



O que fazer para conhecer melhor quem escreve na água?

João Brites

Assim que atravessei a fronteira senti que tinha chegado ao meu país. Não eram as ruas, nem as roupas, nem as árvores, nem o fato das tabuletas estarem escritas em português. Não era a sonoridade da nossa língua que, aliás, também ouvia em Bruxelas durante os oito anos de exílio. O que mais me impressionava era a sensação indescritível que fazia com que eu tivesse a certeza de pisar o meu território de infância. Ao pensar nisto, penso que a vista e o ouvido não se fiavam nas informações que recebiam sem essas informações terem sido confirmadas por esta pele que cobre o meu corpo. Não sei se têm a mesma sensação do que eu, mas quando viajo e se abre a porta do avião parece ser o cheiro que a pele presente que confirma a chegada ao destino. Não se confunde o Brasil com Moçambique, nem a Holanda com Espanha. O ar parece ser um líquido em que subtilmente nos banhamos. Parece que os poros se abrem e se reajustam a um novo ambiente, interagindo com a temperatura e a umidade, mas também com as indeléveis sensações dos movimentos e densidades do ar. São as informações concretas que o corpo recebe do exterior que produzem pensamentos e fazem vibrar afetos e memórias.

Quando, com os meus companheiros, fundei o teatro **bando** em 1974, dizia que o teatro que se fazia, quase todo, cheirava a mofo. Como hoje, as paredes das caixas pretas apenas criam boas condições auditivas e visuais. O corpo dos atores e dos espectadores fica enclausurado num ambiente inibidor que retira à pele a sua capacidade em receber outros estímulos que podiam ampliar a faculdade de sentir e de raciocinar.

Desde o início que os espetáculos reitaram a problemática de um ator em contacto com os diferentes ambientes espaciais e as diferentes comunidades. A modernidade da nossa representação teatral resulta da intersecção entre o estado atual do pensamento artístico e as vivências com os públicos e os lugares que atualizam a memória coletiva através de acontecimentos para-teatrais. O meu país era na altura um museu vivo de festividades milenares cíclicas e a nossa curiosidade deslumbrava-se com a existência e a autenticidade de tantos elementos etnologicamente descritos e estudados.

A nossa implicação política fazia com que os espetáculos tivessem muitas vezes lugar de noite, ao frio ou debaixo de um sol escaldante, sobre um estrado improvisado ou no reboque

João Brites é encenador e professor da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

de um trator. Atuávamos nas escolas primárias que cheiravam a tinteiros de cerâmica; nos salões de baile das casas do povo que confinavam com os bares e os seus jogadores de cartas; nos celeiros recentemente ocupados pelos trabalhadores agrícolas. Com o tempo, atuamos cada vez mais nos palcos de cimento das associações recreativas e noutras diversas salas com o palco à italiana, mas mesmo nestes casos adquirimos um gosto especial por conduzir os públicos por trajetos inesperados até à sala de espetáculos. É assim, que atores e espectadores atravessam os corredores insólitos ou as caves dos teatros e chegam a assistir a atuações dentro dos palcos fechados e só se aperceberem disso mesmo quando se abre o pano de boca e se descobre a plateia vazia.

Inspirados nas representações de tradição popular e na intervenção política, os nossos atores ou constroem figuras alegóricas ou adquirem o registro de comediantes, que confrontam o plausível com o caricato e o grotesco. A progressiva consciência técnica e estética faz com que as opções sejam mais sustentadas quando o aparente e exagerado expressionismo das personagens é credibilizado por uma representação que faz esquecer os artifícios e os processos de construção do ator. Memoráveis ficam as soluções artísticas encontradas, entre outros, por Cândido Ferreira no Cão (BICHOS), de Paula Só na Ti Miséria (NÓS DE UM SEGREDO), de Antónia Terrinha no Zé Povinho (EM DUELO), de Adelaide João na Irene (UMA MÃO CHEIA DE NADA); de Horácio Manuel no padre (PREGAÇÃO), de Raul Atalaia no Menino (PAPAGAIO) e de Gonçalo Amorim no coveiro (SALÁRIO DOS POETAS).

Para melhor se perceber a nossa intransigência atual quanto à necessidade de um trabalho mais aprofundado sobre a consciência do ator em cena não podemos deixar de mencionar outros fatores, também atualmente importantes, que estiveram na gênese da nossa prática e reflexão.

Quando os espetáculos pretendem privilegiar o público infanto-juvenil sem cedências

artísticas, quanto à forma e aos conteúdos, é natural que os atores adquiram uma convicção a toda a prova. As difíceis condições de apresentação em salas muitas vezes superlotadas e em contraste com o que as crianças identificavam como o teatro das festas de Natal (e as palhaçadas ridículas de animadores que de palhaços nada tinham), obrigam o ator a saber gerir e controlar algumas batalhas cênicas. É assim que vamos construindo as características de um teatro que se quer para todos independentemente da complexidade não linear do discurso cênico. Os atores habituam-se a um constante estado de alerta que tudo percepção mas que só reage explicitamente quando dramaturgicamente se adéqua à cena.

A construção dos personagens exercita-se quase sempre do exterior para o interior, como se a forma fosse a única maneira de esclarecer os conteúdos. Entendemos que as palavras que o ator vai dizer nunca podem ser suficientemente elucidativas quanto à representação da pessoa aí ficcionada. A particularidade especial que caracterizará apenas aquela personagem específica só se consegue num processo de improvisação criativa que não se reduza a uma imitação de situações vulgares. O que está escrito ou foi selecionado como texto a memorizar para aquele personagem pode ter coerência no comportamento de vários e o que pretendemos é encontrar um único, inconfundível com outro qualquer. É assim que, num espetáculo, os atores moldam primeiro os exagerados narizes dos seus personagens para depois encontrarem o corpo e a maneira de pensar de quem tem aquele nariz (MONTEDEMO); que os diferentes ritmos dos sapatos de madeira que os atores calçam induzem a uma maneira de andar e de falar (NORA); que uma careta de espanto pode ser credível quando se representam os bruxos (SÃO CRISTÓVÃO); que o voo insuportável dos mosquitos nos ensaios se transforme nos gestos irrequietos e ansiosos dos personagens (GENTE SINGULAR).

Este espetáculo tinha lugar num comboio que circulava numa linha de caminho-de-ferro.



É evidente que esse fato atualizava constantemente a representação. Atores e espectadores percebiam exatamente ao mesmo tempo os solavancos e as caras de outros utentes que nas estações se imobilizavam perplexos a ver passar uma locomotiva a vapor. Noutra espetáculo, os Atores estão dentro da água de um lago e as carpas mordiscam-lhes as pernas (BORDA D'ÁGUA); noutra ainda os Atores e os músicos estão suspensos no ar e oscilam ao sabor do vento (ALMA GRANDE). Como facilmente se depreende estes condicionalismos interferem nos tempos do ator que sabe aproveitar os fatores aleatórios. A atmosfera, que também envolve o público, redimensiona tudo o que é dito e o que é feito em cena. Esta comunhão sensorial está presente em muitos espetáculos do **bando** e mesmo nas salas de um Teatro Nacional se faz correr água (TERCEIRA MARGEM DO RIO), se fabrica o nevoeiro que obriga os espectadores das primeiras filas a vestirem impermeáveis (ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA), se confronta o público com o cheiro do peixe que se assa num grelhador (PREGAÇÃO) ou com o cheiro ácido do engajo que ainda fermenta (JERUSALÉM).

O encenador e os Atores, como artistas que são, tecem os constrangimentos apropriados a cada criação como um desafio que a todos condiciona mas que amplia a possibilidade de respostas improváveis. O fato do ator suar ao manipular um objeto cênico muito pesado é aproveitado como representação do esforço dos mareantes que lutam pela sobrevivência (TRÁGICOS E MARÍTIMOS); a estreita ponte de oitenta centímetros de largura e quarenta metros de comprimento, que se eleva a dois metros de altura dificulta durante duas horas os movimentos dos Atores (ANJOS); as motas revelam-se como perigosos prolongamentos dos corpos (MERLIM); a lama e a turfa causam comichões e alergias (ABRIGO); as alturas são propícias às vertigens (SAGA); os espaços apertados às claustrofobias (HORAS DO DIABO).

No teatro **bando** o ator costuma encontrar as suas respostas no seio deste tipo de

constrangimentos espaciais e de outros, talvez ainda mais complicados como os que resultam do facto da maioria dos textos que dizem não terem sido escritos para serem representados. A poesia (BORDA D'ÁGUA), o conto (AUTO DOS ALTOS E BAIXOS), a crônica medieval (AFONSO HENRIQUES), o romance (GENTE FELIZ) e a colagem (A NOITE), são outros tantos desafios para os Atores que querem evitar que a palavra soe a uma mera evocação das situações. Se na oralidade Teresa Lima procura uma sustentação dramaturgica, que torne credível até os registros mais transpostos, na corporalidade os diferentes coreógrafos com os quais interagimos procuram o domínio de uma motricidade significativa. As encenações repudiam a aproximação a uma espécie de leituras encenadas e a uma espécie de eventos poéticos que nada fazem acontecer em cena. Queremos um teatro irrequieto e inquieto que seja capaz de eleger o presente como único modo de existência.

O imperativo artístico de um teatro como este terá, por isso, de recusar soluções psicologistas ou a quietude das palavras explicáveis para fazer do simbólico uma coisa rente ao corpo, ao alcance da mão, com vista à reformulação de relações e de sentidos – no teatro e no mundo. Tem sido assim que tentamos que o nosso teatro faça estremecer algumas paredes e que, sobretudo, não cheire a mofo. Nem sempre o teremos conseguido e outros o terão feito melhor do que nós, mas foi este o trajeto que nos conduziu hoje a uma maior exigência quanto ao trabalho do ator. Não é o fato de querermos agora construir um discurso cênico mais objetivo e racional que corremos o risco de perder a magia de uma atitude mais intuitiva. Pelo contrário, se não o fizermos não poderá cair o muro preconceituoso dos Atores que assim que ouvem falar da necessidade da consciência do ator em cena se eriçam e desviam o olhar como se preferíssemos uma blasfêmia.

A nossa posição é a de complementaridade em relação à experiência acumulada e aos pressupostos que continuamos a definir como fatores indispensáveis do nosso projeto. Ainda

nas recentes criações de SAGA e do CRUCIFICADO se condiciona o trabalho de cantores e Atores, quanto às matérias e objetos cênicos que manipulam. A crucificação da classe operária num cenário natural que se estende a trezentos metros de distância ou as gaivotas que pairam sobre uma orquestra de cinquenta músicos não são meros efeitos de cena, mais ou menos espetaculares, são a construção de territórios habitados por artistas e espectadores que procuram interagir em sintonia e em sincronia.

Quando falamos do trabalho do ator prestamo-nos a uma série de equívocos. As noções que utilizamos significam coisas completamente diferentes para cada um de nós e a falta de um vocabulário substantivo e partilhado dificulta toda a reflexão. A metáfora tantas vezes recorrente a propósito do trabalho de ator pode esclarecer alguma coisa, mas não nos pode iludir e desresponsabilizar. Temos a obrigação de irmos conseguindo construir discursos mais concretos e objetivos.

Neste domínio o aumento da capacidade de observação é indispensável. Algumas das frases que por vezes utilizamos, como encenadores, não podem deixar de nos parecerem paradoxais: “Não faças teatro”; “sê orgânico”; “tens de ser mais verdadeiro”; “não estás a ser sincero”. Já me parece perturbante a utilização do verbo ser, mas mais inquietante ainda é o fato de podermos dizer exatamente o contrário: “faz teatro sendo convincente”; “orgânico serás sempre enquanto viveres, portanto não te preocupes tanto com isso”; “não procures a verdade mas aprende a ampliar a capacidade de representação das coisas”; “em vez de procurares ser sincero sê misteriosamente imprevisível”. Então, eu pergunto-me se aqueles termos servem para alguma coisa. Se não nos confundem ainda mais. Não percebo porque é que nas outras artes não se utilizam esses adjetivos. E se este medo de tornar mais consciente o processo criativo do ator não será um tabu que agita a bandeira da perda da intuição. Se António Damásio tem razão quando diz que a consciência é o sentimento dos sentimentos, que é aquele que permite reconhecer

o que sentimos, então o ator devia cultivar essa capacidade de melhor reconhecer os seus próprios mecanismos. Alguns Atores ainda falam de verdade interior, mas enquanto espectador eu não quero conhecer as suas mais secretas pulsões. Eu nem sei que verdade interior é essa para mim próprio, quanto mais conseguir partilhá-la com os outros. O que eu quero enquanto espectador é reconhecer-me naquela obra produzida por um ator que se assume como artista. Sentir com os outros que estão sentados ao meu lado a partilha de sentimentos comuns – bem diferentes para cada um de nós porque somos todos diferentes – mas sentir o prazer de nos identificarmos com um patrimônio comum de afetos e de desejos partilháveis. Que por isso mesmo nos dão o prazer de pertencermos a um coral mais amplo, mais fortemente expressivo e que dá mais sentido à nossa vida particular.

Comecei por vos falar do percurso do **bando** para que se entenda melhor esta urgência em tornar possível uma maior interação entre a natureza intuitiva do ator e a consciencialização da necessária construção do artifício como artista. Um artista que – confrontado com a realidade dos objectos pesados, o cheiro da terra, o efeito da água na sua pele, do vento e do frio partilhados na noite da representação teatral – não abdique das suas capacidades de abstracção e de ficção, conseguindo elaborar dessa forma uma matéria teatral que nunca se confunda com a pretensa imitação da realidade.

Atualmente como encenador e professor coloco-me sempre na perspectiva do espectador e do que este pode percepcionar a partir da matéria do ator. Num dos exercícios que pratico na Escola Superior de Teatro e Cinema coloco um ator quieto, sem dizer nada e sem fazer nada. Apercebemo-nos rapidamente de que, uns melhor do que outros, conseguem alimentar o interesse do espectador com pequenas mudanças fisionômicas que não somos capazes de descrever. Exercitamos essa mutação subtil que por vezes parece tudo transformar. Dizemos que estamos a *dilatar o tempo de presença*. É incrível como o olhar pode mais ou menos explicitar o



constante movimento imperceptível do *diálogo interior*. Dizemos que neste caso o ator está a usar o plano expressivo da sua *interioridade*. Dizemos que os outros dois planos de expressão do ator são a *oralidade* e a *corporalidade*. Quando observamos isoladamente cada um destes planos apercebemo-nos que muito raramente eles atuam em consonância. Trabalhamos os graus de explicitação desses *três planos de expressão do ator*, tanto na perspectiva de uma complementaridade relativa como na de uma contradição dialética; acentuamos esses *contrastes dissonantes* tornando-os por vezes antagónicos. Exercitamos a direccionalidade do olhar, o foco do ator e o foco do espectador. Falamos de sincronia e de *presente*; de *presença* e de imobilidade dinâmica; de *subtexto* e de *duplotexto*. Tentamos apenas dar nome às coisas para melhor nos entendermos e podermos falar sobre elas.

O que é extraordinário é que o fato de usarmos esta terminologia e de exercitarmos uma metodologia que se vai tornando cada vez mais coerente, não condiciona o resultado estilístico da representação. Sabiamente contido, o ator também pode ter uma interpretação mais realista que se adegue melhor a uma intervenção no cinema. O ator mais consciente cenicamente consegue, como um bom condutor de automóvel, estar atento a uma grande multiplicidade de informações, hierarquizá-las e reagir em conformidade.

Quando trabalhamos a propósito do *personagem intermédio* partimos do princípio que cada ator vai construindo ao longo dos anos uma figura cênica recorrente. Se observarmos com mais atenção reparamos que alguns Atores se repetem de espetáculo para espetáculo e arrastam consigo pormenores de representação e tiques comportamentais, associados a maneirismos mais ou menos dinâmicos que pontuam com, maior ou menor eficiência, o discurso cênico. Ora, a consciência do ator sobre essas recorrências permitir-lhe-á tomar opções comportamentais mais clarividentes sobre o que realmente escolhe fazer em cena. Acreditamos que quanto mais ambivalente e menos característico

for o seu personagem intermédio mais possibilidades terá de construir os personagens mais inesperados. Há quem se questione hoje sobre esta denominação, mas se a pintura pode representar, das mais diferentes formas, a figura humana porque razão o teatro não o poderia também fazer? Em todo o caso no lugar reconhecível como aquele a que convencionalmente chamamos o espaço cênico, queiramos ou não, representamos sempre pessoas e para qualquer espectador essas pessoas serão sempre personagens.

Outra questão que se nos tem levantado relaciona-se com a representação da emoção. O que distingue o homem dos outros bichos também é a possibilidade de controlo racional da sua emoção. Não é a consciência disso que o faz deixar de ter emoções inexplicáveis. Não será por causa disso que intuitivamente deixará de poder apanhar o pássaro em pleno voo se disso for capaz. Pelo contrário um maior conhecimento sobre estas e outras matérias, que o conhecimento científico atual vai esclarecendo, pode potenciar as respostas mais intuitivas aos estímulos mais inesperados. Há uma interdependência constante, diria que há uma contracena constante entre o que vamos intuindo e o que vamos pensando. O ator é um duplo manipulador: manipula as próprias emoções – claro que ele nunca está fora de si e, portanto, implica-se e gasta-se nessa atitude de manipulação interna – e manipula a emoção do público quando, como artista, o consegue fazer bem. É por isso mesmo que a sua responsabilidade cívica e ética é tão elevada.

Hoje as experiências para-teatrais quanto aos Atores mais performativos, o recurso a contadores que de acordo com uma estrutura definida inventam em tempo real as frases que vão dizendo ou até a utilização de pessoas que não são Atores, são experiências importantes porque procuram uma lufada de ar fresco numa representação teatral formalmente estereotipada, artificialmente insuportável, que evoca o que se terá passado nalgum lugar, nalguma mente, mas que não induz ao acontecimento real naquele momento da representação. Mas se o ato teatral

soa a pretensão e a falsidade é porque está mal resolvido enquanto gesto artístico, mas não será nunca a sua proximidade com a vulgarização do quotidiano que fará dele um ato que transcende os próprios autores e a própria relação com aquele público específico. Eu sei que às vezes o teatro parece estar num beco sem saída, mas a saída do teatro está no próprio teatro. As experiências transdisciplinares apenas acionam o sinal de alarme de uma linguagem teatral repetidamente previsível e envelhecida e que precisa continuar a surpreender a nossa curiosidade insaciável em irmos compreendendo – também através da inexplicável sensação teatral – a dimensão atribulada da nossa existência.

Alguns têm o dom de conseguirem despoletarem o enriquecimento do património emocional, (para si próprios e para os outros). Nem todos conseguem bem aproveitar a experiência vivida para alargar o espectro sensível da sua existência. Não serão a arte e em especial o teatro capazes de nos fazerem pensar melhor aprendendo a sentir mais, e de, ao pensar mais, conseguir melhor perceber as sensações mais indeléveis?

Eu sei, que sobre estas questões às vezes até parece que não vale a pena dizermos seja o que for porque o ator vai continuar a escrever na água e aos espectadores apenas vai continuar a chegar o efeito das ondas que se espraíam na sua pele.

RESUMO: O texto discorre sobre o percurso do **Bando** como resultado da intersecção entre o estado atual do pensamento artístico e as vivências com os públicos e os lugares que atualizam a memória coletiva através de acontecimentos para-teatrais. Fala do trabalho aprofundado sobre a consciência do ator em cena, do processo de improvisação criativa e da comunhão sensorial presente nos espetáculos do grupo.

PALAVRAS-CHAVE: O Bando; grupos teatrais; espaço e teatro; itinerância; teatro português contemporâneo.