

João Brites & Teatro O Bando

ATRIZ E ATOR **ARTISTAS** VOLUME I

REPRESENTAÇÃO
E CONSCIÊNCIA DA
EXPRESSÃO

D.M^{II}
TEATRO
NACIONAL
D. MARIA II

BICHODCMATO

ÍNDICE

11	NOTA INTRODUTÓRIA AOS NOVE VOLUMES
13	REPRESENTAÇÃO E CONSCIÊNCIA DA EXPRESSÃO
	1.º CAPÍTULO
15	DA PRÁTICA AOS CONCEITOS
16	1.1 personagem–embrionária e expressão dramática
29	1.2 personagem–saltimbanco e habilidade cénica
38	1.3 personagem–contador e figuração interativa
	2.º CAPÍTULO
53	DOS CONCEITOS AO SISTEMA
55	2.1 expressão artística e interpretação
64	2.2 sensação concreta e sinceridade
77	2.3 consciência do ator e vocabulário

3.º CAPÍTULO

91	DO SISTEMA AOS EXERCÍCIOS
94	3.1 vivenciar a sensação concreta
96	exercício 1 (vivência sensorial) a venda
99	entrevista
103	concreto
104	opinião
106	coletivo
108	exercício 2 o esboço
109	do risco
110	da sombra
111	da palavra
111	do vocalizo
112	instalação
115	círculo
118	3.2 controlar a direção do olhar
119	exercício 3 o treino
121	direção do olhar
122	gesto do olhar
124	memória do olhar
126	mudança do olhar
128	exercício 4 o roubo
129	olhar focado
131	discurso do olhar
133	olhar desfocado
136	ponto de fuga

137	3.3 utilizar a coralidade e a liderança
139	exercício 5 o coro
140	olhar periférico
142	olhar abrangente
146	coralidade
148	liderança
150	exercício 6 (ensaio comentado) o acaso
151	âncora temática
153	pormenor aglutinador
155	protagonista
158	espírito crítico

ANEXO 1

161	INTEGRAÇÃO OU EMANCIPAÇÃO?
-----	-----------------------------------

ANEXO 2

165	APROXIMAÇÃO A UM GLOSSÁRIO
-----	-----------------------------------

ANEXO 3

173	BIBLIOGRAFIA
-----	---------------------

**Representação
e consciência da expressão**

1.º CAPÍTULO

DA PRÁTICA AOS CONCEITOS

*deixar um traço como
quem risca o cajado B94 (2)*

Artisticamente, acredito que o que sou – mais precisamente, o que vou sendo, em ténue mas constante mutação – é resultado de inúmeras interferências. O que sou agora é muito mais aquilo que os outros fizeram de mim. Posso destacar alguns encontros e desencontros que ficam na bruma sem se poderem nomear, inesperados, fortuitos, inclassificáveis, ora materializáveis em lugares que foram desenhando o meu território, ora imateriais, e ainda assim bem reais. Palavras ditas por outros, escritas por outros, escutadas e reinventadas, que foram deixando as suas invisíveis marcas inscritas à flor da minha pele.

O que fui é outro eu, um *ele*, que continua ao longe e que já não sou eu. Esse *ele* ainda me influencia e continua presente nos textos a que eu tenho acesso, nas imagens que guardo dos ensaios e dos espetáculos que *ele* encenou. Este eu, personificado naquilo que sou agora enquanto escrevo, é o pronome de um espectador mais atento. Que conhece a maneira que *ele* tem de estar, de trabalhar com os atores. Como se fosse um espectador de si próprio, acredita que, escrevendo, pode aprofundar muitas das suas ideias, obsessões e manias.

Queremos, os dois, acreditar que esta sistematização, realizada por mim, a partir *dele* e com *ele*, além de poder interessar aos profissionais e aos amadores desta atividade artística, também pode motivar os espectadores mais interessados na procura e no deleite de melhor pressentir e compreender as engrenagens da representação teatral.

Sabendo que na Arte não existem manuais de instruções, deixamos os documentos que se seguem como se fossem aquelas migalhas de pão que sinalizam o nosso e o vosso caminho de volta. Quando precisarmos de olhar para trás para escolher o caminho que se abre à nossa frente, lá estarão elas a assinalar o nosso ritual de passagem. Migalhas de práticas e de reflexões sobre a Consciência do Ator em Cena que procuram contribuir para uma abordagem mais artística e menos mitificada do seu desempenho. Marcas que, ao balizarem outros tantos percursos, sirvam um *ator* emancipado que se queira implicar na capacidade de potenciar as especificidades da sua genialidade.

«Saber repetir e, ao mesmo tempo, nunca se repetir está no cerne de um Teatro que se quer renovado por dentro. Apenas onde existe *ator* pode haver Teatro, e, se o *ator* não for um artista, nenhum encenador, por mais perspicaz que seja, conseguirá encetar a aproximação ao sublime que a Arte reivindica.» B15 (6)4

1.1

personagem–embrionária e expressão dramática

Apanharam-me. De olhos fechados, ando às voltas durante bastante tempo, perco o sentido de por onde vou andando. Será necessária tanta artimanha para parecer que se pode recomeçar tudo de novo? Bom, em todo o caso, chego a um lugar fechado. Deve ser grande. Mesmo continuando de olhos fechados, eu sei que entrei numa sala especial, uma sala frequentada por pessoas, parece que cheira a pessoas que já ali estiveram. Como é que naquele silêncio, que não

é silêncio, eu tenho a percepção de tanta coisa? Parece que oiço o silêncio da sala como se fosse um bicho a respirar. É a epiderme que sente à distância o cheiro da madeira? Que inscreve o corpo numa atmosfera quase sólida que me toca e, pelo seu contacto, perceciono os contornos físicos daquele lugar? Pois é, tem muito ar por cima. É ar que sobe ou que desce? Desce, de certeza, ainda que pareça estar mais quente em cima. É o ouvido a ouvir o silêncio deste, talvez, imponente salão que me faz pensar em tanta coisa? Cuidado, que o pensamento é escorregadio, começa sem se saber como e vai por aí fora, às voltas, levando-nos a recônditos lugares que às vezes metem medo, pelo menos metem algum respeito. Mas a minha sensação é concreta, diria mesmo palpável, e por isso sou capaz de construir materialmente a existência deste lugar; sim, um lugar que está na minha cabeça, mas que ao mesmo tempo é material, porque eu sei que estou lá dentro e que é mais quente o ar que paira por cima. Agora, bastou um pequeno estalido, talvez de um pequenino arame, de um filamento, do filamento incandescente de uma lâmpada, para eu perceber que lá por cima estiveram acesos projetores.

Eu sou, então, um espectador? Um espectador numa sala vazia sem ninguém a fazer nada, sem ninguém a dizer nada? Apenas sei que naquele lugar não está mais ninguém. Sendo assim, posso dizer que sou um espectador? Não existe Teatro, mas eu sou um espectador atento, observo através da pele e do ouvido, porque os olhos continuam fechados. Aliás, eu nem os ousou abrir, tenho receio de sair defraudado depois de ter imaginado tanta coisa de uma maneira que só eu e mais ninguém sabe. Se fosse outro eu, naquele mesmo lugar, fazendo exatamente a mesma viagem, teria imaginado a mesma coisa com estas mesmas palavras? Não, isso não seria possível, qualquer espectador é um espectador único, inimitável, e agora só falta o *ator* para eu ser mesmo um espectador a sério e poder acontecer Teatro.

Oiço uma campainha. Estranho aquele sinal inesperado e só depois me apercebo de que se trata de uma escola, quando oiço as correrias nas escadas e a vozeria nos corredores. Continuo de olhos fechados porque não preciso de os abrir. Pelo barulho da cadeira, percebo que *ele* se levantou. Anda de um lado para o outro a ajeitar uma mesa, que coloca no meio da sala. Quando os meninos chegam, são tão rápidos a encontrar determinadas posições que

depreendo logo não ser a primeira vez que o fazem. Dois deles põem duas cadeiras em cima da mesa e sentam-se. Não percebo o que dizem porque estão longe de mim, mas logo em seguida percebo que não estão a falar português. Claire, porque parece falar pouco e não saber o que dizer, pede um baralho de cartas. Logo em seguida, oiço alguém chegar e partir para deixar o bater das cartas na mesa e o seu folhear. De volta, Roger diz muitas frases seguidas em francês, diz que é um rei que não sabe o que fazer. Pede um *whisky*. Rapidamente, um criado chega com um copo e uma palhinha. É de certeza uma palhinha porque, no silêncio daquela sala de aula, oiço perfeitamente o barulho do líquido a ser sorvido.

Depois de um longo silêncio em que não acontece nada, Roger (quer dizer, o rei) diz que está farto daquela vida e que vai fazer guerra aos camponeses. Pelo barulho que fazem com os pés, depreendo que um grupo de crianças (quer dizer, de camponeses) está escondido debaixo da mesa. Ao ouvir a palavra guerra, Claire, que parece falar pouco, faz um discurso empolgado de vários minutos, tão rápidas correm as palavras que mal percebo quando respira.

Não sei onde *ele* está, deve continuar a observar, deve estar satisfeito com aquele inesperado discurso. O rei salta da mesa para lutar contra os camponeses numa gritaria descontrolada, sucedem-se pancadas e saltos, quedas e correrias, e esses sons desorganizados parecem corresponder a uma partitura escrita por um compositor maluco, para depois, num silêncio repentino, ouvir um corpo cair definitivamente e ficar imobilizado no chão. Todos os outros fazem uma roda em volta do corpo inerte. Vendo que Roger não se mexe, explodem em gritos de alegria e saem a correr para a esquerda, que é o lado por onde tinham entrado. A rainha vai discretamente atrás deles, enquanto o rei, lentamente, se levanta e vai na mesma direção a ajeitar a roupa, como quem sacode uma pesada derrota.

A sala voltou ao vazio do princípio. Parece que, na ausência de qualquer ruído, a minha pele me informa sobre a presença ou a ausência de pessoas, através da humidade do ar. O ar parado indica-me que ninguém ficou ali.

Minto. *Ele* ainda ali está, sozinho com a sua respiração ligeiramente irregular. Agora, *ele* até explica a alguém (que eu não ouvi entrar) que a cena começa sempre da mesma maneira;

que, primeiro, a rainha pede sempre um baralho de cartas, e que o rei pede, sempre depois, um *whisky*. Quando o rei diz que vai fazer a guerra, a rainha faz o mesmo discurso empolgado com outras palavras, mas sempre naquele débito acelerado. Os diálogos que se seguem com os camponeses em luta contra o rei abordam assuntos diversos, e assim duram um tempo indeterminado; no entanto, no fim, a cena acaba sempre com a morte do rei e o júbilo dos camponeses. Quem está com *ele* dá umas passadas e, pela cadência, compreendo que deve ser uma pessoa importante. Talvez o diretor da escola. Pergunta qualquer coisa que eu não entendo, porque o faz num francês com sotaque e demasiado rápido. Oiço bem que *ele* responde dizendo que atuar com estas crianças na festa da escola pode ser possível se as crianças quiserem. Insiste que aquilo é uma *improvisação estruturada* no quadro do que se entende por *expressão dramática* e que nunca se saberá exatamente o que poderá acontecer, uma vez que a ação ocorre sem qualquer intervenção do *animador*. O diretor diz ainda qualquer coisa que, mais uma vez, não compreendo. E *ele* responde que «então está bem, se o diretor já falou com a turma e todos concordaram, está tudo bem». Acrescenta que «quando a campanha tocar não deixem entrar as outras turmas e os familiares destes alunos», enquanto *ele* não disser.

Paro de escrever. O calor lá fora convida-me a sair, a respirar, a não pensar em mais nada, talvez possa tomar outro café e, na volta, trazer um novo alento.

Passado algum tempo, *ele* chama, os meninos voltam a entrar e, quando todos se prepararam para ir para os seus lugares, Roger não sobe para cima da mesa. Interpelado pelos outros, diz que hoje não faz de rei. Todos se exasperam.

Percebo que *ele* anda de um lado para o outro à procura de uma solução para o dilema. Acaba por dizer que, se Roger não quer fazer de rei, não podemos obrigá-lo. Pensando melhor, pergunta se há alguém que queira fazer de rei. Para grande surpresa de todos, Paul, que passa dias seguidos absorto nos seus pensamentos, sem dizer grande coisa, chega-se à frente e aceita. Todos contentes, olham para Paul com a admiração que nunca tiveram, mas esse estado

dura pouco tempo, pois Paul impõe uma nova condição. Diz que só fará de rei se não morrer. Ouve-se, lá fora, o murmurinho dos familiares que vieram para a festa da escola a dizerem que querem assistir ao Teatro.

Ao ouvir a palavra Teatro, *ele* contrapõe e diz entre dentes: *expressão dramática*. Em seguida, encolhe os ombros para dizer que os meninos não são obrigados, que podem avisar os pais que não haverá Teatro, a não ser que decidam fazer uma votação. Todos votam de braço no ar, e, como é previsível, todos, à exceção de um, votam a favor da morte do rei. Paul mantém-se firme e insiste perante os colegas que só fará de rei se não morrer, mas depois, inesperadamente, diz que mesmo assim pode fazer de rei. Perante a insistência dos outros para se certificarem se aceita morrer, Paul pronuncia um sim tão sumido que só ouve quem quer ouvir.

Quando o rei e a rainha sobem para a mesa e os camponeses se encolhem apertados, dissimulados pela toalha que cobre o tampo da mesa, *ele* vai junto do diretor da escola. A assistência, farta de esperar, entra de rompante e vai-se calando até se fazer silêncio. Nesse preciso momento, a ação inicia-se como previsto. A cena começa bem, deve pensar *ele*, mas o seu sossego é bem curto.

Antes de a rainha falar como é costume, o rei antecipa-se e pede um baralho de cartas. A rainha, atordoada, percebe que já não pode começar com a sua frase habitual, hesita, desenasca-se dizendo que quer um *whisky*. O criado que tem estado sempre de serviço diz que é, bem, a primeira vez que a rainha pede um *whisky*, ao que ela responde que sim, que é verdade, que está farta de jogar às cartas. A cena prossegue com o rei, a rainha e o criado a falarem sem interrupção. O rei nunca mais diz que vai fazer a guerra e os camponeses nunca mais têm oportunidade de lutar contra a opressão.

Ao fim de vinte minutos, e vendo que a situação não avança, o diretor começa a bater palmas. A assistência bate palmas, os três meninos protagonistas agradecem, o público sai, enquanto os camponeses continuam escondidos. Nada fizeram, nada disseram que justificasse qualquer agradecimento. O rei não morreu. A cara dos que finalmente saem debaixo da mesa não deixa qualquer dúvida sobre o seu desesperado desalento.

Antes de me prestar a esta insólita viagem de olhos fechados, andei a investigar o que é que *ele* andou a fazer como *animador cultural* (era assim que era nomeado o trabalho que faziam com crianças em escolas e Centros Culturais).

Nos bairros populares, as crianças não têm o direito de se exprimirem; sobretudo quando são estrangeiras. Andam em bandos pelas ruas. Para elas, o Centro Cultural é um dos refúgios, quando não são expulsas e se lhes fala «cara a cara». Os animadores do Centro Cultural de Saint-Gilles, em Bruxelas, levaram algum tempo para não continuarem a entrar e a partir tudo, mas o cinema, ultimamente o teatro, acabou por fascinar algumas delas. (...)

Foi assim que nasceram pequenas equipas de teatro de jovens que criaram de raiz as suas peças, os cenários, os figurinos, até se ocuparam da iluminação. (...) «A Vida de Um Homem» é um espetáculo que conta a história de um homem que vai comprar um automóvel e não pensa no seu futuro. É representado com grande seriedade por um grupo, na sua maioria, de marroquinos entre os 9 e os 11 anos (...). Um deles diz que prefere fazer de patrão porque assim, pelo menos, pode não fazer nada.

Alguns responsáveis do Centro acusam o animador de manipular as crianças. Ao ver, como eu vi, o pobre animador a tentar fazer ouvir a sua voz no ensaio, podemos-nos perguntar quem manipula quem. ZIJL 1974 (1)

«O conceito de *animação* influencia a construção dos espetáculos, partindo da observação da criança, do meio, das coisas da vida e não da ideia, da imaterialidade do verbo ou de qualquer conceito pedagógico cristalizado.» C77 (2)

«A *animação cultural* privilegia o trabalho direto com os pequenos grupos, não sendo compatível com os fenómenos característicos das multidões e dos efeitos espetaculares. O *animador*, enquanto tal, não é nem um criador isolado, nem um especialista em determinada atividade. No entanto, as pistas que fornece podem ir no sentido de proporcionar contactos entre o grupo animado e determinados especialistas ou polos de criação. Mas a fundamental tarefa do *animador* é ser um coordenador que suscita um clima envolvente e um grau elevado

de empenho. O envolvimento conseguido e a solidariedade que lentamente se vai gerando não devem fazer com que se subestime o valor positivo do conflito. O *animador* não pode ser condescendente ou distraído, e é um combatente implacável do «nacional-porreirismo». Na medida em que o seu trabalho requer um trabalho permanente de «pôr em causa», o *animador* deve adquirir uma consciência lúdica do seu papel.» C76 (3)

«O *animador* não é um ser transparente. A atitude do *animador* que pretende observar e não intervir com a sua própria opinião na *animação* com crianças corresponde à de um doutor diante dos doentes com aquele sorriso sábio, quase satisfeito, de saber tanta coisa sobre os outros, e os outros tão pouco sobre si próprio. Quanto mais esperteza tem, mais a sua fala é mansa e cheia de pacífica sabedoria. Este *animador* pode estar repleto de humanismo e ser bem-intencionado, mas não é mais que um paternalista disfarçado.» C75 (1)

O *animador cultural* encontra pretextos de inserção e coesão social através da componente lúdica e da iniciação às artes criativas. Suscita a expressão, particularmente, dos mais jovens, na expectativa de que estes desenvolvam uma maior capacidade de representação. Numa outra iniciativa, ainda em Bruxelas, *ele* organiza a exposição de uma *Arte Sem Artistas* (1973). Convida jovens de várias escolas profissionais a exibirem as suas qualidades nas disciplinas que frequentam. O público depara com inúmeros objetos que, retirados do seu contexto funcional, adquirem uma dimensão artística inesperada. Os alinhavos e os pontos de costura em diversos tecidos, os penteados dos que aprendem a ser cabeleireiros, os trabalhos relacionados com a eletrónica, a eletricidade, a soldadura, a carpintaria, a marcenaria, são peças que se enquadrariam no movimento dadaísta. Até os bolos dos pasteleiros e os cozinhados que são todos os dias repostos demonstram a capacidade de quem os desenhou e esculpiu. Para quem for capaz de ver, tudo adquire significado quanto a uma possível representação dos afetos.

Numa outra exposição, filhos de emigrantes oriundos de Espanha, de Marrocos, da Argélia, de Portugal e da Tunísia são convidados por *ele* a falarem sobre a *Guernica* de Picasso. O facto de dizerem, ao princípio, que não percebem nada, não os impede de descrever o que está desenhado. Se um diz que são os dentes do cavalo, outro completa reparando que o cavalo

tem a boca aberta, outro garante que não está contente. Passam para palavras o que as imagens sugerem. Escrevem que as mãos abertas estão aflitas, que aqueles dedos são parecidos com os dentes do cavalo, que há uma lâmpada que estoira, que as pessoas gritam, que se escondem, que fogem, que têm medo de estar ali. Um deles diz que tem medo do pai. O que é reconhecível, passa a ser interpretado. Cada vez mais, os meninos contam coisas que já nem se reconhecem no que está ali representado. Reinventam a partir de sugestões que cada um, à sua maneira, identifica com coisas que lhe fazem sentido. A exposição resulta num conjunto de textos escritos, com grandes letras brancas, num enorme acetato transparente. O grafismo tipificado dos que conseguem escrever mais a direito parece perder qualidade, comparado com os que escreveram palavras mais tortas, onde as sílabas descem e sobem e caem e se separam. Bem no centro da sala, está uma reprodução da célebre obra de Picasso. Nas outras paredes, *ele* pendurou as redações como se fossem poemas de autores desconhecidos, de artistas que se exprimem por palavras e que exercitam a sua capacidade para representar emoções.

«Na Arte, todas as obras interessantes são também para crianças; caso contrário, não seriam essenciais. E não seriam, por isso, suficientemente interessantes. Não podemos falar em crianças sem repudiar o comércio, a moral, a transmissão de ensinamentos conservadores que, a coberto da etiqueta “para crianças”, proliferam no Teatro, na literatura, na música, no cinema, quando os paternalistas não conseguem contornar soluções de, mais ou menos evidente, infantilismo.

»Este mau serviço prestado aos nossos filhos atinge, por vezes, a dimensão de crime social. Senão, tiremos-lhe as roupagens, a poesia balofa das frases feitas e das imagens plagiadas, e vejamos o que fica. O que é, aliás, compreensível numa sociedade dita democrática, onde as boas intenções estão à vista mas escondem uma canalização de gostos, de deveres, de sistemas, de autocensura. Encobrem o verdadeiro interesse e a planeada estratégia de quem manda e quer continuar a mandar “democraticamente”.

»As crianças também podem questionar os mitos. Povo não é sinónimo de brandura, de renovação, de revolução. Povo também pode ser tudo, como todas as coisas. Apaixonamo-nos