

João Brites e Teatro O Bando

ATRIZ E ATOR ARTISTAS

VOLUME III

PRESENÇA
E MOBILIDADE
IMPERCETÍVEL

D.M^{II}

TEATRO
NACIONAL
D. MARIA II

BICHODCMATO

ÍNDICE

11 PREFÁCIO

1.º CAPÍTULO

21 DA PRÁTICA AOS CONCEITOS

- 24 **1.1 personagem característica e corporalidade**
 AGUADEIRA, de *Pensamento Prisioneiro* (1980)
 LEONOR, de *Trágicos e Marítimos* (1984)
 PINTA-DE-MULHER, de *Liberdade* (1994)
- 45 **1.2 personagem característica e oralidade**
 DONA SÂNCIA, de *Bichos* (1990)
 MIURA, de *Bichos* (1990)
 MOUZINHO, de *Netos de Gungunhana* (2018)
- 68 **1.3 personagem característica e interioridade**
 ESQUECIDA, de *Porta* (2021)
 TI MISÉRIA, de *Nós de Um Segredo* (1986)

2.º CAPÍTULO

85 DOS CONCEITOS AO SISTEMA

89 2.1 imobilidade dinâmica e dualidade da fotogenia

dilatação do tempo

consciência da sensação

106 2.2 contágio da ambiguidade com ponto motor

concentração implicada

contexto mobilizador

122 2.3 diálogo interior no presente

composição cénica

atmosfera em transição

3.º CAPÍTULO

143 DO SISTEMA AOS EXERCÍCIOS

144 3.1 atualizar artifício teatral

146 exercício 13 o espelho (vivência sensorial)

151 exercício 14 a *Gioconda* (rosto mutante)

157 3.2 progredir pontos motores

158 exercício 15 a escultura (corpo moldável)

164 exercício 16 o elástico (criatura disforme)

170 3.3 fazer comentário do ator

171 exercício 17 a cortina (extensão vocal)

175 exercício 18 o alinhavo (ensaio comentado)

ANEXO 1

183 DESCER À RUA PARA SUBIR AO PALCO

	ANEXO 2
189	GLOSSÁRIO
	ANEXO 3
199	BIBLIOGRAFIA
211	AGRADECIMENTO
213	ÍNDICE GENÉRICO DOS NOVE VOLUMES

PRESENÇA

1.º CAPÍTULO

DA PRÁTICA AOS CONCEITOS

*marcar presença no coletivo
abre outro modo de fazer*

Numa noite sem estrelas, recebo um recado a dizer «vai!». E eu fui. O que me move é o Teatro, mas não sei onde estou. Devo ter andado, mas neste preciso momento estou parado, sentado? Recolhido, meio de cócoras? Não tenho bem noção da posição. Uma almofada, moldada como eu gosto para apoiar o pescoço, dá-me algum conforto. A testa toca numa superfície rígida que não parece ser vidro. Se o fosse, seria mais fria. Tenho a sensação de reconhecer o toque numa dura placa de plástico que não se parte como o acrílico e que é flexível como o policarbonato à prova de bala. Curioso. Como é que uma zona de pele tão pequena, na testa, pode conter tanta informação? Deve ser este o tipo de *sensação concreta* que *ele* trabalha com os atores.

O material dá-me a indicação de ser ligeiramente encurvado e isso remete-me para a superfície lateral de um cilindro. Com essa impressão, vem-me à cabeça a imagem de estar dentro de um frasco. Não, a imagem não vem da cabeça. O que «vejo» é uma imagem que atravessa o corpo todo, como se a mente pressentisse a realidade física do presente como um todo. Com esta *corporalidade*, surge com muita nitidez a imagem de DANTE a murmurar dentro de



um frasco: «Desconfio que o sono é a entrada, mas tenho medo de fechar os olhos. Para mim, dormir é um pesadelo. Terei fechado os olhos e deixado cair a cabeça quando fui espreitar pela janela do avião? Adormeci?»

Confundo imagens inesperadas que despontam por geração espontânea com eventos que efetivamente aconteceram, como é o caso desta fala de DANTE, quando chega ao *Paraíso* (2022) na *Divina Comédia* e depara com um conjunto de seres enfrascados. O sorriso beatífico de cada um dá ideia de uma felicidade eterna em *contraste* com o facto de a criatura estar enclausurada num apertado frasco de vidro. Morrer para ficar assim ainda faz mais medo.

Quem gostaria de estar agora na minha pele é *ele*, de certeza. Adora associar o paralelismo inesperado dos signos para baralhar a linearidade narrativa das criações teatrais que dirige. Costuma confessar que adora estar meio acordado, no quentinho, a fingir que está a dormir profundamente, no silêncio da madrugada. Somos parecidos. Esse é o momento em que também eu, que apenas descrevo o que *ele* faz, sou mais criativo e invento as irrealidades mais mirabolantes. «Embora não sejam nem desconexas nem incongruentes», oiço-o dizer muito ao longe, dentro de mim. De acordo! A lógica pode ser reinventada se for capaz de dar sentido ao que parece não ter relação, tanto para quem vê de dentro como para quem vai ver de fora. Ter um «eu» que observa e um «eu» que é observado. Só assim se pode ter consciência de que um e outro estão num presente em constante mutação.

Nem sempre se consegue estar no presente. O corpo, esse, pode estar mesmo ali e, com frio ou com calor, agasalha-se em conformidade; mas a mente, essa, se se mantém ocupada com o passado ou com o futuro, é como se não fizesse parte daquele corpo. O físico está ali, mas o pensamento está do lado de lá. Quando isso acontece no Teatro, mais vale ir dar uma volta. A não ser que a atriz tenha *consciência* de que o mecanismo da «ausência» pode dilatar a *presença* em cena. Para isso, tem de existir qualquer coisa na atitude ou no discurso verbal que comprove a perceção de que a atriz está ali mesmo, diante de espectadores concretos. Caso contrário, seria preferível fazer a cena no aconchego da casa, na intimidade do seu quarto. Digo atriz ou ator, claro, não me vou preocupar com a questão do género quando me refiro ao artista.





A *presença* é mais do que estar no presente. Ter *presença* é ter um poder que não é impositivo; é como se não se fizesse nada para existir, mas, insidiosamente, impõe-se sem dar nas vistas. Acabo de formular isto agora, não tinha previsto escrevê-lo assim, nem sei o que *ele* pensa sobre isto, se tenho razão. Como é que uma pessoa, sem dizer nada, sem fazer nada, cativa a atenção dos outros sem se impor? Neste presente que me escapa, a *presença* da atriz é uma qualidade que associo à pose de uma rainha, à postura de um alto dignitário, à mestria de quem se considera um representante dos deuses que manobram o destino dos comuns mortais. No quotidiano, uma pessoa pode ser tímida e passar despercebida, mas quando entra em cena pode ser magnética, parecer maior, mais bela, em prontidão, na iminência de fazer acontecer o que nenhum espectador consegue antecipar.

Nesta missão que a mim próprio impus, a de escrever – o que *ele* diz não ter tempo para fazer –, tenho vindo a consultar o seu arquivo pessoal e o do Teatro O Bando. Não deixo, por isso, de o acompanhar ao vivo, para em tempo real percecionar o que de outro modo não seria possível. Aproximo-me, sabendo que faz de conta que não me vê. Convenço-me de que, apesar do desgaste, esse dispêndio de energia que a discussão e a partilha com o coletivo impõem, na génese e durante o processo de criação, é algo que *ele* procura insistentemente. Conversa individual e coletivamente com o elenco, com o compositor, o cenógrafo, o produtor, a diretora de cena, os técnicos, a administração, a tesouraria; porque não a responsável pela limpeza e pela confeção das refeições? Precisa de duvidar, de ficar desconfortável, de se confrontar, de ter um outro argumento para as opções que toma. De não ficar prisioneiro de idiosincrasias. Sobretudo, de se renovar, com os pressupostos compreensíveis e incompreensíveis, pelo menos para *ele*, de cada um dos companheiros de trabalho.

Às vezes, cansado da incontornável gestão de tensões, reage sem recuar um passo. Ávido de encontrar hipóteses ditas impossíveis, apanha como um pássaro no ar a compulsiva estratégia de encenador, de um diretor que não dispensa a defesa do programa estético coletivo; mas quando fica convencido de que tem o pássaro na mão, já não há nada a fazer: é por ali que se vai, com ou sem explicações. Isto é o que eu deduzo que *ele* gostaria de escrever.





Um dia, se por acaso vier a ler o que fica escrito, vai bradar aos céus que «palavras leva-as o vento».

Ocupado com estas coisas tão dispersas, deixo de me preocupar com o sítio onde estou. Uma leve vibração faz tremelicar muito ligeiramente o rumor das vozes, não sei se dentro ou fora da minha cabeça. Continuo com a testa encostada à vidraça e as pálpebras pesadas, descaídas. Perco a noção de tempo. Subo os pés, abraço os joelhos, sem perder o aconchego da almofada na cabeça. Tento aproveitar o corpo que foi ficando mais pesado, sem pensar em mais nada.

1.1

personagem característica e corporalidade

Quando oiço um telefone a tocar, volto a ter consciência de que nunca deixei de pensar. Num impulso, vou com a mão a uma mesa de cabeceira imaginada, apalpo, não encontro nada; não o posso desligar com a polpa do dedo a deslizar para cima, como seria previsível. Que chatice. O alarme insistente obriga-me a entreabrir os olhos e a constatar que continuo sem saber onde me encontro. Através de uma quadrícula de vidraças, entrevejo que estou no meio de uma praça alcatroada, delimitada por autocarros de passageiros com dois andares que fazem de parede. Num dos andares de cima, vislumbro uma atriz que pega no auscultador do telefone fixo que estava a tocar. Estremeço ao reparar que, naquele escritório, está uma pessoa com o tal boné que poucos usam. Não me digam que é *ele* que está em cena no presente, num outro tempo, diferente do meu, na época em que só existiam dispositivos com fios que as companhias de telefones instalavam. Vou ao bolso por instinto. O telemóvel continua onde esperava que estivesse; portanto, não foi o meu alarme que tocou.

Descrevo uma panorâmica com o olhar, como uma câmara de cinema, para enquadrar o território onde me encontro: uns autocarros planam um pouco acima do solo, com umas





rodas que não servem para nada. Ao perderem a função para a qual foram construídos, tiveram de ser rebocados para chegarem aqui. Repousam agora instalados com precisão sobre suportes que não se veem, erguendo quatro das seis paredes de um hexágono. Uma área cénica? Um palco total feito de quarteladas triangulares com espaço para espectadores? Bem resolvido, um hexágono só pode ser regularmente dividido em triângulos. Passou-me pelas mãos o projeto de uma sede para o Teatro O Bando, em Benfica, junto do Mercado Municipal. Estranha realidade, esta de me encontrar no meio do desenho de um arquiteto.

Apanho do chão a almofada que, entretanto, caíra com os movimentos que fiz com a cabeça. Afinal estou numa estufa? Tem um pouco mais do que a minha altura, demasiado pequena. Envidraçada! Toco com as pontas dos dedos para abrir a porta que não encontro. De repente, descubro que estou dentro de uma cabine telefónica, das antigas, daquelas com um toque anglo-saxónico, pintadas num vermelho inconfundível. Será que é mais uma das experiências que *ele* gosta de fazer? Primeiro, vendou-me os olhos para ver se, ainda assim, o que eu ouvia era Teatro; depois, tapou-me os ouvidos para compreender se era Teatro o que eu via. Desta vez, no meio desta arena, vejo tudo, ouço tudo, mas fiquei sem ter sabor, sem olfato, sem as informações que a pele do corpo dá; estou numa situação que deve ser a mais drástica de todas.

Numa Arte que, como *ele* diz, não existe se não estiver no presente, como poderei viajar com o Teatro e os atores, estando noutra atmosfera, com outra humidade e temperatura, sem sentir a mesma corrente de ar? Como percecionar sem entraves a onda sonora emitida? Como suportar a impositiva separação? Estou de quarentena num hospital? Eu sei que *ele* sabe o que quer e, por conseguinte, sujeito-me, mas a conclusão é previsível. Apenas possível de contestar por quem põe em causa o Teatro em direto e ao vivo, sem intermediários de qualquer espécie.

Por um dos dois lados do hexágono, que não tem parede, vejo algumas pessoas que vão ligeiras num sentido e voltam carregadas com sacos de compras. Um discreto cheiro a peixe faz saber que o mercado é mesmo ali ao lado. Seria muito mau sinal se o odor fosse mais intenso. Os moradores daquela zona continuam a entrar e a sair sem se preocuparem com quem está





encerrado nesta cabine telefónica há mais de duas horas. Não reparam em mim porque o telefone já existia no meio do largo antes de terem posto os autocarros? Sou eu que não existo neste lugar?

Da cabine que não terá sido colocada de propósito para mim, tenho a oportunidade de assistir, enquanto espectador, ao que *ele* costuma designar como «ensaio aberto». A situação corresponde ao propósito que o coletivo persegue: construir uma casa de espetáculos com uma caixa de cena envidraçada, de modo que os transeuntes possam comprovar que quem trabalha num Teatro não é um bando de drogados. São operários que labutam fora de horas e não se queixam.

Para caracterizar uma certa atitude do Bando, utilizo muito a expressão «militante do quotidiano», e acho surpreendente que ainda hoje tal atitude seja tão familiar. É difícilimo um ator manter-se coerente no modo de encarar o mundo e no modo de atuar no seu local de trabalho. MOTA 2004 (1)240

Eis que entra em cena um gigantone. O figurino tem a dimensão de um cenário ambulante e é movido por um ator, experiente carregador habituado a acartar caixotes na itinerância. Pela imagem, reconheço o Raul, mas a sonoridade da sua voz, que apregoa não sei o quê, parece vir da boca de um outro ser que não conheço; perdeu harmónicos, está baça, inaudível, soa como se estivesse mais longe do que realmente está. Tenho a sensação de estar no cinema com um projecionista que se esqueceu de subir o som. Encosto a cabeça ao vidro para ouvir melhor; nada, parece ainda pior, parece que o ouvido precisa de espaçamento para o ar vibrar antes de entrar no labirinto e interferir com os cristais. Os estreitos caixilhos das vidraças não me incomodam, mas o vidro, que deixa ver, não deixa ouvir, cria um efeito de «distância» inultrapassável, coloca-me num lugar em que fico compulsivamente isolado.





AGUADEIRA, de *Pensamento Prisioneiro* (1980)

Sigo a voz cantante que entra pelo lado do hexágono que não tem autocarro a fazer de parede. Acompanho a entrada de uma atriz que me remete para a fotografia que vi num *dossier* arquivado. Por ter uma função que já não existe e andar a pingar água, lembro-me de que tem um nome bonito: AGUADEIRA. Não age apenas como um ser individual; representa o conjunto de aguadeiros que, desde a Idade Média, vendem água a quem precisa. Caminha em círculo, passa de raspão pelo tal cenário ambulante que se humaniza ao recuar. A este grande adereço, devo chamar «figurino» ou «cenário», talvez «telheiro»? O chapéu de sol lança guias e cresce para os lados, delineando uma aldeia campestre com um fontanário. Continuo sem descortinar onde estou. No meio do azar, tive a sorte de acabar nesta insólita encruzilhada. O que é belo nem sempre se procura, encontra-se quando nos deixamos ir e continuamos distraidamente atentos.

Engraçado é o modo como vim aqui parar. Cheguei mesmo ao lugar onde habitam as personagens de *Pensamento Prisioneiro* (1980). No caso do Raul, a *personagem* resulta da sua particular *corporalidade*; ao manter-se de pé, equilibra o cenário. Afinal, parece uma enorme gaiola, com adereços que estão pendurados lá dentro. Não é muito pesada, mas é a *sensação concreta* provocada pela cenografia ambulante que o desequilibra, faz oscilar o corpo, indício de um esvoaçar titubeante que o ator aproveita para construir a qualidade temperamental do TENTILHÃO. Não se trata de sublinhar o efeito que isso causa; pelo contrário, usa essa dificuldade como ignição da motricidade para representar alguém vacilante. Serve-se da sua pessoa e do constrangimento físico para tipificar o comportamento da *personagem característica*. Procura reconhecer e partir da sua *personagem intermédia* para destacar a particularidade que, nos três *planos expressivos*, influencia a atuação sem que o público apreenda o mecanismo.

Quem conhece os pássaros, sabe que o tentilhão engaiolado só canta quando não vê as grades da sua prisão; isto digo eu para mim, enquanto reparo que outros dois atores se juntaram a quem continua a oscilar ligeiramente com o chapéu de sol envolto numa gigantesca rede





de pesca branca. De certeza que também representa uma gaiola. Cá está! As letras recortadas em cetim evocam a escrita medieval para nomearem o Paraíso. Deduzo que o PENSAMENTO do tentilhão e o TENTILHÃO estão cativos num paraíso terrestre. Encontram-se dentro de uma prisão e não sabem que estão presos? Esqueceram-se de que o PENSAMENTO é mais rápido que o vento? Que uma qualquer frincha serve para se evadirem? Que até são capazes de cantar em cativeiro? Vou esquecer-me um pouco de mim e prestar mais atenção para ouvir o que *ele* está a dizer.

— Não é por acaso que as pessoas que têm certo tipo de pássaros em casa têm de cobrir a gaiola com um pano, se os querem ouvir cantar. O TENTILHÃO não conhece o poema. Quando vê as grades, não consegue cantar.

Na investigação que *ele* fez na Biblioteca Nacional, onde vai com certa regularidade, descobriu que os pais do passarito que foi apanhado costumam continuar a alimentá-lo através das grades até terem a certeza de que não o podem libertar. Nessa altura, vão tentar matá-lo, colocando-lhe no bico as ervas venenosas que apanham na sua labuta diária. Mais estranho ainda é o facto comprovado de alguns donos deixarem aberta a gaiola e de uns tantos pássaros ficarem assustados com a abertura. Preferem a certeza de terem comida sem terem de se cansar. Qualquer comparação com a nossa existência e a humanidade no seu conjunto é pura coincidência.

Totalmente inverosímil é este figurino ambulatório. Nunca está imóvel, pelo menos quando prestamos atenção; nunca está quieto, como nunca está parado o pardal que pousa livremente no ramo de uma árvore. Nem sei como conseguem dormir sem cair do poleiro. A imagem é onírica por ser inimaginável?

O cenário é muito simples (a mudança de panos ou cortinas vai sugerindo a mudança do local da ação como nos antigos cómicos itinerantes) e alguns truques usados, como a água que escorre da fonte para a vasilha da AGUADEIRA, ou ainda o pensamento que, como um pano de cor, sai do chapéu daquela enquanto dorme, a fim de sugerir o sonho, são extremamente eficazes e belos.



Restituindo um carácter maravilhoso perdido com o despojamento tantas vezes exagerado do teatro moderno ou de grande parte dele. LÍVIO 1980 (1)

A corpulenta figura com bigode do Raul dá voz à fragilidade ternurenta de um filhote de TENTILHÃO enclausurado. A Carla constrói uma maternal AGUADEIRA, apregoando a venda de água fresca contida no que parece ser um aparelho para sulfatar as vinhas. Constrói a sua *personagem característica* a partir do pesado depósito de água que carrega às costas e que compele o frágil corpo a ficar pesado, a querer baixar-se, enquanto a voz aveludada puxa o cocuruto da cabeça para cima. Sempre que pode, acerca-se da gaiola, depreendo eu, para dar de beber ao desgraçado que está triste, provavelmente sem saber que a tristeza é assim. Os seus olhitos murchos falam como quem pede mimo a uma senhora bonacheirona que passa ao largo. A caritativa RONHA aproveita o esvoaçar das largas roupas confeccionadas em levíssimos tecidos para se fazer de distraída. Aproveita o remoinho do vento que se infiltra por baixo dos panos para velejar numa etérea plenitude. Uma autêntica coleção de personagens *características* saídas de um desconhecido retábulo, de onde emergem amachucados novelos de diferentes texturas de tecidos. Uma sugestão de cabeças de marionetas que não têm olhos, que se escondem entre adereços por *ele* dissimuladamente manipulados. Diria que, mais do que encobrir, pretende criar a ilusão de que têm vida própria, sem deixar de denunciar que é o manipulador que os faz viver; e isso mais esclarecido fica quando aquele que opera sai do estado de quem manobra um sonho para se assumir como uma *personagem narradora* que interpela o público.

Deste lado, bem trancado e sem possibilidade de o poder cumprimentar, tenho o privilégio de assistir, provavelmente, a uma das últimas vezes que *ele* entra em cena. Ninguém percebe, mas eu, que sei como é, entendo que está mais de fora a ver-se do que de dentro a fingir que se esquece de estar a ser visto.

Distraio-me a olhar para as nuvens que recortam o verde-escuro dos autocarros. Não acredito. Foram todos almoçar? A cena está tão vazia que fico na dúvida sobre se o que aconteceu foi imaginação minha. Um senhor que anda muito devagar, apoiado numa tosca bengala,

vem ao meu encontro. Peço que me abra a porta, digo que deve estar trancada do lado de fora, mas o senhor parece surdo. Depois de muita insistência minha, a fazer gestos e aos gritos, fica uns minutos especado com os olhos mais abertos. E não é que, em vez de me ajudar, encolhe os ombros e se vai embora? Isto faz com que me lembre de qualquer coisa que vi no cinema.

Desiludido, encosto-me a uma lateral da cabine telefónica, que cede um pouco. Afinal, a porta estava ali de lado, em vez de estar onde deveria estar. Deve ser mais uma partida das chamadas «brigadas teatrais» que surgem, sobretudo, nos estágios do grupo para pregar umas boas partidas para desentorpecer o elenco. Mais tarde, explicarei o que são, porque agora tenho fome. Ao fechar a porta, já do lado de fora, vejo que *ele* deixou um bilhete a marcar um próximo encontro.

LEONOR, de *Trágicos e Marítimos* (1984)

As minhas deambulações pela cidade trazem um sombrio entardecer. É nesse acelerado lusco-fusco que encontro a Maruga de pé, em cima de um murete que faz de corrimão, numa rampa que sobe ligeiramente. Está à espera de alguma coisa? Ali parada, com a vida a pulsar nela com irrequieta inquietação. Terá sido *ele* que lhe pediu para estar ali assim, sem propósito, a desafiar a atenção de quem passa? Podem os dois ter convencionado que aquele era o *espaço cénico* que confere, no Teatro, a possibilidade de exercitar a *presença* da atriz? Quando se fala em «estar em cena», considera-se logo que é no palco que se está, e não é nada disso. Se quem vê tem indícios da convenção e se quem lá está tem *consciência* de que está a ser vista como tal, então é mesmo Teatro que deve acontecer.

Observo com atenção, disposto a perder tempo, sabendo que o estou a ganhar. Por vezes, há tantas mexidas no palco, com vozes, música, luzes, e temos a impressão de que não se passa nada. Neste momento, é o contrário: a *ambiguidade facial*, a serenidade daquela pose da atriz em cima do muro, chama-me a atenção. Não preciso de saber o motivo que levou a Maruga a