o seu ciúme, mas o ciúme universal que ajuda a perceber a tragédia presente em Medeia, rejeitada por um marido leviano. É o ciúme que cada um de nós pode viver em situação análoga. (Marques, 2010: 75-76)

João Mota, sublinhando a importância que um teatro assim (onde ator e encenador perseguem o desígnio do autoconhecimento) tem para a vida de quem por ele se deixa tocar, não deixa de indicar como este é um caminho *doloroso* de percorrer:

Se é verdade que todos somos dotados de um lado obscuro, as mais das vezes até para nós, inibido que está por processos educacionais, o teatro permite retirar sem custos significativos do sujeito/espectador, a tampa recalçadora que a educação e a socialização lhe colocaram.

O criador, no caso o encenador, deve ser capaz de ir ao fundo de si mesmo, na busca do “ eu interior, profundo” e à dimensão mais obnubilada de si mesmo.

É preciso perder-se para encontrar o ponto zero que permite a originalidade, no sentido de fugir ao comum, ao já visto, procurando a autenticidade que habita o criador, ultrapassando a necessidade de fazer meras imitações.

(...) Ora, o teatro permite recuperar a riqueza que reside em nós, destapando o que constitui o orgânico, o que subjaz no mais fundo e por vezes oculto de nós mesmos. (João Mota apud Marques, 2010: 82)

Na área da Psicologia esta tem sido uma questão crucial para os investigadores. Muitas das correntes assentam os processos de cura do paciente exatamente no conhecimento de si próprio. Através de um processo psicoterapêutico, ou simplesmente de apoio psicológico, este procura saber mais sobre o seu próprio comportamento, quais as suas causas, e como modificá-lo de forma efetiva. Mais recentemente, também as neurociências se têm dedicado a investigar esta questão.

Freud terá sido um dos primeiros investigadores a afirmar que grande parte do que motiva o comportamento humano escapa à consciência, seguindo-se muitos outros:

Freud saw as major aim of psychological research ‘to prove that the ego is not master in its own house’(...) Since then, many psychologists have shared Freud’s skepticism about people’s capacity for self-knowledge (Vazire and Carlson 2010: 606)

Para Freud, o conhecimento dos processos mentais do inconsciente possibilitado pela psicanálise seria um passo importante para se ser mentalmente mais saudável.

Carl Rogers, psicólogo precursor da corrente humanista, advogava que o autoconhecimento, e a aceitação do que existe em nós, aproxima-nos da mudança e da cura:

(...) descobri que sou mais eficaz, quando me posso ouvir a mim mesmo aceitando-me, e quando posso ser eu mesmo: tenho a impressão que, com os anos, aprendi a tornar-me mais capaz de me ouvir a mim mesmo, de modo que sei melhor do que antigamente o que estou a sentir num dado momento (...). Poder-se-ia dizer, por outras palavras, que tenho a impressão de me ter tornado mais capaz de me deixar ser o que sou. Tornou-se mais fácil para mim aceitar-me a mim mesmo como um indivíduo irremediavelmente imperfeito e que, com toda a certeza, nem sempre atua como eu gostaria que atuasse. (1967: 28)

Tudo isto pode parecer uma direção muito estranha a seguir. Parece-me que é válida pelo curioso paradoxo que encerra, pois, quando me aceito a mim mesmo como sou, estou a modificar-me(...) não podemos mudar, não nos podemos afastar do que somos enquanto não aceitarmos profundamente o que somos. Então a mudança parece operar-se mesmo sem termos consciência disso. (1967:29)

Mais adiante voltarei a abordar alguns autores da área da Psicologia para os quais o autoconhecimento é crucial. Para já importa dizer que se, por um lado, os depoimentos de João Mota e Manuela de Freitas nos dão a garantia de que o teatro nesta conceção teatral é um meio privilegiado para o encontro connosco próprios, constatamos que por

muita motivação que um ser humano tenha em fazer esse percurso, trata-se de um caminho complicado e ao qual se podem colocar inúmeros entraves. Na perspectiva psicanalítica nomeadamente, os mecanismos de defesa são evidenciados como obstáculos a este processo.

Tome-se como exemplo exercícios teatrais onde se procura aquilo de que falavam Manuela de Freitas ou João Mota: o obscuro, o oculto, ou o descontrolo. Nestas práticas teatrais podemos recorrer a mecanismos de defesa (como a negação, a racionalização, etc.) que nos permitem manter uma visão de nós próprios que nos é familiar, que controlamos. Não só porque a nossa mente eventualmente nos vai dificultar esta busca, mas porque o próprio meio que nos rodeia nos impele permanentemente à razão, ao controlo das nossas emoções, a escapar à dor.

Esta autoinvestigação pode levar-nos a descobrir coisas que preferíamos não saber, ver facetas que gostaríamos de não aceitar, abrir a porta a sentimentos que, em situações normais, optaríamos por deixar ocultos. Se em determinada improvisação vejo imagens que não esperava encontrar, mas que sei que vão servir para construir, com autenticidade, o sentimento de determinada personagem, posso sempre optar, ou não, por usá-las. Negando-as, não vou dar o melhor de mim, mas sim uma versão pobre daquilo que poderia acontecer.

Neste processo, parece-me que o mais importante são os fatores disponibilidade, aceitação e entrega. E a grande pergunta que coloquei a mim própria, quando confrontada com imagens menos prazerosas foi sempre: Quanto de ti estás disposta a mostrar?

Grotowski, um dos mestres teatrais de referência na conceção do ator e do teatro em apreço, vê como essencial o conceito em questão, afirmando que o ato teatral se constitui como um processo de autoconhecimento não só do ator como também do público.

No que se refere ao ator, o autor procurava fazer um trabalho de investigação sobre o próprio, sendo a autodescoberta um processo inevitável:

Porque nos interessa tanto a arte? Para vencermos as nossas fronteiras, para ultrapassarmos os nossos limites, para enchermos o nosso vazio – para nos realizarmos. Não é uma condição, mas um processo no decurso do qual o que em nós é obscuro lentamente transparece. Nesta luta da verdade de nós próprios, neste esforço para arrancar a máscara quotidiana, o teatro, com a sua percepção carnal, sempre me pareceu uma espécie de provocação. ([1969]:19)

Existe algo de incomparavelmente íntimo e produtivo no trabalho com o ator que a mim se confia. Tem de ser atento, confiante e livre, pois o nosso labor consiste em explorar as suas capacidades ao extremo. (...) O ator renasce – não só como ator, mas também como ser humano – e, com ele, renasço eu. É uma forma inábil de o exprimir, mas o que se verifica é uma total aceitação de um ser humano por outro ser humano. ([1969]: 23)

A interpretação do papel seria o meio que permitiria ao ‘ator-santo’ (designação atribuída pelo autor ao estado que se pretendia que o ator alcançasse) conhecer-se a si mesmo, profundamente:

Mas o fator decisivo neste processo é a exploração pessoal do ator. Este deve aprender a utilizar o seu papel como se fosse um bisturi – para a si mesmo se dissecar. (...) O importante é usar o papel como um trampolim, um instrumento com o qual se estuda o que se oculta por trás da máscara quotidiana – o núcleo íntimo da personalidade – para o sacrificar, para o expor. ([1969]: 34)

Já no que concerne ao público, Grotowski pretendia dirigir-se a um público que faria mais do que simplesmente assistir a um espetáculo, mas que se deixaria ‘contagiar’ por ele. Pressentimos pelas suas palavras que se trataria de um espetador particular, alguém com sentido de ética:

O que nos interessa é o espetador que quer realmente, através do confronto com o espetáculo, analisar-se a si próprio. O que nos interessa é o espetador que não se fica por um estádio elementar de integração psíquica, muito satisfeito com a sua pobre estabilidade geométrica e espiritual, sabendo exatamente o que é bom e o que é mau, e alheio a dúvidas. (...) antes àquele que empreende um processo sem fim de autodesenvolvimento, cuja inquietação não é geral, antes dirigida para uma busca da verdade sobre si próprio e a sua missão na vida. ([1969]:38)

Para Manuela de Freitas é pela vivência do ator que o público, à semelhança dos que assistiam às tragédias gregas, se revê e experiencia um processo catártico:

Na verdade o espectador vai ao teatro, no caso à tragédia, para ver a alma humana, a sua, revolvida até às entranhas, como diria o professor Fernando Amado. Não se vai ver Medeia a matar os filhos senão para vivenciar o contexto extraordinário que faz a mãe extremosa, a mulher comum sentir-se de tal modo encurralada pelos acontecimentos, que decida cometer um ato tão horroroso e extremo.

Ao ver Medeia vivenciamos Medeia, não matamos os filhos, mas fazemo-lo simbolicamente, tomados por arrepio sagrado de estarmos perante algo que transcende de tal modo o sentido comum que acaba por justificar o que em outro contexto seria inaceitável e meramente disforme. (apud Marques, 2010: 77)

Durante o curso de mestrado, sobretudo nas aulas de Oficina de Teatro, parte do processo de trabalho que vivenciámos, enquanto alunos, consistiu no ‘arrancar de máscaras’ de que fala Grotowski.

O aquecimento, exercícios como ‘O Nome’, ‘Eu sou o outro’, ‘Diabólico e Angélico’, e as improvisações permitiram tornar conscientes: algumas das limitações e capacidades do meu corpo; determinados constrangimentos que eu tinha, por exemplo relativamente à inibição; identificar a minha exibição; revelar alguns dos meus clichés, defesas, etc.

‘O Nome’ é um exercício no qual nos encontramos sentados, de olhos fechados, e vamos sendo guiados, em grupo, numa visualização desde o interior do nosso corpo, ao seu exterior, incluindo a personalidade. Lentamente identificamos características positivas, negativas, e repetimos para nós mesmos, ao longo do exercício, ‘isto sou eu’. No final do exercício, e à medida que cada um de nós se for sentindo preparado, abrimos os olhos e dizemos ‘eu sou (o nosso nome)’.

Foi um dos primeiros exercícios que fizemos nas aulas de Oficina de Teatro e saliento-o como um momento marcante. Pela primeira vez vi realmente, e tive a sensação de ser vista, pelas pessoas que estavam a fazer o exercício. Foi um momento forte, pois não é habitual expormo-nos desta forma a outros seres humanos. Na altura, o conhecimento que tínhamos uns dos outros era superficial, ainda assim constatei que quando executado com honestidade, o exercício permite uma auto e hetero-revelação difícil de assumir, por vezes até para nós mesmos.

‘Eu sou o outro’ é um exercício no qual cada um dos elementos do grupo, sentado em círculo, vai olhando para os outros e identificando características de que gosta e de que não gosta, quer em termos de fisionomia, quer em termos de caráter, repetindo para si mesmo ‘Eu sou o outro’. Este exercício, obriga-nos a olhar de frente para a nossa timidez, para a insegurança de nos sentirmos observados, assumir que ‘muito mais é o que nos une que aquilo que nos separa’, e assim, aprofundar o nosso autoconhecimento através da identificação com o outro.

No exercício ‘Diabólico e Angélico’, o professor vai guiando os alunos, que se encontram de olhos fechados, para que identifiquem tudo aquilo de que não gostam, desprezam, preferiam não ter, o horror, o absurdo, o cruel, que conhecem em si mesmos, nos outros, e no mundo. É uma espécie de destilar do mal. Pouco a pouco, o som deve sair, sem censura, e cada um dos elementos vai-se alimentando também da voz dos outros. A determinado momento o professor dá indicações para que comecem a identificar em si a voz de um anjo e a acompanhá-la.

Este exercício, catártico, permitiu-me constatar a proximidade que existe entre seres humanos relativamente a certas imagens, designadas por Jung de arquétipos: “O arquétipo é sempre uma imagem que pertence à humanidade inteira e não somente ao

indivíduo” (2000:168); perceber que temos dentro de nós o melhor e o pior; e aceitar melhor a minha humanidade.

Manuela de Freitas expressa assim esta multiplicidade de seres que existem em nós e que, paradoxalmente, nos permitem expressar a nossa universalidade:

Porque é verdade que se vocês me perguntarem que é que eu sou, eu não sei responder. Mas ao mesmo tempo tenho uma noção de uma grande inteireza, de saber muito bem quem sou. Tenho porque não me assusto com nada que me acontece. (...) O ator tem essa segurança e simplicidade. Nós somos uns seres extraordinários, e temos tudo cá dentro. E quem julga que não tem, está enganado. E um dia destes assusta-se. Mais vale não se assustar e começar a reparar que tem. O problema é de administração. (2006:19)

As situações de improvisação constituem-se como momentos privilegiados para que o ator descubra as suas ‘subpersonalidades’, termo utilizado por Assagioli para designar as diferentes facetas que um ser humano tem em si. Este psiquiatra acreditava que a descoberta e conhecimento das subpersonalidades levaria ao seu controle, com vista à mudança. Anteriormente Jung já havia designado estas subpersonalidades como *personae*:

Let us turn now to the fundamental problem of psychology: the structure of the psyche. Jung has a keen sense of the complexity of the human psyche. To quote his own words “Our psychic nature is of an unimaginable complexity and diversity.” He has pointed out the relative autonomy of the various psychic contents and the existence, often quite incompatible, of different sub-personalities or, as he calls them, *personae* (in the Latin sense of “masks”). (Assagioli, ano desconhecido: 2)

A propósito destas máscaras, recordo uma das aulas de Oficina de Teatro em que nos foi proposto que, em grupos de três, improvisássemos em três cenários diferentes, que iam alternando consoante a ordem do professor. Alguns dos momentos correram particularmente bem, as palavras que surgiam faziam todo o sentido, como se eu conhecesse muito bem aquela situação (apesar de na realidade nunca a ter vivenciado). No final lembro-me de pensar que finalmente tinha percebido aquilo que o Professor Pestana, com quem tive aulas de teatro, dizia: “No teatro às vezes surgem uns diabinhos que nos segredam umas coisas”.

Com ou sem diabinhos, a verdade é que não sei bem dizer o que me aconteceu, à exceção de ter a sensação de que consegui ‘mergulhar’ na situação, entregar-me ao jogo, brincar livremente, estar realmente presente sem me deixar dirigir pela mente discursiva, conhecer uma parte de mim que desconhecia, e divertir-me!

Como diz Manuela de Freitas são as situações de improvisação mais terríveis, aquelas que parecem ter um efeito mais benéfico no ator.

Nas suas aulas, foram frequentes as referências da atriz não só ao conceito em apreço como às suas consequências. Aliás a atriz menciona-o como sendo o próprio objetivo do mestrado: “O que se pretende do curso? Conhecer o material, depois administrá-lo já é conosco.” (citação das aulas de Oficina de Teatro de 4.12.2010)

E explica como faz esse trabalho com os alunos:

Quando eu dou aulas de teatro, o que eu explico aos meus alunos é: “Vocês têm que abrir as portas, não há barba azul, não há quartos fechados na casa de um ator. O ator tem que abrir as portas todas. E olhar e ver tudo. E depois, aquele quarto fica fechado, abre aqueles três. Mas não há quartos fechados. Agora, para a vida, claro que há. (...) Mas é bom gerir, sabendo o que se tem, e não havendo coisas que a gente não sabe que tem.

Isso foi uma das coisas que aprendi com um dos meus mestres: transformar os fantasmas em monstros. A maior parte das pessoas na sua vida normal tem fantasmas. E aparecem-lhes umas coisas e: “Nem quero saber... enfrentar... será que...” O actor enfrenta. E às vezes são monstros, e enfrenta. Agarra no monstrinho, fecha-o à chave, depois tira-o nesta peça, e aí vem ele. E portanto isto é muito saudável. (...) É uma espécie de uma lavagem, é uma catarse, despejámos ali todo o horror, e acabamos muito frescos. (...)

Porque... é uma limpeza, é um auto-conhecimento, e é muito saudável. (...)

Somos todos muito parecidos uns com os outros. E temos coisas horrorosas, e temos coisas lindíssimas (...) (2006:19)

Para concluir, importa dizer que, no meu percurso, o autoconhecimento se tem verificado através de situações que me acontecem diretamente, mas também de outras que ocorreram com os meus companheiros e com as quais eu própria me identifiquei, mesmo que preferisse afastar-me e dizer, ‘não, eu não faria aquilo’.

À semelhança do que acontece no espetador que se transforma ao assistir a um espetáculo, que se sente tocado pelo que vê, que se questiona, como referia Grotowski, um espetador que se autoanalisa, o autoconhecimento ocorre não só pela autoanálise mas através da identificação com o outro. O que fazemos, e o que rejeitamos, o que queremos ser, e aquilo de que somos capazes, o que nos leva a mergulhar, e o que nos bloqueia, o que é original em nós, e o que se imita. É com tudo isso que me vou definindo, e acredito que é com tudo isso que me vou aproximando do melhor de mim.

Como já havia referido anteriormente considero que um dos fatores mais importantes na relação entre este conceito e o processo de criação teatral é a disponibilidade. E nunca ninguém disse que iria ser fácil a pesquisa que nesta escola se faz sobre o teatro, sobre o ator, em última análise sobre nós mesmos. Nesta conceção encontrei o conceito de Grotowski da ‘arte como veículo’, para me aproximar de mim mesma, abandonando algumas das máscaras que uso no quotidiano.

Sei, no entanto, que este caminho de pesquisa é um trajeto que não termina nunca pois por tudo aquilo que consigo, e me permito, revelar de mim própria, existe um tanto que o meu inconsciente bloqueia.

Concluo lembrando a frase: “At times I fancy, Socrates, that anybody can know himself; at other times the task appears to be very difficult.” (Alcibiades apud Vazire e Carlson, 2010: 605).

### Conceito 3

#### A Moral

Nesta investigação a propósito do termo «moral» interessa-me alcançar uma boa compreensão do conceito, mas sobretudo entender a sua relevância no processo criativo do ator desta ‘escola teatral’.

Relativamente ao meu percurso pessoal importa partilhar como, ao conhecer esta forma de fazer teatro, com princípios éticos (estéticos e técnicos) muito particulares, construí uma determinada moral acerca dos mesmos; sendo uma das questões fundamentais com que me confrontei a de saber como transformar essa moral numa ética. Assim, será que agora, depois da ‘visita guiada ao universo do ator’, e do percurso n’ A PESTE (ainda que breve), consigo refletir sobre a prática teatral, e seus princípios, sem a noção de ‘certo e errado’?

Começarei por apresentar o significado etimológico do termo moral bem como reflexões de alguns dos mestres teatrais sobre o mesmo.

O dicionário<sup>6</sup> refere que a palavra moral é proveniente do latim *moralis*, isto é, relativo aos costumes. Utiliza-se para designar alguém que procede com justiça, que é correto, decente, íntegro, o contrário de errado, imoral, indecente. Também aparecem as seguintes definições: “Conforme às regras éticas e dos bons costumes; Conjunto dos princípios e valores morais de conduta do homem; Conjunto de regras e princípios que regem determinado grupo;...”

Sendo a moral um conjunto de normas, princípios e valores que determinam o nosso comportamento verifica-se que primeiramente estes nos são impostos pela família e, mais tarde, pela escola e sociedade.

É essa a opinião expressa por Freud ao dizer que:

À medida que a criança vai crescendo, o papel do pai é desempenhado pelos professores e outras pessoas em posição de autoridade; as suas ordens e proibições mantêm-se fortes no ideal do ego [referindo-se ao super-ego] e, sob a forma de consciência, continuam a exercer a censura moral. (Freud, 1989: 38)

Na teoria psicanalítica afirmou que a parte moral da mente faria parte da instância do superego:

Mas regressemos ao super-ego. Atribuímos-lhe as funções de auto-observação, de senso moral e

---

<sup>6</sup> Dicionário Priberam online - <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=moral>

de [manter] o ideal. (...) O super-ego é para nós o representante de todas as restrições morais, o advogado de uma luta pela perfeição – é, em suma, tudo aquilo que conseguimos apreender psicologicamente do que é conhecido como a faceta mais elevada da vida humana. (Freud 1989: 80)

Sendo o teatro a antítese da moral: “A representação teatral é amoral (...). Esta amoralidade decorre da matéria da representação teatral, a transformação: a habilidade fantástica dos seres humanos para criarem a si próprios, mudarem, tornarem-se – para o pior ou melhor – o que eles ordinariamente não são.” (Schechner apud Cabral, Beatriz, 2001); não é possível pretender fazer teatro nesta conceção teatral vinculando os seus princípios à noção de certo e errado, ou decente e indecente. Na verdade, interessa ao ator movimentar-se tanto na ‘faceta mais elevada da vida humana’ como na menos elevada. Daí que um dos objetivos do caminho percorrido nesta conceção seja o de eliminar o domínio do superego.

Só que ao entrar nesta ‘escola’ fiz uma espécie de deslocamento<sup>7</sup>, substituindo o superego 1, pelo superego 2; ou seja, uma moral por outra. E embora esta substituição seja perfeitamente normal, pois a mente tudo faz para manter o equilíbrio, não é de todo desejável.

O desejável seria substituir o superego pelo conceito de companheiro seguro, o que se ambiciona que permaneça do que constitui esta instância. É o que permite ao ator proteger-se, e aos seus companheiros, de acidentes. Mesmo perdendo a consciência de si próprio, que é o que se pretende, o ator consegue ter noção de si e do que está a fazer de modo a não se lesionar, nem ao outro.

Dou alguns exemplos de pensamentos que tive associados a princípios desta ‘escola’, que revelam como fiz uma interpretação moral dos mesmos:

- Tens de ser autêntica, pois não é socialmente aceitável comprometeres-te com este mestrado e depois vires para aqui mentir; se te dizem que o caminho é pelas tuas imagens são essas que tens de ir buscar; deves ser orgânica senão estás a mentir a ti própria; se não retiras as máscaras sociais não estás a sincera mas simplesmente a reproduzir comportamentos da vida quotidiana (naturalismo) e clichés; o companheiro seguro não é um reduto do superego mas sim o próprio superego, por exemplo: “Não posso dizer coisas desagradáveis ou socialmente pouco aceitáveis aos meus

---

<sup>7</sup> Mecanismo de defesa da mente, identificado por Freud

companheiros”]; não debes desrespeitar certas regras como a confidencialidade, pontualidade ou assiduidade pois não fica bem perante o António e os teus companheiros, seria um desrespeito ao que foi estipulado no início do ano letivo; etc.

A verdade é que já não encaro muitos destes princípios como estando relacionados com uma moral. Por exemplo no que diz respeito à confidencialidade, pontualidade e assiduidade estas nada têm a ver com “devo” ou “não devo”, nem com “certo” ou “errado”. Acontecem por necessidade, eu preciso de estar ali, àquela hora, senão sinto-me incompleta. Ou, no que concerne a comentários sobre o comportamento de algum companheiro em cena, percebo agora que evitá-los nada tem a ver com moral, e mais do que uma questão de ética trata-se de técnica. Ao expor-se, sem máscaras, o ator não pode estar preocupado com as opiniões e comentários dos seus companheiros. Se assim for, ficará inibido. Como refere Grotowski ([1969]:197) se eu comento o que um dos meus companheiros fez, sei que poderá acontecer o mesmo em relação a mim, e isso é suficiente para me impedir de o fazer.

Percebo agora que o comentário que fiz a uma companheira sobre a sua postura física aquando da interpretação da sua personagem poderia restringi-la na sua liberdade de interpretação numa próxima ocasião, pensando ‘não vou fazer isto pois posso parecer ridícula’.

Grotowski assinala como a moral é um perigoso obstáculo à criação no sentido de não permitir a revelação do ator. Ao fugir a estar presente com a sua inteireza, à sua organicidade, o ator bloqueará o seu poder criador.

(...) se durante a criação, escondemos coisas que têm um papel nas nossas vidas pessoais, pode estar certo que o nosso poder criador falhará. Apresentamos uma imagem irreal de nós, não nos revelamos e iniciamos uma espécie de devaneio intelectual ou filosófico – usamos truques e a criação torna-se impossível. Não podemos ocultar as nossas coisas pessoais, essenciais – mesmo que sejam pecados. (Grotowski [1969]:189)

Grotowski afirma que nem a arte nem os artistas podem estar limitados pela moral. No teatro, o ator, que é ao mesmo tempo criador e criação, deve revelar-se tal como é, sendo esta revelação uma possibilidade de se transcender:

A Arte não pode ser limitada pelas leis da moralidade comum, nem pelo catecismo. O ator é criador, modelo e criação fundidos num só. Não deve ser impudente, pois isso conduz ao exibicionismo. Tem de ter coragem, mas não a coragem de se exhibir – uma coragem passiva, podemos dizer: a coragem de não ter defesa, a coragem de revelar-se. Nem o que respeita à esfera íntima, nem o desnudar profundo do eu devem ser considerados como mal, na medida em que, no processo de preparação ou na obra acabada, constituam um acto de total sinceridade carnal. Se não aparecem facilmente, se não são sinal de decomposição, mas sim de domínio, então são criadores: revelam-nos, purificam-nos e *nós transcendemo-nos*. (Grotowski [1969]:

Branco (2011<sup>b</sup>) confirma esta visão salientando o que Grotowski disse numa entrevista :  
 “That is really the kernel of the ethical problem: do not hide that which is basic. It makes no difference whether the material is moral or immoral; our first obligation in art is to express ourselves through our own most personal motives.” (Grotowski apud Schechner & Hoffman [1967]: 29).

E, tal como Grotowski, advoga a eliminação total da moral para a criação artística no geral, mas no ator essa eliminação é realizada sobre si próprio, como todas as dificuldades que essa auto intervenção acarreta:

A partir dessa análise, pude, então, elaborar um paradigma pedagógico assente na seguinte hipótese: os mecanismos e instrumentos que desenvolvemos ao longo da vida para sermos social, profissional, moral e afetivamente o mais bem-sucedidos possível revelam elevados níveis de incompatibilidade com as necessidades de expressão do actor. A criação teatral pressupõe a ausência de qualquer obrigação moral – preceito que pode ser estendido a todas as artes. Ora, se o pintor, o escultor, o compositor, o arquitecto, o poeta, exercem esse direito na invenção de objectos artísticos que acabam por se distinguir do sujeito criador, o actor fá-lo sobre si próprio. Essa batalha da desobrigação moral trava-se, então, dentro do próprio sujeito criador – com o que isso implica de conflito interno entre o criador e a criatura, já que o cidadão, o artista e a obra convivem e exprimem-se no interior do mesmo território. (Branco, 2012:18)

É claro que revelarmo-nos abertamente quando passamos a maior parte da vida restringidos por normas que desde muito cedo nos impõem não é cómodo, e chega a ser assustador. Os limites que nos aprisionam podem, devem, ser quebrados se queremos criar com plenitude: “Não há limite na nossa natureza, há é o limite da nossa comodidade. Os limites que impomos a nós próprios é que bloqueiam o processo criador, porque a criação nunca é cómoda.” (Grotowski [1969]:194)

Recordo uma improvisação em que nos foi proposto (a mim e mais duas companheiras) que interpretássemos prostitutas, sendo extremamente difícil escaparmos dos clichés e estereótipos do que é essa profissão. Ou o caso de um companheiro que preso, provavelmente, à sua educação religiosa teve enormes dificuldades em interpretar uma personagem que lhe foi proposta numa improvisação. Os tabus associados à sexualidade fizeram com que ambas as improvisações não se desenvolvessem como seria desejável.

Mas como quebrar esses limites, os nossos? Como anular a moral, os tabus? Grotowski salienta que o próprio corpo pode ser um veículo para romper com o controlo da mente e suas defesas ([1969]:193). Em estados de fadiga o corpo e a mente deixam de resistir. Pude observá-lo em mim, numa das aulas de OT. A primeira vez que consegui entregarme completamente a uma improvisação foi num dia em que estava exausta. Decidi não

me proteger dos meus colegas e professores, brinquei sem reservas do que devia ou não dizer, fui orgânica, as palavras e movimentos iam surgindo e a minha mente não os bloqueava, permiti-me revelar e a criação surgiu.

A identificação com os nossos companheiros é outra das formas de anular o superego (a moral) pois ao saber que estávamos todos, enquanto alunos, no mesmo processo de autodescoberta, de ‘desinibição’, a exposição poderia acontecer mais facilmente. Assim aconteceu com alguns de nós que inicialmente manifestavam reservas a experimentar certos exercícios e, depois de outros os fazerem, decidiram arriscar.

Concluo afirmando que esta continua a ser uma das tarefas mais árduas deste meu percurso.

## **Eu e o Coletivo**

A propósito desta parte do relatório, convém explicitar que não se trata de um verbete, antes de uma tentativa de análise sobre a minha participação na construção, e apresentação, do 4.º espetáculo d' A PESTE: *Didi e Gogo: Cantata com Prólogo, Prelúdio e Fugas*. Para tal, foco a questão do processo criativo, meu e dos restantes atores, e conceitos como «individualidade», «coletivo» e «cocriação».

Pensar em cocriação é, desde logo, identificar a sua importância para A PESTE, consubstanciada juridicamente nos estatutos do grupo:

Os membros d' A PESTE, mesmo quando pontualmente dirigidos ou assistidos por artistas convidados, exteriores ao seu grupo, são, conjunta e individualmente, co-responsáveis e co-autores dos espetáculos e outras atividades em que estejam envolvidos, independentemente da função que neles exerçam. (Capítulo 1, artigo 3.º alínea b)

Para que um espetáculo aconteça, nesta conceção teatral, é necessário que seja criado, pensado e elaborado com o comprometimento de todos os elementos do coletivo. Naturalmente que existe uma liderança destes processos, habitualmente na figura do encenador e diretor de atores, mas todo o coletivo se encontra comprometido.

A forma de trabalhar d' A PESTE, no que concerne a este modo de compromisso do coletivo, deve muito a Brecht, autor que definiu um método de trabalho com os seus atores assente, em grande parte, no processo da cocriação, como se pode ver pelos dois excertos seguintes:

The ideals and heartfelt beliefs expressed in his plays were put into theatrical practice by Brecht operating through a working method and process that was open, experimental and collaborative, and which placed emphasis on the ensemble rather than on the individual performer. (Eddershaw, 1996:3)

(...) another crucial aspect of Brecht's ideas about the business of acting: that it must be part of a collaborative, collective process, all the actors working towards a common goal, and that the specific intention and style of performance should be allowed to emerge during this interactive rehearsal process in which the whole company participates. (Eddershaw, 1996: 29)

Proponho-me refletir sobre a forma como estes princípios se concretizaram na minha prática e na minha aprendizagem durante este ano de trabalho n' A PESTE, pensando sobre a forma como fui coautora do espetáculo referido.

Para melhor enquadrar esta reflexão, importa destacar outras personalidades de referência desta conceção do ator e do teatro, que salientam a importância do coletivo para o ato teatral, como Stanislavski, Artaud ou Manuela de Freitas.

O conceito de coletivo é duplamente importante: se, por um lado, os atores fazem parte de um coletivo onde são, com a sua individualidade, cocriadores e corresponsáveis pela criação teatral nas suas mais diversas fases, por outro lado, fazer teatro é intervir no coletivo que é a comunidade. Esta é convidada a pensar, a questionar-se, e até a transformar-se. É esta a perspetiva manifestada por Artaud:

(...) a acção do teatro, tal como a da peste, é benéfica pois, ao compelir os homens a verem-se tais como são, faz com que a máscara tombe, põe a nu a mentira, o relaxe, a baixeza, a hipocrisia deste nosso mundo; vence a inércia asfixiante da matéria que se apodera até ao mais claro testemunho dos sentidos; e, ao revelar às coletividades humanas o seu poder sombrio, a sua força oculta, incita-as a tomarem, em face do destino, uma atitude superior e heróica, que nunca teriam assumido sem o teatro. (1989: 36)

Artaud acreditava no teatro como atividade social, com potencial de transformação da comunidade. A própria forma como pretendia eliminar a distância entre atores e público permitia que este último fosse cocriador no ato teatral:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. (1989: 47)

Também Manuela de Freitas utiliza o termo cocriação para falar da relação entre ator e público:

O ator é o que sabe “acontecer”, estar presente inteiramente ali, naquele espaço e naquele tempo, sem passado nem futuro. E sabe levar o público a “acontecer”, a estar presente, absolutamente, não assistindo, passivo, a uma exibição, mas sendo cocriador de um ato de vida único e irrepitível. E assim, com e através daqueles atores, aprende e se transforma. (apud Branco 2011<sup>b</sup>:7)

Já Stanislavski tinha salientado que o teatro é uma arte que não só depende do coletivo mas nasce deste:

Neste empreendimento, um trabalha por todos e todos por um. É preciso haver responsabilidade mútua (...) Nossa arte tem raízes no esforço criador coletivo. Isto requer uma atuação de conjunto e todo aquele que prejudicar esse conjunto comete um crime, não só contra os seus colegas, como também contra a própria arte de que é servidor. ([1938): 342)

Este autor coloca em evidência a relação entre o coletivo e a ética, afirmando que é através do cumprimento de determinadas regras, da manutenção da disciplina e da ordem ao nível individual, que o ator poderá criar uma boa base para a construção da obra coletiva:

Mesmo o atraso de uma única pessoa pode perturbar todos os demais. E se todos se atrasarem, as suas horas de trabalho perder-se-ão na espera em vez de serem aplicadas em benefício de vocês. Isto enfurece o ator e o deixa em tal estado que ele fica incapaz de trabalhar. Mas se, pelo contrário, cada um de vocês agir corretamente em função da responsabilidade coletiva e chegarem ao ensaio bem preparados, criarão assim uma agradável atmosfera, tentadora e estimulante para vocês. O trabalho marchará esplendidamente porque todos se ajudarão. ([1938]: 343)

Tenho consciência de que para os ensaios de uma peça progredirem é preciso que eu seja assídua, pontual, estude os textos em casa, tenha determinados cuidados com o meu corpo, nomeadamente com a voz, etc. Neste sentido, cuidar de mim é também uma forma de servir o coletivo. E estar ao serviço do coletivo trata-se tanto de uma questão ética como técnica.

Para o ilustrar destaco algumas situações que ocorreram durante a preparação desta peça, tal como o dia em que me atrasei para o ensaio, juntamente com outros companheiros, e verifiquei que quem tinha chegado a horas havia passado de um estado inicial de disponibilidade para o de impaciência, porque nós tínhamos feito com que o já escasso tempo útil do ensaio diminuísse.

Recordo também que algumas das vezes em que cumpria a função que me foi atribuída pelo coletivo neste espetáculo - dar texto -, estive distraída com a representação dos atores e não o consegui fazer tão prontamente como seria desejável. Outros momentos houve em que estava tão empenhada em fazê-lo que não respeitei uma regra essencial - dar texto unicamente quando solicitado - e dei texto a um ator que não necessitava dele. Isto provocou a sua desconcentração, e até alguma zanga, perturbando o seu processo criativo no momento de construção da cena.

Em ambos os casos, constituí-me como um obstáculo ao processo criativo (individual e do coletivo) sendo corresponsável, ainda que de forma negativa.

As minhas falhas diminuiram a concentração e a presença dos atores, logo o tempo útil do ensaio e a sua qualidade. Afetei o seu trabalho técnico.

É essencial aos atores saberem que alguém na sala tem o texto e está ao seu serviço, isto fará com que a sua mente não esteja ocupada pelo receio de se esquecerem de falas e permitir-lhes-á estar totalmente presentes livres no seu processo de criação.

Manuela de Freitas confirma esta ideia, salientando de que forma o coletivo lhe é imprescindível:

Eu preciso do grupo, eu preciso da equipa, aquilo é um trabalho de conjunto. (...), de identificação, de partilha, do trabalho conjunto dos atores para chegarem àquele produto final. E, não tendo grupo, entrando numa peça no Teatro Nacional ou na Cornucópia ou noutra teatro qualquer, ou... Eu chego lá e aquilo... faz-se a peça, ensaia-se e representa-se. Eu preciso de

ser coautora do espetáculo, de sentir-me corresponsável pelo que vai ser oferecido ao público. Não tendo um grupo eu não sou corresponsável. (2011: 11)

Ainda a propósito deste tema, a atriz realça, numa conferência: “Eu não posso fazer nada sozinha! O problema é que eu tive uma formação muito de coletivo. O teatro é uma arte coletiva. (2006:47). Noutro texto, deu-nos uma imagem lindíssima daquilo que poderá ser o desenvolvimento do indivíduo dentro do coletivo:

[...] oiço jovens atores dizer “grupos nunca, que horror, isso é uma coisa que abafa”. É como no casamento. Não há nada mais espantoso do que um bom casamento. Dois seres conseguem viver juntos muitos anos, não param de crescer e de puxarem um pelo outro. Já se estar habituado a tropeçar nas pantufas ou a deixar a pasta de dentes não sei como, e tudo isso ser amor e não rotina. Isto é uma coisa difícilíssima e raríssima. Senão são dois tristes seres ali, que já não gostam um do outro, até que a morte os una... No teatro acontece o mesmo... talvez por isso um dia, no fim de um espetáculo, um espectador disse-me: “Posso dar-lhe um beijo? Você é um monstro!”. (Fadda e Cintra 2004:14)

Através das palavras de Manuela de Freitas percebe-se bem como nesta conceção teatral o percurso do ator é marcado, a “ferro e fogo”, pela influência do grupo. Ao invés de um percurso individual (e individualista) que se adota noutras conceções do Teatro, aqui o ator escolhe que ele seja coletivo. Para melhor ilustrar esta escolha, cito António Branco quando, ao caracterizar o conceito de “escola de teatro”, traça uma comparação entre as escolas “genéticas” e “agenéticas”:

(...) de facto, elegendo como prioridade pedagógica a individualização do sistema teatral e assentando nele a escolha pedagógica de não adoção de nenhuma «linha teatral particular», não estarão os responsáveis desta escola a sobrevalorizar a dimensão individual da arte do ator, em claro detrimento da sua dimensão coletiva – que é decisiva para que ela se possa concretizar? (2010: 18)

Como coletivo que é, o grupo é também uma entidade permeável onde existe comunicação, e trocas, entre os seus diferentes elementos, e essa permuta permite também o enriquecimento da personalidade de cada um.

É a minha identidade pessoal que se afirma, não só a partir de tudo o que vou conhecendo sobre mim própria, num espaço específico, sagrado, mas também no confronto com o outro, e no seu conhecimento. Eu sou o outro, e o outro sou eu, porque a nossa humanidade é a mesma. E neste jogo de me conhecer melhor ao observar o outro, igualo-me e, simultaneamente, distingo-me. Distingo-me em vez de competir. Num estudo sobre a perspetiva psicanalítica dos grupos, Avila refere:

Em termos psicológicos: eu tomo o indivíduo e na mente desse indivíduo encontro os outros indivíduos, ou seja, dentro de cada indivíduo existe a humanidade inteira. Temos em nós o

potencial de ser qualquer ser humano, como dizia um antigo poeta latino na frase que Freud sempre recordava: “Nada do que é humano me é alheio.” Assim, aquilo que é uma experiência individual, por mais singular que ela seja (por exemplo, um surto psicótico), por mais estranha ou extraordinária que ela seja, podemos sentir que aquela experiência é de um semelhante a nós. Qualquer experiência humana vivida vai para o conjunto da humanidade e se torna algo comum, parte do acervo coletivo humano. Em nosso inconsciente vive este tesouro, formado da totalidade das experiências já vividas pelos outros seres humanos. (2011: s./p.)

No caso do Teatro, trata-se de um coletivo onde cada um dos indivíduos usa o seu corpo, a sua alma, as suas emoções e inteligência para um fim comum: o processo de criação. É para mim evidente que, para isto acontecer, é imprescindível que cada membro do coletivo se coloque a si próprio a seguinte questão: “O que precisam de mim?”.

Numa sociedade que permanentemente nos impele ao individualismo e à competição, onde o sucesso é tão valorizado, esta ideia de serviço (ao coletivo e à comunidade), esta atitude de entrega total ao grupo faz-me pensar, questiona os meus valores e, em última análise, transforma-me. É que existindo da minha parte respeito e confiança nos elementos do coletivo d’A PESTE, sabendo eu que o resultado final deste trabalho/espetáculo é fruto de todos e de cada um de nós, aceito e fico contente com o que for definido pelo coletivo (ou encenador). Mas nem sempre foi assim, e tenho consciência que este processo de compromisso com o coletivo adveio de uma aprendizagem, foi algo que foi sendo construído ao longo destes dois anos e, em particular, deste ano com A PESTE. Por isso importa realçar alguns momentos especiais deste percurso.

Quando se começou a preparar a peça e foi feita a distribuição dos papéis, foram-me atribuídos dois: o de Voz da Mãe, em *Passos*, e o de Vi, em *Vaivém*. Recebi esta escolha com grande entusiasmo, contente com a confiança depositada em mim, expectante relativamente à forma como iria ser a construção e interpretação das duas personagens. Principalmente eram muitas as expectativas relativamente à aprendizagem que sabia podermos fazer durante os meses que se avizinhavam. Que desafios se me iriam colocar? Como se iriam entrecruzar estas personagens com as restantes? Que ligações iria encontrar entre mim e as personagens? Que significados teriam na história que queríamos contar ao público?

Começaram os ensaios, e cada um dos elementos d’ A PESTE foi fazendo

experimentações com as suas personagens, sobretudo através de improvisações sugeridas pelo encenador. Quanto a mim, em determinados momentos, pareceu-me até estar perto de qualquer coisa que ligava a personagem de *Passos* à minha vida. Como na improvisação em que o encenador me guiou através de uma visualização de mim própria cada vez mais velha, até atingir os 120 anos. As coisas que foram sendo ditas pelo encenador, e que à partida não teriam ligação alguma à minha vida real, permitiram-me visualizar pessoas e situações da minha vida, mais do que isso, (re)encontrar os meus sentimentos em relação às mesmas. Mais tarde, falámos sobre a forma de transformar estes ecos emocionais em material útil para a construção da personagem: recorrendo ao conceito de ‘memória afetiva’<sup>8</sup> de que falava Stanislavski. Identifiquei alguns dos sentimentos que poderia evocar aquando da representação da *Voz* e acrescentei esse material emocional à minha ‘base de dados’.

Foi então que engravidei e o choque de ter de reorganizar as minhas prioridades me atingiu em várias dimensões. Como é que eu iria interpretar as personagens, grávida? Será que as iria sequer interpretar? Qual a opinião do encenador e do coletivo relativamente à minha inclusão no espetáculo? Na hipótese de não ter um papel, como é que seria cocriadora deste espetáculo? Será que conseguiria estar nos espetáculos?

A resposta a algumas destas questões não tardou, pois a situação exigia que, temporariamente, eu parasse não só com as viagens para os ensaios mas, literalmente, com todos os movimentos.

Penso que para o coletivo esta situação também terá trazido algumas dúvidas. Inicialmente foi equacionado manter apenas um dos papéis, pois em relação ao outro («Vi») a minha gravidez não contribuía, e até podia prejudicar, o significado da história que o grupo queria contar ao público. Dificilmente uma grávida, a manifestação pura do nascimento, símbolo do novo e do fértil, poderia representar aquilo que se pretendia da personagem: uma mulher seca, gasta, sem lágrimas para expressar a sua tristeza e cansaço, um fantasma de onde nada poderá brotar. Por outro lado, eu não dispunha da energia necessária para estar totalmente comprometida com a representação da personagem.

Mais tarde, como tive de me ausentar dos ensaios durante mais de um mês, e não sabia como a gravidez iria evoluir, o coletivo decidiu não fazer o espetáculo depender de

---

<sup>8</sup> “Esse tipo de memória, que faz com que você reviva as emoções que teve outrora, (...), é o que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva.” (Stanislavski [1938]: 207)

mim, atribuindo a interpretação daquelas personagens a outra atriz. Tratando-se de um coletivo, não se cultiva o exibicionismo, nem o estrelato. O mais importante não é ser esta ou aquela atriz a interpretar a personagem, mas sim contar aquela história às pessoas, escolhendo para tal a atriz que melhor o poderá fazer. A possibilidade de eu estar ausente não poderia colocar em risco o trabalho de meses de todo um coletivo.

Quando regresssei aos ensaios, o encenador propôs, com a concordância dos restantes membros do grupo, que a minha função fosse a de dar texto aos atores e, nas ocasiões em que o Fernando Cabral, responsável pelas luzes, não estivesse, eu assumiria esse papel. Em casa, ao saber que a minha participação não ocorreria no palco, a representar, mas que, ainda assim, viria a fazer parte do espetáculo que estava a ser coletivamente preparado (e, claro, concluir o relatório de mestrado), fiquei bastante aliviada. No entanto, ao regressar aos ensaios senti-me estranhamente triste, desejosa de ali estar e, ao mesmo tempo, distante de uma energia que tinha crescido no grupo. Todos tinham um papel...eu estava a dar texto...fazia parte do coletivo, mas questionava-me sobre de que maneira, pois a situação exigia adaptações, como as mudanças que ocorreram ao nível do aquecimento que passei a realizar com muita cautela, deixando de parte o vigor que normalmente procurava, e obtinha; ou de exercícios que deixei de fazer, como o 'Jogo da Bola'.

Pouco a pouco comecei a sentir a organicidade a manifestar-se e a minha vontade a obedecer-lhe. O corpo impôs-se à mente e deixei de poder (querer) fazer tudo o que era um movimento brusco, rápido ou demasiado intenso. Aconteceu até que, em certos momentos, apesar de estar nos ensaios, não consegui estar presente, pois o corpo pedia para descansar – e eu encostava-me numas almofadas e dormitava. O grupo nunca me chamou a atenção para isso, o que indicia a integração do meu estado.

A situação levou a que me questionasse: Qual é o meu papel no meio disto tudo?

Demorei algum tempo a perceber que, para que os ensaios continuassem a dar-me prazer, não poderia ceder ao preconceito de que fazer parte de um grupo de teatro é ter desempenhar um papel numa peça. Mais importante ainda, no que dependesse de mim, queria evitar que a minha gravidez estivesse ligada a sentimentos de angústia ou insatisfação. Aceitei a situação e lembrei-me de casos de companheiros d' A PESTE que, por diversas razões, viram a sua capacidade de fazer determinados exercícios limitada, da forma como lidaram com essas limitações, e de como estas se refletiram em

si e neste coletivo, como nos exemplos que a seguir relato brevemente.

Sónia Esteves, anteriormente adjuvante de António Branco nas aulas da disciplina de Oficina de Teatro, do curso de Mestrado referido, tinha estado grávida no ano anterior e apesar disso, continuou sempre a dar-nos aulas e a fazer parte d' A PESTE. Ainda que com as incapacidades inerentes a esta condição, pude observar como a sua participação nas aulas sempre foi ativa e presente. Abel Ramos e Alfredo Gomes, tiveram um problema no joelho e estiveram condicionados, e até impedidos, de realizar determinados exercícios e improvisações. No entanto, nunca deixámos de sentir que faziam parte do coletivo. Por último, recordo um episódio dos ensaios com Cláudia Fontão, a quem tinha sido atribuída uma frase que deveria ser cantada; a nossa colega sempre sentiu reticências em relação a cantar, manifestando, por diversas vezes, como lhe era difícil expressar-se assim. Nos ensaios desta peça, sempre que chegava a esta 'fala', eram evidentes os seus bloqueios: hesitava, dizia não conseguir, etc. Alguns ensaios depois, o encenador atribuiu a fala a outro ator, o que pareceu retirar um enorme peso da Cláudia Fontão. Neste caso o condicionamento foi psicológico, a descrença que sentiu na sua capacidade impediu-a de executar aquilo que o encenador pedia. Tal como aconteceu comigo, o coletivo reorganizou-se para que a sua limitação não a prejudicasse a si, ou ao espetáculo.

Concluo esta reflexão dizendo que pertenço a este coletivo e que, nesse sentido, sou cocriadora deste espetáculo quando:

- me encontro com os meus companheiros nos ensaios, bebendo e alimentando-me dos seus olhares e gestos, e cumprindo rituais, como o do aquecimento coletivo;
- os vejo a improvisar e percebo não só que a minha presença, ativa, os pode alimentar nessa improvisação mas como, reciprocamente, o fato de estarem ativos me faz ficar mais presente (o conceito de dádiva de que falava Grotowski);
- juntos construímos o objeto final que queremos dar ao público, nomeadamente ao: traduzir as peças; discutir sobre a história que queremos contar às pessoas; ou quando a opinião de cada um de nós é ouvida relativamente à encenação;
- verifico que há um compromisso entre os membros do grupo, um sentido ético comum, no que se refere ao (s) significado (s) da história que se quer contar ao público;
- percebo como uma das minhas funções neste espetáculo - dar texto - permite aos atores estarem livres para criar.

## **A Articulação dos Conceitos Abordados**

Lembro agora uma das imagens que a Professora Doutora Maria Cabral (docente da disciplina de Metodologia de Investigação Artística do mestrado) nos transmitiu no contexto daquilo que poderia ser a nossa investigação: “Se trezentos geólogos olharem para a Lagoa das Furnas através de diferentes pontos, cada um com o seu problema, terão uma visão diferente da mesma estando, obviamente, a referir-se ao mesmo objeto de estudo”. (citação das suas aulas)

A análise dos conceitos que nos coube corresponde a esse processo, porque os verbetes refletem diferentes formas de olhar para o teatro e para o trabalho do ator. Ou, como disse o Professor Doutor António Branco, referindo-se aos verbetes que cada um de nós iria abordar: “são diferentes portas para aceder a uma mesma sala” (citação das suas aulas de seminário de orientação).

Dentro dessa sala, percebemos como inevitavelmente nos movimentamos por outras portas: para falar de presença, tenho de falar de organicidade; para pensar sobre a moral tenho de apontar bloqueios; não posso abordar o autoconhecimento sem aludir à disponibilidade e à entrega; ...

O que observei, quer em mim, quer em exercícios dos meus companheiros, foi como através da presença se consegue alcançar um maior contato connosco próprios e, logo, um maior autoconhecimento. Estar no ‘aqui e agora’ permite que o corpo e a mente se manifestem organicamente, sem o controlo da mente discursiva. A presença é condição essencial para atingir aquilo que João Mota designa como ponto zero (a organicidade):

O criador, no caso o encenador, deve ser capaz de ir ao fundo de si mesmo, na busca do “ eu interior, profundo “ e à dimensão mais obnubilada de si mesmo.

É preciso perder-se para encontrar o ponto zero que permite a originalidade, no sentido de fugir ao comum, ao já visto, procurando a autenticidade que habita o criador, ultrapassando a necessidade de fazer meras imitações.

Nesta sociedade, defendemo-nos demais, falamos mais dos outros do que de nós. Ora, o teatro permite recuperar a riqueza que reside em nós, destapando o que constitui o orgânico, o que subjaz no mais fundo e por vezes oculto de nós mesmos. (João Mota apud Marques, 2010: 82)

Retirando as camadas que nos compõem, descolando as máscaras que colocamos em nós próprios por questões de defesa, acabamos por encontrar um eu mais ‘puro’ desconhecido do nosso quotidiano, mas muito familiar pois trata-se da nossa humanidade.

Por outro lado, sendo que no contexto da criação grande parte dos pensamentos são da ordem da moral, estar presente é não me deixar prender ou bloquear por esta. A este respeito Branco refere:

Nas aulas de OT1, é justamente nas «operações mentais complexas» e nos «esquemas de pensamento» que subjazem os maiores obstáculos a entrega dos alunos à experimentação, porque são eles que impedem («mais ou menos conscientemente e rapidamente») a sua organicidade, visto que neles se refugiam e através deles se exprimem todos os factores da inibição social e moral. Quando for apresentado e discutido o conceito de «presença» (cf. *infra* p. 131ss.), uma das capacidades mais básicas que o actor tem de desenvolver e dominar, verificar-se-á que é no fluxo mental permanente a que estamos todos mais ou menos sujeitos que reside o maior escolho a consecução da arte de representar no chamado «aqui e agora». (2011<sup>b</sup>: 18)

Nessa conexão mais profunda comigo mesma aproximo-me dos outros. Percebo de forma orgânica que, na sua essência, o ser humano é muito semelhante. Quando nu, isto é, sem defesas, não há como disfarçar que a nossa matéria é a mesma.

## **Conclusão**

Não tendo a pretensão de ser atriz, e porque não é o que se pretende com o mestrado, importa aqui destacar as mudanças sentidas por mim durante, e após, esta ‘visita guiada’ ao universo do ator, sendo notórias as transformações quer ao nível pessoal, quer profissional.

Profissionalmente já intervenho socialmente pois desenvolvo trabalho com crianças, jovens e adultos de comunidades mais desfavorecidas. Mas desde o mestrado que comecei a intervir com alguns destes grupos ao nível cultural.

Proporcionando aos adolescentes o contato e a experimentação de diferentes formas de arte (fotografia, dança, design, stencil, pintura, música, cinema e claro, teatro) pretendi que através desse contato se encontrassem consigo próprios, que conhecessem melhor a sua cidade, que mudassem as perspetivas sobre si próprios, sobre a sua vida e o seu futuro. Jovens com baixa escolaridade, baixa autoestima, e graves dificuldades em termos de competências sociais e pessoais, assistiram pela primeira vez a espetáculos de dança e teatro, viram filmes de culto, discutiram sobre o que viram. Tentei que estivessem mais presentes, que aumentassem o seu o autoconhecimento, que ficassem “viciados nas artes” (Citação das aulas de Giacomo Scalisi). A transposição dessas experiências para as suas vidas nem sempre foi possível, dada a grande resistência desses jovens a experimentar o novo, a arriscar.

Ao nível pessoal, esta ‘escola teatral’ proporcionou-me um maior conhecimento de mim própria, dos meus medos, bloqueios, mas também grandezas.

Deste processo nasceu uma vontade crescente de transformar as minhas relações em algo mais autêntico, de querer também eu ser mais autêntica. No fundo, como diria Carl Rogers, uma pessoa mais feliz porque mais próxima daquilo que sou.

Fiquei mais atenta aos meus clichés, aos dos outros, à superficialidade que alimenta as nossas relações.

Ganhei consciência da minha falta de presença e, pelo menos na sala de ensaios, tornou-se mais frequente conseguir estar no ‘aqui e agora’. Na minha vida ganhei uma maior consciência da minha falta de presença, sendo esse o primeiro passo para me tornar

mais presente.

Tenho agora um desejo forte de continuar a fazer teatro, este teatro, que possa comunicar algo de importante à comunidade, intervindo nas suas vidas. Na estética, técnica e ética que regulam esta ‘escola’ encontrei uma forma de ser mais ativa politicamente, sem para isso precisar estar ligada a partidos políticos, expondo algumas das coisas com que não concordo na forma como a sociedade está organizada. Nesta forma de ver/fazer teatro descobri uma atitude que não é de afastamento do outro (do público que vem ver os espetáculos), acreditando que somos enquanto coletivo mais iluminados, ou ativos, mas sim de humildade como que a dizer ‘olhem, nós pensamos sobre isto, achamos que há coisas que não estão nada bem e queremos partilhar isso convosco. Esperamos que isso vos faça pensar, temos esperança que vos motive a mudar’.

Havia já citado Manuela de Freitas relativamente ao que a atriz considera ser o papel do teatro: «(...) Uma partilha de uns seres humanos, que são os atores, dizerem aos outros seres humanos: “Isto tem a ver contigo. Vê lá se isto te serve para alguma coisa. Para te conheceres melhor, para te modificares, para melhorares o mundo, para seres mais feliz.”» Aqui, agora, depois de ter «Mordido a alma até aos ossos dela» (Saramago) revejo-me nas palavras da atriz: conheci-me melhor, modifiquei-me e sou mais feliz. Quanto a melhorar o mundo, não sei se o fiz, mas tento fazer por isso.

## BIBLIOGRAFIA

A PESTE (2012). Texto da peça *Didi e Gogo: Cantata com Prelúdio e Fugas* (2012)

ARTAUD, Antonin [1938]. *O Teatro e a Peste. O Teatro e o seu duplo*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda.1996. 19-36

ASSAGIOLI, Roberto. *Jung and Psychosynthesis Lecture*, disponível em <http://www.synthesiscenter.org/PDFgallery.htm> acessado a 27 de Agosto de 2012.

AVILA, Lazlo António. Grupos: a Perspetiva Psicoanalítica [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S180624902009000100005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S180624902009000100005&lng=pt&nrm=iso) El Yo es plural: (grupos: La perspectiva psicoanalítica) acessado dia 14 de dezembro de 2011.

AZEVEDO, Sônia Machado de [2002]. *O papel do corpo no corpo do ator*. Coleção Estudos – Teatro, n.º 184. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BECKETT, Samuel [1986]. *The complete dramatic works*. 2ªed. Londres: Faber and Faber Limited. 2006.

BRANCO, António (2011<sup>a</sup>). *Oficina de Teatro I. Anexos (destinado às provas de agregação em Comunicação, Cultura e Artes, ao abrigo do Decreto-Lei n.º 239/2007, de 19 de Junho)*. Faro: Universidade do Algarve/Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

BRANCO, António (2011<sup>b</sup>). *Oficina de Teatro I. Relatório (destinado às provas de agregação em Comunicação, Cultura e Artes, ao abrigo do Decreto-Lei n.º 239/2007, de 19 de Junho)*. Faro: Universidade do Algarve/Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

BRANCO, António (2012). *A Lição (destinado às provas de agregação em Comunicação, Cultura e Artes, ao abrigo do Decreto-Lei n.º 239/2007, de 19 de Junho)*. Faro: Universidade do Algarve/Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

BROOK, Peter [1975]. *O espaço vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2005.

BRUN, Jean (1984). Sócrates. Publicações Dom Quixote.

CRONIN, Anthony (2003). *A play in which nothing happens twice*. Disponível em <http://www.independent.ie/opinion/analysis/a-play-in-which-nothing-happens-twice-487603.html> acessado a 1 de Setembro de 2012.

EDDERSHAW, Margaret (1996). *Performing Brecht*. Routledge

ESSLIN, Martin [1974]. *The Theatre of the Absurd*. Londres: Penguin Books. 2004.

A Peste (2007). *Estatutos*. Cópia dos estatutos fixados por escritura pública notarial. Faro. 1 de Junho.

FADDA, Sebastiana e CINTRA, Rui (2004). *Manuela de Freitas – Uma atriz que é tudo ou nada*“. In Sinais de Cena. 2.Porto: Campo das Letras

FÉRAL, Josette [1995]. *Encontros com Ariane Mnouckine. Erguendo um Monumento ao Efêmero*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo e Edições SESC. 2010.

FREITAS, Manuela (2005). Texto lido na sessão de homenagem a Adolfo Gutkin organizada pela Sociedade Portuguesa de Autores e realizada no dia 23 de Março. Cópia do texto gentilmente cedida pela autora.

FREITAS, Manuela (2006). *Acção e Cinema. Ciclo de Conferências sobre Cinema na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa*. 6 de março. Transcrição gentilmente cedida pela atriz.

FREITAS, Manuela (2011). Entrevista com Manuela de Freitas, *Bairro Alto RTP2*, 15 de novembro.

FREUD, Sigmund. *Textos essenciais de Psicanálise Volume III. A estrutura da personalidade psíquica e a psicopatologia*. Publicações Europa-América. 1989

GLEITMAN, Henry [1993]. *Psicologia*. Fundação Calouste Gulbenkian. 1995

GROTOWSKI, Jerzy [1969]. *Para um Teatro Pobre*. Trad. de Rosa Macedo e Osório Mateus. Lisboa: Forja. 1975.

HERRIGEL, Eugen [1953]. *Zen ou a Arte de Tiro ao Arco*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

JUNG, Carl (2000). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*; [tradução Maria Luíza Apy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. - Perrópolis, RJ : Vozes, 2000.

LEITE, M. D. e SILVA, E. *A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de verdade*. Arte Filosofia, Ouro Preto, n.2, p.156-169, Janeiro 2007.

MARQUES, José Manuel Goncalves (2010). *Dioniso, entre cena e mito. Dissertação de Mestrado em Historia e Cultura das Religiões*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

OLSEN, Mark [1989]. *As Máscaras do Mutáveis do Buda Dourado: Ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação*. Coleção Estudos – Teatro, n.º 204. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROGERS, Carl [1967]. *Tornar-se Pessoa*. Tradução de Entre Letras. Lisboa: Padrões Culturais Editora. 2009.

SOUSA, David Silva e. *Nietzsche e a crítica da Técnica* Edições Universitárias Lusófonas Metacrítica: Revista de Filosofia nº 03 (2003) disponível em <http://hdl.handle.net/10437/2489>, acedido a 7 de Setembro de 2012.

STANISLAVSKI, Constantin [1938]. *Para uma ética do teatro. A construção da personagem*. Trad. de Pontes Paulo Lima. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005.

THOMAS, Richards (1995). *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London/N.Y: Routledge.

TOLLE, Eckart [2001]. *O Poder do Agora*. Trad. de Elvira Vaz. Lisboa: Bertrand

Editora, 2010.

VAZIRE, Simine e CARLSON Erika (2010). *Self-Knowledge of Personality: Do People Know Themselves?* Revista Social and Personality Psychology Compass Volume 4 Issue 8: 605-620. Washington University in St. Louis disponível em <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1751-9004.2010.00280.x/abstract>, acessado a 30 de Agosto de 2012.

## **Anexos**

### **Em formato digital, CD:**

- Texto de apresentação do Projeto «Teatro e Linhagem»;
- Texto definitivo do espetáculo;
- Programa/folha de sala do espetáculo;
- Fotografias.
- Lista de todos os conceitos constitutivos do léxico da ‘escola’.