

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

DO TEXTO LITERÁRIO DE GÊNERO NÃO DRAMÁTICO AO TEXTO DA CENA

Maria João Miguel Ramalho Mesquita
Aluna nº 284

Mestrado de Teatro em ENCENAÇÃO

Dezembro de 2009



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

DO TEXTO LITERÁRIO DE GÊNERO NÃO DRAMÁTICO AO TEXTO DA CENA

Maria João Miguel Ramalho Mesquita
Aluna nº 284

Dissertação Orientada pelo Professor Doutor David Antunes

Mestrado de Teatro em ENCENAÇÃO

Dezembro de 2009



Agradecimentos

*À minha família pelo apoio que me deram,
Ao meu marido por estar sempre ao meu lado,
À Propositário Azul pelo tempo que me dispensaram,
À minha prima por me ter ajudado,
Ao João Brites, ao Miguel Seabra e à Natália Luíza pela inspiração.*

Resumo da tese

Esta dissertação tem como objectivo fazer uma reflexão sobre o processo de adaptação de um texto literário de género não dramático ao texto levado à cena, ou seja, à escrita cénica de um encenador.

Ao longo das próximas páginas, irei abordar as diferenças existentes no processo de recepção de um objecto literário e de um objecto assistido: o espectáculo de teatro. Aqui irei dissecar o papel do leitor e do espectador, salientando o trabalho que o encenador tem de efectuar durante a adaptação (fazendo referência aos elementos cénicos que compõem a *cena teatral*) e a sua relação com o autor. Irei também percorrer a história da encenação desde o seu aparecimento, no final do século XIX com André Antoine, tratando, posteriormente, da evolução da relação do encenador com o autor / texto. Para finalizar, revelarei as motivações e cuidados que três criadores portugueses, João Brites (do Grupo de Teatro O Bando), Miguel Seabra e Natália Luíza (ambos do Teatro Meridional) têm com adaptações de textos literários de género não dramático para cena.

Abstract

The main goal of this dissertation is to reflect on the adaptation process of non-dramatic literary texts for the theatre. In other words, I aim at studying the theatrical writing of a director.

I will compare the reception of a literary object and that of an attended object: the theatre show. I will discuss the roles of the reader and the spectator, focusing on the work of the director in the adaptation process (considering the stage elements that compose the theatrical scene) as well as his relationship with the author.

I will also review the stage directing history from its beginning, by the end of the 19th Century with André Antoine, and will discuss the evolution of the relationship between director and author or text.

In the last part of this dissertation, I will describe the motivations and criteria of three Portuguese artists – João Brites (O Bando Company), Miguel Seabra and Natália Luíza (Teatro Meridional Company) – in the process of bringing to stage non-dramatic literary texts.

Palavras-chave

Encenação . Autor . Adaptação . Reflexão . Motivação

Keywords

Stage Directing . Author . Adaptation . Reflection . Motivation

ANEXOS

Índice

Introdução - Do Texto Literário de Género não Dramático ao Texto da Cena ... 9

I. A HISTÓRIA DA ENCENAÇÃO ... 12

I. a) A abolição de fronteiras ... 15

I. b) A iluminação eléctrica ... 18

II. AS CONQUISTAS DA ENCENAÇÃO ... 20

II. a) O Início... 21

II. b) A Noção de Obra Total ... 32

II. c) Os Futuristas e os Expressionistas ... 47

II. d) O Teatro Político ... 53

II. e) O Teatro Sagrado e o Teatro do Absurdo ... 57

III. O ENCENADOR, O POETA DA CENA

Questa Sera si Recita a Soggeto ou Esta Noite Improvisa-se ... 70

IV. O ENCENADOR CRIADOR ... 75

V. ARQUITECTURA DRAMATÚRGICA E RESPEITO

Dois Exemplos de Métodos de Adaptação em Portugal ... 90

Conclusão ... 102

Bibliografia ... 105

Anexos ... 108

ANEXO I - Entrevista com João Brites (Teatro O Bando)

ANEXO II - Entrevista com Natália Luíza e Miguel Seabra (Teatro Meridional)

INTRODUÇÃO - DO TEXTO LITERÁRIO DE GÉNERO NÃO DRAMÁTICO AO TEXTO DA CENA

Nas últimas décadas, tem havido um aumento significativo de adaptações de obras literárias de género não dramático levadas à cena. Digo *levadas à cena* porque esta minha preocupação se insere no domínio da encenação juntamente com a dramaturgia e não no domínio do dramaturgo. Refiro-me, portanto, à escrita cénica: ao conjunto de elementos cénicos que o teatro oferece e que são coordenados pelo encenador para realizar essa adaptação, tais como, o cenário, a luz, a música, os figurinos, a construção de personagem ou direcção de actores - interpretação de emoções e de situações -, o movimento dos actores, a arquitectura do espaço e o que é extraído do texto de género não dramático e colocado em cena, ou seja, a palavra articulada.

O interesse em fazer viver obras do universo literário no palco tem, de facto, crescido, e, no teatro português, encontramos companhias, como é o exemplo do Teatro O Bando e do Teatro Meridional, que recorrem habitualmente a textos de género não dramático, tais como romances, contos, novelas ou poemas.

As razões que levam cada criador a optar por trabalhar textos de natureza não dramática variam de criador para criador e até de projecto para projecto. No entanto, qualquer que seja a razão, a verdade é que o encenador se deixou contagiar pelo trabalho do autor no momento em que assumia o papel de leitor, desfrutando das condições que tal papel lhe oferece, tais como, optar pelo local onde efectuará a leitura, o tempo que essa durará, o poder de voltar atrás quando lhe apetecer, e, sobretudo, utilizar a sua imaginação sem limites, podendo escolher o local ideal onde se desenrolará a acção, a fisionomia das personagens, os tempos de reacção, a medida das emoções, os ambientes que envolvem a obra, etc. Por algum motivo, o encenador sentiu necessidade de a transpor para palco. É aqui, nesta etapa, que gostaria de parar e fazer uma reflexão sobre tudo aquilo que acontece no decorrer de uma adaptação.

A partir deste momento, o encenador passa a assumir o papel de poeta, mas agora da cena - o poeta do espectáculo. Inspirado por um texto de género não

dramático, o encenador, acompanhado pelo dramaturgista, irá conduzir os actores, o cenógrafo, o figurinista, o músico e o desenhador de luz para o seu universo enquanto leitor, procurando transpô-lo para uma escrita cénica, em harmonia com a interpretação que fez do trabalho do autor. Ao encenador cabe-lhe, assim, a tarefa de reunir todos os elementos de um espectáculo, de modo a dar corpo a um texto que estava destinado ao universo do leitor. O encenador rescreve-o, mas com instrumentos bem diferentes do autor, que utilizou a caneta e a imaginação.

Esta inquietação surge porque de facto existe, na passagem de um género para o outro, uma mudança clara das condições de recepção que necessitam, na minha opinião, de ser acauteladas. Se, numa primeira fase, o texto é escrito para ser apreendido pelo imaginário individual do leitor, na segunda fase, ele é exposto sob a forma de uma interpretação física do texto (que inclui os elementos cénicos referidos anteriormente) perante o espectador.

A ideia de que o encenador é não só um criador autónomo mas também é o responsável pela condução de um espectáculo, só começou a ser aceite há pouco mais de um século. No final do século XIX, apareceram os primeiros criadores a assumirem-se como encenadores e só na viragem para o século XX é que surgiram as primeiras vozes a contrariarem a ideia de que o encenador apenas servia para compreender dramaturgicamente um texto e colocá-lo em cena, respeitando ao máximo as intenções do autor.

Ao longo desta dissertação, irei abordar a questão do *Encenador Criador*, fazendo um percurso pela história ocidental da encenação e a evolução da sua relação com o texto. Para tal, irei expor textos de encenadores e teóricos que influenciaram a evolução da figura do encenador, textos esses, alguns com mais de cem anos, que servem, ainda hoje, de reflexão e de controvérsia entre criadores. Optei pela exposição destes textos, por considerá-los de uma riqueza extrema e um auxílio imprescindível para a minha dissertação. Irei, ainda, fazer uma análise ao trabalho de duas companhias portuguesas – Grupo de Teatro O Bando e Teatro Meridional –, abordando as suas preocupações e motivações na adaptação cénica de textos literários de género não dramático, para além de fazer uma reflexão sobre as mudanças na recepção de um objecto literário para um objecto visionado.

O objectivo desta dissertação não é encontrar uma fórmula que resolva esta

questão. Aliás, eu espero mesmo que tal nunca venha a acontecer, porque a arte necessita da liberdade e da escuta individual de cada criador para a sua existência. Pretendo antes que funcione como reflexão para aqueles que, tal como eu, gostam de se deixar contagiar pelo universo literário não dramático e transpô-lo para cena.

I. A HISTÓRIA DA ENCENAÇÃO

O director teatral contemporâneo une, pois o seu conhecimento de uma prática artesanal, que consiste no manejo, na ordenação e na conjugação dos materiais e elementos cénicos com os quais realiza um espectáculo – interpretativos, ritmico-dinâmicos, literários, plástico-visuais e sonoros -, a noção estética que não apenas estabelece um objectivo preciso para a encenação, propõe procedimentos de trabalho, estabelece uma metodologia, procura sua coerência, dá sentido profundo e concreto a cada um desses grandes domínios, descobre o “porquê” de cada opção assumida e reúne em uma trama sígnica teatral toda a sua prática criativa.¹

É evidente que a organização cénica (entendida como a organização dos elementos de um espectáculo de teatro cujo objectivo é contar uma história) está implícita num acto teatral e, que, ao longo dos séculos, muitos foram os que se encarregaram de assumir a tarefa de coordenador, associando-a com outras actividades (como são exemplo os casos de Ésquilo, Calderón, Molière ou Gil Vicente). Até ao final do século XIX, a preocupação assentava na necessidade de construir uma lógica e uma organização cénicas, onde a palavra do autor devia ser privilegiada e acutelada. Este não era um trabalho criativo, pois limitava-se, apenas, a seguir as indicações do autor.

Em 1808, no Burgtheater de Viena, pela primeira vez na história do teatro, a figura do director de cena passou a estar incluída nos cartazes, sendo-lhe, desta forma, reconhecida a responsabilidade total da realização do espectáculo, tal como a autoria do mesmo.

Uma das normas impostas no Burgtheater de Viena em 1808 estabelecia que:

A escolha e a disposição do cenário, a distribuição e o movimento dos actores, os lugares das entradas e saídas, em resumo, tudo o que diz respeito à criação de um espectáculo será determinado pelo régisseur. Este tem uma autoridade ilimitada e incontestável e o direito de repreensão quando não é obedecido. Isto fica assim decretado porque, de agora em diante, o régisseur, e apenas ele, colherá tanto a honra como a desonra

¹ Juan Antonio Hormigón, in *Direcção Cénica e Princípio Estéticos na Companhia dos Meininger*, de Pablo Iglesias Simón, tradução de Fátima Saadi, *Folhetim*, n. 25, (s/cidade), 2007, p. 2 http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/DIRECAO_CENICA_E_PRINCIPIOS_ESTETICOS_NA_COMPANHIA_DOS_MEININGER.pdf.

*em relação à criação de um espectáculo.*²

Cinquenta e cinco anos antes, em 1753, Konrad Ekhof defendia em vinte e quatro artigos da Schauspielerakademie, por ele formada, a existência de uma análise mais conscienciosa dos textos, um sentido de unidade estética dos espectáculos e uma limitação da liberdade do actor (referindo-se à escolha do papel, à sua interpretação, ao seu figurino, entre outros aspectos.).

No entanto, a encenação, tal como a conhecemos, só surgiu no final do século XIX, exactamente no ano 1887, quando André Antoine fundou o Théâtre-Libre.

Outras datas poderiam ter sido consideradas como a data do nascimento da Encenação, tais como 1866, o ano da criação da companhia dos Meininger, ou mesmo 1880 quando a iluminação eléctrica passou a ser adoptada na maioria das salas teatrais europeias. A verdade é que os últimos 30 anos do século XIX representam o início de uma nova era para o Teatro.

O texto seguinte, escrito por Alfred Jarry em 1896 em *Respostas a um Inquérito Sobre a Arte Teatral [Doze Argumentos de Teatro]*, mostra claramente como as actividades teatrais atravessavam fronteiras no final do século XIX:

A arte dramática renasce ou nasce em França de há vários anos a esta parte, não tendo produzido mais do que Les Fourberies de Scapin (e Bergerac, como se sabe) e Les Burgraves. Temos um trágico possuidor de terrores e piedades novos tão completos que é inútil que se exprimam de outro modo que não seja pelo silêncio: Maurice Maeterlinck. O mesmo para Charles Van Lerberghe. E outros que citaremos. Estamos convencidos de estar a assistir a um nascimento do teatro, pois pela primeira vez depois de muito tempo há em França (ou na Bélgica, em Gand, não vemos a França num território inanimado mas numa língua, e Maeterlinck é tanto nosso como Mistral é para repudiar) um teatro ABSTRACTO, e podemos finalmente ler sem a dificuldade da tradução coisas tão eternamente trágicas quanto o foram Ben Johnson, Marlow, Shakespeare, Cyril Tourneur, Goethe. Só falta uma comédia que seja tão louca como [riscado: Les Silènes] a única de Dietrich Grabbe, que nunca foi traduzida.

Teatro de Arte, Teatro Livre, [Teatro da] Obra puderam, para além de traduções de peças estrangeiras de que não temos que falar e que eram novas, exprimindo sentimentos novos, - Ibsen, traduzido pelo conde Prozor, e as curiosas adaptações hindus de A.-F. Herold e

² John H. Terfloth, in, *Direcção Cénica e Princípio Estéticos na Companhia dos Meininger*, de Pablo Iglesias Simón, tradução de Fátima Saadi, *Folhetim*, n. 25, (s/cidade), 2007, p. 2
http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/DIRECAO_CENICA_E_PRINCIPIOS_ESTETICOS_NA_COMPANHIA_DOS_MEININGER.pdf.

Barracund, - descobrir por entre vários erros (Théodat, etc.) alguns dramaturgos como Rachilde, Pierre Quillard, Jean Lorrain, E. Sée, Henry Bataille, Maurice Beaubourg, Paul Adam, Francis Jammes, alguns dos quais escreveram obras que justificam quase a definição de obras primas, e que em todo o caso vislumbram o novo e se manifestaram criadores.

Esses e alguns outros, e velhos mestres que traduziremos (Marlowe por G. E.) serão representados esta temporada no Teatro da Obra, do mesmo modo que no Teatro Odéon se traduz Ésquilo, compreendendo que se o pensamento se modifica talvez «em anel» nada há de mais jovem que as peças muito antigas.³

A razão pela qual a encenação surge mais tarde do que qualquer outro elemento da arte teatral prende-se com o facto de o teatro ter sofrido uma revolução tecnológica de onde originaram dois fenómenos decisivos. Em primeiro lugar, diluem-se as fronteiras artísticas entre os países e, em segundo lugar, o teatro cede à magia e às potencialidades da iluminação eléctrica.

³ Alfred Jarry, *Alguns Textos Teóricos de 1896*, selecção e tradução de Eugénia Vasques, Sebentas – Colecção Teorias da Arte Teatral, Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), Amadora, 2008, pp. 16-18.

I. a) A Abolição de Fronteiras

Em 1874, a Europa confronta-se com as primeiras digressões do colectivo Meininger⁴, criado alguns anos antes pelo duque de Saxe-Meiningen, o Duque Georg II, sediado no Teatro da Corte da cidade de Meiningen, situado nas margens do rio Werra, na Alemanha. Este grupo destacava-se pela inequívoca existência de uma direcção cénica criativa, primando pela originalidade e pela utilização das potencialidades de todos os elementos da cena. O trabalho dos Meininger era muito particular no que respeita às adaptações das obras postas em cena. Essas adaptações estavam a cargo da terceira esposa do Duque, a Baronesa Helene von Heldburg (ex-actriz da companhia) e eram célebres por serem muito fidedignas aos originais. A excelente dramaturgia elaborada estendia-se ao trabalho do cenário, dos figurinos, dos adereços, da luz, da música e efeitos sonoros, da direcção dos actores e das marcações em cena até à orientação da atenção do espectador. O realismo ilusório desenvolvido pelo colectivo irá dar origem à quarta parede de Antoine.

A responsabilidade pelo trabalho da direcção dos espectáculos dos Meininger é muitas vezes atribuída, não a Georg II – que em todo o caso tinha sempre a última palavra em relação a todas as opções tomadas – mas a Ludwig Chronegk, *intendant e régisseur* da companhia entre 1871 e 1891. Foi também Chronegk que incentivou os Meininger a optarem por um trabalho itinerante, e era também ele quem acompanhava a companhia nas digressões.⁵

⁴ Entre os anos de 1874 a 1890, a companhia dos Meininger realizou 2591 representações, num total de 81 viagens às seguintes cidades europeias: Berlim, Viena, Budapeste, Dresden, Breslau, Colónia, Frankfurt, Praga, Leiozig, Hamburgo, Amesterdão, Dusseldorf, Graz, Bremen, Londres, Nuremberg, Barmen, Magdeburg, Munique, Mainz, Estrasburgo, Basileia, São Petersburgo, Moscovo, Varsóvia, Königsberg, Trieste, Rotterdam, Bruxelas, Gotha Settin, Copenhaga, Estocolmo, Kiev e Odessa. Cf.: Pablo Iglesias Simón, *Direcção Cénica e Princípio Estéticos na Companhia dos Meininger*, tradução de Fátima Saadi, *Folhetim*, n. 25, (s/cidade), 2007, http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/DIRECAO_CENICA_E_PRINCIPIOS_ESTETICOS_NA_COMPANHIA_DOS_MEININGER.pdf.

⁵ Chronegk não foi apenas o impulsionador nas digressões europeias dos Meininger (às quais o Duque se opôs a princípio, por medo de um fracasso artístico e comercial), mas também o responsável pela companhia durante as mesmas (entre 1874 e 1890, o Duque assistiu apenas a três representações da sua companhia nas digressões). Além dos ensaios em Meiningen, Chronegk acompanhava o grupo durante as viagens, fazendo as alterações necessárias, adaptando os espectáculos às condições, que as cidades, por onde o grupo se apresentava, ofereciam. Além disso, ele negociava os contratos com os teatros, sendo a ele que se devem os lucros auferidos com as digressões, o que lhes permitiu produzir espectáculos mais elaborados e complexos. A influência que Chronegk exercia para a realização de tais viagens era tão vital que após a sua morte, em 1891, Georg II decidiu suspendê-las, limitando a actividade dos Meininger a representações no Teatro da Corte de Meiningen, como fazia antes de 1874. In *Direcção Cénica e Princípios Estéticos na Companhia dos Meininger* de Pablo Iglesias Simón, tradução de Fátima Saadi, *Folhetim*, n. 25, (s/cidade), 2007, p. 7 (http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/DIRECAO_CENICA_E_PRINCIPIOS_ESTETICOS_NA_COMPANHIA_DOS_MEININGER.pdf).

Foi graças à sua característica de itinerância que a sua estética teatral rapidamente se espalhou pela Europa, influenciando criadores como André Antoine, Constantin Stanislavski ou Henry Irving.

Foi, principalmente, o realismo ilusório explorado pelos Meiningers, cujo objectivo era fazer com que o espectador acreditasse que estava a assistir a um acontecimento e não a uma reprodução do mesmo, que contagiou criadores por toda a Europa e que veio dar origem ao movimento *naturalista* do qual André Antoine e Constantin Stanislavski fizeram parte.

Mas a verdade, e apesar dos Meiningers assumirem a existência de um criador cuja função se assemelha com a do encenador, é que é Antoine que acaba por ser considerado o primeiro encenador, sendo a data da inauguração do Théâtre-Libre (1887) aquela que ficará para a história como a data do nascimento da figura do encenador. Tal facto justifica-se porque acabou por ser Antoine não só o primeiro a assinar um espectáculo enquanto encenador, mas também por ter sido ele o primeiro a sistematizar as suas concepções e a teorizar a arte da encenação (redigindo cinco libretos destinados ao público), distinguindo o Encenador do Director.

(...) Começamos pelo princípio. O director do teatro, após ter distribuído os papéis aos actores, confia o manuscrito da peça ao encenador, que se torna, a partir desse momento, o chefe dos estudos.

Foi de propósito que separei nitidamente estas duas personagens: o director e o encenador. Geralmente os nossos directores assumem as suas funções. Elas são no entanto bem distintas e exigem dons quase sempre incompatíveis.

Ser director é antes de tudo uma profissão. Ser encenador (...) é uma arte.

Nos nossos dias a profissão de director exige antes de mais qualidades de administrador, de homem de negócios; se a isto ele juntar um pouco de audácia e, por acaso, a vontade de procurar obras interessantes, se a experiência o fez adquirir este faro especial com que se adivinham os grandes êxitos, todo o seu tempo não lhe será demais para o desempenho das suas funções.

Pelo contrário o encenador (...) deveria manter-se afastado de qualquer preocupação financeira.

(...) A dificuldade está em encontrar homens de teatro que sejam artistas e que se restrinjam a essa tarefa apaixonante mas obscura. Nalguns países onde se reconheceu mais depressa do que no nosso o valor desta peça da engrenagem, o nome do encenador figura no cartaz.

Notai que este homem deve ter os comediantes na mão e que eles são, como diz Molière, «uns estranhos animais difíceis de conduzir». Para obter deles o máximo, não só de esforços como de resultados, é preciso conhecê-los, viver com eles. Os métodos de trabalho, os métodos de acção, diferem de artista para artista, segundo o seu temperamento ou carácter.

*(...) E se nos dermos ao trabalho de reflectir que é preciso compreender o autor, sentir a sua obra, transcrever, transpor, pôr ao alcance de cada um dos intérpretes a parte que lhes compete, compreende-se por que razão eu desejo tão vivamente que se crie entre nós esta profissão especial e este pessoal que não existe. Os grandes directores não foram os que ganharam milhões, mas aqueles que cito anteriormente [Montigny, Perrin, Porel], que eu saudarei de preferência com o título de grandes encenadores, pois eles formaram artistas, desenvolveram talentos, criaram novos modos de expressão.*⁶

E assim nasce a figura do encenador. A partir daqui, o teatro nunca mais vai ser o mesmo. O século XX vai protagonizar as alterações teatrais mais sucessivas da história. Criadores por todo o mundo vão-se contagiando uns aos outros. A Europa fica encantada com a tradição do teatro asiático, a América deslumbrase com o teatro europeu, e década a década o teatro vai-se definindo de formas bem diferentes, mas, todavia, com um objectivo comum: fazer magia, seja a divertir o público, seja a fazê-lo pensar no estado da sociedade, seja a implicá-lo na arte teatral, como se de uma cerimónia sagrada se tratasse. O que é fascinante nesta procura de respostas, é o facto de ser impossível encontrar uma só que seja una a todos aqueles que a procuram, porque a arte é isso mesmo: um reflexo de várias personalidades que se criam segundo um contexto cultural, político e social.

⁶ André Antoine, «Causerie sur la mise-en-scène», *Revue de Paris*, 1 de Abril de 1903, tradução Valentim Lemos, *Conversa sobre a Encenação*, ESTC, Amadora, 2000, pp. 4-5.

I. b) A ILUMINAÇÃO ELÉCTRICA

*É que a luz é a vida do teatro, é a grande fada da decoração, a alma de uma encenação.*⁷

O atraso do aparecimento do papel do encenador em relação ao actor, ao autor ou ao cenógrafo, está intrinsecamente ligado com a evolução tecnológica. Com o aparecimento da luz, o palco passa a oferecer mais possibilidades ao nível da magia cénica e na relação com o espectador. Este começa a ser conduzido na sua atenção, através dos focos de luz que privilegiam certas cenas em detrimento de outras. A luz funciona, pois, como condutora de sentidos e de atenção, um aliado indispensável do encenador.

Desde o seu aparecimento até aos dias de hoje, as tecnologias de iluminação para teatro assistiram a uma evolução gigantesca, tanto ao nível técnico como ao nível da adaptação às diferentes correntes teatrais. Antoine e Stanislavski encontraram na luz um recurso a uma atmosfera realista; ao passo que os expressionistas, como Strehler e Chéreau, descobriram as potencialidades de uma iluminação que se assumia como cenário; Artaud, nos anos 30, explorava uma iluminação simbólica, ou seja, não-figurativa. Já Brecht, Grotowski e Peter Brook encontraram na luz um veículo para tornar o espectáculo apenas *visível*, procurando lembrar o espectador que este se encontra numa sala de espectáculos, levando-o à condição de espectador, fazendo com que este não se esqueça de onde está e o que é o mundo real.

A revolução potencial que a iluminação eléctrica permite ao menos imaginar enriquece a teoria do espectáculo com um novo pólo de reflexão e de experimentação, com uma temática da fluidez que se torna dialéctica através das oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e a irisação, etc. Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberto de todas as amarras dos materiais tradicionais. Esse sonho, mesmo se reencontra moderadamente uma

⁷ Ibidem, p. 8.

*nova juventude, foi sempre alimentado pelo teatro, como testemunha o requinte dos processos ilusionistas inventados e postos em prática pelos cenógrafos dos séculos XVII e XVIII.*⁸

A luz adaptou-se ao longo das décadas a todas as correntes teatrais, auxiliando os encenadores a clarificarem as suas opções cénicas, sendo um dos aspectos que nos ajudam a compreender e a identificar as diferenças existentes entre, por exemplo, o Naturalismo, que procurava a representação figurativa do real, em contraponto com o Simbolismo, ou do desnudamento do palco no Teatro Político.

Rapidamente se perceberam as potencialidades que a iluminação podia oferecer a um espectáculo, e descoberta a descoberta, a luz foi ganhando o seu lugar na cena teatral, sendo-lhe atribuída ora uma característica dramatúrgica, revelando ao público as emoções das personagens, ora o ambiente da cena. Muitas vezes, a luz revela-se (quase) humana, contracenando com os actores.

Loïe Fuller fez incrível sensação na transição entre dois séculos. O que impressiona (...) não é tanto a sua dimensão coreográfica ou gestual, aparentemente rudimentar (embora constituísse, para os seus contemporâneos, o exemplo tangível de uma arte expressiva mas liberta das preocupações da representação figurativa); mas é aquilo que esses espectáculos revelam em relação ao espaço cénico; ou seja, que a iluminação eléctrica pode, por si só, modelar, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço do sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista.

*Em 1891, Loïe Fuller apresenta-se nos Folies-Bergères de Paris. Em 1900, Craig mostra a sua encenação da ópera de Purcell, Dido e Eneias, que os seus contemporâneos admiram pelo seu despojamento, pelo seu rebuscamento pictórico. Os dois acontecimentos não têm aparentemente nada a ver um com o outro. E, no entanto, têm algo em comum: a iluminação eléctrica ou oxídrica, torna-se o principal instrumento de estruturação e animação do espaço cénico.*⁹

Este é um trabalho que, com regularidade substitui o cenário, pois o seu papel é semelhante ao de um pintor, que procura na tela as cores e as sombras certas para atingir sensorialmente o espectador.

A luz vem, por isso, revolucionar a relação entre espectáculo e espectador.

⁸ Jean-Jacques Roubine, *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*, tradução e apresentação Yan Michalski, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1982, p. 24.

⁹ *Ibidem*, pp. 22-23.

II. AS CONQUISTAS DA ENCENAÇÃO

Desde 1887, data atribuída ao nascimento da figura do encenador, que apareceram várias correntes teatrais que abordaram a encenação de forma bem distinta. Para uns, ela procurava transpor para o palco a vida real, para outros, teria de revelar em cena o jogo e a máscara da vida, para outros era um veículo político que, através do teatro, atingia massas e, finalmente, deveria procurar o sagrado e o ritual das raízes do ser humano.

Este capítulo serve para, através de documentos que nos foram deixados pelos próprios encenadores, compreender, de um modo geral, as procuras e os objectivos pelos quais a encenação se processou, ao longo do século XX. O objectivo deste capítulo não foi fazer um estudo aprofundado sobre cada movimento, foi antes fazer um levantamento da transformação da figura do encenador e da relação que este foi estabelecendo com o texto. Para tal, foi necessário compreender não só a relação que o encenador foi estabelecendo com o autor, mas também com todos os elementos cénicos e com as condições sociopolíticas de cada época, uma vez que a atitude e ambição artística de cada criador se manifesta de acordo com o mundo que o rodeia.

É importante referir que estas transformações existiram graças a sucessivas alterações sociais que marcaram o século passado, tais como a I e a II Guerras, a desagregação do império austro-húngaro, a Revolução de Outubro na Rússia, os movimentos operários e militares que se manifestaram pela Europa, entre outros, que levaram a um desejo de ruptura e a uma vontade de mudança.

Para fazer esta análise, recorri à utilização de citações extraídas de obras de referência de encenadores ou de teóricos que foram fundamentais para a evolução da figura do encenador em relação ao texto. O uso, por vezes, excessivo dessas citações, resulta da necessidade de expor o universo de cada encenador ou cada movimento e das motivações que o levaram a ter determinada relação com o teatro e com o texto para melhor fundamentar a minha reflexão.

Pelo mesmo motivo, a ordem cronológica nem sempre é respeitada, no sentido em que uma abordagem sincrónica é a que melhor serve a minha dissertação.

II. a) O início...

Com o aparecimento da encenação, surgiram novas questões que transformaram o teatro num constante laboratório de experiências, onde foram desenvolvidos vários caminhos, ora enaltecendo o trabalho do movimento, ora o do texto, ora explorando a mímica ou a pantomima, ou fazendo uma abordagem performativa. A verdade é que o teatro reúne em si várias artes, o que leva a que cada uma dessas artes seja desenvolvida consoante as empatias e opções de cada encenador.

O século XX é marcado por estas diferenças, diferenças que levaram à especialização e à necessidade da demarcação de cada estilo. Agora, o teatro tinha ao seu serviço o encenador que, com um olhar exterior, se apercebeu que tinha à sua frente não apenas o actor e o texto, mas um conjunto de elementos cénicos para gerir, tais como o espaço cénico, a arquitectura do espaço, o cenário, os figurinos, a luz, a música e o movimento e a musicalidade da voz do actor (em contraposição com a voz declamada).

Esta mudança deve-se ao facto de o encenador trabalhar directamente na cena, a sua linguagem é a linguagem do *palco*. Ao passo que o autor exerce a sua arte no plano da literatura. Os campos são distintos e ambos exigem uma especialização e um conhecimento profundo das suas necessidades.

A direcção de um espectáculo deixa, assim, de ter como objectivo apenas enaltecer um texto. O espectáculo é o resultado de uma escolha de elementos cénicos, que depois de serem organizados, segundo uma lógica encenada, é exposto à admiração do público.

No entanto, não é pois de admirar que a relação entre encenadores e texto, ainda hoje, varie de forma expressiva, porque apesar de terem aparecido movimentos a rejeitarem a presença do texto dramático, a paixão pela palavra articulada e pelos bons enredos, nunca deixou de existir.

No final do século XIX, e após o nascimento da figura do encenador, surgiram movimentos que procuraram manter a supremacia do autor, recusando-se a retirá-lo da categoria de criador principal de um espectáculo. Tanto o Conservatório Nacional

de Arte Dramática de Paris como a Comédie-Française defendiam que as intenções do autor deveriam ser respeitadas em nome da autenticidade do espectáculo. Esta relação com o autor era demasiado antiga para sofrer alterações imediatas. Desta forma, não é de estranhar que as primeiras experiências de encenação ainda se mantivessem estreitamente ligadas ao texto, mesmo que revelassem aspectos inovadores.

Tudo começou com o Naturalismo, um movimento que surgiu na segunda metade do século XIX e do qual fazem parte nomes como o de André Antoine ou Constantin Stanislavski.

O Naturalismo procurava um teatro baseado na verdade da vida em cena, na observação e no estudo directo com a natureza. Os actores assumiam os gestos naturais e o texto era interpretado, principalmente, através da palavra articulada. Esta forma de representar levou à elaboração de cenários realistas, onde o actor se podia movimentar *naturalmente*, tal qual como quando estava fora do palco, no seu dia-a-dia.

André Antoine (1858-1943), o primeiro encenador oficial, tal como referi anteriormente, foi o fundador do Théâtre-Libre em 1887 e foi o responsável pelo aparecimento do Naturalismo no teatro em França. Antoine não deixou nenhuma obra teórica sobre o seu trabalho. No entanto, tal facto não impediu que cartas, conferências, críticas e artigos por ele escritos tivessem chegado até nós.¹⁰

Causerie sur la Mise-en-scène continua a ser o documento que melhor nos ajuda a compreender o que foi o movimento Naturalista, quais foram as opções criativas de Antoine e o porquê da sua necessidade em assumir a figura do Encenador, bem como em implementar o movimento Naturalista.

O texto seguinte é um excerto retirado dessa obra que, apesar de sucinta, explica quais os procedimentos que Antoine desenvolvia enquanto encenador relativamente ao trabalho efectuado com os actores, com o cenógrafo, com o iluminador e com o autor / texto. Neste documento, podemos também ficar a conhecer a importância que este deu à “quarta parede” - uma inovação sua -, bem como a preocupação que sempre demonstrou em relação ao público, ajudando-nos,

¹⁰ Ver André Antoine, *Antologia de Textos sobre Naturalismos* Selecção, tradução e anotações de Eugénia Vasques, Sebentas – Colecção Traduções e Dramaturgia, ESTC, Amadora, 2008.

desta forma, a compreender que o nascimento da encenação é fruto, também, da necessidade de cada corrente teatral se afirmar:

*A encenação é uma arte acabada de nascer: e nada, absolutamente nada, antes do século passado, antes do teatro de intriga e de situação, determinara a sua eclosão. (...) No entanto cumpre-se a evolução literária. Surge o teatro de intriga, o teatro de situações materiais, o teatro onde se marcam a posição social e a vida quotidiana das personagens. Quebra-se a unidade de lugar. (...) Em cena já não se contam os episódios trágicos e combates heróicos. (...) **Acaba de nascer a encenação e, dócil, ela vai daí em diante andar a par da produção dramática.***

(...) E quanto mais bem representada é a peça melhor ela transmite a impressão de vida, e mais provável esta hipótese parece ao espectador ingénuo.

Quando pela primeira vez tive de pôr uma obra em cena percebi claramente que o trabalho se dividia em duas partes distintas: uma, inteiramente material, quer dizer a constituição do cenário que serve de meio ambiente à acção, ao desenho e ao agrupamento das personagens; outra imaterial, quer dizer a interpretação e o movimento do diálogo.

(...) Antes de tudo, pareceu-me então útil, indispensável, criar com cuidado e sem nenhuma preocupação com os acontecimentos que aí deveriam decorrer, o cenário, o meio ambiente. – Uma vez que é o meio que determina os movimentos das personagens e não os movimentos das personagens que determinam o meio ambiente.

Esta simples frase não parece dizer nada de muito original; é no entanto todo o segredo da sensação de novidade que causaram no início as experiências do Théâtre-Libre.

(...) Para que um cenário fosse original, engenhoso e característico, seria necessário estabelecê-lo de início, a partir de uma coisa observada, paisagem ou interior; seria necessário estabelecê-lo, se fosse um interior, com as suas quatro faces, as suas quatro paredes, sem a preocupação daquela que mais tarde desaparecerá para deixar penetrar o olhar do espectador.

(...) Sabeis o quanto, realizado este primeiro trabalho, se tornará cómodo e interessante, depois de ter examinado essa paisagem ou essa casa sob todas as suas faces, escolher o ponto exacto onde deverá ser feito o corte que nos permitirá retirar a famosa quarta parede, mantendo o cenário o seu aspecto mais característico e mais adequada à acção?

(...) O nosso cenário implantado espera-nos agora com as suas quatro paredes nuas; antes de aí introduzir as suas personagens, o encenador deve passear-se longamente, evocar toda a vida da qual ele se vai tornar teatro. Será necessário mobilá-lo também com sagacidade e lógica, orná-lo de todos os objectos familiares de que se servem, mesmo fora da acção projectada, nos entreactos, os habitantes do lugar.

(...) O jogo dos actores, por entre tantos objectos, por entre o mobiliário complicado dos nossos interiores modernos, torna-se sem eles saberem e quase sem quererem, mais humano, mais intenso, de gestos e atitudes mais vivos.

E agora iluminemos!

(...) A maioria dos encenadores (...) opta ainda pela luz brutal e crua da ribalta e por uma iluminação geral.

No entanto os nossos equipamentos evoluem admiravelmente de dia para dia. Eis-nos longe das tristes velas, dos brandões, dos “quinquets” [candeeiros a óleo de dupla ventilação] e do gás: - desde as origens, o progresso tem sido constante, ininterrupto.

É que a luz é a vida do teatro, é a grande fada da decoração, a alma de uma encenação. Inteligentemente manuseada, ela cria por si só a atmosfera, a cor de um cenário, a profundidade, a perspectiva. A luz age fisicamente sobre o espectador: a sua magia acentua, sublinha, acompanha maravilhosamente o significado íntimo de uma obra dramática. Para obter resultados magníficos é preciso não temer distribuí-la, aplicá-la de forma desigual.

(...) Começa a segunda parte da tarefa. Podemos fazer entrar as personagens, a sua habitação está pronta, cheia de vida e de claridade.

(...) O melhor do nosso pessoal de teatro (...) é recrutado entre os actores profissionais, que se formaram a si próprios, no contacto com o público e no trabalho sério dos ensaios minuciosos. Eles gaguejam, talvez, como Dupuis, Rêjane ou Huguenet, eles não «dizem», mas eles vivem os seus papéis, e são eles os intérpretes maravilhosos da literatura dramática contemporânea.

Eles sabem o seguinte:

Que o movimento é o meio de expressão mais intenso de um actor;

Que a totalidade da sua pessoa física faz parte da personagem que representam, e que em certos momentos da acção, as suas mãos, as costas, os pés, podem ser mais eloquentes do que uma tirada;

Que de cada vez que o actor se sobrepõe à personagem a fábula dramática é interrompida;

E que sublinhando uma frase lhe destroem o efeito.

(...) Teria querido experimentar toda a minha admiração pelo teatro clássico e a surpresa que experimento ao ver que se pesa seriamente a possibilidade de o renovar, de modernizar a sua encenação. Queria, pelo contrário, se tivesse um dia a honra de dirigir um teatro do Estado, voltar atrás e restituir às nossas obras-primas o verdadeiro enquadramento que lhes convém, o do seu tempo. Queria Racine representado com trajes de corte da época, em cenários simples e harmoniosos, sem aparato exterior que pudesse atenuar o efeito do seu génio.

(...) Estou absolutamente convencido de que «situar» essas maravilhosas tragédias num país e num tempo que não aquele em que elas nasceram é alterar o seu significado. (...)¹¹

¹¹ André Antoine, «Causerie sur la mise-en-scène», *Revue de Paris*, 1 de Abril de 1903, tradução Valentim Lemos, *Conversa sobre a Encenação*, ESTC, Amadora, 2000, pp. 2, 4-10 (ênfase minha).

Apesar das transformações de que surgiram após o aparecimento da figura do encenador na cena teatral, e neste caso específico, no trabalho de André Antoine, este foi, sem dúvida, aquele que se manteve mais fiel às indicações do autor, procurando compreendê-lo ao trabalhá-lo em cena. Mas Antoine tinha a certeza que o olhar exterior do encenador iria provocar a necessidade de alterar mais profundamente a cena teatral:

*Nós, os que nunca tivemos a sorte de ser preparados nem chamados para a interpretação e para o culto da arte teatral do passado, contentemo-nos com colocar os nossos esforços ao serviço do teatro do presente... **Devemos simplesmente procurar o melhor fazendo o maior número possível de experiências.** (...).*¹²

E foi o que se veio a confirmar.

Ainda no movimento Naturalista, assistimos ao aparecimento de um encenador que viria mudar completamente e, de uma forma definitiva, a relação entre actor e autor, impondo as suas regras enquanto encenador: Constantin Stanislavski (1863-1938), actor e encenador russo, foi fundador do Teatro Artístico de Moscovo, em 1898.

Tal como Antoine, Stanislavski era um admirador dos Meiningers e é, a partir desta influência, que o seu trabalho acaba por vir dar continuidade e complementaridade ao trabalho de Antoine. Ambos exigiam dos seus actores a procura de uma verdade única em contraponto com a verdade geral, provocada pelos estereótipos gerados pelo artifício.

Apesar das semelhanças evidentes entre o trabalho de ambos, a contribuição de Stanislavski para o movimento Naturalista foi singular, pois não só desenvolveu o seu percurso na pesquisa de um realismo «interior», como também se implicou na teorização do trabalho do actor, procurando as condições certas para a concretização deste seu «Naturalismo». Como é que o actor consegue produzir a verdade em cena, quando esta é, já por si, artificial? É na busca dessa fórmula que Stanislavski escreve autênticos tratados sobre o trabalho do actor, tratados esses que ainda hoje são estudados e apreciados por profissionais de teatro: *A minha Vida*

¹² Ibidem, p. 10. (ênfase minha)

na Arte (1924), *A Preparação do Actor* (1936), *A Construção da Personagem* (1955), *A Criação de um Papel* (1957) e *Manual do Actor* (esta obra foi editada a 17 de Janeiro de 1963, data da comemoração do centenário do nascimento de Stanislavski, e é uma espécie de alfabeto dos seus ensinamentos). Neste último, foi deixada uma expressão sua que torna bem evidente o seu objectivo com a escrita das suas pesquisas, relativamente ao trabalho do actor:

*Senti que a única coisa que me cabia fazer era dedicar [o] meu trabalho e [a] minha energia quase que exclusivamente ao estudo da Natureza Criadora. (...) Ao longo de anos de trabalho adquiri uma soma considerável de experiências, e é isso o que tentarei compartilhar com vocês.*¹³

A influência de Stanislavski é sentida tanto no teatro Europeu como no teatro Americano. Nos países de Leste, o seu método continua a ser encarado como alicerce do ensino artístico, principalmente na formação de actores. Nos Estados Unidos, o Actor's Studio apropriou-se das técnicas do realismo «interior», orientando-as para uma visão psicanalítica. E na Polónia, Grotowski, inspirou-se nas propostas base de Stanislavski para encontrar o seu próprio caminho (que acabou por ser bem diferente).

Algumas conclusões sobre a representação

(...) Não estamos interessados em impressões que ferem e fogem, aparecem e logo desaparecem. Não nos contentamos simplesmente com efeitos visuais e auditivos. O que merece nossa maior estima são as impressões exercidas sobre as emoções, que deixam no espectador uma marca indelével e transformam os actores em seres reais, vivos, que podemos incluir na lista dos nossos amigos íntimos e queridos, que podemos amar, com os quais podemos sentir afinidade, e que vamos visitar no teatro muitas e muitas vezes. (...) Só pedimos ao actor que, quando estiver em cena, viva de acordo com as leis naturais. (...) E isso é a base do nosso suposto sistema.

(...) Quanto maior é o talento do actor, mais ele se preocupa com a sua técnica, sobretudo quanto às suas qualidades interiores.

(...) O Sistema facilita esse desenvolvimento. O preparo que ele dá ao actor não é coisa irrisória: [os] seus resultados são muito grandes!

¹³ Constantin Stanislavski, *Manual do Actor*, tradução Álvaro Cabral, Livraria Martins Fontes Editora, Lda, São Paulo, 2001, nota introdutória.

(...) *Mas o Sistema não é (...) um livro de cozinha que basta se achar a página e lá está a nossa receita. Não. Ele é todo um tipo de vida, vocês terão de crescer com ele, de se educarem por ele, durante anos.* ¹⁴

Stanislavski contrapõe a teoria de Denis Diderot, exposta em *Paradoxo sobre o Actor*, onde defende que o verdadeiro paradoxo não está em criar uma personagem a partir da simulação de emoções que o actor não sente, mas sim com base em emoções que o actor não só conhece, como compreende e utiliza para a construção da sua personagem. ¹⁵

Entretanto, em Moscovo, Stanislavski deu a conhecer ao mundo Anton Tchékhov (1860-1901), que, apesar de ainda hoje ser um autor representado e admirado, protagonizou com Stanislavski uma das primeiras relações controversas entre autor e encenador, por este último fazer prevalecer o seu método, mesmo que fosse em detrimento das reais intenções dramáticas de Tchékhov. Muitas foram as vezes em que este manifestou o seu desagrado em relação ao trabalho de Stanislavski e, numa carta escrita a 29 de Março de 1904, Tchékhov afirmou: *“Tudo o que posso dizer é que Stanislavski massacrou a minha peça [O Cerejal]!”*¹⁶. Apesar de o autor nunca ter escondido a sua insatisfação pela obra encenada, o encenador nunca deixou de exercer os seus direitos de criador e de legítimo intérprete da obra escrita.

Esta desmarcação da autoridade do autor sobre o espectáculo surge naturalmente e de acordo com o trabalho que Stanislavski estava a desenvolver com os seus actores. Ele pretendia que o actor descobrisse em si, nas suas experiências íntimas, as emoções que correspondessem à interpretação que faziam da dramaturgia das personagens. Utilizando este método, seria impossível corresponder à ideia que Tchékhov tinha para cada uma das suas obras.

Em *A Criação de um Papel*, Stanislavski descreve detalhadamente qual o método que o actor deve adoptar para conseguir interpretar correctamente uma

¹⁴ Constantin Stanislavski, *A Construção da Personagem*, tradução de Pontes de Paula Lima, Introdução de Joshua Logan, Edição Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 10ª Edição, 2001, pp. 379-385.

¹⁵ *“Nunca reparou num garoto com uma feia máscara de velho que o oculta da cabeça aos pés? Atrás dessa máscara, ele ri dos seus pequenos camaradas que o terror faz fugir. Este garoto é o verdadeiro símbolo do actor; os seus camaradas são os símbolos do espectador.”* In, Denis Diderot, *Paradoxo sobre o Actor*, introdução de Raymond Laubreaux, tradução de Luís Matos Costa, Hiena Editora, Lisboa, 1993, p. 94.

¹⁶ Anton Tchékhov, apud Jean-Jacques Roubine, *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*, tradução e apresentação de Yan Michalski, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1982, p. 48.

personagem. E aqui, constatamos que a sua preocupação com o texto não está assente na palavra do autor mas na relação que o actor estabelece com o texto e com as suas memórias afectivas. Pela primeira vez, somos confrontados com outras problemáticas:

O trabalho preparatório sobre um papel pode ser dividido em três grandes períodos: estudá-lo, estabelecer a vida do papel e dar-lhe forma.

PRIMEIRO CONTACTO COM O PAPEL

A familiarização com o papel constitui, por si só, um período preparatório. Começa com as primeiríssimas impressões da primeira leitura da peça. (...)

As primeiras impressões têm um frescor virginal. São os melhores estímulos possíveis para o entusiasmo e o fervor artístico, duas condições de enorme importância no processo criador.

Essas primeiras impressões são inesperadas e directas. Muitas vezes, deixam no trabalho do actor uma marca permanente. São livres de premeditação e de preconceito. Não sendo filtradas por nenhuma crítica, passam para as profundezas da alma do actor, para os mananciais de sua natureza, e muitas vezes deixam vestígios inextirpáveis, que permanecerão como base do papel, o embrião de uma imagem a ser formada.

(...) Para registar essas primeiras impressões, é preciso que os actores estejam com uma disposição de espírito receptiva, com um estado interior adequado. Precisam de ter a concentração emocional sem a qual nenhum processo criador é possível. (...) E, ainda mais, as circunstâncias externas para a primeira leitura de uma peça devem ser devidamente estabelecidas. Temos de escolher o lugar e a hora. A ocasião deve ser acompanhada de certa cerimónia; já que vamos convidar nossa alma para a euforia, devemos estar eufóricos espiritual e fisicamente.

(...) Como, na linguagem do actor, conhecer é sinónimo de sentir, ele, na primeira leitura de uma peça, deve dar rédeas soltas às suas emoções criadoras. (...)

ANÁLISE

O segundo passo, nesse grande período preparatório, é o processo de análise.

(...) Os propósitos criadores de uma análise são:

- 1. O estudo da obra do dramaturgo;*
- 2. A procura de material espiritual ou de outro tipo, para utilização no trabalho criador, o que quer que haja na peça, ou em nosso papel dentro dela;*
- 3. A procura do mesmo tipo de material no próprio actor (auto-análise). O material aqui considerado consiste de lembranças vivas, pessoais, relacionadas com os cinco sentidos, armazenadas na memória afectiva do actor ou adquiridas por meio de*

estudo e preservadas em sua memória intelectual, e análogas aos sentimentos do seu papel;

4. *A preparação na alma do actor para a concepção de emoções inconscientes;*
5. *A busca de estímulos criadores que forneçam impulsos de excitação sempre renovados, porções sempre novas de material vivo para o espírito do papel, nos pontos que não adquiriram vida logo ao primeiro contacto com a peça.*

Pushkin pede ao dramaturgo, e nós pedimos ao actor, que tenha “sinceridade de emoções, sentimentos que pareçam verdadeiros em determinadas circunstâncias”. Portanto, o objectivo da análise deve ser o de estudar detalhadamente e preparar circunstâncias determinadas para a peça ou papel, de modo que por meio delas, numa fase ulterior do processo de criação, as emoções do actor sejam instintivamente sinceras, e seus sentimentos fiéis à vida. (...)

DAR VIDA ÀS CIRCUNSTÂNCIAS EXTERNAS

*(...) Os factos e circunstâncias teatrais terão de ser transformados de factores mortos em factores vivos e vivificantes. Nossa atitude para com eles tem de passar de teatral para a humana. O seco registo dos factos e acontecimentos deve ser insuflado com o espírito da vida, pois só o que é vivo pode gerar vida. **E assim temos de recriar em forma viva as circunstâncias propostas pelo dramaturgo.***

Essa transformação é efectuada com o auxílio de uma das principais forças criadoras da nossa arte: a imaginação artística neste ponto, nosso trabalho se eleva do plano da razão para a esfera dos sonhos artísticos. (...)

A CRIAÇÃO DE CIRCUNSTÂNCIAS INTERIORES

A criação das circunstâncias interiores da vida de uma peça é a continuação do processo geral da análise e infusão de vida no material já acumulado. Agora, o processo se aprofunda mais, mergulha, do reino da vida exterior, intelectual, no reino da vida interior, espiritual. E isto se promove com o auxílio das emoções criadoras do actor.

*A dificuldade desse aspecto da percepção emocional é que **o actor agora está se aproximando de seu papel não por meio do texto, das palavras desse papel, e tampouco pela análise intelectual ou outro meio de conhecimento consciente, mas por meio de suas próprias sensações, suas próprias emoções reais, sua experiência pessoal da vida.***

*Para fazê-lo, tem de colocar-se bem no centro da vida daquela casa, tem de estar ali em pessoa, e não apenas se olhando como observador (...). Sua imaginação tem de ser activa (...). Esse é um momento psicológico difícil e importante no período total de preparação. (...) Esse momento é o que nós actores, em nosso jargão, chamamos de estado do “eu sou”, é o **ponto em que eu começo a me sentir dentro dos acontecimentos, começo a mesclar-me com todas as circunstâncias sugeridas pelo dramaturgo e pelo actor, começo a ter o direito de fazer parte delas.** Esse direito não se adquire logo de uma vez. É obtido*

gradativamente. (...)

Quando o actor tem a técnica do estado criador interno, esse estado de “eu sou”, quando tem a verdadeira sensação de um objecto de atenção animado, podendo mover-se entre os fantasmas da sua imaginação e comunicar-se com eles, será capaz de dar vida às circunstâncias externas e internas, de insuflar num papel um espírito vivo. (...)

*Em suma, avaliar os factos significa compreender (e portanto sentir) o traçado interior da vida de um ser humano. Avaliar os factos é tomar toda a vida estranha criada pelo dramaturgo e torná-la nossa. Avaliar os factos é encontrar a chave do enigma da vida interior de uma personagem, chave que se esconde sob o texto da peça.*¹⁷

O actor e a sua memória afectiva surgem, assim, como centro da criação de um espectáculo, sendo-lhe não apenas permitido, mas pedido, que dê liberdade à sua imaginação, utilizando as suas vivências para criar e, assim, viver a personagem. E é desta forma que o trabalho do actor se sobrepõe às propostas do autor.

No entanto, nem todas as correntes de encenação tendiam para a interpretação livre da obra do autor. Jacques Copeau (1879-1949), a 15 de Outubro de 1913, funda, em Paris, o Théâtre du Vieux Colombier, onde procurou desenvolver um teatro assente no texto. Ele acreditava que o verdadeiro teatro emergia da literatura dramática, ou seja, da dicção clara e do gesto expressivo. Para tal, ele utilizava o palco nu, onde um dispositivo fixo, alguma luz e alguns adereços assumiam a responsabilidade de servirem o texto. Acreditava que tudo aquilo que distraía a atenção do texto era sinónimo de excesso e, por isso, retirado. O despojamento cénico em prol do texto passou a ser uma forte característica da arte de Copeau. Contrariamente a Stanislavski, ele orientava os seus actores não para recriarem o texto através das suas emoções, mas para se infiltrarem nas intenções do autor.

Para Copeau, *“a encenação não é cenário: é a palavra, o gesto, o movimento, o silêncio; é tanto a qualidade da atitude e da inflexão quanto a utilização do espaço. (...) Penso que para uma obra adequadamente concebida para o palco existe uma encenação necessária, e uma só: a que está escrita no texto do autor.”*¹⁸

¹⁷ Constantin Stanislavski, *A Criação de um Papel*, tradução de Pontes de Paula Lima, prefácio de Robert Lewis, Edição Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 8ª Edição, 2002, pp. 21- 23, 26- 27, 37, 43- 45, 51, 60, (ênfase minha).

¹⁸ Jean-Jacques Roubine, “Une renaissance dramatique est-elle possible?”, *Revue Générale*, 15 de Abril de 1926, tradução e apresentação de Yan Michalski, *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1982, p. 49.

A verdade é que esse despojamento cénico e esse acesso tão limitado a adereços conduziam os actores a lidarem, basicamente, apenas com o texto, valorizando-o.

As ideias de Copeau continuaram a fazer-se sentir mesmo após a Segunda Guerra Mundial, com Jean Vilar (1912-1971) a enaltecer o autor, dizendo que actores e encenadores não são mais do que meros intérpretes: *“o criador, no teatro, é o autor – na medida em que contribui com o essencial. Quando as virtudes dramáticas e filosóficas de sua obra são de tal ordem que não nos concedem nenhuma possibilidade de criação, ainda assim, nos sentimos, após cada representação, seus devedores.”*¹⁹

Para Vilar, o encenador só pode ser criador em duas ocasiões, uma é quando o texto se anula a si próprio e outra é quando o espectáculo não tem texto. Já ao actor, só lhe é permitido ser criador quando o trabalho assenta na técnica do mimo. No entanto, talvez por não encontrar textos dramáticos que lhe agradem, Jean Vilar acaba por encarar o encenador como alguém que necessita de criar obras:

*Considerando que não há poetas, embora haja tantos autores dramáticos; que a função do dramaturgo não tem sido, nos dias de hoje, efectivamente assumida; e que, por outro lado, os iniciadores, os técnicos, quero dizer os directores [encenadores], têm ultrapassado, às vezes com felicidade, as fronteiras que uma «moral conformista» do teatro lhes havia fixado, é a estes últimos que devemos oferecer o papel do dramaturgo, essa tarefa esmagadora; e, uma vez isso admitido, não mais importuná-los nem tentar enfraquecer neles o gosto do absoluto.*²⁰

E foi o que, de facto, acabou por acontecer com encenadores que também são dramaturgos como Brecht, Beckett ou Peter Brook, como analisarei mais à frente.

¹⁹ Ibidem, p. 52.

²⁰ Ibidem, p. 54.

II. b) A Noção de Obra Total

Contemporâneo do Naturalismo surge o movimento Simbolista. Apesar de aparecerem na mesma época, reagem de forma desigual ao contexto artístico-social em que se inserem, e por isso, as suas propostas são completamente antagónicas. A atitude dos Simbolistas caracterizava-se pela recusa do materialismo da vida moderna, por um afastamento deliberado da realidade e dos problemas sociopolíticos, para penetrarem no universo do misterioso, do sonho, da memória, buscando no teatro um meio que os ajudasse a compreender a existência humana (uma vez que a ciência não lhes conseguia dar resposta). A sua fonte de inspiração era o imaginário, enquanto os Naturalistas encontravam-na na natureza. Toda a estética teatral, de um movimento e de outro, é oposta. Apesar dos meios para a construção de um espectáculo serem os mesmos (cenário, luz, música, figurinos, entre outros), o seu modo de utilização era díspar. É com Appia na Suíça, Craig em Londres e com o construtivista Meyerhold em Moscovo, que o Simbolismo se afirma nos principais centros de teatro europeus.

Foi desde o final do século XIX, como afirmei anteriormente, que se tornou mais fácil assistir ao que se passava artisticamente e até socialmente além fronteiras. Os criadores viajavam de país em país com o objectivo de aprenderem uns com os outros. Desta forma, não é de estranhar que o pensamento simbolista se tenha espalhado pela Europa, ao ponto de o ensaio de Appia intitulado *A Encenação do Drama Wagneriano* datar de 1895, e que dez anos mais tarde surja a obra de Craig *Da Arte do Teatro* (1905), e ainda que, um ano depois, por se terem inspirado pelo trabalho de uma grande actriz trágica italiana, Eleanora Duse, os dois se tenham juntado para dirigirem em Florença a obra do dramaturgo norueguês Ibsen, *Rosmersholm*. Seis anos mais tarde, em 1912, Stanislavski convida Craig para montar *Hamlet* em Moscovo, com a sua companhia.

Apesar das diferenças entre Naturalistas e Simbolistas, ambos utilizam o texto como pilar do seu trabalho. A diferença está na forma como o utilizam, bem como no conteúdo dramático. Enquanto os primeiros procuram compreender e respeitar as intenções do autor, os segundos eliminam as didascálias e proclamam a sua parte criativa na interpretação do mesmo. Além disso, por este ter sido um movimento

iniciado por poetas, o Simbolismo possui textos dramáticos onde o recurso ao discurso subjectivo é profundamente utilizado.

Os três nomes que se seguem estão juntos neste enquadramento por terem sido os primeiros a teorizar sobre a noção de Arte Total, onde pela primeira vez assistimos a uma harmonia entre os elementos cénicos.

Apesar da sua área ser a música, o suíço Adolphe Appia (1862-1928) é uma das figuras que mais influenciou o trabalho de encenação tal como a conhecemos hoje: um lugar privilegiado à consciência do espectáculo como um todo, onde a reunião e a organização dos elementos cénicos com vista à harmonia dos mesmos, reina.

Estes elementos estão hierarquicamente definidos: no centro encontra-se o corpo vivo do actor, móvel e plástico, que transporta em si o texto e o movimento. Este actor, animado pela música, inscreve o tempo num espaço disponível para a sua mobilidade.

Appia pretendia que o teatro fosse uma síntese harmoniosa de todos os elementos artísticos. Contrariamente aos naturalistas, para Appia, o texto dramático surge apenas como mais um elemento cénico que está ao dispor do encenador e não como direcção cénica de um espectáculo.

*A palavra dramaturgia, que empregamos raramente e com um tanto de repugnância, está para a arte dramática o que, inversamente, a arte poética está para a poesia, ou seja, diz respeito exclusivamente à técnica do dramaturgo e, até, apenas a uma parte dessa técnica.*²¹

Adolphe Appia deixou-nos documentos escritos de esboços de projectos de encenação e escritos teóricos, entre eles, *A Encenação do Drama Wagneriano* (1895), *A Música e a Encenação* (1899), *A Obra da Arte Viva* (1921).

As suas teorias fundamentam-se na ideia de teatro enquanto Obra Total de Arte Viva e a sua inspiração, tal como Gordon Craig, assenta na encenação wagneriana.

Appia recusou o naturalismo, encarando o teatro “como um espaço que se oferece aos nossos desejos de vida integral e à experiência partilhada da beleza”²²:

²¹ Adolphe Appia, *A Obra da Arte Viva (1921)*, tradução de Redondo Júnior, Edição de Eugénia Vasques, Sebentas – Coleção Teorias da Arte Teatral, CD-Rom, ESTC, Amadora, 2005, p. 7.

²² Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer, *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena

*Existe, porém, uma forma de arte que não encontra o seu lugar nem entre as belas-
artes, nem na poesia (ou na literatura) e que não é por isso que deixa de ser uma arte em toda
a força do termo. Refiro-me à arte dramática. (...)*

*A arte dramática comporta, antes de tudo, um texto (com ou sem música); é a sua parte
de literatura (e de música). (...) Detemo-nos, de repente, na composição de um texto em que
as paixões humanas são expressas de maneira que possamos partilhá-las. Depois de nos
demorarmos um momento neste ponto (...) sentimos, com certo embaraço, que para além do
texto, qualquer que ele possa ser, se encontra ainda qualquer coisa que faz parte integrante da
arte dramática; qualquer coisa de que não temos ainda a noção exacta e à qual estamos
inclinados a não ligar muita importância, provavelmente, porque não fazemos a mínima ideia do
que seja. Chamamos, sumariamente, a essa qualquer coisa a **encenação** e fechamos
depressa o parêntesis que mal tínhamos aberto para lá colocar dentro esta noção delicada e
embaraçosa. (...)²³*

A encenação surge então como aquela a quem tem de ser atribuída a liderança para construir um espectáculo. Esta noção já está implícita no acto da leitura. A obra escrita não se basta a si própria, ela precisa de alguém que tenha legitimidade para a colocar em cena. E quem mais senão o encenador, que é aquele que mais conhece da arte de *colocar em cena*? Aqui, Appia divide as áreas de trabalho segundo as especialidades de cada um. Ao autor cabe-lhe escrever a obra literária e ao encenador cabe-lhe dirigir a obra encenada, assim como ao actor, representá-la e ao iluminador, iluminá-la.

*A arte dramática dirige-se, como todas as artes representativas, aos nossos olhos, aos
nossos ouvidos, ao nosso entendimento em suma, à nossa presença integral. (...) Eis, pois, os
artistas cuja actividade reunida deveria constituir o apogeu da arte dramática: um texto poético
definitivamente fixado; uma pintura, uma escultura, uma arquitectura, uma música
definitivamente fixadas. Coloquemos em cena tudo isto: teremos a poesia e a música que se
desenvolverão no tempo; a pintura, a escultura e a arquitectura que se imobilizam no espaço, e
não se vê de que maneira conciliar a vida própria de cada uma delas numa harmoniosa
unidade! Ou haverá um meio de o fazer? (...) O movimento, a mobilidade, eis o princípio*

Barbas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996, p. 429.

²³ Adolphe Appia, *A Obra da Arte Viva*, tradução de Redondo Júnior, Edição de Eugénia Vasques, Sebentas – Coleção Teorias da Arte Teatral, CD-Rom, ESTC, Amadora, 2002, pp. 7-8, (ênfase minha).

director e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática; e, como este princípio é único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão. (...) O movimento não é, em si, um elemento; o movimento, a mobilidade, é um estado, uma maneira de ser. (...).

O corpo do actor, vivo e móvel, é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. Sem texto (com ou sem música), a arte dramática deixa de existir; o actor é o portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na acção. Numa das mãos, o actor apodera-se do texto; na outra, detém, como num feixe, as artes do espaço; depois, reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores, pois é ele que está à cabeça. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática. (...)²⁴

O movimento é a *batuta* de Appia que, através do corpo vivo do actor, dá vida a todos os elementos cénicos. O texto dá lugar – como já o fizera Stanislavski – ao actor.

De Inglaterra chega-nos Edward Gordon Craig (1872-1966). Craig foi um actor e um encenador inglês que recusou a noção de arte como imitação da vida, opondo a sugestão ao realismo:

Evitai o chamado «naturalismo» tanto nos movimentos como nos cenários e na indumentária. O naturalismo só apareceu em cena quando a convenção se tornou afectada, insípida.²⁵

Influenciado por Ruskin e por Wagner, Craig ambicionava para o teatro uma arte onde tudo seria símbolo, um espectáculo onde a dança, a música, o jogo de linhas, de luzes e de cores, tinham a mesma importância:

A arte do teatro não é nem a representação dos actores, nem a peça, nem a encenação,

²⁴ Ibidem, pp. 10-13, 16-17.

²⁵ Edward Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, tradução Redondo Júnior, Edição de Eugénia Vasques, Sebentas – Coleção Teorias da Arte Teatral, CD-Rom, ESTC, Amadora, 2005, p. 25.

nem a dança; [a arte do teatro] é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança. ²⁶

No seu livro *Da Arte do Teatro*, Gordon Craig propôs uma teoria geral para o actor, cuja base fundamental assentava no Movimento:

De começo, dedicaste-vos à Interpretação (dos papéis); daí, passastes à Representação (das peças); chegareis, agora, à Revelação. Enquanto vos dedicastes a personificar e a representar, haveis usado materiais de que sempre nos servimos até agora; isto é, do corpo humano, na pessoa do actor; da palavra, formulada pelo poeta e o actor; do mundo visível figurado por meio da encenação. Revelareis, daqui em diante, coisas invisíveis, aquelas que o olhar interior percebe, por meio do movimento, da divina e maravilhosa força que é o Movimento.

Há uma coisa de que o homem não aprendeu ainda a tornar-se senhor; uma coisa de que não se suspeita mesmo que está pronta a ser absorvida com amor, invisível e no entanto sempre presente, magnífica de sedução e pronta a escapar-se; uma coisa que espera a vinda de homens aptos, pronta a elevar-se com eles acima do mundo terrestre: e não é senão o Movimento. (...)

Gosto de me recordar de que todas as coisas nascem do Movimento (...). Os teatros de todos os países, do Oriente e do Ocidente, nasceram do movimento e procedem (mesmo que se tenha falseado o seu desenvolvimento) do movimento da forma humana. Sabemo-lo porque temos o próprio testemunho da História. (...)

E agrada-me acreditar que esta arte nascida do movimento será a primeira e a última crença universal; agrada-me sonhar que pela primeira vez neste mundo, os homens e as mulheres fundarão esta coisa em conjunto. Será novo e será belo! Esse novo caminho abre-se aos homens e às mulheres dos próximos séculos como uma vasta possibilidade. ²⁷

Craig sonha com um teatro livre das emoções do actor, um teatro que albergue um actor com poderes de marioneta, um actor capaz de interpretar estados em vez de os tentar viver (ideia, mais uma vez, oposta à dos naturalistas). O actor necessita de ser uma *Über-Marionette* para poder estar disponível para criar.

²⁶ Edward Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, tradução Redondo Júnior, Edição de Eugénia Vasques, Sebentas – Coleção Teorias da Arte Teatral, CD-Rom, ESTC, Amadora, 2005, p. 60.

²⁷ *Ibidem*, pp. 32-34, 36.

“A representação do actor não constitui uma arte; e é forçadamente que se dá ao actor o nome de artista. (...)

Pelo facto de o Teatro moderno se servir da pessoa do comediante como instrumento da sua arte, tudo o que se cria reveste um carácter accidental. Os gestos do actor, a expressão do seu rosto, o som da sua voz, tudo isso está à mercê das emoções: (...) Mas o actor é possuído pela sua emoção; ela arrasta os seus membros, dispõe dele a seu bel-prazer. (...) Inútil tentar raciocinar. Os membros recusam-se a obedecer ao pensamento desde que a emoção se inflama, enquanto o pensamento não deixa de alimentar o fogo das emoções. E é tanto assim para a expressão do rosto como para os movimentos do corpo (...).

*O mesmo para a voz. A emoção destrói-a; encadeia-a na conspiração das sensações contra o pensamento. Trabalha a voz do actor ao ponto de este dar a impressão de emoções em conflito. (...) Triunfante a emoção, o acidente sucede-se ao acidente. E chegamos a isto: que a emoção criadora de todas as coisas na origem, torna-se em seguida destrutiva. Ora a Arte não admite o acidente. Se bem que aquilo que o actor apresenta não seja uma obra de arte, mas uma série de confissões involuntárias. (...) Mas descubro uma saída por onde eles poderão escapar à sua servidão actual. **Recriarão uma nova maneira de representar, que consistirá, em grande parte, nos gestos simbólicos. Nos nossos dias, o actor aplica-se a personificar um carácter e a interpretá-lo; amanhã, tentará representá-lo e interpretá-lo; um dia, criará ele próprio. Assim renascerá o estilo.** (...)*

O actor regista a vida à maneira de um aparelho fotográfico; tenta dar um «cliché» fotográfico. (...)

***O objectivo do Teatro considerado como um todo é restabelecer a sua Arte.** E para isso é preciso, antes de tudo, renunciar a essa ideia da personificação, essa ideia da imitação da Natureza; enquanto ela subsistir, o Teatro nunca se libertará. Os comediantes receberão, em primeiro lugar, um ensino clássico (...) e defender-se-ão da tentação desesperada de porem a vida na sua representação; porque isso arrasta movimentos exagerados, uma mímica demasiado rápida, uma dicção tagarela, um cenário vivo, na ideia falsa e vã de que semelhantes meios darão a impressão da vida. (...)*

O actor desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de Über-Marionette - até que tenha conquistado um nome mais glorioso. (...)

A marionette é a descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos, é a imagem degenerada de um Deus.²⁸

Craig encontra na relação entre autor e espectáculo uma relação nociva do primeiro em relação ao segundo. Para ele, o autor deve-se sujeitar à

²⁸ Ibidem, pp. 39- 40, 42- 43, 48, 52, (ênfase minha).

condição de agente literário e deixar para o encenador a tarefa de o interpretar e de o levar à cena. Para ele, um verdadeiro dramaturgo é aquele que escreve uma obra incompleta para a leitura, pois necessita da cor, da acção, da linha, da harmonia do movimento e do cenário – instrumentos que só encontrará no palco, para se tornar numa obra completa.

O ESPECTADOR

Segundo vós, o encenador está à frente dos actores?

O ENCENADOR

Sim, o encenador é para o actor o que o chefe de orquestra é para os músicos, ou o editor para o impressor.

O ESPECTADOR

E tomais o encenador por um artífice ou por um artista?

O ENCENADOR

Quando ele interpreta as obras do dramaturgo com auxílio dos seus actores, decoradores e outros artífices, é ele próprio um mestre-artífice. Quando, por sua vez, souber combinar a linha, a cor, os movimentos e o ritmo, tornar-se-á artista. Nesse dia já não teremos necessidade do dramaturgo. A nossa arte será independente.

O ESPECTADOR

O renascimento da Arte do Teatro está, então, estreitamente ligado ao do encenador?

O ENCENADOR

Sem dúvida alguma. Haveis acreditado que, por um momento sequer, desprezei o encenador? Desprezo apenas o homem que não conhece o seu ofício de encenador.

O ESPECTADOR

A saber?

O ENCENADOR

Em que consiste o seu ofício? Em interpretar a peça do dramaturgo; e, para isso, compromete-se, ao receber a peça das mãos do autor, a interpretá-la fielmente segundo o texto (só me refiro a encenadores de elite). Depois, lê a peça e, à primeira leitura, toda a cor, a tonalidade, o movimento e o ritmo que devem caracterizá-la surgem nitidamente no seu espírito. Quanto às indicações cénicas de que o autor recheia o texto, não deve sequer tê-las em consideração, porque sendo senhor da parte que lhe compete, elas não lhe são de qualquer utilidade.²⁹

Craig acreditava que, no momento em que o encenador fosse proclamado o

²⁹ Ibidem, pp. 56,57.

responsável único de um espectáculo, o teatro seria libertado da literatura, tornando-se, desta forma, uma arte independente.

Entretanto, na Rússia, em Moscovo, o construtivista Vsevolod Meyerhold (1874-1942), actor e encenador russo que trabalhou no início da sua carreira com Stanislavski, acabou por recusar o naturalismo, por considerar o realismo psicológico incapaz de dar as respostas exigidas pela literatura, e seguiu um caminho bem oposto: o “teatro teatral”, apoiando-se num reportório simbolista. Foi seguidor dos trabalhos de Appia e de Craig. Meyerhold ficou marcado na história do teatro pelas suas reflexões sobre o espaço, procurando aproximar os actores do espectador, levando a representação para a linha do proscénio, para que o público não perdesse nada do trabalho de representação, isto é, a voz, a expressão facial e o pequeno gesto do actor) e sobre as técnicas de representação, cujas raízes vêm do «Teatro de Feira», das máscaras da *Commedia dell’Arte*, do bufão e do grotesco. Para tal, o actor de Meyerhold fazia um treino intensivo do corpo e praticava exercício físico adequado. Era fundamental preparar um novo actor que responda às expectativas de um novo espectador. Das suas investigações, resultam o construtivismo cénico e a biomecânica do actor. Segundo as teorias do taylorismo, a cena e o actor entrarão numa nova fase, tornando-se autênticas máquinas ao serviço do teatro político:

O actor que trabalha para a nova classe deve rever todos os cânones do velho teatro. O próprio estúdio do actor será organizado noutros moldes e o trabalho do actor na sociedade laboriosa será considerado como uma produção necessária à boa organização do trabalho de todos os cidadãos.

No entanto, no processo de trabalho, para além da repartição correcta dos tempos livres, é preciso procurar movimentos tal como são utilizados nos tempos de trabalho para obter um rendimento máximo. Ora, estudando o trabalho de um operário experiente, notamos nos seus movimentos:

- 1) *A ausência de movimentos inúteis não produtivos.*
- 2) *Um ritmo.*
- 3) *A consciência exacta do seu centro de gravidade.*
- 4) *A ausência de hesitações.*

(...) O construtivismo exigiu do artista que se tornasse também engenheiro; é que a arte deve fundar-se sobre bases científicas e toda a criação de um artista deve ser consciente.

(...) Nele se efectua a síntese do organizador e do organizado, ou noutros termos, do artista e do seu material. (...)

O actor deve treinar o seu material, quer dizer o seu corpo, de tal maneira que fique apto a realizar rapidamente as instruções recebidas do exterior (do actor ou do encenador).

Na medida em que a interpretação do actor é execução de instruções determinadas, exige-se dele uma economia dos modos de expressão que garanta a precisão dos movimentos susceptíveis de executar as instruções nos prazos mais curtos.

O taylorismo aplica-se ao trabalho do actor como a todo o trabalho em que se pretenda obter uma produção máxima.

(...) Estando a arte incluída no emprego do tempo geral do trabalhador, é-lhe afectada, com efeito, uma quantidade precisa de unidades de tempo que deve ser utilizada ao máximo. Isto significa que não se deve perder de maneira improdutiva uma hora e meia ou duas com a maquilhagem ou com o vestir-se. O actor do futuro trabalhará então sem caracterização e vestido com um prosadejda³⁰, fato concebido de tal maneira que servirá ao actor de fato ordinário, mas ao mesmo tempo, estará idealmente adaptado a todos os movimentos e projectos que tenha que realizar ao representar em cena.

(...) A criação do actor resumindo-se à criação de formas plásticas no espaço, implica que lhe seja necessário estudar a mecânica do seu corpo.

(...) O maior defeito do actor contemporâneo é a ignorância absoluta das leis da biomecânica.³¹

Com efeito, apesar de atribuírem nomes diferentes às técnicas exploradas, *über-marionette* e *biomecânica*, Craig e Meyerhold procuram o mesmo actor para os seus teatros: um actor disponível para reagir a impulsos vindos do exterior (encenador) e fisicamente capaz de corresponder a esses impulsos. Este actor também deve trabalhar afastado das emoções, construindo as suas personagens do exterior para o interior.

É inevitável, que, segundo os sistemas de representação que hoje existem, a emoção invada sempre o actor de tal maneira que ele não possa, de modo algum, reagir com os seus movimentos, nem com a sua voz, que não tenha qualquer controlo sobre si mesmo e que não possa garantir a eficácia da sua representação.

(...) Na realidade, todos os estados psicológicos são condicionados por certos processos fisiológicos. Descobrimo o estado físico mais adequado a esta ou àquela personagem, o actor chega a uma situação na qual nasce em si aquela excitabilidade que constitui a essência da

³⁰ Fato-macaco azul, com o qual Meyerhold fez o uniforme dos actores.

³¹ Vsevolod Meyerhold, in Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena Barbas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996, pp. 404-407.

sua interpretação, que se comunica aos espectadores e que os faz participar dessa interpretação. É de toda uma série de situações ou de estados físicos que nascem esses pontos de excitabilidade que só depois tomam a cor deste ou daquele sentimento.

*Com um tal sistema de nascimento do sentimento, o actor disporá sempre de uma base sólida: a premissa física.*³²

Meyerhold presenciou a revolução de 1917 e viveu não só o primeiro golpe de Estado liberal-burguês de Fevereiro como a agitação de Outubro. Ocupou cargos oficiais, cujo objectivo era o de reorganizar o sistema teatral. Foi com o objectivo de encontrar um teatro novo para uma sociedade em processo de mutação que integrou o movimento “construtivista”. Em Agosto de 1918, entrou para o Partido Comunista. Foi desta forma que criou um teatro revolucionário, dentro do seu projecto “Outubro Teatral”, certo que este seria um excelente instrumento de propaganda e de agitação política, como se veio a provar.

Na introdução a *O Teatro Teatral*, Nina Gourfinkel escreveu:

*Libertando-o dos entraves e das convenções do Teatro do antigo regime, a revolução permite a Meyerhold, durante o brilhante decénio de 1920, dar livre curso à sua indomável invenção ao atacar os problemas do novo teatro, problemas que continuam essencialmente os do nosso tempo. O estudo da filiação Meyerhold-Piscator-Brecht (...) está ainda nos seus começos. (...) Meyerhold teve todo o tempo e todas as possibilidades de formular e de experimentar os problemas do teatro de agitação política: no domínio da dramaturgia, foi a criação de um repertório novo ou o acomodamento ao gosto do antigo, nomeadamente os clássicos, e no domínio das formas cénicas, a utilização de processos truculentos e percutantes, de um efeito imediatamente perceptível. Tentou formar um novo actor, apto para essa arte e aberto à comunhão com o público, palavra de ordem do novo teatro. O seu conhecimento das técnicas extremo-orientais e latinas, combinadas com processos requintados do romantismo alemão (Meyerhold era um fervoroso de Hoffmann e de Kleist) levou-o, para solicitar o espectador para o jogo, a usar da «ironia romântica» com a sua «parte da ilusão» que, no fundo, não era outra coisa senão a «distanciação» brechtiana. É tempo de dar a Meyerhold o seu verdadeiro lugar na evolução da arte teatral.*³³

O seu trabalho, sobretudo o da primeira fase, referente ao período da pré-

³² Ibidem, pp. 407-408.

³³ Vsevolod Meyerhold, *O Teatro Teatral*, Edição de Redondo Júnior, Editora Arcádia, Lisboa, 1980, pp. 22-23.

revolução, será seguido pelo Living Theatre e por Grotowski, enquanto a segunda fase, o agitado “Outubro Teatral”, será fonte de inspiração para Piscator ou Brecht.

Em Portugal, temos poucos dados sobre as influências sentidas por estes movimentos políticos, nos nossos teatros. A verdade é que dificilmente, correntes como estas conseguiam ultrapassar as, na altura, pesadas fronteiras seladas pela ditadura. No entanto, Eugénia Vasques faz uma curiosa observação em *Teatro* sobre a influência de Meyerhold no nosso teatro português, especificamente no Grupo de Teatro O Bando:

Meyerhold só viria a ser «descoberto» (ou, pelo menos, referido), em Portugal, depois da Revolução do 25 de Abril de 1974. João Brites, fundador e director do grupo de teatro O Bando, é, pelo seu teatro semiológico, pelas suas «máquinas de cena» e pelo seu método de trabalho com o actor – um elemento plástico da cenografia – quem mais próximo se encontra da estética «formalista» meyerholdiana, nos limites do teatro português.³⁴

Tal como o resto da corrente simbolista, Meyerhold tem uma relação forte com o texto mas distante com o autor. Ele aprecia os textos clássicos, como Shakespeare, mas o seu caminho experimental leva-o a procurar também outros textos pouco ou nada representados. Ele considerava que as indicações do autor tinham de ser contextualizadas na época em que foram escritas, tendo em conta as técnicas utilizadas e que, por isso, não poderiam ser eternas. Ele via o encenador como um ser criador, livre das amarras literárias. A responsabilidade do seu trabalho estava assente em outros dois elementos, o actor e o espectador:

O encenador de teatro da convenção tem por única tarefa sugerir uma linha directriz aos actores e não dirigi-los, contrariamente aos Meiningers. O seu único papel é o de estabelecer uma ponte entre a alma do autor e a do actor. Encarnando a arte do encenador, o actor só e frente a frente com o público faz saltar uma chama autêntica da fricção de dois princípios livres: a arte do actor e a imaginação criadora do espectador.

Da mesma maneira que o actor é livre face ao encenador, também o encenador é livre face ao autor. As indicações do autor para uso do encenador só se justificavam para a técnica da época em que a peça foi escrita. Surpreendendo o diálogo interior, o encenador revela-o livremente ao ritmo da dicção e da plástica do actor e, no que respeita ao autor, não terá em

³⁴ Eugénia Vasques, *Teatro*, Quimera Editores, série: “O que é?”, Lisboa, 2003, p. 106.

conta senão as indicações que não se relacionam com as necessidades técnicas.

*Enfim, a técnica convencional supõe, no teatro, depois do autor, o encenador e o actor, um quarto criador: o espectador. O teatro da convenção elabora encenações em que a imaginação do espectador deve completar, de modo criativo o desenho das alusões dadas em cena.*³⁵

Meyerhold é preso em 1939 e executado em 1940 (facto escondido durante 10 anos), por crimes de «traição» estética – viria a ser «reabilitado» em 1955 – e «formalismo».³⁶

Alfred Jarry (1873-1907) foi um importante dramaturgo francês que começou o seu percurso literário colaborando com o *Mercure de France* e que esteve sempre ligado ao grupo simbolista. A contribuição que Jarry trouxe ao mundo teatral ainda hoje suscita muita curiosidade por todos aqueles que buscam o mundo do fantástico e das personagens grotescas. Ficou célebre tanto pela escrita de obras como *Ubu Rei* (1896) e *Ubu Agrilhado* (publicado em 1900 e representado pela primeira vez em 1937, 30 anos após a sua morte), como por ter sido o criador da «patafísica» - ou ciência das coisas imaginárias. O uso das máscaras, das marionetas e o recurso ao grotesco fazem de Alfred Jarry um precursor do teatro moderno:

Carta de Alfred Jarry ao encenador Lugné-Poe

8 de Janeiro de 1896

Caro Senhor,

... Escrevo-lhe... para lhe pedir que reflecta sobre um projecto que aqui lhe apresento e que é capaz de ser interessante. Já que Mestre Ubu lhe agradou e constitui um todo, se isso lhe convier eu poderia simplificar um pouco, e teríamos uma coisa de efeito cómico seguro, pois que, numa leitura desprevenida, assim lhe pareceu.

Seria curioso, penso eu, poder mostrar esta coisa (aliás sem qualquer despesa) no estilo seguinte:

1º Máscara para a personagem principal, Ubu, máscara essa que eu posso procurar se necessário. E depois eu sei que o senhor se tem interessado pela questão das máscaras.

2º Uma cabeça de cavalo em cartão que ele penduraria ao pescoço, como no

³⁵ Vsevolod Meyerhold, in Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer, *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena Barbas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996, pp. 398-399.

³⁶ Ver Eugénia Vasques, *Teatro*, Quimera Editores, série: “O que é?”, Lisboa, 2003, p. 111.

teatro inglês antigo, para as duas cenas equestres, tudo isto pormenores que estão no espírito da peça, já que eu quis escrever um “guignol”;

3º Adopção de um só cenário, ou melhor, de um fundo único, suprimindo os levantares e fechares de cortina durante o acto único. Uma personagem correctamente vestida viria, como os “guignols”, pendurar um cartaz significando o lugar da cena. (Note que eu estou convencido da superioridade “sugestiva” do cartaz escrito sobre o cenário. Num cenário, nenhuma figuratividade poderia dar “o exército polaco em marcha na Ucrânia”).

4º Supressão das multidões, as quais são muitas vezes más para a cena e incomodam a inteligência. Assim, um só soldado na cena da revista, um só na confusão [cena XXIII] quando Ubu diz: «Ah! A boa rapaziada, como eu a adoro, etc.».³⁷

5º Adopção de um «sotaque» ou melhor de uma «voz» especial para a personagem principal.

6º Figurinos o menos regionalistas ou cronológicos que for possível (o que dá melhor a ideia de uma coisa eterna); modernos de preferência, pois que a sátira é moderna; e sórdidos, porque o drama parecerá mais miserável e horrível.

Só há três personagens importantes que falam muito, Ubu, a Senhora Ubu e Bóstal. Tem um actor extraordinário para a silhueta de Bóstal contratando com o volume de Ubu: aquele grande que exclamava: “É o meu direito.”

Enfim, não me esqueço que este é um projecto a seu gosto, e só lhe falei de Mestre Ubu porque tem a vantagem de ser acessível à maioria do público. De qualquer modo a outra coisa está quase pronta e verá que ela é ainda melhor. Mas se este projecto não lhe parecer demasiado absurdo, gostaria que me informasse, para que eu não me ponha a trabalhar na outra coisa ao mesmo tempo. Ambas não ultrapassam os três quartos de hora de cena, como tínhamos combinado.

Com os meus melhores cumprimentos e simpatia pela sua obra que ainda ontem me deu uma bela noite de arte.

*Alfred Jarry*³⁸

É curioso observar, neste caso, que Jarry, aqui na perspectiva de dramaturgo, procura salvaguardar a conduta estética e o percurso criativo (simbolista) do seu trabalho, isto é, da vertente literária (ainda que demonstrasse um recurso a técnicas teatrais). Tal como referi anteriormente, o movimento simbolista manifestou-se inicialmente na área da literatura com artistas como Paul Fort ou Maeterlinck.

³⁷ Alfred Jarry, *Alguns Textos Teóricos de 1896*, selecção e tradução de Eugénia Vasques, Sebentas – Colecção Teorias da Arte Teatral, ESTC, Amadora, 2008, cf. p. 94 (nota da tradutora Eugénia Vasques).

³⁸ *Ibidem*, p. 4-6.

No entanto, Meyerhold, Craig ou mesmo Artaud defendiam a ideia de que o texto dramático não podia nascer da literatura. Este texto tinha de emergir do teatro. Era necessário encontrar uma linguagem própria para a cena, tal como no século XVI surgiu a *Commedia dell'Arte*. Um estilo que não vivia de um *Texto Dramático* mas de um *Canovaccio*, que não era mais do que uma sucessão de indicações de acções que os actores/personagens tinham de seguir. Estas indicações eram escritas pelo director e improvisadas em cena pelos actores. Apesar das improvisações terem um trabalho prévio de preparação de personagem e de relacionamento entre elas (cada actor tinha frases decoradas que o auxiliavam em determinados momentos, salvaguardando a improvisação), o texto cénico nascia diante do público. E esse não era o teatro que Vilar procurava. Vilar não deixava de querer um teatro centrado no texto, na palavra articulada e na expressão de determinados textos, ele apenas não encontrava quem o soubesse escrever. Ao assistir à emancipação dos encenadores, Vilar compreendeu que essa obra teria de surgir, por ora, pela mão do encenador. Essa *escrita*, tal como Craig afirmava, não tinha de brotar apenas da palavra, ela tinha a obrigação de usar a cor, a luz, a acção, a música, a harmonia do movimento e a harmonia do cenário.

Estas ideias são partilhadas por Meyerhold que, ao distanciar-se do trabalho do seu mestre Stanislavski, encontra na relação espaço/corpo do actor, a linguagem perfeita para o seu teatro. Aqui ele explora os gestos do actor, os jogos de contrastes entre mobilidade e imobilidade, indivíduos e grupos, utilizando as potencialidades da expressão da voz, recorrendo a gritos, a murmúrios, etc. Este novo teatro procurava enaltecer os elementos cénicos que compõem a arte teatral: a dança, a música, as artes plásticas e a pintura. Curioso, é que estando ele direccionado para o “teatro estreitamente teatral” é ele que mais se aproxima daquilo que viria, mais tarde, a ser considerado arte performativa, por procurar criar um palco capaz de albergar todos os recursos que permitissem a construção de uma teatralidade pura.

Tal como Piscator, Meyerhold vê na dramaturgia contemporânea uma fraca aliada para a construção de um espectáculo de cariz político, como era o seu. É, por esse motivo, que tanto o primeiro como o segundo criam, recriam e adaptam textos às suas necessidades. Para eles, o espectáculo nunca poderia estar subordinado ao

autor, uma vez que o objectivo era atingir o público de teatro com emoções revolucionárias, o que só seria possível com a construção de textos próprios ou através de adaptações. Piscator, que foi muito criticado em muitas adaptações que fez de textos clássicos, afirmou em certa entrevista dada a um jornal:

O encenador não pode ser apenas «leal à obra» pois a obra não é uma coisa sem vida e definitiva; logo que é colocada no mundo, a obra muda e assimila uma nova consciência. Por isso, o encenador tem a obrigação de encontrar o ponto nevrálgico do qual deve partir para descobrir os caminhos da peça dramática. Este ponto não pode ser inventado nem escolhido arbitrariamente: só na medida em que o encenador se sente ao serviço e o intérprete do seu próprio tempo é que conseguirá alcançar esse ponto que é comum às forças decisivas que moldam o carácter do tempo.³⁹

Piscator protagonizou a mais controversa história de adaptações livres de textos estabelecidos e canónicos, na Alemanha, com o espectáculo *Os Salteadores* de Schiller, por ter cortado e modificado o texto original e colocado o actor principal com traços fisionómicos de Trotsky. Este episódio desbloqueou preconceitos e receios relativos ao trabalho do autor, ao ser justificado como um acto imprescindível na luta de classes. É em 1927 que Piscator funda o seu primeiro ateliê de escrita dramática, do qual Brecht se torna membro, como direi mais à frente.

³⁹ Piscator, in Eugénia Vasques *Piscator e o Conceito de "Teatro Épico"*, tradução de Eugénia Vasques, Sebentas – Coleção Teorias da Arte Teatral, ESTC, Amadora, 2ª Edição, 2007, p. 13.

II. c) Os Futuristas e os Expressionistas

De Itália surge um dos movimentos mais agressivos, em termos sociais, a que o século XX assistiu, do qual Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) foi o promotor e catalisador, refiro-me ao movimento futurista. O artista italiano levou o futurismo para Paris através de um manifesto publicado na página de rosto de *Fígaro* a 20 de Fevereiro de 1909. Marinetti defendia uma nova arte que se adequasse ao novo século e que reflectisse a velocidade e a luta, a multidão, a fábrica e a máquina. Neste manifesto, Marinetti declara ainda, em tom de desafio, que a beleza de um automóvel de corrida deveria substituir a “Vitória de Samotrácia”, exaltando, ainda, o aniquilamento do passado, idealizando a Guerra como argumento destrutivo. Marinetti convocava os novos artistas para actos que até aqui eram impensáveis, tais como, a destruição de museus, de bibliotecas e de todas as academias, o novo artista devia ainda lutar contra o feminismo e contra o moralismo.

Durante os anos de 1909 e 1910, organizou vários *Serate*, onde se faziam leituras de poesias e de manifestos futuristas perante plateias entusiásticas e hostis.

Marinetti vê o teatro como a arte que mais eficazmente pode servir o futurismo. Para tal, os dramaturgos devem duvidar das fórmulas e desdenhar do sucesso popular, abandonando a psicologia e os temas tradicionais, com o objectivo de “*afastar a alma da plateia da realidade diária e alçá-la a uma atmosfera deslumbrante de intoxicação intelectual, um reino de velocidades terrestres, marinhas e aéreas, dominadas pelo vapor e pela electricidade. (...) As plateias presumidas, satisfeitas, tradicionalistas resistirão a nós, mas os autores e actores devem rejeitar o aplauso que recompensa a mediocridade e aprender a gozar ‘o prazer de ser vaiado’*”.⁴⁰

Estas ideias tiveram maior desenvolvimento no seu manifesto *Il teatro di varietà* (1913), manifesto que foi imediatamente reproduzido no *Daily Mail* de Londres e no *Mask* de Craig, numa versão abreviada. Aqui, Marinetti pede ao dramaturgo para ir buscar inspiração ao teatro de variedade, lugar privilegiado à *fisicofolia* (a loucura do

⁴⁰ Constantin Stanislavski, in Marvin Carlson *Teorias do Teatro – Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à Actualidade*, Tradução de Gilson César Cardoso de Souza, Editora UNESP, S. Paulo, (s/d), p. 330.

corpo), onde a acção, a liberdade, a destreza, a autoridade do instinto e da intuição, reinam. Nestes novos textos, o dramaturgo deverá procurar o assombro e a surpresa, pois o novo espectador deverá ser constantemente surpreendido seja com bilhetes errados ou mesmo com cola nas cadeiras: “[A] forma, [a] cor, [as] palavras e [a] acção física devem ser exibidas e desfrutadas por si mesmas, e não em referência a valores exteriormente estabelecidos. O ensaio conclui com dinâmicos fogos de artifício de palavras, frases e ruídos desconexos. As preocupações desse ensaio devem ser vistas claramente na *synthesi*, breves cenas dramáticas interpretadas pelos futuristas que buscam capturar a velocidade, a surpresa, a irreverência e a imediaticidade que Marinetti admirava no teatro de variedades.”⁴¹

E é na continuidade deste pensamento que Marinetti deixa as seguintes recomendações:

De entre todas as formas literárias, a que tem um alcance futurista mais poderoso é, certamente, a obra teatral. Queremos também que a arte dramática deixe de ser o que hoje é: um miserável produto industrial submetido ao mercado das distrações e dos prazeres citadinos. Para isso, é preciso varrer todos os preconceitos imundos que esmagam os autores, os actores e o público.

1 – *É por isso que ensinamos aos autores o desprezo pelo público, em particular pelo público das estreias.*

(...) O autor pode esforçar-se para tirar o seu público da mediocridade como se salva um naufrago retirando-o da água. Mas que o autor se abstenha de se deixar agarrar pelas mãos apavoradas do seu público, porque inevitavelmente se afundaria com ele num grande estrépito de aplausos.

(...)

3 – *Os autores não se devem preocupar senão com a originalidade inovadora. Todas as peças que partem de um lugar-comum ou que pedem de empréstimo a outras obras de arte a sua concepção, o seu fio, ou uma parte do seu desenvolvimento, são absolutamente desprezíveis.*

(...)

5 – *A arte teatral, como toda a arte, não tendo por objectivo mais que o arrancar a alma do público à realidade quotidiana e exaltá-la numa atmosfera deslumbrante de embriaguez intelectual, desprezamos todas as peças que queiram apenas comover e levar às lágrimas pelo espectáculo fatalmente enternecedor de uma mãe que perdeu o seu filho, (...)*

⁴¹ Ibidem, p. 331.

6 – Desprezamos *na arte, e no teatro em particular*, todas as reconstruções históricas (...)

10 – *Queremos submeter os actores à autoridade dos escritores, arrancar os actores ao domínio do público que fatalmente os empurra para a busca do efeito fácil e os afasta de toda a pesquisa da interpretação profunda.*

Para isso é preciso abolir o hábito grotesco dos aplausos e dos assobios, que pode servir de barómetro à eloquência parlamentar, mas não, seguramente, ao valor de uma obra de arte.

11 – *Esperando essa abolição, ensinamos aos autores e aos actores a voluptuosidade de serem assobiados.*

Tudo o que é assobiado não é necessariamente nem belo nem novo. Mas tudo o que é imediatamente aplaudido não ultrapassa as inteligências médias: é a partir do medíocre, do banal, do revomitado ou do demasiado bem digerido.

Tenho a alegria de saber, ao afirmar-vos estas convicções futuristas, que o meu génio, várias vezes assobiado pelos públicos de França e de Itália, nunca será enterrado sob aplausos incómodos.

F. T. Marinetti⁴²

Os futuristas sonhavam, ainda, com a possibilidade de fazer participar as massas no espectáculo cénico, utilizando os espectadores como parte integrante no jogo da representação.

Em 1914, durante os meses de Janeiro e Fevereiro, Marinetti frequentou o estúdio recém-criado de Meyerhold, para aprender um pouco mais sobre a pantomima, o grotesco e o teatro de variedade.

Quando regressa a Itália, começa a desenvolver um teatro inspirado nestas novas técnicas. Este teatro pretendia remodelar a realidade em vez de reproduzi-la, condensando em alguns minutos palavras, gestos, emoções e sensações, com o objectivo de ser uma espécie de “ginásio” que treinasse o espírito para a velocidade e para o progresso científico do novo mundo.

O futurismo ainda ocupou uma parte significativa na cena teatral até 1930, mas a verdade é que depois da Primeira Grande Guerra surgiram poucos registos significativos de teoria dramática.

Em Portugal, o Futurismo manifestou-se (de um modo mais brando) na figura

⁴² F. T. Marinetti, in Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena Barbas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996, pp. 408-412.

de Almada Negreiros (1893-1970) que publicou em 1917 o único número da revista *Portugal Futurista*. Espírito satírico, Almada escreveu o seu conhecido *Manifesto Anti-Dantas*, assinando “Poeta D’Orpheu, Futurista e Tudo”. A identificação com o movimento foi tal, que Almada chegou mesmo a organizar a 1^o Conferência Futurista, realizada no Teatro República, no dia 14 de Abril de 1917, onde se procedeu à leitura de *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, o qual tinha muitos pontos idênticos ao discurso de Marinetti. Todavia, esta identificação com um ideal futurista rapidamente se desvaneceu em Almada Negreiros. Aliás, quando em 1932, Marinetti visita Portugal, Almada não esconde a sua desilusão pelo líder futurista, escrevendo no *Diário de Lisboa* duros comentários sobre o seu comportamento, criticando a fácil acomodação ao poder que este outrora desprezava.

Assim, enquanto o Futurismo se desenvolvia em Itália, na Alemanha assistia-se ao nascimento de um outro movimento: o Expressionismo.

São muitas as datas atribuídas ao período do Expressionismo: “um fenómeno artístico não uno e não homogéneo cuja sede principal é a língua alemã.”⁴³ Mas é no período anterior à Primeira Grande Guerra que o Expressionismo ganha maior relevo no panorama artístico-social. Contrariamente a outros movimentos, tais como o Futurismo, o Expressionismo não tinha nenhum líder nem nenhum manifesto que o marcasse. O termo foi usado pela primeira vez numa crítica ao espectáculo de teatro *Assassino, Esperança de Mulheres*, levado à cena pelo pintor Oskar Kokoschka, de vinte e dois anos. Este espectáculo foi considerado ofensivo e perigoso para a moral pública.

O Expressionismo é o teatro de vanguarda mais significativo da época, partilhando com o Futurismo, o Surrealismo e o Dadaísmo uma rejeição do Naturalismo e uma preocupação pelas questões sociais, ao mesmo tempo que se identifica com a adoração da beleza e das visões dos paraísos etéreos, defendida pelos simbolistas. O expressionismo ficou marcado pela exploração dos mistérios da vida interior. Sonhava com um *novo drama* capaz de libertar a humanidade, onde a preocupação deixava de estar assente no desenvolvimento do enredo ou da personagem, afirmando-se na procura de um estado pleno de tragédia da vida

⁴³ Eugénia Vasques, *Expressionismo e Teatro*, Sebentas – Coleção Teorias da Arte Teatral, ESTC, Amadora, 2007, p. 4.

oculta do homem. O drama expressionista é normalmente caracterizado pelo “uso de formas como o monólogo lírico-dramático, a balada dramática, a par da utilização de prosa e verso e de «Songs», uma técnica usada no cabaret e muito frequente nos populares espectáculos de Wedekind. É igualmente recorrente o recurso a um narrador, com funções de condutor da acção. Cite-se ainda o recurso à técnica cinemática da «montagem». Isto é, a justaposição, surpreendente, de factos retirados do seu contexto próprio.”⁴⁴ No palco devem encontrar-se formas de falar e de agir, desconhecidas da vida real. O actor expressionista não deve ter medo de assumir que está a representar. Isso seria a negação do teatro. O actor só poderá representar quando estiver liberto das suas memórias afectivas e quando conseguir dominar a observação emocional, só assim estará disponível para compreender a beleza de uma representação de um sentimento artificialmente estimulado. Para tal, os textos de Strindberg foram essenciais na formação do movimento, pela abordagem que fazem ao inconsciente. É também a Adolphe Appia, a Edward Gordon Craig e a Max Reinhardt que é atribuída a influência para o desenvolvimento da encenação expressionista, a quem é pedido um trabalho a partir da dramaturgia da obra dramática, expondo a ideia da fábula.

Entretanto, José Régio (1901-1969) perante os ecos que lhe chegavam do resto da Europa escreveu a respeito da importância do autor, em *Vistas Sobre Teatro*:

(...) Seria, também, pela importância fatalmente dada ao autor que o texto literário veio a ter importância quase exclusiva no teatro europeu? Talvez. Além de que, como já ficou dito, não poderia deixar de contribuir para isso o valor da palavra na expressão dos sentimentos, das emoções, das ideias; isto é: a superioridade da literatura, pelo menos na expressão do humano, sobre quaisquer outras artes; conseqüentemente, a sua maior expansão e o seu poderio. Assim terá nascido aquela ideia, hoje tão espalhada que à maioria parecerá extravagante repô-la em questão, de que o teatro é sobretudo um texto literário; ou de que o teatro mais puro, ou mais elevado, é precisamente aquele em que a mera criação literária se revela capaz de tudo exprimir e tudo representar. Música, dança, canto, mímica, indumentária, cenário, luz – tudo seria tanto quanto possível substituído pela simples expressão literária, (cuja imensa potencialidade seria assim confirmada) nessa concepção de esse teatro mais puro ou

⁴⁴ Ibidem, p.15. (A autora recomenda a consulta de Mel Gordon, “German Expressionist Acting” *The Drama Review*, 3, 1975).

*mais elevado.*⁴⁵

Esta não era, no entanto, a postura geral dos artistas portugueses, que começavam a compreender a força que o teatro poderia ter num estado ditatorial. E em breve começaram a aparecer núcleos de teatro e Teatros Estúdio que desenvolviam espectáculos fora da alçada do texto.

⁴⁵ José Régio, in José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991, p. 350.

II. d) O Teatro Político

Todas as transformações artísticas tiveram como motor as transformações sociais. Assim, a Primeira Grande Guerra, a Revolução Russa ou a Segunda Grande Guerra vieram dar origem à necessidade da utilização do teatro enquanto veículo de propaganda política. Esta necessidade levou à descoberta de novas formas de diálogo entre actores e espectadores, bem como de alterações significativas da exploração dos recursos cénicos. Autores e artistas deveriam ser encontrados entre o proletariado, com o objectivo de libertar as mentes criativas das massas. Os actores já não devem ser contratados para entreter os patrões, eles têm de estar ao nível social das suas plateias. A relação entre espectador e actor dissipa-se e o primeiro tem toda a legitimidade de intervir no trabalho do segundo, seja nas representações, seja no processo de ensaios.

Erwin Piscator (1893-1966) foi um dos grandes renovadores da estética teatral na Alemanha, durante e após a Primeira Grande Guerra. Ele acreditava que o teatro tinha o poder de ajudar o homem a crescer enquanto cidadão e que esse crescimento iria ajudar a transformar a sociedade. Para isso, e enquanto encenador, procurava um teatro que incorporasse esse objectivo ao nível da dramaturgia e da representação, um teatro que exercesse uma influência imediata e directa no comportamento humano, ao fomentar “a informação e a tomada de consciência dos *porquês* e dos *comos* da realidade de todos os dias”⁴⁶: um teatro político. Na sua passagem pelo cabaré, aprendeu a usar os “quadros” e a canção como veículo comunicacional com o público. Rapidamente, os seus espectáculos se tornaram autênticos Manifestos onde o objectivo não era entreter os burgueses, mas antes, combatê-los. Era muito hábil na harmonização de elementos como a luz, a música, a palavra articulada, o movimento, as montagens, as projecções de vídeo e de fotografias, a utilização de plataformas, etc.

Piscator procurou um teatro novo. Para isso, promoveu e desenvolveu processos de escrita nova, em ateliês de dramaturgia, numa vertente sociológica

⁴⁶ Eugénia Vasques, *Piscator e o Conceito de “Teatro Épico”*, Sebentas – Coleção Teorias da Arte Teatral, ESTC, Amadora, 2ª Edição, 2007, p. 8.

que servissem a causa política, apesar de não ter produzido dramaturgia própria ou ter deixado apenas dois textos teóricos que documentassem as suas experiências: *Das Politische Theatre* (1929) e *Schriften* (1968). Esta necessidade de criar textos originais residia no facto de Piscator encarar o dramaturgo-autor seu contemporâneo como uma “figura autocrática” incapaz de construir textos para o fim que este procurava: a transformação das massas.

A sua busca de um teatro capaz de mudar o mundo era de tal forma incansável que, ao longo da sua vida, participou na formação de, pelo menos, sete companhias de teatro, duas delas com o seu nome: Piscatorbühne nº1 e Piscatorbühne nº2.

Ainda hoje existe uma dúvida sobre a autoria do termo “teatro épico”. Há quem diga que o termo já existia antes de Brecht o proclamar como seu. Há quem diga mesmo que o termo nasceu com Piscator. A respeito desta controvérsia, Piscator afirmou:

Não fui eu que inventei o meu estilo de teatro, mas quem o criou foi a terrível experiência da guerra, o desespero da inflação e as lutas sociais do pós-guerra. Seja teatro político ou teatro épico, nas minhas mãos e quase contra a minha vontade, todas as peças e produções se tornaram confissões. Se fosse necessário encontrar um nome para isto, o mais apropriado seria o de “teatro confessional”.⁴⁷

Independentemente do seu autor, tanto Brecht como Piscator alteraram o modo de fazer e de ver teatro, tanto ao nível da sua função como ao nível da sua transdisciplinaridade.

Tal como Piscator e Meyerhold, o teatro de Bertold Brecht (1898-1966) surge como reacção ao poder nazi. Brecht encontra na arte teatral o meio de comunicação mais acutilante para atingir massas, transformando pensamentos e abolindo hierarquias. Como? Não só lutando contra a burguesia, mas tornando artistas e espectadores num só. No seu processo teatral, todos eram livres de intervir, fosse durante os espectáculos fosse durante a sua criação. Os homens eram capazes e livres de pensar e eram iguais entre si. É ao seu teatro que chamamos “teatro épico”, um teatro que distancia o espectador, apresentando a acção narrada e passível de ser alterada, estimulando-o a reflectir e a decidir, com o objectivo de o fazer tomar

⁴⁷ Piscator, in Eugénia Vasques, *Piscator e o Conceito de “Teatro Épico”*, tradução de Eugénia Vasques, Sebentas – Colecção Teorias da Arte Teatral, ESTC, Amadora, 2ª Edição, 2007, p. 20.

partido nessa alteração.

É um teatro com uma função social muito clara.

Ao mesmo tempo, Brecht começa a desenvolver a *Lehrstück* (peça educativa) destinada à instrução do actor. Esta era uma peça que servia apenas para ser interpretada sem espectador.

Brecht encontra no tradicional estilo interpretativo chinês o modelo de interpretação para os actores do teatro épico: o *distanciamento*:

Primeiro que tudo, o artista chinês não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse, ainda, uma quarta. Manifesta saber que estão a assistir ao que faz. Tal circunstância afasta, desde logo, a possibilidade de se vir a produzir um determinado género de ilusão característico dos palcos europeus. (...) Tal como os acrobatas, os actores escolhem, bem à vista de todos, as posições que melhor os expõem ao público. o artista chinês é, além do mais, espectador de si próprio. Ao representar (...) olha, por vezes para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: «Não é mesmo assim?». Mas olha também para os seus próprios braços, examinando-os, e, acaso, elogiando-os, até, por fim. Olha claramente para o chão, avalia o espaço que dispõe para o seu trabalho; nada disto lhe parece poder perturbar a ilusão. O artista separa, pois, a mímica (representação do acto de observar) do «gesto», mas este em nada fica a perder pela separação; a posição do corpo provoca uma reacção na fisionomia e confere-lhe toda a sua expressão. Ora nos mostra uma expressão de bem conseguida reserva, ora de completo triunfo. O artista utilizou a cara como uma folha em branco que pode ser preenchida pelo «gesto» do corpo.

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou antes, causar-lhe estranheza. Para o conseguir, observa-se a si próprio e a tudo o que está a representar, com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de algo efectivamente espantoso. Numa arte com estas características, o quotidiano passa para além do âmbito da evidência. (...) É pelos olhos do actor que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante.⁴⁸

A tomada de poder de Hitler, em 1933, conduz Brecht ao exílio, fugindo para a Dinamarca. Durante este período, continuou a desenvolver os seus manifestos anti-fascistas, mas sem grande sucesso, uma vez que estava longe dos seus companheiros. A expansão do poder de Hitler obrigou novamente Brecht a mudar-se, mas agora, de continente. E em 1941, Brecht vê-se emigrado na América. Esta

⁴⁸ Bertold Brecht, *Estudos Sobre Teatro – Para uma Arte Dramática Não-Aristotélica*, textos coligidos por Siegfried Unseld, tradução de Fiana Hassee Pais Brandão, colaboração de Lieselotte Rodrigues, Portugália Editora, Lisboa, 1957, pp. 91-92.

não é uma fase muito produtiva para o escritor e encenador que só após regressar à Europa, em 1947, é que volta a escrever uma obra com real importância: *Kleines Organon für das Theatre* (*Pequeno Organon para o Teatro*, 1949), obra na qual reuniu os vários elementos do teatro épico.

É com Brecht, no pós-guerra, que surge a relação entre texto e espectáculo que, talvez, mais se aproxime da vontade de Jean Vilar: o aparecimento de um autor/encenador que escrevesse, com métodos originais, um texto que servisse à encenação, também esta original. A inovação do trabalho de Brecht veio revolucionar a concepção de texto literário de género dramático. Dentro de um mesmo manuscrito, Brecht explorava o texto de diversas formas, ora através do diálogo, ora através da canção, ora através da utilização de material gráfico (cartazes, projecções, diagramas, etc.). As constantes quebras da continuidade da acção e a introdução do *distanciamento* vieram trazer ao teatro uma relação nova entre actor e personagem, onde a segunda era “suspensa” com frequência, para permitir que a primeira se dirigisse ao público para, por exemplo, cantar.

Este efeito de *distanciamento* era, também, produzido com mudanças súbitas de luz, que isolavam momentaneamente o actor, ou com cartazes ou tabuletas, que integravam a linguagem escrita numa prática teatral.

O texto brechtiano surge, assim, como um texto que prevê as potencialidades do teatro, bem como o recurso aos elementos cénicos. O próprio texto, como vimos anteriormente, é uma mistura de vários estilos, evidenciando a teatralidade do actor, isto é, este tipo de escrita põe em causa a naturalidade da oralidade.

As técnicas da encenação “épica” de Brecht mostram as possibilidades ilimitadas do teatro, revelando um novo autor; um autor que submete os seus textos à evolução dos ensaios, cortando-os e reestruturando-os, consoante as necessidades do espectáculo.

A partir de Brecht o teatro passa a ser dividido entre: teatro político e teatro não político.

II. e) O Teatro Sagrado e o Teatro do Absurdo

Antonin Artaud (1896-1948) também via o teatro como um instrumento revolucionário poderoso para a reorganização do ser humano, contudo, essa revolução não se dedicava à transformação social, como acreditavam Brecht, Piscator ou Meyerhold, ela dedicava-se à mudança psicológica do homem através da libertação dos espíritos inquietantes que estavam aprisionados na sua alma. As preocupações simbolistas e surrealistas são, desta forma, levadas ao extremo por Artaud. Ele procurava atingir sensorialmente o espectador, levando-o a alcançar estados de catarse. Este não pretendia ser um teatro direccionado para o intelecto, este era um teatro mágico, voltado para os sentimentos obscuros e recalcados, levando à libertação do homem interior. Este teatro não procurava a arte ou a beleza, procurava antes, o retorno à vida. Por isso, chamou-lhe Teatro da Crueldade (1932), porque não há nada mais *cruel* do que nos colocarmos a nu perante nós próprios e perante as nossas fragilidades. Artaud encontrou uma outra forma de fazer teatro, onde o reencontro com o ritual se tornou no objectivo mais sagrado, recolocando, desta forma, o teatro no seu respectivo lugar, devolvendo-o às suas origens. Por isso, não é de estranhar que o texto, tal como o conhecemos hoje, tenha sido posto de lado. As frases escritas para serem articuladas pelos actores não encontravam lugar num espaço de culto como são os rituais, por isso eram esmiuçadas até ser descoberto o seu verdadeiro sentido: o sentido obscuro. E de frases articuladas, eram transformadas em sons, que podiam ser gemidos, gritos ou risos. A musicalidade das sensações despertava no espectador outros estados, e desta forma, o teatro tornava-se numa espécie de arena, onde, actores e espectadores, se contagiavam numa espécie de catarse conjunta. Era este o sonho de um Teatro Sagrado.

Contudo, Artaud não rejeita o texto, ele apenas reivindica a liberdade criativa do encenador no acto da encenação. Ele afirma ser impossível que todos os encenadores consigam construir o mesmo espectáculo a partir do mesmo texto, porque cada texto ou mesmo cada palavra encerra em si infinitas possibilidades.

Para Artaud, o texto serve, não de orientação, mas de instrumento para uma

materialidade sonora ou para um impulso físico, pois o teatro deve ser uma arte autónoma, não se podendo, por isso, sujeitar à literatura. Deve abarcar tudo o que é puramente teatral e excluir o “significado”. O teatro é, por excelência, um lugar catártico do espectador, onde as suas emoções devem ser estimuladas e agitadas. As palavras apenas serão usadas no sentido encantatório e mágico, em função da sua forma e não do seu significado.

O teatro de Artaud sofreu influências fortíssimas do teatro balinês. Na sua obra *Le Théâtre et son Double (O Teatro e o seu Duplo, 1938)*, Artaud faz variadas referências à simplicidade e à qualidade do gesto dos actores, à pura teatralidade da acção e ao recurso a textos oriundos dos contos tradicionais. O Teatro Balinês é, para ele, o resultado mais puro da forma teatral, cujo objectivo era apenas despertar as emoções e a mente do espectador. Por várias vezes, Artaud comparou o teatro balinês ao teatro ocidental e o principal erro que encontrou foi a dependência do *significado* que o povo ocidental demonstrava ter. Ou seja, os grandes obstáculos à teatralidade são, na sua opinião, o autor e a literatura, à qual o teatro nunca se deveria subordinar. A linguagem do teatro tinha, obrigatoriamente, de mudar porque ela dirige-se aos sentidos. Deveria, pois, ser uma linguagem encantatória:

A representação teatral em Bali, que vive da dança, do canto, da pantomima, da música, - e também, em medida muito reduzida, do teatro psicológico tal como o compreendemos no Ocidente – restitui o teatro ao seu destino original, de criação autónoma e pura, numa perspectiva de alucinação e medo.

(...) De facto, aqui as situações são apenas um pretexto. O drama não se desenrola como um conflito de sentimentos, mas sim como um conflito de estados de espírito. (...) O povo de Bali apreendeu (...) a ideia de um teatro puro, onde tudo, tanto a concepção como a realização tem valor, e existe em proporção ao grau de objectivação que obtém no palco. Demonstra-se assim vitoriosamente a preponderância absoluta do encenador cujo poder criador elimina as palavras.⁴⁹

Talvez Artaud nunca tenha atingido verdadeiramente os seus objectivos, porque apesar de ser fácil direccionar um grupo de actores para um mesmo fim, é mais difícil convencer um grupo de espectadores anónimos, que mudam de dia para

⁴⁹ Antonin Artaud, *Teatro e o seu Duplo*, tradução de Fiana Hasse Pais Brandão, Fenda Edições, Lisboa, 1996, pp. 53-54.

dia, a sentirem a mesma necessidade de catarse, a mesma disponibilidade de se desnudarem psicologicamente e de libertarem os espíritos que os aprisionam. Todavia, as suas experiências foram fundamentais para os grupos que o sucederam. Nunca mais o teatro foi o mesmo. Foi motivo de inspiração para os trabalhos de protesto de Arthur Adamov (1908-1971) contra as obras de cariz psicológico que infestavam os palcos, e foi uma influência decisiva no Living Theatre e uma grande inspiração para Peter Brook.

Arthur Adamov (1908-1971), não gostou de ver o seu trabalho catalogado como *Teatro do Absurdo* pois este era um teatro que reflectia a vida, e a vida, para si, não era absurda, era apenas difícil. Inicialmente, a sua direcção artística em muito tendia para a de Artaud, pois a sua procura assentava num teatro vivo que libertasse os gestos, as atitudes e a natureza do corpo da hegemonia do texto e das suas convenções, na tentativa de encontrar a pureza da arte de representar. Esta sua busca foi desencadear na consciência de que o teatro podia e devia ser uma arma de transformação social, e rapidamente depositou a sua admiração num outro revolucionário da arte teatral: Brecht. Era o regresso ao teatro político, e na década de 50, Adamov acreditava que o teatro tinha o poder de revelar ao público a possibilidade na mudança comportamental na sociedade, demonstrando que no mundo existem factos que são curáveis e factos que são incuráveis, sendo o incurável a inevitabilidade da morte e o curável a transformação do homem.

Os anos cinquenta foram ricos em experiências ao nível dramaturgico. Além de Arthur Adamov, também Samuel Beckett (1906-1989), Eugène Ionesco (1912-1994) e Jean Genet (1910-1986) fizeram experiências onde a comunhão entre o cómico e a tragédia surgiram como uma nova abordagem ao estado social do mundo. Tal como referi anteriormente, a designação Teatro do Absurdo não foi bem aceite entre os dramaturgos, que viam nas suas obras, não uma incongruência dramaturgica, mas a projecção da realidade da vida. O *Absurdo* estava nessa realidade, ou seja, nos homens. É certo que esta nova linguagem era – e ainda hoje é – estranha em termos conceptuais. Mas será absurda? Talvez. Mas sobretudo, procurava ser uma linguagem de “dentro”, como chamou Ionesco, uma linguagem que retratasse os sentimentos obscuros da sociedade, os desejos recalcados do homem. Esta nova abordagem dramaturgica dá uma importância aos objectos de cena nunca antes

vista. O cenário ganha uma força dramática que condiciona as personagens (por exemplo, em *Os Dias Felizes* de Samuel Beckett, Winnie é aprisionada no próprio cenário, ou em *As Cadeiras* de Eugène Ionesco, cujas personagens o Velho e a Velha vivem num mundo cheio de cadeiras ocupadas por personagens por eles imaginadas, que lhes atulham a casa e a vida) e os adereços, os figurinos, a luz e até a música são de tal modo pré-definidos que se torna praticamente impossível fugir à proposta do autor. Veja-se, também outro exemplo, *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, em que seria difícil imaginar um Estragon e um Vladimir sem chapéu de coco e sem uma árvore para co-habitarem. As personagens são construídas tendo em conta o ambiente que as envolve e aquilo que elas são. É verdade que este novo dramaturgo vem condicionar de uma forma absoluta o encenador, mas também é verdade que na sua escrita existe uma consciência do valor dramático dos elementos que compõem a cena. O actor e a articulação da palavra deixam de ser o foco. É certo que existe um texto que para ser levado a cena tem de ser respeitado e cumprido, mas é um texto que, contrariamente ao que era comum, exige a disponibilidade e a seriedade da entrega do actor em relação ao seu trabalho. Aqui, o actor tem obrigatoriamente de compreender o que está por detrás do texto, por detrás do seu figurino, da sua movimentação (tão exaustivamente definida pelo dramaturgo), da sua relação com o público. Quem sou eu? O que faço aqui? Onde estou? O que é que eu pretendo dizer com isto? O que é que o outro quer dizer com aquilo? Todas estas perguntas são essenciais para a compreensão daquilo a que foi designado por *Teatro do Absurdo*. Sem esta compreensão, serão só mesmo palavras sem nexos. Mas quando paramos para as escutar, encontramos um sentido perturbador e desconcertante.

Hamm – Fiz-te sofrer demasiadamente. (Pausa) Não é verdade?

Clov – Não, não é isso.

Hamm – (Ofendido) Não te fiz sofrer demasiadamente?

Clov – Sim, fizeste.

Hamm – Ah, bom! (Pausa. Friamente) Perdão. (Pausa) Pedi-te perdão.

Clov – Eu ouvi. (Pausa) Sangraste?

Hamm – Menos. (Pausa) não está na hora do meu calmante?

Clov – Não. (Pausa)

Hamm – Como vão os teus olhos?

Clov – Mal.

Hamm – Como vão as tuas pernas?

Clov – Mal.

Hamm – Mas tu podes andar...

Clov – Posso.

Hamm – (Com violência) Então, anda. Anda! (Clov vai até à parede do fundo, apoiando-se nela com as mãos.) Onde estás?

Clov – Aqui.

Hamm – Vem cá. (Clov volta ao seu sítio, junto ao cadeirão.) Onde estás agora?

Clov – Aqui.

Hamm – Porque é que não me matas?

Clov – Não conheço o segredo que abre o cadeado da despensa. (Pausa).⁵⁰

Há em Beckett uma visão extremamente positiva das situações negativas. Em *Endgame* assistimos ao diálogo entre quatro personagens, todas elas aprisionadas: Nagg e Nell são um casal e estão separados e encerrados, cada um num bidão. Dependem de Hamm, que por sua vez está numa cadeira de rodas. O tempo foi-lhe tirando capacidades, tais como a visão e a locomoção, factos que não lhe vieram retirar o poder que exerce sobre Clov: um filho adoptado e, ao mesmo tempo, servo que o odeia, mas de quem depende. A forma como Beckett nos apresenta este drama é de uma leveza e de uma conformidade que se torna perturbante. É neste conflito entre um “sim” que é dito por uma personagem mas que nos soa, como um “não”, que Beckett nos quer. Isto é, ele procura levar a impaciência e a vontade de gritar “Basta!” a uma sociedade que precisa de acordar.

Entretanto, nos Estados Unidos surge a companhia que melhor viria a identificar-se com os ensinamentos de Artaud: o Living Theatre, que Peter Brook, descreve em *O Espaço Vazio*, como:

[O Living Theatre] é especial em todos os sentidos da palavra. É uma comunidade nómada, que anda pelo mundo em consonância com as suas próprias leis, e frequentemente em dissonância com as leis dos países onde acabam por parar. Proporciona um modo de vida completo a cada um dos seus membros, cerca de trinta homens e mulheres que vivem e trabalham juntos; fazem amor, têm filhos, representam, inventam peças, fazem exercícios físicos e espirituais, partilham e discutem tudo. O mais importante é que eles são uma

⁵⁰ Samuel Beckett, *Fim de Festa*, tradução de A. Nogueira Santos, Editora Arcádia, Lisboa, (s/d), pp. 158-159.

*comunidade; mas são-no porque têm uma função especial (...). Essa função é representar. Sem ela, o grupo acabaria por desaparecer: eles representam porque o acto e o facto de representarem equivalem a uma grande necessidade partilhada. (...) O acontecimento teatral é o apogeu e o centro da sua pesquisa. Sem o público, no entanto, os seus espectáculos perderiam a substância.*⁵¹

De facto a sua relação com o público foi sempre muito particular. O seu objectivo era unir o espaço teatral, fundindo os espectadores com os actores. Se o Living Theatre tivesse conhecido o trabalho de Artaud no início da sua formação, dir-se-ia que o último influenciou determinantemente as motivações de Judith Malina (1926) e de Julian Beck (1925-1985), mas tal não aconteceu. O Living Theatre só conheceu o percurso de Artaud anos mais tarde, mas a identificação foi imediata. Em ambos existia a preocupação de não limitarem a sua arte a uma simples exposição perante o espectador, eles queriam mais, queriam agir sobre o próprios nervos do espectador, levá-lo a implicar-se no acto teatral, atingindo o seu espírito. O palco deixou de ser um espaço de divertimento para se tornar num espaço queurgia ser preenchido de sensações, de catarses, de vida, porque depois da libertação dos tais espíritos agrilhoados, chegaria a hora do auto-conhecimento, da paz, do amor e da alegria em se ser quem é. Para tal, ambos procuraram uma linguagem própria que canalizasse estes estados, a tal *linguagem encantatória* de Artaud.

É o teatro do despertar, que coloca o espectador no centro da acção para ser dilacerado pela encenação. Tal como Artaud, o Living Theatre tinha a necessidade de fazer com que o público sentisse a urgência de assistir a um espectáculo de teatro, uma urgência que desse sentido a esse ritual.

Nas terras por onde passaram, a comunidade Living Theatre nem sempre foi bem recebida, mas marcou sempre as questões: O que é o Teatro? Qual é a sua função? Quais são os limites entre espectador e actor? Quais são os limites da área de representação? E da mente humana? Será que existem?

Em extremo, o Living podia ter passado sem Artaud. Bastar-lhe-ia ter seguido a sua tendência natural. Mas a descoberta da obra de Artaud teve um valor estimulante insubstituível.

⁵¹ Peter Brook, *O Espaço Vazio*, tradução Rui Lopes, edição Orfeu Negro, Lisboa, 2008, pp. 87-88.

*E também de confirmação, de encorajamento. O vanguardismo do Living, no início, era relativamente racional.*⁵²

Os anos 60 foram para o teatro americano um período de experimentação únicos. À imprensa, começaram a chegar artigos que deram a conhecer o trabalho que estava a ser realizado no velho continente, alguns deles já bastante datados. Mas foi desta forma, que a América ficou a conhecer Artaud, Grotowski, Brecht, Genet, Ionesco, Adamov, Vilar, entre outros.

Jerzy Grotowski (1933-1999) foi dado a conhecer através de um artigo do seu discípulo Eugénio Barba (que durante esta década fundou o Odin Teatret (1964), vindo a tornar-se na figura mais importante do teatro antropológico, internacionalmente). Este polaco estava a tentar encontrar um novo teatro (de certa forma inspirado em Appia, Craig e Meyerhold) que ressuscitasse a tradição ritualista do teatro. Grotowski impõe-se na cena teatral enquanto director do Teatro Laboratório. Tal como o nome indica, o seu trabalho assenta na pesquisa de um teatro, onde o actor ocupa o lugar central. No seu laboratório, desenvolveram-se várias experiências, chegando-se à conclusão que o teatro apenas necessitava do actor e do espectador. Tudo o mais seria acessório. Daí nasceu a designação de Teatro Pobre. Onde os outros se queixavam da falta de dinheiro, usando-o como argumento para desculpar os maus trabalhos, Grotowski descobria motivos de inspiração artística. Para ele, o teatro teria de ser despojado de artifícios e devia centrar-se na sua verdadeira essência: servir de meio para que cada indivíduo pudesse atingir o auto-conhecimento, aproximando-se da hipótese de salvação. O actor disponibilizava o seu corpo, as suas sensações e a sua mente para a descoberta deste novo ritual, pois as ferramentas que possuía encerram-se em si mesmo. Sendo assim, o actor deixava-se *penetrar* pela personagem, oferecendo-lhe o seu corpo para a sua materialização, numa espécie de sacrifício. Este sacrifício é a sua dádiva ao espectador. O Teatro é um templo onde o ritual acontece e nesta relação entre actor e espectador era trabalhado um texto, que tinha como objectivo atingir a intimidade sensorial do espectador. Mas esse texto não podia ser um texto qualquer, ele tinha de conter experiências reconhecíveis por todos os actores e

⁵² Pierre Biner, *O Living Theatre*, tradução Forja, Forja Editora, Lisboa, 1976, p. 46.

espectadores, ou seja, experiências que estivessem cristalizadas no ser humano. Refiro-me a uma memória cultural que está enraizada no ser humano. Os textos escolhidos por Grotowski estão, por isso, carregados de uma dimensão mitológica e povoados por personagens-arquétipos.

Todavia, tal procura não significa que Grotowski fosse um defensor da palavra do autor, muito pelo contrário: Grotowski desconstruía o texto e alterava-o e de acordo com as exigências de cada pesquisa, ficando, contudo, intacta, a intenção do autor. Ludwik Flassen, conselheiro do Teatro Laboratório, em 1964, publicou, em *Pamiętnik Teatralny*, a seguinte descrição sobre o tratamento do texto que Grotowski fez no seu espectáculo *Akropolis*:

O drama de Wyspianski foi modificado em certas passagens para se ajustar aos instintos do encenador. As poucas interpolações e alterações do texto original não modificam, no entanto, o estilo do poeta. O equilíbrio do texto foi, contudo, um tanto alterado pela repetição deliberadamente obsessiva de certas frases como «a nossa Akropolis» ou «o cemitério das tribos». Justifica-se tal liberdade por serem estas frases os motivos à volta dos quais a peça se organiza. O prólogo é um fragmento de uma carta de Wyspianski, em que ele se refere à Acrópole como o símbolo do apogeu de uma civilização.

*De todas as peças que Grotowski dirigiu, Akropolis é a menos fiel ao original literário. O estilo poético é a única coisa que pertence ao autor. A peça foi transposta para o palco em condições cénicas totalmente diferentes das que foram previstas pelo autor. Numa espécie de contraponto, foi enriquecida com associações de ideias que põem em relevo, como resultado secundário do projecto, uma concepção específica da técnica: a matéria verbal da obra foi transplantada e enxertada nas vísceras de um dispositivo cénico alheio. A transplantação teve de ser feita de modo a que as palavras parecessem brotar espontaneamente das circunstâncias impostas pelo teatro.*⁵³

A forma como Grotowski se apropriou do texto está intrinsecamente ligada à procura que este fez do trabalho do actor e da sua relação com o espectador.

(...) A representação é concebida como uma paráfrase poética de um campo de extermínio. A interpretação literal e a metáfora misturam-se como num sonho diurno. A regra do Teatro Laboratório é distribuir a acção por todo o teatro e por entre o público. Não se

⁵³ Jerzy Grotowski, *Para um Teatro Pobre*, tradução de Rosa Macedo e J. A. Osório Mateus, Forja Editora, Lisboa, 1975, pp. 57-58.

*pretende, no entanto, que os espectadores tomem parte na acção. Para Acrópolis, resolveu-se que não haveria contacto directo entre actores e espectadores: os actores representam os iniciados na derradeira experiência – são os mortos; os espectadores representam os que estão fora do círculo dos iniciados, permanecem na corrente da vida quotidiana – são os vivos. Esta separação, aliada à proximidade dos espectadores, contribui para a impressão de que os mortos nascem de um sonho dos vivos. As criaturas são de pesadelo e parecem movimentar-se em cima dos espectadores adormecidos, por todos os lados. Aparecem consecutiva ou simultaneamente em diferentes lugares, criando uma sensação de vertigem e de ubiquidade obsidiante.*⁵⁴

Esta experiência de Grotowski com o texto e simultaneamente com o actor e com o espectador teve um impacto significativo na evolução do teatro, tanto ao nível da criação de textos a partir de improvisações como na consciência do lugar do espectador no espaço cénico, como da noção de teatro ritualista, onde o actor oferece o seu trabalho ao espectador como uma cerimónia.

O trabalho de Grotowski em muito se assemelhava ao de Artaud, e juntos influenciaram uma nova forma de teatro que veio desconstruir a lógica a que o público estava habituado, a esta nova forma deu-se o nome de *happening*:

*Quando foi inventado, o happening pretendia ser a criação de um pintor – que, em vez de usar tintas e telas, ou cola e serradura, ou objectos sólidos, construía determinadas associações e formas usando as pessoas como material. Tal como um quadro, o happening é pensado enquanto um novo objecto, uma nova construção que encontra lugar no mundo, que enriquece o mundo, que é adicionado à natureza e que passa a existir a par da vida quotidiana.*⁵⁵

O *happening* estava para o teatro assim como a colagem estava para as artes plásticas, ou seja, a sua estrutura era propositadamente ilógica, uma vez que era definida segundo as intenções do artista. O público que assistia a um *happening* sabia apenas que tinha de estar disponível para o acontecimento. Tudo podia acontecer. O objectivo era surpreender constantemente o espectador. Em Outubro de 1959, Allan Kaprow (1927-2006), por considerar imprescindível aumentar a

⁵⁴ Ibidem, pp. 59-60.

⁵⁵ Peter Brook, *O Espaço Vazio*, tradução de Rui Lopes, Editora Orfeu Negro, Lisboa, 2008, p. 79.

responsabilidade do público perante um espectáculo, constrói *18 happenings in 6 parts*, apresentada na Reuben Gallery, em Nova Iorque. Esta foi uma das primeiras oportunidades que um público mais amplo teve para assistir ao vivo a um evento que até ali apenas ocorria entre artistas e em privado. Kaprow começou de imediato a preparar o público para uma série de *happenings*, partindo do convite. Assim, enviou uma série de convites que incluíam a seguinte afirmação: “O público fará parte integrante dos *happenings*; irá vivenciá-los simultaneamente.”⁵⁶

Pouco tempo depois, alguns dos convidados receberam ainda um outro bilhete que trazia pedaços de fotografias, de papel, de madeira e um outro bilhete que dizia: “Esta obra vai desenrolar-se em três salas, cada uma de tamanho e características diferentes. [...] Alguns convidados também actuarão.”⁵⁷

Os espectadores que compareceram ao *happening*, depararam-se com uma sala dividida em três espaços com paredes de plástico, cada um dos espaços tinha cadeiras dispostas em posições desiguais, obrigando cada espectador a observar de um prisma diferente. Cada espectador recebeu um programa com três cartões agrafados que diziam:

*A performance está dividida em seis partes. Cada parte inclui três happenings que ocorrem ao mesmo tempo. O início e o fim de cada um serão marcados por uma campanha. No final da performance, a campanha soará duas vezes. (...) Não haverá aplausos após cada unidade, mas poderão aplaudir depois da sexta unidade, caso queiram fazê-lo.*⁵⁸

O público que tinha sido nomeado para integrar o elenco assumiu os seus lugares e deu-se início ao espectáculo. Apesar de Kaprow ter anunciado que este era um espectáculo sem nexos e que nascia do acaso, do espontâneo, a verdade é que para o preparar, foram realizados ensaios, onde ao longo de duas semanas os *happenings* foram trabalhados minuciosamente para que, no contacto com o público, não falhassem.

Os textos, a estrutura do enredo, o clímax e o desfecho foram substituídos por

⁵⁶ Allan Kaprow, in RoseLee Goldberg, *A Arte da Performance do Futurismo ao Presente*, tradução de Jefferson Luiz Camargo, adaptação e revisão de Carla Oliveira e Rui Lopes, Editora Orfeu Negro, Lisboa, 2007, p. 162.

⁵⁷ *Ibidem*, p.162.

⁵⁸ *Ibidem*, pp.162, 163.

uma estrutura compartimentada, onde o objectivo estava longe de assentar numa lógica dramaturgica. O *happening* é dirigido ao público e à constante alteração do seu espírito e disposição, numa tentativa de implicá-lo, de uma forma directa, no acto teatral.

Tadeusz Kantor (1915-1990), um dos encenadores mais importantes do panorama polaco, depois de Grotowski, desenvolveu uma nova abordagem teatral, onde de uma forma harmoniosa, juntou os *happenings* e a teoria do *acaso* ao texto dramático. Aqui, o texto passou a ser adaptado ao ambiente que o espectáculo pedia, tendo como objectivo chocar e escandalizar o público na tentativa de o despertar para formas desconhecidas do *significado*. Ou seja, propor ao espectador novas formas de raciocínio. Para Kantor, o teatro deveria ser o reflexo da vida, devendo, por isso, prescindir de um lugar exacto, de uma construção lógica e de um propósito concreto. Após os anos 70, Tadeusz Kantor aprimorou esta teoria e passou a colocar manequins por entre os actores, desta forma, a vida estaria lado a lado com a morte. A ideia de colocar os manequins em cena não surge como meio de substituição do actor, pelo contrário, o manequim servia de duplo do actor, simbolizando a morte do actor vivo, enquanto os corpos dos actores simulavam a morte, levando o espectador a confundir o actor com o manequim. Este confronto entre o familiar e o estranho e o morto com o vivo foi um dos principais objectivos de Tadeusz Kantor.

Stanislavski, Appia, Craig, Meyerhold, Artaud e Grotowski, influenciaram a cena teatral de uma forma decisiva. Muitos criadores beberam das suas experiências para desenvolverem os seus projectos. A sua influência, ainda hoje é marcante, sendo no entanto difícil mantermo-nos fiéis a um só movimento ao longo da nossa vida artística. Não é, pois, de admirar que assistamos a declarações como a do grande génio Peter Brook, que afirma sofrer influências tanto de Artaud como de Brecht (para além de desenvolver o seu projecto, já por si tão especial). Isto acontece porque vivemos num tempo onde tudo acontece muito rapidamente e onde as verdades de hoje já não são suficientes amanhã.

Depois de passarmos mais de 130 anos a assistir à procura da razão da existência do teatro e o seu lugar na sociedade e na vida de cada um, os anos 80 surgem como o início da exploração teórica sobre as mesmas questões, uma teoria

que aborda o lado sociológico e antropológico da questão. Sociólogos, antropólogos e historiadores das artes representativas, como Erika Fischer-Lichte, Anne-Marie Gourdon ou Patrice Pavis, desenvolveram vários estudos na tentativa ora de encontrar as raízes do que nós somos ora na necessidade de compreender as nossas acções no dia-a-dia.

Em Portugal, até aos anos 30, tentou-se implantar na cena portuguesa do Teatro Nacional D. Maria II, com Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, os grandes textos europeus que reflectiam as inquietudes sociais. Todavia, como entre os anos 30 e 40, o nosso país estava a passar por uma adaptação aos condicionalismos político-sociais impostos pelo Estado Novo, foi-se fechando, progressivamente, ao que se ia fazendo pelo resto da Europa. Autores dramáticos foram presos, julgados e proibidos de exercerem a sua profissão, a censura confiscava e proibia a edição de obras literárias. Para que um texto de género de literatura dramática fosse levado à cena, tinha de passar por uma forte observação feita pela Comissão de Censura, que cortava e alterava o texto conforme se adaptava melhor às exigências do Novo Estado. Mesmo assim, muitas eram as vezes que, após a montagem do espectáculo, este era proibido de ser representado por ofender a integridade pública.

O 25 de Abril de 1974 veio devolver aos cidadãos e aos artistas o direito de serem livres de se expressarem.

Hoje, em Portugal, as manifestações artísticas estão a par de tudo o que se desenvolve no resto do mundo. As deslocações por iniciativa própria e as participações em encontros ou festivais, permitem-nos manter um diálogo com os outros artistas e compreender o que se passa no nosso país. Esta abertura proporciona uma variedade de espectáculos que abrangem vários públicos. Permitindo que companhias como o Teatro da Cornucópia desenvolva um trabalho mais próximo do texto dramático, ou que o Teatro Meridional procure um teatro voltado para as raízes do ser humano, ou que o Teatro o Bando explore a cultura portuguesa, ou que ainda o Teatro Praga busque uma relação de *choque* com o público. Esta é uma liberdade que nos permite criar sem preconceitos.

Sendo o teatro uma das manifestações sociais e artísticas mais antigas, não é de estranhar que ainda hoje movimente artistas e espectadores, e com eles curiosos que tentam interpretar este fenómeno. Todavia, por mais que se tente encontrar a

resposta, seja no palco, seja fora dele, existe qualquer coisa de inatingível que faz com que o teatro seja eternamente alimentado e, por isso, tão enigmático. Estou a falar de Sensações. O teatro vive de uma relação que é estabelecida, em primeira instância, entre o actor e o espectador e daqui resultam sensações individuais que se contagiam em grupo e que se transformam em cada representação. Esta coisa inatingível, que pertence ao verbo *Sentir* faz parte da condição humana desde sempre e sempre fará. Tal como o teatro viverá enquanto existirem actores e espectadores.

Foi essa necessidade de compreensão de *O que é o Teatro?* que fez com que a figura do encenador passasse a ter a importância que hoje tem, sendo o autor da peça apenas mais um elemento que o teatro alberga.

É de facto impressionante observarmos a quantidade de obstáculos que o encenador teve de ultrapassar para poder chegar ao século XXI com a autonomia que hoje lhe assiste para poder transformar um texto e escrever livremente a sua escrita cénica.

A reflexão que hoje me proponho fazer, como já tive oportunidade de referir, assenta nas etapas que são necessárias de acautelar quando nos propomos a adaptar não um texto literário de género dramático, mas um texto literário de género NÃO dramático e levá-lo à cena.

Hoje em dia o público já está mais familiarizado com os movimentos de vanguarda nas artes, e, por isso, dificilmente se impressiona com adaptações desta natureza. A não ser, claro, que esta não tenha sido devidamente preparada pelo encenador para poder ganhar vida no palco.

III. O ENCENADOR, O POETA DA CENA

Questa Sera si Recita a Soggetto ou Esta Noite Improvisa-Se

Em 1929, Luigi Pirandello termina, em Berlim, uma trilogia a que deu o nome de Teatro-no-Teatro. Esta trilogia, composta por *Sei Personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa Sera si Recita a Soggetto* (traduzido para português como *Esta Noite Improvisa-se*), teve como objectivo desvendar o processo teatral ao público geral, utilizando as fraquezas e os conflitos inerentes a um processo criativo, enquanto matéria dramática. De uma forma humorística, Pirandello confronta o público com actores despidos de personagens, com personagens sem corpo de actores e até, com falso público, disseminado por entre o verdadeiro. Confronta-o ainda com a nudez do teatro, exibindo palco e plateia sem qualquer artifício, utilizando, na maior parte do tempo, a luz geral, revelando uma sala sem magia e sem barreiras entre o público e a cena. É quebrada, definitivamente, a Quarta Parede de Antoine. A sala de espectáculos abre-se nos dois sentidos e é dada a oportunidade ao espectador de se manifestar e de intervir, ainda que sendo estimulado por *artefactos*!

Pirandello assume o jogo do actor e a reacção do público na tentativa de descodificar o mistério do teatro, conduzindo o espectador à mesma reflexão. Será o teatro um espaço de vivências, onde o actor, para atingir sensorialmente o espectador, tem de sentir verdadeiramente as emoções da personagem? Ou será o teatro um espaço de fingimento, onde o espectador é levado a acreditar numa emoção recreada e interpretada pelo actor?

Afinal o que é a realidade e o que é a ficção? Onde é que reside a *verdade* no teatro? Pirandello baralha sistematicamente a atenção do público na tentativa de o afastar das convenções teatrais previamente estabelecidas. Aqui já não há hierarquias, aqui o actor é exposto enquanto fingidor e o espectador já não é passivo. Ele age porque ele sente. As suas emoções são atingidas através da ficção. Nas duas primeiras obras desta trilogia, Pirandello já tinha explorado o *incidente preparado* em cena, mas é em *Questa Sera si Recita a Soggetto* que a *imprevisibilidade encenada* ganhará mais contornos, e onde a relação entre

espectador e actor se mescla de uma forma mais assumida. Ou como observa Pedro Barbosa: *“Do teatro para...”* [Pirandello] *chegou ao “teatro com...”*.⁵⁹

Nesta comunhão entre espectáculo e espectadores, Pirandello procura partilhar com o público muitas das questões que ele próprio tenta resolver enquanto profissional de teatro. No excerto que abaixo exponho, o autor faz referência ao papel do autor na encenação e à importância da existência de um encenador criador, realçando a necessidade do teatro ser o espaço da escrita do encenador em contraponto com a escrita literária do autor. É curioso ser justamente Pirandello, um autor originário da escrita literária – Pirandello era novelista – que vem questionar o papel do autor na montagem de um espectáculo. E é aqui, em *Questa Sera si Recita a Soggetto*, que o autor vê o seu nome anulado do cartaz, por se tratar de uma *Improvisação*. Doutor Hinkfuss, a personagem de encenador deste espectáculo, apresenta um *canovaccio* aos seus actores, como ponto de partida para a improvisação. Este *canovaccio*, que era baseado numa novela sua – do próprio Pirandello – *Leonora, addio!*, pretendia recuperar a tradição da *Commedia dell’Arte* na cena teatral, estimulando o trabalho do actor na construção da personagem.

O DOUTOR HINKFUSS

(...) O único responsável sou eu.

Peguei numa novela sua [Pirandello], como podia ter pegado numa de outro autor qualquer. Preferi uma sua porque de todos os autores dramáticos é talvez o único que mostrou entender que a obra de um escritor termina no momento exacto em que acabou de escrever a última palavra. Responderá por esta sua obra perante o público dos leitores e da crítica literária. Não pode nem deve responder perante os espectadores, nem os senhores críticos dramáticos, que julgam aquilo que vêem sentados num teatro. (...) Porque no teatro a obra do escritor deixou de existir.

A criação cénica que eu possa ter construído (...) é unicamente de minha autoria. (...) A minha convicção funda-se em razões sólidas. A obra do escritor está aqui (mostra o rolo de papel.). E com ela o que é que eu faço? Transformo-a em matéria da minha criação cénica e sirvo-me dela como me sirvo do talento dos actores escolhidos para representar papéis segundo a interpretação que fiz deles; como também me sirvo dos cenógrafos, a quem mando pintar ou arquitectar e cena; e dos maquinistas que a põem de pé e dos electricistas que a

⁵⁹ Pedro Barbosa, *Aspectos da Renovação Dramatúrgica na Trilogia do Teatro-No-Teatro de Pirandello (II – Uma dramaturgia em busca da teatralidade)*, Centro de documentação e investigação teatral ESTC, Lisboa, em co-edição Academia Contemporânea do Espectáculo, Porto, 1993, p. 51.

iluminam; todos eles segundo os ensinamentos, as sugestões, as indicações que eu lhes terei dado.

Noutro teatro, com outros actores e outros cenários, com outra implantação da cena e outras luzes, concordarão comigo que a criação cénica será certamente outra. E não lhes parece ficar demonstrado com isto que aquilo que no teatro se julga nunca é a obra de um escritor (que é única, fixada no texto), mas esta ou aquela criação cénica que a partir dela foi feita, e uma sempre diferente da outra? (...).

O teatro (...) é a boca escancarada de uma grande máquina que tem fome: uma fome que os senhores poetas (...) cometem o erro de não saciar. Para esta máquina do teatro, como para outras máquinas enormemente e admiravelmente aumentadas e desenvolvidas, é deplorável que a fantasia dos... poetas, tão atrasada, já não consiga encontrar um alimento adequado e suficiente. Ninguém quer entender que o teatro é acima de tudo espectáculo. Arte sim, mas vida também. Criação, sim, mas duradoura, não: momentânea. Um prodígio: é a forma que se move! E o prodígio (...) não pode ser senão momentâneo.⁶⁰

O recurso à improvisação ou a anulação do nome do autor no cartaz não são simples provocações de Pirandello, elas anunciam um período repleto de movimentos de não sujeição do teatro ao texto literário, tais como os de Artaud, do Living Theatre, de Kantor ou de Grotowski, onde o texto é recriado em função do trabalho do actor. A criatividade é, desta forma, devolvida à cena e retirada da literatura, tal como acontecia na antiga *Commedia dell'Arte*.

Esta terceira obra da Trilogia *Teatro-no-Teatro* é, também, uma análise do processo de adaptação que uma novela sofre quando é transformada em texto de cena, revelando, de uma forma humorística, as preocupações da escrita cénica do encenador na adaptação tanto das cenas como dos ambientes recreados da novela.

O DOUTOR HINKFUSS

Não, não! Tirem tudo! Parem com esse ronco! Cortem! Cortem! Estou a pensar que se pode passar sem esta cena. Sim, o efeito é belo, mas com os meios que temos à nossa disposição, podíamos obter outros não menos belos, que fizessem avançar mais eficazmente a acção.⁶¹

Ou ainda...

⁶⁰ Luigi Pirandello, *Esta Noite Improvisa-se*, traduções revistas por José Maria Vieira Mendes e Jorge Silva Melo, Edições Cotovia, Lisboa, 2009, p. 169-171.

⁶¹ Luigi Pirandello, *Esta Noite Improvisa-se*, prefácio e tradução de J. A. Osório Mateus e Luís Miguel Cintra, Edições Estampa, Lisboa, 1974, p. 104.

*Na escuridão apenas atenuada pelo luz vacilante da vela, o Doutor Hinkfuss preparou um delicadíssimo efeito: uma muito doce «iluminação de milagre» (luz psicológica), verde, como se fosse a emanção da esperança em que o milagre se cumpra. Tudo isto a partir do momento em que D. Inácia em frente de Nossa Senhora, que está colocada com a vela em cima da mesinha, começa recitar, com as mãos juntas e uma voz lenta e profunda, as palavras da oração como se esperasse que depois de cada uma a dor parasse.*⁶²

Questa Sera si Recita a Soggetto apresenta-nos um encenador ainda descontrolado, revelando alguma falta de experiência na liderança de um espectáculo, uma sátira à indefinição do papel do encenador, vivida na época.

Apesar da improvisação ser referida como a solução para a exclusão do autor, *Questa Sera si Recita a Soggetto* é escrito com didascálias minuciosas, capazes de orientar a escrita cénica ao milímetro, deixando poucos momentos específicos para o improvisado real, o que prova que a anulação do seu nome do cartaz não é mais do que uma provocação àqueles que acreditam que o autor é o mentor e orientador de uma criação teatral.

[Didascália:] *Estas palavras serão gritadas pelo Doutor Hinkfuss enquanto atravessa a sala e sobe os degraus que permitem que se suba da plateia para o palco. Volta-se agora para o público dominando com admirável rapidez o descontrolo dos seus nervos.*

*De fraque, com um fino rolo de papel debaixo do braço, o Doutor Hinkfuss tem o terrível e injustíssimo defeito de ser pouco mais alto que uma braçada. Mas disso se vinga arvorando uma indescritível cabeleira. Agita primeiro as suas mãozinhas, que com certeza também a ele inspiram um certo desprezo, de tão frágeis que são, e com dedinhos tão pálidos e peludos como lagartas, e depois diz sem tomar muito peso às palavras.*⁶³

Esta minuciosa descrição das acções das personagens poderá ter levado Pirandello a encontrar uma fórmula de escrita dramática autêntica. Ou seja, ao ser concebido com esta estrutura e com estes pormenores, o texto dramático carecerá tanto de corpo e de voz dos actores, como de um encenador que o encene, como de um cenógrafo que lhe conceba o espaço cénico, como de um figurinista, de um desenhador de luz, de um músico e de espectadores, pois os espectadores falsos só

⁶² Ibidem, p. 115.

⁶³ Ibidem, p. 31.

o serão se estiverem na presença de espectadores verdadeiros. Este é um exemplo de texto dramático que necessita da cena para estar completo.

O estilo de Pirandello rapidamente se espalhou pelos teatros europeus, onde as convenções do teatro passaram a ser postas em causa sistematicamente. Em Portugal, a moda veio a encontrar voz em António Pedro ou João Pedro de Andrade. Mas em breve a novidade se esgotou e as convenções retomaram o seu lugar, nunca existindo uma verdadeira interrogação sobre o real sentido das intenções de Pirandello.

IV. O ENCENADOR CRIADOR

A ideia de um Encenador enquanto criador que reúne todas as artes numa só nasceu com os simbolistas Craig, Appia e com o construtivista Meyerhold.

Nos dias de hoje é comum assistirmos a diferentes encenações do mesmo texto, encenações que muitas vezes se afastam radicalmente da proposta do autor. Mas nem sempre foi assim. Este facto só é possível porque, ao longo do século XX, a figura do encenador foi encontrando o seu espaço na criação de um espectáculo. No entanto, enquanto elemento novo da arte teatral, também o encenador teve de ultrapassar barreiras para impor o seu cunho.

A verdade é que os primeiros que recusaram a supremacia do autor tiveram de travar algumas batalhas para que hoje possamos criar com liberdade.

No final do século XIX, e apesar de já nos confrontarmos com a figura do encenador, a sociedade ocidental continuava, na sua maioria, a assumir o autor como a alma de um espectáculo.

Por isso, não é de estranhar que Meyerhold tenha surpreendido o público e a crítica com a estreia *Hedda Gabler* de Ibsen, a 10 de Novembro de 1906, espectáculo onde ignorou as indicações do autor e a localização que este fez do drama, com o objectivo de criar um interior expressionista. O palco foi subido e aproximado da ribalta. O cenário foi construído com painéis decorativos e simbólicos: os tons de azul e ouro-palha sugeriam o Outono e o fundo era azul claro, sugerindo o céu. Uma tapeçaria suspensa na parede, com os mesmos tons, representava uma mulher e um servo. Os bastidores laterais tinham rendas prateadas e os móveis brancos eram cobertos com tapetes azuis e dourados. Havia também um piano, um divã, uma poltrona e grandes vasos com crisântemos em cena, tudo em tonalidades brancas. Quanto aos figurinos, as cores eram simbólicas e cada personagem tinha a sua cor. Os bastidores serviam de entradas e saídas. Gestos e movimentos efectuavam-se com extrema economia de energias. Os actores desenvolviam jogos de cena de frente para o público: por vezes, eram distanciados ao máximo para aumentar a frieza. O silêncio, as poses congeladas, os olhares frios e os movimentos ritmados e simplificados ao máximo uniam-se a essa frieza. Falavam de frente, lenta e ritmadamente ou calavam-se. A interpretação que

Meyerhold fez da obra, levou-o a ser acusado de se sobrepor ao autor, fazendo prevalecer a sua vontade. Komissarjevskaja, o director, não gostou de ver o seu teatro utilizado como laboratório de experimentação teatral e despediu Meyerhold.

Já Craig, que viveu sempre revoltado por ser incompreendido numa sociedade que ainda não estava preparada para as suas ideias, afirmava que o próprio autor estava ao serviço do encenador. Para Craig, o encenador deveria procurar um texto como o maquinista procura os acessórios ou o luminotécnico a luz, porque ele é um criador e nada o obriga a respeitar as didascálias nem a integralidade dos diálogos ou a ordem das cenas. A encenação só poderia ser uma arte se operasse uma síntese coerente de todos os elementos que a constituem.

Appia vai mais longe na sua explicação da legítima liberdade do encenador perante o texto do dramaturgo, dizendo:

Se é um verdadeiro dramaturgo, toda a sua actividade tende para a representação da obra escrita: quer dirigir-se não só aos leitores, mas também aos espectadores. Como a representação se faz no teatro e não é aí que se elabora um manuscrito, o dramaturgo vê-se obrigado a distribuir a sua atenção entre um trabalho de que é senhor – o manuscrito da peça – e um processo que escapa à sua concentração cerebral – a encenação dessa mesma peça. (...) E parece evidente que é a coisa escrita no papel que deve possuir a elasticidade suficiente para se adaptar a dimensões que se apresentam como imutáveis.⁶⁴

É certo que esta minha reflexão assenta na relação entre texto de género literário não dramático e texto levado à cena, e tanto Meyerhold como Appia ou Craig referiam-se à relação entre Dramaturgo e Encenador, isto é, entre texto literário de género dramático e texto levado à cena. Mas não estarei eu a falar do mesmo? Isto é, da relação entre Autor e Encenador e da autonomia criativa que este último deverá ter em relação ao primeiro?

Os três falam da importância da interpretação que o encenador faz do texto escrito, daquilo que ele pretende construir em cena e da sua liberdade criativa. O encenador possui instrumentos que vão para lá da voz do actor e da palavra do autor. O actor não é um simples declamador do autor: ele é aquele que dá vida a

⁶⁴ Adolphe Appia, *A Obra da Arte Viva*, tradução e notas de ensaio de Redondo Júnior, Editora Arcádia, Lisboa, (s/d), pp. 125-126.

uma ideia provocada pelo autor. Não o faz, no entanto, sozinho: a Música, a Luz, o Cenário, os Figurinos e o Movimento ajudam a dar forma a um espectáculo. E é o Encenador, juntamente com o Dramaturgista, que orienta e harmoniza uma ligação que começa, efectivamente, no autor e que termina no público.

Não digo que o encenador só passa a ser criador quando ignora o autor. Se o fizesse, estaria apenas a utilizar as palavras e não a *dramaturgia do texto*. O encenador passa a ser um agente criador, quando tem uma interpretação pessoal não só da obra escrita, como da obra encenada, isto é, quando a escrita cénica tem a sua assinatura. O encenador tem de ter a capacidade de compreender a dramaturgia de um texto para, então, se desvincular da obra escrita de modo a dominar a obra cénica:

Então, coloquei-me numa posição especial face àquele texto, e se calhar, era uma posição menos visível. O lado inesperado é para mim muito importante. O conseguir descobrir naquela escultura um ponto de vista, um ângulo, que me permita desenvolver um discurso cénico a partir desse foco que eu fiz em relação àquele texto. Podia ter imensos focos mas coloquei-me sob aquele ângulo. Fui redutor, de alguma forma fui redutor porque não quis abarcar a história do autor, o que ele esteve a construir. Claro que muitas vezes procuro ler mais obras do autor para o compreender mas reconheço que não é esse o aspecto principal. É uma espécie de fonte de inspiração suplementar para encontrar outro tipo de recurso. Mas o principal é o texto que está escrito, ali. Por um lado, deve-se ter a capacidade de encontrar um ponto de vista, um foco, eu chamo-lhe muitas vezes um pretexto dramaturgico (que muitas vezes é uma imagem, uma temperatura, um ambiente). É preciso conseguir construir uma linha a partir daí. Quanto eu tenho a felicidade de, juntamente com as pessoas que me acompanham, encontrar esse pretexto aglutinador, e essa organização, que em si já é aberta, já conseguirei desenvolver um discurso que me ajudará a colocar em cena um texto. Nem sempre encontramos logo esse pretexto aglutinador, mas quando o encontramos, encontramos uma chave que muitas vezes é uma chave dramaturgica-espacial.

Não é um trabalho analítico sobre o texto. Primeiro tem de surgir um enigma por detrás desse texto (elemento aglutinador) que me fará questionar esse texto e criar a minha interpretação. (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 1-2.)

Quando o encenador escolhe um texto para o levar à cena é porque consegue reconhecer uma linguagem teatral, mesmo que não tenha uma ideia clara daquilo que irá ser o produto final. Os *motivos* que o conduzem a essa escolha variam de projecto para projecto e é nesse *motivo* (o tal *pretexto aglutinador* a que João Brites

se refere) que o encenador se deverá concentrar para desenvolver o seu trabalho. Daí que todos os textos possam ser levados à cena, desde que exista uma motivação.

Em Portugal, tal como em todo o mundo, existem muitos encenadores que se deixam contagiar pelo fascínio de colocar em cena um texto que foi pensado para suscitar a imaginação do leitor. Alguns desses exemplos são João Brites, do Grupo Teatro O Bando, e Natália Luíza e Miguel Seabra, ambos do Teatro Meridional. Para compreender melhor este universo do texto de género literário não dramático que é levado à cena, recorri à experiência dos dois grupos, a fim de conhecer as suas motivações e preocupações artísticas. E na sequência deste encontro, a actriz, encenadora e dramaturgista Natália Luíza revelou-me que as suas motivações assentam, não só na beleza literária de uma obra, mas sobretudo, no nível da comunicabilidade de cada texto:

Quando vou buscar a literatura de género não dramático faço-o porque este tem normalmente por trás não só a urdidura da linguagem, da literalidade, da beleza e da ressonância poética, e o lugar para onde o texto me projecta, mas principalmente, porque tem uma voz – do autor ou não. Por detrás do poema ou do conto tem de haver uma dimensão humana. Eu tenho de ver o homem que está por detrás do texto. Aquele texto tem de estar cheio de vozes capazes de comunicar. (Excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 2.)

Para Natália Luíza, o texto tem de ter uma Voz. Tem de ser capaz de comunicar com o outro (o leitor) e de saber contar uma história. Pois é a partir desse diálogo, que se estabelece com a Voz da obra escrita, que se poderá desenvolver uma relação com o espectador na obra encenada. Já João Brites afirma que muitas vezes é cativado apenas por uma frase:

Há uma relação com a sensibilidade e com o inexplicável. Há um lado afectivo e subjectivo que nos leva à escolha. Às vezes, basta uma frase para nos dominarem e que nos obrigam a fazer aquele texto. A frase da Sophia de Mello Breyner Anderson “la e vinha e a cada coisa perguntava que nome tinha.” é um exemplo de uma frase lapidar que pode bastar para ser o foco de um espectáculo. São frases que iluminam certos estados. (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 4.)

A verdade é que, tal como afirmei anteriormente, são vários os motivos que conduzem à escolha de um ou mais géneros literários. Esta prática desencadeia, por vezes, uma linha de trabalho que define projectos de criação de uma companhia, como é o caso de *Contos em Viagem*, que tem vindo a ser um dos caminhos desenvolvidos pelo Teatro Meridional. Miguel Seabra revelou-me o processo de criação deste projecto, que não é mais do que o resultado de uma recolha cuidada de contos orais ou escritos, inseridos no universo da literatura Lusófona, e que são dissecados e transformados em espectáculo de teatro. Esta prática, por possibilitar o estudo de diversos testemunhos literários (reflectidos em novelas, contos ou poemas), conduz o encenador a um conhecimento mais profundo da história de uma cultura ou de um acontecimento que pretende colocar em cena:

O projecto Contos em Viagem – que é uma ideia da Natália Luíza – está ligado à literatura em língua portuguesa. Ou seja, aqui contamos histórias enquanto viajamos por todos os países da lusofonia. Para tal, a Natália faz uma pesquisa da literatura que depois possa servir a cena. Procuramos autores de cada país (procurando partilhar e divulgar a literatura de cada país, mesmo a que é menos conhecida), depois é feita uma triagem tendo em conta aquilo que se pretende dramaturgicamente. Os textos destes espectáculos são feitos de extractos de romances, poemas, contos e literatura oral.

*É o grande amor e o grande respeito que a Natália Luíza tem pela língua portuguesa e pela palavra – a importância da palavra no acto de comunicar – que nos leva a assentar estes dois percursos do trabalho do teatro meridional [Um é a adaptação de romances para textos do género dramático e o outro, *Contos em Viagem*, resulta da junção de textos de naturezas diversas: poemas, contos de tradição oral, etc., e é adaptado para texto de cena], ao nível literário, em textos de género não dramático e a fazer adaptações dramáticas. (Excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 1.)*

Serão, sem dúvida, diferentes os níveis de dificuldade na abordagem de romances ou de poemas. No primeiro caso, a narrativa surge-nos, à partida, como uma história com princípio, meio e fim – uma estrutura habitual nos espectáculos de teatro e à qual o público já está familiarizado. A dificuldade, para o encenar, reside no ponto de partida que o encenador irá seleccionar, na determinação dos seus

objectivos artísticos, na escolha dos elementos que compõem a cena e na selecção das palavras do autor.

Na poesia, a situação é bem diferente. Estamos perante um género caracterizado pela subjectividade do poeta, que regularmente utiliza metáforas e um discurso sintetizado para descrever situações ou emoções – uma prática comum no movimento simbolista. Não deixa, contudo, de ser possível, como o pôde confirmar Eimuntas Nekrosius no espectáculo *The Seasons*, construído a partir do poema lituano do poeta Kristijonas Donelaitis (escrito entre 1765 e 1775) e apresentado em Portugal, no Teatro Nacional S. João em 2003. Aqui, Nekrosius trabalhou as emoções propostas no poema, com a finalidade de descobrir as situações e os ambientes do espectáculo. Resultado: o poema transformou-se numa escrita cénica poética exemplar, marcada pela música, pela cor, pela constante transformação cénica e pelo movimento dos actores. Esta é uma escrita que foi assinada, não por um poeta, mas por um encenador/poeta.

No entanto, apesar das diferenças existentes em todos os textos literários de género não dramático, há uma coisa que os une: o facto de pertencerem ao mundo da literatura. A sua natureza esgota-se na leitura. O facto de ser colocado em cena não implica que este texto necessite da cena para viver, antes pelo contrário, significa que suscitou na imaginação do encenador uma nova vida para esse texto, uma vida para além da expectativa do autor. É como uma segunda vida que se escapa dos domínios do criador. Mas a obra principal nunca deixa de existir.

Muitos textos literários de género não dramático já serviram de inspiração para várias áreas artísticas. O conto *Mar-me-Quer* do autor moçambicano Mia Couto, por exemplo, já serviu de base de trabalho para um espectáculo do Teatro Meridional, bem como para uma música do cantor João Afonso. Ambos os trabalhos assumiram o nome original do conto, mas isso não significa que sejam a mesma obra ou que sejam um plágio, porque são efectivamente obras de naturezas distintas. O conto do autor Mia Couto em nada foi afectado, antes pelo contrário, ele afectou e espicaçou a imaginação de outros criadores que, desta forma, arrastaram o universo literário do autor moçambicano para outros públicos. Segundo Miguel Seabra, o autor Mia Couto considera que as suas obras apenas lhe pertencem até ao momento em que são editadas. A partir daí passam a ser do domínio dos leitores.

Esta posição dá uma liberdade de interpretação que permite retirar do livro o que se quiser de acordo com a experiência e dimensão da vida de cada um. Muitas vezes, ele [Mia Couto] acaba por não se rever em espectáculos que são adaptados dos seus textos, como aconteceu recentemente numa versão do Mar-me-Quer feito por um grupo francês da ilha Reunião. Esta liberdade pode originar isso. Cada um pode “roubar” a alma do texto e conduzi-lo para onde quer. O Mia Couto nunca faria o Mar-me-Quer como nós o fizemos porque temos percursos e vivências diferentes da dele. O nosso Mar-Me-Quer é uma interpretação de uma companhia portuguesa, que vem de uma capital urbana na passagem do século XX para o XXI. (Excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 1.)

É por esta razão que se torna impossível a existência de duas adaptações iguais, uma vez que as vivências pessoais influenciam directamente a criatividade e os motivos que empurram cada criador para a adaptação cénica.

Tal como dizia Craig: “O que é preciso é que a encenação se harmonize com os versos ou a prosa do texto, com a beleza, com o seu sentimento.”⁶⁵ A partir do momento em que o encenador escolhe fazer determinado texto – e, neste caso, eu refiro-me a todos os géneros literários, incluindo o género dramático -, deverá procurar compreender as intenções do autor e o impacto que estas tiveram em si. Caso contrário, ele irá simplesmente utilizar a palavra desse texto e não o conteúdo. Nestes casos, estamos perante uma *transposição* da palavra lida para a palavra articulada e não de uma *adaptação* do texto. Ou seja, uma *adaptação* implica a existência de uma vontade de colocar em cena a interpretação que o encenador teve enquanto leitor. É enquanto leitor que a imaginação do encenador é estimulada, sendo, desta forma, estabelecida uma relação entre encenador e autor. A interpretação que o encenador faz da obra é que o levará a organizar os elementos cénicos, para que então consiga levar a sua interpretação à cena. Ou seja, o encenador deverá ser capaz de conduzir a tal Voz, a que Natália Luíza se referia, para cena, fundindo-a na sua.

Se nós escolhemos um texto é porque gostámos daquele autor, é porque achamos que a voz desse autor tem de estar integrada e integramos a voz dele na nossa própria voz. (Excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 3.)

⁶⁵ Edward Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, tradução Redondo Júnior, Edição de Eugénia Vasques, Sebentas – Coleção Teorias da Arte Teatral, CD-Rom, ESTC, Amadora, 2005, p. 67.

Quando falo de *transposição* da palavra escrita para a palavra articulada, refiro-me à apropriação da palavra e não da dramaturgia do texto. Isto é, quando um encenador pega nas palavras de um texto e lhe dá um outro sentido.

Eu não digo que o encenador não deva ter a liberdade de fazer com as palavras do texto aquilo que pretender. Isso seria contrariar a natureza da Arte, enquanto instrumento da projecção livre do pensamento. Mas neste caso concreto, é importante esclarecer que *transposição* e *adaptação* originam objectos artísticos diferentes. E que, no caso da *transposição*, estamos perante uma outra obra que foi construída com base nas palavras do autor e não na sua dramaturgia.

Enquanto a adaptação é a colocação da interpretação dramática que o encenador teve da obra, em cena.

Um texto escrito [literário de género não dramático] é semelhante a uma escultura, ora nós só podemos ver a escultura de um ângulo de cada vez. Não podemos estar a ver sob todos os ângulos. Nós temos de nos recolocar sob um ponto de vista. E depois, claro, se dermos a volta à escultura, que é um objecto tridimensional, começamos a descobrir os outros lados. Um texto é um bocado disso. Esse lado plurifacetado é o que me interessa, esse lado que contém coisas explícitas, mais ou menos explícitas, implícitas e coisas que a imaginação de um leitor, num primeiro momento, é que poderá esclarecer e iluminar.

Aquilo que tenho vontade é de dar uma nova luz, uma nova visão sobre aquilo que lá está escrito. (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 1.)

Após compreender a atmosfera do texto e o impacto que esta teve em si, o encenador irá fazer a sua própria leitura e tentará adaptá-la para cena através da recriação das sensações que sentiu enquanto leitor (usufruindo dos recursos cénicos como a cenografia, os figurinos, a luz, a música e a construção de personagens). É neste momento que o texto literário se deverá adaptar ao espectáculo e não ao contrário. Ele servirá a nova criação. E no momento em que o encenador conseguir contar a sua história, fazendo-se valer dos recursos cénicos e não da literatura, então aí, estaremos perante uma escrita cénica ou como diz João Brites: “*Quando há uma arquitectura dramática/espacial, estamos perante uma boa adaptação.*” (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 5.)

A adaptação é, normalmente, motivo de controvérsia entre criadores e

leitores/espectadores. Isto acontece, porque o leitor, quando vai assistir a uma representação da obra lida, transporta consigo uma expectativa, expectativa que foi criada por este já ter desenvolvido uma interpretação pessoal da obra, facto que nunca poderá condicionar as opções do encenador, pois, a função que desempenha dá-lhe autonomia para fazer nascer uma nova obra, com base na anterior.

É certo que esta autonomia nem sempre é fácil de assumir. Muitas vezes, o encenador vê-se perante situações em que ele próprio se confronta com o dilema, uma vez que também ele passou pelo papel de leitor.

E é aqui que reside um outro aspecto imprescindível a ter em conta num processo de adaptação e que, muitas vezes, acaba por ser negligenciado: a aceitação ou a consciência de que um texto de género literário não dramático se destina a um público diferente do de um espectáculo. Refiro-me ao *leitor* e ao *espectador*. A natureza de um e de outro é bastante diferente, porque as condições de recepção a que se propõe cada objecto artístico são também diferentes.

O escritor apela ao imaginário do leitor, ao passo que o encenador oferece uma interpretação da sua leitura ao espectador.

Por um lado, temos o leitor que é livre de escolher as condições em que recebe um texto. Ele pode decidir o local da leitura, parar quando quiser, retomá-la se assim o entender, voltar atrás ou saltar páginas, dependendo da relação que está a ter com a obra. Além disso, ele é dono da sua interpretação e poderá usar a sua imaginação sem limites, recriando as suas personagens, o local da acção e os ambientes segundo as suas vivências, sem ter de as materializar. Pelo contrário, o espectador está limitado a um tempo de acção, que não é mais do que a duração de um espectáculo, às condições do espaço (convencional ou não), à temperatura, ao conforto ou falta dele, mas sobretudo, ele está a receber a visão de um encenador, a interpretação dos actores, usufruindo das condições técnicas e de uma proposta estética do espectáculo.

A linguagem utilizada pelo encenador tem de ser obrigatoriamente diferente da do autor, porque a sua arte assim o exige.

Já vimos que o encenador possui instrumentos diferentes do autor e que conseguirá adaptar qualquer texto de natureza não dramática, desde que para isso tenha um motivo/objectivo claro da obra que quer criar. No entanto, existe um outro

ponto que me parece importante analisar. Quando o encenador cria uma obra inspirada num texto de género literário terá necessariamente de salvaguardar o lugar do leitor? Isto é, terá o encenador de acautelar a escolha dos fragmentos do texto, tendo em conta que o espectador, pretendente a leitor, poderá ficar interessado na leitura obra? Ou terá de ficar preocupado com o leitor que, atraído pela obra literária, assume o lugar de espectador?

A verdade é que uma vez transformada, a obra passa a ser outra.

Esta nova obra já não se destina ao leitor, mas sim ao espectador. É ele que irá julgar o espectáculo. É ele que tem o poder de analisar se este novo objecto artístico é destinado ou não para si. Isto é, o espectador questionará a adaptação sempre que as condições de recepção não forem acauteladas. Quanto maior essa cautela, menos tendência terá para se sentir leitor. É essencial que o espectador se sinta parte integrante de uma obra teatral, pois tal como o cenário, o actor ou a música, este partilha o momento da representação.

Na obra *O Bando - Monografia de um Grupo de Teatro no seu Vigésimo Aniversário* Eugénia Vasques, no capítulo “O Bando: Da Utopia, Da Festa e Da Experimentação”, fala da relação que O Bando estabelece com o espectador:

O fazedor e o espectador partilham a responsabilidade e o prazer da construção de um destino comum (...). A atenção, geralmente solicitada, faz fé na criatividade e na disponibilidade mental dos espectadores de qualquer idade. Neste tipo de apelo, que supera o natural quotidiano e suscita uma empenhada recepção-apoteose da autenticidade que O Bando opõe, sistematicamente, a qualquer estratégia de mercado, reside o que mais de perturbante este grupo tem oferecido à linguagem de investigação no teatro português contemporâneo.⁶⁶

O espectador é um elemento fundamental para a concretização de um espectáculo e o seu lugar tem de ser precavido e pensado estrategicamente, pois sem o espectador, o teatro nunca poderia existir. O Teatro só existe no momento em que *contadores de histórias* e *ouvintes* se cruzam.

A sensação desconfortável que o espectador poderá sentir perante uma

⁶⁶ Eugénia Vasques, «O Bando: Da Utopia, Da Festa e Da Experimentação», *O Bando – Monografia de um Grupo de Teatro no Vigésimo Aniversário da sua Singularidade Artística e Independência Política*, Edição Grupo Teatro o Bando, Setúbal, 1994, p. 139.

adaptação resulta, muitas vezes, de experiências onde a palavra articulada assume um papel preponderante e onde os restantes elementos cénicos são colocados em segundo plano.

O encenador tem a obrigação de salvaguardar, sim, o lugar do espectador, uma vez que é para ele que trabalha. Além de que o lugar do leitor ficou assegurado a partir do momento em que a obra escrita foi editada. O encenador terá sim de criar as condições necessárias para que a recepção do seu trabalho seja eficaz.

A adaptação deverá, pois, conduzir o espectador ao universo da interpretação que o encenador fez do texto e não à transcrição textual do objecto literário em causa.

Se o encenador estiver demasiado preocupado com o trabalho do autor, estará a ocupar o lugar deste, sem usufruir do seu.

O encenador tentará, assim, reproduzir as emoções e sensações sentidas enquanto leitor, procurando recriá-las em cena, adaptando o texto sob diversas formas. Ele irá procurar os ambientes através do cenário, da luz, da música e da interpretação e movimentação dos actores, evitando explicá-lo textualmente, pois poderá correr o risco de misturar os universos: o do Teatro e o do Literatura. Esta falta de clareza poderá conduzir à anulação dos dois universos, enfraquecendo a expressão global do espectáculo. O encenador deverá, pois, compreender e interpretar, sem explicar.

Se a adaptação for construída com recurso aos elementos cénicos, então esta irá servir todos os sentidos que são utilizados pelo espectador. Esquecer que o espectáculo teatral tem ao seu dispor meios únicos como o cenário, a luz, a música, e todos os outros elementos que o Teatro alberga, é desprezar a linguagem e potencialidades físicas que o palco oferece:

Fazer com que a linguagem falada ou a expressão por palavras se sobreponha, no palco, à expressão objectiva dos gestos e de tudo o que afecta o espírito por meios sensuais e espaciais nada mais é do que desprezo pelas necessidades físicas do palco e antagonismo para com as possibilidades que oferece. (...) O domínio próprio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de conseguir as mesmas soluções psicológicas que a linguagem das palavras, se é capaz de exprimir sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, trata-se sim de saber se não há, no domínio do pensamento e da inteligência, atitudes que as palavras sejam incapazes de fixar

*e que os gestos e tudo o que participa numa linguagem espacial atinjam com muito mais precisão.*⁶⁷

O encenador não pode ter, portanto, receio de se impor perante o autor, porque está a fazer uma nova obra. No momento em que determinada obra literária está a ser adaptada, a Voz do autor já deverá estar absorvida pelo encenador. Este não tem, por conseguinte, de ter receio de cortar texto ou de omitir acontecimentos, se isso servir o espectáculo. Imaginemos um palco cujo cenógrafo não conseguiu decidir o espaço cénico, atulhando-o de informação e de cenário: os actores terão dificuldade em movimentar-se em cena. Imaginemos agora um figurinista que, tentando reproduzir as imagens sugeridas pelo autor, vestiu as personagens com figurinos pouco flexíveis e desconfortáveis, impedindo a expressão física do actor. Assim será um espectáculo com texto a mais, onde a palavra usurpará o lugar da interpretação, perturbando a sua recepção.

É naturalmente impossível definir a quantidade certa de texto que uma escrita cénica deverá ter. Essa decisão cabe ao encenador que, juntamente com o dramaturgista e com toda a equipa artística, irá descobrir o que fica para a palavra articulada em cena e o que é deixado só para a leitura.

Só com autonomia e com consciência das diferentes condições de recepção que os diferentes objectos artísticos têm é que se poderá adaptar um texto de género literário não dramático ao texto de cena, porque a poesia da literatura é bem diferente da poesia da cena. Um silêncio ou um ambiente luminoso podem atingir mais violentamente as sensações de um espectador do que uma declamação.

*A arte dramática dirige-se, como as artes representativas, aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, ao nosso entendimento – em suma, à nossa presença integral. (...) O poeta, de caneta na mão, fixa o seu sonho no papel. Fixa o ritmo, a sonoridade e as dimensões. Dá a ler, a declamar, o que escreveu; e, de novo, fixa-se no aspecto do leitor, na boca do declamador.*⁶⁸

É verdade que o teatro ocidental foi sempre mais refém da palavra articulada

⁶⁷ Antonin Artaud, *O Teatro e o seu Duplo*, tradução de Fíama Hasse Pais Brandão, Fenda Edições, Lisboa, 1996, p.69-70.

⁶⁸ Adolphe Appia, *A Obra da Arte Viva*, tradução e notas de ensaio de Redondo Júnior, Editora Arcádia, Lisboa, 1996, p. 29.

do que o teatro oriental, que explorou sempre mais o jogo cénico e o movimento dos actores. E o facto é que ainda hoje assistimos, no mundo ocidental, a uma supremacia da palavra sobre os outros elementos do teatro, nos nossos palcos.

No entanto, é necessário continuar a pensar a encenação como poesia de cena ou texto de cena e utilizar os elementos que dela fazem parte.

Ao longo dos últimos cem anos, muitos foram os encenadores e teóricos que questionaram a relação entre autor e encenador, defendendo que o teatro era mais do que um lugar onde o texto ganhava vida. Artaud foi dos que mais fervorosamente defendeu a urgência em criar para o teatro uma nova linguagem, uma linguagem ligada aos sentidos:

Porque razão é que no teatro, pelo menos no teatro como o conhecemos, na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, ou seja, tudo o que não pode ser expresso pela fala, pelas palavras, ou se preferem, tudo o que não está contido no diálogo (e até no próprio diálogo considerando em função das suas possibilidades de ser «som» no palco, em função das exigências desta sonoridade) é relegado para segundo plano? Como é possível (...) que o teatro ocidental não encare o teatro sob nenhum outro prisma a não ser dum teatro de diálogo?

O diálogo – algo que é falado e escrito – não pertence exclusivamente ao palco, pertence aos livros, o que se prova pelo facto de, em todos os manuais de história literária, se reservar um lugar para o teatro como um ramo acessório da linguagem falada.

Afirmo que o palco é um lugar físico concreto que deve ser preenchido e a que se tem de dar uma linguagem própria concreta.

Afirmo que esta linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente do discurso, tem de primeiro satisfazer os sentidos; afirmo que há uma poesia dos sentidos e outra da linguagem e que esta linguagem física concreta a que me refiro só é verdadeiramente teatral, na medida em que os pensamentos que exprime estiverem para além do alcance da linguagem falada. (...)

O que me parece agora essencial é determinar em que consiste esta linguagem física, esta linguagem solidificada, materializada, por cujo intermédio é possível ao teatro diferenciar-se do discurso.

Consiste em tudo o que ocupa o palco, tudo o que pode ser manifestado ou expresso materialmente num palco e que se dirige, antes de mais nada, aos sentidos, em vez de se dirigir essencialmente ao espírito como a linguagem das palavras.⁶⁹

⁶⁹ Antonin Artaud, *O Teatro e o seu Duplo*, tradução de Fíama Hasse Pais Brandão, Fenda Edições, Lisboa, pp. 36-37.

Esta linguagem que se dirige aos sentidos é a poesia da cena. E esta, sim, poderá transmitir ao espectador prazeres sensoriais próximos dos que o leitor sentiu quando se deparou com a obra escrita. Significa, pois, que não é só através da palavra articulada que o encenador conseguirá adaptar um texto, ele tem de encontrar a sua própria linguagem cénica.

Nunca, ao longo desta dissertação, eu me referi ao *texto da cena* como sendo um *texto dramático*, isto porque, também estes são de naturezas diferentes.

Primeiro, o texto de género dramático tem de ser, já por si, forçosamente diferente de todos os outros géneros literários existentes. Porque ao contrário dos outros, este serve para ser *visto*. Quando o lemos, temos de sentir a falta de o materializar em cena. Caso contrário esgota-se na leitura, perdendo de imediato a sua função cénica:

Os textos dramáticos são incompletos “noutro lado qualquer que não seja no palco, insuficientes onde quer que lhes falte a acção, a cor, a linha, a harmonia do movimento e do cenário.”⁷⁰

No entanto, e apesar desta dependência do palco, o texto de género dramático não deixa, porém, de fazer parte do universo literário. E tal como a Cenografia, os Figurinos, a Luz, a Música, a Dança, a Pantomima, a Mímica, o Movimento, o Vídeo, o Texto Literário de Género Dramático (ou não Dramático) são convocados para a cena sempre que o encenador necessite.

É à organização que o encenador faz dos elementos cénicos que se atribui a designação de texto da cena. Este é um texto que apenas se pode escrever no palco. Por mais que se tente reproduzi-lo num papel, por mais que um encenador tente deixar o registo do seu trabalho no plano literário, existem sempre aspectos que são inatingíveis, porque o teatro vive de sensações, de tempos de interpretação, de olhares e de uma relação com o público que são impossíveis de descrever.

O texto da cena é a rescrita em cena, ainda que nunca se consiga anotar o que se passa em palco. Existem coisas que são inatingíveis. (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 3.)

⁷⁰ Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, tradução, prefácio e notas de Redondo Júnior, Editora Arcádia, Lisboa, (s/d), p. 164.

Ou seja, um texto de género dramático surge antes do espectáculo estar construído. Ao passo que o texto de cena é a organização dos elementos cénicos que compõem um espectáculo, segundo uma opção de encenação.

V. ARQUITECTURA DRAMATÚRGICA E RESPEITO

Dois Exemplos de Métodos de Adaptação em Portugal

Quando me propus fazer esta reflexão sobre as transformações que sucedem durante a passagem de um texto literário de género não dramático para o texto da cena, percebi rapidamente que não o poderia fazer sem ouvir a experiência de três criadores portugueses que têm tido um papel singular no tratamento de textos nos seus espectáculos. São eles: João Brites, do Grupo de Teatro O Bando e Miguel Seabra e Natália Luíza, do Teatro Meridional.

Os seus projectos teatrais são bastante diferentes mas têm no seu âmago algumas semelhanças, entre as quais destaco a procura da teatralidade e a paixão pela palavra. Esta é uma paixão que não distingue textos literários de género dramático ou não dramático, ela procura textos que, simplesmente, comuniquem e que sejam convocados para a cena. Ou, como diz Natália Luíza, a respeito da escolha dos textos, “é como quando olhamos para uma mulher e dizemos: *Aquela mulher é uma mãe, traz em si todos os filhos do mundo, todas as gravidezes.* Há textos que estão grávidos para a escrita cénica, estão cheios de bebés.” (Excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 4.)

E, nesta escolha, a opção não assenta apenas na literatura dramática, assenta em toda a literatura, seja oral ou escrita.

Estes três criadores procuram um teatro de raízes que comunique com o público. Mesmo tendo percursos diferentes, tal como João Brites, também Miguel Seabra foi encontrar fora de Portugal a orientação para um caminho teatral na língua lusófona.

Foi num curso de Commedia dell’Arte, em Itália, que nasceu o Teatro Meridional, fruto da cumplicidade que se criou entre um português (Miguel Seabra), um italiano (Stefano Filippi) e um espanhol (Álvaro Lavin). A opção de colocarem diferentes línguas nos espectáculos nunca me pareceu – enquanto espectadora – um obstáculo, porque a preocupação do Teatro Meridional esteve sempre assente na teatralidade e nos jogos criados em cena que são oferecidos ao público:

O Teatro Meridional é uma Companhia portuguesa vocacionada para a itinerância que procura nas suas montagens um estilo marcado pelo despojamento cénico e pelo protagonismo do trabalho de interpretação do actor, fazendo da construção de cada objecto cénico uma aposta de pesquisa e experimentação.

As principais linhas de actuação artística do Teatro Meridional prendem-se com a encenação de textos originais (lançando o desafio a autores para arriscarem a escrita dramática), com a criação de novas dramaturgias baseadas em adaptações de textos não teatrais (com relevo para a ligação ao universo da lusofonia, procurando fazer da língua portuguesa um encontro com a sua própria história), com a encenação e adaptação de textos maiores da dramaturgia mundial, e com a criação de espectáculos onde a palavra não é a principal forma de comunicação cénica.⁷¹

Esta é a universalidade de entendimento que o trabalho de máscara proporciona: a ausência de um texto literário de género não dramático, em troca de uma expressividade física, onde os gestos e as expressões comunicam com o espectador. Foi assim, que o trabalho do Teatro Meridional foi ganhando o seu lugar no panorama teatral português, construindo o seu percurso. Da formação inicial, mantém-se ainda o encenador e actor Miguel Seabra que juntamente com a actriz e encenadora Natália Luíza buscam na teatralidade a essência das nossas raízes, utilizando, tal como referi anteriormente, a palavra lusófona – não me refiro a raízes de uma cultura mas a raízes que dizem respeito à condição humana, ou seja, ao comportamento humano. Esta minha observação relativamente à teatralidade incide tanto ao nível da interpretação dos actores como na relação que o Teatro Meridional estabelece normalmente com o espaço cénico, onde o jogo artesanal e o despojamento estão muito presentes (exemplo disto são espectáculos como *Calisto*, *História De Uma Personagem*, de Julio Salvatierra e *Ñaque, Ou Sobre Piolhos E Actores*, de J. S. Sinisterra).

Sobre o facto de sermos um teatro de raiz. Eu estou de acordo, somos um teatro de raiz que vai buscar a essencialidade, creio eu, do que é humano. Do que é humano e transversal, independentemente de termos nascido no Irão ou na China, ou seja, da condição humana. Acontece que eu, Natália Luíza, quando escolho textos, eu quero que eles passem através da Maria, da Ana, do Carteiro. Isto é, para mim, a comunicação dessa essencialidade não é

⁷¹ In Teatro Meridional, site do Teatro Meridional (<http://www.teatromeridional.net/>)

conceptual, não é abstracta, é uma energia que se radica e normalmente vem comunicada via uma personagem. Eu gosto de teatro de personagens. Eu gosto, como emissor da cena, de não perder essa essencialidade que é transversal ao ser humano, tal como tudo aquilo que nos toca a todos do ponto de vista da problematização do mundo, mas é importante que tudo isto seja veiculado por personagens.” (Natália Luíza, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 2.)

Já João Brites atribui ao facto de ter estado emigrado na Bélgica durante muito tempo⁷², o motivo para ter passado a olhar para os costumes portugueses de uma forma artística.

Eu estive emigrado durante muito tempo e quando voltei passei a ter uma apetência muito grande por aquilo que é português, por aquilo que é nosso, pelo nosso imaginário colectivo, pela etnologia, por este país, pela nossa especificidade. Eu senti curiosidade quando cheguei, pelos eventos para-teatrais, ou seja, pelas pessoas, por este mundo um bocado enigmático, estranho, exótico, ainda com rituais a acontecerem de uma forma cíclica, mas deparei-me também com textos e com poetas e com escritores. Acho que essa foi a primeira ligação. Primeiro foi com os contos. (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 1.)

João Brites fundou o Grupo de Teatro O Bando em 1974, depois de ter regressado da Bélgica, onde desenvolveu um trabalho dentro da animação e de teatro de rua com Jacqueline Tison. Tal como o encenador afirmou, foi no seu regresso a Portugal que se encantou pelo *ser português* e desde logo os seus espectáculos passaram a reflectir esse afecto por toda a nossa cultura tradicional.

Vimo-lo em 1977 em Cristóvão, o Homem do Saco... com a festa popular; vimo-lo em muitos outros textos em que a canção e a balada serviam pausas na acção ou organizavam um refrão; vimo-lo ainda no aproveitamento de textos da tradição popular e não erudita, usados no seu discurso da história.

Mas é de facto com Nós de um Segredo (1986) que a cultura popular se revela “conquista” definitiva da estética d’ O Bando, não só ao integrar o “legado” etnológico, mas também ao saber articulá-lo numa forma composicional elaborada.

Assim vemos fundir-se no processo narrativo uma lenda do Minho – “A fonte da preguiça

⁷² João Brites viveu na Bélgica até 1974, enquanto exilado político. (Ver *O Bando – Monografia de um Grupo de Teatro no Vigésimo Aniversário da sua Singularidade Artística e Independência Política*, Edição Grupo Teatro o Bando, Setúbal, 1994. Capítulo 1, p. 8).

e a noqueira da Miséria” -, uma sua variante algarvia – a “Ti Miséria” – e uma história galega – da “Ti Verdita”. Mas esse entrecho fabular (...) surge integrado num rito arcaico, do serrar da velha, e ganha espessura verbal através de pregões, jogos, lenga-lengas, cantigas e orações (a Santa Barbara).⁷³

A interpretação que eu faço sobre o trabalho destas duas companhias é que ambas contam histórias ao espectador, utilizando o teatro como um veículo de sonhos, plenos de imagens e de palavras que nos fazem lembrar quem somos e o que fomos, enquanto seres humanos.

Seja através de contos de tradição oral ou romances escritos, o respeito que ambas as companhias demonstram pelos autores que trabalham é evidente. Apesar de se referirem a esta relação (encenador e autor) de forma diferente, os seus espectáculos são o reflexo de um cuidado extremo com a palavra. Tanto João Brites como Miguel Seabra afirmam que, quando trabalham um texto, o *roubam* ao autor. Ou seja, esse texto passa a ser deles, pois no campo da escrita cénica, são eles os seus criadores. Ao passo que Natália Luíza prefere referir-se ao facto, não como um roubo, mas como um contágio que o autor exerce sobre ela, enquanto encenadora.

De uma forma ou de outra, os três procuram respeitar a escrita do autor, seja por um constrangimento a que se propõem...

Este texto passa a ser meu. É um texto que eu roubo.

É muito raro rescrever o texto. Posso mudar tempos verbais. Mas é raro. Para mim é um desafio. É um constrangimento a que me proponho. Acho que não há arte sem constrangimento. E se nós não temos consciência dos constrangimentos que nos colocamos não temos consciência do imaginário criativo que podemos desenvolver. (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 2.)

... seja por quererem transmitir ao espectador a mesma magia que um autor transmite ao leitor.

Quando pego num texto eu tenho de o respeitar, se quero que transpareça para o espectador a qualidade que ele tem enquanto objecto literário. (...)

⁷³ Maria Helena Serôdio, «Flagrante do corpo na História: A Dramaturgia d' O Bando. “4.Raízes Populares”», *O Bando – Monografia de um Grupo de Teatro no Vigésimo Aniversário da sua Singularidade Artística e Independência Política*, Edição Grupo Teatro o Bando, Setúbal, 1994, p. 17.

Desde a narrativa mais simples à mais complexa, eu tenho de sentir que o texto que eu escolho, mesmo não sendo dramático, é um grande texto de teatro porque tem a essencialidade de um processo de vida e de morte. E que deixa qualquer coisa em aberto, tal como as mortes dos outros acabam por dar continuidade à memória com que nós ficamos das vidas desses outros. Porque os outros só morrem quando a memória deles morre em nós. Com um espectáculo é a mesma coisa. A construção de um espectáculo é igual a um processo humano. Feito por seres humanos para outros seres humanos, utilizando tudo aquilo com que o ser humano é feito e, claro, com evolução daquilo que conceptualmente é a beleza. Quando sonhamos um espectáculo tocamos a dimensão estética, ética e tudo aquilo que é mais belo na vida. (Natália Luíza, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 3.)

Outra característica que une estes criadores é a preocupação que nutrem pelo espectador. O facto de trabalharem textos não dramáticos não os demove do facto de a sua responsabilidade ser para com o espectador e nunca para com o leitor. Porque “é essa a nossa função. Nós somos pessoas do teatro. A partir do momento em que um texto é passado para a cena a nossa obrigação é para com o espectador e para com a cena.” (Natália Luíza, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 4.). Miguel Seabra acrescenta ainda que “como criador não me posso condicionar. Eu escolhi um texto por uma determinada identificação e o meu respeito por esse texto está explícito nesse acto. Eu escolho-o e vou tratá-lo bem, porque o escolhi para mim e gosto de me tratar bem! Como criador eu não me posso condicionar, a minha preocupação é com o espectador.” (Miguel Seabra, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 4.)

O processo de adaptação de um texto literário de género não dramático para o texto de cena tem de ser claro, objectivo e direccionado para o espectador, *“afinal, o teatro é feito para as pessoas e para que elas tenham uma relação com aquilo que se faz. Mas não posso criar com medo do que os outros vão pensar. Isso não me pode condicionar. As pessoas são perspicazes, nós temos de dar crédito ao público. (...) Se bem que eu julgo que acabo sempre por servir os autores, uma que me afasto da literalidade. As pessoas que gostam de ler podem voltar a ler porque podem continuar com o seu imaginário. Se a opção for transpor e criar uma visão, uma nova visão, entrará menos em disputa com o que está escrito porque estamos*

perante uma nova obra. Por exemplo, se eu tivesse sido mais literal no caso do Ensaio Sobre a Cegueira, a reacção do público teria sido outra. O facto de ter sido menos miserabilista nas cenas mais terríveis de violência e de me ter preocupado em transpor metaforicamente a violência proposta pelo Saramago, fez com que a minha visão passasse a ser mais uma (de entre os espectadores), ou seja o espectáculo passou a ser uma outra obra, entrando menos em disputa com a obra escrita.” (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 3.)

Quando a adaptação cénica é finalizada, estamos perante uma obra teatral. E, se é verdade que esta obra se destina ao espectador, também é verdade que foi idealizada e construída por um encenador que inicialmente assumiu o papel de leitor. Ou seja, o encenador tem, em si, uma interpretação enquanto leitor.

Eu dificilmente resisto a um momento que me tenha marcado como leitor. Mesmo que dramaturgicamente não seja necessário, tenho dificuldade em me desapropriar de algumas coisas que me tocaram. Muitas vezes tenho de encontrar uma lógica para inserir esse fragmento no espectáculo.

Aquilo que criamos enquanto leitores é imaterial. Mesmo que consigamos imaginar com clareza o espectáculo que queremos criar, nunca deixa de ser imaterial. Depois, quando começamos a materializar aquilo que lemos, passam a existir muitas hipóteses para desenvolver a adaptação cénica. (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 4.)

Esta interpretação ganhará contornos inesperados. Durante o processo de ensaios - isto é, durante o processo de escrita cénica -, o encenador irá deparar-se com outros criadores que acrescentarão à sua visão outras vivências, que irão condicionar a obra final.

Tanto o Grupo de Teatro O Bando como o Teatro Meridional têm esteticamente um trabalho muito particular. Ambos assumem a cenografia e o desenho de luz como um aliado imprescindível para as suas criações. O espaço cénico e a cor são ferramentas fundamentais para o auxílio da mensagem. No primeiro caso, encontramos autênticas Máquinas de Cena (construídas com materiais do nosso quotidiano e que nos são familiares), onde o artesanal e o fantástico se unem, transportando o espectador a memórias vividas. O seu efeito é esmagador e imponente, uma vez que a arquitectura cénica incorpora, com frequência, o lugar da

plateia, invocando o espectador para a cena.

A este respeito, Ricardo Pais, actual director do Teatro Nacional S. João, escreve em *O Bando – Monografia de um Grupo de Teatro no seu Vigésimo Aniversário*, no capítulo dedicado à cenografia, intitulado, “Brites . Bando Cenários . Moral e Artefactos”, a seguinte análise sobre o trabalho cenográfico d’ O Bando, fazendo referência às opções tomadas por João Brites e às suas consequências:

A relação com o espectador varia quase sempre e, mesmo em situações convencionais (...) o espectador é solicitado a ângulos de percepção visual ou sonora estranhos, integrado na volumetria cenográfica, e acontece muitas vezes o espectáculo fazê-lo transitar e o seu acomodamento ser diferente nas várias partes de um mesmo espectáculo. (...)

O que O Bando vem exercitando através das suas variadas propostas é uma série de destabilizações de estatutos do artista e do espectador, que são os agentes primordiais da tomada de consciência cénica infixa. É pois de ética que se trata, mesmo (sobretudo!) quando a meio de cada espectáculo nos vão deixando instalar no mais puro e elementar gozo estético.

A feição peculiar que O Bando imprime a esse gozo assenta em alguns traços perfeitamente reconhecíveis.

- Uma recorrência aos elementos Terra, Fogo, Ar e Água, não como elementos míticos mas como matérias de circunscrição poética, de impulsão;

- Um gosto pela impureza formal e pelo aparente inacabamento, pelo tom artesanal, pela mão-de-obra praticamente não-especializada, que escondem um rigor geométrico, uma capacidade de cálculo de pesos, medidas e equilíbrios, uma espécie de “engenharia telúrica” que faz de cada cenário um lugar de aventura quando não de perigo (...);

- Uma ludicidade que se estende a precários e elementares dispositivos de luz (...);

- A recusa de qualquer naturalidade, numa espécie de nostalgia antropológica, em que se insere aquela outra obsessão pela recuperação de objectos da memória (sapatos, bilhas e canecas, cabeças mumificadas de galinhas, formas de sapateiro, etc.) que reconstituem um país de fêtiços, muitos medos e quase nenhuma grandes verdades.

- Uma polivalência das Máquinas de Cena (assim baptizadas em Coimbra Capital do Teatro para todo o sempre...) como produtoras autónomas de efeitos elementares, por vezes sonoros e musicais (...);

- Um ambiente feito de coisas e pessoas produzido em graus de visibilidade variados, um sabor a viagem (...) quase sempre ao reencontro dos primórdios da nossa constituição como seres culturais, uma espécie perturbante de «low tech rústico».⁷⁴

⁷⁴ Ricardo Pais, «Brites . Bando Cenários . Moral e Artefactos», *O Bando – Monografia de um grupo de teatro no vigésimo aniversário da sua singularidade artística e independência política*, Setúbal, 1994, p. 187-188.

Este excerto exemplifica bem a preocupação estética do Grupo e do encenador João Brites, na condução sensorial do espectador ao universo proposto.

No caso do Teatro Meridional, a proposta cenográfica também é artesanal, mas despojada, em contraponto com as Máquinas de Cena. No entanto, também aqui se procura estimular as memórias do espectador enquanto elemento interpretativo da cena. Ou seja, são colocados em cena os elementos essenciais à compreensão do espaço da acção. No caso de *A Varanda de Frangipani* de Mia Couto, por exemplo, o cenário tinha pouco mais do que um banco que simbolizava uma varanda e “à frente do banco estava a ilha de Moçambique que cada um imagina.” (Natália Luíza, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 4.). Assim, tal como o leitor, o espectador também tem a oportunidade de construir o seu imaginário.

O processo de adaptação, como já vimos, resulta de uma empatia que se estabelece com um texto e que conduz o encenador a uma vontade de o colocar em cena. “Quando pego num texto ele tem um efeito em mim, enquanto encenador” (Miguel Seabra, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 3.)

Para isso, é necessário compreender esse texto, compreendendo também a motivação que está por detrás dessa empatia. Só assim, o encenador poderá recorrer dos elementos cénicos e organizá-los, de modo, a construir um espectáculo:

O que eu construo é uma apropriação do texto literário. O texto passa a ser meu. Eu construo um texto que revelo através do teatro. Tenho uma espécie de relação afectiva com aquela matéria escrita e vou construindo um olhar com aquilo que está lá escrito. O encenador quando pega num texto, pega porque tem um olhar sobre aquela obra. No momento em que sinto que estou a ter um olhar particular sobre uma determinada obra é que posso avançar com a encenação. (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 3-4.)

“Quando há fluidez entre a cor do texto e a cor do objecto teatral. Quando há fluidez entre a linguagem cénica e a comunicação do público. Quando me refiro à cor cénica refiro-me à opção da encenação e à gestão da utilização dos instrumentos da cena” (Miguel Seabra, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel

Seabra, ver Anexo II, p. 5.), então estamos perante uma boa adaptação.

Os três encenadores estão de acordo no que diz respeito à qualidade da adaptação cénica de um texto. Esta deve reflectir uma “*arquitectura dramática*” (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 5.) e deve ser um “ser criado”, “do ponto de vista estético, plástico e comunicacional. (...) Porque nós enquanto criadores devemos ser capazes de criar objectos e de reagir perante esse objecto. (...) [uma boa adaptação] Tem de me fazer reflectir, de me tocar.” (Natália Luíza, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 4.)

É evidente que a cena tem de ter uma economia. A escrita cénica tem que possuir todas as compensações para cobrir a palavra escrita. Enquanto leitora eu imagino, por exemplo um bosque que o escritor me descreve, mas em cena eu tenho de construir o bosque, ou não. A palavra tem de ser reduzida em termos de economia dado que a cena nos vai dar os outros sinais que no livro são apresentados.

Os Contos em Viagem, ao trabalhar com a linguagem da poesia e do conto, eu enuncio os espaços que não estão concretizados na cena, esboço personagens sem as concretizar, isto é, dou sinais ao espectador para ele os apanhar e completar o resto. Falo de uma cidade ou dou o som de uma cidade e o espectador encarrega-se de imaginar o resto. (Natália Luíza, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 3-4.)

O que, para mim, emerge como singular na actividade destas duas companhias é a relação que estabelecem entre a obra literária de género não dramático e a forma como a transformam cenicamente, fazendo-a viver num palco. A atracção por textos deste género nasce, obviamente, por motivos diferentes. João Brites encontra nestes textos uma maior liberdade de interpretação, porque

não vêm com uma intenção de cena, e portanto já vêm com uma estrutura bipolar. (...) Num texto literário de género dramático podemos facilmente iludirmo-nos, pois pode levar-nos a acreditar que o compreendemos. Porque rapidamente percebe-se quais são as características das personagens (o mau, o bom, o egoísta, etc), mas essa primeira imagem tem tendência a esconder aquilo que ela oculta. Enquanto que um texto de género não dramático é muito mais enigmático, não encontro nele uma resposta imediata. Tenho de inventar essa resposta. E encontrá-la em teatro. (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 2-3.)

Esta escolha parece surgir, também, como um desafio a que João Brites se auto-propõe, uma vez que para o encenador, o constrangimento na arte é um aspecto muito importante, dado que não há arte sem constrangimento. Já Natália Luíza escolhe um texto género não dramático

porque ele já encerra em si todos os ingredientes de um texto dramático, caso contrário não seríamos convocados para a escrita cénica. Sabemos identificar um texto quando ele tem um grau de comunicabilidade teatral. O texto já tem essa matriz. (...) A intuição é por excelência um processo de síntese entre a inteligência, a experiência, a memória e a criatividade. Eu não digo que escolho os textos por intuição, eu sei porque é que os escolho, mas num primeiro momento, eu escolho-os porque sei que eles vão funcionar. Porque tenho uma experiência profissional, uma memória e uma noção daquilo que o público irá receber. Um encenador tem de ser alguém que interpreta o público enquanto imaginário colectivo, e saber em termos de comunicação o que é um receptor. Temos de saber ser crianças, adultos e velhos e saber aquilo que nos toca enquanto público, e temos de estar atentos ao mundo para saber o que é que as pessoas sentem como eco de qualquer coisa que as acorda no sentido mais humano do ser. Depois, quando eu escolho um texto ele tem de ter vozes lá dentro, vozes que nos cheguem. Tem de ter um grau de elaboração ao nível da linguagem em que as pessoas não tropecem em três palavras seguidas cujo significado não desconstroem. (Natália Luíza, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 2 e 4.)

No processo de adaptação para o texto de cena, o essencial para João Brites é descobrir uma arquitectura dramática que absorva os objectivos cénicos. Para Natália Luíza é importante

ter em atenção o grau da complexidade da linguagem e prepará-lo para o espectador. A organização de um espectáculo é semelhante à organização de uma festa. Temos de dar um abraço ao espectador no início e acolhe-lo. Um espectáculo tem de ter exactamente o mesmo processo de vida e de morte de alguém. Um espectáculo é um corpo vivo. O nascimento é um motivo de festa. E o final de um espectáculo é a morte de qualquer coisa que acaba também. A forma como nós vivemos a vida determina a forma como morremos. Ou nos cumprimos ou não. Da mesma forma como um espectáculo se cumpre ou não se cumpre. “Onde é que se acaba um espectáculo?” tem muito a ver com o processo da vida do espectáculo. Eu quando penso num espectáculo penso em vidas felizes, em processos felizes e construo um espectáculo

como quem constrói um processo de vida, desde o nascimento à idade adulta até à forma como alguém no seu estado final desiste de si próprio porque se cumpriu. Eu gosto que os espectáculos acabem em cima! Como quero que a minha vida acabe. Eu cumpri-me. Quando organizo um texto, organizo uma vida. Um corpo vivo que se oferta. A meio de um espectáculo tem de vir um momento forte que é normalmente quando nascem os filhos, quando se dá o princípio da continuidade. Os espectáculos quando se constroem têm de ter a memória genética da nossa própria vida. (Excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 2-3.)

Esta relação com a adaptação cénica resulta de um respeito pela obra escrita e pelo autor. Mesmo não sendo esse “respeito” um gesto de submissão, qualquer um destes criadores revela nas suas obras um cuidado extremo com a palavra e com a obra adaptada. Daí que não seja de estranhar que mantenham uma boa relação com os autores que foram adaptados à cena. No entanto, esta relação nem sempre é fácil de gerir:

Alguns autores reagiram mal às minhas adaptações. Nunca me aconteceu após as estreias, mas aconteceu no início dos projectos. O Miguel Torga é um exemplo disso. Quando fiz Os Bichos ele foi muito renitente. Eu fui dizendo que o texto dele não seria afectado, porque ficava para a história, já estava escrito, já ninguém lhe podia mexer, ao passo que o teatro é efémero...

Claro que pode ser complicado para o autor. Ele corre sempre o risco de não se rever no espectáculo. Se bem que eu julgo que acabo sempre por servir os autores uma vez que eu me afasto da literalidade. (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 3.)

Mas como diz Natália Luíza, “os autores são sempre diferentes. Uns permitem as adaptações, outros não” (Excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 3.), mas na sua relação com os autores e com o texto escrito, existe sempre um grau de pudor e de respeitabilidade. Miguel Seabra considera que esta relação depende do posicionamento que o autor tem perante “a vida, a arte e a criatividade. O caso de Mia Couto, por exemplo, ele diz que, enquanto autor, ele existe até o livro sair, porque depois de sair o livro é dos leitores.” (Excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 3.)

Estas questões sobre a adaptação de um texto literário de género não dramático para um texto de cena surgem porque, de facto, estes textos resultam de universos bem distintos: o primeiro da literatura e o segundo da cena, do palco. Da mesma maneira que o primeiro não está preparado para ser representado, o segundo também não pretende fazer parte do universo da escrita literária, mas da escrita cénica. Mesmo se o pretendesse seria impossível, pois pertence a um universo efémero, repleto de sensações e de “*coisas que são inatingíveis*” (Excerto da entrevista a João Brites, ver Anexo I, p. 3.), sendo, por isso, impossível anotar tudo o que se passa no palco.

O trabalho do escritor, apesar de ter menos recursos – a caneta (agora o computador) e o papel - acaba por ser mais aberto, porque permite que o leitor crie as suas próprias ficções. Um encenador tendo mais meios fecha necessariamente a obra porque lhe dá uma luz, uma cor ao figurino... desenha-o. E acaba por reduzir a escrita. No entanto, acrescenta um outro nível que é colocar um ser humano em contacto com outro ser humano. Um leitor perante um livro cria na sua imaginação uma personagem, ao passo que na cena o espectador tem essa mesma personagem com corpo.... Com voz...

Uma boa adaptação de um texto de género não dramático para a cena faz ao espectador o mesmo que o livro faz ao leitor. O espectáculo irá fazer ressoar no espectador o mesmo silêncio do leitor e o mexer do seu imaginário e nas suas emoções e na sua reflexão sobre o mundo, que é o que o livro provoca. (Natália Luíza, excerto da entrevista a Natália Luíza e Miguel Seabra, ver Anexo II, p. 5.)

A escrita cénica desenvolvida através do estímulo literário não dramático é, sem dúvida, um caminho cheio de possibilidades e de constrangimentos, onde a articulação entre texto literário e texto da cena se revela um desafio estimulante. Neste processo existe espaço para a integração da Voz do autor na do encenador e para a busca do Pretexto Aglutinador que permitirá ao encenador explorar o lado que, por vezes, é menos visível do texto, pois, sempre que haja um motivo para construir um espectáculo, uma consciência dos elementos cénicos que se tem à disposição e desejo de o oferecer ao espectador, estamos perante um objecto teatral.

Conclusão

Ao longo desta dissertação propus-me fazer uma reflexão sobre as mudanças existentes num processo de adaptação de um texto literário de género não dramático para o texto levado à cena. E, a verdade, é que elas existem porque estamos perante objectos artísticos distintos. Por isso, para fazer uma adaptação desta natureza é necessário proceder à consciencialização das diferenças entre ambos, começando por detectá-las.

É preciso, em primeiro lugar, distinguir os universos a que cada um pertence: enquanto o primeiro diz respeito ao campo da literatura, o segundo refere-se ao do teatro. Esta situação leva-nos a um segundo aspecto: o público para o qual estão orientados. A literatura dirige-se ao leitor e o teatro ao espectador. Quando estes se dispõem para desfrutar do seu objecto artístico, já transportam consigo as condições necessárias para o receber. Sendo assim, um leitor quando está perante uma obra de cariz literária, desperta a sua memória afectiva e a sua interpretação pessoal para descodificar a proposta do autor. Em si, vai construir as personagens, os locais onde se desenrola a acção, os ambientes, os sons, as temperaturas e vai decidir o modo como se relaciona com a obra escrita, escolhendo o local para a leitura e o ritmo em que vai fazê-la. O espectador, quando entra numa sala de teatro, vai assistir a um espectáculo que irá despertá-lo ao nível das sensações visuais e auditivas (podendo ainda os seus sentidos do tacto, do olfacto e do paladar serem surpreendidos, dependendo da proposta do espectáculo), e adapta-se às condições físicas que lhe são propostas, bem como à interpretação que foi feita da obra escrita. Aqui, o espectador depara-se com a voz e com a fisicalidade das personagens, com os ambientes criados, com a duração do espectáculo e com uma interpretação da obra escrita.

Estas diferenças, por si só, já são sinais de alerta suficientes para que o encenador acautele as condições de recepção da sua adaptação, mas é importante não esquecer que a escrita literária e a escrita cénica têm recursos diferentes. É verdade que partilham a palavra, ora lida, ora articulada, mas no caso do autor, ele canaliza o seu trabalho para uma criatividade individual que, através da memória

afectiva, despoleta a imaginação. O encenador oferece um espectáculo de sensações que transportam o espectador para a interpretação que aquele fez da obra escrita. Para tal, o teatro tem à sua disposição, um espaço arquitectónico, onde este irá escrever a sua poesia cénica, usufruindo também dos outros elementos cénicos como o actor, a luz, a música, o cenário, os figurinos e a relação com o espectador, que o ajudarão a concretizar a sua adaptação. Estas são as ferramentas de trabalho do encenador.

No contexto teatral, o texto de género não dramático, não desaparece, apenas se transforma. Não se trata de suprimir a palavra do autor, trata-se de reencontrá-la num novo contexto. Neste processo, o texto passa a ser um dos muitos elementos que fazem parte de um espectáculo, adaptando-se à interpretação do encenador, ao corpo dos actores, à luz, à música, ao espaço cénico, à sala de espectáculos e aos espectadores.

O texto sustém a ideia, o encenador organiza-a, o actor dá-lhe o corpo, os elementos cénicos dão-lhe a forma e o espectador contempla a obra.

Assim, quando um texto de género não dramático se transforma em texto da cena, estamos perante um texto vivo que sofreu uma mutação, foi transformado nos seus objectivos de recepção: deixou-se invadir por uma música, por um cenário, por ambientes luminosos e por uma pulsação humana que se vestiu e lhe deu vida, transformando folhas de papel num espectáculo vivo de teatro.

Passando, assim, de uma arte imóvel para uma móvel.

A obra escrita, enquanto objecto literário, nunca deixa de existir, permanecendo intacta. Apenas contagiou a criatividade de um artista de teatro que a adaptou para texto de cena.

Se hoje coloco esta questão, onde distingo o plano literário do plano cénico, é porque ao longo de 131 anos (André Antoine inaugurou o Théâtre-Libre em 1878, data que é atribuída ao aparecimento da figura do encenador), o teatro sofreu alterações profundas que permitiram que o encenador ultrapassasse os preconceitos que distinguiam o autor como criador máximo de um espectáculo.

O encenador foi assegurando o seu papel de criador, demonstrando e desenvolvendo a sua capacidade de liderança e de gestão dos recursos que o teatro tem à sua disposição. Com a evolução do seu trabalho, foi-se tornando clara a sua

necessidade para o teatro. O facto de passar a haver alguém que coordenasse *de fora* os elementos cénicos permitiu que o teatro continuasse a ser uma arte viva em constante transformação e que, captando os acontecimentos sociais, se tornasse num instrumento de alerta para as mentes adormecidas. O teatro passou de arte de diversão para arma política, para celebração religiosa, para glorificar o belo, para simplesmente partilhar.

O público foi acompanhando todas estas transformações, tanto ao nível social como ao nível artístico, por isso, hoje, já está habituado a disponibilizar-se para as surpresas que o teatro lhe proporciona, não estranhando projectos que o obrigam a movimentar-se com os actores, ou que lhe mostram *Romeu e Julieta* num jardim público, ou que conferem a adaptação de um poema. Apesar de termos atravessado 131 anos de guerras, de revoluções e de descobertas científicas, existe um aspecto que nunca se alterou: a importância que sempre foi atribuída ao espectador, enquanto destinatário de um trabalho pensado e estruturado.

Em Portugal, existem muitos criadores que cultivam o gosto pela adaptação da literatura de género não dramático à cena. Entre eles fui encontrar João Brites, encenador do Teatro O Bando, Miguel Seabra e Natália Luíza, do Teatro Meridional, duas companhias cujo trabalho tenho acompanhado. Ambos os projectos têm tido um papel fundamental no tratamento do texto e no tratamento do espectáculo. Apesar de serem bastante diferentes, encontro nos dois um cuidado e um respeito não apenas com o texto, mas com a adaptação e com o espectador. Gostaria de lhes chamar Teatro de Raíz(es), por conseguirem extrair do texto e do teatro o essencial para atingirem o âmago do espectador. Estes dois exemplos comprovam, com o seu talento e com a sua experiência, que é possível adaptar um texto literário de género não dramático à cena, fazendo uso dos elementos cénicos que o teatro tem à sua disposição.

O encontro que tive com estes criadores auxiliou a minha reflexão sobre este processo de adaptação, ajudando-me a concluir que é possível adaptar todas as obras literárias de género não dramático para cena. Apenas temos de parar e reflectir nas transformações que existem nessa adaptação, nas ferramentas que o encenador e o autor possuem e nunca esquecer que o nosso dever, enquanto encenadores, é para com o espectador, porque o teatro só acontece quando o

espectáculo e o espectador se encontram.

Bibliografia

- ANTOINE, André**, Causerie sur la Mise-en-scène, *Revue de Paris*, 1 de Abril de 1903, tradução Valentim Lemos, Conversa sobre a Encenação, ESTC, Amadora, 2000.
- ANTOINE, André**, *Antologia de Textos Sobre Naturalismos*, selecção, tradução e anotações de Eugénia Vasques, Sebentas – Colecção Traduções e Dramaturgia, Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, 2008.
- APPIA, Adolphe**, *A Obra da Arte Viva*, tradução e notas de ensaio de Redondo Júnior, Editora Arcádia, Lisboa, (s/d).
- APPIA, Adolphe**, *A Obra da Arte Viva (1921)*, tradução de Redondo Júnior, edição de Eugénia Vasques, Sebentas – Colecção Teorias da Arte Teatral, CD-Rom, ESTC, Amadora, 2002.
- ARTAUD, Antonin**, *O Teatro e o seu Duplo*, tradução de Fiana Hasse Pais Brandão, Fenda Edições, Lisboa, 1996.
- AAVV**, *O BANDO – Monografia de um Grupo de Teatro no Vigésimo Aniversário da sua Singularidade Artística e Independência Política* – Edição Grupo Teatro o Bando, textos de Maria Helena Serôdio, Idalina Conde, Eduarda Dionísio, Eugénia Vasques, Anabela Mendes, Antonino Solmer, Ricardo Pais, António Pinto Ribeiro, José Carretas, Carlos Porto, Carmo Gregório, Cândido Ferreira, Setúbal, 1994.
- BARATA, José Oliveira**, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991.
- BARBOSA, Pedro**, *Aspectos da Renovação Dramatúrgica na Trilogia do Teatro-no-Teatro de Pirandello (I – Da Ficção da Realidade à Realidade da Ficção)*, Centro de documentação e investigação teatral ESCTC, Lisboa, em co-edição Academia Contemporânea do Espectáculo, Porto, 1993.
- BARBOSA, Pedro**, *Aspectos da Renovação Dramatúrgica na Trilogia do Teatro-no-Teatro de Pirandello (II – Uma Dramaturgia em Busca da Teatralidade)*, Centro de documentação e investigação teatral ESCTC, Lisboa, em co-edição Academia Contemporânea do Espectáculo, 1993.
- BECKETT, Samuel**, *Fim de Festa*, tradução de A. Nogueira Santos, Editora Arcádia, Lisboa, (s/d).
- BINER, Pierre**, *O Living Theatre*, tradução Forja, Forja Editora, Lisboa, 1976.
- BRECHT, Bertold**, *Estudos Sobre Teatro – Para uma Arte Dramática Não-Aristotélica*, textos coligidos por Siegfried Unseld, tradução directa de Fiana Hassee Pais Brandão, colaboração de Lieselotte Rodrigues, colecção Problemas, Portugália Editora, Lisboa, 1957.
- BROOK, Peter**, *O Espaço Vazio*, tradução de Rui Lopes, Editora Orfeu Negro, Lisboa, 2008.
- CARLSON, Marvin**, *Teorias do Teatro – Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à Actualidade*, Tradução de Gilson César Cardoso de Souza, Editora UNESP, S. Paulo, (s/d).
- CRAIG, Edward Gordon**, *Da Arte do Teatro*, tradução, prefácio e notas de Redondo Júnior, Editora Arcádia, Lisboa, (s/d).
- CRAIG, Edward Gordon**, *Da Arte do Teatro*, tradução de Redondo Júnior, edição de Eugénia

Vasques, Sebentas – Colecção Teorias da Arte Teatral, CD-Rom, ESTC, Amadora, 2002 .

- CASTRI, Massimo**, *Por un Teatro Político, Piscator, Brecht, Artaud*, Giulio Einaudi, editor, Colocción Manifesto, Serie Teoria y Crítica, Madrid, 1978
- DIDEROT, Denis**, *Paradoxo sobre o Actor*, introdução de Raymond Laubreaux, tradução de Luís Matos Costa, Hiena Editora, Lisboa, 1993.
- GOLDBERG, RoseLee**, *A Arte da Performance do Futurismo ao Presente*, tradução de Jefferson Luíz Camargo, adaptação e revisão de Carla Oliveira e Rui Lopes, Editora Orfeu Negro, Lisboa, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy**, *Para um Teatro Pobre*, tradução de Rosa Macedo e J. A. Osório Mateus, Forja Editora, Lisboa, 1975.
- JARRY, Alfred**, *Alguns Textos Teóricos de 1896*, Selecção e Tradução de Eugénia Vasques, Sebentas – Colecção Teorias da Arte Teatral, Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, 2008.
- KANTOR, Tadeusz**, *Le Théâtre de La Mort*, textes reunis et présentés par Denis Bablet, Editions L'Age D'Homme, Lausanne, 1977.
- MEYERHOLD, Vsevolod**, *O Teatro Teatral*, colecção Teatro/Arcádia, dirigida por Redondo Júnior, Editora Arcádia, Lisboa, 1980.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques**, *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena Barbas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996.
- PIRANDELLO, Luigi**, *Esta noite Improvisa-se*, tradução revista por José Maria Vieira Mendes e Jorge Silva Melo, Edições Cotovia, Lisboa, 2009.
- PIRANDELLO, Luigi**, *Esta noite Improvisa-se*, prefácio e tradução de J. A. Osório Mateus e Luís Miguel Cintra, Edições Estampa, Lisboa, 1974.
- ROUBINE, Jean-Jacques**, *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*, tradução e apresentação Yan Michalski, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1982.
- SIMÓN, Pablo Iglesias**, *Direcção Cénica e Princípios Estéticos na Companhia dos Meininger*, tradução de Fátima Saadi, *Folhetim*, n. 25, (s/cidade) 2007, acesso em Abril de 2009: http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/DIRECAO_CENICA_E_PRINCIPIOS_ESTETICOS_NA_COMPANHIA_DOS_MEININGER.pdf.
- SITE TEATRO MERIDIONAL**, <http://www.teatromeridional.net/>
- STANISLAVSKI, Constantin**, *Manual do Ator*, tradução Álvaro Cabral, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin**, *A Preparação do Ator*, tradução de Pontes de Paula Lima, introdução de Martim Gonçalves, Edição Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 14ª Edição, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin**, *A Construção da Personagem*, tradução de Pontes de Paula Lima, Introdução de Joshua Logan, Edição Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 10ª Edição, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin**, *A Criação de um Papel*, tradução de Pontes de Paula Lima, prefácio de Robert Lewis, Edição Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 8ª Edição, 2002.
- VASQUES, Eugénia**, *Expressionismo e Teatro*, Sebentas – Colecção Teorias da Arte Teatral, Escola

Superior de Teatro e Cinema, Amadora, 2007.

VASQUES, Eugénia, *Piscator e o Conceito de “Teatro Épico”*, Sebentas – Coleção Teorias da Arte Teatral, Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, 2ª Edição, 2007.

VASQUES, Eugénia, *Teatro*, Quimera Editores, série: “O que é?”, Lisboa, 2003.