

A DEMANDA DA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA: SOBRE UM ESPETÁCULO TEATRAL CRIADO EM CONTEXTO ACADÉMICO

*The demand of theatrical research: on a theatre performance created in
academic context*

BRANCO, António Manuel da Costa Guedes¹

Resumo

A institucionalização progressiva das artes nos *curricula* académicos obriga a pensar as práticas artísticas no contexto da investigação, nomeadamente, do que o artista-investigador terá de acrescentar ao ato de criação para que ele também possa ser considerado ato de investigação. O presente artigo ensaia uma possibilidade de verbalização autorreflexiva relativa a um espetáculo teatral criado em contexto académico, enquanto elemento central de um projeto de mestrado de um estudante que orientei e em que também fui cocriador, na qualidade de encenador e diretor de atores. Nele, reflito sobre questões de investigação artística que estiveram presentes durante o processo de criação, descrevo metodologias adotadas para os resolver e analiso resultados.

Abstract

The progressive institutionalization of the arts in academic curricula forces us to think about artistic practices in the context of research, namely, about what the artist-researcher will have to add to the act of creation so that it can also be considered an act of research. This paper rehearses a possibility of self-reflexive verbalization related to a theatrical performance created in an academic context, as a central element of a master 's project of a student that I directed and in which I also was a co-creator, as theatrical director and director of actors. In it, I reflect on questions of artistic research that were present during the creation process, I describe the methodologies adopted to solve them and analyze the results.

Palavras-chave: *Criação artística; Investigação artística; Monólogo; Exibicionismo; Beckett.*

Key-words: *Artistic creation; Artistic research; One man show; Exhibitionism; Beckett.*

Data de submissão: fevereiro de 2019 | **Data de publicação:** março de 2019.

¹ ANTÓNIO MANUEL DA COSTA GUEDES BRANCO – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (CIAC). PORTUGAL. E-mail: abranco@ualg.pt

1. INTRODUÇÃO

Os sistemas de avaliação de desempenho da avaliação dos docentes do ensino superior vieram agudizar um problema sentido nas academias em consequência da institucionalização generalizada dos cursos de artes e que, na minha opinião, em primeiro lugar se centra na seguinte pergunta: como se distingue a atividade de criação artística da atividade de investigação artística nas práticas dos professores-artistas daqueles cursos? Tendo eu próprio essa dupla natureza, desde cedo me interessei por este assunto, até porque os sistemas de avaliação a que me referi (e que se estendem à avaliação de projetos e de cursos) obrigam à demonstração da existência dos chamados «indicadores de investigação».

Uma resposta simplista consistiria em afirmar que o processo de criação artística contém sempre uma dimensão investigativa, razão pela qual o seu resultado seria, só por si, também um resultado demonstrador da investigação artística realizada. Assim, uma exposição, um espetáculo de teatro, um concerto – e por aí adiante – seriam elementos curriculares suficientes para aquela demonstração, em tudo equivalentes aos artigos, ensaios, livros e outras publicações apresentadas pelos restantes professores e investigadores. Creio, contudo, que a questão é mais complexa, conforme atesta o debate de que, por exemplo, dá conta uma obra coletiva recentemente publicada (Biggs & Karlsson, 2012). Entre muitas outras, nele destaco a reflexão de Henk Borgdoff (2012), em que, retomando as ideias e princípios já enunciados noutra sua publicação fundamental (2006), o autor analisa a questão do conhecimento produzido no âmbito da investigação artística e da dificuldade da sua demonstração académica. Ainda assim, considera ele que, na atividade académica, não basta a apresentação pública da obra, sendo necessário que ela seja acompanhada de alguma forma de verbalização explicitadora da existência de um processo de criação conscientemente autorreflexivo, apontando, pelo menos, três caminhos possíveis:

Many people place emphasis on a rational reconstruction of the research process, clarifying how the results were achieved. Others use language to provide interpretive access to the findings, the material products and the practice generated by the research. A third possibility is to express something in and with language which can be understood as a ‘verbalization’ or ‘conceptual mimesis’ of the artistic outcome (Borgdoff, 2012, p. 58).

No caso das artes performativas, a dificuldade de demonstração duradoura (como acontece com um artigo publicado) é inultrapassável, já que do resultado, intrinsecamente efémero e variável (tantos resultados quantas as sessões de apresentação pública realizadas), nada fica – a não ser a possibilidade de um registo videográfico que, na realidade, não é mais do que um «fantasma» da obra original: as artes performativas, como o próprio nome indica, só existem durante o ato realizado num «aqui e agora» específico e irreproduzível nas suas condições internas e externas.

O presente artigo insere-se nessa demanda de modos de verbalização com a finalidade de deixar um registo académico duradouro já não da atividade artística teatral que tenho efetuado, mas da atividade de investigação que ela envolveu na qualidade de encenador e diretor de atores – procurando, assim, estabelecer a ponte possível entre essas duas dimensões do meu trabalho. Não existindo, ainda, modelos suficientemente institucionalizados do que pode ou deve ser feito neste campo relativamente recente em Portugal, ele ensaia a conjugação de três modalidades discursivas: a da memória descritiva, a do relatório e a do ensaio autorreflexivo.

Trata-se de dar conta das questões e dos métodos de investigação que estiveram presentes na construção de um espetáculo teatral interpretado por um estudante de mestrado de que fui orientador: e esta também é uma novidade no contexto académico, já que, para que o estudante pudesse concretizar o seu projeto artístico, o orientador tinha de ser cocriador desse mesmo projeto, ao mesmo tempo que orientava a elaboração do relatório escrito exigido pela Universidade.

Assim, o presente artigo incide sobre os aspetos que considere mais relevantes, do ponto de vista da investigação artística, no processo de criação do espetáculo *Por termos falado tanto, ouvido tanto, penado tanto, brincado tanto*, monólogo teatral construído a partir de textos de Samuel Beckett e realizado no âmbito do trabalho de projeto de mestrado de Hugo Sancho.

QUESTÃO INICIAL: o problema teatral do «One Man Show»

Tinha acabado de ser decidida, na Universidade Algarve, a possibilidade de os estudantes do Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes poderem, no âmbito do trabalho de projeto (com o mesmo peso curricular da alternativa tradicional, a dissertação), realizar um projeto artístico que, entre outras possibilidades, poderia

corresponder a um espectáculo de teatro, acompanhado de relatório. Um dos estudantes da edição de 2008-2009 da especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural do referido Mestrado, Hugo Sancho, manifestou-me a intenção de concluir o curso por essa via, mas, como não tinha nenhum colega com quem concretizá-lo, teria de ser um monólogo. Porque também me propôs a orientação do projeto, a minha primeira ponderação incidiu sobre essa condicionante.

Num texto que há muitos anos me tem servido de referência, Peter Brook começou por considerar que seriam necessários apenas dois elementos para que o teatro acontecesse: alguém que atravessa um palco e alguém que assiste (Brook, 2008, p. 11).

Mais tarde², corrigiu essa caracterização do ato teatral:

(...) Il faut trois éléments: une personne qui regarde, une personne qui peut-être seule pendant quelques secondes, puis une troisième personne pour entrer en contact. Là, une vie peut commencer à circuler et il est possible d'aller extrêmement loin. Pour cette raison, je suis rarement convaincu par le 'one man show'. Dans les variétés, comme chez les conteurs, on trouve des relations directes avec le public. Un individu qui s'adresse directement à d'autres personnes, c'est un échange, une communication où quelque chose se raconte, cela peut être merveilleusement bien fait mais je ne suis personnellement jamais satisfait. C'est une relation que je n'appellerai pas «théâtre» parce que ce n'est pas une évocation de la vie. Il manque toujours quelque chose. Il manque ce qui se passe entre deux personnes face à face, et devant un public (Brook, 1991, p. 25).

Independentemente de, enquanto estudioso e espectador, tender a concordar com Peter Brook, nunca tinha tido a possibilidade de participar num projeto de criação de um monólogo. Pelo contrário, todas as minhas experiências no teatro tinham envolvido coletivos e é essa a base do que ensino aos estudantes: o Teatro é uma arte coletiva. A oportunidade suscitada pelo convite de Hugo Sancho pareceu-me interessante e útil para o meu percurso: se no teatro se aprende fazendo, então esse projeto permitir-me-ia uma aprendizagem experimental a partir da qual até poderia chegar à mesma impressão de partida, mas com um conhecimento mais intrínseco do assunto.

Para além desse aspeto, motivou-me acompanhar o processo de um estudante que tinha estado imerso num curso em que todos os instrumentos e recursos oferecidos se destinam a compreender o teatro enquanto arte coletiva: como iria ele aproveitar os saberes adquiridos? Como ultrapassaria o evidente escolho (em primeiro lugar,

² A obra de Peter Brook a que acabo de me referir foi originalmente publicada em 1968.

psicológico) da solidão? Que estratégias novas desenvolveria para aguentar sozinho a energia necessária para se prender a atenção do público? Como evitaria, nesse confronto individual com o público, o exibicionismo (o termo inglês usado por Peter Brook, “one man show” revela essa condição aparentemente inevitável do monólogo)? Enfim, que resultado daria o facto de os próprios atos de invenção dependerem exclusivamente dele (da sua imaginação, do seu estado de concentração, e por aí adiante)?

Esse conjunto de perguntas, associado à confiança que tinha na seriedade e na vocação teatral de Hugo Sancho, foi suficiente para aceitar orientar o projeto.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO

A escolha e a preparação do texto: opções dramatúrgicas

Comecei por propor a Hugo Sancho a leitura de várias pequenas peças de Samuel Beckett para um ator, porque, no âmbito das linhas de investigação do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), me interessava aprofundar o conhecimento (artístico) da obra desse génio da dramaturgia contemporânea. Tinha decidido que o meu papel seria o de estimular e sugerir, mas nunca o de impor (por mais adequada ou interessante que me parecesse determinado texto): dadas as dificuldades do projeto, sabia que só poderia ser realizado se Hugo Sancho estivesse muito motivado – e a sua participação muito ativa na escolha do texto contribuiria decisivamente para isso. Porque nenhuma dessas peças o motivou, passámos à leitura de novelas curtas – o que introduziria outro elemento desafiante no projeto: a adaptação ao monólogo teatral de um texto destinado à leitura individual.

Nesse segundo conjunto de textos, Hugo Sancho interessou-se muito pela novela «O Calmante» (Beckett, 2006a). Nela, um narrador autodiegético (característica que facilitava a adaptação necessária) contava uma história repleta de imagens muito nítidas (que contribuiriam para uma memorização mais eficaz do texto, como se verá) e muito menos conceptual e abstrata do que acontecia noutras narrativas curtas do mesmo autor. Para além desses aspetos, numa das suas partes contava-se a visita desse homem a uma cidade (quase) deserta onde, à exceção de dois, era ignorado pelos poucos habitantes que avistava. Ficava aí traçado um quadro de profunda solidão em tudo coincidente com a natureza do trabalho que Hugo Sancho queria desenvolver – o que abria as portas a uma dimensão do «teatro dentro do teatro». Os próprios relatos desse homem, assim como os

encontros que lhe acontecem, poderiam ser interpretados à luz da natureza individual do espetáculo: também Hugo Sancho teria de inventar os seus interlocutores e fazer viver os seus atos a partir dessa particular forma que assume a imaginação forçada pela solidão. O facto de a solidão desse homem acontecer em plena cidade também foi por nós considerado relevante: permitia-nos falar artisticamente sobre esse fenómeno tão terrível que as cidades tornam ainda mais cruel.

Escolhido o texto, tínhamos de o preparar: por um lado, era, para o que pretendíamos, demasiado longo; por outro, algumas soluções sintáticas não eram as mais adequadas à comunicação teatral. Tratámos, assim, de alterar a ordem nos elementos da frase, sempre que isso nos pareceu necessário para a obtenção de uma fluidez sintática facilitadora da comunicação. Dou um exemplo desse tipo de intervenção:

Texto original: De repente, muito perto de mim, e sem eu ter ouvido os longos rangidos preliminares, os órgãos começaram a mugir. (Beckett, 2006a, p. 39).

Texto adaptado: De repente os órgãos começaram a mugir muito perto de mim, sem eu ter ouvido os longos rangidos preliminares.

Também foram substituídos pronomes por nomes, sempre que o referente do pronome se encontrava muito distante, aspeto que pode criar ruído nos atos de comunicação oral. Exemplo:

Texto original: Contudo, esta noite tem de ser tudo como no conto que o meu pai me lia, noite após noite, quando eu era pequeno, para me acalmar. Noite após noite durante anos como esta noite me parece. Sim: esta noite tem de ser tudo como no conto de que não retive grande coisa, a não ser que falava das aventuras de um tal de Joe Breen (ou Breen), filho de um faroleiro. Um rapagão de quinze anos forte e musculoso que nadou durante milhas, de noite, com uma faca entre os dentes, atrás de um tubarão. Já não sei porquê. Por mero heroísmo. Ele bem poderia contar-me simplesmente essa história. (Beckett, 2006, p. 33, subl. meu).

Texto adaptado: Esta noite tem de ser tudo como no conto que o meu pai me lia para me acalmar quando eu era pequeno, noite após noite. Noite após noite durante anos como esta noite me parece. Sim: esta noite tem de ser tudo como no conto de que não retive grande coisa, a não ser que falava das aventuras de um tal de Joe Breen (ou Breen), filho de um faroleiro. Um rapagão de quinze anos forte e musculoso que nadou durante milhas, de noite, com uma faca entre os dentes, atrás de um tubarão. Já não sei porquê. Por mero heroísmo. O meu pai bem poderia contar-me simplesmente essa história.

Relativamente à extensão, decidimos que o texto do monólogo se iniciaria na seguinte passagem:

Esta noite é a mim que deve acontecer uma coisa qualquer. É ao meu corpo que deve acontecer alguma coisa, como nos mitos e metamorfoses. A este velho corpo a que nunca nada aconteceu, que nunca encontrou nada, nunca amou nada, nunca quis nada, e nada quis a não ser que os espelhos se desmoronem: os espelhos planos, curvos, de aumentar, de diminuir. E que esse universo desapareça, no tropel das suas imagens (Beckett, 2006a, p. 32).

Esse novo *incipit* apresentava duas vantagens dramáticas: em primeiro lugar, eliminava do espetáculo uma caracterização mais fechada da personagem enquanto homem muito velho, eventualmente já morto, nitidamente expresso no *incipit* original³ (em vez dessa personagem, preferimos a do homem de idade indefinida que afirma ter saído de uma toca para se dirigir para a cidade); em segundo lugar, o texto escolhido possibilitava de forma mais transparente remissões para o próprio ato teatral, como se se tratasse de uma invocação do ator antes do início da função. Nesse âmbito, os espelhos apareciam-nos como o elemento simbólico relacionado com a tentação do exibicionismo. Esta nova riqueza semântica era coerente com a linha de orientação do «teatro dentro do teatro» que nos interessava explorar.

Precisávamos, agora, de um *explicit* que se relacionasse com essa ideia. Encontrámo-lo numa outra narrativa curta de Beckett presente na mesma coletânea, «Textos para nada. I.» (2006b), em que o autor retoma a «história de Joe Breem» e cuja frase final imediatamente nos apareceu como a síntese perfeita do que o ator teria para dizer ao público sobre o ato teatral: “Durmamos, como à luz daquele candeeiro longínquo, enleados, por termos falado tanto, ouvido tanto, penado tanto, brincado tanto” (Beckett, 2006b, 90).

Para aquele ator (e, por extensão, para aquele público) regressar à vida quotidiana depois do espetáculo seria como dormir, descansar, para recuperar as energias gastas na intensidade da vida vivida no teatro – único local onde realmente a vida acontece. Este tema dramático permitia-me trabalhar, com mais precisão, a seguinte ideia de Peter Brook (1991, pp. 19-20):

³ “Não sei quando morri. Sempre me pareceu que morri velho, por volta dos noventa anos, e que anos, e que o meu corpo o comprovava, da cabeça aos pés” (Beckett, 2006a, p. 29).

(...) le théâtre, c'est d'abord la vie. C'est le point de départ indispensable et il n'y a rien d'autre qui puisse nous intéresser véritablement que ce qui fait partie de la vie, au sens le plus large du mot. Le théâtre est la vie. [...] D'un côté c'est tout à fait juste, on va au théâtre pour retrouver la vie mais s'il n'y a aucune différence entre la vie en dehors du théâtre et la vie à l'intérieur, alors le théâtre n'a aucun sens. Ce n'est pas la peine de le faire. Mais si l'on accepte que la vie dans le théâtre est plus visible, plus lisible qu'à l'extérieur, on voit que c'est à la fois la même chose et un peu autrement.

Nos quatro verbos da frase final do nosso *explicit* (e cuja importância dramaturgicamente se foi tornando tão evidente para ambos que decidimos utilizá-la como título do próprio espectáculo) encontrei os elementos orientadores da encenação e direção de ator que queria concretizar com Hugo Sancho: falar, ouvir, pensar, brincar. «Falar» e «ouvir» consubstanciavam a relação básica de comunicação que o monólogo obrigatoriamente instituiria entre ator e público. «Pensar» representava o *pathos*, comum a ator e público, que a história deveria provocar: seria, assim, um espectáculo criado com base numa estética aristotélica. «Brincar», o verbo final, era o que a 'escola' em que se insere o trabalho que tenho vindo a desenvolver no teatro utiliza para referir a complexidade mimética do ato teatral – e que, segundo a atriz Manuela de Freitas, era usado por Fernando Amado para caracterizar a arte do ator: “Os atores são meninos a brincar no jardim dos deuses” (*apud* Fadda & Cintra, 2004, p. 53).

A conjugação desses quatro verbos apontava para um projeto teatral em que o ator seria um contador da sua própria história, transposta para o plano da personagem da narrativa de Beckett. De facto, só essa condição possibilitaria, do meu ponto de vista, diminuir o impacto dos dois fatores que mais me preocupavam antes de aceitar a orientação: a questão do ato teatral solitário e a consequente abertura do ato comunicativo aos engenhos do exibicionismo. Por um lado, ao centrar-me na figura do contador, orientava o ator para um interlocutor silencioso, mas essencial no processo de cocriação (o público). Por outro, ao considerar que a história inventada por Beckett deveria ser apropriada pelo ator através da sua própria experiência de vida (na tradição stanislavskiana e grotowskiana), criava um mecanismo de vigilância que, no plano teórico, afastaria o ator de qualquer tentação de demonstração das suas capacidades expressivas – uma das vias de reforço da auto-ostentação.

No percurso anterior à frequência da disciplina de Oficina de Teatro no Mestrado Comunicação, Cultura e Artes (sobretudo no teatro universitário), Hugo Sancho tinha praticado (intensamente) um jogo teatral baseado na habilidade e na exterioridade, como ele próprio reconhece:

Nesses vários trabalhos foram-me propostos exercícios que me desafiavam sobretudo para formas de descobrir novas máscaras que me permitissem interpretar melhor as várias personagens. Mas nunca senti que houvesse uma verdadeira orientação do ator: sentia-me muitas vezes perdido e a fazer algo que, embora me desse prazer, acabava por me realizar muito pouco. Toda a preocupação artística se centrava na “máscara”, por trás da qual me escondia. Nessa fase da minha vida, procurava essencialmente “fazer coisas”. Digo isto porque era um “Teatro da Imagem”, do *cliché*, em que eu pensava que o que contava era o produto final, acreditando em que, quanto melhor enganasse o público, fazendo algo que não era “eu”, melhor estaria a desempenhar o papel (Sancho, 2011, p. 5).

Essa sua experiência tinha, aliás, sido aproveitada para a criação de um segmento do Exercício Final do seu ano de curso: nele, Hugo Sancho partia dessa prática (simulando comicamente um «aquecimento» totalmente exterior, quase caricatural) para a prática de um ato teatral interior (quando, depois de algumas peripécias, se confrontava com o impacto pessoal de uma história sobre um pai e as suas três filhas)⁴. Tanto ele como eu sabíamos que, apesar desse ano de trabalho, Hugo Sancho ainda apresentava uma tendência para se refugiar em *clichés*, ou seja, que ainda tinha muitos dos «vícios» adquiridos na sua experiência teatral prévia. Por isso a questão do exibicionismo se tornou tão importante: reconhecíamos ambos que o projeto de mestrado seria uma excelente oportunidade para atacar esse problema e, se possível, mitigá-lo. Ora, pelos motivos apontados, o monólogo voltava a abrir as portas a essa dimensão indesejada, que tão bem se reflete no termo inglês do «one man show»: desviando o objetivo do projeto para o ato de contar, queríamos justamente evitar os perigos do ato de «mostrar».

Depois de concluído o trabalho de adaptação, o texto apresentava três partes muito nítidas: o início, a que desde cedo chamámos «Invocação»; a história propriamente dita; e um *finale*.

⁴ *Um-Dó-Li-Tá*, a partir de textos de vários autores. Local: Laboratório de Teatro e Artes Performativas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Faro, julho de 2009. Codirecção artística de António Branco e Rui Andrade.

Ao longo dos ensaios, a segunda parte foi sendo também cortada (pequenos detalhes textuais, comentários ou apartes, curtas secções narrativas) em função da fluidez comunicativa a que já me referi, do progresso da criação e das necessidades de condensação (temporais e diegéticas) que o trabalho ia sugerindo. O texto final era, conseqüentemente, uma recriação textual – embora todas as palavras sejam do autor e da tradutora.

Pareceu-nos, igualmente, útil, dividir o texto em sequências que possibilitassem o trabalho autónomo sobre cada uma delas e uma estruturação que auxiliasse o trabalho de memorização, como no exemplo a seguir:

A HISTÓRIA

1. Entrada na cidade

Entrei na cidade pela porta a que chamam dos Pastores sem ver ninguém, a não ser os primeiros morcegos que parecem crucificados voadores. Sem ouvir nada a não ser os meus passos, o coração a bater. E depois, por fim, ao passar debaixo da abóbada, o ulular de um mocho, esse grito ao mesmo tempo terno e feroz e que, de noite, chegava à minha toca como um dobrar de sinos. À medida que ia atravessando a cidade impressionava-me pelo seu aspecto deserto. Estava iluminada como de costume, embora as lojas estivessem fechadas. Os eléctricos circulavam. Os autocarros também, mas poucos, em marcha lenta, vazios, sem ruído e como se andassem debaixo de água. Não vi um único cavalo.

O que poderia acontecer-me nessa cidade vazia? Eu sentia as casas a transbordar de gente emboscada atrás das cortinas.

A relação ator-encenador: uma oportunidade de investigação

Para além das questões acima brevemente descritas, fui descobrindo ao longo dos ensaios que Hugo Sancho passava frequentemente por crises de auto-estima: à mais pequena dificuldade ou insucesso, sentia-se desorientado e incapaz - característica tão comum aos atores que Donnellan lhe dedicou um livro (2005).

Por isso, foram também muitas as vezes em que o meu trabalho consistiu quase só em ajudá-lo a sair desse estado de desalento, procurando encontrar soluções para os seus problemas metodológicos e artísticos, chamando a sua atenção para os pequenos êxitos que iam acontecendo, e por aí fora. Aprendi, como nunca, que os atores são muito frágeis e que o seu bom desempenho depende, quase tão-somente, da confiança que têm em si – e que uma das funções do encenador é a de encontrar os estímulos, as palavras, os

conselhos que os ajudam a sair dos bloqueios em que muitas as vezes naufragam, porque a matéria (com) que criam são eles próprios: “Somos cristais preciosos muito frágeis”, como tantas vezes afirma a atriz Manuela de Freitas nas suas aulas. Por isso é tão importante a relação de confiança que se estabelece entre ator e encenador⁵: porque o processo de criação coloca a humanidade muito exposta do ator «nas mãos» do encenador (a fragilidade ali ao alcance de uma desatenção); porque, nos períodos de bloqueio grave, pode ser que só a confiança no encenador faça com o que o ator não desista; porque, finalmente, o encenador é o primeiro espectador e, por isso, é nele que o ator deposita a confiança sobre a qualidade do que está a fazer (quando isto não ocorre, o ator pode tornar-se defensivamente cerebral, encenador de si próprio, e a organicidade desaparece).

A experiência de encenar os espetáculos d’ A PESTE – Associação de Pesquisa Teatral, grupo de investigação e criação teatral de que sou cofundador, e dirigir os exercícios finais dos estudantes já me tinha alertado para estes aspetos. Contudo, num ensaio com um coletivo, a minha atenção está focada em vários atores ao mesmo tempo e sempre que um bloqueia posso, em última instância, recorrer a outros atores e outras cenas, deixando aquele repousar. No trabalho com Hugo Sancho, a progressão do ensaio dependia sempre e só dele e do estado em que estivesse – e a minha atenção estava inteiramente focada naquele ator. Tive, assim, uma oportunidade única de mergulhar no universo complexo da relação encenador-ator e de analisar mais detalhadamente os meus próprios métodos de trabalho. Compreendi, por exemplo, que as capacidades criativas do encenador não se limitam ao que os espectadores vêem (uma concepção da peça que se traduz em movimentos, num espaço, numa concepção dos cenários e das luzes, etc.): quem dirige tem, igualmente, de ser muito criativo nas soluções que vai encontrando para ajudar os atores a progredir – porque a solução que ontem funcionou, hoje, inexplicavelmente, deixa de resultar. Recordo as palavras certas de Ariane Mnouchkine, num entrevista concedida a Josette Féral:

Às vezes, durante um ensaio, tem-se a impressão de que se vislumbrou uma das regras [do teatro] que a gente achava que conhecia perfeitamente na véspera. Aí, de repente, num outro ensaio, não há mais teatro. O ator não consegue mais interpretar, o diretor não consegue mais ajudá-lo. Perguntamo-nos o porquê disso e não compreendemos (Féral, 2010, pp. 69-70).

⁵ Cf., por exemplo, os testemunhos de Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Torgeir Wethal, Julia Carley, em Barba, 2011, pp. 98-121.

O processo de criação pode ser, para encenador e atores, um trilho pedregoso, íngreme e cruel, até porque não há métodos universais de dirigir os atores: cada ator é um caso e o estado particular em que cada um esteja, numa fase da vida ou num dado dia, também exige recursos individualizados. Talvez venha daí o meu gosto por essa função: porque o seu exercício me obriga a estar permanentemente alerta e centrado nos outros. Tem sido essa a minha solução mais permanente para os problemas de direção de atores: desviar a minha atenção de mim próprio para a concentrar, se possível totalmente, neles. Como dizia Grotowski (2010b, p. 184): “(...) o diretor deve renunciar a criar sozinho. Existe alguém mais importante do que ele. Isto é essencial”.

De facto, tenho aprendido que só quando o meu sistema de *escuta* está bem desperto e, por isso, totalmente focado no ator sou capaz de responder com algum grau de eficácia. Para ajudar o ator a mergulhar no presente tenho eu próprio de estar inteiro nele.

Isso, contudo, não basta. As quebras de confiança dos atores, os seus bloqueios criativos, são fenómenos psicologicamente muito complexos que não sei analisar, mas que apresentam uma característica comum: retiram-nos abruptamente do presente. Declan Donnellan identificou sintomas universais desse estado, que correspondem totalmente ao que tenho vindo a verificar no trabalho com atores bloqueados:

Two aspects of this state seem particularly deadly: the first is that the more the actor tries to force, squeeze and push out of this cul-de-sac, the worse ‘it’ seems to get, like a face squashed against glass. Second is the accompanying sense of isolation (Donnellan, 2005, p. 5).

Na fase de ensaio, os atores têm de lidar com uma multiplicidade de tarefas simultâneas que, enquanto não estão harmoniosamente conjugadas, podem causar paralisias. De repente, nada avança, porque uma das peças da engrenagem está emperrada ou ainda não sabe sequer qual é a sua posição e a sua função: é o texto, que o ator ainda não tem bem memorizado; é a marcação, que ainda é estranha; é a personagem, que o ator ainda não sabe bem quem é; são os atos e as falas da personagem que o ator ainda não conseguiu colar a si e à sua própria vida; é a dicção, que ainda tem grandes imperfeições; é a projeção de voz que ainda falha; é a necessidade imperiosa, apesar de tudo isso, de inventar – para não ser uma marioneta nas mãos do encenador.

Ora, a conceção de encenação que tenho tentado levar à prática é aquela em que o encenador é «selecionador» e «costureiro» dos materiais inventados pelos atores (perspetiva em que se colocam, por exemplo, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine): de facto não sei (e não gosto de) ser um encenador que concebe um espetáculo que, depois, os atores executam. Sempre que a isso fui obrigado, por bloqueio ou inoperância dos atores, considere o resultado pobre; pelo contrário, os momentos de grande riqueza dos espetáculos que encenei decorreram sempre (do meu ponto de vista) do investimento e da imaginação dos atores que neles participaram.

Correndo o risco próprio das tentativas de categorização, trabalho e trabalhei, pelo menos, com dois tipos de atores: aqueles que preferem estar sempre a inventar e a arriscar, deixando o plano da execução para o trabalho posteriormente realizado pelo encenador (ou seja, acabam por executar a escolha do encenador a partir do que inventaram); e aqueles que preferem receber orientações prévias de execução dadas pelo encenador, como um carril por onde se deslocam, resultando a sua criação, neste caso, da forma como se apropriam das instruções recebidas. Chamo aos primeiros atores improvisadores e aos segundos, atores-intérpretes.

Não tenho preferência e o resultado pode ser igualmente muito bom. Por exemplo, Márcio Guerra e Rui Andrade, dois atores igualmente muito talentosos e ambos fundadores do grupo A PESTE: os movimentos, os gestos, as atitudes do primeiro em cena são, normalmente, resultado de escolhas minhas (expansão, contenção, eliminação, sublinhado, etc.) a partir de propostas dele – cheguei a vê-lo experimentar a mesma cena de quatro ou cinco maneiras diferentes, para eu escolher (retira um enorme prazer desse tipo de ensaio); Rui Andrade, pelo contrário, pedia (explícita ou implicitamente) para ser conduzido pelo palco – como se, em ensaio, se sentisse algo paralítico (e porque, creio, se concentrava totalmente nas questões da interioridade da expressão).

Quando um ator corresponde ao primeiro tipo, a minha criação, enquanto encenador, incide especialmente sobre duas dimensões: os estímulos e a escolha. Quando é do segundo, tenho eu que ir inventando a forma como se posiciona no palco. Fui compreendo que, para que isso resulte, ou seja, para que depois o ator possa sentir como seu o que faz, a minha invenção tem de partir do ponto de vista dele – numa espécie de processo em que tento ver com os olhos dele, sentir com a sensibilidade dele, etc.

Hugo Sancho é um ator do segundo tipo: fui notando nos ensaios que obtinha mais prazer (e era mais eficaz) sempre que se tratava de executar de forma pessoal as muitas sugestões que esperava que eu lhe fosse dando⁶. Muito raramente e só depois de se sentir num carril um pouco mais seguro, arriscava alguma coisa. Talvez essa forma de estar adviesse de uma questão já abordada: consciente dos vícios adquiridos ao longo de anos de prática teatral, não se sentia suficientemente seguro para arriscar (com medo de cair no *overacting* e no *cliché*) e preferia entregar-se a um caminho primeiramente trilhado por mim. Nunca deixei de o desafiar a arriscar, mas nunca o censurei por o não fazer – porque sempre o vi arriscar muito na execução das minhas sugestões, a saber, a ir muito fundo na procura da parte de si que melhor servia os propósitos cénicos.

Esse aspeto acentuava ainda mais a relação de dependência mútua: ele não avançaria se eu não estivesse inspirado, eu nada conseguiria fazer se ele não estivesse bem. Mas também possibilitava outra novidade, para mim.

Na tradição em que inscrevo a minha prática teatral, todos sabemos, no ensaio, que os atores estão a experimentar usar, em cena, a sua memória, a sua vida, o seu *eu profundo*, sem nunca falarmos disso – e sem fazermos perguntas, mesmo que o conhecimento do outro nos permita vislumbrar o que se pode estar a passar nesses 'subterrâneos da expressão'. O máximo que faço, quando dirijo, é dizer, a partir da avaliação do resultado em nome das necessidades da peça, da personagem ou da cena: «Isso não serve. Procura outra coisa.»⁷

Ora, no trabalho com Hugo Sancho houve momentos em que o vi tão perdido que ousei, no início timidamente, sugerir-lhe aspetos da sua vida que, na minha perspetiva, lhe ofereciam enormes potencialidades de expressão autêntica. Fi-lo sempre com cuidado (porque a fronteira entre a revelação e a expressão despudorada é fina) e, às vezes, resultou: afinal, Hugo Sancho estava também a aprender uma forma de fazer teatro de grande exigência pessoal e, naturalmente, ainda não sabia bem como interligar a sua própria vida com o texto. O facto de sermos só dois na sala de trabalho facilitou essa novidade, porque a regra da confidencialidade era reforçada pela relação de confiança

⁶ A tipologia que uso não pré-determina nada: tenho a certeza de que um «ator-improvisador» pode, em certo momento ou num dado processo de criação, tornar-se um «ator-intérprete» e vice-versa. No teatro nada é definitivo.

⁷ Pode acontecer um ator querer partilhar uma motivação, a propósito de uma dificuldade que esteja a sentir: é legítimo que o faça, claro, contando com o compromisso de total confidencialidade. Mas não é encorajado nem solicitado a fazê-lo pelos outros.

que, naturalmente, se estabelece entre ator e encenador. Não se julgue, contudo, que Hugo Sancho me confiou «segredos da sua vida». Nada disso. Eu tomava a iniciativa de lhe sugerir caminhos, a partir do conhecimento que tenho dele, ele experimentava e acrescentava-lhe um nível de conhecimento que inevitavelmente eu não podia (nem queria) ter: o autoconhecimento. Na realidade, foi mais isso que fiz: com perguntas e hipóteses, desencadear nele processos de autoconhecimento cujo resultado o ator nunca me revelou literalmente, mas sempre através do texto de Beckett. O contexto de (auto-)revelação a que acabo de me referir é o único que garante que o processo de autoconhecimento necessário ao processo artístico não se confunda com qualquer exercício terapêutico (e que, nas circunstâncias, só poderia ser pseudoterapêutico, abusivo e perigoso). As conversas com o ator foram sempre como exercícios em que eu perguntava ou sugeria e a partir daí ele fazia todos os movimentos introspectivos necessários. O resultado pretendido também não era o que ele, eventualmente, encontrava dentro dele, mas a transposição disso para o texto de Beckett e para a cena.

Enquanto encenador, não sou nada *voyeur*: nunca me interessei por aquilo que subjaz ao que o ator diz ou faz em cena, talvez porque também sou ator e não gosto que espreitem despidoradamente para dentro de mim – dar-me a ver em cena é a minha forma autorizada de que o façam, mas no contexto artístico, ou seja, com uma finalidade nobre e controlada por critérios estéticos, por uma ideologia, e tudo isso integrado numa celebração comunitária. Por isso, o meu interesse por essas camadas interiores e profundas do ator é implacavelmente oportunista, é puramente artístico. Esta minha preocupação pode parecer ética, mas é técnica: as confidências (como aquelas que os amigos trocam entre si quando conversam sobre a vida) não servem para fazer teatro (talvez sejam úteis para o psicodrama) e a verbalização literal e direta, subjetiva e psicológica, dos aspetos mais profundos da alma humana pode enfraquecer ou destruir o processo da sua transfiguração em Arte. No trabalho com Hugo Sancho tive uma oportunidade excepcional de experimentar todos esses limites, porque o facto de sermos só dois continha o gérmen que, se a nossa vigilância não estivesse muito ativa, poderia ter aberto as portas a uma ambiguidade indesejável naquele contexto: o encenador e o ator não são amigos. Pelo contrário, por vezes têm de ser adversários, por exemplo quando o ator se refugia no comodismo do que já sabe fazer e a função do encenador é a de, com o consentimento tácito daquele, o fazer sair dessa toca protetora; ou quando o ator que ir numa direção e o encenador, primeiro espectador exigente, o não deixa; ou quando o ator

«sentiu muito» e o encenador lhe tem de dizer que o que sentiu não serve para a cena. Apesar da sintonia e da empatia que o encenador tem que ter com o ator, tem também de haver nele uma dose de implacabilidade, a crueldade artaudiana de ser capaz de, em nome da Arte e dos espectadores que representa, não aceitar a mentira, a facilidade, o *cliché*, porque o encenador, recordando as palavras sábias de Grotowski (2010a, pp. 214-215), deve ter “a atitude de quem quer ver coisas apaixonantes, quem verdadeiramente quer não se entediar nem durante os ensaios, nem durante o espetáculo, quem quer verdadeiramente ver algo de excepcional”.

Com Hugo Sancho fui inteiramente isso: uma testemunha privilegiada do processo doloroso de um ator a lutar contra as suas defesas, os seus medos, a sua perda de confiança, os obstáculos criados pelo seu quotidiano (que, às vezes, o submergiam totalmente). Mas também fui o espectador maravilhado, sempre que, de dentro desse combate, emergia o milagre de uma expressão artística autêntica e universal.

O encenador-professor: um exemplo

Grotowski (2010b, p. 221) observa que “nem todos os encenadores são instrutores, ou porque não sabem ou porque não se interessam por isso”. O contexto profissional em que trabalhava com Hugo Sancho (recordo que, para além de encenador, era também orientador do projeto de mestrado), obrigou-me a investir muito no plano pedagógico. De muitos dos aspetos que poderia selecionar do trabalho desenvolvido ao longo de mais de um ano, escolho o que diz respeito à memorização do texto. Hugo Sancho tinha de si uma imagem muito desfavorável relativamente a essa dimensão do trabalho: não acreditava ser capaz de memorizar um texto tão longo. Segundo ele, tinha sido sempre essa a sua pecha no teatro. Tive, por isso, de dedicar muitas horas de trabalho e de estratégia pedagógica a esse problema. Eu sabia, por experiência própria, que lhe podia ensinar um método eficaz de memorização, que só lhe exigiria muita disciplina e perseverança. Sou aquilo a que se pode chamar «uma pessoa com dificuldades de memorização», característica que se traduz, por exemplo, em não ser capaz de dizer de cor poemas de que gosto muito e que conheço bem, esquecerme com facilidade de letras de canções que já cantei muitas vezes, não ser capaz de reproduzir anedotas a que achei muita graça, etc., mas, apesar disso, desde que aprendi, com Manuela de Freitas, o método que uso e ensino, nunca tive dificuldades em memorizar os textos que representei no teatro.

Trata-se de substituir a memorização mecânica pela memorização significativa – e que todos podem experimentar em muitos contextos diferentes. Na primeira, memoriza-se à custa de muitas repetições do texto, funcionando como fator mais relevante a memória auditiva. Assim muitos alunos memorizaram, na escola, a lista dos rios e afluentes, a tabuada, as preposições e os pronomes – e muitos outros conteúdos que eram ensinados dessa forma. E tenho de reconhecer que há casos em que resulta: conheço pessoas que ainda hoje são capazes de debitar essas listas. Eu não: esqueci-me de tudo o que aprendi por esse método, à exceção da tabuada (porque, julgo, a continuei a usar com grande frequência para fazer contas). Como se sabe, nos anos 60 e 70 do século passado, esses métodos foram banidos da escola, em nome de uma pedagogia menos baseada na transmissão acrítica do saber e mais no princípio da construção do conhecimento pelo próprio aluno (v., por exemplo, Bruner, 1996, e Fosnot, 1999). Mas o método ainda é usado, até porque, a curto prazo, é económico e eficaz.

O ator precisa, contudo, de alimentar a sua memória de longo prazo: habitualmente precisa de saber o texto durante um período relativamente longo (ensaios e espetáculos) e não pode correr o risco de se esquecer dele.

Ora, o método da memorização significativa funciona especialmente bem com o tipo de texto do monólogo de Hugo Sancho: trata-se de uma narrativa muito imagética, como num filme. O que o ator tem de fazer, mais do que repetir *ad infinitum* até saber, é ver e compreender. Dou um exemplo simples, a partir duma passagem do texto adaptado:

Entrei na cidade pela porta a que chamam dos Pastores sem ver ninguém, a não ser os primeiros morcegos que parecem crucificados voadores. Sem ouvir nada a não ser os meus passos, o coração a bater. E depois, por fim, ao passar debaixo da abóbada, o ulular de um mocho, esse grito ao mesmo tempo terno e feroz e que, de noite, chegava à minha toca como um dobrar de sinos. À medida que ia atravessando a cidade impressionava-me pelo seu aspecto deserto. Estava iluminada como de costume, embora as lojas estivessem fechadas. Os eléctricos circulavam. Os autocarros também, mas poucos, em marcha lenta, vazios, sem ruído e como se andassem debaixo de água. Não vi um único cavalo (Sancho, 2011).

No método que aprendi e ensino – e cuja descrição desenvolvo num livro publicado (Branco, 2015, pp. 156-160), o ator tem de ir visualizando (pode fechar os olhos, se for mais fácil) tudo o que lê ou diz. Neste caso, ver-se *a entrar por uma porta*

de uma cidade, descobrir um mecanismo que lhe permita ver alguma coisa (uma tabuleta com palavras, com um desenho) relativa ao nome da porta («dos Pastores»), seguidamente *ver os morcegos na forma de crucifixo que assumem quando voam* – e por aí adiante. Em «como se andassem debaixo de água» tem de *ver os autocarros a andarem debaixo de água* (e não se ficar pelo processo metafórico explicitado). A última frase também pode ser trabalhada desse modo: ninguém consegue «não ver cavalos», mas consegue-se *ver a procurar os cavalos e a não os encontrar*. E assim sucessivamente.

À medida que vai fixando uma pequena sequência, como a indicada, encontra um elemento lógico de ligação com a seguinte. Nessa fase, não se preocupa com detalhes do texto como os que a seguir assinalo a negrito:

Entrei na cidade pela porta **a que chamam** dos Pastores sem ver ninguém, a não ser os primeiros morcegos que parecem crucificados voadores. Sem ouvir nada a não ser os meus passos, o coração a bater. **E depois, por fim**, ao passar debaixo da abóbada, o ulular de um mocho, esse grito ao mesmo tempo terno e feroz e que, de noite, chegava à minha toca como um dobrar de sinos. **À medida que** ia atravessando a cidade impressionava-me pelo seu aspecto deserto. Estava iluminada **como de costume, embora** as lojas estivessem fechadas. Os eléctricos circulavam. Os autocarros também, mas poucos, em marcha lenta, vazios, sem ruído e como se andassem debaixo de água. Não vi um único cavalo.

A primeira versão do texto memorizado pode, em consequência desse trabalho, ser mais ou menos assim:

Entrei na cidade pela porta **dos Pastores** sem ver ninguém, a não ser os primeiros morcegos que parecem crucificados voadores. Sem ouvir nada a não ser os meus passos, o coração a bater. **Passei** debaixo da abóbada e ouvi o ulular de um mocho, esse grito ao mesmo tempo terno e feroz **[e]** que, de noite, chegava à minha toca como um dobrar de sinos. **À medida que** ia atravessando a cidade impressionava-me **o** seu aspecto deserto. Estava iluminada **mas** as lojas **estavam** fechadas. Os eléctricos circulavam. Os autocarros também, mas poucos, em marcha lenta, vazios, sem ruído e como se andassem debaixo de água. Não vi um único cavalo.

Quando esse «filme» e as palavras a ele associadas estão seguros, então sim, são integrados aqueles elementos que não foram considerados inicialmente, associando-os à lógica gramatical que eles introduzem no «filme».

Neste trabalho também há repetição, mas da sequência de imagens e procurando, de cada vez, torná-las mais nítidas e rigorosas. É igualmente importante, durante esse exercício, afastar todas as interferências detetadas da subjetividade: não avaliar o aspecto dos morcegos (são feios? São assustadores? Provocam-me nojo? Etc.), não preconceber o efeito da cidade deserta (o texto só diz «impressionava-me» e não «causa-me tristeza», «provoca medo»), etc. Ou seja, o filme construído pelo ator deve ser o mais fiel possível ao plano denotativo do texto que se está a estudar. Os sentidos profundos, emocionais, em suma, subjetivos do texto irão surgindo ao longo dos ensaios, quando o ator está em situação.

Este trabalho exige disciplina e perseverança, porque é lento e muito trabalhoso e, enquanto o faz, o ator tem de activar mecanismos de vigilância para não deixar passar nenhum segmento fixado através da memória mecânica e recusar todas as tentações de subjetividade interpretativa. Vale, contudo, a pena: o resultado é um texto decorado com elevado grau de segurança e fiabilidade.

Ocupámos vários ensaios a praticar este método de memorização e a corrigir o trabalho feito em casa por Hugo Sancho. O estudante teve a oportunidade de aprender algumas coisas úteis:

- sempre que duvidava da sua capacidade de decorar (ou seja, sempre que, em vez de recorrer às imagens que tinha fixado por esse método, se centrava na dificuldade da extensão do texto que ainda tinha de memorizar), perdia momentaneamente o trabalho já realizado;
- facilmente começou a detetar todas as zonas do texto em que a memória mecânica tinha prevalecido, porque eram esses (e apenas esses) os fragmentos de que por vezes se esquecia;
- quando ao trabalho bem realizado em casa se acrescentava a presença (ou seja, estar inteiro a ver e a dizer, sem auto-avaliação, sem preocupações, etc.) o texto fluía como se fosse seu e sem que a extensão fosse um problema ou um obstáculo.

No final, Hugo Sancho sabia aquele texto tão longo de cor. Creio que algumas sequências dessa longa narrativa (as que nele ficaram marcadas com mais qualidade) nunca mais o abandonarão e que, daqui a uns anos, lhe bastará fechar os olhos para ser capaz de dizer o que vê, quase sem falhas.

Opções da encenação

Uma conhecida tradição metodológica leva a que, mais habitualmente, para quem a adota, a sequência do processo de criação e ensaio parta de exercícios e improvisações para chegar à estruturação do espectáculo (assim descrevem o seu trabalho, por exemplo, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine – e, muito antes deles, Stanislavski e Meyerhold). Essa sequenciação parece mais natural numa conceção em que o encenador seleciona e organiza os materiais inventados pelos atores, em vez de os tomar como simples executantes das suas ideias e criação solitária.

Pedagogicamente, no entanto, pareceu-me mais aconselhável experimentar uma outra via: primeiro, garantir algum nível de apropriação do texto por parte de Hugo Sancho e, à medida que isso fosse acontecendo, ir experimentando a sua concretização em cena. Os exercícios e improvisações surgiriam conforme a necessidade (de desbloquear ou aprofundar o processo criativo assim conduzido). Fi-lo por três motivos: em primeiro lugar, porque sei que é muito difícil improvisar sozinho – e Hugo Sancho tinha pouca experiência desse exercício teatral fundamental e extremamente complexo; em segundo lugar, porque mais do que de teatro, estávamos à procura de uma arte de contar de que as palavras fossem uma componente fundamental; finalmente, porque queria evitar a todo o custo o risco de uma psicologização precoce da matéria textual e teatral.

Assim, quando Hugo Sancho começou a memorizar as primeiras sequências narrativas, incitei-o a experimentar executá-las num espaço cénico delimitado apenas pelas três paredes, através de acções muito simples que correspondessem aos factos narrados. Ao longo de muito tempo, foi assim que Hugo Sancho ensaiou o texto: caminhava (para «entrar» na cidade), olhava para a cidade (no chão), atravessava-a até chegar ao porto; aí, sentava-se num pequeno banco; etc. E fomos aprimorando e fixando esses movimentos e acções, como se se tratasse de um espectáculo de teatro. Até que chegámos à sequência em que aquele viajante - apetece-me dizer «o aflito viajante das almas», para citar Camus (2005, p. 73) “- se sentava, adormecia e, quando despertava, se apercebia da presença de um homem com o qual entabulava um longo e estranho diálogo”.

Nesse momento, pedi a Hugo Sancho que tentasse fazer as duas personagens da conversa: o viajante e o homem. Criámos um código que o público pudesse aprender, para poder seguir a conversa e saber sempre o emissor: quando falava o viajante com o homem, a cabeça do ator virava-se para a esquerda e para cima (como se o homem fosse muito maior do que ele); quando falava o homem, a cabeça do ator virava-se para a direita e para baixo. O narrador falava no centro, de frente para o público. Decidimos, também, que manteríamos a maior parte das informações intercalares próprias do diálogo escrito, como a seguir indicado a negrito, porque conferiam um ritmo muito especial à conversa e tornavam real o narrador: “- Desculpe cavalheiro, — **disse eu erguendo levemente o chapéu e levantando-me num gesto logo suspenso** — diga-me as horas, por favor!”

Fomo-nos apercebendo de que, para conseguir concretizar esse plano, Hugo Sancho teria de dar corpo a três instâncias (ou personagens) diferentes: o Viajante do passado (aquele que falava com o homem); o Homem com quem ele conversava, também no passado; e o viajante que, no presente, contava essa conversa (o Narrador), como se o texto estivesse graficamente disposto da forma que a seguir exemplifico:

HOMEM — De onde é que você saiu?

NARRADOR — Disse ele. Ouvir alguém a dirigir-me de novo a palavra num espaço de tempo tão curto impressionou-me muito.

HOMEM — O que é que tem?

NARRADOR — disse ele. Tentei assumir o ar de quem só tem o que por natureza tem.

VIAJANTE — Desculpe, cavalheiro...

NARRADOR — Disse eu erguendo levemente o chapéu e levantandome num gesto logo suspenso

VIAJANTE — Diga-me as horas, por favor!

NARRADOR — Disse-me as horas. Já não sei quais. Umhas horas que nada explicavam e que não me sossegavam. É tudo o que sei.

HOMEM — O que é que você está a dizer?

NARRADOR — Disse ele. Infelizmente eu não tinha dito nada. Mas desforrei-me, perguntando-lhe se ele podia ajudar-me a encontrar de novo o caminho, que tinha perdido.

[E assim sucessivamente.]

O ensaio dessa sequência ocupou-nos muitas sessões de trabalho, por motivos compreensíveis. Para que a conversa tivesse, quando necessário, um ritmo muito vivo, Hugo Sancho tinha: a) de não ter de pensar no texto, que deveria fluir natural e livremente; b) transitar muito rapidamente de uma instância para a outra; c) não se enganar na posição da cabeça (as mãos e o resto do corpo quase não intervinham).

Por isso, uma parte do trabalho consistiu numa espécie de treino intensivo feito de repetições muito lentas que objetivavam cada pequenina sequência do longo diálogo. Foi igualmente necessário subdividir esse diálogo em pequenas unidades temáticas.

Adquirida a técnica que lhe permitia transitar fluentemente entre esses três planos, foi necessário preenchê-los. Pareceu-me que, enquanto a situação fosse exterior ao ator, dificilmente ele encontraria a credibilidade necessária. Por isso, analisámos a situação. Quem era aquele homem? Alguém mais velho que surpreendia e intimidava o viajante. Quem era o Narrador? O Viajante no presente, a contar aquela história ao público. Quem era o Viajante da conversa? Um homem tímido, de idade indefinida, que se sentia perdido e sozinho numa cidade deserta. Depois de muitas experiências, decidimos que a cena só funcionaria se Viajante, Narrador e Homem fossem, na realidade, três partes distintas de uma mesma pessoa (e uma projeção dos medos, das cobardias, da loucura, do desbragamento, da memória de Hugo Sancho). Assim que o ator começou a encher o diálogo com essas componentes mais pessoais, começou a acontecer o milagre do teatro – e comecei a acreditar na presença de duas pessoas a conversar, uma das quais desdobrada em dois tempos diferentes. Alguns dos espectadores com quem conversei confirmaram-me que a conversa era muito viva e que durante a sua execução também acreditaram totalmente nessas três instâncias, muito nítidas e distintas: o homem mais velho, provocador, desbragado; o viajante que com ele conversa, tímido, algo pudico e assustado; o narrador atento a pormenores e a transmitir pequenos factos, sem grande envolvimento emocional.

O trabalho sobre essa sequência também nos conduziu à escolha do figurino: o Viajante usava um chapéu (que o texto não descrevia) e o Homem, um chapéu de coco. Decidimo-nos pelo chapéu de coco, em homenagem às célebres personagens beckettianas de *En Attendant Godot*. Na mesma altura, Hugo Sancho escolheu, de entre as roupas existentes no espólio do Laboratório, umas calças velhas e muito largas (que prendia à cintura com uma corda no lugar do cinto), uma camisa velha, um sobretudo preto comprido, também velho e roto. Decidimos que se apresentaria de meias (pretas, velhas e rotas) e, antes de começar, pousaria as botas velhas que traria na mão no proscénio (outra homenagem a *En Attendant Godot*).

A personagem de Hugo Sancho seria, assim, uma espécie de Estragon solitário – e se a parilha Gogo/Didi representa a essência do teatro tal como acima definida por Peter Brook, então a personagem de Hugo Sancho assumia-se claramente como um Gogo em busca de um Didi com quem contracenar.

Fizemos ainda uma última experiência, baseada no sucesso do trabalho sobre a conversa entre o Viajante e o Homem: se funcionava tão bem sem que Hugo Sancho precisasse de se levantar e movimentar, talvez toda a história também funcionasse bem assim. Estávamos à procura de um último exercício de contenção e eliminação do que, naquele momento, nos parecia supérfluo. Feita a experiência, decidimos: a história seria toda contada com Hugo Sancho sentado numa cadeirinha de criança pintada de preto, a pouco mais de metro e meio do público. Afinal, não precisávamos de todas as ações anteriormente criadas. Cobrimos a cadeira com um pano preto que se estendia por cerca de um metro à volta da cadeira: afinal, não precisávamos do signo «cadeira». Faltava apenas a luz. Para que Hugo Sancho pudesse ser totalmente autónomo, usámos um candeeiro comum constituído por um tubo de metal a que estão presos dois projetores com lâmpadas normais.

Figura 1 – O candeeiro



Fonte: arquivo pessoal (foto de Fernando Cabral).

O projetor de cima iluminava-lhe o rosto. O de baixo, as mãos. E pronto, descobrimos que não precisávamos de mais nada para que acontecesse o teatro, a não ser daquela estranha figura sentada numa ilha de pano preto a contar uma história muito pessoal, fracamente iluminado por um candeeiro doméstico.

Figura 2 – O Homem (Hugo Sancho)



Fonte: arquivo pessoal (foto de Fernando Cabral).

Volto, agora, às questões de investigação iniciais, começando pela do exibicionismo. Talvez existissem ainda no espetáculo construído, inevitavelmente, uns laivos de exibicionismo, mas eles só aconteciam quando, por desconcentração ou perda de energia, o ator, sozinho em cena e totalmente dependente de si próprio, tinha de recorrer a tudo o que estava ao seu alcance para aguentar o espetáculo e atrair a atenção do público. Contudo, a proximidade pôde tornar-se pedagógica para os espectadores, porque lhes permitia ver tudo o que estava a acontecer e, por isso, também aperceberem-se das diferenças que existem entre um ator totalmente mergulhado na história que conta e torna presente e um ator aflito, à procura da concentração perdida. O que se mostra não são as habilidades, mas a dificuldade daquele esquisito ato teatral.

O espetáculo resultante deste trabalho seria teatro, como se interrogaria Peter Brook? Talvez não fosse, mas havia qualquer coisa de notável nele: como se fôssemos testemunhas de um ato de criação desesperado que o único sobrevivente humano de um grande desastre natural representava diante dos fantasmas dos milhões de outros seres humanos entretanto desaparecidos. Porque é isso que nos sentíamos, quando assistíamos ao que Hugo Sancho fazia no palco: uma espécie de testemunhas-fantasma da vida que, apesar de tudo, continuava a acontecer enquanto aquele ser humano continuasse a respirar e a contar e a contar. Aquele sobrevivente de um mundo ainda mais devastado do que o de Gogo e de Didi e a quem não restava outra forma de vida senão a de reinventar-se contando-se.

No final, tornava-se surpreendentemente verdade, quando ele o dizia olhandonos nos olhos, que todos tínhamos falado, todos tínhamos ouvido, todos tínhamos penado, todos tínhamos brincado.

Concluo, assim, aquela que me parece uma possibilidade viável de registo duradouro de resultados de investigação decorrentes de um processo de criação teatral académico em que estive envolvido enquanto professor, encenador e investigador. A obra, essa, desapareceu para sempre.

FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

ELENCO | O Homem - Hugo Sancho.

ENCENAÇÃO E DIREÇÃO DO ATOR | António Branco.

DRAMATURGIA E ADAPTAÇÃO DO TEXTO | António Branco e Hugo Sancho, a partir de «O Calmante» e de «Textos para nada I», de Samuel Beckett (tradução de Maria Vilar de Figueiredo).

CENÁRIO, ADEREÇOS E FIGURINOS | António Branco e Hugo Sancho.

DURAÇÃO | 50mns, sem intervalo.

ENSAIOS | Local: Laboratório de Teatro e Artes Performativas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

DURAÇÃO | março de 2010 a abril de 2011.

TOTAL DE HORAS DE ENSAIO | cerca de 150h (50 sessões de cerca de 3 horas).

ESPETÁCULOS | Laboratório de Laboratório de Teatro e Artes Performativas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve (Faro) — 9, 10, 11 e 12 de maio e 2, 9, 10, 15 e 17 de dezembro de 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barba, E. (2011). *Brûler sa maison. Origines d'un metteur en scène* (E. DeschampsPria, Trad.). Montpellier : L'Entretemps.
- Beckett, S. (2006a). O Calmante. In *Novelas e textos para nada* (pp. 29-51) (M. J. Vilar de Figueiredo, Trad.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Beckett, S. (2006b). Textos para nada I. In *Novelas e textos para nada* (pp. 85-90) (M. J. Vilar de Figueiredo, Trad.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Biggs, M., & Karlsson, H. (Eds.) (2012). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London/N.Y.: Routledge.
- Borgdoff, H. (2006). *The Debate on Research in the Arts*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Borgdoff, H. (2012). The Production of Knowledge in artistic Research. In Biggs, M. & Karlsson, H. (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts* (44-63). London/N.Y.: Routledge.
- Branco, A. (2015). *Visita guiada ao ofício do ator: um método*. Coimbra/Faro: Grácio Editor/C.I.A.C.
- Brook, P. (1991). *Le Diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*. Paris: Actes du Sud.
- Brook, P. (2008). *The Empty Space*. (4ª Reimp.). London: Penguin Books. (Obra originalmente publicada em 1968.)
- Bruner, J. (1996). *The Process of Education*. (34ª Reimp.). Cambridge/London: Harvard University Press. (Obra originalmente publicada em 1960.)
- Camus, A. (2005). A comédia. In *O Mito de Sísifo* (pp.72-77) (Trad. de U. Tavares Rodrigues, Trad.). Lisboa: Livros do Brasil. (Obra originalmente publicada em 1948.)
- Donnellan, D. (2005). *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books.
- Fadda, S., & Cintra, R. (2004). Manuela de Freitas. Uma atriz que é «tudo ou nada». *Sinais de Cena*, 2, 41-53.
- Féral, J. (2010). *Encontros com Ariane Mnouchkine. Erguendo um monumento ao efêmero* (M. Gomes, Trad.). São Paulo: Senac/Edições SESC.

Fosnot, C. T. (1999). *Construtivismo e educação. Teoria, perspectivas e práticas* (M. J. Reis, Trad.). Lisboa: Instituto Piaget.

Grotowski, J. (2010a). O diretor como espectador de profissão. In Flaszen, L. &

Pollastrelli, C. (Eds.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. 1959-1969* (pp. 212-225). (B. Rualino, Trad.). São Paulo/Pontedera: Perspectiva/Fondazione Pontedera Teatro. (Obra originalmente publicada em 1984.)

Grotowski, J. (2010b). Sobre a gênese de *Apocalypsis*. In Flaszen, L. & Pollastrelli, C. (Eds.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. 1959-1969* (pp.179-195). (B. Rualino, Trad.). São Paulo/Pontedera: Perspectiva/Fondazione Pontedera Teatro. (Obra originalmente publicada em 1984.)

Sancho, H. (2011). *Só-Mente. Relatório de Trabalho de Projecto*. (Dissertação de mestrado não publicada.). Faro, Faculdade Ciências Humanas e Sociais/Universidade do Algarve.