

João Brites e Teatro O Bando

ATRIZ E ATOR **ARTISTAS** VOLUME II

TEATRALIDADE
E REPRESENTAÇÃO
VIVENCIAL

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

BICHODCMATO

ÍNDICE

1.º CAPÍTULO

11 DA PRÁTICA AOS CONCEITOS

12 1.1 personagem–narradora e atuação implicada

– *O Homem do Saco e Vilar de Vacas* (1977)

– *Auto dos Altos e Baixos* (1979)

– personagem–migrante

31 1.2 personagem–comediante e multiplicação de figuras

50 1.3 personagem figurada e coesão personificada

2.º CAPÍTULO

61 DOS CONCEITOS AO SISTEMA

63 2.1 desdobramento do ator em artista e personagem

cavalo

miúdos e graúdos

talento

artesão

truque

deuses

negro

género

atleta

82 2.2 mecanismos operativos e falácia da encarnação

arrepio

jeitinho

acaso

atmosfera

perícia

conteúdo

opinião

chaticice

janela

100 2.3 vícios da naturalidade e maneirismo involuntário

mentira

ilusão

fúria dramática

pássaro

contraditório

canseira

controlo

diagonal

3.º CAPÍTULO

115 DO SISTEMA AOS EXERCÍCIOS

117 3.1 ocultar o pormenor dramatúrgico

118	exercício 7	o gesso (vivência sensorial)
128	exercício 8	a anedota (discurso cénico)
135	3.2	orientar o foco do espectador
137	exercício 9	o trajeto (circuitos em cena)
143	exercício 10	a bola (olhar do espectador)
150	3.3	gerir o tempo e o foco do ator
152	exercício 11	o radar (foco externo do ator)
160	exercício 12	a legenda (comentário do ator)

ANEXO 1

167	É PARA TI QUE FAZEMOS TEATRO
-----	-------------------------------------

ANEXO 2

171	GLOSSÁRIO
-----	------------------

ANEXO 3

181	BIBLIOGRAFIA
-----	---------------------

191	AGRADECIMENTO
-----	----------------------

193	ÍNDICE GENÉRICO DOS NOVE VOLUMES
-----	---

TEATRALIDADE

1.º CAPÍTULO

DA PRÁTICA AOS CONCEITOS

*é no que não se diz
que se constrói o Teatro*

Quanto tempo passou? Acordo com boa disposição, mas tenho uma sensação estranha. Perdi alguma coisa que não devia ter perdido? Estava a assistir a um espetáculo e passei pelas brasas? Disfarço, para não me fazer notado. Vejo tudo muito bem à minha volta, com uma nitidez incrível. No entanto, há qualquer coisa que não condiz com o que está à vista. Há um desfasamento no tempo entre o que vejo e o que os meus ouvidos percecionam. Vejo, primeiro, e depois oiço, como se os outros estivessem mais longe. É como se estivéssemos em dois territórios diferentes e eu fosse um *voyeur*, um intrometido a quem não é permitido estar no mesmo lugar. Tenho a impressão de que existe uma parede, pelo menos uma fronteira; é como se existisse uma quarta parede, mesmo estando, como estou, ao ar livre. Acentua-se a distância; é como se todos me ignorassem e eu fosse, uma vez mais, invisível; é quase pior do que estar cego. Ao conseguir ver bem, torna-se mais explícito que ninguém se interessa por mim. Ou é de propósito? Estão a falar muito baixo para eu não poder ouvir, como acontecia durante a ditadura? Têm medo de ser apanhados pela polícia como *ele* foi, quando esteve proibido de estudar, durante um ano,

no tempo do fascismo? A audição é perturbada por um zumbido contínuo, por um parasita que interfere como um fantasma auditivo que voa, que nunca poisa. Uma leve comichão denuncia que me colocaram tampões nos dois ouvidos enquanto dormitava. Já percebi. Agora vejo bem e deixei de poder ouvir. É mais uma das experiências que *ele* próprio também gosta de fazer: tapa os ouvidos para não ouvir o *texto* e fica a ver se ainda acontece Teatro.

1.1

Personagem–narradora e atuação implicada

Saio de trás do carvalho onde tinha ficado e vou andando assim, de jardim em jardim, de bairro em bairro, de cidade em cidade. Acompanho–o passo a passo, sentindo–me mais livre, livre de partir sem deixar de ver o caminho que estou a pisar. Vou dar à esquina de uma rua. Por coincidência, ou talvez não, dou quase de caras com *ele* na esquina do prédio seguinte. Está a fingir que se esqueceu de mim para fazer o que lhe apetece sem ter de pensar? O que está a acontecer entre nós, com *ele* sempre a fugir e eu sempre a observar, será um estudo, um esboço a aplicar na *teatralidade*? Nas coisas que vou relendo sobre *ele*, reconheço que estes jogos de aproximação aos conteúdos são obsessivos nos seus processos de criação. Ou os aceitamos e continuamos com *ele* ou desistimos e temos de nos afastar. Como esta é a minha sina e estou a conseguir ver o que nunca tinha visto, reparo, pela primeira vez, no brilho do anel que tem no dedo, quando esbraceja a explicar qualquer coisa.

«Quem volta do exílio e chega ao país de origem, sedento de cultura genuinamente popular, encontra um museu vivo de tradições ancestrais que se consubstanciam em acontecimentos cíclicos muito interessantes artisticamente. A criatividade popular, cujo saber perdura ao ser transmitido de pais para filhos, não se remete obrigatoriamente a uma representação *naïf* da realidade; pelo contrário, também é capaz das representações simbólicas mais inesperadas e

criativas. A contemporaneidade artística tem de ser o resultado da interseção entre a vertente académica, as experiências, as inovações conceptuais, e a vertente popular, tradicional, que de geração em geração, num contínuo depuramento das propostas iniciais, se materializa ainda em espetáculos de rua ou em acontecimentos parateatrais de uma grande coerência e unidade estética». **B10 (4)2**

Ao contrário da *personagem-contadora*, que recorre à imitação verbal de outras criaturas, a *personagem-narradora* constitui-se como um *pivot* inequivocamente singular ao interagir e regulamentar a progressão dramática.

A noção de *narrador implicado* vai sendo construída a partir das múltiplas *vivências* a que a constante itinerância obriga. O espetáculo do Teatro O Bando não pode desenrolar-se na caixinha tradicional do Teatro frontal, com o urdimento do palco negro e o silêncio das salas que a todo o custo evitam o barulho da rua que passa ao lado. Não lhe é possível transportar essa miraculosa caixinha que tanto jeito faz a quem não quer, ou não pode, perder tempo com montagens em lugares impossíveis de obscurecer e de insonorizar. Este facto introduz no trabalho do ator a exigência de uma maior ligação direta ao público para o manter concentrado no que é preciso e para que não se distraia em demasia com a poluição visual e sonora que acontece mesmo depois de o espetáculo começar. O *narrador* de *Pensamento Prisioneiro* (1980) surge dessa necessidade de criar *descontinuidades*, interpelando o espectador como se saísse de cena.

A distanciação é inteligentemente usada pelos atores quando os protagonistas «saem» da história que está a ser narrada como um sonho para se dirigirem ao público. LÍVIO 1980 (1)

O *narrador* finge que não tem a certeza, que não terá compreendido bem o que se passou, e, por isso, pergunta si próprio ou a quem está na plateia. Estas interrupções do discurso ficcionado introduzem um conflito que é aproveitado dramaturgicamente. Não se trata de um *narrador* que tudo sabe sobre o desenlace das situações. O *narrador implicado* é uma

personagem que se interroga e se implica como se nada estivesse decidido à partida. Os atores, em permanentes viagens e em confronto com públicos muito diversos, vão aprendendo a construir personagens mais multifacetadas. Entram em cena mais para modificar a história do que para a contar.

«Pode parecer um bocado romântica esta ideia de andar por aí de aldeia em aldeia, mas essa opção é determinante. Como é determinante e inesquecível a experiência em Vila Real com os Jogos Populares Transmontanos (1977). Não é só a questão de se saber alguma coisa de etnologia ou de se ter simpatia pela antropologia; é, na prática, ver como é que essas pessoas, que não têm tido a possibilidade de acompanharem o movimento modernista, representam a vida sem a imitar.» **B07 (3)2**

Posso confirmar que o tal anel que *ele* tem no dedo é uma aliança de casamento. Está casado, mas é a primeira vez que o usa, como é próprio de uma pessoa respeitável. Ainda que eu continue com dificuldades de audição por causa dos tampões nos ouvidos, aproximo-me para ouvir melhor.

— Não vim aqui para me atirar às miúdas transmontanas – diz *ele*, mais alto. Parece mesmo que o faz para eu o ouvir. Estamos a caminhar na estrada que sobe e dá acesso a Vila Real pelo túnel que perfura a serra de Marvão. Ainda que eu continue com dificuldades de audição por causa dos tampões nos ouvidos, aproximo-me para ouvir ou adivinhar o que *ele* diz, continuando a gesticular. São cinco os que avançam até à sombra de um prédio antigo que faz esquina.

— Tens de ser menos espalhafatoso e falar mais baixo.

— Tens razão, ficou combinado que não podemos andar por aí como se fôssemos uns artistas excêntricos.

— Para mais, quem vem de Lisboa é visto como um comunista.

— Aqui no Norte, a população é tida como muito conservadora; as arruaças, por vezes violentas, resultam de conflitos entre uma extrema-direita que chega a ter um pendor paramilitar e a direita, mais moderada, que, ainda assim, muitas vezes se identifica com reminiscências do

salazarismo. O padre Maximiliano foi assassinado quando explodiu a bomba que lhe colocaram no carro. Só porque defendia certas ideias mais igualitárias e democráticas, era considerado um homem de esquerda.

— E, sendo de esquerda, só podia ser comunista.

Aproveito a suspensão para me levantar da cadeira no meio da plateia vazia e para sair da sala, repentinamente iluminada. Mal destranco o fecho, o despertar de um vento outonal arranca-me a porta das mãos e a portada bate com estrondo na parede de fora. As ramadas das oliveiras não contrariam a ventania. Inteligentemente, deixam-se arrastar para não se partirem e, logo em seguida, voltam à mesma posição quando o vento amaina. Não me importava de conseguir fazer a mesma coisa.

Quem me vê na rua com dois tampões nos ouvidos deve pensar que estou doente e tenho dores, ou que estou a ouvir música. Na manhã seguinte, vou comer um pastel de nata, deparo com os cinco em amena cavaqueira na pastelaria e anoto como posso as frases soltas que, com a ajuda dos lábios, consigo descortinar.

— Vamos estar aqui pelo menos cinco meses; o nosso comportamento deve demonstrar que não somos artistas diletantes, que somos trabalhadores que febrilmente se esgotam em diversas tarefas.

— Não temos de inventar nada, é isso que acontece todos os dias.

— Por isso, apenas temos de prolongar menos as noitadas, levantar o cu da cama bem cedo.

— E dar nas vistas para que as pessoas que nos virem a tomar um café a partir das sete horas da manhã nesta pastelaria nos cumprimentem com aquela consideração que têm por quem trabalha.

— Seremos ainda mais respeitados se nos continuarmos a levantar a essa mesma hora e se continuarmos a aceitar os copos de vinho que teremos de beber antes de nos deitarmos.

Ao ter tido a sorte de os ter acompanhado, dia a dia, posso garantir que, quase todas as noites, não podem recusar a pinga que quem os acolhe oferece. Na casa ao lado, há sempre um vinho melhor, e ficariam muito mal vistos se recusassem o copo do vizinho. Têm de aguentar. O pior seria parecerem uns bêbedos que ao primeiro copinho ficam logo taralhucos.

Não só por razões ideológicas O Bando se interessou pela cultura popular: houve desde cedo o gosto (e o afeto) pela música, pelo artesanal. Pela festa e, em geral, pelas tradições do povo. SERÔDIO 1994 (1)17

A pouco e pouco, descobrem que estas gentes transmontanas são mais acolhedoras do que se poderia pensar. Partilham com grande facilidade o seu tempo e os seus parques bens quando confiam nos visitantes. As portas abrem-se ainda mais quando percebem que aquelas cinco pessoas são do Teatro. Ao serem do Teatro, deixam de ser agentes políticos que se querem infiltrar na região.

Visitam dezenas de aldeias para apoiar o Teatro de amadores que sobreviveu à ditadura. Deparam com jogos populares que perduram, escondidos nas aldeias mais remotas. Anualmente, esses jogos aparecem à luz do dia, apenas para consumo interno, porque os da cidade achariam ridículo enterrar a cabeça no farelo para encontrar uma moeda no fundo do alguidar; subir ao pau ensebado para agarrar o bacalhau que foi pendurado no topo; homens e mulheres correrem lado a lado com cântaros cheios de água à cabeça porque não têm água em casa. O curioso é que todos os dias o fazem e, no dia da festa, é assim que exorcizam o que mais lhes desagrada. Para os trabalhadores do Teatro itinerante, seria o equivalente a fazer, no dia de aniversário do grupo, uma corrida para ver quem mais rapidamente carregaria as caixas de adereços, os cenários e os projetores dos espetáculos em digressão.

Quando não estão em visitas, em recolhas de depoimentos, em ensaios ou em oficinas de sensibilização para o Teatro, cada um, a seu tempo, tem de relatar o que viu e as conversas que teve. Como estiveram separados, é a única maneira de partilharem os acontecimentos

diários que cada membro do grupo presencia. São estas narrativas, entrecortadas de piadas, de comentários políticos e de pensamentos contraditórios que alimentam a noção da referida *personagem-narradora*. A noção de um comentador que assume o papel de narrador na representação faz parte da perspectiva que *ele*, há muito tempo, tem do Teatro que procura fazer. Precisamente neste momento, está a ler aos colegas o registo de um exercício de cenografia que realizou na Bélgica a propósito dos *Horácios e Curiácios* (1970), de Brecht.

«Temos de quebrar com a ideia do bem e do mal. Temos de evitar a separação entre os bons e os maus para lhes dar a qualidade de um ser humano mais complexo. Que o acontecimento teatral seja um vai-e-vem entre acordar e sonhar, produzido por uma sensação virgem, onde as formas e as cores serão mais do que símbolos. Têm de ser factos que existem. Um comentador orienta a ação, determina os lugares, integra o espetáculo no tempo e no espaço da atualidade, entrando na floresta de enganos que persiste no mundo de hoje. As mulheres dos Horácios são as mesmas que as dos Curiácios quando o mesmo luto as confunde.» **B70 (1)**

Aproximo-me. Ainda assim, terei ouvido mal? O importante é que fiquei a saber que, logo de madrugada, a carrinha de nove lugares que *ele* tanto insiste em conduzir vai fazer um determinado circuito. Antecipo-me, fazendo-me à estrada. Paro depois de uma curva apertada. É impossível não ficar impressionado com o aspeto daquela eira que uma grande máquina debulhadora cobre de nevoeiro amarelado. Como num quadro que Van Gogh poderia ter pintado, vejo as manchas das pessoas ensolaradas às voltas, como pinceladas douradas no meio da paisagem que se estende até muito longe.

Não tenho de esperar muito para ver chegar a malta. Afinal é o Jinho que vem a conduzir, desta vez *ele* vem no banco traseiro. Ficam pouco tempo dentro da carrinha. O motorista é o primeiro a sair. Saca da máquina fotográfica e põe-se a fotografar. Eu é que lamento que a película seja a preto e branco, como é costume. Nunca mais vou conseguir ver a cor daquela nuvem de palha. O amarelo esfumado estonteante torna mais fantástica aquela eira no meio do exagerado verde dos montes.

O fotógrafo é o único que não está quieto. Estão todos de pé, *ele* e os outros, junto da carrinha, petrificados perante aquele espetáculo memorável. Entusiasmado, o Jinho afasta-se para fotografar mais de perto. É por pouco tempo. Uma das mulheres sai da nuvem, entrega-lhe a forquilha e agarra na máquina fotográfica para fotografar o perplexo espectador. Quando este aceita, sem se fazer de rogado, todos saltam para o meio da nuvem sem dizerem nada. O riso da mulher faz cócegas nos montes à volta, mas nenhum dos seus sisudos companheiros a acompanha. Os cinco confundem-se com a comunidade, ao ficarem igualmente pintados de amarelo.

Qualquer um pode ver que *ele* e os outros quatro só agora compreendem o que se passa, ao sentirem a palha a picar debaixo da roupa, a assoarem-se com os dedos para lançar o ranho ao chão, como toda a gente faz. É sem palavras que tudo se passa. Os transmontanos ensinam a pegar na forquilha sem qualquer explicação. Apenas exemplificam, olhando discretamente para quem não está a fazer o que devia. Diminuem a velocidade do movimento para que se esclareça a maneira como a mão pega no cabo e qual é o mínimo esforço que o braço tem de fazer. Grande ensinamento para quem é artista e acredita que são as mãos que ajudam a pensar.

Porque é que eu, transmontano e nascido em Vila Real, onde sempre tinha vivido, que sempre joguei à malha e ao fito, que assisti a dezenas corridas de burros, que tentei várias vezes subir ao pau ensebado, não me apercebi do que estava ali, nesse divertimento e gozo em que todos fomos criados, uma das melhores representações da nossa identidade, que cruzava gerações e lugares, que disponibilizava vontades e pequenos sacrifícios? O Bando entendeu-o e é justo dizer que esse momento único, essa «invasão das aldeias», como lhe chamaram alguns cronistas, se deve, em primeiro lugar, aos «artistas de Lisboa». RODRIGUES 2004 (1)77

Um grupo de Teatro que procura uma maneira particular de estar no Teatro e de fazer Teatro não pode perder uma oportunidade destas. Como na escola, anotam-se as impressões, os pormenores, os comportamentos de um corpo que se esgota a trabalhar e, ao mesmo tempo,

tenta gastar-se o menos possível. Não é fazer ronha, é ser-se mais eficaz com menor dispêndio de energia. Para equilibrar, em certos dias, promove-se a perícia e o culto de um esforço mais comedido. A necessidade de convívio consubstancia-se na prática de jogos tradicionais. Alguns deles parecem ter sido cuidadosamente encenados, como o cantar a despique que só começa depois de as gargantas aquecerem com uns copos de tinto e, por isso, sem hora marcada. Ou como o lançamento do malho, grande pedra que é escolhida e depois sopesada por todos os concorrentes, contrabalançando o lançamento com uma pequena pedra na outra mão. Ganha quem lançar mais longe sem pisar o risco. O mais curioso é que o risco é uma solução cénica muito eficaz e original: um pau muito fino está em equilíbrio entre duas pedras. É fácil! Quando alguém pisa o risco, o pau cai. Ninguém contesta.

Com uma tão grande diversidade de eventos parateatrais, vejo que andam todos numa azáfama. Na montra de um barbeiro, anuncia-se que o Teatro O Bando integra uma Comissão Organizadora para levar adiante a realização dos primeiros Jogos Populares Transmontanos (1977). Os atores, que, como já sabemos, são pau para toda a obra, além de acartarem caixas e madeiras nos tratores dos agricultores, também têm acesso às músicas das tunas, às cantadeiras, aos contadores e aos bombos, aos Zés Pereiras e aos teatros que por aqui se chamam «dramas». Num deles, vi que *ele* ficou impressionado com uns músicos mais velhotes que já conheciam a história e antecipavam as ações, falando baixo para quem estava a seu lado. Avisavam as personagens para não incorrerem nos mesmos erros. Que o seu fim seria trágico. Mas as personagens, como era de esperar, cumpriam a sua missão com a convívência das pessoas dos atores. No fim, viam-se as lágrimas correr cara abaixo, por entre as rugas de uma vida cumprida debaixo do frio gelado e do sol ardente.

Mais de um milhar e meio de concorrentes participaram nos Jogos Populares Transmontanos, que encheram de colorido e folclore as ruas de Vila Real num cálido e outonal domingo. Num período histórico de inelutável transição, onde se procura impingir estilos de vida estandardizados, em que a emigração (no caso concreto da região transmontana) e os próprios meios de

comunicação contribuem para certa uniformização e «europeização» culturais, não deixa de constituir um ato de coragem desenterrar jogos e outras manifestações populares, que apenas não entraram em letargia ou recolheram a museus e alfarrábios etnográficos (...) pelo inegável isolacionismo de determinadas regiões transmontanas. MORAIS 1977 (1)

Não me arrependo de continuar a acompanhar o boné de xadrez que *ele* faz aparecer e desaparecer no meio da multidão. Obedientemente, submeto-me à condição de não destapar os ouvidos, pelo menos por completo, porque às vezes faço batota. De qualquer modo, quando temos possibilidade de ver tudo e de ouvir tudo, há sempre coisas que nos escapam. Assim, pode ser que veja coisas que não poderia ver de outra maneira. Neste aspeto, somos os dois parecidos.

Já tinham avisado que *ele* não poderia ir com a carrinha d'O Bando visitar a aldeia de Carvalhais. No escuro, a noite barra a passagem. Até o jipe do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis tem dificuldade em passar entre os pedregulhos que emergem no meio da lama. O rodado alto e a tração às quatro rodas não impede os solavancos e os deslizos para fora de uma estrada de montanha que serpenteia o vale. O vale, imagino eu, porque o negro é mais profundo do lado esquerdo. Na volta, devo sentir a mesma coisa, mas do lado direito. Não se vê nada, exceto o que a luz dos faróis varre desajeitadamente para cima e para baixo. Carvalhais ainda não tem luz elétrica. À chegada, vários homens aguardam no único largo onde é possível dar a volta. Só quando as luzes do jipe se apagam é que *ele* dá mesmo conta do que é estar, e sobretudo do que é viver, todos os dias sem acesso a um interruptor. Um dos músicos traz, numa das mãos, um candeeiro a petróleo. Como não consigo entrar na sala, fico na ombreira da porta. Lá dentro, sentados em círculo, estão onze músicos e os cinco visitantes, entalados entre a parede e a grande mesa de madeira. Grande nem tanto, parece maior porque a sala de jantar é pequena. Sem dizerem uma palavra, começam a tocar. Não precisam de previamente combinar a música que vão tocar? A melodia salpica o ar húmido com um dedilhar de bailarico saltitante. Ressoa como se a casa não tivesse paredes e as mãos de um gigante invisível nos aconchegasse

a roupa com as polpas dos dedos. O músico mais velho toma finalmente a palavra para lhes explicar que o violino que toca foi construído com as mãos calosas do agricultor que nunca deixou de ser. Lamenta não ter conseguido comprar o verniz que há muito tem cobiçado.

Porque aliviei a pressão dos tampões nos ouvidos, oiço os comentários que os cinco vão soltando, com a pinga que não podia faltar.

— Ainda bem que não conseguiu aplicar o verniz no violino. A madeira tem a cor texturada de um castanho que nunca vi.

— O violino parece ter estado pendurado no fumeiro ao lado dos presuntos.

— Os velhos muito velhos sabem que um dia destes vão morrer.

— Talvez por isso, ainda há pouco o mesmo agricultor dizia, todo orgulhoso, que andava a construir um violino novo para o neto, e que desta vez já tinha posto de lado o dinheiro para o verniz.

— Por aqui ninguém fala na morte. Quando alguém mais distraído pronuncia a palavra, segue-se um silêncio que parece uma pausa teatral.

«O incompreensível encontra resposta na subjetividade da obra de Arte. A única resposta, só a poesia a pode dar. Talvez a Arte, a Arte ou a festa, possa responder dignamente, como nessa aldeia de Trás-os-Montes a que chamam Souto Escarão. Os ensaios do drama que *ele* anda a encenar foram anulados por um velhote da aldeia ter entrado em coma. Desta vez, a festa anual não vai ter Teatro, drama, como dizem os transmontanos. Como numa lápide, *ele* grava na memória as palavras de um anfitrião que o convidara a provar a “bola de carne” em sua casa.

— Sabe, João? O meu amigo está a morrer; temos a mesma idade, mas fizemos mal em desistir da apresentação do drama. Os homens passam. As festas ficam.» **B90 (6)52**

Não estou a gostar nada disto. A noite caiu sem eu ter dado por isso. Do lado de fora da porta, uma rabanada de vento tira-me o boné da cabeça e esconde-o não sei onde. A careca resfria-se e todo eu arrefeço. A noite é mais espessa quando se tem as pupilas