

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# **A CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA**

---

***PEQUENO TRATADO DE ENCENAÇÃO, CASO DE ESTUDO***

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

---

**Lília Dias Lopes**

Lisboa, dezembro 2020

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

# A CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA

---

*PEQUENO TRATADO DE ENCENAÇÃO,*  
CASO DE ESTUDO

**Lília Dias Lopes**

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor David Antunes, professor adjunto da área de Teoria.

Lisboa, dezembro 2020

## **Dissertação de Mestrado**

**Lília Dias Lopes, *A Criação de uma Identidade Artística: Pequeno Tratado de Encenação, caso de estudo.***

**Escola Superior de Teatro e Cinema, 2020.**

**Resumo:** O presente trabalho propõe-se a debater as problemáticas do processo criativo no Teatro e na arte no geral. Ao longo dos capítulos, procura-se definir as ferramentas que permitem a criação de uma identidade artística única e autêntica. O *Pequeno Tratado de Encenação* é analisado e contra-argumentado de capítulo em capítulo; e a sua estrutura define a ordenação da dissertação. Ter este livro como guia permite uma melhor organização da linha argumentativa, assim como permite repensar e contrapor os passos da montagem de um espetáculo, propostos por António Pedro. Cada capítulo desenvolve premissas e questões como:

1. A Arte de pôr em cena – O que é uma obra de arte e o que é um criador?
2. Prolegómenos de uma Encenação – O que impulsiona a criação de uma obra de arte?
3. Elementos e Instrumentos da Encenação – Como e com quem se constrói um objeto artístico?
4. Encenador em ação – Como se dá o momento da criação e quais são os resultados?
5. Ensaios / Casos práticos – Como acontece na prática?

Esta dissertação conclui que o instinto e a intuição são as ferramentas fundamentais da criação artística, pois é através deles que se manifesta a identidade do ser humano. Esse processo permitirá um ato libertador na criação de uma linguagem artística inovadora.

**Palavras-chave:** Origem, linguagem, poética, libertação, estética.

**Abstract:** The following thesis proposes a debate about the problems concerning the creative process in theatre and in art in general. Throughout the following chapters a

definition of the tools that allow the creation of a unique and authentic artistic identity is sought. *O Pequeno Tratado de Encenação (A Short Treaty on Staging)* is analysed and questioned chapter by chapter; the dissertation's structure is also defined by the structure of the book itself. Using this book as a guide allows for a better organization of the arguments, as well as for a reevaluation and countering of the steps António Pedro proposes concerning the setting up of a theatrical show. Each chapter develops premises and questions such as:

1. The art of setting up a show – What is a work of art and what is a creator?
2. Prolegomena of staging – What urges the creation of a work of art?
3. Elements and tools of staging – How and with what means is an artistic object built?
4. Stage director in action – How does the moment of creation come about and what are its results?
5. Rehearsing / Practical cases – What happens in practice?

This dissertation concludes that instinct and intuition are the fundamental tools of artistic creation, for it is through them that the identity of a human being reveals itself. This process will allow for a liberating act in the creation of an innovative artistic language.

**Keywords:** Origin, language, poetics, liberation, aesthetics.

## Índice

<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	<b>6</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>0. ANTÓNIO PEDRO E O SEU TEATRO</b> .....	<b>11</b>
<b>1. A ARTE DE PÔR EM CENA</b> .....	<b>14</b>
1.1. DEUS CRIOU O HOMEM E O HOMEM CRIOU A POESIA. ....	23
<b>2. PROLEGÔMENOS DE UMA ENCENAÇÃO</b> .....	<b>32</b>
2.1. <i>IN</i> , DO LATIM: MOVIMENTO PARA DENTRO - INSTINTO, INTUIÇÃO, INTELIGÊNCIA, INTENÇÃO, INSPIRAÇÃO, INCONSCIENTE, IMPULSO E INDIVIDUALIDADE .....	34
<b>3. ELEMENTOS E INSTRUMENTOS DA ENCENAÇÃO</b> .....	<b>51</b>
3.1. <i>ÉLEUTHERIA</i> , DO GREGO: LIBERDADE - O TEXTO, O ENCENADOR, O ATOR, A CENA, O CENÁRIO, A MAQUINARIA E A CENOGRAFIA, A LUZ, O CONTRARREGRA E O SOM .....	52
3.2. PEIXE POLIDO.....	59
3.3. PROFUNDEZAS DO MAR .....	60
<b>4. O ENCENAÇÃO EM AÇÃO</b> .....	<b>61</b>
4.1. PALCO NEGRO ENQUANTO <i>QUADRADO NEGRO</i> .....	67
4.2. <i>LIVE ON THE EDGE</i> .....	70
4.2.1. <i>Couve roída pelas lagartas</i> .....	72
4.2.2. <i>Bilhas rachadas</i> .....	73
4.2.3. <i>O fim da pavorosa dança dos corpos</i> .....	74
<b>5. ENSAIOS / CASOS PRÁTICOS</b> .....	<b>75</b>
5.1. ESPETÁCULO CUIDADO COM AS VELHINHAS CARENTES E SOLITÁRIAS .....	79
5.2. ESPETÁCULO O GRANDE TRATADO DE ENCENAÇÃO.....	83
<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>87</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>97</b>
<b>ARTIGOS</b> .....	<b>100</b>
<b>VIDEOGRAFIA</b> .....	<b>101</b>
<b>WEBSITES</b> .....	<b>101</b>
<b>FILMOGRAFIA / DOCUMENTÁRIOS</b> .....	<b>102</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>104</b>

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, o Professor Doutor David João Neves Antunes, docente e presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema.

À Professora Doutora Elizabeth Azevedo da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, pelo acompanhamento e aconselhamento durante a minha estadia no Brasil em 2018.

À minha amiga Ana Helena Rocha e Costa, pela partilha de ideias e pelos cozinhados.

À Professora Doutora Eugénia Vasques por todo o trabalho que desenvolveu ao longo da sua vida.

Aos meus alunos, pela fonte de liberdade.

Um pouco mais de sol – e fora brasa,  
Um pouco mais de azul – e fora além.  
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...  
Se ao menos eu permanecesse aquém...

Mário de Sá Carneiro  
em *Quase*

(dedicado ao mestre e artista-pedagogo João Mota)

## Introdução

Estudar processos criativos é percorrer um universo cheio de incertezas e de questões. Nada é concreto e nada é objetivo. Cada artista tem o seu método e as suas fontes criativas. Alguns são mais regrados e assertivos, outros mais experimentais e procuram ser surpreendidos pelo imprevisto. Não existe uma fórmula para se fazer e para se ter resultados bem-sucedidos.

Ainda hoje é difícil explicar racionalmente o que é Arte e o que é Teatro. Sabemos que não é uma área científica e que faz parte do “sensível”. No entanto, os sentidos podem enganar e o “gosto” pode ser falível. Tudo é subjetivo e difícil de explicar. Se a arte não é um conhecimento científico, como pode ser validada? Se o processo não é científico, como pode ser estudado? Compreender o percurso que vai entre o artista e a obra pode ser uma ferramenta para interpretar a arte. Esse estudo só é conseguido especificamente através de relatos e materiais dos próprios artistas, caso contrário, não passarão de teorias e suposições com pouco fundamento. Assim sendo, desenvolvi a minha dissertação a partir do livro *o Pequeno Tratado de Encenação*, do encenador António Pedro, porque a estrutura de organização dos seus pensamentos é concisa, prática e simples. É um livro de “passo a passo” de uma produção teatral que me permitiu e “inspirou” a organizar a temática, que me propus a investigar.

A presente dissertação é um diário de viagem; não só de uma viagem física (do meu intercâmbio no Brasil) mas sobretudo pelo meu crescimento pessoal que a pesquisa me trouxe. Esta procura de respostas, às questões que foram levantadas ao longo da análise de *o Pequeno Tratado de Encenação*, culmina numa constatação do que me motiva atualmente, tanto no teatro e como na arte em geral - pelo trabalho de encenação, de interpretação de ator, de crítica e de estética da arte. Esta pesquisa é um ponto de situação, digamos antes assim, e um raciocínio fundamentado através de vários pensadores de teatro, de arte e até mesmo de filosofia e psicologia. É também o que tenho vindo a concluir sobre a arte (e o artefacto) de fazer teatro que me é contemporâneo e que, pela ordem das coisas, é uma consequência geracional.

Voltando ao início das minhas motivações, foquei-me numa das obras portuguesas que mais suscita curiosidade, controvérsia e uma certa admiração pelos praticantes da profissão e que a mim não incita senão várias questões, sendo a principal: como é que um surrealista com tantas experiências de “além-vários-mares” (cidades de Cabo Verde, de Moçambique, de África do Sul, de Espanha, de Portugal, de França, do

Brasil, de Inglaterra e da Irlanda) pode desenvolver um escrito que tão pouco apraz à liberdade de criação? Por último, também pretendo contra-argumentar o que me é dito sempre que exponho o assunto: “Era um teatro antigo e o *Pequeno Tratado de Encenação* é datado!”. Certo. Então anunciaremos Breton, Artaud e tantos outros que, quase cinco décadas antes, renovaram os pensamentos teatrais, mudando o panorama artístico do século XX e XXI. Como disse Redondo Júnior, em forma de resumo dos movimentos teatrais da época, em livro *Panorama do Teatro Moderno*:

Copeau empenhou-se, sobretudo, “por que o Teatro fosse a mais alta revelação do Homem ao seu semelhante”.<sup>1</sup> Seguindo de perto a obra de Stanislavsky, Dantchenko e Meyerhold, na Rússia; a de Reinhardt, Littman, Fuchs e Erler, na Alemanha; e a de Gordon Craig e Granville-Barker, na Inglaterra, ao mesmo tempo que se debruçava perscrutadoramente sobre as concepções de Adolphe Appia acerca da obra “obra de arte viva”, Copeau pretendia que ele e os seus discípulos fossem, acima de tudo, homens de Teatro, “esclarecidos de todas as particularidades, de todas as dificuldades inerentes à forma dramática e não iludir nenhuma delas”<sup>2</sup> (16).

Admiro todo o legado que António Pedro deixou no panorama cultural português. Admiro as suas experiências pessoais, as suas diversas e relevantes referências enunciadas ao longo do livro e sobretudo a forma irónica como tudo é exposto através da escrita. Tudo isso se refletiu na prática teatral? Como? Como isso está explícito no *Pequeno Tratado de Encenação*? Pretendo que sejam notados e contra-argumentados alguns equívocos e as suas devidas consequências (positivas ou negativas) que, de certa forma, a minha geração herdou. Cito aqui, para finalizar esta Introdução, um resumo completo do *Tratado* feito pelo historiador José-Augusto França (1922) em *O Essencial sobre António Pedro* (2007) pelo motivo da presente dissertação seguir a mesma estrutura de organização:

O tratado tem a sua organização didática, definindo “a arte de pôr em cena” – “fazer do verbo carne”, que “a palavra escrita, por si, não existe”. E é questão de “interpretar” o texto que foi “escolhido”, e de “ensaiar” quem o vá representar – e um esquema gráfico exprime claramente esta circulação, do autor-dramaturgo ao ator, através da certeza de que “tudo no teatro é real”, por “transposição” da realidade real, trágica, dramática ou cómica. Didaticamente então se trata do lugar onde da encenação, o com quê dela, e o com quem, e o quando e para quem se prepara o espetáculo. Depois, vêm os elementos e instrumentos da encenação que são o texto, o ator, a cena e o cenário com sua maquinaria, luz e som. “O encenador em ação” é

---

<sup>1</sup> Referenciado no livro como Michel Saint-Denis, no prefácio *Notes sur le Métier de Comédien*, de Jacques Copeau.

<sup>2</sup> Referenciado como Jacques Copeau no livro *Le Théâtre du Vieux Colombier*.

a parte mais pessoal da obra, que descreve o agir do autor em cena. Continua isso na parte de “Os ensaios”, como vão até ao geral – e até ao subir do pano para o primeiro espetáculo, com angústia e prémio humildemente recebido pelo amor expendido... Muitas ilustrações de carácter arquitectónico ou de imagens de peças realizadas compõem o volume que tem apêndices com figuras-tipo de marcação de cena, com os seus sinais tradicionalmente usados. São sempre eles misteriosos – como o glossário final, com cerca de 250 termos ou expressões de uso teatral, que ao mistério competem também. (74-75)

## 0. António Pedro e o seu Teatro

Antes de dar início ao principal foco desta dissertação – o processo criativo na busca de uma identidade artística, devo contextualizar quem foi António Pedro e qual era “o seu teatro”. Para além do livro *Pequeno Tratado de Encenação*, escrito em 1962, onde clarifica passo a passo o seu processo de montagem de um espetáculo, António Pedro da Costa deixou-nos por escrito o resultado de uma conferência dada por si no Instituto Superior Técnico de Lisboa a 31 de março de 1950<sup>3</sup>. *O Teatro e a sua Verdade* é o primeiro de seis fascículos dos *Cadernos dum Amador de Teatro* da editora Confluência.

Neste fascículo, António Pedro questiona, “Mas que coisa é esta do *Teatro*?” (16) e logo traça uma extensa e argumentada visão. O encenador informa-nos que Aristóteles (mostrando ser seu fiel seguidor) fez a mesma questão dois mil e quinhentos anos antes de si - exemplificando que esta dúvida tem vindo a suscitar diversas hipóteses no mundo dos pensadores de teatro. Repleto de mímicas, gestos e palavras, o ser humano<sup>4</sup> pretendeu no passado exaltar o espírito dionisiaco para divertir ou até mesmo exaltar uma multidão, saindo do seu quotidiano e vestindo-se e caracterizando-se como não o fazia habitualmente. Há diversas hipóteses de desmistificação do que é “isto” do Teatro e de onde surgiu. Algumas delas poderão mesmo estar relacionadas à feitiçaria, aos exorcismos e à consagração dos deuses (através de objetos religiosos) ou mesmo no estabelecimento de tabus. E na infância? O que são todos os brinquedos que as crianças usam nas suas brincadeiras? São “os grandes armazéns da contrarregra do autêntico teatro infantil” (17). António Pedro denomina estas hipóteses como “proto-teatro”, pois ainda não existe um texto escrito por um autor, não existe um público, e é um lugar onde o ator se basta a si próprio. Pela primeira vez, neste livrinho, António Pedro começa a falar do texto, ponto este que será o maior foco no seu teatro - como é descrito no *Pequeno Tratado de Encenação*.

António Pedro, de visão Aristotélica, afirma que tal como todas as outras artes, o teatro é uma “transposição da realidade realizada por meios convencionais” (18). O teatro apenas difere das restantes artes através da sua realização perante o espetador vivo, enquanto que nas restantes “artes da vista” o espetador assiste à obra finalizada. O encenador afirma que tal como a música, o teatro é uma arte do tempo. A música é

---

<sup>3</sup> Informação descrita na introdução do livro.

<sup>4</sup> António Pedro refere sempre “Homem”. Optei por substituir para ser humano.

abstrata e concreta e o teatro depende da poesia da palavra, que serve a linha dramática vivida por homens e mulheres. Caso não seja assim, o teatro perde significado.

Sendo esta teoria apresentada por António Pedro diferenciada da minha, cito o ensaísta, crítico e contemporâneo do encenador, João Bénard da Costa<sup>5</sup>, aquando a sua entrevista sobre o livro *Cinema e Pintura*: “No cinema a dimensão de tempo é fundamental. Na pintura é, mas de uma maneira muito mais subjetiva. Depende de mim o tempo que eu dedico a um quadro.” Ou seja, Bénard da Costa confirma que as ditas “artes da vista” também são artes do tempo, mas de uma forma não concreta, pois dependem do tempo que o espetador dedica à obra: “Posso entrar num museu que abre às nove e fecha às cinco e estar, digamos, essas oito horas parado diante de um quadro. Ninguém me impede disso.” Assim como no cinema e na música, no teatro o espetador tem de estar disponível para a duração já imposta pelos criadores. Já nas restantes artes, o espetador define o tempo que pretende para captar o objeto artístico observado.

Como referi antes (e irei referir mais à frente no estudo de o *Pequeno Tratado de Encenação*), António Pedro afirma que o teatro depende da poesia que o autor escreve, no entanto, afirma nos parágrafos seguintes que o teatro não é um género literário e que a escrita é apenas um dos seus elementos. O teatro abarca o cenário, o jogo de cena dos atores, a dicção, a mímica, o ritmo das palavras, os seus silêncios, os efeitos de luz, as sombras, a distribuição dos volumes de cena e os consequentes movimentos e ajustes. Todas estas características são determinantes para a força expressiva do espetáculo. O texto é o elemento primordial, mas não o único elemento, pois todos dependem dele: “o texto é um pretexto para a cena” (21). Se o teatro não tomar estes princípios é inválido. Por esta razão, os grandes autores foram atores e encenadores, como Shakespeare, Molière e Gil Vicente, pois não cometeram erros de compreensão do texto. Tal como os engenheiros não compreendem um edifício sem fundações e sem telhados, os executantes de teatro também deverão olhar da mesma forma para o texto de um espetáculo.

António Pedro afirma: “o Teatro é de todas as artes a menos abstrata” (25), pois o ator deve transpor objetividade emocional, de carácter inalterável, dada pelas palavras. Diz que todas as artes transpõem uma realidade viva, pois utilizam instrumentos da vida. No teatro é o drama psicológico que transpõe a realidade viva e que tudo o resto

---

<sup>5</sup> João Bénard da Costa – *Cinema e Pintura* em <https://www.youtube.com/watch?v=LF4zjrJu0p4>, consultado a 22 de outubro de 2018.

é um pretexto. Exige-se que o teatro seja universal no significado e que seja representado face a uma multidão. E, se não for representado, não é mais do que uma intenção. Se o espetador entra numa sala e vê unicamente um cenário em palco, vê apenas uma intenção e não teatro. Visão que discordo; a cenografia, a luz e o som não podem ser só por si teatro?

O teatro, para António Pedro, arte do tempo e do espaço, vive da atuação das personagens. A atuação deverá ter uma finalidade dada pelos conflitos, de forma a despertar o espetador na contemplação da obra de arte apresentada. “O que é um texto dramático válido ou, se quiserem, uma boa peça escrita para o teatro?” (28) É uma história bem contada, como toda a literatura de ficção, em forma de ação direta, pelo diálogo e pelas reações interiores das personagens. A história deverá ser vivida teatralmente em conjunto com os restantes elementos que compõem o teatro. E qual é a função de um encenador? António Pedro clarifica: é a da união de todos os elementos através de uma unidade plástica e de estilo, de forma a servir o texto. O encenador deverá ter em atenção que, apesar do texto dramático servir a poesia do dramaturgo, nunca deverá ser dito em jeito declamatório, mas dito com os sentimentos a serem expressos. O encenador poderá recorrer a uma “não realidade arquitectónica” para o cenário, no entanto, ele deverá servir a verdade emocional da linha dramática. António Pedro fala desta hipótese, mas diz que prefere não a praticar, pois dificulta a apreensão sensível do espetador.

Para finalizar esta conferência, António Pedro diz que muito ainda se tem a falar do teatro, e em forma de conclusão afirma: “Única arte coletiva, Teatro é obra de muitos para a excitação de cada uma” (43). O teatro transpõe a realidade do mundo para a sensibilidade humana e para persistir na recordação. Refere-se também à naturalidade fictícia como um mito barato. Mais uma vez, levanto questões sobre esta visão e, por todas estas discordâncias, seguirei no estudo de o *Pequeno Tratado de Encenação*, obra teórica maior de António Pedro, contrastando com outros pensadores de teatro.

## 1. A Arte de pôr em cena

António Pedro começa o *Pequeno Tratado de Encenação* por nos elucidar que este é um livro que parte essencialmente das suas experiências profissionais, assim como um registo do seu gosto pessoal do teatro que pratica. Cito, por isso mesmo, a primeira frase: “Encenar é pôr em cena, transformar em espetáculo um texto escrito, **fazer do verbo carne**, se quiserem aceitar, como é do meu gosto, uma mais **poética** definição” (16). Esta definição do que possa ser “encenar” parece um pouco restrita e delimitadora (mesmo que válida) pela importância dada às “palavras”, pois o teatro pode não se prender necessariamente e obrigatoriamente ao conteúdo que as unidades linguísticas podem transmitir. António Pedro afirma que o texto é a base do espetáculo e que ele próprio já transparece a “estética de uma atuação real, duma figuração poética ou duma situação” (16). Tal descrição pode ser associada à posição que a literatura determina na nossa relação com a linguística - o estudo das características da linguagem humana. Como exemplo, cito o filósofo e teórico búlgaro Tzvetan Todorov (1939 - 2017) que escreveu *Poética da Prosa* (1971):

A literatura goza evidentemente de uma posição particularmente privilegiada entre as atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; esta lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediada. Por isso, a literatura não é só o primeiro campo a ser estudado a partir da linguagem, mas também o primeiro cujo conhecimento pode lançar nova luz sobre as propriedades da própria linguagem (32).

Como afirma Eugénia Vasques em *O que é Teatro*, a ideia de peça de teatro atualmente (desde o século XX) é substituída “por uma noção nova: a noção de texto ou materiais para o teatro” (151). Estes novos pensamentos foram desenvolvidos e praticados pelos anti naturalistas Appia, Craig, Émile Jaques-Dalcroze e Meyerhold, na procura de fisicalidade e abstracionismo anti mimético, ou seja, a não imitação da realidade. Existe uma procura pela expressividade e uma valorização da **criatividade de espírito** que iam de encontro com os ideais impressionistas (interiorização do mundo exterior) da *Belle Époque*.

Refletindo, ao longo da leitura de o *Pequeno Tratado de Encenação*, denotei que António Pedro tomara conhecimento destes pensadores citados anteriormente, pois foram referenciados em algumas passagens do Tratado e até mesmo nos seus cadernos de teatro. Questiono: porque é que mesmo sabendo da existência destes renovados

pensamentos de teatro, António Pedro, surrealista, modernista e experimentalista, opta por um teatro, como ele próprio diz, de “fazer do verbo carne” (16)? Resta-me desconstruir o uso que António Pedro fez desta frase bíblica como definição do seu teatro, dizendo mesmo que é uma definição poética. O que é o “verbo” e a “carne” neste contexto teatral?

Recorro ao *Evangelho Segundo João do Novo Testamento* de onde estas terminologias, neste contexto, são retiradas. Frederico Lourenço (1963), pesquisador e professor universitário, é especialista em línguas e literaturas clássicas e traduziu (publicou em 2016), de forma não-doutrinada e objetiva (fugindo aos contextos eclesiais cristãos), a Bíblia Grega (não vista como tradicionalmente por *Bíblia Sagrada*), que terá sido escrita em Alexandria (Egito) no século III antes de Cristo. O prólogo *O testemunho de João Batista; Os primeiros discípulos*, começa com “No princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e Deus era o verbo” (319), iniciando uma das mais belas epopeias da humanidade: a vida de Deus<sup>6</sup>. A palavra-chave deste início do prólogo é *lógos*, que é traduzida na Vulgata<sup>7</sup> de São Jerónimo por *verbum*. Frederico Lourenço afirma que a tradução para a língua portuguesa não é satisfatória por ter duplo sentido: primeiro como “aquilo por meio do qual se exprime um pensamento racional”; segundo como “aquilo que leva à própria formulação de um pensamento racional” (319) que, como diz o tradutor, João pretende evidenciar esses dois sentidos. No entanto, a maioria das traduções refere-se à primeira opção, que, certamente, empobrece a frase nas suas dimensões tanto filosóficas como teológicas. Frederico Lourenço referencia a obra *Fausto* de Goethe e, em especial, a cena em que o herói procura traduzir o início do Evangelho de João como “no princípio era a palavra” (320), concluindo que não fará sentido dar à *palavra* tão supremo estatuto. Deus fez-se carne e tomou a forma humana com a figura de Jesus, como diz o Evangelista João, refletindo numa visão mais teológica do que filosófica. E quem é João? É um homem enviado por Deus que veio para informar e testemunhar acerca da luz. Era em Deus que “estava a vida e a vida era a luz dos homens” (319). João não era luz, mas sim, como disse anteriormente, uma testemunha dela.

A definição do trabalho de encenação por António Pedro: “fazer do verbo carne” (16) está presente, por outras conjugações, no versículo 1:14. “E o verbo fez-se

---

<sup>6</sup> Todas estas informações que apontei e que irei afirmar são retiradas das notas de rodapé do tradutor Frederico Lourenço.

<sup>7</sup> Tradução do grego para o latim feita por São Jerónimo, feita nos séculos IV e V.

carne e habitou entre nós; e contemplámos a sua glória – glória enquanto “filho” unigénito do Pai, pleno de graça e de verdade” (320). “O verbo fez-se carne” apresenta-se como uma ação concluída enquanto que António Pedro apresenta-nos um verbo por conjugar, uma afirmação sobre uma ação que acontece no presente, mas que também, quando proferida, pode não estar a acontecer no momento; podendo ser uma possibilidade de ser conjugada de acordo com a ocasião, dando-lhe quase, um sentido místico.

Na Bíblia Grega (a original), João não diz que o verbo se fez “homem”, mas sim que se fez “carne”<sup>8</sup>, ou seja, encarnou-se em moléculas e átomos. O homem não é detentor do divino nem de superpoderes capazes de, por exemplo, criar o mundo terrestre; apesar de, na nossa perspetiva e egocentrismo humanos, dizermos que precisou de descansar no sétimo dia, como o comum dos mortais. António Pedro confere um certo misticismo a esta definição, comparando o encenador a Deus e a sua obra artística à carne, que, como foi dito anteriormente, é apenas o detentor de moléculas e átomos. O que pretendo dizer com todas estas definições é que tudo isto é refletido na obra de António Pedro (pelo que posso analisar neste livro). Nunca em nenhum momento, António Pedro se refere à Metafísica e à Poética como características predominantes na obra. Apenas diz que esta sua definição do trabalho de encenação é poética, descredibilizando a própria *poética*, filosoficamente falando. A construção de uma obra artística, em especial à de encenação, não se guia por métodos tão concretos, como os apresentados no *Pequeno Tratado de Encenação*. O encenador e toda a equipa poderão fundamentar-se numa técnica, mas deverão usá-la apenas como esquema do trabalho.

Como intitularei no ponto 1.1. desta dissertação, *Deus criou o Homem e o Homem criou a Poesia*. Ou seja, a Poesia é criada pelo Homem e o Homem é obra de Deus. E se eu afirmar que a encenação é fazer do verbo Homem? Talvez seja uma definição “mais correta”, por muito estranha que possa soar. O Homem é o ser imperfeito que procura assemelhar-se à perfeição imaculada de Deus, tal como a arte “procura” comunicar-se com o Homem, refletindo-o e estendendo-o (de extensão).

Pondo em perspetiva, talvez o artista se coloque na posição de Deus, criando uma obra de arte mística, como Ele. Não será essa tentativa de aproximação à Metafísica e à Poética? E o feio? Não será o culto do feio uma constatação da Era

---

<sup>8</sup> Informação descrita na nota de rodapé na página 324.

Moderna de que a imperfeição é um possível veículo até ao divino, visto que Deus criou o imperfeito – o Homem? Como diz o filósofo e professor Byung-Chul Han (1959) em *A Salvação do Belo*: “o feio perde a negatividade do diabólico, do sinistro ou do terrível, (...) tornando-o uma fórmula de consumo e fruição” (17). Para mim, a arte é uma extensão humana que procura sair “misticamente” do terrestre, na procura do divino: encenar é fazer do verbo Homem na tentativa de alcançar Deus.

Saindo das questões teológicas, António Pedro reforça e justifica que a tradução da palavra escrita para a falada pode converter-se em múltiplas possibilidades, tal como em diferentes interpretações das personagens e mesmo dos próprios cenários. Esta prática é inevitavelmente válida, no entanto talvez possa ser pouco redutora no aspeto da criação da composição de um espetáculo. Sendo o texto escrito pelo dramaturgo um ponto de partida recorrente, deve ser ele o principal agente na criação teatral? O termo *criação*, no *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, apenas se segmenta como **criação coletiva**, sendo totalmente anulada na sua singularidade. Teatralmente a noção do ato de criar tem sido reajustada, deparando-se como uma atividade coletiva, não sendo o encenador o único criador, pois nunca será verdadeiramente autónomo. Dá-se a primazia da criatividade individual no coletivo, coletivo que à partida será unido pela mesma linguagem (as questões da linguagem artística serão abordadas no ponto 4.) e gosto teatral. Segundo esta noção, independentemente da criação ser individual ou coletiva, o dramaturgo não é mais o principal elemento (ou ponto de partida) na criação teatral e não será só dele que parte, pois o mote da criação não é unicamente o texto dramático (elaborado por si à priori). É um trabalho essencialmente de pesquisa que parte na maioria das vezes de experimentos feitos pelos atores, colocando o dramaturgo numa ordem posterior de trabalhos: “Quando muito, no final do processo, o dramaturgo (no sentido técnico de conselheiro literário e teatral) ou o líder do grupo (animador) pode dar sua opinião sobre o material trazido pelos atores, reagrupar e comparar os esboços narrativos, até propor princípios de encenação decididos de acordo com a maioria” (79). Qual deverá ser então a linha principal de criação numa produção teatral?

A **dramaturgia**, que de forma muito importante se difere de dramatização (ato de adaptação de um texto dramático ou não dramático para cena, segundo Patrice Pavis), é a técnica de compor um drama ou até mesmo a poética da arte dramática, que “procura estabelecer os princípios de construção da obra” assim como “(...) o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até ao ator, foi levada a fazer” (113). Pavis termina a explicação dizendo que a dramaturgia,

no seu sentido mais recente (desde 1999 – a data de lançamento do *Dicionário de Teatro*), pretende ultrapassar o foco textual para o abarcar a realização cénica. Mas qual é a principal função da dramaturgia? A dramaturgia pretende “examinar a articulação do mundo e da cena, ou seja, da ideologia e da estética” (114) como se dela se pudesse representar o mundo, mimeticamente ou não. A dramaturgia opera num universo ficcional e cria uma realidade das personagens e das suas ações, transpondo verosimilhança ao recetor, ou seja, transpor veracidade cénica ao público.

António Pedro refere-se ao dramaturgo como um **poeta** e cabe ao encenador realizar o sonho desse poeta: “Encenar é transpor esse mundo. Recrear tangivelmente o sonho do poeta em forma, movimento, som e cor” (18). Curiosamente, posteriormente, António Pedro utiliza a comparação do trabalho de um encenador ao de um maestro (esta visão assemelha-se à do encenador Ruggero Jacobbi que irei desenvolver no ponto 3.1.), mesmo afirmando ser superficialmente válida e (depois) até mesmo gratuita. António Pedro nivela o encenador à função de diretor, ou seja, o que também põe em prática todas as técnicas disponíveis para a construção do objeto teatral. Para si, o encenador precisa de ser conhecedor dos serviços/condições disponíveis para depois passar à criação.

Os passos para uma encenação apresentados no *Pequeno Tratado de Encenação* são, em primeiro lugar: o encenador começa por cumprir regras de ensaiador. Faz escolhas: da peça escrita, dos atores, do palco, do cenário, do figurino (que se refere como “guarda-roupa”), da iluminação e da sonoplastia. O ato de encenar inicia-se depois de concluir todas as escolhas, partindo da passagem do texto para a ação – focando-se especialmente no comandar dessa ação: “O encenador escolhe, interpreta, dirige e ensaia” (19). Depois desses primeiros passos, António Pedro diz que o encenador tem de ter em conta “**o lugar onde, com quê, com quem, quando e para quem** vai pôr a peça em cena”<sup>9</sup> (22). Só depois parte para a escolha do texto, se lhe for dada essa liberdade (ou então aceitar uma imposição), escolher o estilo de interpretação, trabalhar o cenário de acordo com esse estilo, o figurino, a iluminação e a sonoplastia, orientar os atores e dirigir o ritmo e o tempo da representação, ou seja, tarefas de antes e depois da realização (pré-produção e produção). Refere-se também a algo importante e muito pouco comum em textos teóricos deste género: a função da direção de cena, que tantas vezes é esquecida. Diz que a direção de cena é a área principal, depois da

---

<sup>9</sup> Negrito feito por António Pedro.

estreia do espetáculo, pois tem a responsabilidade de manter todas as questões técnicas em funcionamento. Muitas vezes o encenador toma essas funções quando as companhias têm poucos recursos para a contratação de diretores de cena, o que dá aso a possíveis alterações no espetáculo já finalizado. O que, por experiência própria, é frequente, fácil e tentador de acontecer. António Pedro não recomenda as possíveis modificações, pois podem alterar o ritmo, o tempo e o possível conforto (conclusão minha) do trabalho realizado pelo coletivo.

No meio de tantas outras profissões, António Pedro foi pintor e escultor<sup>10</sup>; referindo-se à pintura e à escultura, neste Tratado, como as artes de espaço. Quanto aos atores complementa: “Ocupam espaços, desenham-se no espaço e, dentro dum enquadramento espacial, funcionam como valores, no sentido em que este termo é usado para a pintura” (25).

Traçando um pequeno paralelismo, na Alemanha do pós Primeira Guerra Mundial<sup>11</sup>, a modernista escola (ou oficina, como desejou Walter Gropius no seu Manifesto) Bauhaus (1919–1933) focou-se pioneiramente no estudo do espaço e do homem no próprio espaço. Oskar Schlemmer, também pintor e escultor, foi o diretor do Teatro da Bauhaus e o nome mais importante destes experimentos. Não tendo qualquer tipo de formação em artes do espetáculo, Schlemmer desenvolveu livremente a sua própria teoria da performance com base nos seus conhecimentos de pintura, pois (como diz Roselee Goldberg no seu livro *A Arte da Performance*) “Schlemmer entendia-os<sup>12</sup> como atividades complementares: (...) a pintura como pesquisa teórica, enquanto a performance significava a “prática” dessa equação clássica” (132-133).

Da oficina de performance de Oskar Schlemmer surgiu o seu espetáculo mais conhecido: o *Ballet Triádico* (1922) (ver Figura 1 em anexo). Esta performance pensada e experimentada desde 1912 é uma “fusão de dança, figurinos e música” (142) e categorizada, pelo próprio criador (registado no seu diário), como um “estudo metafísico” (142) com doze danças, dezoito figurinos e várias horas de duração. Espectáculo este claramente influenciado pelo gosto pessoal de Schlemmer: teatro de variedades, teatro japonês, teatro de marionetas javanês (*Wayang*) e pelas diversificadas

---

<sup>10</sup> Referido na introdução (página 9), escrita por Maria João Brilhante e Ana Isabel Figueiredo, no livro *António Pedro* de Rui Pina Coelho.

<sup>11</sup> “1914/18 – Primeira Grande Guerra Mundial: treze milhões de mortos, onze milhões de mutilados; cinquenta milhões de soldados nas trincheiras; seis biliões de projéteis; cinquenta biliões de metros cúbicos de gases”, descrito no livro *Panorama do Teatro Moderno* por Redondo Júnior na página 15.

<sup>12</sup> Os meios de expressão.

formas de expressão do circo (143). Esta obra viria a refletir as ideologias da Bauhaus: "união entre arte e tecnologia" (143) e o estudo de todas as artes enquanto oficina, pois como diz Walter Gropius no Manifesto da Bauhaus em 1919, "art cannot be taught"<sup>13</sup> - a arte não pode ser ensinada<sup>14</sup>.

A visão utópica da experimental Bauhaus, enquanto uma "catedral do socialismo" (125) pela união de todas as artes e complemento das mesmas, transformou a escola e a oficina de performance num verdadeiro "equilíbrio de opostos"<sup>15</sup> (143) e sobretudo numa fuga ao Expressionismo Alemão (corrente artística a decorrer na época). Esta posição foi especialmente política, pois a grande maioria dos artistas das vanguardas eram socialistas ou comunistas. Acreditavam num "Homem Novo" e que a Revolução Bolchevique na Rússia (derrubamento do poder autocrático em 1917) iria salvar o mundo do materialismo e da decadência burguesas, fundando uma sociedade utópica mundial (como desenvolve H. W. Janson em *A História da Arte*, editado pela Fundação Calouste Gulbenkian como *A Nova História da Arte de Janson*).

Refiro que a escola nunca teve um teatro (espaço físico) e, por este motivo, o Teatro da Bauhaus ocupou salas (transformadas em estúdios) da escola. Walter Gropius, arquiteto, professor e diretor da escola, projetou o teatro que respondia às necessidades técnicas da oficina de performance, quando a escola foi transferida para Dessau, mas que nunca foi construído devido à perseguição e opressão do regime nazi (143). Pela escola passaram: Wassily Kandinsky (com quem António Pedro privou, segundo o artigo *António Pedro Um experimentador compulsivo*, de Luís Miguel Queirós, para o jornal Ípsilon), Paul Klee, Lyonel Feininger, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Josef Albers e artistas femininas Anni Albers, Gunta Stölzl, Lilly Reich, Marianne Brandt, Gertrud Arndt, Margaretha Reichardt, Johanna Hummel e Elisabeth Kadow, que viram as suas escolhas (que deveriam ser livres dada a própria filosofia da Bauhaus) serem restritas pelo fato de serem mulheres. Sobre isso Schlemmer afirmou: "onde quer que haja lâ, haverá uma mulher a tecê-la", assim como: "Diz a nossa experiência não ser aconselhável às mulheres trabalharem nos ateliês mais duros como os de carpintaria. (...) Pronunciamo-nos basicamente contra a sua formação em

---

<sup>13</sup> Tradução para a língua inglesa feita por tradutor desconhecido. Retirado do website <http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/ConstrBau/Readings/GropBau19.pdf> acessado a 14 de dezembro de 2018

<sup>14</sup> Tradução do inglês feita por mim.

<sup>15</sup> Dito por Schlemmer.

arquitectas”<sup>16</sup>. Apesar de tudo isto, a Bauhaus, que tão entusiasticamente envolveu a comunidade circundante, através de exposições, de apresentações públicas e de festas excêntricas (foram momentos de “explosões” criativas, segundo Oskar Schlemmer) foi obrigada a encerrar definitivamente (apesar de uma longa resistência) nos anos 30, existindo apenas por catorze anos<sup>17</sup>. Cito concretamente o Teatro da Bauhaus para complementar a visão de António Pedro sobre a ocupação dos atores no espaço, pois a oficina de performance da escola foi um espaço de desenvolvimento de experimentos e estudos sobre o domínio da figura humana no espaço cénico.

Voltando à minha observação sobre o *Pequeno Tratado de Encenação*, a par do espaço e do tempo, andam a luz e a conseqüente cor e o jogo de planos e volumes. Juntamente a tudo isso, com o ator atingimos o que poderá vir a ser o emocional na imagem da cena (no espaço cénico). E quanto ao tempo? O tempo dá-se pela poesia, pela música, pelo conflito e ação psicológica, ..., ou seja, o que poderá ser “o não visível”. Afirma também que estas características são o carácter particular e único da arte teatral e que é nesses dois pontos (espaço e tempo) e no texto que a encenação deve atuar (29), fundindo-os.

No seguimento “Realidade e Transposição”, António Pedro desenvolve a ideia de “representação da realidade” no teatro, que pode ser facilmente confundida com *real*, pois deste “real” constam palavras, seres humanos, cores, emoções, ... - “(...) a obra de arte começa onde a realidade se transfigura” (31).

Clarificando, Patrice Pavis considera a existência de dois conceitos de realidade presentes no teatro: a **realidade representada** e a **realidade teatral**. Da primeira, afirma existirem ainda muitas confusões sobre o assunto, pois como já foi dito nesta dissertação, a arte por vezes é vista de um ponto mimético, como um reflexo do mundo exterior. O problema coloca-se quando a realidade é transformada: “O mundo de hoje é resgatável no teatro, mas apenas se for concebido como passível de transformação”, como disse Bertolt Brecht, citado no *Dicionário de Teatro* (325). A partir da realidade teatral, Pavis volta a reconhecer que desta realidade também surge diversas confusões,

---

<sup>16</sup> Informação retirada do artigo online *O lado oculto da Bauhaus*, redigido por Valdemar Cruz para o jornal Expresso e publicado a 21 de abril de 2019. Consultado a 29 de abril de 2019. Link: [https://expresso.pt/cultura/2019-04-21-O-lado-oculto-da-Bauhaus?fbclid=IwAR3\\_qSrTt74QsmAhZIBGAtFmCCJRBej057cnlGm1TU\\_h6HzFcKVTcdvIC9I#gs.8nq0si](https://expresso.pt/cultura/2019-04-21-O-lado-oculto-da-Bauhaus?fbclid=IwAR3_qSrTt74QsmAhZIBGAtFmCCJRBej057cnlGm1TU_h6HzFcKVTcdvIC9I#gs.8nq0si)

<sup>17</sup> Informação retirada do artigo online *Bauhaus, a escola de todas as utopias e muitas festas*, redigido pelo jornal Público, no ano de 2009. Link: <https://www.publico.pt/2009/08/12/culturaipsilon/noticia/bauhaus-a-escola-de-todas-as-utopias-e-muitas-festas-238481>, consultado a 14 de dezembro de 2018

pois nós, os espectadores, “somos vítimas da ficção e da ilusão teatral” (325). Por estes motivos enumera o que é concretamente este segundo conceito: realidade da maquinaria, realidade dos objetos cénicos, realidade dos atores e realidade do texto dramático, ou seja, “tudo o que se apresenta ao olhar do espectador dentro do espaço cénico” (327).

António Pedro desenvolve que cabe ao espaço e ao tempo a quebra com a realidade: fugindo do “quotidiano verdadeiro” e criando uma nova realidade: a cénica, ou seja, a realidade representada, para Patrice Pavis. Esta realidade teatral deve viver do Homem: dos seus hábitos, sentimentos e conflitos: “O teatro é a medida do Homem ou não será” (*Pequeno Tratado de Encenação*, 32). É inevitável não pensar naturalmente no *Homem Vitruviano* (ver Figura 2), obra de Leonardo Da Vinci de 1540, do pleno Renascimento Italiano. O Homem, o centro de todo o universo que representa o equilíbrio, a perfeição das proporções e da beleza. A esta atitude antropológica, António Pedro volta a referir incansavelmente a importância do espaço e do tempo. O ator ocupa o espaço e a ação usufrui do tempo, criando a duração do espetáculo<sup>18</sup> dentro de um palco. Daqui surge a extrema importância da clareza em cena, por parte das personagens, de forma a que seja “mais claramente definido” do que a vida real. Ou seja, no teatro tudo é real quer na procura da persona das personagens quer nos conflitos entre elas. O encenador deve servir-se dessas duas ideias para construir o seu trabalho, com as ferramentas disponíveis, evidenciando sempre a palavra falada, segundo o encenador português.

Por referir o Renascimento e Leonardo Da Vinci (apesar de não estar diretamente relacionado com o que vou desenvolver), recordei que no documentário *António Pedro* de 1979 é-nos exibida uma entrevista dada pelo encenador onde ele referencia os artistas que, para si, mudaram a humanidade (dizendo mesmo que o mundo não teria sido o mesmo se eles não tivessem existido). São eles: o poeta e dramaturgo William Shakespeare, o compositor Ludwig van Beethoven e o pintor barroco Peter Paul Rubens, dando ênfase a este último como sendo a sua maior referência artística da pintura e a maior inspiração para o seu teatro. Quem foi Rubens e qual foi a importância do Barroco na obra teatral de António Pedro?

---

<sup>18</sup> Termo optado por mim substituindo *peça*.

Peter Paul Rubens (1577-1640) foi um pintor flamengo e um dos expoentes máximos do Barroco<sup>19</sup> Europeu do século XVII. Estudou em Itália e viajou pelo mundo, dado o seu trabalho diplomático na corte flamenga. Para além das missões oficiais, de ser pintor, Rubens tratava de toda a organização artística de eventos e celebrações, fazendo com que, conseqüentemente, o seu trabalho ficasse denotado pela peculiar autoridade estilística, pelo vasto conhecimento que adquiria. As suas composições harmoniosas carregadas de dramatismo, foram o paralelismo traçado por António Pedro para com o teatro; sendo mesmo representadas nas suas composições cénicas. Para o autor, Rubens era o espetáculo: cheio de contrastes e com especial destaque na emoção, como no teatro. Assim, de igual forma, via a arte Barroca: a arte do espetáculo.

### **1.1. Deus criou o Homem e o Homem criou a Poesia**

“Toda a arte é, na sua essência, Poesia” (Heidegger: 58)

António Pedro refere-se ao dramaturgo como o poeta e ao encenador como o suplantador da sua poesia. De acordo com esta tese, o autor da peça é o expoente máximo da criação teatral, pondo o trabalho criativo do encenador e da restante equipa em segundo plano. Sendo esta uma visão, de certa forma, contrária à minha, pois considero a obra dramaturgical e a obra teatral dois “poemas” que se interseitam e que se podem bifurcar, decidi desenvolver o meu pensamento tendo como foco a obra de arte (tendo ela qualquer expressão) e a sua origem. O encenador não poderá criar poesia

---

<sup>19</sup> *Barroco* é um termo que os historiadores apontam ser de origem portuguesa. Significa, na sua epistemologia, uma pérola de formas irregulares e foi um termo usado, sobretudo, para adjetivar negativamente a arte do século XVII. O Barroco, enquanto estilo artístico, denomina o fim do Renascimento e o início da Era Moderna, com preocupações sobre as questões de género, de classe e de sexualidade. As suas obras estão repletas de cargas emocionais fortes que procuram influenciar o observador apelando aos seus sentidos e emoções de forma teatralizada através da sua exuberância e imponência. Os povos encontravam-se divididos: o que denotou com que a arte do Barroco fosse, em suma, o resultado e uma mescla do reforço da fé católica, do estado absolutista, da recente ciência (Newton, Galileu, ...), dos novos pensamentos filosóficos (Descartes, ...) e das questões do mundo moderno. A época barroca foi um movimento de natureza expansiva e expressiva que ocorreu em simultâneo com a expansão territorial europeia – o Novo Mundo, ou seja, a colonização e foi, na sua maior escala, um processo de reafirmação da Igreja, pelo poder de persuasão e pela divulgação da Contra-Reforma, em resposta à Reforma Protestante iniciada por *Martinus Luter* - Martinho Lutero (1483-1546). A Igreja Católica foi, desde o seu surgimento enquanto instituição, o maior de todos os mecenas, tendo sido este o seu maior contributo para a sociedade. Como escreveu o professor Frederico Lourenço sobre a beleza e a harmonia da arte sacra milenar: “(...) que deserto espiritual seria viver sem estes testemunhos do numinoso (sobrenatural: talvez um poder ou uma influência divina), que nos mostram um aspeto fundamental da experiência religiosa: o facto de as palavras não chegarem para exprimir Deus” (escrito em “O numinoso” - publicação da sua página pessoal do *Facebook* a 16 de abril de 2019, referente ao incêndio da Catedral de Notre Dame do dia anterior).

a partir de um poema? Esse ponto de partida não faz de si próprio um poeta também? Ou é apenas um artesão e trabalha apenas com a poesia do dramaturgo? Argumento com Martin Heidegger, que foi um filósofo, escritor e professor/reitor universitário (1889-1976) na Alemanha, ou seja, contemporâneo de António Pedro. Escrevo que me incomoda saber que se aliou ao Partido Nazi em 1933, mas interessa-me o seu pensamento, mesmo que cíclico, labiríntico e, por vezes, sem saída. Quanto à sua envolvência política, aponto o que o filósofo George Steiner (1929-2020) escreveu em *Heidegger*, de 1978:

A minha interpretação das provas é a seguinte: Como milhões de outros homens e mulheres alemães, e um bom número de cérebros eminentes fora da Alemanha, Heidegger foi apanhado no transe arrebatador da promessa Nacional Socialista. Viu nela a única esperança para um país nas mãos do desastre económico e social. Além disso, o Nazismo a que Heidegger aderiu dissimulava, ainda, o seu barbarismo essencial. O erro e presunção de Heidegger, tão característicos dos académicos, foi acreditar que poderia influenciar a ideologia nazi, que poderia conseguir que a sua própria doutrina da futuridade existencial se fizesse valer sobre o programa hitleriano, preservando ao mesmo tempo o prestígio e autonomia parcial da instituição académica. Estava factualmente enganado. (...) Heidegger já em Novembro de 1933 se sentia vivamente desconfortável entre os seus colegas nazis. A sua implicação oficial com o movimento durou apenas nove meses e deixou-o – e o ponto merece ser reiterado – antes de Hitler ter assumido o poder total. Muitos intelectuais eminentes fizeram muito pior. (103-104)

Em 1950, Heidegger publica *A Origem da Obra de Arte*, como resultado de três conferências dadas por si em 1936. Neste ensaio desenvolve a teoria da relação direta entre o artista e a sua obra, como sendo fundamental para o entendimento do “ponto de partida” - a origem. O seu raciocínio faz parte de um circuito fechado e julgo que manifesta o que este tema é na prática: um questionamento sem soluções concretas. Heidegger começa por uma breve (ao mesmo tempo complexa) explicação do conceito *origem*, que se entende pelo caminho que nos leva até à sua própria *essência*. Desta forma é possível traçar um paralelismo com a origem da obra de arte que nos é dada pela sua essência<sup>20</sup>. A **essência** do artista é a sua obra e, por consequência, a obra de arte é criada pelo artista. A obra surge, nasce o artista, mas é o artista quem cria a obra. Nenhum deles se sustenta sozinho. Heidegger questiona: a arte pode ser alguma vez origem? Logo responde: “a arte não é mais do que uma palavra a que nada de real já

---

<sup>20</sup> Conjunto dos elementos ou qualidades constitutivas de um ser, que o definem - retirado do *Dicionário da Língua Portuguesa* da Porto Editora (2019).

corresponde” (17), apesar da arte se fazer através da obra de arte. Resta-nos encontrar a essência da arte pela procura da obra real, para perceber o que é e como é. Fazendo uma ponte, Patrice Pavis esclarece, no seu Dicionário, o significado de **essência do teatro**, mostrando ser um tema que “obcecou a reflexão crítica” (143). Em semelhança com as restantes artes, a essência do teatro é sobretudo uma opção estética e ideológica, na procura de algo eterno e humano, universalmente. Diferencia-se na sua prática, com os elementos que compõem o teatro, como por exemplo, o jogo, que incide também na necessidade de procura da sua origem que, como já foi descoberto, partiu do ritual e de festividades.

Regressando a Heidegger, o filósofo decompõe a ideia de que é natural ao ser humano conviver com arte e com manifestos artísticos no seu quotidiano: nas estátuas das praças públicas, nas músicas que ouve, nos museus que visita, ... o que leva a obra a um carácter de “coisa” pois está diretamente ligada ao material de que é feito, mas, mesmo que se superando para além de “coisa”, a obra é alegoria e juntamente símbolo. Mas afinal o que é uma coisa? Como diz Kant<sup>21</sup>, coisa pode ser o próprio Deus. Pode ser mais do que um objeto. Apesar de Heidegger duvidar e questionar posteriormente esta afirmação, argumenta: a coisa é o que é absoluto, mesmo sendo o que quer que seja. O filósofo hesita também em chamar “coisa” ao ser humano, à fauna e à flora. Coisa é o que é inanimado na Natureza, diz.

Detalhando e interpretando, uma coisa simples pode ser, por exemplo, um bloco de granito onde evidenciamos as suas características e propriedades. A coisa simples corresponde ao nosso olhar natural sobre “as coisas”, mas foi o olhar “inabitual” que fez com que se desenvolvesse o espanto e o pensamento. E quando as sensações humanas intercetam na perceção da coisa? Ou seja, quando o recetor padece de alguma instabilidade emocional ou mesmo de uma patologia clínica (mesmo que momentânea) que o faz absorver o que é “visto” de forma adulterada? Aqui podemos concluir que “a coisa é o que é perceptível nos sentidos da sensibilidade, através das sensações” (18), mas nada deste processo altera o traço fundamental da coisa. A coisa é uma matéria que se conjuga com a forma. A coisa é uma matéria enformada e captada pelo seu aspeto. E na obra de arte? O carácter de coisa na obra de arte relaciona-se com a matéria de que consta, o suporte e o campo que suporta a enformação (dar forma) artística, dando lugar à distinção entre matéria e forma. No entanto, não acontece que a matéria e a forma

---

<sup>21</sup> Citado por Heidegger na página 14.

sejam exclusivas ao âmbito da arte, pois tudo pode ser abrangido pela mesma. Qual é a posição da finalidade? Do “para que serve”? Segundo o filósofo, a sua serventia serve para encontrar o caminho para sua essência, ou seja, o ponto de partida.

Heidegger dá o exemplo das botas de uma camponesa e de umas botas “pintadas” numa obra do artista expressionista Vicent van Gogh (ver Figura 3 em anexo). O desgaste das botas de uma camponesa automaticamente nos remete para o seu uso, o do campo; enquanto que as botas representadas no quadro de Van Gogh são meramente botas. A serventia do apetrecho leva-nos a perceber o que esta coisa realmente é. E quanto à obra de arte? Será que temos as mesmas características de definição? Exemplificando, com as botas da obra de Van Gogh percebemos que elas nos levam para um outro lugar, um que habitualmente e quotidianamente não habitamos. No entanto, é a serventia das botas que nos leva à figuração e a figuração depende exclusivamente da essência do apetrecho. Se a figuração depende da essência do ser, ela precisa da sua verdade? Onde se encontra o belo que até então era com o que a arte se relacionava diretamente? Para o filósofo, a beleza está ligada à estética enquanto que a verdade está ligada à lógica. Para clarificar e exemplificar melhor esta conclusão, cito Roger Scruton (1944) em *Beleza* (2009). O filósofo escreve, num tom irónico, sobre a beleza: “A arte pegou na tocha da beleza, correu com ela por algum tempo e largou-a depois nos urinóis de Paris” (92). Roger Scruton refere-se ao ready-made *A Fonte* (ver Figura 4 em anexo) de Marcel Duchamp (1887–1968) assinada com o nome de R. Mutt (1917). O urinol invertido, apresentado como obra de arte, permitiu que a “indústria intelectual”, como diz o filósofo, dissertasse sobre a questão: o que é a arte?

Voltando a Heidegger, a cópia da realidade esteve intersectada por estes dois conceitos: **beleza e lógica**, mas mesmo a imitação do real requer uma adaptação, como defende Aristóteles (*mimesis* aristotélica). Mas o facto de Vicent van Gogh reproduzir umas botas de uma camponesa faz delas uma obra de arte? Não. A obra de arte não é propriamente uma reprodução integral do objeto, mas sim a captação da sua essência. Deparamo-nos aqui com um circuito fechado e cíclico: a obra de arte é dada pela captação da essência das botas e a captação leva-nos à figuração da sua serventia, ou o percurso contrário:

OBRA DE ARTE → CAPTAÇÃO DA ESSÊNCIA DAS BOTAS → FIGURAÇÃO DA  
SERVENTIA DAS BOTAS

FIGURAÇÃO DA SERVIENTIA DAS BOTAS -> CAPTAÇÃO DA ESSÊNCIA DAS BOTAS -> OBRA DE ARTE

### **A coisa e a obra**

A origem da obra de arte é a própria arte porque “a obra é real na obra de arte” (30). Ao longo da história, a apreensão do carácter da coisa da obra foi se dificultando e metamorfoseando, pois, por vezes, não está claramente manifestado, tornando-se “inacessível” à simples compreensão. Não será a obra de arte o objeto que vive por si próprio como, por exemplo, nos quadros em exposições? E também não serão as obras próprios objetos de estudo para os críticos, investigadores e historiadores? Heidegger clarifica que as obras são elas mesmas, por si só. Para esta questão, decidi afastar-me um pouco de *A Origem da Obra de Arte*, na procura de uma opinião que ultrapassasse a filosofia, apesar de estar intrinsecamente e inevitavelmente relacionada.

Eduardo Scarlatti (1898 – 1990), teórico e crítico, teve uma grande contribuição no panorama teatral português entre 1925 e 1945, isto é, a maior parte do tempo durante o Estado Novo, assim como no clima da Segunda Guerra Mundial. O seu maior trabalho de crítica de teatro foi para o jornal *O Diabo* onde, através dos seus textos, foi possível perceber que os seus ideais e referências iam em paralelo com as vanguardas internacionais, contrariamente à maioria dos teatrólogos e criadores portugueses da sua época. Os seus pensamentos eram argumentados com autores como Nietzsche, Freud, Bergson e Marx. Abordo especificamente Scarlatti pela importância que ele próprio deu ao ato de se fazer crítica, tomando-o como parte integrante da própria obra de arte. Sobre tudo isto, Scarlatti, numa entrevista dada ao ator Rogério Paulo (1974), diz “A crítica é uma função que entra na própria criação artística. Sem crítica nós não faríamos senão repetir o que os outros já fizeram (...)”, justificando que o talento por si só não cria, mas sim, repete. Neste vídeo, de curta duração, Scarlatti abrange a arte no geral, dirigindo-se ao teatro enquanto exemplo, fazendo deste depoimento um “quase manifesto” aos telespetadores.

Cabe à nossa inteligência a análise da composição da obra de arte, da sua própria matéria. Já a autocrítica, como atividade fulcral, que deve partir de uma visão exterior, deve ser fundamentada pela justiça e elevação intelectual ou, caso contrário, não passará de algo forçado ou mesmo de uma arma em defesa do seu próprio génio. Durante o seu discurso afirma: “A arte tem de servir a vida” e por este facto, o crítico

deve olhar para a obra como uma reprodução viva de qualquer ideia ou conceito e não como um objeto inanimado por si só. Caso a obra de arte seja vista pelo crítico como um ser morto, ele nunca poderá exprimir o próprio movimento que o objeto artístico detém. Quanto ao teatro, incide uma dupla responsabilidade, pois “o Homem é o instrumento e o executante”.

Tal como Heidegger, Eduardo Scarlatti incide na importância da origem, ou seja, do criador. O crítico deverá encontrar este ponto de partida, acompanhando-o na sua essência. A crítica não deve ser imediata e nem deve defender ideais, pois corre o risco de ser apenas uma resenha e uma enumeração de factos. Quanto à obra de arte, o criador deve sugerir, pois isso é o ato de criar, caso contrário, o artista apenas demonstra. Scarlatti reforça esse pensamento usando uma frase que disse pertencer a Shakespeare, que, no entanto, descobri ser um equívoco, pois pertence ao filósofo chinês Confúcio (551-479 BC): “To name is to destroy, to suggest is to create”, presente no milenar *Analectos de Confúcio*. A arte acompanha o Homem e como tal veremos nela a evolução do espírito humano, que fará com que essa profundidade envolva o espetador. A sugestão é uma semente plantada no espírito humano, criando raízes e desenvolvendo grandes ideias que melhorarão a própria vida. O crítico deve ser um “homem comprometido com a vida (...) e com a humanidade e não para com a sua pessoa”, tomando consciência que o criador vive alienado com a ideia de que “criou o melhor do mundo”, fazendo-o a partir do seu talento e das suas possibilidades. O artista está comprometido emocionalmente porque deu o máximo de si próprio, não querendo isto dizer que a sua obra seja perfeita, pois a perfeição cabe “à grandeza do seu génio que o acompanhou durante a vida e o inspira”. Cai sobre o crítico ponderar os fatores, caso contrário “estou a ser injusto”, como diz Scarlatti na entrevista.

Os passos para uma análise crítica partem da procura do que há de fator humano na obra de arte, de progresso humano (evolução de ordem social), de desenvolvimento de pensamento, da criação dos homens e do seu próprio génio. Só assim, poderá ser feita uma comparação com a vida, transformando a obra de arte numa síntese da vida, analisando-a. É aqui que surge o maior esclarecimento sobre a importância ativa do crítico no trabalho de criação do artista: “para sintetizar é preciso analisar primeiro e é nesse sentido que a crítica pode ser criadora, porque auxilia o criador e é explicativa para quem vê”. Scarlatti conclui que tudo isto não é mais do que uma preparação para a vida moderna, a vida do Homem.

Voltando a Heidegger, debatemo-nos com a questão: e quanto à representação de Deus nas obras de arte, pela inexistência de uma imagem “real”? E quanto à representação dos deuses nas tragédias? Respondendo, talvez a obra se coloque na posição de Deus, sendo-o Ele mesmo. Na questão seguinte, deparamo-nos com a mesma resposta. Tanto a obra como os seres divinos procuram consagrar e glorificar, são instaladores de um mundo, abrindo espaço para uma amplidão não apenas física – desta forma, a obra não advém da matéria. Dada esta informação, Heidegger refere a importância da distinção entre mundo e terra; como se o mundo fosse a possibilidade de decisões no destino de um povo enquanto a terra será a sua guarida. São muito diferentes um do outro e no entanto inseparáveis. “A obra instituiu um mundo e produz a terra, é a instigação deste combate” (39), que surge naturalmente e intimamente, onde permanece a sua essência. E o que entendemos como essência neste caso? Algo que transpareça verdade. O ciclo volta a fechar-se, pois a verdade transporta-nos para a essência, a essência do “verdadeiro”. Heidegger coloca-nos novamente uma questão: “Mas porque é que não nos damos por satisfeitos com a essência da verdade que nos é familiar desde há séculos?” (39). Porque é preciso que a própria coisa se mostre injuntiva no seu enunciado, ou seja, a “desocultação” (revelação) – algo que se mostra não sendo absoluto.

Para Heidegger, os humanos são os únicos **entes** (dimensão concreta e física – **mundo ôntico**) capaz de questionar a finalidade de outros Entes, inclusive a sua (que se denomina de *Dasein* – termo criado pelo filósofo). Sendo o **mundo ontológico** composto por essências, só o humano pode captar a revelação da essência que o **ser** apresenta e com a qual se constitui. Voltando ao exemplo das botas de Van Gogh, concluiu-se que o quadro transparece verdade, pois existe o conflito direto entre mundo (ente – mundo ôntico) e terra (ser – mundo ontológico), alcançando a dita revelação. O criador faz parte da obra? Criar está relacionado com a obra, enquanto a essência da obra faz parte do acontecimento da obra, ou seja, a essência da verdade.

### **A verdade e a arte**

Neste bloco sobre a verdade e a arte, n’*A Origem da Obra de Arte*, Heidegger volta às mesmas questões na tentativa de obter respostas concretas. É recorrente o filósofo voltar às primeiras reflexões deste ensaio porque, como foi dito antes, estamos num círculo. Aqui acrescenta-se o conceito, o repousar da obra, que advém da luta entre mundo (ôntico) e terra (ontológico), para que a sua verdade surja mas, no entanto, o

conceito de “obra” indica-nos uma ação concretizada, algo que foi criado, algo que foi produzido. É importante evidenciar, mais uma vez, o processo de criação, ou seja, o caminho para a essência. Na prática, a criação é um produzir e o produzir é também a fabricação de um apetrecho - produto manufaturado.

Como distinguimos uma obra de arte de um produto manufaturado? Pela simplicidade da verdade, como referido nos capítulos anteriores. A criação está inteiramente ligada à arte, enquanto que a fabricação à manufatura. Mas a criação de uma obra de arte requer a fabricação do objeto artístico, da subjacente técnica, ou seja, do artesão. O artista é também um artesão. E agora? Diferenciamos mais uma vez pela essência que é levada pelo fio condutor da manufatura do objeto artístico. Ou seja, ao contrário da manufatura, apenas a obra de arte se revela por meio da sua própria ação e eleva-se ao repousar-se sobre si; fazendo com que seja o princípio (porta de entrada) da verdade de um ente.

Esta manufatura é equiparada ao uso da terra, da luta entre o mundo (ente) e a terra (ser), pois é utilizada como um material; no entanto nunca o será na totalidade, pois é um suporte para a fixação da verdade na forma. Heidegger diz nos parágrafos posteriores: “Quem sabe verdadeiramente o ente, sabe o que quer no meio do ente” (52), assumindo que quem conhece o objeto poderá compreender a sua serventia e a sua essência. “Toda a arte é, na sua essência, Poesia” (68). A poesia acontece na linguagem, mas não é linguagem. A linguagem esculpe. A poesia guarda a essência original da Poesia; sendo um não gênero literário, a poética é o movimento que faz criar corpo e significado. A poética é o combate da verdade, e o meio para chegar à verdade do ente, assim como no objeto artístico.

Para concluir o ensaio, Heidegger fala da importância do caráter histórico (tempo) em prol da preservação e da salvaguarda (trabalho dos investigadores e pesquisadores), para que seja possível chegar à origem e ao criador – a forma como o mundo de um povo se revela: a origem e a sua verdade. Mas também não é necessário desalojar a origem para se criar a obra de arte? Para Heidegger, este enigma da origem da obra de arte mostrou-se impossível de resolver e concluir. Apenas foi possível dissertar sobre o significado de alguns conceitos.

Sabemos que a essência do artista é a sua obra e a obra é criada pelo artista. A obra difere entre a criada e a fabricada, sendo que a criada se relaciona com a arte e a fabricada com a manufatura. Heidegger afirma que “Toda a arte é, na sua essência, Poesia” (68). António Pedro define “poeticamente” que teatro é “transformar em

espetáculo um texto escrito, fazer do verbo carne (...)” (16) e, para si, o encenador deverá apenas cumprir as palavras do dramaturgo, pois nelas já está presente a “estética de uma atuação real, duma figuração poética ou duma situação” (16). Estará António Pedro a categorizar o seu trabalho como “manufatura”? Apresento, no próximo segmento, as ferramentas e os elementos utilizados na criação, que permitem distinguir a arte do artefacto.

## 2. Prolegómenos de uma Encenação

António Pedro prepara-nos acerca da importância do espaço onde se vai concretizar o espetáculo e dos materiais disponíveis para a produção. Prolegómeno, trata-se do antecedente à criação teatral, da “pré-criação”, se assim se poderá denominar. Tecnicamente, o espaço pode definir-se por: *tréteau* (estrado praticável que pode ser colocado em salas ou ao ar livre), palco à italiana (asas laterais, um fundo e um fosso de orquestra – boca de ópera), palco de proscénio prolongado (é uma variante do palco à italiana: anulação da ribalta, prolongamento do proscénio e avanço nos maquinismos de cena), o palco rebaixado (pela perspectiva do público), e o palco de arena (o público circunda o palco na sua totalidade). O palco deverá ser de madeira com a possibilidade de abertura de alçapões. Este deverá ser posteriormente revestida/protegida para que seja seguro o uso de praticáveis e outros recursos. António Pedro diz: “o total desconhecimento da função dum chão de palco e a cretina estupidez de certos construtores (mostrando infelicidade quando se trata de engenheiros e arquitetos), fabricam chãos de taco e cimento em certos teatros que infelizmente também há” (48). Ironicamente, diz: “Na impossibilidade de abandonar tais monstros, a única solução para os utilizar será forrá-los duma placa de soalho e maldizer, a cada prego espetado, os autores da monstruosidade” (48). É também importante o encenador conhecer as medidas do espaço pois as suas características influenciarão diretamente a criação. A este conhecimento, juntam-se os materiais disponíveis para que a **imaginação** opere na criação.

Ressalta-se a luz, por ser um dos elementos expressivos mais importantes; “A luz é fonte de forma” (48): o encenador deve usar-se das novas tecnologias para a criação de efeitos, mas nunca deverá depender deles. Dando menos ênfase, António Pedro fala do cenário (móveis e adereços). É fundamental o encenador saber do que se poderá servir, assim como e onde pode conseguir esses recursos. Quanto ao som, deverá ser estudado à parte, pois pode servir enquanto efeito ou mesmo ser usado enquanto acompanhamento musical.

Todas estas ferramentas servem para enaltecer o ator em cena, afirma o encenador, ou, em último caso, para disfarçar a ausência das suas aptidões técnicas: “Todo o espetáculo teatral ou assenta fundamentalmente sobre as qualidades comunicativas e emocionalmente agentes do ator, ou é um disfarce dessa impotência inicial” (54). Cabe ao encenador extrair o maior rendimento expressivo do ator, sem

nunca lhe esmagar a personalidade própria – sendo esta última a maior e a mais difícil das tarefas, diz.

António Pedro categoriza e divide em dois grupos as organizações que acolhem os atores profissionais: companhias de repertório (atores com contrato permanente, três ou quatro atores de cada “naipe” para assegurar qualquer peça) e companhias de ocasião (de caráter mais comercial em que os atores são “nomes de cartaz”). Nos parágrafos seguintes, categoriza os atores como: *emploi* (atores que se assemelham fisicamente e psicologicamente à personagem) e agrupa-os em naipes femininos (damas, *coquettes*, ...) e masculinos (rei, mordomo, galã, ...). Resumidamente, o encenador deve ter uma tática de escolha e um critério de seleção para o seu elenco, passos esses desenvolvidos pela sua própria experiência no ato de encenar.

“O teatro é uma arte social” (62), desta forma, é necessário que seja compreendida por quem a vê. Esta conclusão de António Pedro, apesar de não ser absoluta, é contraditória face aos pensamentos de Martin Heidegger, quando ele próprio afirma em “A coisa e a obra” de *A Origem da Obra de Arte* que o objeto da obra de arte vive por si próprio independentemente do recetor. O mesmo se deverá ao teatro, enquanto visto unicamente como obra de arte, sem objetivos sociais, comunitários ou até mesmo terapêuticos; pois aí o teatro é apenas um veículo para um outro fim que não o artístico. Esta preocupação, na receção do espetáculo, deverá ser uma preocupação aquando o momento da criação?

O encenador não quer dizer que a criação rebaixar a qualidade para um consequente lucro fácil (suponho que se refira também ao entendimento fácil). No entanto, é fundamental fazer uma análise do público, pois ele mesmo “reage em consequência das emoções que sofre e sofre-as consoante a amálgama de qualidades e defeitos das virtudes e dos vícios de educação, do nível de cultura e das tradições que tem” (64). Conclui o parágrafo, dos “Prolegómenos de uma Encenação”, reforçando que “uma encenação não pode ser nunca uma realização abstrata” (67). Sendo esta a última frase do capítulo e reforçada a negrito, procurarei clarificá-la melhor, por provocar em mim discordância.

Patrice Pavis começa o seu dicionário com definição da palavra **Abstração**, dizendo que “todo trabalho artístico, e singularmente toda encenação, abstrai-se da realidade ambiente” (1) e que “ela está antes mais próxima da poesia – que trata do geral – do que do teatro – que trata do particular” (1). Sendo a abstração uma das principais características da arte, “é da natureza da encenação organizar, filtrar, abstrair

e extrair a realidade” (1). Tal como já enumerei anteriormente, Pavis exemplifica e reforça este pensamento com os princípios da escola Bauhaus, que visava o processo de simplificação no caminho do essencial, do primário para dar um resultado múltiplo. Para tal, recorro aos princípios da escola ou centro de pesquisa, de António Pedro, o Teatro Experimental do Porto. Como está publicado no histórico da companhia (fundada em 1953 pelo próprio encenador) no seu website<sup>22</sup>, o TEP mudou a forma de se fazer teatro em Portugal, “operando uma revolução estética, com a introdução da encenação moderna”<sup>23</sup>. Com esta definição, quer a companhia sediada, neste momento, em Vila Nova de Gaia, dizer que procuraram uma reforma teatral no encontro com a corrente modernista do século XX? Talvez não tenha sido mais do que uma visão interna equivocada na sua definição, partindo apenas das características apresentadas no *Pequeno Tratado de Encenação*, pois foi-me impossível assistir presencialmente a qualquer espetáculo. Com tudo isto, terá sido a companhia, caracterizada pela presença de atores não profissionais, um lugar de experimento na procura de “uma não abstração” no teatro? Na busca de um corte com um dos princípios básicos da arte? Com tudo isto, António Pedro escreve no *Pequeno Tratado de Encenação*, que não quer dizer que a falta de certas ferramentas (e suponho que a não abstração) façam automaticamente com que o espetáculo se torne fraco, pois **a maior ferramenta da construção é a imaginação do criador**, que passo a desenvolver.

### **2.1. *In*, do latim: movimento para dentro - Instinto, Intuição, Inteligência, Intenção, Inspiração, Inconsciente, Impulso e Individualidade**

Para encaminhar a minha linha argumentativa, recorro à filosofia e à psicologia como auxílio para este ponto que irei desenvolver. Inicialmente evoco o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), que direcionou o seu trabalho para a desmitificação da consciência humana.

No livro, *A Evolução Criadora* (1907), e em especial o capítulo “As Direções Divergentes da Evolução da Vida. Torpor, Inteligência, Instinto”, Bergson começa por assemelhar metaforicamente o movimento evolutivo a uma bala explosiva lançada por um canhão. Apenas os estilhaços chegam até nós e, para compreender a ação do

---

<sup>22</sup> [www.cct-tep.com](http://www.cct-tep.com)

<sup>23</sup> <http://www.cct-tep.com/in.htm>

movimento é preciso chegar ao momento inicial da explosão. O mesmo acontece com o ser individual na fragmentação da própria vida, quer na matéria bruta (pólvora do canhão), quer na força explosiva (tendências carregadas pela vida). A evolução é uma metamorfose: como se se apropriasse desses estilhaços da bala, transformando-os, para dar uma continuidade à vida, renovando-se a partir do acontecimento final. Sendo esta uma conclusão minha, desenvolverei e argumentarei.

Talvez o seguimento da bala estilhaçada traga algo trágico, como mortes ou sobreviventes, que viverão o resto da vida com este episódio na memória (consciente e inconsciente) marcando a sua própria identidade, que se metamorfoseia de etapa para etapa. Imaginemos que, das mortes, os sobreviventes viverão em constante procura de uma consolação. Este conceito de consolação a que me refiro é alternativo à questão, pois não está diretamente ligado à criação artística, no entanto, sigo a exposição da minha teoria, por ser relevante à temática da dissertação.

Refiro Simon Schama, historiador e pensador de arte (Reino Unido, 1945), do pós Segunda Guerra Mundial. Na série televisiva *Of Beauty and Consolation*, (2000 - BBC Escocesa) de Wim Kayzer, Schama é um dos entrevistados, no episódio homónimo. Há um tópico que o pensador desenvolve que acho relevante referenciar nesta dissertação: o que acontece aos vivos depois de embater com a morte de alguém? Em paralelo e metaforicamente, o que acontece depois dos estilhaços de uma bala, quando os estilhaços “não se metamorfoseiam”?

Simon Schama visitou o cemitério vitoriano de Kensal Green (Londres). Para o seu espanto, deparou-se com relvados verdejantes que cobriam campos do século XX, campos essas cobertas de roseiras plantadas, afirmando ser um costume inteiramente inglês - o de plantar rosas onde se enterrou alguém. No desenvolvimento do seu pensamento sobre o ato de transformação da dor, a **consolação** é dada pela compreensão da morte, pelo ideal de que a natureza se renova sempre, o que no caso do filósofo Bergson se equipara ao “pós estilhaços” da bala.

“O futuro é fertilizado pelos restos do passado”, diz o pensador, no minuto 36, comparando com a sua cultura judaica, pois os judeus têm por tradição depositar pedras nas campos dos seus mortos. Para eles, a campa não é um lugar de **beleza**, mas sim um lugar inospitaleiro, pois Messias chegará e libertará os mortos no caminho até ao paraíso. O que concluo é que o julgamento da beleza depende do recetor da mesma, neste caso, os judeus não estão disponíveis para transformar a dor em beleza ou beleza

será mesmo transferida para uma possível salvação. Acontece o mesmo com a arte? A arte depende da “disponibilidade” do público para experienciar o belo? A beleza é uma conceção que está presente no ser humano e não no objeto. O objeto existe por si só, fazendo com que a beleza, enquanto conceito, resida no sujeito e não na obra. Enquanto experiência, talvez a beleza atravesse o físico e se encontre com o divino: o sublime. Por ser uma vivência subjetiva, é difícil explicar racionalmente o que é a arte e a experiência estética. Sabemos que o que é belo gera consenso na totalidade, por ser uma experiência agradável, quer o gosto condiga ou não com o que é observado/recebido. No entanto, a obra de arte pode não ser “literalmente” bela. Neste caso, a “sensação agradável” parte do campo do conhecimento para uma “satisfação intelectual”. Refiro o filósofo Byung-Chul Han, em *Entretenimento e Paixão na História do Ocidente* (2006), que cita Kant na distinção entre arte agradável e arte bela:

Esta última (a arte bela)<sup>24</sup> seria uma arte erudita. Embora a arte bela se incline na direção do conhecimento, enquanto “arte estética”, tem “como intenção imediata do prazer”, ao contrário da “arte mecânica”, que apenas procura reproduzir positivamente o conhecimento. Mas o prazer que a arte bela proporciona não é um “prazer da gratificação”, mas um prazer da “reflexão” ou do agrado, antecedido de um *juízo* distanciado sobre o objeto. Pelo contrário, a “arte agradável” é dominada pela gratificação. Faltam-lhe a paz e a distância contemplativas, através das quais um juízo seria possível. (79)

Voltando ao caso do judaísmo, esta receção da beleza é guiada pela própria religião, que apresenta normas de crença que devem ser do conhecimento de quem a pratica. Como será guiada a beleza na arte? Farão os apreciadores de arte parte de uma espécie de “religião” própria? Talvez essa “religião” será uma parte reduzida da sociedade. Como refletiu em 1916(?) Fernando Pessoa<sup>25</sup> a respeito da arte:

Toda a arte que fica é feita para as aristocracias (...) A nossa arte (de modernos) é supremamente aristocrática, ainda, porque uma arte aristocrática se torna necessária neste outono da civilização europeia, em que a democracia avança a tal ponto que, para de qualquer maneira reagir, nos incumbe, a nós artistas, pormos entre a elite e o povo aquela barreira que ele, o povo, nunca poderá transpor – a barreira do requinte emotivo e da idealização transcendental, da sensação apurada até à subtileza (158).

---

<sup>24</sup> Parênteses meus.

<sup>25</sup> Transcrito no livro de textos selecionados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, de Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*.

Pessoa desenvolve no restante apontamento (este livro é uma coletânea de apontamentos do espólio descoberto muitos anos após a sua morte), que a progressão da democracia se deve pela aristocratização e a aristocratização cresce através da progressão da arte, dando o exemplo dos antepassados gregos. A democracia jamais teria permanecido se tivesse caído nas mãos dos escravos ou até mesmo dos filhos dos imperadores, como o escritor afirma. Talvez este exemplo utilizado por Fernando Pessoa não tenha sido o mais esclarecedor, pois os escravos estavam subdivididos em vários escalões, passando por mão-de-obra de trabalhos forçados a professores instruídos. Concluindo, o cidadão grego era visto como um *animal-político* e o seu modo urbano de viver quotidianamente na *polis* fez nascer, o que chamamos hoje, a civilização ocidental.

No entanto, e comparando com os meus dias, Fernando Pessoa não estaria assim tão longe na sua definição de elite artística, como sendo aristocrática. Ele acompanhou a mudança da monarquia para a república e, no seu final de vida, o surgimento do Estado Novo em Portugal, assim como acompanhou os restantes regimes fascistas europeus.

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”<sup>26</sup> mas a arte sempre pertencerá a uma elite; não mais exclusivamente à aristocrática que terá caído em desuso, pois a aristocracia foi-se metamorfoseando. Esta visão política e filosófica, criada por Aristóteles, era sobretudo um estado de poder, que estava empregada aos cidadãos mais nobres. Hoje em dia a democracia permitiu que o conhecimento e a instrução se “alastresse” a diferentes camadas sociais, pelo acesso e direito ao ensino e à cultura. Mesmo assim, a arte (em específico) está direcionada a uma minoria de interessados. A arte também já não pertence exclusivamente aos artistas. Qual será a função da arte na sociedade moderna e a importância do seu cultivo? Como terá dito, irrepreensivelmente, Pedro Panarra na Introdução Geral do livro de ensaios *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime / Ensaio sobre as doenças mentais* de Immanuel Kant:

(...) o gosto estético e o respetivo cultivo podem ser o esteio de uma ordem social, pois o exercício do gosto regula o equilíbrio entre a ordem social e a ordem moral, equilíbrio que a ser conseguido dispensaria a necessidade de ação repressiva e poderia gerar um equilíbrio social que não necessitaria de ser imposto politicamente. (9)

---

<sup>26</sup> Verso do poema com o mesmo título, em *Sonetos*, de Luís Vaz de Camões, escrito no século XVI.

Voltando à *A Evolução Criadora* de Bergson, os ditos estilhaços da bala são divisões que a vida origina, pois, “a vida é uma tendência e a essência de uma tendência é desenvolver-se na forma (...) criando direções divergentes entre as quais ela irá repartir-se” (108), ou seja, o carácter. Podemos exemplificar a partir do ser humano, quando criança (ponto antecedente à explosão), pois nele há inúmeras possibilidades de ramificações para a sua personalidade adulta. Aqui, intersejam-se os estilhaços da personalidade com os estilhaços da própria vida (bifurcações e becos sem saída), o que na prática da criação corresponde às escolhas artísticas. A evolução é uma adaptação ao meio envolvente. Em contrapartida, a falta de adaptação leva, geralmente, à extinção, como afirma F. Marin no artigo científico *L’origine des espèces*, *Revue scientifique*, nov., 1901<sup>27</sup>. A evolução é uma criação que se renova, que gera novas formas de vida e ideias pela compreensão, dada pela **inteligência** dos termos que a permitem expressar.

Dou o exemplo da personagem Treplev da obra de Anton Tchekhov, *A Gaivota*. Treplev, o jovem escritor é o sinal da rutura, sendo comparado com a personagem Trigórin, o escritor bem-sucedido de idade avançada. No monólogo, já com uma presença forte do Naturalismo, escrito para a atriz Nina, por quem estava apaixonado, Treplev demonstra uma total rutura artística na sua escrita, sendo incompreendido e totalmente rejeitado pelo público familiar, que assistia à interpretação da jovem atriz. Esta falta de aceitação, até mesmo pela Nina, que só pretendia mostrar os seus talentos de interpretação, sujeitou Treplev a julgamentos negativos que viriam a influenciar a rota da sua vida.

A incompreensão do que viria a ser uma inovação artística na escrita, viria a ser metaforicamente representada por Tchekhov na figura da gaivota, o animal que voa livremente. Como presságio, a gaivota é morta pelo próprio Treplev com o qual justificou o ato dizendo: “Tudo começou naquela noite em que a minha peça redundou num fracasso tão estúpido” (44). Este antecedente viria a concretizar-se com o seu suicídio, pela incompreensão da sociedade perante a sua arte e pela rejeição de Nina ao seu amor: “As mulheres não perdoam o fracasso.” (44), justificando, desta forma, o que acharia ser a lógica da sua não correspondência amorosa.

Treplev personifica o próprio dramaturgo Anton Tchekhov (1860-1904), fazendo das falas das personagens as suas convicções, como um manifesto à própria

---

<sup>27</sup> Artigo citado por Bergson e referenciado na nota final da página 112.

arte. Tudo isto é perceptível numa das falas de Treplev: “Vocês são apenas banais, tomaram a arte em seu poder e só julgam legítimo e autêntico aquilo que vocês mesmos fazem, e quanto ao resto, tratam de perseguir e sufocar.” (63) Tchekhov viria a ser um dos símbolos principais da inovação teatral até os dias de hoje, sendo alvo de diversos estudos e reinterpretações.

A evolução não é apenas um movimento retilíneo: há vários recuos e desvios, fugindo de si mesma e focando-se na forma como produz. Existem também os acidentes que exemplificam que nem tudo é compacto/coerente na natureza, resultando em direções que atuam e se desenvolvem por instinto e inteligência. Nenhum destes dois conceitos se encontram em estado puro e neutro: **não há inteligência sem vestígios de instinto e instinto sem vestígios de inteligência;** são da mesma ordem e completam-se.

Remetendo à aparição do homem na terra e à criação dos primeiros utensílios/armas de sobrevivência; podemos verificar a primeira mescla de inteligência e instinto. O homem usou a inteligência na construção do objeto e usou-se do instinto para o seu manuseamento. Podemos encontrar semelhanças nos animais, pois é visto entre os macacos e os elefantes que eles mesmos sabem manusear um instrumento artificial, assim que surge uma situação necessária. Também sabemos que muito dificilmente uma raposa cairá numa armadilha, pois o seu instinto foi-se metamorfoseando com a experiência de vida, percepção e sobrevivência. Bergson afirma: “Notou-se muitas vezes que a maior parte dos instintos são o prolongamento ou, melhor, o acabamento do próprio trabalho de organização” (51). A partir destes exemplos, podemos concluir que o instinto poderá advir após a manufatura desses instrumentos, ou seja, a necessidade de recorrer à inteligência para o seu uso. Ela só se sobrepõe ao instinto (tardamente) quando são criadas máquinas para a manufatura desses mesmos instrumentos. Mesmo assim, estes dois conceitos nunca se separam e conseguem desenvolver-se sobre si mesmos. Por exemplo: os animais não são racionais, pois não têm a inteligência tão desenvolvida, o que não impede que os seus instintos sejam apurados. Note-se que a inteligência necessita do instinto para moldar a matéria bruta do instrumento, o que requer um pensamento organizado e desenvolvido. Como parênteses, cito a questão da inteligência animal. *A Evolução Criadora* de Henri Bergson, foi escrito em 1907 o que significa que até 2020 muitos passos foram dados no estudo da inteligência dos animais não racionais. O artigo publicado a 21 de março de 2019, na revista Visão, escrito por Rosa Ruela, expõe estes

novos passos das descobertas cognitivas dos animais. Logo referencia Manuel Magalhães Sant’Ana, pesquisador e professor na Faculdade de Medicina Veterinária da Universidade de Lisboa que afirma: “Sempre a olhar como se eles de humanos se tratassem, é sempre a nossa perspectiva” (39) para reforçar que estamos sempre presos à nossa condição de humanos no estudo dos animais. Segundo as suas pesquisas, os animais têm a inteligência igualmente desenvolvida, pois é tudo uma questão darwiniana: “os mais inteligentes são aqueles que se adaptaram melhor ao seu meio” (36). No entanto, desenvolve: "A inteligência não pode ser comparada entre espécies porque elas se adaptaram em ambientes diferentes, evoluindo, por isso, de maneira diferente” (39). Será o instinto consciente? Talvez só seja ativado no ato de hesitação ou no ato de escolha, onde há uma operação de organização de consciência intensa. A inteligência e o instinto implicam em espécies de conhecimento muito diferentes. Considera-se que a inteligência esteja voltada para a consciência (distância entre ato e ideia) e o instinto para a inconsciência (movimentos automáticos). Bergson centraliza-se na ideia de que a inteligência se preocupa com teoria, pela vida e pelo pensamento; e tende a transformar a matéria em instrumento de ação. A incompreensão natural da vida desenvolve a própria inteligência enquanto o instinto foi sendo moldado organicamente de acordo com as ocorrências da vida. Tendencialmente colocamos a inteligência e o instinto em oposição, mas, segundo o estudo de *A Evolução Criadora*, ambos se misturam, desenvolvendo-se em conjunto (mesmo com a possibilidade de serem falíveis) partindo da natureza envolvente e da natureza do ser.

No decorrer do meu estudo sobre as questões da criação humana, lembrei a obra literária *A Fera na Selva*, do escritor americano Henry James (1843-1916) e, em especial, a personagem, John Marcher. Marcher é um homem leviano e egoísta, mas consciente do risco de se tornar malogro<sup>28</sup> – “Malogro não seria cair na bancarrota, ser desonrado, humilhado em público, enforcado; malogro era não ser nada” (64). Esta personagem tem um segredo pessoal, que servirá de mote para o desenrolar de toda a ação da obra. Esta “coisa” era uma sensação que tinha desde jovem idade e que era “a coisa mais enraizada dentro de si, a sensação de que estava guardado para qualquer coisa rara e estranha (...) que lhe haveria de acontecer mais cedo ou mais tarde” (29). No início da obra, John Marcher reencontra ocasionalmente May Bartram, que o questiona se essa dita “coisa” já lhe haveria acontecido durante os anos da sua ausência.

---

<sup>28</sup> n.m. 1 fracasso 2 revés em *Dicionário da Língua Portuguesa* (2019) da Porto Editora.

John relembra que May era a única a saber desta sensação que o perturba durante anos. A partir deste acaso, voltarão a manter contato até ao final das suas vidas. É uma obra que, acima de tudo, desenvolve questões do psicológico humano, tornando-se até, aos olhos comuns, numa obra de carácter hermético. Atentamente, percebemos que é uma obra que debate a complexidade do ser humano no seu todo; os que vivem uma vida pacata, sem grandes acontecimentos ou nuances. Porque refiro esta obra na dissertação? Porque esta obra foca-se numa visão unilateral - a vida de Marcher; debatendo questões ligadas ao conflito entre o instinto e a inteligência.

Metaforicamente, a fera não é mais do que o instinto que vive preparado para atacar, mas que poderá não ser concretizado por estar preso ao racional, à inteligência. A selva é o mundo de possibilidades por onde a fera poderá atacar e, que, neste caso da obra, é um lugar onde a fera poderá vir a ser atacada. É um embate direto entre os instintos de criação e a liberdade de expressão, tal como acontece nos momentos de criação artística. O narrador desta “viagem” descreve as consequências desta fera na personagem Marcher – “Se a fera está destinada a matá-lo ou a morrer, era irrelevante” (40), “O fundamental seria o seu salto inevitável, e a lição a retirar daí” (40), ou seja, as consequências de soltar a fera ou de a suster. Há um conflito interno com o seu próprio “ser” e a preocupação constante de ter de tomar uma decisão, por isso, Marcher toma uma atitude passiva com a vida, entrando em confronto com May Bartram. A mulher, já idosa, como ele próprio (demonstrado que esta inquietação não é enfrentada durante anos), será sempre o motivo do conflito interno das consequências da sua consciência moral. Esta novela do início do século XX é uma oposição, ou mesmo um ponto de vista, que contraria a personagem Treplev da obra *A Gaiivota*. Treplev é o símbolo da rutura, da consequência da libertação da fera. John Marcher simboliza o aprisionamento da fera, ou seja, o aprisionamento do instinto em prol da racionalização operada pela inteligência.

### **O instinto e a inteligência na criação artística**

Fernando Pessoa, escreveu o “Ensaio Sobre o Drama”, publicado nos *Textos d’Almada*, aquando a apresentação do espetáculo, em 2008, *O Marinheiro* - o único texto dramático (até já descoberto) do autor. Este texto (1915/1916) contém vários pontos de vista que se podem igualar à obra *A Evolução Criadora* (1907), de Henri

Bergson, que, provavelmente, Pessoa não terá tido acesso<sup>29</sup>. Neste ensaio, debate-se a evolução do pensamento humano no plano da criação artística, partindo do dramaturgo para os restantes criadores teatrais. Referencio-o também pelo fato de António Pedro considerar a obra dramática a mais importante na criação teatral.

Pessoa cataloga os dramaturgos em três categorias: os que criam a partir do **instinto psicológico**, os que criam a partir do **instinto dramático** e os que criam a partir do **instinto artístico**; dizendo que o mais conveniente será estas características estarem presentes num todo. Nem todos as têm e por isso exemplifica: Shakespeare terá sido um psicólogo sem igual, Molière um grande dramata<sup>30</sup>, mas só os gregos terão sido perfeitos na sua plenitude. Diz: “Àquelas três qualidades chamámo<sup>s</sup> instintos, como, com diferente propriedade, poderíamos ter chamado intuições” (66). Esta diferença entre instinto e intuição será desenvolvida mais aprofundadamente nos próximos segmentos da dissertação, mas poderei abreviar, que o **instinto** está ligado à inteligência no ato impulsivo, enquanto que a **intuição** é dada pela apreensão e pelo ato impulsivo inconsciente.

Pessoa evidencia o instinto, pois a criação plena partirá sempre da inteligência, ou seja, o ato consciente, e que **só a inteligência será o motivo de distinção nas qualidades artísticas**. No entanto, uma característica não poderá coexistir sem a outra e, que, se essas qualidades existirem em separado, teremos mesmo de subdividir os dramaturgos: os de puro instinto e os de inteligência apenas. Estas subdivisões podem parecer confusas, pois como foi escrito antes, o instinto depende inteiramente da inteligência. Como poderemos distinguir? Neste caso, o instinto mede-se pela força de produção/criação enquanto que a inteligência se prende ao género a que pertence, apenas a uma “habilidade da literatura” (68). O poeta vai mais longe nesta distinção, “A inteligência, como tem por fundamento a consciência ou compreensão, que é o com que a consciência se define” (69), e “o instinto, como tem por fundamento a vida, tem por fim a ação, que é o em que a vida se manifesta” (69). A inteligência é consciente e o instinto é ativo e criador, como a fera de Henry James. Para o instinto não há ciência, pois parte do particular, enquanto que a inteligência tem um objetivo de conhecimento

---

<sup>29</sup> Consultado no catálogo da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, publicado online pela Casa Fernando Pessoa em Lisboa. <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/index.htm>, consultado a 14 de fevereiro de 2019

<sup>30</sup> Não existe definição para o termo *dramatista* no *Dicionário de Teatro*. Patrice Pavis apenas se refere a *Dramatis Personae* como sendo “personagens do drama” (112). Sugiro que, dado este contexto, Fernando Pessoa se refira a Molière apenas como um “construtor de personagens”, diferenciando de dramaturgo.

universal e absoluto. "O instinto tem por qualidade a intenção" (70) e "a inteligência tem por qualidade a extensão" (70). O instinto implica rapidez e a inteligência é um processo mais lento, pela necessidade de fortificação, ascendendo o universal.

Relacionando com o ponto 1.1. desta dissertação, Martin Heidegger<sup>31</sup> afirma que a procura da origem da obra de arte parte pela descoberta da sua essência; assim como Fernando Pessoa escreve neste ensaio, o instinto inteirar-se-á da sua essência, por isso, a origem da obra de arte parte da sua essência, enquanto que a inteligência focar-se-á nas causas e nos efeitos, afastando-se dela (essência). Aplicando à arte da escrita dramática, podemos distinguir: produto de instinto, do drama e composição de inteligência, ou seja, para uma plenitude dramática, o drama deve conter partes objetivas como: **"as pessoas, a entre-ação das pessoas e a fábula"** (71), tal como os gregos o terão feito. As pessoas devem ser naturais e humanas, a entre-ação das pessoas deve surgir dos seus caracteres e a fábula deve não ser mais do que a vida. Pessoa questiona o leitor se será fácil encontrar estas características nos dramaturgos, pois a inteligência e o instinto parecem requisitos de obtenção fácil. Responde negativamente: "Escritores inteligentes há muitos, porque há muitos homens inteligentes, (...) o dramaturgo de instinto, porém, tem que nascê-lo, e a natureza é menos pródiga de valores, que os homens da imitação deles" (72). Cabe aos dramaturgos e escritores de instinto, igualmente cultivados, a inovação e a renovação da sua arte, tal como aconteceu com o exemplo de Treplev de Tchekhov.

A inteligência parte do geral e tem por meio o particular (ideias específicas, fatos concretos, sensações definidas, que a memória armazena e o raciocínio edifica) amplificando-o e, por vezes, generalizando-o. O instinto parte do particular e da intenção e tem, impreterivelmente de percorrer o caminho geral, pois a procura do particular se deve pelo universal: a posse dessas ideias gerais ajudam na procura da essência do objeto. O instinto é por natureza ativo e desta forma consegue selecionar o que realmente lhe importa, rejeitando tudo o que poderá ser obstáculo. O instinto depende da sua força, como o salto que teria sido inevitável da fera de James, e dos meios para conseguir um fim. Fernando Pessoa conclui: "(...) na inteligência é o uso do conteúdo, e não o conteúdo, que denota a força; no instinto o conteúdo e o uso dele são exatamente correlativos, ou coextensos" (74). Reforça ainda a importância do instinto

---

<sup>31</sup> Publicou *A Origem da Obra de Arte* em 1950, 35 anos após o "Ensaio Sobre o Drama" de Fernando Pessoa.

perante a inteligência, apesar do instinto estar ligado à inteligência (consegue coexistir sozinha). O instinto tem por base a operação e a ação, como por exemplo, o instinto de comer, como terá dito Bergson n' *A Evolução Criadora*, na procura da sua desmistificação. Porque é que o instinto tem por base o particular? Porque mesmo a simplicidade do ato de comer tem por base a escolha, o homem só come aquilo que serve para ser comido e comerá sempre algo particular e concreto. Porque é que a inteligência tem por base o geral? Porque forma o leque das opções de “escolha” inconsciente do instinto, como uma “base de dados” por onde pode operar. Pessoa subdivide novamente em três os “instintos do dramaturgo”, definindo-os também como instintos intelectuais, pois tem por objetivo o particular, mas como é intelectual “tem por objeto esse particular no seu aspeto universal” (76). São eles: o **instinto psicológico** (representação da humanidade), o **instinto dramático** (representação da ação humana) e o **instinto artístico** (significação geral para além do particular). E para estes instintos operam disciplinas como: a psicologia, a crítica dramática e a estética, pela mesma ordem, e que se manobram pela época em que o dramaturgo vive. Como exemplo, Pessoa volta a Shakespeare, pela genialidade e superação de talento de ter dado características psicológicas às suas personagens, que a própria cultura da sua época ainda não teria descoberto. Como confessam os psiquiatras (pelo que diz no ensaio), Lear seria um caso de demência senil, Hamlet um caso de histero-neurastenia e Lady Macbeth como histero-epilepsia (76-77). Volto a recorrer a pensadores e praticantes.

Fayga Ostrower (Polónia, 1920-2001) foi uma artista plástica, professora e pensadora de arte, naturalizada brasileira (tendo emigrado devido à repressão nazi alemã). Para além da sua obra artística durante o movimento Expressionista Abstrato, Fayga foi também teórica e pesquisadora sobre os processos de criação. Decidi estudar os seus escritos pelo fato da pintora os ter desenvolvido durante o seu trabalho prático, pois o mesmo serviu como gatilho para a teoria.

Em *Acasos e Criação Artística* (1990), e em especial o seguimento “Inspiração e Individualidade”, Ostrower debruça-se sobre essas mesmas questões sobre **inspiração** e da **individualidade** do criador, refletindo sobre a sua experiência pessoal. As artes visuais e plásticas são o resultado de um processo de criação do indivíduo, apesar das suas ferramentas e o seu objeto artístico serem fisicamente diferentes aos da prática teatral. Debruça-se sobre a importância da individualidade afirmando que a capacidade de seleção do ser criador é desencadeada pela percepção do momento acontecido. Mais uma vez, como diz Bergson n' *A Evolução Criadora*, é um ato de

escolha que pode acontecer a partir de uma coincidência, ou de um erro, transformando-se num acerto. Os acasos seletivos são dados por fatores internos: pelo **impulso** e pela sensibilidade, que estão diretamente entrelaçados com e pela nossa personalidade. Estas características fazem com que haja reconhecimento imediato e absoluto, sem hesitações e sem etapas de intelectualização na receptividade. Elas estão diretamente ligadas aos nossos desejos, que também podem ser denominados de atos de expectativa inconsciente. Os estímulos, que não são indiferentes ao indivíduo, tornam-se automaticamente acasos e inspiração, resultando num manifesto. O que é que faz com que tenhamos percepção do que estamos a sentir? A nossa personalidade, a nossa atitude receptiva de simples captação (gera atenção), as nossas vivências, a experiência das nossas potencialidades e principalmente a nossa necessidade do momento. Tudo isto acontece automaticamente e de forma personalizada sem termos propriamente conhecimento sobre nós, pois é difícil definirmo-nos em concreto psicologicamente: somos um processo mutante. Esse processo em movimento é constituído por constantes desdobramentos, por transformações dos acasos (negativas ou positivas) e por consequentes reestruturações e ajustamentos (29), como no caso da bala explosiva que Bergson exemplificou. Estes acontecimentos dão-se na fase adulta, pois a maturidade é o estado do ser humano que assim o permite: nada poderá surpreender intelectualmente as crianças pois, à partida (a maioria das vezes), não têm a capacidade de síntese e de conclusão racional definidas. No entanto, essas experiências da infância, apesar de não intelectualizadas, irão influenciar o futuro.

Ostrower elabora que a atenção do acaso, que nos aparece espontaneamente, deve-se também à elevada intensidade existencial por parte do criador - a percepção dá-se através da sensibilidade do ser. Estas duas características coexistem em paralelo e não existem uma sem a outra, equilibrando-se para que possam existir momentos de inspiração. De onde vêm? Não se sabe. Só se sabe que é impossível forçar os acasos. Dado o seu carácter enigmático e místico há quem diga que é pela graça de Deus, segundo a artista plástica. Quando ocorre este ato inspirador não se discute, pois é uma espécie de realidade maior (33). É um ato de sensibilidade e inteligência do mundo psíquico. É um “EURECA!”, como quando Arquimedes descobriu a solução da forma de medir a densidade da coroa do Rei Hierão.

Ostrower conclui que o artista se apropria da **liberdade** para a criação de novos conteúdos expressivos, pelas suas nuances. A arte fala de adulto para adulto, sendo o resultado de uma vida vivida desde a sua infância: “a criação é uma conquista da

maturidade” (39). A artista plástica referencia Ernst Kris, psicanalista e historiador de arte do século XX, para afirmar que a criação pode refletir problemas sérios da infância de cada criador, podendo ser problemas físicos ou mesmo intelectuais. Exemplifica com a clareza da pintura Expressionista que aborda temáticas como: a dor, a doença e a morte - uma grande dramaticidade e o término da sua energia interna. A artista plástica desconstrói de seguida, na procura de mais respostas. Contrapõe:

As formas expressivas são sempre formas de estilo, formas de linguagem, formas de condensação de experiências e formas poéticas. (...) Nelas se fundem a uma só vez o particular e o geral, a visão individual do artista e da cultura em que vive, expressando assim certas vivências pessoais que se tornam possíveis em determinado contexto cultural. Ao criar, o artista não precisa teorizar a respeito de vivências, traduzir os pensamentos e as emoções em palavras. Ele tem mesmo que viver a experiência e incorporá-la em seu sensível, conhecê-la por dentro. (45-46)

Será tudo sintetizado na construção do objeto artístico, seja ele qual for, criando uma linguagem (estilo) autêntica do criador. Resta o domínio técnico como ferramenta de trabalho, que será “domado” pelas formas expressivas. A arte pode ser destruidora pela constante tomada e abandono de decisões. Este processo é concebido pela **intuição** dada pela seletividade estilística. No decurso deste raciocínio, a artista plástica diz que este processo parte do inconsciente. Posteriormente, diz pelas suas palavras o que Carl Jung estudou (irei referir nos próximos parágrafos) : a intuição é o entendimento de algo, uma apreensão, um processo consciente a partir do instinto (inconsciente na sua aparição - um ato impulsivo). Cabe a quem gere a criação guiar-se pela ideia geral e pela sua assinatura (linguagem/estilo), havendo um diálogo entre o fazer e o reformular. A partir desta “passividade”, o artista encontrar-se-á recetivo à aparição dos acasos, que serão uma espécie de bússola no rumo da criação até ao resultado final. Para dar seguimento ao que pretendo desenvolver, contextualizo e referencio Carl Gustav Jung (1875-1961) pela vertente da psiquiatria e do psicanalismo. O seu trabalho abrangeu e influenciou outras áreas como a filosofia, a antropologia, a arqueologia, a literatura e os estudos religiosos. O seu trabalho de pesquisa chamou a atenção do percussor da psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939), pelo potencial nas descobertas da psicanálise. A maioria das suas obras e estudos foram publicados após a sua morte, como aconteceu com *A Natureza da Psique*.

Proponho o capítulo “Instinto e Inconsciente” pelo estudo destes conceitos através da Psicologia, Biologia e Filosofia. Aqui pretende-se discutir a relação entre

ambos, analisando-os individualmente. Jung cita Rivers e o seu artigo *Instinct and Unconscious* para uma melhor definição de **instinto** e **inconsciente**, pois afirma não se sentir inteiramente apto para a descodificação na sua vertente biológica. Rivers define o instinto e o inconsciente como um processo que apresenta uma graduação de intensidade e que não correspondente diretamente às circunstâncias explícitas (72). Pelos seus estudos psicológicos da consciência, Jung declara que a intensidade se relaciona com o estímulo que desencadeia. Por exemplo: o indivíduo demonstra afetos desproporcionados e impulsos/intenções exageradas e muitas outras reações desta natureza – é necessário criar um novo critério para classificar estes processos como instintivos. Recorro ao *Ensaio sobre as doenças mentais* (1764), de Immanuel Kant. Neste exemplo dado anteriormente, refiro-me às doenças mentais que, como diz Kant, são “deficiências ocultas da cabeça e do coração” (93). O filósofo alemão contesta a consciência do humano que padece de uma doença mental - o “enfeitiçado por esta quimera” (106), que é portador de “uma convicção muito superior a qualquer raciocínio” (106); a quem se pode duvidar da veracidade das suas sensações, pela forma empírica como elas surgem. Uma pessoa perturbada é desarranjada, pois é alguém que sonha acordado, e vive, inquestionavelmente, sensações que para si são verdadeiras, tornando-se, aos olhos comuns, - “os que veem as coisas como são, mas com a sua inclinação as pinta diante dos olhos” (108), num lunático. Este “lunático” é portador de entusiasmo que, no decorrer da história da humanidade, sem ele (o entusiasmo) nada de grandioso teria sido alcançado no mundo; melhor ainda se for portador de um talento, como o exemplo de Trephev. Kant, sobre as questões da liberdade de criação, afirma que quem tiver “uma doença da cabeça”, na maior parte dos casos, “é saudável por ser livre e por poder mover-se à sua vontade” (112).

Sigo com Jung. Existe algo de obscuro nestas ações “instintivas” nas quais nem o motivo e nem a finalidade são controladas. Podemos apenas afirmar que há uma relação direta entre a inconsciência dos motivos psicológicos e o contraste com os processos conscientes, relacionados com as diferentes motivações. Resumidamente, **a intuição poderá ser uma interrupção da continuidade da consciência**, mesmo que esta seja uma definição incompleta; porque o inconsciente tem outras consequências: como pensamentos obsessivos, ideias e caprichos espontâneos, afetos impulsivos, depressões, estados de ansiedade, etc... (74).

No mundo dos animais, o instinto está diretamente relacionado com o fator aprendizagem, como, por exemplo, no processo de polinização das plantas. O processo

de instinto (requer aprendizagem) evolui para algo que não surge apenas do reflexo. Deparamo-nos aqui com a intuição - pelo entendimento de algo e pela apreensão. É importante referir que, mesmo assim, não é um processo consciente, mas sim uma percepção inconsciente. Pelas palavras de Jung, “o instinto é um impulso predeterminado que leva a uma atividade extremamente complicada, a intuição é a apreensão teleológica de uma situação, também extremamente complicada” (76). O instinto está relacionado com lembranças perdidas e com todos os conteúdos que são muito frágeis para se localizarem no consciente, como também disse Fayga Ostrower. Daqui também partem os sonhos, afirma Jung. O instinto foi domesticado a tal ponto que já não conseguimos distinguir se parte do inconsciente ou do consciente. Foi domesticado pelo treino e pela vontade, como uma evolução. No final acaba por ter várias camadas que dificultam a sua raiz e ponto de partida – fazendo parecer que não temos nenhum instinto. O exagero desproporcional, como no caso das “doenças da cabeça e do coração” (Kant), não é nada mais do que instinto, pois parte do consciente para um comportamento não racional. Jung conclui que os comportamentos são o expoente máximo dos instintos e nem sempre o instinto parte da linha do consciente. E o que são comportamentos? Jung responde, exemplificando: Platão confere que partem da compreensão de arquétipos como ideias metafísicas, em relação aos quais as coisas reais se comportam meramente como imitações. Os arquétipos podem ser transformados em conceitos racionais, que podem ser deturpados ou “mal-entendidos”, como no caso das doenças mentais. A apreensão racional atribui forma e finalidade ao nosso comportamento. A apreensão inconsciente determina a forma e o destino do instinto. Cruzando estas informações, a intuição põe em movimento o instinto, isto é, a apreensão mediante o arquétipo (80-81). O que pode dificultar o processo natural da leitura dos arquétipos? Talvez o processo de apreensão seja deturpado e dominado pelo “estado de espírito”, pelos humores sadios, enfermos e de diferentes intensidades. Jung conclui o capítulo “Instinto e Inconsciente” afirmando que para si é difícil determinar qual surge primeiro: se a apreensão se o impulso de agir. Talvez os dois coabitem na mesma ação, mas, para uma maior precisão no estudo, temos de analisá-los separadamente.

### **A intuição como meio para atingir o invisível, ou mesmo, a metafísica**

Na *Introdução à Metafísica* (1903), Henri Bergson traça um rascunho do seu raciocínio filosófico. O método aplicado é a *intuição* e só através dela conseguimos

alcançar o *absoluto* / o conhecimento. É preciso transcender conceitos e dispensar símbolos para se alcançar uma nova metafísica. Bergson destrói preconceitos que surgiram a partir de Aristóteles. Um deles é a *abstração* “sem sentido” baseada na captação da realidade ideal de algo. Bergson afirma que a **intuição** é uma ciência, pois parte da análise - é um material de carácter científico. Esta análise desenvolve o racionalismo que é a *ciência psicológica* onde atua através dos verdadeiros “estados do eu” (uma forma sem matéria). A partir daqui, invoca o **empirismo** que afirma ser a verdadeira metafísica - empirismo que é despertado pela intuição. A partir destes dados, precisamos de usar algumas ferramentas. Uma delas é *o pensar* que nos permite traçar o percurso entre os conceitos e as “coisas” (tal como Heidegger tenta descodificar em *A Origem da Obra de Arte*). Pensar faz tomar um partido para que se retirem vantagens, de modo a satisfazer um interesse. Este caminho é complexo pois necessita de compreensão de conhecimentos extensos.

É obrigatório partir para a tese e a antítese - para fatos e contra fatos. Filosofar é uma ferramenta para se mergulhar na intuição. Filosofar consiste em se colocar no próprio objeto procurando os vários “estados do eu”. Esta análise do objeto também se completa com a memória - fundamental para se alcançar com profundidade as várias camadas psicológicas, como Kant o terá desenvolvido. Em resumo, podemos concluir que a análise recai sobre o imóvel e a intuição sobre o que é móvel. Da intuição podemos passar à análise enquanto que o oposto não é possível. Bergson, neste estudo sobre a metafísica, conclui que a ciência e a metafísica interseccionam-se na intuição. A intuição é composta por vários atos que definem os graus do ser. Acrescenta a duração, pela multiplicidade de momentos ligados entre si, por uma unidade que os atravessa (ideia de fio) em número ilimitado. Entre eles, existe o *tempo*, como ponto de vista psicológico, como uma mescla de duas abstrações, que não se comportam nem em graduações e nem em nuances. Cito, concluindo:

A intuição metafísica, embora só possamos chegar a ela pela força dos conhecimentos materiais, é coisa totalmente diferente de um resumo ou de uma síntese de conhecimentos. Deles se distingue como o impulso motriz se distingue do caminho percorrido pelo móvel, como a tensão do elástico se distingue dos movimentos visíveis do pêndulo. Neste sentido, a metafísica nada tem em comum com uma generalização da experiência e, entretanto, ela se poderia definir como a experiência integral. (39)

Finalizando, em “Prolegómenos de uma Encenação”, António Pedro procura descrever questões práticas e técnicas dos antecedentes de uma produção teatral. Os antecedentes de uma criação artística são sobretudo gatilhos invisíveis da mente humana, que se refletem em ações comportamentais. Por isso, aprofundo os conceitos de instinto, intuição, inteligência, intenção, inspiração, inconsciente, impulso e individualidade, como sendo os principais prolegómenos da criação e da encenação.

### 3. Elementos e Instrumentos da Encenação

David Lynch (1946) é um dos maiores criativos do nosso tempo. Nasceu nos Estados Unidos da América e é realizador, guionista, produtor, artista plástico, músico e ator. Lynch conseguiu desenvolver a sua própria linguagem, que ficou conhecida como estilo “Lynchiano” pela rutura e pela autenticidade nos seus trabalhos de cariz “surrealista”. Em 2006, escreveu um livro que debate questões da **consciência** e da **criatividade**. Também aborda as questões sobre a meditação e como ela ajuda no processo da descoberta interior. *Catching the Big Fish* é composto por metáforas que mostram passo a passo o seu processo de criação, sendo ele, uma viagem pessoal pelo seu interior, na busca de uma autenticidade. Porque decidi referi-lo? Porque de todos os materiais que pesquisei este tem uma escrita direta sobre a prática criativa.

*Catching the Big Fish* está dividido em segmentos de “passo a passo”, tal como o *Pequeno Tratado de Encenação*. Não estão referidos os elementos e os instrumentos da criação, pois Lynch diz que a maior ferramenta é a vontade interior e os seus mecanismos para atingir uma ideia. Começa o capítulo “The First Dive” com a seguinte citação: “Ideas are like fish. If you want to catch little fish, you can stay in the shallow water. But if you want to catch the big fish, you’ve got to go deeper” (1) e segue a lógica de que quanto mais mergulharmos, mais depressa encontraremos peixes mais poderosos e mais puros, maiores e mais abstratos; ao pescá-los podemos encontrar beleza. Existem peixes variados na superfície, mas no fundo do mar estarão aqueles que nos podem levar ao que queremos atingir. É provável que não consigamos pescar aquele que queremos logo à primeira tentativa e, muitas vezes, nem sequer sabemos qual queremos pescar. É um jogo de tentativa e erro, ação e reação. No seguimento “The art life”, o realizador aponta o que será mais importante na descoberta de novas ideias: a liberdade - “The art life means freedom” (11). Nada disto representa egoísmo, mas sim tempo consigo próprio: “So the art life means a freedom to have time for the good things to happen” (12). No ponto 3., António Pedro recorre ao que considera ser o fundamental para a criação teatral desta forma, encaminho todas essas ideologias para o ponto 3.1., contrapondo ou reforçando, pois nada do que é dito pelo encenador está certo ou errado.

### **3.1. *Eleutheria*, do grego: Liberdade - o texto, o encenador, o ator, a cena, o cenário, a maquinaria e a cenografia, a luz, o contrarregra e o som**

#### **O texto**

António Pedro teoriza que o teatro é o resultado da encenação de um texto e, por isso, o texto é o principal instrumento da criação. Para si, a peça escrita é a mais importante das ferramentas, pois dela depende tudo. No entanto, a sua importância não minimiza o trabalho dos restantes elementos que compõem a obra teatral. O texto é a única ferramenta que se perpetua no tempo, ao contrário do trabalho efêmero das restantes.

#### **O encenador**

Ainda sobre a escrita dramática, o encenador tem a função de procurar as virtudes do texto (mergulhando no seu conteúdo) e de envolver toda a equipa nas suas descobertas. Para António Pedro, o dramaturgo deverá estar presente (assim que possível) de forma a que consinta algumas alterações de acordo com os condicionalismos que a encenação poderá ter. Quando se trata de um dramaturgo não vivo, o encenador terá de seguir impreterivelmente todas as indicações escritas assim como seguir as restrições da classificação (tragédia, comédia, ...). Tudo acontece em prol de uma **unidade de estilo** dada pela encenação (concebida de forma colaborativa durante o processo).

Em concordância e discordância com o encenador português, contraponho este ideal de António Pedro com Ruggero Jacobbi (1920-1981). Jacobbi foi encenador, professor, crítico, dramaturgo, poeta e romancista. No *Teatro no Brasil* (1961), diz: “O diretor de cinema é um artista, o de teatro é um intérprete” (64). Para o encenador, o diretor de cinema é um criador absoluto como um compositor musical enquanto que o encenador é o maestro da orquestra que interpreta a composição. Não sendo um artista, o diretor “é um crítico, meus amigos, um crítico!” (64). Jacobbi foca-se na importância do texto, por ser uma literatura especial, uma literatura dramática que deve ser transformada em texto representado. Defende também que a peça determina um espetáculo pelo fato do dramaturgo não ter escrito apenas palavras e frases, mas sim diálogo e ação. O encenador deve apenas transformar em espetáculo as peças que são de teatro. Poderá ter a liberdade de criar artefatos na criação, mas nunca se afastar do que é indicado e imposto no texto. Trata-se de “*arte sobre arte*” (66), ou seja, a

**interpretação.** E o intérprete pode ser um artista? Não no seu sentido absoluto, pois está sujeito às condições impostas. Para Jacobbi, um encenador é um crítico porque é o lado racional, intelectual, lógico, estrutural e organizativo (67). O ator precisa do encenador para compreender o texto e para “o sentir”. Para Jacobbi o encenador é apenas o diretor de atores e alguns complementos mais.

## O ator

Segundo António Pedro, a personagem é fabricada pelo dramaturgo e é posta em conflito com as restantes. O que a personagem fala é consequente das suas ações e reações, que vão de acordo com o comportamento que o escritor concebeu. As didascálias (rubricas, como escreve Pedro) acrescentam pontos fundamentais para o conhecimento da persona<sup>32</sup>. O ator terá de desenvolver: "aparência, tiques, ritmo do dizer, maneira de gesticular, como se move, articula e funciona" (78), usando-se da técnica para que desta forma consiga desenvolver a fala. O ator é um artista e essa liberdade (no meu ponto de vista, a liberdade está condicionada e, talvez falseada) deve ser-lhe dada. No ensaio *António Pedro: o Amador Profissional*, a autora Eugénia Vasques escreve que o encenador valorizava a formação do novo ator pela necessidade de treino. Quem é este novo ator? Pedro tem preferência por atores sem experiência (ou muito pouca): atores amadores que não são portadores de “vícios”, como ele próprio o diz. Rui Pina Coelho escreve em *António Pedro* que esta procura pelo “experimentalismo” se deve ao facto de o teatro profissional ser visto como portador de uma tradição e, ser também, o reflexo da decadência da própria instituição teatral. Assim sendo, os “experimentais” pretendiam traçar uma rota no teatro português: pretendiam um teatro novo que os “atores da velha guarda” rejeitavam. Estes “novos atores” não eram amadores no sentido pejorativo da palavra, como tendencialmente os definem, mas sim “voluntários da obra que pretendiam realizar” (33)<sup>33</sup>. No ensaio de Eugénia Vasques, lê-se que António Pedro idealizou um “Programa dum curso de teatro a sério” em 1950. Dele faziam parte a disciplina de treinamento técnico do ator como a “Rítmica”, assim como outros treinamentos ligados à “ação cénica ou mímica”, ao “andar”, ao “porte”, ao “gesto”, etc... Pedro tem os textos clássicos como horizonte e

---

<sup>32</sup> Para Carl Jung (1875-1961), a personalidade que o indivíduo apresenta aos outros, mas que geralmente esconde os verdadeiros pensamentos e sentimentos. "**persona**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/persona> consultado em 04-12-2020].

<sup>33</sup> Citação de António Pedro referenciada nas notas finais como “Ibidem: 27”.

assim sendo, a técnica dos seus atores seria “textocêntrica”; técnica que tem como elementos de trabalho a máscara, a atitude e a voz. Estes fatos são fundamentais para a compreensão do ponto de vista (explícito no *Pequeno Tratado de Encenação*) do encenador sobre as qualidades que um ator deverá ter: deve ser portador de “dons mímicos e vocais” (78). Na continuação de *António Pedro: o Amador Profissional*, Eugénia Vasques acrescenta que o encenador não teria por base a música e a dança no treinamento do ator, ignorando, principalmente, a fisicalidade. Esta característica do seu trabalho, enquanto formador, não acompanhava as vanguardas das artes cénicas ocidentais. Como por exemplo, o músico, pesquisador e educador suíço Émile Jaques-Dalcroze que, no início do século XX, introduziu os princípios da Ginástica Rítmica no treinamento do ator<sup>34</sup>.

Cruzo com Jurij Alschitz:

A profissão de diretor<sup>35</sup> está claramente passando por uma metamorfose. É hoje prática comum entre pintores, arquitetos, escritores, designers de moda, cabeleireiros, gestores, o gosto por se desenvolver com direção teatral de vez em quando. (...) A maioria dos diretores de teatro simplesmente não sabe como ajudar o ator em seu trabalho com o papel (...) usando o ator meramente como um dos elementos instrumentais do espetáculo. (93)

Em *A Verticalidade do Papel*, Jurij Alschitz procura essencialmente fazer um registo escrito do seu método<sup>36</sup> enquanto encenador, pedagogo e pesquisador. Este livro, escrito em 2011, é-me contemporâneo. Proponho-me a analisá-lo, pelos seus pensamentos e conclusões, que eu própria experimentei<sup>37</sup>. É um contraponto ao método de ensino da técnica de ator que António Pedro praticou.

Alschitz hierarquiza as funções: o trabalho de ator é o fulcral e o do encenador fica em “segundo plano”. De forma muito concisa, o autor atribui uma importância máxima à auto-preparação do ator e defende que esse mesmo trabalho deve ser feito fora do contexto de ensaio - individualmente. É um “quase manifesto” que desconstrói as teses de Stanislavki sobre a construção de personagem, afirmando-as como ultrapassadas (43). Alschitz também afirma que tanto o ator como o encenador devem ler primeiro o texto em casa, de forma a evitar quaisquer distrações, na hora que lhes

---

<sup>34</sup> Afirmação de Eugénia Vasques na nota de rodapé da página 7.

<sup>35</sup> Encenador em Português de Portugal.

<sup>36</sup> Afirma ter sido “inspirado” em conversas pessoais com Peter Brook, Jerzy Grotowski e Serguêi Isaaev, tendo este último reconhecido mérito no trabalho de Alschitz .

<sup>37</sup> Lecionado na disciplina Atuação II na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

for mais confortável. Por muito curioso que o ator seja, não deve procurar saber informações sobre a peça, sobre o autor e sobre o contexto histórico – deve ler da forma mais neutra possível. A partir destes fatos, o encenador da União Soviética começa a introduzir a principal característica do seu método: “O ator deve se perguntar onde se encontra a fonte de todo poder, de toda a **energia**<sup>38</sup> que sustenta em sua vida interior até ao presente.” (33-34). Deverá existir um foco na investigação espiritual da personagem – no que é invisível, no que é vertical. A horizontalidade (cronologia) é apenas o que é visível e factual; por exemplo: o ser humano nasce, frequenta a escola, forma-se, casa-se, tem filhos, reforma-se e morre. A vida vertical é uma linha invisível da sua vida espiritual que toca na imortalidade, no esforço perpétuo, integrado e eterno, para a conquista de uma verdade elevada (37). Com estes pontos, o ator deve refletir primeiro sobre o texto – fantasiando, ao invés de partir para o processo de memorização. Apesar de o trabalho físico ser pouco referido neste livro, o autor afirma que a voz e o corpo devem estar em constante mutação, assim como manter uma boa forma física para uma maior potencialização do seu trabalho.

O ator deve ler a obra com a perspectiva de que o dramaturgo a escreveu para o presente – no caso de ser um clássico ou datado. Visão contrária à de António Pedro, pois, diz ao longo de o *Pequeno Tratado de Encenação*, que esse será um dos principais pontos para a criação do ambiente cénico: uma recriação histórica. Alschitz continua dizendo que, quando a peça foi escrita no presente, o ator deve-se posicionar no futuro e olhar para o escrito como se de um clássico se tratasse. O ator deve ter em consideração que esta obra ultrapassou os tempos, como se fosse um verdadeiro mito. O ator também deve ser um criativo e deve posicionar-se de forma superior, de forma filosófica, psicológica, emocional e espiritual; deve recorrer à poesia, à música, à pintura, ... e a outros recursos que possam estar indireta ou diretamente ligadas à sua personagem. É fundamental que use todas estas referências para auxiliar o texto e a sua personagem. A questão: “o que estou a fazer agora?” deverá ser colocada frequentemente, pois a resposta irá além do comportamento (da horizontalidade). Desta forma, o ator-criador nunca estará completamente subjugado ao texto do dramaturgo, pois conseguirá reinventá-lo – desconstruindo-o para depois o reconstruir, tornando-o “seu”. Esta visão é oposta à de António Pedro pela importância do que é concreto no

---

<sup>38</sup> Sublinhado por mim.

texto, refletindo-se em marcações fixas dadas aos atores desde os primeiros ensaios de palco.

Alschitz afirma que o encenador deverá dar sempre oportunidade, tolerância e ajuda ao “também criador” para viajar neste processo, apoiando-o e mostrando-lhe confiança. Deve, sobretudo, tolerar as suas falhas e assumir que é apenas um “pôr em prática” de todas as suas ideias. Tudo isto se aplica também ao ator perante o encenador. Concluindo, para Alschitz, o ensaio é um laboratório partilhado de várias “auto-preparações” feitas e pensadas fora do contexto de ensaio, ligando este trabalho ao da restante equipa.

No início deste subcapítulo “o ator”, afirmei que o conceito de liberdade que António Pedro elabora sobre o trabalho de ator é no meu ponto de vista “condicionada e falseada”. O encenador português desenvolve a importância da “aparência, tiques, ritmo do dizer, maneira de gesticular, como se move, articula e funciona” (78) como forma de construção da personagem, de forma a desenvolver a sua fala. Contrariamente a Alschitz, concluo que o ensaio não seria para si um laboratório (dadas todas estas características) de “experimentações”, mas sim um espaço delineado por marcações bastante restritas e concretas, não estando só relacionadas com o espaço, mas também com os gestos padrão do teatro que facilitariam ao espetador uma melhor compreensão da peça assistida.

## **A cena**

António Pedro começa por dar uma breve explicação sobre o que é o teatro italiano. Nele, existem duas unidades separadas: a sala e a cena. O ator não deverá fazer contato visual com o espetador - nunca esquecendo que está em cena para ser visto e compreendido. Assim, o público não se envolverá diretamente com a ação, fazendo com que desenvolva a imaginação perante a realidade escrita pelo autor. Em segundo lugar, António Pedro designa o teatro britânico: o teatro de proscénio prolongado que permite uma comunicação entre o palco e a plateia. Através destes pontos, faz uma ponte e conclui que o mais perfeito dos teatros é aquele que permite o encenador fazer a sua livre escolha, de acordo com o que o texto pede. Caso não seja permitido ao encenador fazer a escolha do palco, ele deverá ter consciência que a arquitetura do espaço influenciará a criação. Com isto, deverá proceder a alterações e a uma estética diferente, valorizando sempre a peça escrita.

## **O cenário**

António Pedro escreve que, independentemente da conceção plástica de um espetáculo, os atores deverão ter sempre a consciência que a sua ação dependerá sempre dela. A partir da conceção artística surge o ambiente em que trabalha a encenação. O pintor-cenógrafo não deverá assumir a função de um simples decorador, pois o cenário não é apenas um enfeite: é uma "ambientação psicológica e funcional das cenas da peça a representar" (91) / "É o pintor-cenógrafo quem fornece ao encenador esse espaço-ambiente onde situará e movimentará o ator que corporizará a personagem imaginada pelo autor" (93). A marcação dos atores depende do cenário, assim como o ritmo da representação. Já nada tem a ver com a conceção plástica, mas sim com algo maior: o aparecimento da implantação da cena. Apesar de estar sujeito a uma liberdade condicionada, o pintor-cenógrafo deverá tomar essas condições como um "ato libertador" (92) de realizações espirituais profundas.

## **Maquinaria e cenografia**

António Pedro diz:

É da implantação de cena que há de permitir-lhe a marcação de que vai depender o ritmo da interpretação em que vai fazer integrarem-se os atores, que depende fundamentalmente a forma como o cenário virá a ser realizado e manobrado. (106)

A maquinaria do teatro é a ferramenta fundamental na construção do cenário do espetáculo pelo chefe de maquinaria, ajudante artífice (responsável pela carpintaria), ajudante de manobra e a de cabo de varanda (faz subir e descer as rotundas, telões, bambolinas, fraldões e teia). Estes utensílios, que ficam ocultos ao visionamento do público, estão diretamente ligados à cenografia, servindo-a. As rotundas (panos pendentes que servem para cobrir as partes do palco que excedem a área de representação), apesar de não criarem ambiente cénico ajudam-no, pois têm a função de elevar a "abstração de lugar" (101) definindo "a criação fictícia dum lugar determinável" (101) e de servir o trabalho de iluminação. Os cicloramas, apesar de na sua época não serem tecnicamente bem conseguidos (por não conseguirem criar uma atmosfera "com efeitos complexos e inteligentes de luz" (104) deveriam "reproduzir talqualmente a natureza ou fazer dos efeitos naturais a transposição que melhor conviesse ao encenador" (104). O encenador deve ter conhecimento técnico de todas estas ferramentas que dispõe: as rotundas, os cicloramas, os cenários (pintados ou

construídos). Assim, estas ferramentas podem ser usadas como complemento às cenas interpretadas pelos atores.

### **A luz**

O encenador escreve: “(...) a luz tem, além do seu indispensável valor iluminante, um valor dramático em si” (111). Desde o aparecimento da luz elétrica, aumentaram as possibilidades de criação de efeitos de iluminação diversos, e, por contraste, um maior apetrechamento de sombras. No entanto, não são as altas capacidades técnicas das fontes luminosas que garantem um ambiente cem por cento eficaz e que faça jus ao texto. Em Portugal, é frequente os teatros não estarem equipados com os mais recentes projetores e outros equipamentos de criação de luz e, por isso, os encenadores deverão fazer o máximo com o mínimo. Mais uma vez, quanto mais o encenador tiver conhecimento de todos os equipamentos, maior rendimento terá o espetáculo. Pedro questiona: quais são as funções da luz? A luz tem a função de iluminar os atores e colorir a cena, concedendo valor dramático. Quanto à iluminação do ator, a luz deve acompanhar a sua intensidade dramática, assim como as suas deslocções marcadas; e deve também favorecer a sua imagem. É uma metodologia diferente da que eu procuro usar quando estou em processo de criação. Mais do que iluminar a intensidade dramática e os atores, acho que a iluminação deve acompanhar a dramaturgia, mesmo que isso implique não iluminar o espaço dramático. Acredito que a luz poderá tomar um papel mais criativo para além das suas funções básicas.

### **A contrarregra e o som**

António Pedro começa por enaltecer a profissão de contrarregra, pela dificuldade e variedade das suas funções no teatro. Ele trabalha diretamente com a equipa do espetáculo e contacta com o público. O seu trabalho não está direcionado para a prática criativa do projeto, apenas para o seu funcionamento. O contrarregra organiza os ensaios, prepara os adereços de cena, os adereços de representação e está encarregue pela chamada do atores e figurantes para entrarem em cena, assim como dá indicações aos maquinistas e aos restantes técnicos (entre outras funções). É sem dúvida uma ferramenta fundamental de apoio ao trabalho do encenador. O contrarregra é, por natureza, conhecedor de culturas e de costumes. É responsável pela procura e pela aquisição de materiais que sirvam o espetáculo que, muitas vezes, está carregado de informações históricas.

Quanto ao som, é dele que também parte o clima dramático. A minúcia de cada som produzido requer um conhecimento muito grande de realidades sonoras. António Pedro não fala apenas da música que pode ser usada, fala também de todos os sons vindos de objetos, de ações, de animais, entre outros. Os sons podem ser reaproveitados e podem ser músicas já existentes. Cabe escolher e adaptar o que de melhor serve à unidade de estilo da encenação. Juntamente com a luz, o som é das ferramentas que mais usa a tecnologia: altifalantes, gravadores e gira-discos. Por isso requer sempre uma grande atualização por parte de quem o cria. Juntamente com todas as outras ferramentas à disposição do encenador:

realiza-se então o teatro na plenitude da sua expressão, conjugando numa atuação unificada todas as artes em que o espírito humano foi capaz, como os deuses, de fabricar um mundo onde o homem se reflete e é à medida do homem, mas se regula por umas leis que não são aquelas a que ela está sujeito entre o nascimento e a morte. (120-121)

### 3.2. Peixe polido

“Down deep, the fish are more powerful and more pure. They’re huge and abstract. And they’re very beautiful”<sup>39</sup> (David Lynch:1). Usando a metáfora, que tipo de peixes pretendemos pescar no fundo do mar? O conceito de belo na arte foi sendo estudado e debatido ao longo dos séculos por vários filósofos e pensadores. O filósofo Byung-Chul Han afirma que atualmente somos atraídos pela **estética do polido** porque reflete a positividade da sociedade. “O que é polido e impecável não *dói*” (11), escreve em *A Salvação do Belo*. O que é limpo, liso e imaculado não oferece resistência e anula qualquer negatividade. Temos o exemplo das obras do escultor Jeff Koons (ver Figura 5 em anexo) com a arte Kitsch e o design da Apple Inc (não só pelo hardware, mas pelo seu software). Para a arte de Jeff Koons, não é preciso qualquer juízo, contemplação, qualquer pensamento crítico ou mesmo alguma interpretação, mas sim um simples *Uau!* - tão simples como um *Gosto* numa rede social. Nada deve comover, ferir ou assustar, mas deve sim abraçar e seduzir o observador. O polido remete para a perfeição trazendo consigo a magia do imaculado; eliminando o efeito de estranhamento, de negatividade e mesmo até de alteridade (interdependência do indivíduo na sociedade).

---

<sup>39</sup> “Nas profundezas, os peixes são mais poderosos e mais puros. Eles são enormes e abstratos. E são mais bonitos.” Tradução minha.

A negatividade é essencial para servir a arte, opondo-se à positividade do polido. A arte provém de um abalo que detona o espetador. Abalo que contraria o simples molde da arte do polido, que procura suscitar-lhe um *Gosto* nas redes sociais. O feio perde as suas características de grotesco e fica no mesmo plano do belo, sendo polido e amaciado. Torna-se fruto de consumo ao abandonar o abissal e o demoníaco. Byung-Chul Han conclui o pensamento suscitando o “imperativo higiénico”, pois, na luta contra o negativismo, a sociedade atual ficou obcecada com a “limpeza”.

### 3.3. Profundezas do mar

A estética do polido permite uma maior distinção entre o belo e o sublime. Byung-Chul Han afirma: “É só com a estética do belo da modernidade que o belo e o sublime se soltam um do outro” (27). O belo torna-se leve e terno e representa a positividade pura. Já o sublime assume características que envolvem sentimentos, impressiona e provoca o abalo. Os dois termos (belo e sublime) acabam por se contraporem, pois, o sublime não é de impressão imediata, porque pode provocar negatividade. O sublime é uma expressão total do interior do observador, da sua absorção. A principal ferramenta do sublime é a **intuição** sensorial. Esta é acompanhada pelo conhecimento que o sujeito tem, alimentando a sua imaginação, culminando o conjunto num jogo livre. “A imaginação é a faculdade de compilar numa *imagem* unitária os múltiplos dados sensoriais fornecidos através da intuição” (31). Conclui o pensamento com: “O entendimento opera a um nível superior de abstração, compilando as imagens num *conceito*” (31). Atingindo o sublime, o sujeito sente-se elevado acima da natureza, porque “o verdadeiro sublime é a ideia de infinitude que é própria da razão” (33).

Em “Elementos e Instrumentos da Encenação” procura-se compreender como e com o quê se constrói um objeto artístico. No caso de António Pedro, a base da criação toma o texto dramático como a ferramenta fundamental. Os restantes elementos têm a sua liberdade de criação condicionada pela serventia que a “estética” do texto requer. Atualmente, somos atraídos pela estética do polido, pela positividade que a sua leveza nos transmite, mas é na negatividade que a arte se aprofunda, pois pode envolver sentimentos, pode impressionar e pode provocar o abalo. Só aqui é que encontramos o

sublime, por ser uma expressão do interior do ser humano. Pretendo, no próximo segmento, abordar as características que permitem a rutura, no encontro com uma nova linguagem artística.

#### **4. O Encenação em ação**

##### **Interpretação e estilo**

António Pedro desenvolve que o ser humano convive com dois mundos: o exterior e o interior. O seu mundo exterior é movido pela aparência que encobre ou revela o mundo interior. O mundo exterior do ser humano é surpreendente pela sua densidade, de onde as características artísticas advêm. Estes mundos, por onde o criador habita, possuem camadas que os unem. Estas camadas são dadas pelos seus próprios hábitos, interesses e pela sua “fome”, conceito metaforicamente usado por António Pedro ao longo de “Interpretação e estilo”. A “fome” é vista como uma força absurda (126) que abarca a inteligência, a lógica e o instinto, e move a orientação os passos a serem seguidos na criação. O ser humano é o seu próprio amigo e é abraçado pela sua sensibilidade, educação e meio onde habita. É aqui que o teatro permanece, pois é a imagem deste conflito e do “seu protagonista surpreendente” - o criador (126).

Contrariamente à ideia de que o teatro interseta várias correntes artísticas e pensamentos de diferentes criadores, António Pedro diz que o teatro não se faz com homens, faz-se com personagens. Cabe a estas personagens **transfigurar**<sup>40</sup> a verdade dos homens ou então são meramente bonecos. Os “bonecos” serão apenas bonecos desprovidos de qualquer significação cénica, se não forem movidos pelo seu “verbo interior”, pela sua ação, por aquilo que os move. De outra forma, serão apenas elementos vazios de significado<sup>41</sup>.

Concluindo, para o encenador, uma personagem só será personagem se habitar um lugar e se seguir o ângulo (127) a que a imaginação do seu criador a propôs - as orientações apresentadas e escritas pelo dramaturgo. A realização dum peça de teatro é por si própria uma obra de arte, ou seja, a transposição do texto escrito para a cena e a soma da realização estética. Afirma: “numa realização estética a transposição da realidade ou a concretização dum sonho ou duma abstração ideológica faz-se por meio

---

<sup>40</sup> Prefixo que significa de forma compacta: ir para além de.

<sup>41</sup> Esta ideologia de construção de personagem foi-me transmitida na Oficina Teatral, lecionada pelo encenador e pedagogo João Mota, no Teatro da Comuna em 2015.

de um estilo” (127). Pedro exemplifica com uma encenação sua feita no Teatro Experimental do Porto<sup>42</sup>, *Guerras do Alecrim e Manjerona*<sup>43</sup>, de forma a demonstrar os seus passos para a montagem de uma produção:

- 1º Escolha do texto.
- 2º Análise do palco a usar.
- 3º Análise do urdimento disponível.
- 4º Luz e som com que poderá trabalhar.
- 5º Distribuição das personagens de acordo com o elenco da companhia.
- 6º Lugares de ação descritos na peça.
- 7º Época onde se passa a ação.
- 8º Género dramático.
- 9º Intenção que a classificação de género pretende: tragédia, comédia, ...
- 10º Estilo literário do texto.
- 11º Tradições de encenação que no caso desta montagem são nulas pois esta obra foi escrita para um teatro de marionetas.
- 12º Ação que António Pedro afirma ser “grandiosíssima”.
- 13º Possível atualidade da sátira que *Guerras do Alecrim e Manjerona* detém.
- 14º Público a que se destina a peça escrita.
- 15º Público que o Teatro Experimental do Porto tem como habitual. Público esse mais aberto a criações contemporâneas.
- 16º Refletir sobre os atrativos principais da sua escolha, como o interesse literário e teatral do texto.
- 17º Óbices; o que pode impedir/dificultar a criação. No caso desta montagem, a linguagem do século XVIII e as operetas. Sendo retiradas todas as partes cantadas, o género alterar-se-ia e transformar-se-ia numa farsa. Desta forma, António Pedro optou por fazer cortes de texto do que considerava “tempos mortos” / “momentos arrastados” típicos das operetas, assumindo a farsa.

Estes passos da montagem de uma produção são fundamentais para o trabalho técnico dos atores. Nunca esquecendo que, para o encenador, os atores são os elementos fundamentais do espetáculo (seguidamente ao texto dramático).

---

<sup>42</sup> Sem informação da data de apresentação. Provavelmente anos 50 do século XX.

<sup>43</sup> De António José da Silva, *O Judeu*.

Dadas estas “normas”, o ator terá de ter cuidado com o seu posicionamento em palco e terá de ter cuidado com os seus gestos e acentuação dialogada (por exemplo: cópia da época histórica – o cuidado de não se transformar numa caricatura). A restante equipa técnica terá de construir o seu trabalho de adereços e figurinos de acordo com a época que a obra acontece. A luz conclui e dá brilho e realce aos elementos cénicos. A preocupação da reconstituição histórica da época do texto original é importante, caso contrário o espetáculo será um equívoco. Será mesmo necessário? Assumindo que esta visão está ultrapassada, como se pode dar uma renovação na arte teatral, hoje em dia? Giorgio Agamben (1942) é um filósofo italiano e pesquisador das questões da estética de arte e da contemporaneidade. Diz que o tempo presente faz com que sejamos contemporâneos da arte e desta forma, é necessário que os textos clássicos e históricos sofram uma singela aproximação à nossa época. Contrapondo com António Pedro, não existirá um “equívoco” caso esses textos transportem o tempo. O seu êxito será medido pela nossa capacidade dessa aproximação - “acertar as contas com o seu tempo, tomar uma posição em relação ao presente” (58), como é descrito em *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*.

### **Ritmo e tempo**

Dada a falta de uma partitura rítmica no teatro como na música, cabe ao encenador definir de forma intuitiva as variações de tempo no espetáculo. O género dramático pode dar de antemão algumas informações, por exemplo: há o tempo de comédia e o tempo de drama que já lhes corresponde. Qual é a distinção entre ritmo e tempo? “Tempo é a cadência duma peça e o ritmo a diferença de aceleração dessa cadência destinada a exprimir a sua intenção.” (137) Apesar de um depender do conteúdo (tempo) e outro da forma (ritmo), não subsistem em separado. O valor expressivo da obra escrita é essencial nesta equação e não deverá ser esquecido pelo encenador na montagem. António Pedro reforça esta tese com exemplos práticos (*A Jornada para a Noite* de Eugène O’Neill, *Antígona* de Sófocles) de peças que já encenou de forma a clarificar que esta é apenas uma ferramenta para um melhor estudo do texto, para uma melhor orientação do claro-escuro assim como para uma melhor compreensão das emoções representadas.

### **Claro-escuro**

Na leitura de um texto dramático, o leitor pode parar, distrair-se e até mesmo ele, como diz António Pedro, “levanta os olhos do mundo em que por ela<sup>44</sup> penetra e repousa-os naturalmente no que tem à sua roda e naturalmente o alivia dessa intensidade” (144). Num espetáculo o leitor é espetador e o espetáculo exige dele uma atenção e presença totais. Uma longa carga dramática torna-se difícil de executar em cena e quando é mal representada anular-se a si própria. Resta ao encenador usar estratégias para controlar as cargas dramáticas de forma a equilibrar a relação da representação<sup>45</sup> dos atores com a obra escrita. Claro-escuro é o nome dado a este “jogo” de balanço e é usado de forma a que nunca se tire o verdadeiro sentido da cena. É necessário um repouso entre *momentos*, como por exemplo: na comédia as cenas excessivamente cómicas necessitam de um repouso da comicidade - é preciso um *sossego* (146) que leve depois a um momento explosivo. António Pedro exemplifica para uma melhor explicação do claro-escuro e dos contrastes usados na iluminação cénica: os focos determinam a sombra e as zonas iluminadas - daí surge a forma. Afirmo também a importância de ser um trabalho feito posteriormente, pois as alterações poderão prejudicar o trabalho dos atores.

### **A distribuição**

António Pedro escreve que a preparação de uma encenação se deve à relação entre o encenador e a peça escrita e, logo que possível, entre o encenador e o dramaturgo. Só depois deste encontro é que se aplicam todos os passos para a criação do espetáculo. Quanto à distribuição, o encenador afirma que deverá ter conhecimento das aptidões do naipe de atores com quem trabalha, pois, o dramaturgo (e o público) só irá reparar no nome das vedetas promissoras que farão o espetáculo. António Pedro comprova que o ator “raramente se conhece a si próprio” (151), da mesma forma que os seus empresários jogam com os seus interesses comerciais. O encenador deverá reconhecer as suas qualidades e dificuldades aquando a distribuição em prol do espetáculo e deverá ter a palavra final aquando da decisão. Quando não conhecer previamente o ator, o encenador deverá “conversar longamente” (151) de forma a conhecê-lo um pouco melhor, antes da distribuição.

---

<sup>44</sup> A história/narrativa.

<sup>45</sup> Melhor digo, interpretação.

Na primeira leitura conjunta da peça, os atores não deverão saber de antemão qual a sua personagem. O encenador atentará “discretamente” pequenos pormenores da leitura para que a distribuição seja a mais “correta” de acordo com as personagens que o dramaturgo desenhou. Por vezes o encenador é forçado a uma escolha e deverá ter em consideração que a conceção da montagem pode vir a ser modificada. Se não houver esta atenção, a interpretação poderá ser um fracasso. Com tudo isto, o “autor deste livrinho”<sup>46</sup> testemunha que não há uma fórmula definida para a resolução de imprevistos referentes à distribuição. Apenas terá de ter em primeiro plano a obra do autor e as restrições impostas. O restante processo deverá ser uma natural consequência da sua visão perspicaz e da sua experiência (do encenador). “O ator é um ser sensível e extrovertido” (151) e terá a aptidão para aceitar naturalmente as decisões tomadas.

### **Implantação da cena**

A implantação de uma cena é o primeiro passo concreto do trabalho de encenação. Ela é a base de toda a construção, onde surgirão as marcações e o cenário. Depois de implementadas, o estilo, o tempo, o ritmo e o claro-escuro definirão a representação. Na maioria das vezes, o autor da peça implanta a cena, como por exemplo: “sala com portas à esquerda e à direita” (155), assim como as entradas e saídas dos atores. O encenador deverá ter uma preocupação maior com os elementos cénicos de forma a que haja uma composição equilibrada, pois são pormenores que, por norma, o dramaturgo não apresenta na peça. É necessário testar esses posicionamentos cénicos para que sejam funcionais. Todos eles deverão estar à escala do palco, de acordo com as suas características. António Pedro afirma que o papel da luz é indispensável, pois ajudará na criação de ambientes e efeitos especiais.

Quando existem mudanças de atos com consideráveis alterações visuais, o encenador deverá recriar uma nova planta e um novo estudo do espaço, sem que se perca a estética trabalhada nos atos anteriores. No entanto, poderá ser criada uma implantação de cena que sirva a todos os diferentes atos. Aqui, o encenador trabalha em colaboração com o cenógrafo através do recurso da imaginação.

### **Marcação**

---

<sup>46</sup> Como António Pedro se define em algumas passagens no *Pequeno Tratado de Encenação*.

António Pedro define o ato de marcação pelo agrupamento dos volumes em cena com as movimentações que os atores irão fazer em palco, de acordo com as suas personagens. O encenador desenha a cena sabendo de todas as características dos elementos que contém em cena. A maquete deverá estar concluída antes dos ensaios de palco e, com ela, o encenador deverá (conjuntamente com a leitura da peça) simular todas as movimentações com “um jogo de móveis e bonecas proporcionadas” (161). Este passo da encenação será sobretudo um processo mental do encenador que ele mesmo deverá desenvolver ao longo da sua profissão. O encenador terá em atenção todas as determinantes psicológicas das personagens do texto, pois elas definem maioritariamente todas as movimentações em cena, por exemplo: “um temperamento feroso corresponderá a necessidade de se levantar” (162). Todas estas deslocções precisam de uma orientação no espaço e essa orientação deverá seguir o sentido estético proposto pelo encenador, usando-se dos volumes e massas da cenografia e adereços. As personagens são também elementos fundamentais de uma composição estética, para além de servirem os seus conflitos, ou seja, os movimentos servem a intenção estética. Marcar é procurar o conforto prático e funcional de todas as movimentações dos atores, de forma a que seja possível concretizarem-se as suas intenções interpretativas. O trabalho da marcação é indispensável para a determinação de focos de atenção, onde o olhar do espetador estrategicamente irá concentrar-se na cena. A figura geométrica ideal e fundamental de uma marcação é o triângulo. A composição triangular permite que se crie automaticamente o ponto de fuga da cena. Assim que o triângulo não seja equilátero, o espetador olhará inevitavelmente para o vértice ou para o ângulo “menos povoado” (165). Em caso de o triângulo ter os lados todos iguais, o foco de atenção estará no ângulo central. Para além do triângulo, também são usadas figuras geométricas como trapézios e pentágonos. Raramente são usados quadrados ou figuras ovais pois elas permitem “planos gerais”, tal como no cinema. Estas duas últimas figuras são usadas nos momentos de repouso de ação, pois, em contrário, a ação poderia ser encoberta. António Pedro refere-se a estes processos de marcação como “truques” e que eles devem ser regulados pelo talento do encenador, em prol das movimentações que a cena precisa.

Todos estes passos requerem consciência, perceção e conhecimento. É na consciência que pretendo dar foco. Como desenvolve o neurologista António Damásio (1944) n’ *O Livro da Consciência*, a consciência é mais do que a organização mental sob a influência de um organismo vivo e ativo. “É, isso sim, uma mente capaz de ter

noção da existência desse organismo vivo e ativo” (27). A mente permanece “inconsciente”, faltando-lhe um suporte - um *eu*. Para que se torne consciente, o cérebro necessita de adquirir *subjetividade* - “um traço de subjetividade que a define é o sentimento que percorre as imagens que experimentamos de forma subjetiva” (28). No entanto não é o fabrico de imagens que criam “o consciente”, mas sim tornar nossas essas imagens e levá-las a pertencer aos seus donos: organismos singulares e circunscritos do quais as imagens emergem. Damásio afirma algo que consigo relacionar diretamente com a criação artística. Transcrevo e de seguida dou exemplos práticos:

Na perspectiva da evolução e da história da vida de um indivíduo, o conhecedor surgiu em passos ordenados – o proto-eu e os seus sentimentos primordiais; o eu nuclear impulsionado pelas ações e, por fim, o eu autobiográfico que incorpora dimensões sociais e espirituais (..) falamos de processos dinâmicos (...) e os seus sofrem flutuações constantes – simples, complexos, ou algures num ponto intermédio – podendo ser ajustados prontamente de acordo com as circunstâncias. (28)

#### 4.1. Palco Negro enquanto *Quadrado Negro*

O filósofo e professor José Gil (1939) levantou uma questão bastante pertinente, que está descrita em *A Arte como Linguagem*. O livro é um registo escrito do seu seminário intitulado “Última Lição”, dado na Universidade Nova de Lisboa a 10 de Março de 2010. A questão referida debate a problemática da formação da linguagem artística e é desenvolvida para o caso específico do pintor suprematista Kazimir Malevich. José Gil parte do pressuposto de que a **linguagem artística** é uma metáfora de “linguagem verbal” (10), dizendo que não há a possibilidade de fazer da linguagem artística uma metalinguagem, pois a linguagem verbal é a que fala de todas (11).<sup>47</sup> Exemplifica com a linguagem corporal dizendo: um movimento como o de um gesto, implica uma série de movimentos (sobreposições/camadas) e não há possibilidade de o isolar. Neste caso, no teatro, estamos perante duas realidades distintas, como diz Patrice Pavis no *Dicionário de Teatro*: a **linguagem dramática**, que é uma globalização de épocas e géneros (tragédia, comédia, ...) através da escrita e que se distingue das

---

<sup>47</sup> Wassily Kandinsky afirma, no seu livro *Do Espiritual na Arte* o seguinte: “A palavra tem assim dois sentidos, um imediato e outro interior. Ela é a matéria pura da poesia e da arte, a única matéria de que esta arte se pode servir para atingir e tocar a alma” (42).

restantes como a literária, a poética, a romanesca, ... e a **linguagem cénica**, que é o espetáculo realizado num palco por encenador para um espetador (229). José Gil conclui que a linguagem artística é uma linguagem metafórica (11). Não desenvolveu o pensamento pois disse que teria a necessidade de explicar o significado de metáfora. Como parênteses, cito o que está descrito no *Dicionário da Língua Portuguesa*:

Metáfora *n.f.* 1 recurso expressivo que consiste em usar um termo ou uma ideia com o sentido de outro com o qual mantém uma relação de semelhança (ex.: o fogo da paixão) 2 representação simbólica de algo. (1056)

De seguida, o filósofo português analisa o *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* ou *Quadrângulo Negro* (ver Figura 6) a pintura de Kazimir Malevich de 1915. Explica porquê. Por se tratar de uma nova linguagem, a suprematista (“Sob o termo Suprematismo eu entendo a supremacia do sentimento puro na criação artística”)<sup>48</sup> e especialmente pelo fato do artista ter deixado registos escritos das reflexões da sua própria arte. Malevich, tal como os restantes artistas do século XX, procurava uma linguagem abstrata, procurava fugir ao mimetismo (*mimesis*) das formas naturais. O pintor percorreu vários estilos artísticos desde o cubismo, o futurismo, o fauvismo, entre outros, para chegar ao ponto zero: o do suprematismo: “Atingi o zero das formas e fui até ao abismo branco” (13)<sup>49</sup>. Segundo José Gil, Malevich ficou extremamente perturbado após a conclusão da obra. As suas reflexões levaram-no a concluir que estava perante a realização de uma obra que representava o negro e que impossibilitava qualquer forma e que “qualquer coisa da forma real passou para a representação. Assim, apagar a representação é apagar também o referente” (16). Gil compara o *Quadrado Negro* a um buraco negro, uma nova linguagem que “engole e absorve todas as formas da natureza” (17), dizendo que as formas desaparecem não apenas simbolicamente. A partir do quadro da figura negra contornada pela cor branca, estamos perante duas realidades técnicas: primeira, a abolição do ponto de fuga - da linha terra (cima, baixo, esquerda direita,...), permitindo o infinito através do branco, tal como os aviadores avistam o céu – “diante de nós, camaradas aviadores, o infinito branco está aí” (19) e, em segundo, o peso transfigura-se em gravidade, relacionando-se com as coordenadas espaciais que permitem o mimetismo com a cor preta isenta de cor, forma e luz do sol.

---

<sup>48</sup> *The Non-Objective World* – O Manifesto Suprematista escrito por Malevich em 1919, retirado do livro *A Nova História da Arte de Janson*, da página 995.

<sup>49</sup> Citação de “Le Suprematiste” de K. Malevich (o mesmo texto da nota anterior) referenciada no livro presente de José Gil, *A Arte como Linguagem*.

Pela primeira vez temos uma pintura que se anula a si própria, tornando-se vertiginosa, existindo e desaparecendo. Surge uma *nova linguagem*, uma total rutura com tudo o que até então teria sido criado, tal como os escritos da personagem Treplev de *A Gaivota* de Anton Tchekhov, como referi anteriormente na presente dissertação. Treplev suicida-se enquanto que Malevich fica semanas e semanas sem comer e sem dormir, dado o seu estado de perturbação pelo feito artístico inovador. Como diz o filósofo, "O buraco negro vai deixar de absorver, vai passar a ser um plano" (20) - plano visto como algo que surgiu à superfície, ou seja, algo que emergiu, que se libertou de um plano inferior para uma "sensação pictural pura" (23).

No seu tratado publicado em 1919 na Rússia - *O Mundo Não-Objectivo*, Kazimir Malevich esclarece: "(...) para o Suprematista, os meios apropriados de representação são sempre aqueles que concedem a mais plena expressão ao sentimento (...) e que ignoram a aparência familiar dos objetos" (Janson:995). O Suprematismo é a supremacia do sentimento, despojado de qualquer vestígio de figuração realista. Esta dicotomia entre a sensação do "Nada Libertado" e o *Quadrado Negro* que nos mostra uma **sensação de libertação**, permitiu a Malevich a procura dela mesma, da libertação, que, como afirma José Gil, a partir dos escritos do pintor: "Libertar o nada implica uma força (...), um processo originário de todo o universo, a que se chama excitação (...) que provoca ação e reação" (23-24). Desta força nascerá a criação. Aqui surge uma inovação criativa, uma nova **linguagem cénica**, no encontro com questões da estética e da poética na arte. Este é o ponto-chave desta dissertação porque vai de encontro com o que defendo ser o ponto de viragem na criação artística. Sigo, exemplificando.

*O Pequeno Tratado de Encenação* é um "livro técnico" onde nos é apresentado o processo de uma produção teatral passo a passo; não havendo um ponto que marque a viragem na criação, para o crescimento da força que Malevich refere. Este momento de libertação é marcante na vida do criador e pode mudar a rota da obra artística. Ao longo da leitura do livro, não nos são apresentados episódios de vulnerabilidade que podem impulsionar estes momentos, apenas nos refere a imaginação como auxílio em momentos pontuais da criação. A dependência total da obra escrita pouco permite que o espetáculo ultrapasse o que o dramaturgo criou. Assim sendo, António Pedro apresenta-nos a encenação enquanto um ofício e o encenador enquanto artesão.

Contudo, não são estes episódios psicológicos e psicofisiológicos que marcam a qualidade do trabalho e, não são estes "estados de alma" a receita para a criação de uma nova linguagem artística. Este processo é subjetivo e não tem uma base científica.

Sabemos apenas que opera no inconsciente pelo instinto e pela intuição, revelados pela inteligência. No entanto, os artistas mais vulneráveis, como diz Kant no *Ensaio sobre as Doenças Mentais*, estão sempre mais disponíveis para o encontro com a libertação. Cito: “ele é saudável por ser livre e por poder mover-se à sua vontade” (112).

#### 4.2. *Live on the edge*<sup>50</sup>

Dou uma breve continuidade à análise de *A Arte como Linguagem* pelo fato do filósofo começar a desenvolver questões psicológicas e psicofisiológicas de Malevich. Gil afirma que aqui se dá início ao que de mais interessante tem esta temática. Malevich escreve à beira do delírio, resultando numa linguagem inovadora que parte da sua própria identidade. “Estes domínios psicofisiológicos da existência humana representam o que há de essencial no universo”; como da mesma forma disse Kant no *Ensaio sobre as Doenças Mentais* (referido no ponto 3.1.). “Não podemos admitir que se impeça o livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo e lógico como qualquer outra série de ideias e atos humanos” (11) - frase proferida pelo dramaturgo Antonin Artaud, na carta redigida aos *Diretores de Asilos de Loucos*. Diretores e médicos que lhes “mediam o espírito” (9), quando reclamava a individualidade e a sensibilidade como um “património do homem” (11). Artaud luta pela visão de que “já não está dentro das faculdades da lei condenar à prisão<sup>51</sup> todos os que pensam e trabalham” (11). O artista cria a sensação, sensação que vai para lá do objeto artístico. Tudo isto é natural no artista assim como é natural aplicar todo o seu mundo dentro da sua forma de expressão - criando uma nova linguagem artística.

---

<sup>50</sup> Dito pelo filósofo George Steiner no documentário (2000) *Of Beauty and Consolation* do realizador Wim Kazer: “Perhaps men is not meant to feel safe. There is a wonderfully anti-semitic joke by Hegel but a wonderful one. Hegel says: God comes and there’s a Jew in front of him and God says: ‘in one hand I have eternal salvation for you and in the other I have tomorrow morning’s newspaper, which you choose?’ and the Jew of course, says Hegel, chooses a newspaper and I entirely understand this because there is something in us which does not want to come to rest, which does not want peace and safety, which wants to live on the edge, which wants to be in inner doubt, in inner questioning and that is our *Dignitas* as thinking human beings but it seems to make us capable of and perhaps in need of great savageries, great cruelties. We grow impatient with piece, we grow impatient with repose, we grow impatient with decency; that is a very dangerous sort but there is something about decency which brings in us a certain arrogant boredom. We are fascinated by the dark, we always have been since the beginning of great art. The number of human beings who read the *Inferno* of Dante over and over is hundred times those who read the *Paradiso* and has always been so, from the beginning. There’s a terrific problem there where Freud did say some very interesting things about tragedy, saying we keep returning to darkness so as to be able to endure it, so that we control our fear of it. Yes, but why do we do it to other human beings? And to that I have no answer but because there was a Schubert, maybe somewhere there is an excuse for the rest of us.”

<sup>51</sup> Hospitais psiquiátricos.

Transcrevo um diálogo entre Alberto e Abel, dois homens que vivem no Hospital Psiquiátrico Conde de Ferreira, presentes no documentário *Pára-me de Repente o Pensamento* de Jorge Pelicano (2015), na procura do entendimento da “medida do espírito” que Artaud referia:

(...)

Abel: Um delírio místico, sabes o que é? Um delírio místico?

Alberto: Não!

Abel: É um delírio ... que é chamada ... é... é sobre a religião! ... Deus e não sei quê... mais isto...Delírios místicos... Pronto, percebes?

Alberto: Acreditar em Deus!

Abel: Não é acreditar em Deus! É... delírios místicos... É... As pessoas só falam em espiritismo... Delírios místicos... Nossa Senhora... Nossa Senhora...

Alberto: É, é ... Já compreendi. Já...

Abel: São muito espiritualistas. Percebes?

(...)

Não é pretendido banalizar as patologias psiquiátricas ou usá-las como uma medida “esotérica” que os artistas devem “tomar”. A esquizofrenia, como na maioria das doenças mentais, é uma doença cerebral grave e crónica que incapacita o doente de ter qualidade de vida - “A nossa vida às vezes está à beira do abismo. Não sabemos o que havemos de fazer”, como diz um dos doentes entrevistados. Estes doentes são cidadãos que perdem qualidade de vida perante a sociedade: “Não te podes rir dessa forma! As pessoas vão dizer: lá vem um maluquinho do Conde de Ferreira”, conselho de Alberto para Abel. Uso este documentário por haver depoimentos na “primeira pessoa” dos doentes, dos familiares e dos médicos. Através de outros exemplos, focome em depoimentos na primeira pessoa, pois, como disse Artaud sobre julgamentos: “Esta jurisdição soberana e terrível, vocês exercem-na, segundo os vossos próprios padrões de entendimentos. Não nos façam rir” (9).

O que é *Live on the Edge*? É uma espécie de delírio e está presente em todos os relatos dos artistas que registaram estas sensações, como, por exemplo, a escultora Camille Claudel, o pintor das botas da camponesa Vicent Van Gogh e o encenador Antonin Artaud. Um delírio é um momento de libertação que pode ajudar na procura de uma rutura artística na criação. Pode surgir, por consequência, uma reflexão sobre o alcançado, como no caso de Malevich quando percebeu que estava perante uma nova

linguagem artística. Esta temática é um colmatar do que poderá ser um processo criativo com as suas causas e consequências, um "para além" dos gatilhos *In*, apresentados no ponto 2.1..

#### **4.2.1. Couve roída pelas lagartas**

Camille Claudel (1864-1943) foi uma escultora francesa que foi internada, a mando dos seus familiares, no Hospital de Ville-Évrard em 1913. Apesar da sua obra ser notável por si só, Claudel só foi reconhecida a quando a retrospectiva organizada pelo Musée Rodin nos anos 80.

Impossibilitada de frequentar as aulas da Escola Nacional de Belas Artes, por ser mulher, decidiu frequentar o atelier privado de Auguste Rodin, a conselho de Paul Dubois. O diretor da escola encontrou muitas semelhanças de linguagem artística nas obras de ambos, apesar de Claudel nunca ter tido conhecimento do escultor. Deu-se o início do seu fim. Camille começou a refugiar-se no seu atelier, o bunker de Quai de Bourbon, pois sentia-se perseguida pelo Rodin e pela sua esposa. Dizia que tanto ele como o “seu bando” entrariam para roubar as suas obras e as suas ideias, como haveria acontecido antes; desenvolvendo episódios de delírios e paranoia. Chegaram até nós os relatórios médicos do pós-internamento assim como as cartas pessoais que nunca foram entregues aos destinatários, pois a sua mãe nunca concedeu autorização para que fossem entregues. Não lhe foi possível contactar com o exterior do hospital. De forma insuperável, Claudel regista a sua situação que nunca viria a estabilizar-se: "Formaram-me<sup>52</sup> expressamente para lhes proporcionar ideias, sabendo que eles têm uma imaginação nula. Estou na situação de uma couve roída pelas lagartas; à medida que me cresce uma folha, eles comem-na" (49).<sup>53</sup> Segundo o artigo que referenciei na nota 53, deparamo-nos com um caso de Perturbação Delirante Crónica que os médicos consideraram plausível. Porquê? Porque nunca se pôs em causa a veracidade da sua história, de que Rodin se apropriava das suas obras pelo facto de a considerar uma rival. Rodin detinha histórico judicial criminal por assassínios, excesso de poder que exercia sobre as classes mais baixas (“compra” de negócios obscuros, por exemplo, o roubo das obras da escultora presentes no museu do Louvre), assim como teria forçado a

---

<sup>52</sup> No atelier.

<sup>53</sup> Retirado do artigo *Camille Claudel, a suplicante. Reflexões sobre um caso de paranoia* da revista SAÚDE MENTAL, volume X n.º1, janeiro/fevereiro de 2008.

retirada das suas obras do Salão Nacional. Um médico definiu a sua psicose delirante ou paranóica como “um sistema delirante coerente e lógico, de desenvolvimento insidioso, evolução crónica e irreversível (...) que se acompanha de clareza e ordem na consciência, no pensamento e no comportamento” (49). A injustiça social e a falta de medicação apta para amenizar surtos psicóticos, fizeram com que Camille Claudel permanecesse no hospital até à sua morte. Foi o grande sentimento de injustiça que terá despertado a sua doença mental, pelo fato de possuir elevadas aptidões artísticas.

#### **4.2.2. Bilhas rachadas**

Vicent van Gogh foi um pintor expressionista nascido na Holanda em 1853. Passados vinte anos começa a fazer os primeiros desenhos, mas só em 1879 é que começa oficialmente a pintar. Foi internado em 1889 na clínica Saint-Paul de Mausole, na cidade de Saint-Rémy de Provence em França - sul de França, após a polícia ter recebido uma carta com mais de oitenta assinaturas acusando Van Gogh de desacatados de ordem social. No hospital, Van Gogh escreve sucessivas cartas ao seu irmão Theo a relatar acontecimentos da sua estadia forçada. Para o apaziguar diz: “Isto há de compor-se, é demasiado estúpido para que dure” (37), presente no livro *Loucura e Testemunho*. Apesar dos distúrbios psicológicos, Van Gogh conseguia mostrar a todas as pessoas envolvidas episódios de lucidez. Proferiu a seguinte frase, na carta de 19 de março de 1889: “Sofrer sem se queixar é a única lição que tratamos de aprender na vida” (35), deixando claro o seu estado de espírito. “Nós, os artistas, não somos, na sociedade atual, mais do que bilhas rachadas” (36), falando de todas as medidas que a clínica aplicou. Os médicos e a polícia retiraram todas as telas e materiais, proibindo assim Van Gogh de pintar.

O seu irmão tinha uma galeria de arte e lidava todos os dias com artistas. Financiava todas as despesas do irmão, desagradando-o. Tudo isto está apresentado em *At Eternity's Gate* (2018) de Julian Schnabel. O filme mostra uma nova visão fundamentada sobre o fim do pintor. É uma versão mais aprofundada da sua personalidade, acabando com a visão romanceada do pintor. Van Gogh saiu para pintar e foi agredido por um grupo de adolescentes que o viam como um louco. Regressou até ao alojamento onde vivia, acabando por morrer dias depois, pela hemorragia causada por uma bala que atingiu o abdómen. Ao longo da sua vida pintou mais de duzentos quadros, oitenta deles no asilo. No manicómio, como ele nomeou, pintou em junho de

1889 o único quadro que viria a ser vendido em vida, *A Noite Estrelada* (ver Figura 7 em anexo). A partir deste quadro, Van Gogh levantou uma das questões mais inexplicáveis do seu tempo que o físico Werner Heisenberg tentou responder: o que é a turbulência? E afirmou que quando chegasse ao céu, seria a primeira pergunta que iria fazer a Deus<sup>54</sup>. A pergunta viria a ser respondida por outros físicos: Van Gogh pintou o quadro num período em que sofria episódios psicóticos. O seu estado mental estava mais instável causando uma visão turva.

#### 4.2.3. *O fim da pavorosa dança dos corpos*<sup>55</sup>

Antonin Artaud (1896-1948) foi um dos mais importantes pensadores de teatro<sup>56</sup>. O surrealista deixou cartas escritas a partir do Hospital Psiquiátrico de Rodez, cartas que relatam um estado extremo de sofrimento. Nesses manifestos, Artaud relata o dia em que não conseguia acordar de um eletrochoque, dizendo ter sido o dia da sua morte: “uma espécie de aeróstato fluidificado que oscilava entre o meu corpo e tecto” (22). Acordou a caminho da morgue; “Pena que nenhum morto, além de mim, tenha regressado para atestar, (...), de facto, os mortos não regressam” (23). Tal como Camille Claudel e Van Gogh, Artaud exalta a individualidade e a autenticidade na humanidade e na criação artística, dizendo que a loucura é um ato desesperado de mudar o “mundo estúpido”: “pela minha loucura, pelos meus escritos, pelo meu teatro e pelo sopro da minha magia pessoal” (20), como descrito em *Loucura e Testemunho*. Para finalizar este capítulo, debato o confronto direto entre a sociedade e os julgamentos que encaminham estes artistas para asilos. Artaud escreve:

Assim, portanto, acima da vida quotidiana a consciência produz seres e corpos que se agregam e se entrecrocaram na atmosfera, e distinguem a sua personalidade. E esses organismos organizam terríveis conciliábulos nos quais tudo o que pode se converter em vida na Terra é discutido em última instância (20).

---

<sup>54</sup> Informação retirada do vídeo da plataforma Youtube - *A matemática inesperada de “A Noite Estrelada” de Van Gogh* do canal TED-Ed.

<sup>55</sup> Verso retirado do poema “A Artaud” do livro *Pena Capital* de Mário Cesariny de 1957.

<sup>56</sup> Copio o que os autores Monique Borie, Martine de Rougemont e Jacques Scherer sintetizaram sobre o teatro de Antonin Artaud (descrito no livro *O Teatro e o Seu Duplo*), no livro *Estética Teatral* (1982): “Esta visão é a de um teatro não apenas libertado da literatura e da psicologia, mas que reencontraria a eficácia original e mágica (quer dizer criadora de realidade) de uma linguagem de signos unificada, reconciliando, enfim, o corpo e o espírito, o abstrato e o concreto, o homem e o universo. O ator, portador de signos, está no centro: a sua respiração e o seu corpo estão na base desta nova gramática” (447).

## **5. Ensaaios / Casos práticos**

No *Pequeno Tratado de Encenação*, António Pedro divide os ensaios em seis categorias. São elas: os ensaios de leitura, os de marcação, os de repetição, os ensaios de apuro e com pertences, os ensaios de luz e som e os ensaios gerais.

### **Ensaaios de leitura**

No primeiro ensaio de leitura, o encenador deverá saber a quem irá distribuir as personagens assim como deve “sugerir aos seus atores o sentido e o estilo que vai dar à peça, o tempo e o ritmo em que ela se desenvolverá e o esboço do desenho de caracteres que as personagens terão” (173). É o primeiro contato da equipa com a peça e desta forma todos deverão aproximar-se da visão que o encenador pretende dar.

O segundo ensaio de leitura deverá ser uma retificação dos possíveis erros ocorridos na primeira leitura. Aqui já não são discutidas ideias gerais, mas sim debruça-se sobre as personagens, compreendendo-as. O ator, neste ensaio, “não toma evidentemente posse da personagem, toma conhecimento com ela, prepara-se, compreendendo-a, para substituir por as dela as suas reações pessoais (...)” (175). António Pedro diz que é a fase em que se dirige à inteligência do ator e não às suas aptidões. O ator não deverá implementar qualquer qualidade interpretativa ao papel - “É solfejo, não é música” (175). Esta fase de ensaios é um estudo de cada palavra e cada frase, uma análise mental e não um resultado expressivo. Depois do processo de dissecação do texto, deverá partir-se para as marcações e ensaiar à italiana, que o encenador define como um processo de repetição: “Ensaiai à italiana é repetir” (176). O ator poderá servir-se do texto para o caso da memória lhe falhar ou usar a ajuda do ponto, profissão atualmente em extinção.

### **Ensaaios de marcação**

“Erguer uma peça é edificar um mundo” (178), diz António Pedro, mundo com as suas próprias leis. No entanto é do ser humano que se trata. As marcações são o esqueleto do edifício a que chamamos espetáculo. Devem ser memorizadas pelo ator de forma a que sejam neutralizadas e usadas espontaneamente. É neste processo que o encenador vê o seu primeiro esboço. Pedro diz: “O encenador que imaginou essa passagem do verbo à carne vê-a ou adivinha-a agora no esboço informe de que nascerá” (179), dando ênfase à sua definição de encenação “fazer do verbo carne” (16), como

desenvolvi no ponto 1. – A Arte de Pôr em Cena. Pela primeira vez, António Pedro refere-se à criatividade pois diz que é aqui, nos ensaios de marcação, que a criatividade coletiva - “respiração necessária” (180) surge, apesar de ser um trabalho “monótono, frio e fatigante” (179). Porquê? Pela falta de ritmo e pelas constantes quebras de texto. Mais uma vez, o encenador dá prioridade à obra escrita.

### **Ensaios de repetição**

Após ser levantado um ato com as devidas retificações, dá-se início aos ensaios de repetição. Estes ensaios deverão ser tão numerosos quanto for necessário até que os movimentos fiquem automatizados. Só depois das ações estarem mecanizadas é que o ator parte para a memorização do texto: “Só então as palavras que decora correspondem a uma ação que compreende e sente no corpo e o que põe de memória não se parecerá com um recitativo” (183). Feitos todos os ensaios de repetição ato por ato, passa-se para os ensaios à italiana de forma a que o ponto já não seja totalmente requerido. Não é possível passar para os ensaios de apuro se o texto e os respetivos movimentos em cena não estejam de cor.

### **Ensaios de apuro e com pertences**

Dá-se o nome de apuro ao “afinamento final de pormenor no recorde de cada cena e o final ajustamento da sequência das cenas e dos atos numa linha melódica sem soluços e sem hesitações” (186). Já não se trata de fazer marcações, de saber as movimentações e as palavras de cor, trata-se do trabalho do valor expressivo dos diálogos. António Pedro utiliza a expressão “toques” (187), ao ato de apurar o trabalho já feito. Poderão surgir alguns conflitos com os atores e cabe ao encenador lidar com os conflitos. Diz que o consentimento e aceitação das ideias do encenador só será conseguido se o próprio se valer do dom da predisposição para lidar com estes desacertos: para tal, não há regras.

Na primeira fase desta etapa, os adereços e o cenário poderão ainda não estar prontos, mas não podemos esquecer, que o treinamento/manejo com estes objetos ampliará e influenciará o conhecimento sobre a personagem.

### **Ensaios de som e luz**

Estes ensaios decorrem fora das horas dos ensaios com os atores. É um momento para o encenador verificar com o sonoplasta os efeitos sonoros que lhe pediu, de forma a fazer uma avaliação acústica. Como diz António Pedro, "o encarregado dos efeitos sonoros e da música gravada" (190) deverá acompanhar o processo de ensaios de leitura e de marcação (assim como a restante equipa) pois ficará mais informado sobre as questões "do estilo e do espírito" (190) do espetáculo que o encenador pretende construir. Assim que estejam apurados, deverão ser treinados "até à habituação" (191). O mesmo se aplica à luz apesar das condições, por norma, serem diferentes. Nos teatros profissionais nem sempre é possível dispor da luz e, na maioria, o seu maneio só se dá numa fase final (por vezes na noite anterior ao no ensaio geral). Nesta secção, António Pedro afirma que há casos em que as fontes de luz já se encontram montadas de forma conveniente para o trabalho em questão, facilitando o processo. Não havendo essa sorte poder-se-á estudar e prever a utilização das luzes a partir da maquete apresentada inicialmente. Fazer, desfazer e refazer são as características que definem o processo da construção do espetáculo, nascendo assim a obra de arte.

### **Ensaio gerais**

"O ensaio geral é um espectáculo sem espectadores" (195), diz o encenador. Hoje em dia é cada vez mais frequente haver público no ensaio geral e, por norma, é assistido pela imprensa e pelas pessoas mais próximas aos criadores.

Segundo Pedro, está tudo preparado para o ensaio como se fosse uma estreia para um "público respeitável" (195); não esquecendo das onze pancadas. Como esse ritual se foi perdendo, enumero, a partir de António Pedro, o significado de cada pancada:

1. Uma de aviso.
2. Sete para evocar as setes musas menores.
3. Duas para as musas da poesia e do teatro.
4. Uma para o começo do espetáculo.

Os fatos (figurinos), como diz o encenador, são usados pela primeira vez e a luz do palco interfere neles e na maquilhagem (por norma pouco experimentada antes do ensaio geral), mostrando-se adequada ou não. Os imprevistos podem acontecer e, por vezes, impedem a fluidez do espetáculo. Parece que alguma premonição abalou o ensaio e que nada vai correr bem. Tudo se desafinou, especialmente a noção de tempo

e o ritmo da representação. Ainda bem que não há público e que é apenas um ensaio geral, diz António Pedro.

O encenador assiste ao ensaio geral sem fazer intervenções, acompanhado por um bloco de notas e um assistente (por vezes é quem tira as notas). Ao descrever a ordem de trabalhos de um ensaio geral, António Pedro utiliza, por outra ordem de palavras, a expressão “personagem encarnada pelos atores” que significa “criar carne” - “fazer do verbo carne” (16). Por vezes, há a possibilidade de se realizar um segundo ensaio geral onde os reparos serão testados e finalizados. Os momentos anteriores à estreia são bastante sofridos, sofrimento em nome da arte, diz. Assim que esteja tudo preparado, acontece a estreia.

Este último capítulo do *Pequeno Tratado de Encenação* termina com uma “sentida” constatação que as palmas prestadas pelo público deverão ser recebidas como um “justo prémio” (199), para finalizar, transcrevo:

E se, ao final, quando as palmas vierem benévolas ou enganadas, essa consciência não puder recebê-las como um justo prémio, tal castigo, mais amargo do que uma pateada, lembrará ao artista, quando o é por amor, que nas exigências do amor é sempre muito o que deve dar-se, para que o pouco que se receba não seja uma esmola de amor... (199).

António Pedro termina o livro com uma secção de apêndices e com um glossário rico em termos e gírias teatrais, que dado o carácter técnico, não pretendo desenvolver nesta dissertação.

Esta metodologia de ensaios entrou em “desuso” nas últimas décadas na maioria das companhias de teatro em Portugal. A função do encenador, tal como António Pedro apresenta, encontra-se em extinção pela primazia do trabalho coletivo e pelo fim da hierarquização das funções. Assistimos a coletivos que tornam o teatro cada vez mais performativo e interdisciplinar, onde se debatem ideologias de carácter social e político, como as questões de identidade individual e de grupo cada vez mais globalizadas. Estes executantes de teatro descolam-se cada vez mais do texto na criação dos seus projetos, focando-se em si próprios e nas suas “experiências” enquanto cidadãos, na procura de novas dramaturgias, abandonando o dito “teatro de repertório”. Os ensaios são cada vez mais vistos como laboratórios de experimentação, onde o teatro agrega diferentes materiais que permitem uma investigação teórica e prática. Julgo que estas mudanças entre “o antes e o agora” se devem principalmente pelo fim da ditadura em Portugal,

pois o sistema democrático permitiu que o país saísse do “orgulhosamente sós”<sup>57</sup> e acompanhasse a evolução do resto do mundo. O novo sistema político permitiu o exercício da liberdade, refletindo-se na arte e na cultura.

Tenho especial interesse no método de criação em *devising*, em que se trabalha a partir da matéria que cada membro da equipa criativa apresenta, refletindo num trabalho único e original. É um trabalho experimental que pode partir inclusivamente de um texto; que é questionado, explorado e debatido antes de ser ensaiado. É um método de trabalho que permite o inesperado, o imprevisível e o acaso, dando primazia ao instinto e à intuição como ferramentas de construção artística.

### **5.1. Espetáculo Cuidado Com as Velhinhas Carentes e Solitárias**

**de Matéi Visniec, encenado por Isabel Setti, na Escola de Arte Dramática, interpretado em abril e maio de 2018, no Teatro Laboratório da Universidade de São Paulo – Brasil.**

(...) pero tome vossa alteza minha jnoramça por boa vomtade. aqual bem certo crea q[ue] por afremosentar nem afear aja aquy de poer ma is caaquilo que vy e me pareço (...)<sup>58</sup>

Esta citação faz parte do primeiro registo escrito da história do Brasil (1500) pelo escrivão Pêro Vaz de Caminha, da frota de Pedro Álvares Cabral, aquando a chegada ao futuro país. Esta Carta enviada ao rei D. Manuel I descreve a realidade encontrada na terra desconhecida. É uma obra-prima literária, em forma de registo “antropológico”, que relata com minúcia e detalhe os dez primeiros dias inaugurais na terra (de 20 de abril a 1 de maio) do *Novo Mundo*. Não me proponho a analisar de perspetiva antropológica a carta, mas sim usá-la como introdução à reflexão sobre a minha experiência em São Paulo no Brasil<sup>59</sup>, em especial sobre a minha experiência na produção de *Cuidado com as Velhinhas Carentes e Solitárias* encenada por Isabel Setti.

Recorro aos princípios básicos da Antropologia para que se crie uma ponte entre os meus relatos e a própria ciência do homem – *antropos*. O professor Claude Rivière (1932) escreveu *Introdução à Antropologia* (1995) onde aborda os princípios básicos,

---

<sup>57</sup> Frase proferida por António de Oliveira Salazar, em 1965, no contexto da recusa da libertação das colónias africanas.

<sup>58</sup> “(...) Mas tome Vossa Alteza minha ignorância por boa vontade, a qual, bem certo, creia que por afremosentar nem afear haja aqui de pôr mais do que aquilo que vi e me pareceu (...)”

<sup>59</sup> Intercâmbio promovido pela ESTC na Escola de Comunicação e Artes da USP no primeiro semestre de 2018.

os conceitos e as teorias que nos elucidam sobre a referida ciência. Procuo refletir sobre alguns preconceitos e choques culturais, vividos por mim, entre Portugal e Brasil. Rivière diz: “Neste nosso século<sup>60</sup>, contudo, os termos positivo e negativo destes preconceitos<sup>61</sup> conseguiram inverter-se: liberdade, igualdade, fraternidade, parece terem-se concretizado” (12) – esta foi a minha posição, especialmente uma possível neutralidade e receptividade. “Bem-vindos à universidade mais conceituada da América do Sul”<sup>62</sup>, dizia o cartaz afixado na entrada da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - “A distinção entre eu e o outro, eles e nós, é proposta apenas com a finalidade heurística, quer dizer, de pesquisa e não para reforçar tipos de ideais, muitas vezes opostos em pares” (13). Apesar de estar perante o desconhecido, nunca me distanciei da minha cultura. Não sou antropóloga e nem tentei, como diz o também não antropólogo, Pero Vaz de Caminha, “pôr mais do que aquilo que vi e me pareceu”.

“Falar dos outros não é falar nas costas dos outros nem contra eles. (...) Todos têm tendência para rejeitar, criticar ou desvalorizar os que não são como ele” (13) clarifica, Rivière. Posição que nunca foi premeditadamente tomada por mim, menos aquando vários incidentes e choques culturais foram acontecendo ao longo da minha estadia. Na prática, deparei-me com um método de criação diferente, enriquecendo-me. A ligação física mais direta que tinha na produção era o próprio dramaturgo europeu Matêi Visniec. Dada essa ligação territorial, foi mais fácil para mim perceber algumas temáticas do texto. Apesar da minha total compreensão do conteúdo da peça, tive de me reajustar à realidade brasileira. Houver inúmeros cortes e algumas censuras, especialmente as que poderiam suscitar ideologias racistas.

Traçando paralelismos, as aulas de preparação física eram bastante exigentes, práticas, experimentais e sobretudo, espirituais - última característica que nunca tinha experienciado. Os ensaios eram morosos, quase não-profissionais, não no sentido pejorativo da palavra “amadores”, como terá dito uma vez António Pedro. Foi um processo demorado. Quando entrei para o elenco, já a primeira cena estava ensaiada e musicada. Os ensaios eram acompanhados por um acordeonista e um guitarrista. Esta característica é algo que define bem o Teatro Brasileiro<sup>63</sup>. Às quartas-feiras, um

---

<sup>60</sup> Século XX, aquando a escrita do livro.

<sup>61</sup> Usa como exemplo: “despotismo oriental, irracionalidade africana, selvajaria índia...” (12)

<sup>62</sup> Se não me falha a memória.

<sup>63</sup> Por exemplo a Cia. do Tijolo – São Paulo.

fotógrafo registava os ensaios, fazendo com que fosse possível no futuro revisitar os passos que tínhamos dado (ver Figuras 8 e 9 em anexo).

No entanto é na questão da **espiritualidade** que me pretendo focar: espiritualidade na criação teatral (artística em geral) brasileira que bem difere da portuguesa. A espiritualidade brasileira no teatro é presencialmente religiosa, o que me confundiu um pouco pois na Europa o recorrente é a arte não andar “tão diretamente” em paralelo com a religião, apesar de a religião ter feito parte da história do teatro e da arte em geral. Umbanda e Candomblé eram as religiões praticadas na equipa. São parecidas, mas diferem. Candomblé é de herança africana, trazida pelos escravos, mesclando com a cultura indígena. Já a Umbanda é uma religião marcada pelo catolicismo colonial, pelo espiritismo indígena e pelas religiões africanas. Os elementos da equipa regiam-se pelas suas crenças em praticamente tudo o que fazia. Lembro-me inclusivamente de a encenadora “agradecer” a Iemanjá pelo processo que estávamos a fazer. Foi uma diferença considerável perante a minha postura mais racional e científica, portanto, “muito pouco religiosa”. Perguntaram-me: “se não praticas a tua religião, para onde vai a tua parte espiritual?”. Confesso que nunca tinha pensado sobre o assunto e acho que não saberei dar uma resposta concreta – talvez se foque nos meus objetivos pessoais e na minha relação com a arte - não sei responder concretamente à questão.

Sou europeia e era estrangeira. Como disse Claude Rivière, procurei não “julgar as formas morais, religiosas e sociais de outras comunidades de acordo com as nossas próprias normas, e, portanto, em considerar as suas diferenças como uma anomalia” (13). Como conclusão, questiono: o que é o espiritual na arte? Acredito que haja sempre pontos em comum independentemente das religiões. É da humanidade que se trata e da arte criada por ela.

### **O espiritual na arte**

Só a intuição pode reconhecer os guias espirituais que levarão ao reino do futuro. O talento do artista traça o caminho. A teoria ilumina como uma lanterna as formas cristalizadas do “ontem” e de tudo o que procedeu (37).

Referencio Wassily Kandinsky (1866-1944): foi artista plástico, professor na Bauhaus, como já o referi, e escreveu *Do Espiritual na Arte* em 1910. É a partir deste

livro (apesar de ter sido escrito na Europa) que pretendo traçar possíveis paralelismos sobre o processo criativo que vivi no Brasil entre abril e maio de 2018.

Kandinsky começa o livro por abordar temas de ordem da poética na arte. Desenvolve: os artistas que pretendam uma imitação pura do que já foi feito (os grandes clássicos) assemelham-se a macacos, pois os seus movimentos assemelham-se igualmente aos dos seres humanos: “A obra assim produzida jamais possuíra uma alma” (21), refuta. Os “artistas puros” (21) tentam refletir nas suas obras apenas o essencial e renunciar os fatores externos. Unem-se apenas por uma essência interior. Tentarão fruir sentimentos mais subtis, fazendo com que o espectador sinta as mais delicadas emoções que a nossa linguagem não poderá exprimir. A vida espiritual na arte é um dos mais poderosos agentes e traduz-se num movimento complexo e límpido, como diz o pintor pelas suas próprias palavras. Todas as formas de arte, quando são verdadeiras, atingem o seu propósito e são a maior fonte espiritual, fazendo com que o espectador encontre o “eco da sua alma” (23). Mas o que é que faz com que o espectador procure a obra de arte? Enquanto que alguns saboreiam a técnica, “As almas famintas partem famintas” (24) – “Este pão, é-lhes dado pelos artistas, e é dele que, (...) se irá alimentar” (30), como diz Kandinsky em diversas partes do livro. O espectador procura aquilo que o artista pretende dar que, na menor parte das vezes (dada a arte materialista em que o artista procura a simples recompensa), é a “Beleza exterior (...) como elemento constitutivo da atmosfera espiritual” (24/25). O espectador deverá distanciar-se do artista e viver a obra por si só, como uma profecia. E, no entanto, qual é o papel do artista perante o espectador? É um homem semelhante ao ser comum com a diferença de que transporta “uma força misteriosa e visionária” (25); não deve carregar consigo o peso da humanidade, mas sim libertar-se dela – é um profeta. Os que seguem estes ideais certamente irão perdurar no tempo através da sua obra.

Ao longo do processo existiram vários períodos de falta de criatividade, “estéreis, pobres de talento, sem a presença do pão transfigurado” (31) e foi nestes momentos que senti uma maior recorrência (dos meus colegas) ao espiritualismo religioso, na tentativa de encontrar algo. Recorremos a objetos e adereços de cena no auxílio à criação, no resgate da criatividade (ver Figura 8) que não foram aplicados no espetáculo, tornando-se apenas “materiais manipulados”, sem qualquer finalidade, ou então, não terei compreendido o seu propósito. Como diz Kandinsky: “Os objetos, cuja reprodução é a sua única meta, permanecem imutáveis” (31). Houve vários levantamentos de questões com a duração das quatro horas de ensaio. Esses debates

não resultaram em material concreto para o espetáculo final. Por razões de ordem ética e moral, acabei por abandonar o processo, tendo afetado o meu “espiritual na arte”. A viragem espiritual dá-se “Quando a religião, a ciência e a moral são sacudidas (...), e os seus apoios exteriores ameaçam ruir, o homem afasta o seu olhar das contingências exteriores, e transporta-o para dentro de si mesmo” (40), transpondo o presente e a sua imagem sombria. Esta libertação dá aso a temas das “suas tendências e às aspirações de almas sedentas de imaterial” (40). “Conscientemente ou não, os artistas obedecem ao “conhece-te a ti mesmo de Sócrates”” (49), não esquecendo que o livro de Kandinsky foi escrito em 1910, época do surgimento dos movimentos artísticos da vanguarda. Esta postura desencadeou um diferente mote de criação onde o artista se vira para si próprio, abandonando a “imitação das coisas da natureza” (49).

Kandinsky, tal como o filósofo alemão, Arthur Schopenhauer (1788-1860), considerava a música como a arte primordial, pois ela consegue-se libertar da imitação da natureza.<sup>64</sup> Tudo isto ao contrário da arquitetura que Schopenhauer considerava a pior das artes. Porque não é uma essência metafísica, pela sua fisicalidade e funcionalidade ao servir as necessidades do Homem; o físico não é valorizado, mas sim a metafísica.<sup>65</sup> No entanto, para o pintor a pintura possui uma qualidade que a música não tem por ser limitada pela duração. Volto aqui a referenciar as conclusões de Bénard da Costa, que já elaborei no ponto 0. desta dissertação, quando o próprio verbaliza questões sobre a música - o evitar da extensão no espaço, contrariamente à pintura, por exemplo. Kandinsky conclui: “(...) cada arte possui as suas próprias forças, que não se podem substituir pelas de outra” (51), dando origem à união das forças de todas as artes, assim que este princípio seja aplicado, criando aqui a “verdadeira arte monumental” (51) que alcançará uma pirâmide espiritual no caminho para o céu.

## **5.2. Espetáculo O Grande Tratado de Encenação**

**encenado por Gonçalo Amorim, pela companhia Teatro Experimental do Porto, visionado a 11 de outubro de 2018, na sala estúdio do Teatro Dona Maria II.**

---

<sup>64</sup> Pessoalmente acho que se deve ao facto de ser, de todas as artes, a mais abstrata.

<sup>65</sup> Informações cedidas pelo Professor Doutor, da Sociedade Nacional de Belas Artes, José Carlos Pereira na aula do dia 31 de outubro de 2019.

Este espetáculo, com o texto do próprio encenador e de Rui Pina Coelho, parte da obra nuclear desta dissertação - *Pequeno Tratado de Encenação*. A reposição, apresentada no Teatro Dona Maria II, com a duração de 1h10, contou com a interpretação de Catarina Gomes, Pedro Galiza e Sara Barros Leitão.

Segundo a folha de sala, é um espetáculo que retrata Portugal dos anos 50 do século XX, e que parte da obra de António Pedro, *Pequeno Tratado de Encenação*, dizendo: “terá um significativo impacto no teatro português do seu tempo” (3). Tem o seu foco no teatro de amadores para a formação de um teatro independente. Entre outras informações, na folha de sala estão referenciadas citações do próprio livro, confirmando que António Pedro se intitulava como um “realizador de teatro”.

No espetáculo é-nos apresentada uma esperança em se construir um Portugal novo, pelo combate ao fascismo vivido na época - o Estado Novo. Essa renovação só poderia ser conseguida pela classe culta e letrada do país. Por este motivo, os três jovens inquietos, que partilham o sótão de uma casa, repleto de mobília da época, de livros e vinis (recurso constante durante o espetáculo), iniciam essa missão. Para tal, os três estudantes tomam os passos da montagem de um espetáculo (presentes em *Pequeno Tratado de Encenação*) como estrutura ideal de construção de um país novo. A premissa revela-se utópica e é pobremente concretizada na dramaturgia, enfraquecendo o espetáculo.

Ter gostado ou não deste espetáculo é irrelevante porque a análise do espetáculo a partir desses padrões é subjetiva e falível. Em primeiro lugar, é preciso olhar para o espetáculo sem fazer julgamentos de valor e evitar preconceitos. Quando damos uma “mera opinião”, estamos a usar as nossas vivências e a usar a nossa cultura como ferramenta de análise. Olhar para um objeto desconhecido causa um efeito de estranhamento, sendo uma barreira para o seu entendimento. Podemos “até gostar” do que estamos a ver, mas não devemos reduzir a visão do espetáculo a esse parâmetro. Gostar ou não gostar de uma obra é submetê-la aos nossos padrões, que são subjetivos. Em oposição, Roger Scruton defende uma teoria sobre a primazia do gosto, em *Beleza*. Diz: “(...) o gosto é tudo o que interessa. Se os cursos universitários não começarem com essa premissa, os estudantes terminarão os seus estudos de arte e de cultura tão ignorantes como quando começaram” (94)<sup>66</sup>. Também diz: “Cada vez se vê mais

---

<sup>66</sup> Desenvolvo esta citação nas Conclusões da presente dissertação no bloco “A educação estética: a problemática das escolas”.

professores das humanidades a concordarem com os estudantes que lhes chegam, afirmando que não há distinção entre bom gosto e mau gosto, mas apenas entre o meu e o teu gosto" (94). Scruton procura defender uma ideia bastante conservadora ao criar paralelismos entre a arte moderna e a arte clássica – uma em detrimento da outra. Transcrevo o parágrafo na totalidade, pois o seu argumento é bastante pragmático:

Imaginemos agora um mundo em que as pessoas demonstram interesse apenas por réplicas das caixas *Brillo*, por urinóis assinados, por cruxifixos imersos em urina ou em objetos que de modo semelhante foram resgatados às zonas sujas da vida e exibidas com alguma intenção satírica ou do género “olha para mim” – por outras palavras, um mundo de objetos que cada vez mais funcionam como direito de admissão nas mostras de artes oficiais na Europa e na América. O que teria este mundo em comum com o de Duccio, de Giotto, de Velázquez ou mesmo de Cézanne? Claro, há o fato de se exhibir os objetos e de olharmos para eles com um olhar estético. Contudo, este seria um mundo onde as aspirações humanas já não encontrariam na arte um meio de expressão, onde os lugares em que residem os nossos ideais estariam cobertos por montes de tralha. (95)

O filósofo vai mais longe ao separar a arte da “pseudo-arte”, tendo esta última a função de “entreter, excitar ou agradar” (95). A arte deverá incidir no conteúdo, no significado e não nas reações que provoca (como na pseudo-arte); é uma experiência sensorial exclusiva. Em oposição, a pseudo-arte não está interessada na causa mas no efeito, “não havendo lugar para juízos, estético ou outro” (95). Scruton afirma que esta visão, que parte dos filósofos Croce e R. G. Collingwood, é um pouco extremista, mas há nela um fundo de verdade, pois permitiu a mescla entre as duas definições, afirmando:

A arte genuína também nos diverte, mas fá-lo criando uma distância entre nós e as cenas que retrata, uma distância suficiente para gerar uma simpatia desinteressada pelos caracteres e não tanto para gerar em nós emoções vicariantes. (96)

O melhor exemplo a dar é o cinema, pois “comete o pecado de procurar o efeito em detrimento do significado” (96). Foram poucos os realizadores que escaparam às tentações do efeito e Ingmar Bergman (1918-2007) é um deles. Roger Scruton dá o exemplo do filme *Morangos Silvestres* (ver Figura 10 em anexo) pelas suas sequências oníricas a preto e branco, quando a cor já era vulgar no cinema da época (1957). Na realidade portuguesa, temos o filme documentário *Douro, Faina Fluvial* (1931) (Figuras 11 e 12) de Manoel de Oliveira (1908-2015). É uma película de vinte minutos filmado na cidade do Porto, com o rio Douro como figura principal. Este filme varia

entre o tradicionalismo e o experimentalismo da vanguarda do século XX. Porque referenciei este filme? Porque é que a obra do realizador Manoel de Oliveira deve ser inserida neste pensamento? Porque não comete o pecado de procurar o efeito em detrimento do significado, como Scruton estipulou. A fotografia é marcada por uma carga poética e uma estética sofisticada, não se deixando ficar apenas pelo registo documental da vida dos trabalhadores da zona ribeirinha da cidade. É filmado a preto e branco num ambiente pré-Estado Novo Português - época onde imperou o cinema de puro entretenimento, que Manoel de Oliveira viria a contornar pela sua forma de filmar.

## Conclusões

### **António Pedro, o surrealista ou o "lord haw haw português"**<sup>67</sup>

Como está documentado em *António Pedro* (1979), realizado por Correia Alves, o encenador foi o primeiro artista português a contactar com a corrente surrealista, intitulado-o na gravação, como o primeiro surrealista português. António Pedro fez parte do Grupo Surrealista de Londres entre 1944 e 1945<sup>68</sup> aquando a sua temporada de trabalho enquanto cronista e repórter da BBC - "assinou manifestos ao lado de Picabia, Kandinsky e Duchamp"<sup>69</sup>. Segundo o único sobrevivente do Grupo Surrealista de Lisboa, o historiador e crítico de arte José-Augusto França (1922), foi António Pedro quem formou o grupo de jovens interessados pelo Surrealismo. Convocou uma reunião no café Mexicana, na praça de Londres, a 17 de outubro de 1947 e as eles juntaram-se Cândido Costa Pinto (a sua obra foi considerada obscena pelos surrealistas franceses), Alexandre O'Neill, Fernando Azevedo e Mário Cesariny e Moniz Pereira ("em espírito" pois estavam em Paris); onde depois seguiram para a casa de António Pedro que se tornou a sede do coletivo. "Destes dias, O'Neill, com o seu sarcasmo, evocará apenas o 'bom e abundante whiskey que se bebia na casa do pintor'".<sup>70</sup>

### **"Ainda seremos capazes de um ato de liberdade?"**<sup>71</sup>

Esta frase, do Grupo Surrealista de Lisboa quando a sua primeira exposição no Chiado em janeiro de 1949, estava diretamente ligada à luta contra o regime fascista, durante a campanha das presidenciais que opunha Norton de Matos a Carmona. Como disseram os Surrealistas numa entrevista ao Diário de Notícias, a 14 de fevereiro de 1949, essa luta não se refletia propriamente num posicionamento político, mas numa posição moral que implicava valor político. O posicionamento moral dos surrealistas exemplificava o que seria esta corrente do século XX: "A posição surrealista define-se

---

<sup>67</sup> Alcinha dada pelos jornalistas portugueses a António Pedro por o considerarem um traidor visto se ter juntado aos aliados na Segunda Guerra Mundial, como diz José-Augusto França no artigo *70 anos depois ainda não sabemos o que é o Surrealismo* pelo jornal Observador a 9 de dezembro de 2017.

<sup>68</sup> Informação retirada da entrevista dada pelo Grupo Surrealista de Lisboa ao jornal Diário de Lisboa a 14 de fevereiro de 1949.

<sup>69</sup> Informação explícita no artigo *António Pedro Um experimentador compulsivo* publicado no jornal Ípsilon a 22 de setembro de 2010, escrito por Luís Miguel Queirós.

<sup>70</sup> Informações e citação retiradas do artigo referenciado na nota anterior.

<sup>71</sup> "O Grupo Surrealista de Lisboa pergunta / Depois de 22 anos de medo ainda seremos capazes de um acto de liberdade? / É absolutamente indispensável lutar contra o Fascismo". Frase escrita pelos surrealistas portugueses na capa do catálogo da primeira exposição do grupo, em janeiro de 1949.

pelo total desejo de libertação que pretende", dito por um dos membros (não identificado) do grupo na entrevista dada ao jornal.

Cesariny viria a abandonar o grupo no outono de 1948 que, segundo Mário Henrique Leiria, se daria pelo facto de António Pedro ter denunciado a sua homossexualidade.<sup>72</sup> O “chefe da equipagem/chefe da expedição”<sup>73</sup> Mário Cesariny, o escritor Mário Henrique Leiria, o pintor e poeta Cruzeiro Seixas (1920-2020), o escritor e poeta Pedro Oom, o engenheiro Henrique Risques Pereira, o poeta António Maria Lisboa, o pintor Fernando José Francisco, o escritor Carlos Eurico da Costa, o arquiteto e artista plástico Carlos Calvet o poeta Fernando Alves dos Santos, os artistas plásticos António Paulo Tomaz e João Artur da Silva formaram um novo grupo dissidente, os Surrealistas, rompendo na totalidade com o Grupo Surrealista de Lisboa cuja figura tutelar era inevitavelmente António Pedro. Como disse Cruzeiro Seixas, numa entrevista dada ao jornal *Ípsilon* a 24 de junho de 2009, António Pedro terá visitado a primeira exposição (bastante polémica) deste novo grupo, acabando por dizer que “a ‘única coisa boa’ da exposição, e que acabaria por comprar, era um ‘objeto’ dele (Cruzeiro Seixas)”.

No documentário *Autografia* de 2004, Mário Cesariny reforça a importância da corrente surrealista dizendo que foi uma ode à liberdade e afirmando que houve apenas duas revoluções verdadeiramente importantes no século XX: a revolução russa com Lenine e “(...) a outra revolução importante e que se pretendia mais profunda e, portanto, mais utópica, foi a revolução surrealista” (minuto 33).

### **O ato de libertação no teatro português existiu?**

O crítico, pensador de teatro e contemporâneo de António Pedro, Redondo Júnior, reforça teoricamente em 1960 o que Teixeira de Pascoaes (que Mário Cesariny considerava ser a sua maior influência: “é o mago, é o velho da montanha que tem com ele as verdades e as mentiras”<sup>74</sup>) já havia dito no passado: “O Teatro é coisa que não existe em Portugal”.<sup>75</sup> Com esta visão do panorama teatral português, Redondo Júnior que escreveu sobre o teatro (talvez a sua obra maior seja *Panorama do Teatro Moderno*)

---

<sup>72</sup> Informação esta que me foi desmentida pelo atual presidente do Teatro Experimental do Porto, Júlio Gago, a 29 de dezembro de 2018.

<sup>73</sup> Dito pelo Henrique Risques Pereira no documentário *Mário Cesariny - Ama Como a Estrada Começa*.

<sup>74</sup> Dito no minuto 26 do documentário *Mário Cesariny – Ama Como a Estrada Começa*.

<sup>75</sup> Referido na página 9 do livro *Redondo Júnior e o Teatro* do autor António Tavares.

e traduziu várias obras mundiais de relevância do pensamento teatral, transformou-se no maior opositor dos ideais de António Pedro. Como escreve Eugénia Vasques em *António Pedro: o Amador Profissional, o Pequeno Tratado de Encenação* é “uma obra de desforra teórica lançada a Redondo Júnior” (8).

O dramaturgo, ensaísta e vencedor do prémio Leya (2015), António Tavares, descreve sucintamente em *Redondo Júnior e o Teatro* o panorama do teatro português do século XX. Logo na introdução dos escritos, António Tavares põe a par que António Pedro concordaria com a máxima de que o grande problema do teatro seria de ordem estética. Este pensamento também era defendido pelo seu “opositor” Redondo Júnior, pelo já referido Teixeira de Pascoaes, pelo artista multifacetado Almada Negreiros, pelo poeta e um dos expoentes máximos do Modernismo português Mário de Sá-Carneiro - deixou registado que a grande beleza do teatro está “nem nas palavras, nem ação, mas numa outra coisa” (10) e pelo dramaturgo e historiador contemporâneo de António Pedro, Luiz Francisco Rebello.

Francisco Rebello terá desenvolvido que não existiu em Portugal uma dramaturgia modernista e muito menos uma dramaturgia surrealista como no teatro feito em vários países do mundo. Não que não tenham existido dramaturgos que o escreveram, mas porque foram tardiamente postas em cena, provocando um “desfasamento do nosso teatro face ao teatro do resto do mundo” (11).

### **A herança do Teatro Ocidental na obra teatral de António Pedro**

A revelação do Teatro de Bali por Antonin Artaud (surrealista) em *O Teatro e o Seu Duplo* (1938), foi a demonstração das diferenças perante o teatro Oriental, catalogado como a “demonstração” de uma ideia física, contrariamente à verbal, e sem limites de cena. O nosso teatro está ligado ao texto e encontra-se enclausurado por ele. No teatro Ocidental a palavra é a sua cerne e não há outras formas de o superar. O teatro advém da literatura enquanto texto falado, diferenciando-se unicamente pelo texto lido; servindo apenas para exprimir e justificar conflitos psicológicos e situações quotidianas da vida da humanidade. Os autores franceses Monique Borie, Martine de Rougemont e Jacques Scherer, ao refletir sobre o Teatro de Bali por Artaud, registaram no seu livro *Estética Teatral* (1982):

Esta ideia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro aparece-nos tanto como o simples reflexo material do texto, que tudo o que o teatro ultrapassa o texto, tudo o que não seja contido nos seus limites e estritamente condicionado por ele, nos parece fazer

parte do domínio da encenação considerada como qualquer coisa de inferior relativamente ao texto. (455)

Tal como António Pedro diz, o teatro não possui a sua própria linguagem, pois este relaciona-se diretamente com a literatura – não é uma arte independente - como o Teatro Moderno (onde António Pedro se catalogava) se definia. É na encenação que esta linguagem própria e teatralmente pura poderá nascer:

(...) trata-se de saber se é capaz de atingir o mesmo objeto interior que a palavra, se do ponto de vista do espírito e teatralmente pode aspirar à mesma eficácia intelectual que a linguagem articulada. (456)

A “fuga” à palavra permite a imaginação, pois pode sugerir imagens e dar estímulos que vão além da sua literalidade. A comunicação não verbal cria uma unidade linguística, que engloba um conjunto de sinais sensoriais que ultrapassam os arquétipos que a palavra objetifica, encontrando-se com a metafísica.

No Oriente, a estética ou “esteticismo” (456) encaminha para a pureza da arte, sem a finalidade de um resultado concreto para se atingir o absoluto: contrariamente ao que nós ocidentais temos, o transporte da palavra. Artaud, no seu segmento A Encenação e a Metafísica, de *O Teatro e o seu Duplo*, expõe a sua opinião, dizendo:

Em todo caso, e quero dizer isto logo, um teatro que submete ao texto a encenação e a realização, isto é, que submete o texto que é especificamente teatral, é um teatro de idiotas, loucos, invertidos, gramáticos, verdureiros<sup>76</sup>, anti-poetas e positivistas, isto é, um teatro de ocidentais. (55)

Como se pode definir o teatro moderno? Os autores de *Estética Teatral* clarificam:

(...) deve romper com a atualidade, que o seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos, servir de campo de batalha às paixões morais, mas exprimir objetivamente verdades secretas, fazer vir à luz, por gestos ativos, essa parte de verdade enterrada sob as formas nos seus encontros com o Devir<sup>77</sup>. Fazer isto, ligar o teatro às possibilidades da expressão pelas formas e por tudo o que são gestos, ruídos, cores, plástica, etc., é fazê-lo regressar ao seu destino primitivo, é recolocá-lo no seu aspeto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo. (456-457)

A palavra não desaparece por completo, apenas se transforma em algo maior, subindo ao espírito, pelas suas faculdades metafísicas, dissociando-se dos arquétipos

---

<sup>76</sup> De verdes – não maduros.

<sup>77</sup> Mudança, transformação, ...

que ela ilustra. O intuito do teatro não é psicológico, mas físico e plástico. Podem-se debater sentimentos e emoções de forma tão eficaz como as palavras, ou até melhor, pois as palavras não traduzem os verdadeiros sentimentos que a natureza do seu significado carrega. Trata-se de uma *feitiçaria*, um encantamento que se confunde com a ideia de uma poesia no espaço, pelas possibilidades de uma manifestação formal e extensa. Resumidamente, o teatro oriental define-se pelas tendências metafísicas, dando lugar à estética, enquanto o Teatro Ocidental é definido por tendências psicológicas. A supremacia do Teatro Oriental não se suporta em aspetos físicos num único plano. A encenação não recai no texto, mas sim nas consequências dos referidos aspetos físicos em cena. Os autores do livro *Estética Teatral* terminam o capítulo dizendo que o autor, que usufrui particularmente das palavras escritas, deverá ceder o seu lugar aos “especialistas desta feitiçaria objetiva e animada” (460).

### **António Pedro, o surrealista “não-surrealista” do teatro moderno**

Almada Negreiros (1893-1970) terá dito: “a decadência do teatro está na razão direta das toneladas de realismo importado para cima das tábuas” (António Tavares: 10), levantando a muito debatida questão ao longo dos anos, pelo menos desde Aristóteles: o teatro deve centrar-se na representação realista ou dissimular e transfigurar a realidade a partir dos meios que o realismo nos dispõe? Como já havia sido dito nesta dissertação, António Pedro, demonstra defender uma visão que favorecia a representação de carácter realista em cena, afirmando que o teatro é: “estética de uma atuação real, duma figuração poética ou duma situação” (16), “transposição da realidade realizada por meios convencionais” (18) e “o Teatro é de todas as artes a menos abstrata” (25). Qual era a reação da crítica da sua época perante o seu trabalho? Redondo Júnior assistiu ao espetáculo *A Morte de Um Caixeiro Viajante* (1949) de Arthur Miller, com encenação de António Pedro (Teatro Experimental do Porto), em 1954, no teatro Apolo (1866-1957). O crítico logo se prontificou a escrever a crítica *Uma Tragédia Moderna* (de doze páginas) que viria a ser publicada, um ano depois, no seu livro *Pano de Ferro – crítica, polémica, ensaios de estética teatral*, com o prefácio de Eduardo Scarlatti. O crítico começa por relatar o dia em que foi ver o espetáculo adjectivando-o como “um acontecimento galvanizante” (221). Transcrevo:

Atrevo-me a afirmar que não se tratava de ver a “vedeta” António Pedro, com as atitudes intelectuais mais ou menos discutíveis. Não. O acontecimento galvanizante era a peça – era o Teatro em si mesmo, porque nós ficamos, irremediavelmente, algemados ao dum do século

passado, na mentalidade e nas realizações. Daí, ter-se visto no Apolo gente – e sobretudo gente nova! – que, regra geral, não frequenta o Teatro, por todas as razões que facilmente se subentendem. (221)

Segue-se uma análise aprofundada do texto, apontando a sua relevância no panorama do teatro mundial, aclamando: “É, sem dúvida, uma tragédia universal do nosso tempo. Aquela família pode viver em qualquer lugar” (223), afirmando que o próprio texto “fala por si” e sustenta qualquer má encenação – opinião essa (a da má encenação) que Redondo Júnior argumenta e defende claramente ao longo da sua escrita. Dada a análise do texto dramático, o crítico tenta desmistificar o porquê de tanta recetividade do público lisboeta. A resposta, para si, foi simples – pelo fato de se ter realizado sobre o “slogan reclamativo de que triunfaram os amadores onde os profissionais falharam” (227) apontando que este ideal estaria certo se fossem ignoradas as circunstâncias pelas quais os profissionais não vingaram. Seria pela falta de uma exploração comercial do espetáculo como eram as condições dos profissionais de teatro da época? O texto *A Morte de um Caixeiro Viajante* é exigente e requer vários elementos técnicos. António Pedro não os teria, mas também não soube usar os que dispunha – “insuficientes e inoperantes” (231), afirma Redondo Júnior. A cenografia que não serviu a “luminotécnica” (230), pois não cria ambientes pela sua ausência de cor; e a luz apenas se cinge a seguir as personagens em palco. Quanto à interpretação, Redondo Júnior afirma que os atores não são compatíveis com a exigência que o texto traz, especialmente pela sua falta de experiência. Acaba a crítica enaltecendo:

Só há que aplaudir, sem reservas, com o maior entusiasmo, o amor, a humildade, o sacrifício, o estudo, o espírito de camaradagem e de equipa com que cada qual se entregou à personagem que lhe coube. Foi graças a eles que Lisboa admirou uma obra fundamental (...) Por isso devemos estar-lhes gratos. (232)

A frase ironicamente dita por Redondo Júnior: “Creio que o encenador não se terá iludido com o êxito espetacular de Lisboa, feito por um público constituído, em grande parte, por iniciados ou possuído de uma dose de boa-vontade e de outro tanto de snobismo” (227) fez-me refletir sobre as questões da perceção de arte pelo público. Desta forma, dou esse seguimento no próximo bloco.

## **A compreensão da arte**

Nelson Goodman (1906-1998) foi um filósofo americano que desenvolveu temáticas de percepção na estética da arte. A arte é um objeto “não científico”, pois, contrariamente à ciência (especialmente a matemática), não procura e não tenta concluir uma verdade exata. Como se pode equiparar a verdade da arte com a da ciência? Como diz o filósofo, em *Linguagens da Arte*, sobre a ciência: “A verdade não basta; é no máximo uma condição necessária” (275), refutando que pequenas discrepâncias são ignoradas em nome da abrangência. Na arte a verdade é uma condição necessária? Cito, como exemplo para análise, o seguinte diálogo:

(...)  
Abel: Podia ir, também. Tinha lugar lá para si. Só lhe fazia bem.  
Alberto: Sabes...  
Abel: Fazia-lhe bem...  
Alberto: Não gosto de teatro. Ó homem, se eu nunca gostei de ver teatro, ia participar no teatro?  
Abel: Vinha prá minha beira!  
Alberto: Não gosto de teatro.  
Abel: Eu também não gostava e agora gosto!  
Alberto: Olha... ia...  
Abel: Não há nada como ir a primeira vez e tentar, não é? Ia a primeira vez e via se gostava ou não. Você dá muita força aos dentes que tem. Você dava um bom... um bom... como é que se chama?  
Alberto: Um bom ator!  
Abel: ... um bom ator de teatro... que você quando quer dá teatro!  
(...)

Transcrição do documentário *Pára-me de Repente o Pensamento* de Jorge Pelicano (2015)

Dois pacientes do Hospital Conde de Ferreira do Porto têm um pequeno confronto sobre a importância do Teatro nas suas vidas. Abel frequenta o grupo de teatro amador do hospital e tenta persuadir Alberto a participar nos ensaios. Alberto não gosta de ver teatro e esta é a sua verdade. Já Abel, que também tinha a mesma opinião, relata a sua mudança através da experiência pessoal, sendo igualmente esta a sua condição. Este relato é marcado pela simplicidade e pela força que faz com que, neste caso, a verdade não requeira critérios científicos para ser apurada. A verdade pode não partir da ciência assim como a ciência pode não partir da verdade, mas pode ser o melhor meio para tal. Atingir a verdade é uma linguagem da arte? Neste caso do teatro? Os relatos dos doentes são de fácil entendimento, são um meio para uma aproximação

de análise e de hipóteses. Goodman afirma: “A verdade de uma hipótese é, afinal, uma questão de ajuste” (276). Abel tenta, a partir de vários argumentos, reajustar o ponto de vista de Alberto que, apesar de terem sido argumentos reajustados, nunca lhe mudarão a opinião, pois ele nunca irá frequentar o grupo de teatro. Os ajustes, como diz o filósofo, são aptidões para conformar o nosso conhecimento e a nossa realidade. Alberto poderia ter mudado de perspectiva e poderia ter vindo a mudar a sua opinião sobre Teatro, mas nada se alterou. A sua experiência pode ser comparada a um símbolo estético, pelo simples fato de ter sido apenas espectador: “se eu nunca gostei de ver teatro (...)” enquanto que Abel está posicionado na função de membro criativo. Abel sente afinidade pelo teatro, tornando esta característica a sua principal verdade, pois ele também não gostava até de ter feito parte dele. Temos aqui um primeiro plano de dicotomias que, por si só, já distinguem a arte da ciência: “intuição e inferência, deleite e deliberação, síntese e análise, sensação e cerebração, concreção e abstração, paixão e ação, mediação e imediação ou verdade e beleza” (276). Goodman defende que estas características são válidas, mas não são suficientes, pois tanto a ciência como a arte partem de sistemas de símbolos.

Neste diálogo temos dois níveis sentimentais que incidem sobre as relações pessoais - Alberto gosta de Abel e Abel gosta de teatro, e sobre o teatro - Abel sente prazer e satisfação, que são objetificadas na sua prática, dando convicção e transformando-se em verdade - “não é fácil abandonar a ideia de que a arte é de algum modo mais emotiva que a ciência” (259), diz Nelson Goodman. No entanto, esta questão levanta uma problemática: a arte tem de provocar emoções? Respondo: talvez sim. Pois a arte pode causar repulsa e outro tipo de sentimentos menos agradáveis como, por exemplo, a tragédia. A arte pode causar emoções e as emoções são obtidas por quem a experiência, pela leitura de símbolos. No entanto, existe uma dicotomia maior entre o resultado e a receção. São estas capacidades emocionais aliadas às intelectuais que nos podem aproximar da estética, pois essa experiência não é maioritariamente cognitiva, mas sim do campo do sensível. Voltamos novamente a um ciclo: a experiência estética parte de um símbolo, tal como a ciência parte de sistemas de símbolos. A experiência estética é o que os distingue, agrupando capacidades cognitivas e emocionais (positivas/de aproximação ou negativas/de repulsa). “A obra de arte é apreendida pelos sentimentos e também pelos sentidos” (262), o que faz com que a sensibilidade seja a maior ferramenta para a absorção estética, distinguindo a arte da ciência.

## **A educação estética: a problemática das escolas**

Volto ao conservador Roger Scruton e à sua frase publicada em *Beleza* (2009): “(...) o gosto é tudo o que interessa. Se os cursos universitários não começarem com essa premissa, os estudantes terminarão os seus estudos de arte e de cultura tão ignorantes como quando começaram” (94). Esta frase serviu para refletir sobre a importância do estudo da arte e da estética, em particular nas escolas de ensino artístico. Tal como o filósofo Friedrich Schiller (1759-1805), acredito que a arte é um meio vital para educar o ser humano a viver em sociedade; e o estudo da estética é um meio para atingir a liberdade. Para Schiller, a estética unifica a **emoção** e a **razão**, fazendo com que a beleza não seja só uma questão de gosto, pois tem princípios lógicos (regras). A educação estética permite a união entre essas duas valências: a emoção e a razão, de forma a atingir algo para além do visível (realidade material e física em que o ser humano vive). A emoção é expressa pelo impulso dos sentidos (sensibilidade) e a razão pelo impulso da manifestação da racionalidade da mente e do pensamento. É no desenvolvimento do impulso da razão que a educação estética atua e deveria ser este o princípio do ensino das escolas artísticas, que Scruton critica. O gosto deve basear-se no reconhecimento do Belo. Atingir-se-ia a liberdade da moralidade, pois o ser humano libertar-se-ia das concepções que a sociedade impõe. Não digo que o ser humano deve infringir as regras para a convivência em sociedade, como por exemplo, tomar o assassinato como algo comum. O ser humano deve analisar as situações do quotidiano e reagir livremente através dos impulsos naturais desenvolvidos e “melhorados” (como por exemplo: a consciência que não deve matar o próximo) ao longo da sua vida.

Finalizo esta dissertação concluindo que a libertação do artista é dada pela vontade natural da emancipação do impulso criativo interno. A libertação é concretizada pela via da prática da razão, independentemente do meio em que é exposta, sendo ele o teatro, o cinema, a música ou a pintura. O artista criativo transforma a emoção e o sentimento abstrato em algo concreto pelo meio da estética; liberta-se para a criação de uma nova linguagem e uma consequente identidade artística – a autenticidade. Cabe ao espetador experienciar esteticamente as obras de arte pelos seus impulsos emocionais e racionais, transformando-se num melhor cidadão. O artista torna-se completo e “detentor de verdades” ao ser paralelamente criador e espetador. Tem em si todas as verdades porque quanto mais poético mais verdadeiro.

O que existe é o ato libertador e não a liberdade. O que existe é um esforço contra a escravidão. A liberdade é apenas uma deusa do moderno Paganismo. (Teixeira de Pascoaes em *São Paulo*)<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Citação retirada do livro *Teixeira de Pascoaes: pensamentos e máximas* – seleção e apresentação de António Cândido Franco, na página 121.

## **Bibliografia**

AGAMBEN, Giorgio: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*: tradução Editora Argos – 1ª ed – Chapecó: Editora Argos, 2009.

ALMADA NEGREIROS, Maria José: *Conversas com Sarah Affonso* – 2ª ed – Lisboa: O Jornal, 1985.

ALSCHITZ, Jurij: *A Verticalidade do Papel*: tradução Sônia Machado de Azevedo, Amilton Monteiro de Oliveira Filho – 1ª ed – São Paulo: Perspectiva, 2014.

ARTAUD, Antonin: *O Teatro e o seu Duplo*: tradução e posfácio Teixeira Coelho, 1ª ed – São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984.

ARTAUD, Antonin, VAN GOGH, Vicent, FLOREAL, Sylvio, MARX, Karl: *Loucura e Testemunho*: tradução Largebooks – 2ª ed – Lisboa: Padrões Culturais Editora, 2010.

BERGSON, Henri: *A Evolução Criadora*; tradução Bento Prado Neto – 1ª ed – São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2005.

BERGSON, Henri: *Vida e Obra – Cartas, Conferências e outros escritos*: seleção de textos de Franklin Leopoldo; tradução Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro – 2ª ed – São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine, SCHERER Jacques: *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*: tradução Helena Barbas – 1ª ed – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

CESARINY, Mário: *Poesia* – 1ª ed – Porto: Assírio & Alvim, 2017.

DICIONÁRIOS EDITORA: *Dicionário da Língua Portuguesa* – 1ª ed – Porto: Porto Editora, 2014.

FRANÇA, José-Augusto: *O Essencial sobre António Pedro* – 1ª ed – Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

GIL, José: *A Arte como Linguagem – A “Última Lição”* – 1ª ed – Lisboa: Relógio D’Água, 2010.

GOLDBERG, Roselee: *A Arte da Performance do Futurismo ao Presente*: tradução Jefferson Luiz Camargo – 1ª ed – Lisboa: Orpheu Negro, 2007.

GOODMAN, Nelson: *Linguagens da Arte*: tradução Vítor Moura – 1ª ed – Lisboa: Gradiva, 2006.

HAN, Byung-Chul: *A Salvação do Belo*: tradução Miguel Serras Pereira – 1ª ed – Lisboa: Relógio D’Água, 2016.

HAN, Byung-Chul: *Entretenimento e Paixão na História do Ocidente*: tradução Miguel Serras Pereira – 1ª ed – Lisboa: Relógio D’Água, 2019.

HEIDEGGER, Martin: *A Origem da Obra de Arte*: tradução Maria da Conceição Costa – s/i de edição – Lisboa: Edições 70, 1992.

JACOBBI, Ruggero: *Teatro no Brasil*: tradução e notas Alessandra Vannucci – 1ª ed – São Paulo: Perspectiva, 2012.

JAMES, Henry: *A Fera na Selva*: tradução Ana Maria Pereirinha Pires – 1ª ed – Matosinhos: QuidNovi, 2010.

JANSON, Horst Waldemar: *A Nova História da Arte de Janson – a tradição ocidental*: tradução Marta Daniel Dias – 7ª ed – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

JUNG, C. G.: *A Natureza da Psique (8/12)*: tradução Mateus Ramalho Rocha – 10ª ed – Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

KANDINSKY, Wassily: *Do Espiritual na Arte*; tradução Maria Helena de Freitas – 11ª ed – Alfragide: D. Quixote, 2017.

KANT, Immanuel: *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime / Ensaio sobre as doenças mentais*; tradução Pedro Panarra – s/i ed – Lisboa: Edições 70, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies: *Teatro Pós-Dramático*, tradução Manuela Gomes e Sara Seruya – 1ª ed – Lisboa: Orpheu Negro, 2017.

LOURENÇO, Frederico: *Bíblia* (tradução) – 1ª ed – Lisboa: Quetzal Editores, 2016.

LYNCH, David: *Catching the Big Fish* – 1ª ed – Nova Iorque: Penguin USA, 2007.

MIGUEL, Julio Arrechea, YUSTA, Constanza Nieto, CABA, Francisco Javier Soto, CABA, Victoria Soto: *Dicionário de Pintura – Séculos XIV – XVIII*; tradução Luís Filipe Sarmento – s/i de edição – Lisboa: Editorial Estampa, 2005.

OSTROWER, Fayga: *Acasos e criação artística* – 9ª ed – Campinas: Editora Campus Elsevier, 2013.

PASCOAES, Teixeira de: *Pensamentos e Máximas*, seleção e apresentação de António Cândido Franco – 1ª ed – Maia: Cosmorama Edições, 2010.

PAVIS, Patrice: *Dicionário de Teatro*: tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira – 3ª ed – São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEDRO, António: *Cadernos dum Amador de Teatro e a sua Verdade* – s/i ed – Lisboa: Editorial Confluência, 1950.

PEDRO, António: *Pequeno Tratado de Encenação* – 2ª ed – Lisboa: Edições Inatel, 1976.

PESSOA, Fernando: *O Marinheiro* – s/i ed – Almada: Textos de Almada, 2008.

PESSOA, Fernando: *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*: textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho – 2ª ed – Lisboa: Edições Ática, 1973.

REDONDO, Júnior: *Pano de Ferro – crítica, polémica, ensaios de estética teatral* – 1ª ed – Lisboa: Editorial Século, 1955.

REDONDO, Júnior: *Panorama do Teatro Moderno* – 1ª ed – Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

RIVIÉRE, Claude: *Introdução à Antropologia*: tradução José Francisco Espadeiro Martins – 1ª ed – Lisboa, Edições 70, 2014.

SCHILLER, Friedrich: *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e outros Textos*: tradução, introdução, comentário e glossário Teresa Rodrigues Cadete – 1ª ed – Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

SCRUTON, Roger: *Beleza*: tradução Luís Guimarães – 1ª ed – Lisboa, Guerra e Paz Editores S.A., 2009.

STEINER, George: *Heidegger*: tradução João Paz – 1ª ed – Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

TAVARES, António: *Redondo Júnior e o Teatro* – 1ª ed – Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2015.

TODOROV, Tzvetan: *Poética da Prosa*: tradução Claudia Berliner – 1ª ed – São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

TCHEKHOV, Anton: *A Gaiivota*: tradução Rubens Figueiredo – s/i ed – São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VASQUES, Eugénia: *O que é Teatro* - 1ª ed – Lisboa: Quimera Editores, Lda., 2003.

VISNIEC, Matéi: *Cuidado com as Velhinhas Carentes e Solitárias*: tradução Luiza Jatobá – 1ª ed – São Paulo: Realizações Editora, 2013.

## **Artigos**

ANTÓNIO PEDRO: O AMADOR PROFISSIONAL, Eugénia Vasques, ESTC – Artigos, n.p. 1, Portugal, 25 de setembro de 2018

A ALMA DOS BICHOS, Rosa Ruela, Visão número 1359, Portugal, 2019

CADERNOS DE TEATRO, Edição nº2, Brasil, 1956

CAMILLE CLAUDEL, A SUPPLICANTE. REFLEXÕES SOBRE UM CASO DE PARANÓIA, Saúde Mental, volume X n.º1, janeiro/fevereiro, Portugal, 2008

CARTA DE PÊRO VAZ DE CAMINHA, Portugal, Torre do Tombo, 1500

CEM ANOS DE REVOLUÇÃO, Sílvia Souto Cunha, Visão número 1544, Portugal, 2019

ENSINANDO ENCENANDO *DEVISING*, Alexander Kelly, Sinais de Cena 2, Portugal, 2004

## Videografia

A matemática inesperada de "A Noite Estrelada" de Van Gogh

<https://www.youtube.com/watch?v=PMerSm2ToFY>

Entrevista a Eduardo Scarlatti pelo ator Rogério Paulo no dia 11/12/1974 online no website da RTP Arquivos.

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/eduardo-scarlatti/>

João Bénard da Costa – Cinema e Pintura

<https://www.youtube.com/watch?v=LF4zjrJu0p4>

## Websites

“António Tavares: Vereador Da Memória.” *Visão*, 11 nov. 2019, [visao.sapo.pt/jornaldeletras/antonio-tavares-vereador-da-memoria=f794537](http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/antonio-tavares-vereador-da-memoria=f794537). Consultado a 7 de janeiro de 2019

“António Pedro, um experimentador.”, *Cultura Ipsilon*, <https://www.publico.pt/2010/09/22/culturaipsilon/noticia/antonio-pedro-um-experimentador-compulsivo-265789> Consultado a 28 de dezembro de 2018

*CCT/TEP - Círculo De Cultura Teatral / Teatro Experimental Do Porto*, [www.cct-tep.com/in.htm](http://www.cct-tep.com/in.htm). Consultado a 23 de setembro de 2018

Cruz, Valdemar. “O Lado Oculto Da Bauhaus.” *Jornal Expresso*, Expresso, 21 abr. 2019, [expresso.pt/cultura/2019-04-21-O-lado-oculto-da-](http://expresso.pt/cultura/2019-04-21-O-lado-oculto-da-)

Bauhaus?fbclid=IwAR3\_qSrTt74QsmAhZIBGAtFmCCJRBej057cmlGm1TU\_h6HzFcKVTcdvIC9I. Consultado a 29 de abril de 2019

“Exposição Surrealista Recorda ‘Escândalo’ De Há 60 Anos.” *PÚBLICO*, Público, 24 jun. 2009, [www.publico.pt/2009/06/24/culturaipilon/noticia/exposicao-surrealista-recorda-escandalo-de-ha-60-anos-1388471](http://www.publico.pt/2009/06/24/culturaipilon/noticia/exposicao-surrealista-recorda-escandalo-de-ha-60-anos-1388471). Consultado a 4 de janeiro de 2019

Marques, Joana Emídio. “70 Anos Depois Ainda Não Sabemos o Que é o Surrealismo.” *Observador*, Observador, 9 dez. 2017, [observador.pt/2017/12/09/70-anos-depois-ainda-nao-sabemos-o-que-e-o-surrealismo/](http://observador.pt/2017/12/09/70-anos-depois-ainda-nao-sabemos-o-que-e-o-surrealismo/). Consultado a 28 de dezembro de 2018

Notícias, Diário de. “António Maria Lisboa, o “Timoneiro” Dos Dissidentes Surrealistas.” *DN*, Diário De Notícias, 24 nov. 2017, [www.dn.pt/artes/primeiro-livro-sobre-antonio-maria-lisboa-o-timoneiro-dos-dissidentes-surrealistas-8940808.html](http://www.dn.pt/artes/primeiro-livro-sobre-antonio-maria-lisboa-o-timoneiro-dos-dissidentes-surrealistas-8940808.html). Consultado a 4 de janeiro de 2019

“O Grande Tratado De Encenação!: Juventude Inquieta.” *Visão*, 30 out. 2019, [visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2017-04-20-O-Grande-Tratado-de-Encenacao-Juventude-inquieta/](http://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2017-04-20-O-Grande-Tratado-de-Encenacao-Juventude-inquieta/). Consultado a 29 de janeiro de 2019

“Os surrealistas dizem-nos.”, *DN*, Diário de Lisboa, <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05784.048.11883#!7>. Consultado a 2 de janeiro de 2019

Rosa, Vasco. “António Pedro, o Gigante Esquecido.” *Observador*, Observador, 17 ago. 2016, [observador.pt/especiais/antonio-pedro-o-gigante-esquecido/](http://observador.pt/especiais/antonio-pedro-o-gigante-esquecido/). Consultado a 2 de janeiro de 2019

## **Filmografia / Documentários**

*António Pedro*, Dir. Correia Alves. Prod. Ana Maria Roseira. 1979. Exibido no canal televisivo RTP MEMÓRIA a 10 de dezembro de 2018

*At Eternity’s Gate*, Dir. Julian Schnabel. 2018. RIVERSTONE PICTURES

*Autografia*, Dir. Miguel Gonçalves Mendes. 2004. Visualizado na plataforma online FILMIN a 28 de novembro de 2018

<https://www.filmin.pt/filme/autografia/20269>

*David Lynch: The Art Life*, Dir. Jon Nguyen, Rick Barnes, Olivia Neergaard-Holm. 2016.

*Douro, Faina Fluvial*, Dir. Manoel de Oliveira. Prod. Manoel de Oliveira. 1931.

*George Steiner – Of Beauty an Consolation*, Dir. Wim Kayzer. 2000. BBC SCOTLAND

<https://www.youtube.com/watch?v=Oear9SEXQKQ>

*Humano, Demasiado Humano – Martin Heidegger: Projeto Para Viver*, Dir. Simon Chu, Jeff Morgan and Louise Wardle, Pro. Alain de Botton. 1999. BBC UNITED KINGDOM.

<https://www.youtube.com/watch?v=mPTmKVdWp2w&list=FLkoEoe-pIF3kPANP1R78G0A&index=2&t=0s>

*John M. Coetzee – Of Beauty and Consolation*, Dir. Wim Kayzer. 2000. BBC SCOTLAND

<https://www.youtube.com/watch?v=UVJ4NZ7R5Oo&t=4s>

*Jeff Koons*, Dir. Oscar Boyson. 2017. THE MUSEUM OF CONTEMPORANY ART – LOS ANGELS.

*Mário Cesariny - Ama Como a Estrada Começa*, Dir. Perfecto Cuadrado. 2002. RTP ARQUIVOS

[https://arquivos.rtp.pt/conteudos/\\_\\_\\_trashed-12/](https://arquivos.rtp.pt/conteudos/___trashed-12/)

*Morangos Silvestres*, Dir. Ingmar Bergman. Prod. Allan Ekelund. 1957

*O Homem-Teatro*, Dir. Edgar Pêra. Prod. Contracosta Produções. 2011. TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO. Cedido pelo próprio realizador a 12 de abril de 2019

*Pára-me de Repente o Pensamento*, Dir. Jorge Pelicano. 2015. ATÉ AO FIM DO MUNDO PRODUÇÕES

*Simon Schama – Of Beauty and Consolation*, Dir. Wim Kayzer. 2000. BBC SCOTLAND

<https://www.youtube.com/watch?v=gZ1XWFZHmV0&t=0s&index=2&list=FLkoEoe-pIF3kPANP1R78G0A>

## Anexos

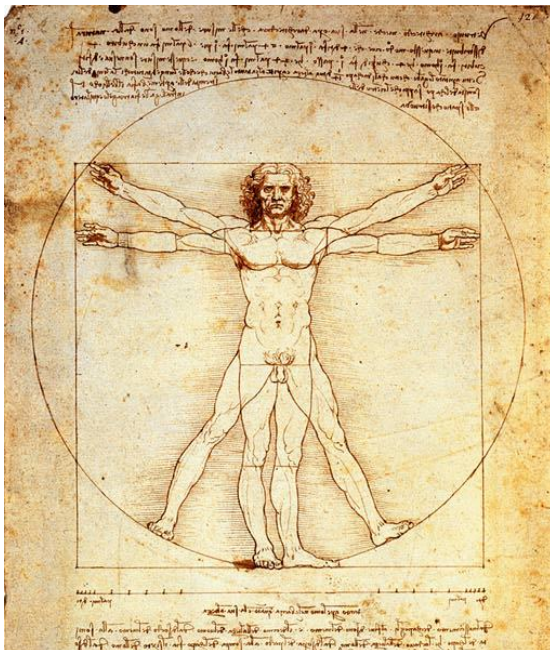
Figura 1



Ballet Triádico (1922)

Fonte: <http://www.openculture.com/2016/10/avant-garde-bauhaus-ballet-in-brilliant-color.html>

Figura 2



Homem Vitruviano (1540)

Fonte: <https://issoeunaosabia.wordpress.com/2011/11/16/homem-vitruviano/>

Figura 3



*O Par de Botas* (1886)

Vicent van Gogh

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_par\\_de\\_sapatos\\_\(Vincent\\_van\\_Gogh\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_par_de_sapatos_(Vincent_van_Gogh))

Figura 4



*A Fonte* (1917)

Marcel Duchamp

Fonte: <https://egonturci.wordpress.com/2012/09/10/a-fonte/>

Figura 5

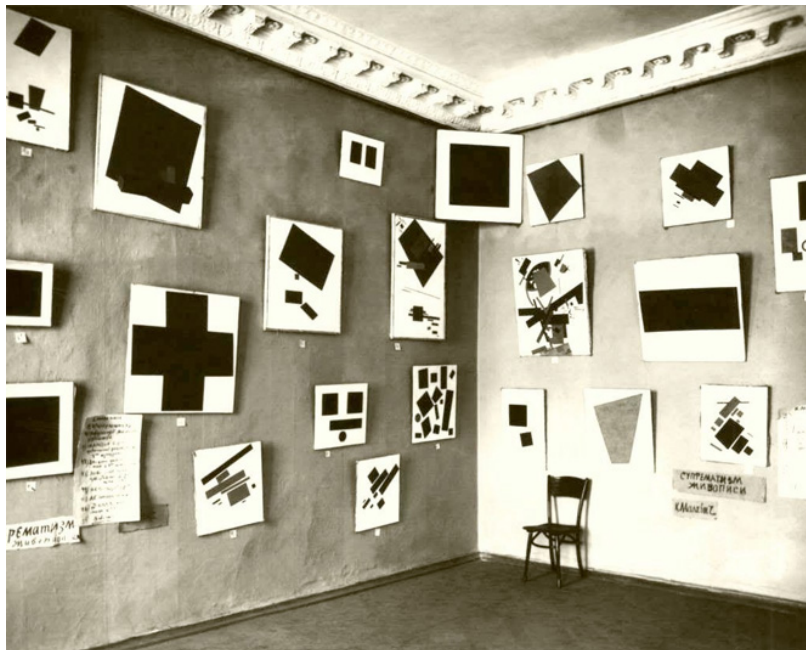


*Balloon Dog* (1994-2000)

Jeff Koons

Fonte: <http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration/balloon-dog-0>

Figura 6



*The Last Futurist Exhibition of Painting 0:10'*, Petrogrado - atual São Petersburgo (1915)

Fonte: <http://umbigomagazine.com/um/2017-01-11/quadrado-negro-de-kazimir-malevich.html>

Figura 7

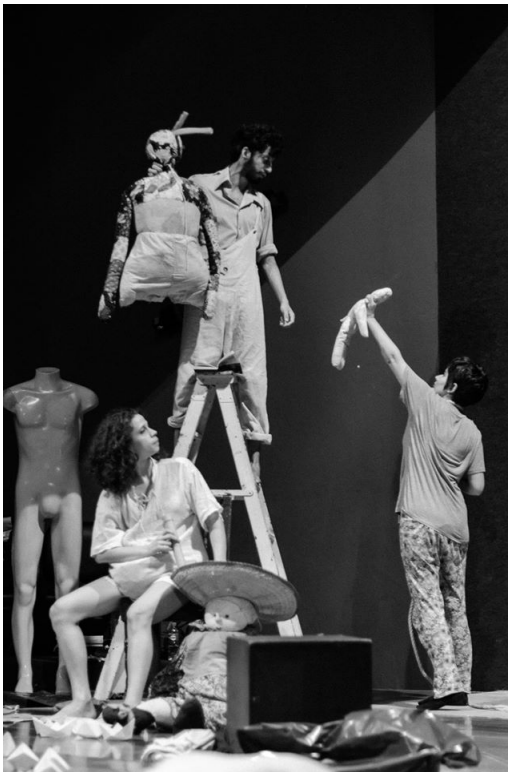


*The Starry Night* (1889)

Vicent van Gogh

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/the-starry-night/bgEuwDxel93-Pg?hl=pt-PT>

Figuras 8 e 9



Na Figura 8 da esquerda para a direita: Camila Florio, Leleto Bonfim e eu.

Na Figura 9 apareço eu e o restante elenco (não identificado).

As fotografias são da autoria de Allis Bezerra – São Paulo – 2018.

Figura 10



“Ingmar Bergman, sequência da memória em *Morangos Silvestres*: cada detalhe fala”, retirado do livro *Beleza* de Roger Scruton (97)

Figuras 11 e 12





Frames do filme documentário *Douro, Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira