

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



DON JUAN ESFAQUEADO NA AVENIDA DA LIBERDADE

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Diogo Fernandes de Andrade

Amadora, outubro 2019

DON JUAN ESFAQUEADO NA AVENIDA DA LIBERDADE

Diogo Fernandes de Andrade

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor David Antunes e coorientação do actor, dramaturgo e encenador Pedro Gil.

Amadora, outubro 2019

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, amigos, colegas e à equipa do Don Juan.

Ao Pedro, pela oportunidade.

Ao professor David, por já saber o que aí vinha.

Ao Sam, por me fazer colocar as questões certas.

À Susana, pelas conversas inspiradoras e pela revisão.

À Teté, por todo o apoio mas principalmente pelo babysitting.

Ao meu pai, pelo seu optimismo e liberdade.

À minha mãe, pelo seu entusiasmo e energia positiva.

Ao Raúl, por adormecer sozinho quando eu tinha de vir para o computador escrever.

À Nádía, por tanta coisa que dava outro relatório.

assim podes dizer aos teus amigos e familiares
"foi aquele tipo que eu aturei este mês e meio"

Pedro Gil, novembro 2018

ÍNDICE

RESUMO	6
[ABSTRACT]	7
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – CONTEXTO	11
1. O namoro.....	11
CAPÍTULO II – ESTÁGIO	17
2.1. O mito do Don Juan	17
2.2. Assistência de encenação ou apoio à criação?	18
2.3. Trabalho de mesa	21
2.4. O objecto também é o objectivo?.....	25
2.5. As incumbências logísticas	29
2.6. Teste de aderência	31
2.7. O artesanato.....	31
2.8. A fisicalidade	34
2.9. Cenografia e figurinos.....	37
2.10. Aqui e agora.....	41
2.11. Exercícios.....	41
2.12. Um espectáculo light.....	43
2.13. Saltar pela janela	45
2.14. A voz	48
2.15. Pontar e decorar.....	48
2.16. A regra é: vale haver regras.....	50
2.17. Feedback individual	52
2.18. Dar as notas a quem dá as notas	53
2.19. Estreia e temporada	54
2.20. Encerramento e avaliação.....	54
2.21. Itinerância.....	55
OBRAS CITADAS	59
ANEXOS.....	60
Anexo 1 - Biografia de Pedro Gil.....	61
Anexo 2 - Folha de sala do São Luiz Teatro Municipal.....	63
Anexo 3 - Entrevista a Pedro Gil	71
Anexo 4 – Lista de cenas.....	83
Anexo 5 – Calendário de ensaios	84
Anexo 6 - Fotografias.....	85
Anexo 7 – Vídeos.....	86

RESUMO

Este relatório resulta de um estágio profissional com Pedro Gil no espectáculo *Don Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade* (2018). Aqui faz-se uma contextualização da relação com o artista, uma descrição do estágio e breves reflexões sobre o impacto dessa experiência.

PALAVRAS-CHAVE: Cena, Criação, Don Juan, Ensaio, Espectáculo, Pedro Gil, Teatro

[ABSTRACT]

This report is the result of a professional internship with Pedro Gil in the play *Don Juan stabbed on the Avenue of Liberty* (2018). It includes the context of the relationship with the artist, a description of the internship and brief reflections about the impact of that experience.

KEYWORDS: Creation, Don Juan, Pedro Gil, Play, Rehearsal, Scene, Theatre

INTRODUÇÃO

“Subiu o pano

A máquina do teatro arrancou

É mágica a máquina do teatro

Um passo são mil léguas

Um estalar de dedos mil anos

A brincar a brincar

Uma espada é uma flor

Uns ficam bêbados

Outros envelhecem

O rico passa a pobre

Mulheres tornam-se homens

Morre-se para logo se estar vivo

De um momento para o outro

Ou tudo ao mesmo tempo”

In Don Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade

Entre os dias 3 de setembro e 7 de novembro de 2018 dei apoio à criação do espectáculo *Don Juan esfaqueado na avenida da Liberdade*¹, que esteve em cena na sala Mário Viegas do São Luiz Teatro Municipal, em Lisboa, de 7 de novembro a 2 de dezembro do mesmo ano.

Esta colaboração resultou, primeiro, da minha vontade de realizar um estágio profissional como forma de terminar o mestrado - já que, no fim do 1º ano, tinha realizado um projecto individual - e, depois, da prática habitual por parte do encenador do espectáculo, Pedro Gil, em convidar jovens actores e/ou recém-licenciados para desempenhar essa função.

Interessava-me participar no processo de construção de um espectáculo com uma equipa onde pudesse observar e aprender com o trabalho de criação dos actores e de encenação.

Como demonstro no Capítulo I, já conhecia e respeitava o trabalho do Pedro Gil e já tínhamos estabelecido contacto há algum tempo o que, creio, veio a facilitar esta parceria.

Pretendi, ao longo deste documento, fazer um relato comentado da minha experiência, mantendo, por um lado, um tom pessoal e subjectivo (como se de uma biografia se tratasse) mas tentando, por outro, preservar uma dialéctica, mesmo que iniciática, com a teoria do teatro, de forma a contribuir para o âmbito académico do mesmo.

Assim, depois da contextualização feita, no Capítulo II relato e opino, com base na minha experiência prévia e pesquisa feita, sobre as várias etapas do processo de criação do espectáculo, desde a sua criação até à sua temporada no teatro São Luiz.

Preocupou-me destacar elementos que tenham contribuído para reflectir sobre o pensar e o fazer do teatro, tanto enquanto actor, como criador.

¹Texto e direcção artística: Pedro Gil; interpretação: Filipa Matta, Miguel Loureiro, Pedro Gil, Raquel Castro, Rita Calçada Bastos e Tónan Quito; desenho de luz: Daniel Worm d'Assumpção; cenografia e adereços: Pedro Silva; figurinos: Catarina Graça; maquilhagem: Jorge Bragada; produção executiva: Vítor Alves Brotas/Agência 25; apoio à criação: Diogo Andrade; apoio à execução de cenários e adereços: Fernando Gil; modelação do rosto da estátua: Rute Reis

Os vários subcapítulos assentam numa memória descritiva pelo que a estrutura do relatório é maioritariamente de base cronológica e não temática, havendo naturalmente lugar a exceções, já que os mesmos temas surgiram em diferentes momentos ao longo do processo e vice-versa.

CAPÍTULO I – CONTEXTO

1. O namoro



Fig. A - Francesco d'Andrade como Don Giovanni na ópera homónima de Mozart.

Pintura de Max Slevogt, 1912.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Max_Slevogt_Francisco_d%27Andrade_as_Don_Giovanni.jpg

O Pedro Gil² apareceu na minha vida em 2006. Eu tinha estado um ano fora de Portugal a estudar e trabalhar para ser actor e, agora, ao olhar para o cartaz do [*Homem-Legenda*] - espectáculo³ que, juntamente com Diogo Mesquita, ele encenou no âmbito do curso de encenação da Gulbenkian, dirigido pelos Third Angel e ao qual, um ano mais tarde, eu próprio concorri – sentia um desejo enorme de fazer algo assim: um “one-man-show”, um espectáculo onde eu me legendasse, para mim e para os outros.

Nunca tinha ouvido falar do Pedro. Era apenas um nome num cartaz e, a meu ver, tão desconhecido quanto e muito menos importante do que o do actor que interpretava o espectáculo.

Depois foi o *Mona Lisa Show*⁴, outro espectáculo dirigido por ele mas, desta vez, com um elenco onde estavam duas pessoas com quem eu tinha trabalhado no *2º a Circular*, o grupo de teatro da faculdade onde estudava na altura: o Ricardo Gageiro (a dirigir o grupo) e a Raquel Castro.

Entretanto sucederam-se alguns espectáculos em que o Pedro entrava como actor, até que, em 2011, depois de eu ter convidado a sua companheira para participar nuns encontros culturais que dinamizava em minha casa, o Pedro, apesar de indisponível nessa ocasião, me contactou mostrando o interesse em participar noutras oportunidades. Apesar de aparentemente insignificante, refiro isto porque, para mim, foi um momento revelador de um genuíno interesse por algo que eu estava a fazer e achei isso um bom presságio.

² Biografia - Anexo 1.

³ Criação e direcção artística: Pedro Gil; co-criação: Diogo Mesquita; interpretação: Pedro Carmo; concepção plástica: Pedro Silva; assistência de direcção: Rosinda Costa.

⁴ Criação e direcção artística: Pedro Gil; criativo: Diogo Mesquita; interpretação: Ainhoa Vidal, António Fonseca, Mónica Garnel, Raquel Castro, Ricardo Gageiro, Romeu Costa e Tónan Quito; espaço cénico: Pedro Silva; assistência de direcção: Manuel Henriques.

Contudo, durante os anos seguintes, o nosso contacto limitou-se a e-mails que eu enviava, divulgando, principalmente iniciativas em que, de alguma maneira, eu fazia parte mas aos quais, infelizmente, o Pedro não teve oportunidade de assistir.

O contacto seguinte, desta feita, pessoal, foi em julho de 2016, quando o convidei para me dirigir num solo teatral no qual andava a trabalhar há alguns anos e para o qual sentia que precisava de alguém com as características dele para me guiar.

Tinha ido ver o espectáculo *Terreno Selvagem*⁵ no Teatro Nacional Dona Maria II e participado numa oficina de criação artística dinamizada por ele e pelos outros actores.

Percebi que me poderia entender com a forma de trabalhar do Pedro. Achei-o experiente, organizado e, sobretudo, aberto às particularidades de cada projecto – sem preconceitos.

Fomos almoçar perto do Dona Maria, onde ele já estava a ensaiar outro espectáculo, num restaurante pequenino na Calçada de Santana, e apresentei-lhe a minha ideia enquanto comíamos.

O Pedro ouviu-me com atenção, com um ar concentrado, sério, quase desconfiado, fazendo pontualmente algumas perguntas de clarificação. Aquele tipo de perguntas que servem para o nosso interlocutor nos perceber melhor mas que acabam por ter o duplo efeito de nos mostrar que também nós não sabemos bem do que estamos a falar.

Já no fim do almoço, disse-me o que achava: pelas características autobiográficas e pessoais do espectáculo, na opinião dele não fazia sentido ser outra pessoa que não eu próprio a dirigi-lo.

Eu já esperava uma respostas negativa, mas não estava a contar com aquela explicação que, depois de bem almoçado, me custou engolir. Era um argumento plausível, pensado e não uma desculpa esfarrapada de quem se quer rapidamente livrar de um fã babado.

⁵ Cocriação: Miguel Castro Caldas, Pedro Gil e Raquel Castro; texto: Miguel Castro Caldas; interpretação: Pedro Gil, Raquel Castro e Joana Bárcia; espaço cénico: Pedro Silva; apoio à criação: Duarte Águas.

Contudo, uma vez que já tinha o ano seguinte completamente programado, o Pedro mostrou-se disponível para me auxiliar dramaturgicamente, caso eu decidisse deitar mãos ao trabalho no outro ano a seguir. Entretanto, se eu precisasse de algum tipo de apoio (por exemplo para fazer uma residência) ele estava disponível para ajudar.

Despedimo-nos junto à porta de artistas do Dona Maria e eu voltei para casa a precisar de um Alka-Seltzer. Tinha sido mais fácil e agradável se ele me tivesse dito que não tinha disponibilidade ou mais fácil (e não tão agradável) se a razão fosse falta de interesse pelo projecto. Agora assim, vi-me confrontado com uma espécie de validação do potencial interessante do meu objecto mas ao mesmo tempo com a evidência de que teria de o criar sozinho.

Decidido a seguir o conselho do Pedro, em fevereiro de 2017 fiz um workshop⁶ de escrita para (solos de) teatro, dirigido pelo André Murraças e, em setembro, iniciei o mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas na ESTC, tendo como objectivo, entre outros, trabalhar no meu espectáculo.

Assim foi e, em julho de 2018, já com algumas alterações naturais à ideia inicial, apresentei o meu monólogo como exercício⁷ final do 1º ano do mestrado (ao qual, infelizmente, o Pedro mais uma vez não pôde assistir).

Nesse mesmo mês, ao reflectir sobre a escolha do objecto conferente de grau de mestre, a realizar no ano lectivo seguinte, decidi que queria trabalhar em criação mas não sozinho e com algum tipo de orientação experiente. Assim sendo, optei por realizar um estágio e, naturalmente, lembrei-me de, entre outros, contactar o Pedro Gil e saber se estaria interessado em aceitar-me como actor estagiário.

⁶ *O SOLO MIO*: Workshop de escrita e representação de solos de teatro com André Murraças em janeiro e fevereiro de 2017, Rua das Gaivotas 6.

⁷ *Meio Motto*. Exercício final do 1º ano do Mestrado em Teatro - Artes Performativas. 5 e 6 de julho de 2018, ESTC. Criação: Diogo Andrade.

Como era o primeiro da lista, contactei-o logo no fim de julho de 2018 e, poucos dias depois, o Pedro ligou-me entusiasmado: estava a trabalhar numa nova criação e, apesar de já ter a equipa artística praticamente toda fechada e os actores definidos (já tinham, inclusivamente, realizado uma residência), faltava-lhe uma pessoa para dar apoio à criação - algo que até estava habituado a fazer com jovens artistas ou recém-licenciados em Teatro. O meu contacto tinha surgido em boa altura.

Explicou-me brevemente que seria um espectáculo a partir do mito do Don Juan, que ia estrear em novembro no São Luiz Teatro Municipal (São Luiz) e até quando estaria em cena. Disse-me também que, além de escrever e encenar, ele iria entrar como actor.

Outra questão de que falámos, foi a do pagamento.

Enquanto estudante a realizar um estágio profissional, por escolha própria, estava preparado para não receber qualquer tipo de remuneração. No fundo, eu iria estar ali para aprender com o trabalho daquelas pessoas porque isso me serviria especificamente para a obtenção do grau de mestre. Claro que se houvesse possibilidade de receber algum tipo de compensação pelos gastos inerentes - uma espécie de subsídio de alimentação e transporte - tanto melhor, mas não estava a contar com isso, até porque sabia que o projecto já estava orçamentado.

No entanto, o Pedro referiu que, para além da verba disponibilizada pela co-produção, tinha concorrido a um apoio pontual da DGArtes e que, se ganhasse, tentaria pagar-me.

Posto tudo isto, tive de optar por colaborar com um artista que admirava mas sem desempenhar trabalho de actor, ou continuar à procura, sem, no entanto, ter a certeza de que iria conseguir estagiar exactamente na função que queria.

Como prova a realização deste relatório, optei pela primeira hipótese, sabendo que a probabilidade de ter outra oportunidade destas - onde, além de poder conhecer de perto o trabalho de um artista que admirava, os timings se tinham conjugado - era pequena e a

experiência seria, mesmo que de fora, ou seja, enquanto observador, muito reveladora das formas de trabalhar interpretação e encenação: um dos meus objectivos principais com a realização do estágio.

CAPÍTULO II – ESTÁGIO

2.1. O mito do Don Juan

Comecei por ler alguns textos que o Pedro me enviou - *Dom João*, de Molière⁸; *O sedutor de Sevilha e o convidado de pedra*, de Tirso de Molina⁹ e *Dom João e a Máscara*, de António Patrício¹⁰ - e tomei contacto com uma lista de infindável de versões do Don Juan que o Pedro tinha, como ele próprio disse, amanhado.

Considero este como o segundo contacto com o Don Juan. O primeiro foi aquele que pertence ao do imaginário colectivo: a referência habitual que se faz de alguém, normalmente do sexo masculino, que seduz facilmente e se envolve de forma mais ou menos amorosa e erótica com várias mulheres.

Ao ler estes textos aprendi que o mito do Don Juan ia e vai para além disso e que a sua figura é cativante, pelas questões de ordem moral que levanta.

É interessante ver como Don Juan nos cativa através da sua honestidade de intenções para consigo próprio. Talvez as personagens com quem ele se cruza não as conheçam mas ele e nós, leitores, sim.

Tudo isto me faz de alguma forma cúmplice das suas trapaças: “Deixa-me ver como é que ele vai enganar este.” ou “Será que ele se safa desta?”.

Depois destas leituras, alguns temas destacaram-se para mim como a morte, o sexo, o amor, a ética, a mentira, o casamento, a fidelidade e a honra.

Em todos os textos que li a figura do Don Juan apresentava-se sempre como alguém que gera, à luz dos valores que me regem, consternação e censura mas também fascínio e

⁸ Tradução de Maria Valentina Trigo de Sousa, Mem-Martins: Europa-América 1998

⁹ Tradução de Orlando Neves. Porto: Livraria Civilização, 1967

¹⁰ In *Teatro Completo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982

curiosidade. Há até uma parte de mim que tem inveja e admiração. Admiração pela sua liberdade face aos tais valores.

Ele é, de acordo com a ética e moral predominantes, socialmente condenável mas, por ser fiel aos seus princípios, é também coerente.

Pensando em retrospectiva, esta personagem faz-me questionar convenções às quais julgava não estar preso e, ao reflectir sobre elas, coloco-me questões fundamentais sobre a minha condição de ser humano, nos meus vários papéis sociais.

Daí que ao escrever o seu Don Juan, (...) Pedro Gil quisesse também migrá-lo para o presente, levando à letra a ideia de “trazer os clássicos para os dias de hoje”.

E “à medida que avança pela história, (...) Pedro Gil vai preparando o caminho para a encruzilhada em que se livrará do cânone para largar Don Juan na cidade de Lisboa tal como hoje a conhecemos.” (Frota, 18)

Para Ana Pais “...a reescrita é uma forma de evidenciar elementos dos textos originais através de uma visão particular das suas palavras, vendo-as sob um outro ângulo e atribuindo também ao encenador, que nestes casos geralmente acumula as funções de dramaturgista, um cunho autoral, já que é ele o “autor” do novo texto.” (41)

2.2. Assistência de encenação ou apoio à criação?

Enquanto lia as referências mais importantes sugeridas pelo Pedro, no fim de agosto, eu e a restante equipa - nesta fase constituída, além do Pedro, por Filipa Matta Miguel Loureiro, Raquel Castro, Rita Calçada Bastos e Tonan Quito na interpretação; Pedro Silva na cenografia e Daniel Worm na luz - recebemos do produtor, Vítor Alves Brotas, o calendário dos ensaios com a previsão das datas até à estreia.

No entanto, antes do primeiro dia de ensaios, o Pedro e eu fizemos uma reunião onde ele me passou as necessidades que previa vir a ter durante o processo. Aqui fiquei a

perceber melhor qual seria a minha função enquanto apoio à criação e porque é que, para ele, essa designação era preferível à habitual assistência de encenação.



Fig B - Print screen do site do São Luiz Teatro Municipal (retirado a 21-10-2019)

<https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/don-juan-esfaqueado-na-avenida-da-liberdade/>

Na opinião do Pedro, o termo “apoio à criação” não só é mais fiel ao trabalho que ele, enquanto encenador (e neste caso autor), solicita à pessoa que o desempenha, como é mais dignificante da função, relativamente à figura do encenador.

Percebo o que ele pretende fazer com esta distinção: por um lado, ser semanticamente mais correcto, ou seja, se a coisa que a pessoa faz é “x” então o nome dessa coisa não deve ser “y”.

Identifico-me perfeitamente com esta busca pelo rigor e, tendo o Pedro já admitido a sua atitude de dúvida metódica (ver entrevista nos anexos) e tido experiências de colaboração semelhantes, com certeza dedicou algum tempo a pensar no assunto.

Por outro lado, na sua perspectiva, da qual partilho, a expressão “assistência de encenação” está ligada à figura de um/a assistente do encenador - porque essa era (e nalguns casos ainda é) a função - assistir - da pessoa que trabalhava sob tal designação e porque, logicamente, quem assiste o encenador faz assistência de encenação.

Para o Pedro, eu estava ali para colaborar criativa e artisticamente - portanto, apoiar - na elaboração e construção - portanto, a criação - do objecto teatral espectáculo.

Subscribo tudo isto, no entanto, ao reflectir sobre o que faria na situação do Pedro, pergunto-me se esta segunda parte não é uma falsa questão, na medida em que o nome que se atribui à função não determina completamente as tarefas a executar e, tal como uma pessoa que dá apoio à criação pode ser um assistente de encenação, também um assistente de encenação pode dar apoio à criação. Parece-me que o mais rigoroso será afirmar, defendendo a abrangência do apoio à criação, que a figura do elemento que dá apoio à criação pode conter em si a figura do assistente de encenação mas a figura do assistente de encenação não pode conter, na totalidade, a figura do apoio à criação. Além disso, no contacto com outros actores (alguns da equipa) e com não actores senti quase sempre que:

- 1 - Se referiam à minha função como assistência de encenação, apesar de eu explicar que se tratava de apoio à criação;
- 2 - Quando eu informava que estava a dar apoio à criação, eu próprio sentia necessidade de descrever quais as minhas funções, perguntando-me se tivesse utilizado a outra expressão isso aconteceria.

Seja como for, este cuidado e rigor na designação/nomeação das coisas é um gesto com o qual me identifico e que serviu para reflectir sobre o meu trabalho no âmbito do estágio.

Ora então, o que queria o Pedro que eu fizesse?

Já referi acima que ter alguém a dar apoio à criação era uma coisa que ele já fazia com alguma regularidade, por isso, sabia do que precisava:

- Em primeiro lugar, ter uma pessoa que pudesse assistir aos ensaios e com quem pudesse trocar ideias sobre a construção do espectáculo;
- Depois, numa determinada fase, de alguém que pontasse os actores e anotasse alterações ao texto;

- E, também, de uma ajuda na resolução de questões de produção mais imediatas e operacionais.

2.3. Trabalho de mesa



Fig. C – Estátua de Don Juan a “fazer a revisão final do texto”.

Começámos os ensaios dia 3 de setembro na sala do Fórum dança no Espaço da Penha.

O Pedro fez um ponto da situação, referindo que, após a residência, tínhamos agora um novo ponto de partida - o texto - e que todos tinham liberdade para propor alterações.

Depois fizémos uma leitura de rajada do texto e o Pedro deu algumas indicações iniciais:

- Os nomes de cada capítulo seriam ditos pelas personagens;
- Todas as cenas, mesmo monólogos, tinham um conflito pelo que os actores deveriam jogar com isso;
Sempre que possível, tentar substituir as reticências do texto com o corpo, ou seja, com gestos/acções;
- Procurar preencher os silêncios com jogo e não com virtuosismo rítmico ou musical;
- As quatro narrações (ou cantigas), que de certa forma funcionam como separadores, seriam lidas e não ditas;
- Tonan (Don Juan) e Miguel (Paco) deveriam explorar a questão da autoridade entre amo e criado.

Este foi o primeiro dia daquilo que normalmente se chama de trabalho de mesa. Aqui, não só por sugestão do prof. David mas também por feitio pessoal, levanta-se mais uma questão de nomenclatura e de prática profissional: o que é o “trabalho de mesa”?

Claro que desta questão decorrem outras como:

- Fazer trabalho de mesa é ensaiar? Porquê?
- Porque parece que fazer “trabalho de mesa” credibiliza um processo de criação?
- O “trabalho de mesa” só acontece no início de um processo de ensaios?

No meu entender existem duas explicações.

A primeira e menos interessante mas que talvez explique melhor a frequente utilização da expressão em apreço, é de cariz circunstancial. Ou seja, muitas vezes, num processo de ensaios em colectivo, começa-se por tomar contacto com um texto escrito e impresso num papel, lendo-o em voz alta e trocando ideias sobre o mesmo. Ora este trabalho é, por razões funcionais, normalmente feito com os intervenientes à volta de uma mesa, uma vez que precisam de uma superfície plana para colocar as folhas com o texto impresso, pelo que o nome vem do sítio onde se faz esse trabalho.

A outra, e que identifico principalmente da minha experiência no processo de criação do *Don Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade* mas também de outros espectáculos, é que este “trabalho” consiste num momento em que se lê e discute o texto de forma integral e de forma parcial, ou seja, no seu todo e nas suas partes. Isto serve para a equipa poder levantar e encontrar questões e ideias, que garantam uma estrutura “quer (d)o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer (d)a globalidade dos materiais cénicos, numa perspectiva pós-brechtiana”, ao longo do processo de criação, ou seja, uma dramaturgia (Pais, 21).

Além disto, tal como refere o Pedro numa entrevista que lhe fiz¹¹, o trabalho de mesa também é um momento de interpretação do actor, ou seja, compreender o que se lê antes de fazer o que se leu:

Uma das coisas que aprendi com o Silva Melo, por exemplo, é olhar para a análise de texto como uma escola de interpretação. Considerar que a análise de texto já é, em si mesma, uma escola de interpretação, uma escola de actor. Se souberes analisar um texto já estás muito perto de conseguir fazer o trabalho.

¹¹ Ver entrevista - Anexo 3

É, portanto, justo dizer que o trabalho de mesa já é, em si mesmo, ensaiar, no sentido da experimentação. Tal como o autor/dramaturgo experimenta quando escreve e os actores experimentam quando ensaiam.

Voltando à entrevista que fiz ao Pedro Gil:

(...) nas minhas [criações] o que costuma acontecer é: há pontos de partida, há um ímpeto, umas ganas, uma ideia, várias ideias de várias ordens, em que eu acho que tenho qualquer coisa para fazer.

A seguir a isso segue-se uma fase de experimentação, de exploração, de pesquisa. Com e sem actores: eu sozinho, com actores, com o que eu puder... tudo é possível. Eu invento esses mecanismos de pesquisa e é criar e é procurar.

A seguir, normalmente, há uma fase de escrita - nos processos em que eu escrevo, e muitas vezes isso acontece (já aconteceu não escrever mas a maior parte das vezes escrevo). Isso é outro momento mas em que a escrita é mais uma etapa da criação. Não é: fica um guião e temos de o seguir – é mais uma etapa.

E a seguir há a última etapa, digamos assim, que é uma etapa de construção do espectáculo, propriamente dito, com todas as componentes do espectáculo, a par e passo.

Isto quer dizer que o trabalho de mesa faz tanto parte do trabalho de experimentação, ou seja, de ensaio, do autor em relação ao texto como dos actores em relação ao texto.

Não quero dizer que, no processo de criação de um espectáculo em que não se faça esse trabalho, os intervenientes estejam menos preparados ou tenham uma menor compreensão do texto. No entanto, identifico-me com esta metodologia, uma vez que a natureza deste trabalho inclui uma compreensão do texto que, do que pude observar, facilita, posteriormente, o processo de ensaios.

Primeiro porque existem diferentes formas de compreender um texto ou de estar preparado para o representar. O que acontece é que na lógica realista e cerebral normativa da nossa sociedade, é necessário compreender cognitivamente o conteúdo de um determinado objecto antes de podermos expressar (artisticamente ou não) a nossa interpretação sobre o mesmo.

E depois - entrando já na questão sobre se o trabalho de mesa só acontece no início dos ensaios - porque o trabalho de análise de texto, discussão e partilha de ideias acontece durante toda a fase de criação de um espectáculo e até mesmo depois da estreia (poderá é não se localizar à volta da mesa). Não existe uma altura em que a equipa assume que o texto está totalmente compreendido e os intervenientes preparados. Essa compreensão e preparação são infundáveis.

Resumindo: “trabalho de mesa” é uma expressão da gíria teatral que se usa para designar um momento que consiste na análise e experimentação de um texto, habitualmente à mesa, e que, apesar de acontecer de forma diluída ao longo de um processo de ensaios, por norma, se concentra no início desse processo.

2.4. O objecto também é o objectivo?

No seguimento do trabalho em torno do texto, outro tema que surgiu nesta altura foi a do objectivo do objecto artístico, normalmente concretizado pela pergunta “o que é que tu queres dizer com isto?”, que, no fundo, pretende averiguar qual a mensagem que o autor quer transmitir com a sua criação.

Esta é uma questão que me ocorre já há algum tempo: enquanto colega ou artista, invariavelmente a coloco antes ou durante a criação de um espectáculo, como se só uma resposta clara e concreta legitimasse a apresentação desse objecto artístico a um

público. Ou seja, como se só pudéssemos criar um objecto artístico se tivermos algo para dizer e o soubermos antes de o criar.

Em jeito de piada, costumava dizer sobre mim próprio que era anti “conceito pós-criação”, já que não considerava artisticamente meritória a atitude de se criar algum objecto artístico e, só depois de ele estar finalizado, se definir o seu conteúdo, a sua mensagem, o seu objectivo.

Ora, uma das aprendizagens que tenho feito e fiz durante o estágio foi que isso é um engano na medida em que nem sempre sabemos, conscientemente, o que queremos dizer (antes, durante ou até mesmo depois da criação do tal objecto) e porque, mesmo que o saibamos, isso está dito pelo objecto em si - isso é o objecto.

Ou, como sintetiza Rudolf Arnheim, "forma é a configuração visível do conteúdo".

(1997, p. 89)

A tradução literal deste raciocínio seria:

- Pergunta: "O que é que tu queres dizer com isto?"
- Resposta: "Isto é o que eu quero dizer com isto."

Uma variante - porque surge depois de expostos ao objecto e não antes - desta pergunta deriva também de uma necessidade de descodificação daquilo a que acabámos de assistir, porque não o conseguimos fazer ou porque pretendemos validar a nossa interpretação. Como se um espectáculo (neste caso) tivesse uma mensagem escondida e o espectador quisesse ter acesso a ela, sem recorrer à sua chave, diferente de espectador para espectador.

Tentando clarificar as duas variantes: uma é a necessidade tácita ou convencionada de se ter um conteúdo específico e previamente determinado para legitimar a criação do objecto artístico e a outra é a necessidade de descodificação do objecto artístico para aceder a esse conteúdo.

Do que pude observar, e tal como refere numa entrevista que deu ao Observador (6 de novembro, 2018), para o Pedro não há uma mensagem subliminar e muito menos uma moral que ele queira transmitir ou passar. “(...) não há um programa subjacente à criação. Não te(nho)m intenção de passar esta ou aquela mensagem, de pôr o espectador a pensar nisto ou naquilo. Se isso acontece, é o público que determina.”

Há sim perguntas ou inquietações que ele se coloca (ou que se lhe colocam) enquanto homem, marido, pai, filho, cidadão, etc que, na sua qualidade de artista - neste caso dramaturgo, encenador e actor, inspirado pela figura do Don Juan e pela sua visita ao Museu do Aljube¹² - ele experimenta e põe em cena.

No meu entender, esta perspectiva é também uma aplicação da máxima “forma (também) é conteúdo” na medida em que a forma de um espectáculo de teatro também é o conteúdo que se quer transmitir:

Como explica Roland Barthes, "forma" e "conteúdo" são duas faces constitutivas do mesmo fenómeno (...). Desse modo, "forma" e "conteúdo" compõem o próprio processo de interpretação do mundo. Na experiência concreta da realidade, não vemos primeiro a "forma" das coisas para depois interpretar-lhes o "sentido" ou "conteúdo". Essa separação não ocorre na experiência, pois é fruto de uma cisão meramente teórica. (Eco, 66)

Ou seja, o objecto também é o objectivo.

Vamos, no entanto, dar mais crédito ao nosso interlocutor e menos sofisticação ao nosso artista: “Agora a sério: diz lá o que é que querias dizer com isto?”.

Bom, pondo de parte os raros, se não impossíveis, casos em que o objecto artístico não reproduz de forma alguma as intenções do criador (por vontade própria de confundir o espectador ou por incompetência), a resposta a esta pergunta remete-nos sempre para

¹² Ver folha de sala do espectáculo – Anexo 2

uma relação simplista: a de que existe a mensagem que o artista quer transmitir e que se o espectador compreendeu outra, foi devido à incompetência de um ou ambos os intervenientes desta equação.

Ora, como diz José Maria Vieira Mendes numa entrevista (Expresso online, 21 de janeiro, 2017) a propósito da escrita e com a qual podemos fazer um paralelo com a criação de um objecto teatral, o que acontece é bem mais complicado e interessante:

Tenho um diário em que vou escrevendo o que vou pensando e eu não controlo o significado daquilo que escrevo. Só controlo o significado daquilo que leio. Nesse sentido de significado, sou muito mais privilegiado como leitor do que como escritor. Como leitor é que digo o que isto significa para mim. Como escritor não faço ideia porque a escrita vai para outros. E no entanto falo essas duas línguas, todos nós falamos. Estou agora a falar consigo e não faço ideia do que está a ouvir, mas é esse o jogo que estou a jogar. O jogo torna-se angustiante quando eu tiver necessidade que o outro oiça aquilo que eu quero. Isto é uma impossibilidade absoluta, uma utopia que só vai gerar frustração porque não vai concretizar-se. A ideia de uma comunicação perfeita...[...] Falar é eu dizer uma coisa e a pessoa perceber outra.

Transpondo esta ideia de um objecto literário para um objecto teatral, pode-se dizer que o mesmo espectáculo (forma e conteúdo) pode ter tantas interpretações quantos espectadores.

Na minha opinião (apesar de, habitualmente, ter dificuldade em agir de acordo com ela), a mensagem que um criador pode querer veicular através de um objecto existe na mesma medida e é tão válida quanto as infinitas mensagens que os espectadores poderão apreender. Nem que seja pelo facto de que tanto o espectador como o criador jamais poderão confirmar a sua total correspondência.

Ou seja, tanto palavras de um texto, como espectáculos de teatro vivem da relação entre quem as diz e os faz e quem as ouve e os frui, respectivamente.

Estão, portanto, umas e outros sujeitos às diversas intenções e interpretações dos respectivos intervenientes, pelo que é impossível, chegar a um entendimento unânime sobre o seu significado.

2.5. As incumbências logísticas

A nossa ida para o Teatro São Luiz implicou, como estava previsto, algum trabalho de produção e de assistência do encenador (no sentido mais literal do termo).

Tendo em conta que se tratava de uma estreia e o espectáculo ainda estava em fase de criação, houve algumas questões logísticas que ajudei a resolver, como agendar ensaios e reuniões técnicas, disponibilizar alguns adereços para os ensaios e garantir que o local de trabalho estava em condições.

A dinâmica de realização destas tarefas normalmente era a seguinte: o Pedro lembrava-se de alguma pergunta e/ou pedido a fazer, transmitia-mos imediatamente durante o ensaio e eu, em regra de seguida, enviava um e-mail ou sms à produção do SLTM ou ao produtor Vítor Brotas, reencaminhando-os para o responsável adequado.

Isto aconteceu ocasionalmente até à estreia e tenho de admitir que, ao contrário do que temia, muito menos do que esperava (desde que aceitei estagiar como apoio à criação que me estava a mentalizar para a possibilidade de, por necessidade natural destes processos de criação, grande parte do meu trabalho ser tarefeiro, coisa que não veio de todo a acontecer).

Tal como referi, pontualmente tive a incumbência de facilitar a vida ao Pedro, tratando de questões logísticas mas este apoio resumia-se quase só a reencaminhar as suas necessidades e do colectivo à pessoa responsável.

Creio que isto se deveu a vários factores:

- Definição do meu interesse na realização do estágio
- Clareza do Pedro na direcção
- Elevada eficácia do Vítor na produção
- Reduzido recurso a cenografia e adereços
- Condições de criação/produção no São Luiz

Gostaria no entanto de deixar aqui uma breve memória descritiva, a título de exemplo, das tarefas deste cariz que desempenhei:

- Envio de emails à equipa com novos horários de ensaios;
- Envio de emails à produção a solicitar medidas da sala Teatro Estúdio Mário Viegas (TEMV);
- Envio de emails à produção do São Luiz a solicitar toalhas ou águas para os actores;
- Contactar a equipa de segurança do SLTM solicitando determinado acesso;
- Escrever em folhas A4 os nomes de possíveis adereços e elementos de cenografia;
- Disponibilizar alguns objectos pessoais para, numa fase inicial, substituir adereços;
- Ajudar a carregar colchões.

Julgo ainda ser importante salientar que, ao contrário do que se possa eventualmente esperar, este tipo de trabalho não aumentou com a aproximação à estreia. Pelo contrário: uma vez estando a “máquina oleada” a minha participação foi sendo cada vez mais apenas do âmbito da direcção artística do espectáculo.

2.6. Teste de aderência

No primeiro dia de ensaios no São Luiz fizemos aquilo a que eu gosto de chamar um teste de aderência às personagens.

Este exercício que o Pedro propôs consiste em, de forma improvisada, cada actor responder, em personagem, a questões colocadas por outro actor, que assume uma espécie de papel de psicólogo.

Os actores são colocados dois a dois e, à vez, vão respondendo a questões sobre o seu passado e o que pensam e sentem de determinadas situações. É importante responder como se a situação já tivesse passado, de forma a garantir uma espécie de atitude clara e distanciada face aos acontecimentos que, na realidade, são as cenas do texto.

Ao observar este exercício apercebi-me da dificuldade que pode ser, nalguns casos, ter um ponto de vista, enquanto personagem, sobre um determinado acontecimento, mesmo que se conheça bem a situação.

No entanto, achei muito útil para um conhecimento aprofundado do texto e para auxiliar a tal clarificação do tal ponto de vista da personagem, como uma espécie de análise de texto avançada ou de dramaturgia e de construção da personagem.

2.7. O artesanato

Ainda durante a primeira semana de ensaios no São Luiz, o Pedro pediu-me para escrever em folhas A4 o nome dos adereços e elementos da cenografia que ainda não existiam fisicamente mas cuja possibilidade de utilização ele queria experimentar.

Este conjunto de folhas serviu, durante um ensaio, como substituto de possibilidades de cenografia e adereços. O objectivo era tentar perceber até que ponto é que seriam necessários alguns elementos cénicos e como funcionaria em cena a manipulação dos mesmos por parte do actores.

Esta era uma questão importante do ponto de vista da encenação mas também da produção, uma vez que, se fosse de facto necessário recorrer a vários adereços e cenografia, era fundamental começar a produzi-los/adquiri-los atempadamente. No que à encenação diz respeito, esta pesquisa, apesar de rápida, foi fundamental para clarificar as dúvidas formais que o Pedro tinha sobre a utilização destes elementos: quais os adereços e dispositivos cénicos a usar e se a sua presença não iria contra a linha dramática que ele estava a explorar.

Com este ensaio, o Pedro percebeu que cénica, logística e ritmicamente não lhe interessava ter esses elementos em cena e na entrevista disse:

Mas formalmente não sabia bem o que é que podia ser. Tinha mais certezas, por exemplo, dramáticas, narrativas.

Neste espectáculo, cénicamente, não fazia ideia.

Por exemplo, não fazia ideia de que não íamos usar adereços, não fazia ideia disso. Isso faz-se com o trabalho depois. Aliás, tu chegaste a estar num ensaio onde nós experimentámos com adereços, com umas folhas a fingir adereços. Aí percebi: “Pronto, isto não vai dar, isto não é nada.”

Além disto, na estratégia de criação que o Pedro adoptou, a que chamarei “a regra é”, a ausência de cenografia e adereços acabou por ser um factor fundamental.

Nesta espécie de sistema eram lançadas, em alguns ensaios, regras para a improvisação (sempre a partir do texto). No caso, a regra era: não há adereços nem cenografia.

Esta opção pela atribuição de regras no jogo dramático dos ensaios acabou, naturalmente, por estar presente no resultado final pelo que, quando o espectáculo estreou, não havia recurso a cenografia nem adereços excepto nos casos pontuais a que o Pedro chamava - passo a redundância - “excepções”.

A exceção permitia, por um lado, não ficar preso de forma quase fundamentalista a uma lógica criada por ele e, por outro, poder destacar alguns elementos ou situações que contribuíssem para que a cena funcionasse melhor.

Além disto, um fenómeno interessante, que ocorreu durante a carreira do espectáculo, foi o de espectadores comentarem que alguns elementos ou opções (como a estátua ou a janela que desciam da teia em determinados momentos) pareciam não se encaixar naquilo que era a proposta do espectáculo.

Ao confrontar o Pedro com esta crítica, ele mostrou-me outra possibilidade: a de que, assumindo que compreenderam rapidamente as regras do jogo (leia-se espectáculo), alguns espectadores não encontraram sítio para encaixar a exceção, que fazia, ela própria, parte do jogo, portanto, parte da regra, ou seja, a regra era mais livre do que poderia parecer à primeira vista.

Aqui, surge uma das aproximações a Meyerhold e à sua ideia grotesco: “Uma obra humorística que reúne em si mesma, sem leis aparentes, os conceitos mais heterogéneos, porque ignorando os pormenores e jogando sobre a originalidade, retira somente o que lhe interessa ao seu prazer de viver, à sua ironia e caprichos em relação à vida” (Vasques, 2003, apud Hormingon, 108)

Este tema foi particularmente enriquecedor do ponto de vista do que é a encenação em teatro. Especialmente porque, mais tarde, ao entrevistar o Pedro, ele o abordou da seguinte maneira:

O que eu acho que acontece no teatro (que é uma especificidade da sua arte) é isto : quanto mais a forma estiver à vista - a mentira, o artesanato - quanto mais eu demonstrar a construção da ilusão, mais fundo se pode ir na ilusão. É um fenómeno que existe no teatro desde sempre que é: “Eu sei que aquilo é mentira e é por isso que eu acredito naquilo.”

No meu entender, quando o Pedro diz, “Eu sei que aquilo é mentira” está implícito o princípio da “convenção” de Meyerhold onde “o espectador não esquece por um momento que tem diante de si um actor que representa (...). É a mesma coisa com um quadro (...) e ao mesmo tempo experimentamos um sentimento de vida elevada e clarificada.” (Borie et al, 399)

Contudo, esta transcrição da entrevista e a regra de não haver cenografia nem adereços conjugam-se de forma particularmente interessante numa opção que o Pedro fez quanto à janela por onde Don Juan entra e sai na cena *Don Juan cria laços com uma família portuguesa*¹³.

Nessa cena, Don Juan refugia-se na casa de uma família portuguesa, entrando pela janela, representada cenicamente por uma janela real (a tal excepção à regra, que revela uma regra maior), que tinha sido usada na fuga da cena anterior (*Don Juan trai a sua pátria*).

A particularidade consiste no facto de Don Juan entrar na casa da família portuguesa atravessando “realmente”¹⁴ o elemento cénico janela mas, ao sair, mimar que o faz, uma vez esta já não se encontra lá (é retirada durante a cena).

Este momento do espectáculo consiste numa clara referência à mentira ou ao artesanato do teatro: ao invés de dizer “...isto é ketchup mas daqui a bocadinho já vai ser sangue.” ele está a dizer “apesar de já não estar aqui uma janela, eu estou a passar por ela”.

2.8. A fisicalidade

Terminada a primeira semana de ensaios, a equipa fez uma pausa de duas semanas devido à indisponibilidade de alguns actores e, antes de retomarmos o trabalho, o Pedro convidou-me a participar nos aquecimentos. Ou seja, além de observar o ensaio de

¹³ Ver lista de cenas – Anexo 4

¹⁴ Uso aspas uma vez que, com ou sem janela, se está sempre a falar de uma situação teatral, ou seja, uma representação

criação, eu poderia também integrar activamente os momentos de preparação física, que precediam cada ensaio.

Este convite teve um impacto particularmente positivo em mim, uma vez que me demonstrou a disponibilidade e interesse do Pedro em que eu estivesse o mais presente e integrado na equipa e no processo. Creio que foi o que acabou por acontecer, uma vez que os aquecimentos eram, de forma geral, momentos mais descontraídos e onde se criava um ambiente mais informal e próximo.

A estrutura do aquecimento era normalmente composta por uma primeira parte de aquecimento articular, resistência e força, seguida de uma parte mais técnica onde se praticavam competências de coordenação e agilidade.

Devido aos habituais constrangimentos temporais inerentes a um processo de criação de um espectáculo de teatro, a componente de aquecimento e preparação física foi-se reduzindo à medida que a data de estreia se aproximava.

Tanto quanto percebi esta foi uma cedência que o Pedro teve de fazer face à sua expectativa inicial, uma vez que, pelas características do espectáculo que tinha pensado - onde a artesanania do teatro seria uma componente forte e a constante presença de todo o elenco num espectáculo longo seria um desafio - era importante ter os actores preparados para cenas mais físicas e até com algum virtuosismo.

Ainda assim, esta preparação foi útil para alguns momentos (mais tarde destacados por elementos do público) como, entre outros:

- O salto pela janela com enrolamento, executado por Don Juan (Tonan Quito) na cena “Don Juan trai a sua pátria”¹⁵;
- A luta de espadas (assumidamente coreografada) entre Don Juan e Paco (Miguel Loureiro);

¹⁵ Episódio desenvolvido com mais detalhe no capítulo 2.13. Saltar pela janela

- A luta de espadas entre Don Juan e Octávio (Pedro Gil);
- A macaca, interpretada por Filipa Matta

Atrevo-me também a dizer que, além desta necessidade que o espectáculo tinha de ter actores fisicamente preparados e disponíveis, também o percurso pessoal do encenador, na minha opinião, terá contribuído para a opção pela realização de um aquecimento e preparação física aprofundados. Isto porque o Pedro Gil foi, durante muitos anos, atleta de artes marciais (karaté) e ainda é praticante regular de desporto .

Creio que a postura focada e disciplinada com que aborda o trabalho de criação - enquanto actor, dramaturgo ou encenador - é fortemente influenciada, obviamente não só mas também, por essa passagem pelas artes marciais: o Pedro chegava sempre a horas, tinha os ensaios organizados e preparados com bastante antecedência, tinha ideias muito claras sobre o que queria experimentar, lidava sempre tranquilamente com imprevistos, hierarquizava questões a resolver com facilidade, abordava todos os problemas de produção com seriedade mas sem descuidar o trabalho criativo e raramente dispersava nos ensaios.



Fig D – Filipa Matta a ensaiar a macaca. ©Estelle Valente

2.9. Cenografia e figurinos

Segundo Copeau:

(Q)uanto mais nua estiver a cena tanto mais a acção poderá fazer aí nascer os sortilégios. Quanto mais austera e rígida for, tanto mais a imaginação aí trabalha livremente.

É sobre o constrangimento material que a liberdade de espírito se apoia.

Sobre essa cena árida o actor está encarregue de tudo realizar, tudo retirar de si próprio.

O problema do actor, da interpretação, do *movimento íntimo* a trabalhar, da interpretação pura, é assim colocado em toda a sua amplitude.

Um palco nu e verdadeiros actores. (Borie et al, apud Copeau, 413)

Neste regresso à sala de ensaios do SLTM, da parte da manhã, além do treino físico, tivemos uma conversa sobre algumas intenções do Pedro quanto àquilo que seria a direcção artística a seguir.

Uma das coisas que abordou foi a sua vontade de se criar um cenário que representasse o mundo - um pouco como as crianças fazem num desenho - e não as cenas do espectáculo. Daí a sua escolha ter sido um telão azul - pendurado no fundo e nas laterais, ao nível e acima das cabeças dos actores - a representar o céu, e uma alcatifa bege/castanha - em toda a área do palco - a representar a Terra.



Fig. E – Actores no espaço cénico: tapete castanho a representar a terra e telão azul a representar o céu. Fotografia minha.

Esta escolha tem, no meu entender, uma justificação muito clara: a trama das relações que se estabelecem no espectáculo *Dom Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade* poderia ocorrer em qualquer tempo - não só nos séculos XVII ou XXI - e em qualquer espaço - não só em Espanha ou Portugal - uma vez que o mito do Don Juan é praticamente universal e as questões que levanta transversais a qualquer cultura. É, talvez por isso, um dos mitos mais abordados e estudados na literatura mundial:

A primeira necessidade sentida por quem deseje escrever uma dissertação sobre uma ou várias das (centenas de) versões do mito de Don Juan será a de justificar o interesse desse empreendimento perante um público leitor mais ou menos restrito, mais ou menos informado, que se interroga sobre o valor acrescentado

de mais um trabalho sobre este assunto, de tal forma explorado que restam dúvidas se não estará definitivamente exaurido.

Contudo, os textos sobre a personagem inventada no séc. XVII por Frei Gabriel Téllez, (...) não cessam de proliferar, (...) lançando novos olhares sobre obras há muito consagradas. O inegável fascínio do herói, (...) parece atravessar incólume séculos e culturas. (Correia, 2009)

Outra proposta do Pedro, que já referi anteriormente como o sistema de “a regra é”, foi a de pedir aos actores para, na fase inicial das improvisações, experimentarem fazer adereços, cenário e sons (sonoplastia) com o corpo e só depois começarem a encontrar excepções (brechas) onde pudessem entrar objectos. Isto levou a uma continuidade da aplicação da regra geral que definia, ela própria, regras e excepções: se, por exemplo, as espadas nos duelos são representadas pelos braços dos actores, a faca usada para esfaquear Don Juan, na cena final, é um objecto.

No que diz respeito aos restantes elementos da concepção estética do espectáculo - figurinos e maquilhagem - procurou-se, no seguimento do trabalho apoiado na ilusão “viva” (Brook, 111) ou “corrente”¹⁶ (Vasques, 51) e na artesanidade, criar figuras que, remetendo para a época da acção do mito tradicional, pudessem também representar o anacronismo da peça e acentuar o carácter teatral do espectáculo, onde actores representam personagens de géneros, épocas e condições socioeconómicas diferentes, além de objectos inanimados como moitas, sepulturas, cadeiras e máquinas.

¹⁶ Stendhal também se refere a esta ilusão como “imperfeita” (Borie et al, 293)



Fig. F – Don Juan e Paco “escondem-se” atrás de uma moita. Fotografia minha.



Fig. G – Filipa Matta (de costas), Miguel Loureiro e Raquel Castro (escondidos) compõem a Amorosa (máquina de realidade virtual). Fotografia minha.

2.10. Aqui e agora

No dia da conversa sobre cenografia, o Pedro também pediu aos actores que nos ensaios se lembrassem de tentar estar naquilo que se costuma chamar de “no aqui e agora”, ou seja, em relação com os colegas e com a cena, através dos objectivos da sua personagem, em vez de se apoiarem na ideia de que um dia haveria uma plateia cheia.

No seguimento deste tema e em conversa comigo, o Pedro referiu que não achava produtivo para um actor (e conseqüentemente para um espectáculo) agir num ensaio como se estivesse muita gente a assistir, isto é, projectando um dia de espectáculo com público, tal como fazer um espectáculo agindo como se não houvesse plateia.

No fundo, a atitude deve ser a de disponibilidade perante o que está realmente a acontecer: seja na contracena com os colegas num ensaio, seja incluindo a relação com os espectadores presentes na sala, em dia de espectáculo.

Esta postura parece-me fundamental para a noção - que o professor Luca Aprea referiu numa das aulas de Teorias Práticas do Corpo - de “actor que convoca” (por oposição à de “actor que se apresenta”).

Nas palavras do professor Luca, o “actor que convoca” é um actor que “se lança” (entrega-se, disponibiliza-se) no espaço e no tempo que existe entre ele e o público.

Para mim, o “actor que convoca” fá-lo exactamente porque, ao estar nessa atitude de disponibilidade (que o Pedro Gil solicitava aos seus actores), inclui o público nesse lugar espaço-temporal comum.

2.11. Exercícios

Continuando o trabalho de dramaturgia e criação de personagens, o exercício seguinte consistiu em, lendo o texto, deixar que as dinâmicas da cena contaminassem a forma de andar, evitando andares expressivos e parar de andar quando se fala.

Esta improvisação foi curiosa na medida em que revelou a relação (consonante e dissonante) entre motivação/emoção e velocidade: por vezes uma motivação ou emoção fortes podem corresponder a uma velocidade rápida ou o contrário.

Foi também interessante ver como, tendo a premissa do exercício em mente, os actores foram confrontados com uma maior consciência do seu andar e, talvez por isso, tenham sentido necessidade de andar mais. Isto obriga a apurar a consciência do que motiva a personagem a agir ou, por outras palavras, o que a move.

Outro exercício feito durante esta fase foi o da narração: todos os actores deveriam, quando assim o entendessem, ao invés de dizer o seu texto, narrá-lo. Sem citação e sem, naturalmente, recorrer ao discurso directo.

A narração deveria ser feita na 1ª pessoa e dirigida ao interlocutor, ou seja, ao actor com quem se contracena.

A solução encontrada pelos actores foi a de recorrer ao discurso indirecto, o que obrigava a uma reformulação do texto e, por isso, a um certo distanciamento que, a meu ver, proporcionou uma clareza na compreensão das intenções e das relações entre as personagens.

Na nossa breve passagem pelos estúdios da Tobis, onde ensaiámos 2 dias, o trabalho continuou a circular em torno da dramaturgia e da construção das personagens. Assim sendo, fizemos exercícios como se de análise de texto se tratasse mas sem recorrer ao famigerado “trabalho de mesa”.

O primeiro exercício consistiu em, sentadas frente ao Don Juan, as várias personagens responderem às perguntas “o que é que tu sentes pelo D. Juan?” e “porquê?”.

A particularidade deste exercício consiste no facto de tudo o que é dito pelos actores sê-lo como se toda a acção já tivesse decorrido, ou seja, eles deverão dizer o que sentem e porquê depois do fim da história. Ex: o Comendador D. Gonçalo (morto antes do

decorrer da acção) ou a monja Elvira (morta durante a acção) deverão dizer o que sentem já na sua qualidade de mortos.

No segundo exercício as personagens estavam dispostas num formato de tribunal onde

Don Juan era o arguido, uma personagem (à vez) o advogado e, as restantes, jurados.

Um a um os advogados interrogam, expõem e acusam o arguido, tendo como provas o guião e Don Juan, cujo objectivo é ser absolvido, defende-se da mesma maneira.

Em ambos os casos se esteve a fazer simultaneamente um trabalho de análise de texto, clarificação de intenções e linhas de força (de onde vêm as personagens em cada cena e o que pretendem nela) e de dramaturgia.

2.12. Um espectáculo light

Depois desta primeira fase de análise do texto, de alguma clarificação dos percursos das personagens e de identificação dos objectivos nas várias cenas, o Pedro e eu reunimos (conversa que infelizmente não registei) para eu poder tirar algumas dúvidas relacionadas com o trabalho que até aí tinha sido feito e colocar questões de fundo sobre a encenação do espectáculo.

Já abordei algumas dessas questões anteriormente mas uma das que mais impacto causou na minha maneira de olhar para a criação deste espectáculo e, talvez, do teatro em geral, foi a questão dos temas abordados em cena.

Na folha de sala do espectáculo no São Luiz¹⁷ refere-se que, na sua visita ao museu do Aljube, Pedro Gil “(...) deparou-se com os cinco Nãos do Estado Novo em letras garrafais: NÃO discutimos a pátria, NÃO discutimos a autoridade, NÃO discutimos a família, NÃO discutimos o trabalho e NÃO discutimos Deus.”

¹⁷ Ver anexo 2

Considerando aquilo a que tinha assistido nos ensaios até à data, pedi ao Pedro que comentasse a relação entre o trabalho que estava a ser feito - que classifiquei, de certa forma, “light” - com os temas que apareciam na sinopse do espectáculo e que eram claramente temas centrais na vida de um ser humano em sociedade.

Ao longo da sua resposta percebi que a minha percepção de que o rumo leve que o espectáculo parecia estar a tomar não era coincidente com a dele, uma vez que os temas tratados lhe faziam colocar questões profundas, relacionadas com o seu papel enquanto homem, cidadão, marido e pai, por exemplo.

Este foi provavelmente o primeiro momento em que fui confrontado com uma clara necessidade de acertar a minha percepção e compreensão do caminho que o espectáculo estava a levar com a do Pedro, se quisesse fazer um bom trabalho a ajudá-lo na encenação.

Mais tarde, durante a mesma entrevista, compreendi melhor: para ele o espectáculo que estávamos a criar era uma comédia porque, por um lado, qualquer acto teatral, no sentido em que é um acto de fingimento, é à partida rizível - porque o espectador está consciente desse fingimento:

...porque aquilo que acontece no teatro - isto é que é o mais engraçado - tudo o que acontece num palco, digamos num primeiro momento, é rizível. Porquê?

Porque é mentira: “Olha uma pessoa agora entra vestida de noiva (riso contido).

“Não é noiva, é um actor vestido de noiva (riso contido).” Dá vontade de rir.

“Olha, está a falar como se não tivesse decorado o texto (riso contido). Olha uma luz (riso contido).” Tudo o que está a acontecer em cena é, num primeiro momento, rizível.

E, por outro, porque, no seu entender, “...a vida é uma comédia no sentido em que viver é uma derrota e a única atitude menos humilhante perante a morte será rirmo-nos dela e,

no fundo, é nesse sentido que eu olho a para a vida. (...) A comédia humana é de rir, a nossa existência é riziável.”

Olhando para trás, a conclusão a que chego é a de que, independentemente da (des) adequabilidade do termo “light”, o espectáculo, apesar de ser uma comédia e, por isso, em muitos momentos, um espectáculo divertido, é um espectáculo com profundidade porque, na relação que estabelece com a vida (ver citação anterior) a comédia pode ser, para além de “cómica”, violenta, trágica, crítica, bela, etc. Não só pelos temas abordados, que, tal como referi anteriormente, só por si já lhe conferem uma perspectiva filosófica, mas também, porque a própria escolha de abordar estes temas em estilo cómico, tem implícita a partilha de uma atitude perante a vida.

Ao reler estas palavras, não posso deixar de encontrar novamente um paralelismo com a ideia de grotesco preconizada por Meyerhold, uma referência para o Pedro, em particular neste espectáculo: “...para além de o grotesco poder ser também trágico (...) ele pode igualmente ser considerado o triunfo da forma, sendo uma arte que se funda na oposição entre forma e conteúdo”. (Vasques, 109)

Arriscaria fazer a ponte entre esta dialéctica do grotesco e “os dois pólos da acção teatral: o mistério, a arlequinada. (...) São duas caras de um ser teatral único que deve saber, num só e mesmo instante, suscitar a alegria do riso e a alegria da transfiguração. A arlequinada dá a alegria do riso, o mistério a da transfiguração.” (Borie apud Tairov, 425)

2.13. Saltar pela janela

No fim de setembro começou o último e grande período de ensaios, sempre no São Luiz.

Nas primeiras semanas o trabalho consistiu, principalmente, numa pesquisa, onde foram experimentadas hipóteses de encenação.

A rotina habitual incluía aquecimento articular e preparação física, aquecimento vocal, repetição do texto e improvisações.

Como já referi, para além de uma expressão natural da sua própria maneira de estar e trabalhar, a preparação física era, para o Pedro, extremamente importante, não só para garantir que os actores aguentariam estar sempre em cena numa peça que ele previa longa mas também para se poder experimentar opções cénicas que incluíssem algumas habilidades físicas, coreografias e mesmo acrobacias.

O trabalho de preparação física era composto por corrida, flexões, abdominais, circuitos com exercícios de tonificação física e enrolamentos (cambalhotas) à frente e atrás e com salto.

Esta acabou por ser a única acrobacia que, apesar de todos termos praticado, só o Tonan aperfeiçoou para a realizar no espectáculo. Trata-se da fuga de Don Juan na cena *Don Juan trai a sua pátria* onde, num momento em que é perseguido, salta pela janela suspensa a cerca de 90 cm do chão tendo de aterrar do outro lado em cambalhota.



Fig. H - Cena *Don Juan trai a sua pátria*. Fotografia minha.

Todo o processo de experimentação, treino e ensaio desta “pequena” acrobacia foi surpreendente e impressionante para mim por vários motivos:

- Pela forma disponível e rigorosa com que o Tonan aceitou praticar uma manobra com algum grau de risco
- Porque, inicialmente, a opção pelo salto em cambalhota através da janela me pareceu insólita e de difícil concretização, já que a logística implicava que fosse colocado um colchão junto à janela para amortecer a queda, apenas durante essa cena, e que seria um momento fugaz no espectáculo
- Pela probabilidade de, num dos vários ensaios e 20 récitas, o actor se magoar ou estragar o cenário

Apesar de tudo isto, das várias vezes que pude observar o espectáculo, percebi que a dedicação ao salto pela janela compensou, já que se tratava de um momento surpresa com alguma espectacularidade e virtuosismo, provocando uma reacção no público.

Assim sendo, além de contribuir para uma opção de representação do acto teatral de forma despojada e artesanal (o actor faz), o salto acrobático servia também como prelúdio para uma desconstrução da ilusão teatral, já que, na cena imediatamente a seguir *Don Juan cria laços com uma família portuguesa*, o protagonista atravessa realmente a janela (já ao nível do chão) para entrar na casa da família mas, ao sair, mima essa acção, uma vez que o cenário já tinha sido retirado (a janela foi subida).

Na entrevista que deu à Gabriela Lourenço do São Luiz e que foi incluída na folha de sala do espectáculo, o Pedro afirma:

Quanto mais artesanal é a nossa forma de fazer mais longe sinto que conseguimos ir. Essa inocência da representação, o representarmos o que lá não está apenas com o que está lá., ao mesmo tempo que o público percebe uma outra coisa que ao mesmo tempo está e não está, continua a fascinar-me. (...)

Sou ator e para mim é fundamental este voto de fé na representação, ser capaz de representar uma história, viajar no tempo e no espaço, ser muitas coisas em momentos diferentes ou em simultâneo, falar com sotaque, fazer que morro, ser mulher, comunicar sentimentos, mimar uma faca agarrando com a mão o vazio da sua ausência.

2.14. A voz

No que diz respeito ao aquecimento vocal, regra geral dirigido pelo actor Miguel Loureiro, mas, por vezes, também pelo Pedro Gil, tratava-se de um momento igualmente interessante na medida em que pude observar e aprender alguns exercícios novos, mas principalmente porque, ao longo do decorrer dos ensaios e da temporada do espectáculo em cena, se tornou um momento de preparação, concentração e cumplicidade do elenco antes de entrar em cena.

2.15. Pontar e decorar

Uma das funções principais - pelo tempo que dediquei a ela - durante o estágio foi a de acompanhar e ajudar os actores com o texto, pontando e tomando notas sobre alterações no texto.

A execução desta tarefa foi extremamente surpreendente para mim. Inicialmente fiquei um pouco desanimado com a perspectiva de pontar o texto pois pareceu-me um trabalho repetitivo, pouco estimulante e sem contribuição artística (uma das expectativas que tinha para a realização do estágio era, de alguma forma, poder influenciar criativamente o processo artístico). Contudo, conforme o tempo foi passando, percebi que era uma tarefa desafiante, uma vez que implicava rigor, atenção, sensibilidade e assertividade

para perceber qual a medida certa entre dar tempo ao actor para procurar a palavra e soprar-lhe a deixa de forma a que se mantivesse um certo nível de concentração na cena. Por um lado, tive particular gozo no trabalho de ponto pelo facto de implicar atenção ao detalhe e concentração na cena mas também porque, por outro lado, ao ir conhecendo progressivamente as fragilidades que os actores tinham no seu texto, acabei por ficar com a sensação de estar a trabalhar em conjunto para as ultrapassarem. No fundo, ficava contente sempre que percebia que alguém do elenco tinha conseguido trabalhar o texto e já não cometia os mesmos erros. Senti uma certa cumplicidade.

A propósito disto, julgo ser importante reflectir um pouco sobre a temática da memorização do texto.

Deixando de lado as preferências sobre diferentes métodos de trabalho, que podem ou não defender a fixação mental das palavras que serão ditas, no caso deste espectáculo essa era uma etapa fundamental para o desenrolar dos ensaios.

Contudo, tive oportunidade de perceber que, mesmo para actores profissionais, com bastante experiência, foi difícil cumprir o plano previsto pelo que acabou por ser necessário dedicar alguns ensaios só a trabalhar a memorização, ou seja, a bater texto.

Esta necessidade reflectiu-se num ligeiro atraso do processo que, do que observei, teve algum impacto na criação do espectáculo, uma vez que reduziu o tempo dedicado às improvisações.

A este respeito gostaria de destacar, mais uma vez, o actor Tónan Quito, por ter sido um dos primeiros a decorar o texto, facto que ainda se torna mais impressionante devido à grande quantidade de falas que tinha e pelo rigor com que as decorou.

Já no espectro oposto, colocaria, pelo menos do que vi no decorrer deste estágio, o actor Miguel Loureiro, que foi um dos que mais tarde decorou o texto.

Contudo, apesar de, à partida, me identificar pessoal e profissionalmente mais com a postura do Tonan, que cumpriu o prazo previsto e revelava disciplina e rigor na sua abordagem ao texto, foi interessante observar a forma como o Miguel trabalhava, sem ter a certeza das palavras que tinha para dizer.

Pelo que pude observar, o Miguel possui um vocabulário bastante extenso e um conhecimento aprofundado de gramática, semântica e etimologia, por isso, apesar de durante grande parte do período de ensaios, com frequência, não saber as palavras exactas do texto, como tinha um conhecimento claro das suas intenções/ideias principais, actuava muitas vezes com recurso a palavras escolhidas por si.

Esta prática, pela minha experiência, habitual por parte dos actores quando estão inseguros do texto, era, no caso do Miguel, particularmente interessante pela sua riqueza e adequabilidade ao tom necessário - ele não se limitava a substituir o guião por palavras suas mas antes escolhia palavras que poderiam perfeitamente ser as do texto.

2.16. A regra é: vale haver regras

A fase inicial desta última temporada de ensaios no São Luiz foi, antes de os actores terem o texto totalmente decorado e se começar a definir e fechar as opções de encenação, preenchida em grande parte por improvisações.

Dia 28 de setembro foi feita uma improvisação da peça na sua totalidade, que serviu, não só como forma de continuar o trabalho de aproximação a um entendimento comum do texto, mas também, como ponto de partida para as improvisações seguintes, em geral apenas de partes.

Esta primeira improvisação tinha as seguintes directrizes:

- Todos os actores estão sempre em cena;
- Todas as cenas têm de ser feitas;

- O texto é improvisado;
- As narrações¹⁸ (ou canções) são lidas;
- Adereços criados de forma livre e criativa;
- Transeuntes não falam;
- Não é necessário passar pelo texto todo mas sim pelos objectivos;
- Apoiar a performance nas circunstâncias do presente: “Nós, aqui, a fazer a peça para estas pessoas (restante equipa) com estes actores”;
- Não trazer formas/inflexões de casa para a cena, jogar a cena no momento, aproveitando as nuances do dia;
- Jogar com o objectivo da personagem sempre em mente.

Nas restantes improvisações, seguindo o sistema “a regra é” já descrito, o Pedro procurou incidir o trabalho apenas numa regra por improvisação mas de forma cumulativa, ou seja, em cada improvisação havia mais nova regra.

Regras:

- Vale contracenar, ou seja, se o actor sabe o texto e os objectivos, pode jogar a cena sem constrangimentos;
- Vale narrar (usar discurso indirecto no passado);
- Não vale entrar em cena com a personagem já composta mas ir compondo a partir da situação;
- Vale usar o corpo e silêncios nas partes do texto que têm reticências;
- Vale encontrar zonas de conversa entre colegas e à partes;

Ao longo das improvisações, o Pedro ia dando indicações e clarificando, reforçando ou retirando regras. Por exemplo, a regra de ser possível narrar foi eliminada mas manteve-se a opção cénica resultante dessa regra que foi a de os actores poderem dizer o texto

¹⁸ Ver anexo 4

virados para a frente, ou seja, directamente para os espectadores, segundo aquele que o Pedro designava de “dimensão narrativa do jogo”.

Todas estas regras serviram, para mim, como uma aprendizagem do que é encenar, no sentido de propor, experimentar e seleccionar opções de cena, tentando responder à questão: “como é que vamos representar isto em cena, de forma a destacar um aspecto que me interessa?”.

Além disto, muitas destas regras contribuía eficazmente para a tal exposição da artesanidade e do artifício teatral que já referi e que o Pedro considera tocante e importante.

2.17. Feedback individual

Ao longo deste período de improvisações e de fixação do texto, houve também tempo e espaço para dois momentos de feedback individual. O primeiro no decorrer de performances individuais que cada um dos cinco actores (todos menos o Pedro) apresentou, a partir da pergunta “o que é para ti este Don Juan?” e o segundo, com os actores um a um, em que o Pedro destacou algumas qualidades e deu indicações quanto a opções a tomar.

Considero este momento importante do ponto de vista artístico e da direcção do espectáculo mas também como forma de manter os actores motivados e focados. Além disso, a forma como o Pedro dava retorno, encontrando sempre qualidades teatrais interessantes em todos os actores, serviu para eu reflectir sobre as noções de qualidade e defeito de representação. Ou seja, aprendi que se pode sempre tentar dirigir um actor, de forma a que as suas características individuais sejam um ganho para o objecto artístico.

2.18. Dar as notas a quem dá as notas

Ao longo das últimas semanas de ensaios, além de algumas ajudas pontuais relacionadas com cenário, figurinos, som e luz, a função que desempenhei com mais regularidade foi a de assistir aos ensaios corridos, tomar notas e transmiti-las ao encenador. No fundo o meu trabalho consistia em tentar verificar se o que acontecia no ensaio correspondia às direcções que o Pedro dava em reunião.

Este foi o trabalho mais desafiante de todos uma vez que, pelo seu teor muitas vezes subjectivo, é difícil opinar sobre um determinado momento teatral, em particular, o acto da representação.

Ou seja, se, por exemplo, um actor não cumprisse uma marcação, saltasse texto ou não se fizesse ouvir/compreender, essa seria uma falha objectiva, fácil de identificar. Mas se, por outro lado, a minha dúvida sobre a eficácia do tal momento fosse de ordem da interpretação, aí era muito mais complicado para mim tomar uma posição.

Além disto, era também desafiante distinguir entre o que melhor funcionava na minha opinião e o que servia ao espectáculo, tendo em conta a sua dramaturgia, estética, ritmo, etc.

Existiram naturalmente alguns casos onde eu não concordei com as opções do Pedro e, por achar que poderiam ser melhores, transmitia-as pois sabia que o meu trabalho passava por também questionar o dele. Posso dar, como exemplos, a cena *Don Juan esconde-se numa igreja e chama por Deus mas Deus não aparece* onde, para mim, não era claro que Don Juan estava a falar consigo próprio e não com Deus ou a cena *Don Juan e Mónica apaixonam-se e são assaltados na Avenida da Liberdade* onde, a meu ver, o temor de Don Juan por dar a mão a Mónica devia ser referenciado durante o momento em que ela lhe lê a sina e não antes, como acabou por ficar.

Ao longo deste processo, percebi que a minha maior dificuldade era perceber o espectáculo de forma mais sintética e menos analítica, ou seja, compreender as cenas na sua totalidade ou o espectáculo na sua globalidade, em vez de analisar a performance de cada actor, num determinado momento.

Para diminuir esta tendência, fiz um esforço para me distanciar - física e mentalmente - da performance dos actores e revia sempre as minhas notas antes de as passar ao Pedro, tentando garantir que eram pertinentes e não demasiado específicas.

2.19. Estreia e temporada

O espectáculo estreou dia 7 de novembro de 2018 e esteve em cena até dia 2 de dezembro, sempre de quarta a sábado às 21h e domingo às 17h30.

Durante este período assisti a cerca de 10 apresentações, em geral 2 vezes por semana, para poder transmitir ao Pedro as minhas impressões e ajudá-lo no seu trabalho ainda durante a carreira do espectáculo.

A este respeito, o mais enriquecedor foi testemunhar a forma como a presença do público numa sala influencia o espectáculo: tanto individualmente, ou seja, em cada espectáculo, como globalmente, ou seja ao longo dos vários espectáculos.

2.20. Encerramento e avaliação

Depois da temporada no Teatro São Luiz, reuni com o Pedro para encerrar a nossa colaboração no âmbito do Don Juan e fazer uma breve avaliação do meu trabalho.

Disse-me que, na sua opinião, a minha presença tinha sido fundamental e que, nesse sentido, achava que o estágio tinha cumprido a 100% o seu propósito para ele enquanto encenador e para o espectáculo.

Pedi-lhe que fizesse uma avaliação do meu contributo no que diz respeito à direcção do

espectáculo, concretizado nas notas que tomava e partilhava com ele após cada ensaio corrido ou r cita, e disse-me que em geral as considerou muito pertinentes uma vez que implicavam agir sobre o trabalho que estava a ser feito ou, pelo menos, reflectir e tomar uma posi o sobre um determinado tema.

Disse-me também que a minha presença o fez repensar o modelo de apoio   cria o que costuma pôr em prática, já que, habitualmente, a fun o que desempenhei   desempenhada por jovens recém-licenciados.

Aqui   importante referir também que, tal como tinha combinado comigo, o Pedro, tendo ganho apoio pontual da DGArtes para o espectáculo, pagou-me justamente pelo trabalho de apoio   cria o que desenvolvi ao longo de quase dois meses. Isto revelou, na minha opinião, não só uma atitude de generosidade e profissionalismo mas uma vontade de valorizar o trabalho artístico em geral (neste caso, representado pelo apoio   cria o) e o meu, em particular.

2.21. Itinerância

O Don Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade esteve também em cena no Porto, em Alcob a (onde fui assistir, também com o objectivo de dar retorno ao Pedro) e em Guimarães.

Em Alcob a foi particularmente interessante observar o impacto da mudança de sala, já que o espectáculo passou de um palco de dimensões relativamente reduzidas - Teatro est dio Mário Viegas - para um significativamente maior - Cine-Teatro de Alcob a João D'Oliva Monteiro. Isto provocou altera es est ticas, devido   adapta o do cenário, rítmicas e espaciais.

A outra alteração foi a redução da cena *Don Juan enriquece no youtube* que, na opinião do Pedro, tinha alguns conteúdos desnecessários para o espectáculo e que o faziam perder a tensão necessária.

O intervalo temporal entre os espectáculos a que assisti no São Luiz e, em particular, em Alcobaça, permitiu-me ganhar algum distanciamento, libertando-me dos detalhes da performance dos actores e ver o espectáculo mais como um todo, sentido de forma mais clara o tom cómico geral e a viagem que as personagens, em particular o Don Juan, fazem.

CONCLUSÃO

Quando me propus a realizar um estágio profissional, como forma de atingir o meu grau académico, tinha, enquanto meta ideal, a realização de trabalho de actor nalgum projecto ou colectivo, pelo que, quando a oportunidade de estagiar no apoio à criação do espectáculo *Don Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade* surgiu, fui obrigado a adaptar as minhas expectativas.

Apesar disso, foi para mim uma experiência artisticamente muito enriquecedora.

Tive oportunidade de acompanhar, em várias frentes, o processo de criação de um espectáculo profissional até à sua estreia dia 7 de novembro de 2018, numa das mais famosas salas da capital, o São Luiz Teatro Municipal e a sua apresentação em contexto de itinerância.

Aprofundei o conhecimento sobre um mito popular (o do Don Juan); assisti ao trabalho de leitura, reflexão, dramaturgia e criação de um espectáculo de 2h30, com um elenco profissional, que trabalha regularmente; pontei o texto; reflecti sobre o trabalho dos actores e discuti todo o tipo de questões que dizem respeito à encenação com o autor e encenador.

Além disso, testemunhei e contribuí para a construção de um objecto artístico que, não só reconheço como meritório, como me toca formal e pessoalmente.

De todo o processo, foi particularmente interessante analisar o texto, observar vários actores a trabalhar de diferentes maneiras e discutir com o encenador opções cénicas e a sua coerência dramaturgica.

Relativamente ao fazer teatral compreendi que a análise do texto pode ser grande parte do trabalho de interpretação; que as diferentes características de cada actor devem ser usadas de forma eficaz para um espectáculo; que pontar os actores é um trabalho

estimulante e que é fundamental manter a mente aberta e uma atitude de questionamento constante.

Em termos de conceitos, e fazendo já a transição para a realização deste relatório, toda esta experiência me fez reflectir e/ou pesquisar sobre: a figura da pessoa que apoia a criação (e, por conseguinte, do assistente de encenação e do encenador); sobre a análise de texto, o trabalho de mesa e a dramaturgia; sobre o trabalho de improvisação e sobre a ilusão e a artesanidade teatrais. A propósito desta última, testemunhei e confirmei o que Grotowski afirma: que é “decididamente teatral a transformação do actor de tipo em tipo, de carácter em carácter, de figura em figura, sob o olhar do público, de maneira *pobre*, utilizando apenas o seu corpo.” (Grotowski, 18)

Já no que diz respeito a uma aprendizagem mais filosófica, fui obrigado a reflectir sobre o gesto de criação artística; sobre a noção de objecto teatral no seu binómio forma e conteúdo; sobre o que é comédia e sobre as particularidades de ter uma perspectiva mais abrangente ou mais detalhada sobre as coisas.

Estagiar no espectáculo *Don Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade* permitiu-me contactar com um processo composto por reflexões, pessoas e situações que “contribuiu de maneiras indizíveis” para uma aprendizagem sobre aquilo que o Teatro pode ser.



Fig I - Imagem do cartaz do espectáculo. ©Mariana Silva

OBRAS CITADAS

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1997.

BORIE, Monique, et al. *Estética Teatral: Textos De Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

CORREIA, Rita de Oliveira. *Don Juan: o próprio, o outro e a fronteira: um estudo sobre identidades problemáticas*. Lisboa: Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras, 2009.

ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FROTA, Gonçalo. “Um Don Juan para o século XXI lisboeta”. *Ípsilon Público*, 2 nov. 2018.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Tradução de Rosa Macedo e J.A. Osório Mateus. Lisboa: Forja, 1975

HORTA, Bruno. “Qual a ligação entre Don Juan, Salazar e uma faca na Avenida da Liberdade?” *Observador*, 6 nov. 2018.

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade*. Lisboa: Colibri, 2004.

PERES, Cristina. “José Maria Vieira Mendes: Comunicar é isso mesmo: mal entendidos”. *Expresso online*, 21 jan 2017.

VASQUES, Eugénia. *O que é Teatro*. Forte da Casa: Quimera, 2003

ANEXOS

Anexo 1 - Biografia de Pedro Gil

Pedro Gil faz teatro desde 1999. Interpreta, escreve, encena e produz em nome próprio ou em colaboração com outros criadores e companhias.

Destacam-se os espectáculos *Homem-Lenda/2005*, *Mona Lisa Show/2008*, *Às Vezes as Luzes Apagam-se/2009*(cocriação Cláudia Varejão), *Enquanto Vivermos/2012*, *Sala Vip/2013*(texto Jorge Silva Melo), *Fausta/2014*(texto Patrícia Portela, cocriação Tonan Quito), *Casa Vaga/2015*(texto Rui Pina Coelho, cocriação Gonçalo Amorim, Raquel Castro e Rui Pina Coelho), *Terreno Selvagem/2016*(texto Miguel Castro Caldas, cocriação Miguel Castro Caldas e Raquel Castro), *Como Ela Morre/2017*(texto Tiago Rodrigues, cocriação Isabel Abreu, Frank Verduyssen, Jolente de Keersmaecker da companhia Belga Tg Stan e Tiago Rodrigues) e *Don Juan Esfaqueado na Avenida da Liberdade/2018*.

Enquanto actor colaborou com algumas das mais relevantes companhias e alguns dos mais relevantes criadores nacionais, tais como, Artistas Unidos, O Bando, Francisco Salgado, Gonçalo Waddington, Jean-Paul Buchieri, Letizia Quintavalla(Teatro Delle Briciole, Parma/Itália), mala voadora, Marta Carreiras, Mickael Oliveira, Miguel Loureiro, Mónica Calle, Nuno Cardoso, Rita Calçada Bastos, Romeu Costa, Rui Horta, Teatro Meridional ou Tonan Quito.

Interpretou textos de vários autores portugueses entre os quais, Al Berto António Patrício, Eugénio de Andrade, Fernando Pessoa, Fiama Hasse Pais Brandão, Gonçalo Waddington, Joana Bértholo, José Maria Vieira Mendes, José Saramago, Mariana Alcoforado, Michael Oliveira, Miguel Castro Caldas, Miguel Jesus, Patrícia Portela, Rui Guilherme Lopes, Rui Pina Coelho ou Tiago Rodrigues; e de vários autores estrangeiros entre os quais, Albert Camus, Arthur Miller, Chris Thorpe, Christopher Marlowe, Dimitris Dimitriadis, Georg Buchner, Heiner Muller, Henrik Ibsen, Judith Herzberg,

Luigi Pirandello, Marguerite Yourcenar, Mario Benedetti, Mark Ravenhill, Odon Von Horvath, Samuel Beckett, Sófocles, Susan Sontag e William Shakespeare.

Destacam-se na sua formação: o Bacharelato do Curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema |2001; o Full time acting program no The Lee Strasberg Theatre Institute em Nova Iorque|2002; a frequência da Licenciatura do Curso de Formação de Actores e Encenadores da Escola Superior de Teatro e Cinema|2006, o Seminário de Jovens Encenadores|2003 (Ministério da Cultura/IPAE /D. Maria II); e o Curso de Encenação de Teatro, Fundação Calouste Gulbenkian - Programa Criatividade e Criação Artística|2004

Em 2002 orienta uma oficina de teatro com reclusos da Ala G do Instituto Prisional de Lisboa.

Em 2009 dirige uma oficina na Culturgest em redor do texto *Coro dos Maus Alunos* de Tiago Rodrigues, dirigida aos participantes do projecto *Panos*.

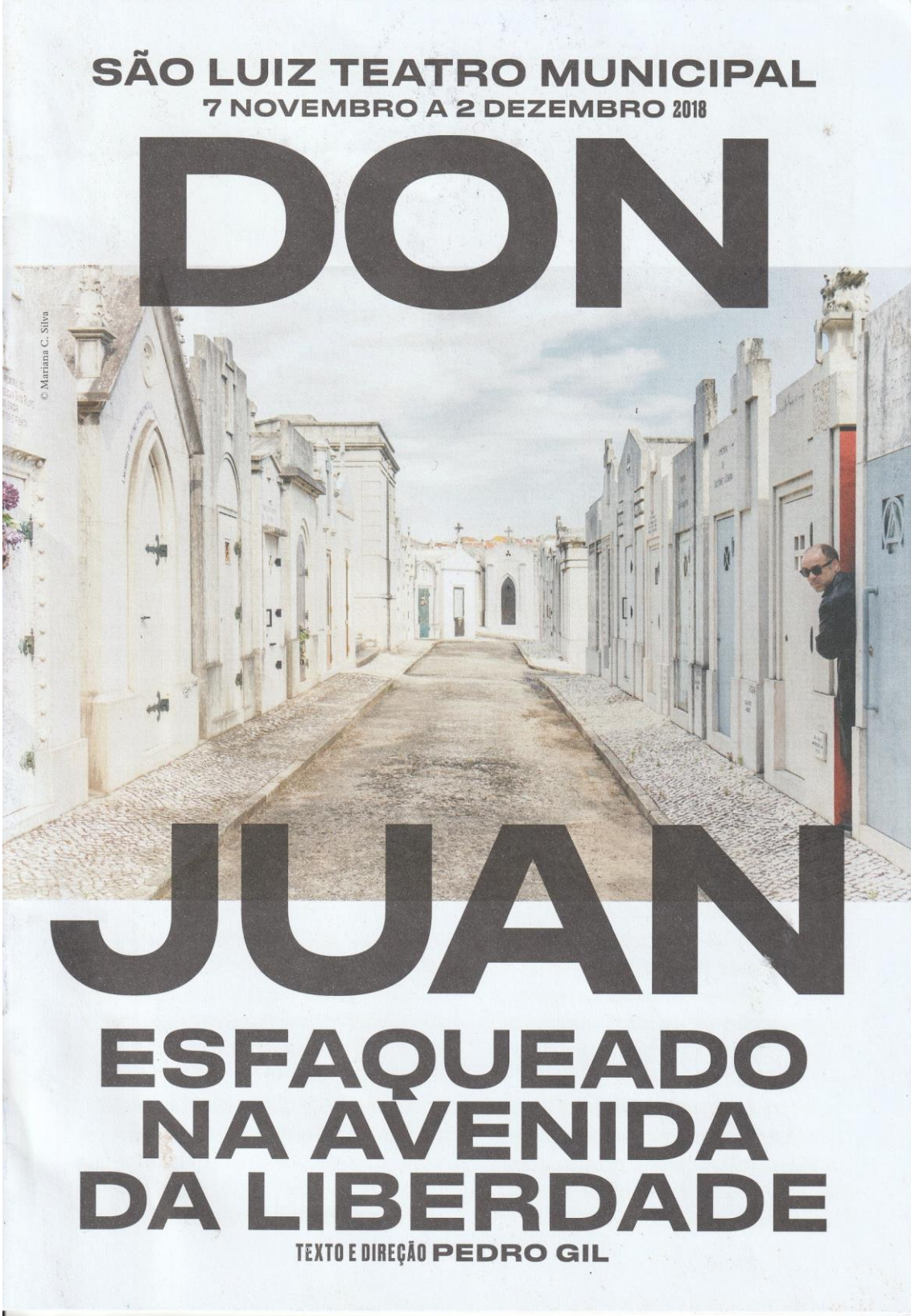
Em 2010 encena uma série de leituras de peças curtas inserida nas *Leituras performativas dentro e fora do São Luíz* no âmbito dos *Encontros De Novas Dramaturgias Contemporâneas* do Colectivo 84

Em 2019 inicia o projecto *Lições de Teatro*.

É associado da companhia Barba Azul que fundou com Ana Pereira em 2004 e que actualmente dirige com Raquel Castro e direcção de produção de Vitor Alves Brotas.

É artista associado d´O Espaço do Tempo.

Anexo 2 - Folha de sala do São Luiz Teatro Municipal



SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL
7 NOVEMBRO A 2 DEZEMBRO 2018

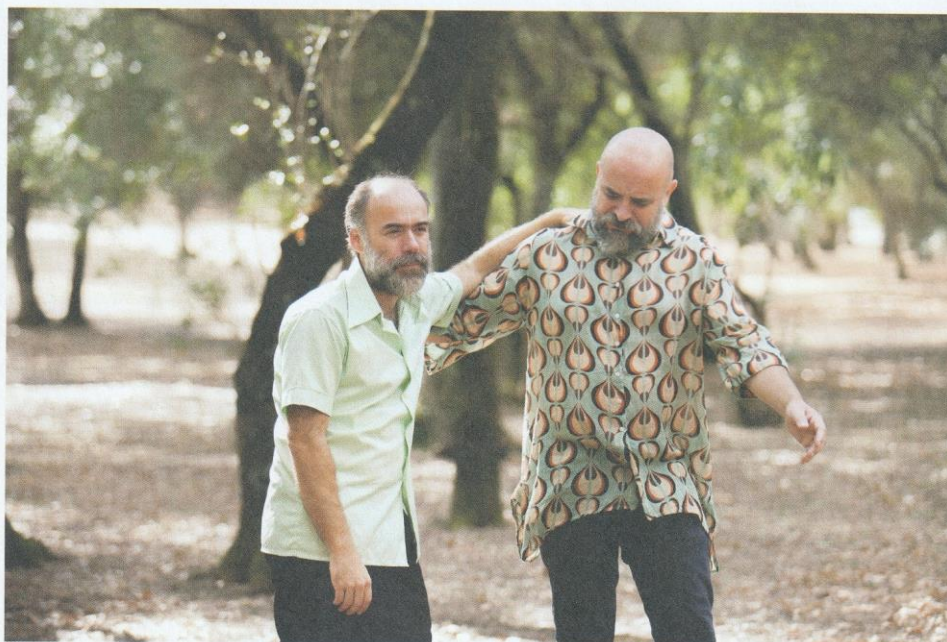
DON

JUAN

**ESFAQUEADO
NA AVENIDA
DA LIBERDADE**

TEXTO E DIREÇÃO PEDRO GIL

© Mariana C. Silva



© Mariana C. Silva

À conversa com Pedro Gil

A sinopse da peça diz que a ideia para este *Don Juan Esfaqueado na Avenida da Liberdade* surgiu durante uma visita que fez ao Museu do Aljube. Qual foi a relação?

Não sei, a ideia surgiu ali, quando visitei a antiga prisão do Aljube, onde o meu avô esteve preso durante a ditadura, ao olhar para aqueles cinco *nãos* do regime Salazarista: “Não discutimos a pátria, não discutimos a autoridade, não discutimos a família, não discutimos o trabalho e não discutimos Deus”. A minha atração pelo Don Juan é mais antiga. Creio que aqueles cinco *nãos*

iluminaram na minha cabeça o Don Juan que tinha para fazer. Talvez porque, pela sua condição de homem tipicamente solteiro, sem filhos, abastado, ocioso, herege e criminoso, Don Juan é uma figura que habitualmente questiona aqueles *nãos*, fá-lo é à maneira dele.

A ligação ao Museu do Aljube não vai mais além do que isso?

Agora que penso nisso, foi estranho olhar aqueles cinco *nãos* em exposição, ali suspensos no espaço de um museu como se pertencessem ao passado. Na altura não se podia discutir aquelas cinco palavras, hoje as circunstâncias mudaram e já as discutimos, mas não creio que as questionemos

realmente. Essas palavras são os pilares de qualquer Estado democrático. Sendo Don Juan um libertino é normal que a sua liberdade, mais tarde ou mais cedo, colida com o Estado. Aqueles *nãos* resgataram-me da memória o Don Juan e ajudaram-me a identificar nele uma modernidade, que não é só portuguesa, claro.

O que o atrai nesta figura do Don Juan?

Além das razões impossíveis de verbalizar ou mais íntimas, atrai-me porque sou um homem a caminho da morte, um animal em luta pela sobrevivência, uma pessoa à procura de um sentido para tudo isto. Quando o Don Juan bate à porta, a casa corre sérios riscos de ruir e soterrar as vidas que nela habitam. Don Juan é o perigo, o seu fim é o infinito. A graça é que Don Juan é uma personagem que questiona quem com ele se cruza no caminho, mas fá-lo sem essa intenção e, ao mesmo tempo, não sabe ser construtivo, pelo contrário, acaba sempre por deixar um rasto de destruição. Até podia ser um herói ao jeito do Robin dos Bosques, mas não teria a mesma beleza, a mesma profundidade e força e seria mais aborrecido.

Chegou a ir a Sevilha fazer a rota do Don Juan. Em busca de quê?

Estava de férias e há muito tempo que não ia a Sevilha.

Pensei que podia ser engraçado passar por lá antes de começar os ensaios, o que deu imenso jeito, porque assim a estátua do Don Juan acabou por fazer a revisão final do texto.

Foi inspirador?

Ver a estátua do Don Juan foi simplesmente frustrante, como sempre é quando vemos o filme do nosso romance preferido. Jamais o imaginei assim. Há que aceitar a visão do escultor, cada um faz com ele o que quer. Não há um Don Juan, a menos que considerássemos apenas o primeiro, mas se hoje falamos do mito é graças a todas as variações que dele se fizeram.

E aqui o que fez a este Don Juan?

Ao contrário do que é a tradição, este foge da estátua do comendador. A sua atração e o seu fascínio pela morte não superam o seu medo de morrer. Por isso foge, é um medroso, ou mais esperto se preferirem. Ao fugir da morte, Don Juan desmistifica-se, a morte é o ingrediente mais fundamental na cozedura do mito. De resto este Don Juan pertence ao grupo dos Don Juans que amam realmente. O que o distingue do resto das pessoas é que ama de forma cumulativa como se o seu coração fosse do tamanho do universo, mas fá-lo sem saber porquê, ele simplesmente é-o. É tão difícil conceber uma pessoa assim que



© Mariana C. Silva

o mais lógico seria considerá-lo um doente, ou sobre-humano, ou desumano. Sinto o Don Juan como um vírus, um dispositivo narrativo programado para perturbar a ordem estabelecida. Ao contrário de muitos outros Don Juans do cânone, este é muito ingênuo, o que o torna, a meu ver, ainda mais perigoso. De resto, tal como em quase todos os Don Juans, o mais importante não é ele, mas sim as personagens que com ele se cruzam, o que ele provoca nelas, o eco da sua ação. Ele é como uma tempestade que passa, os protagonistas são os estragos.

Sempre quis fazer uma comédia ou a peça acabou por se transformar numa comédia ao longo do processo de trabalho?

Acho que só sei fazer comédias, acho que apenas existem comédias, eu só vejo comédias. Comédia no sentido em que a vida é uma derrota da qual só me posso rir. Para mais estamos a falar de teatro, onde pessoas ao vivo representam o mundo em frente de outras pessoas, isso só pode ser comédia. A comédia é o gozo e ao mesmo tempo a celebração do humano, acho a comédia uma coisa bela e comovente, reconheço-lhe poesia.

O dispositivo teatral está bastante exposto na peça. Os atores desempenham vários papéis... Quis jogar com esse artifício?

Quanto mais artesanal é a nossa forma de fazer mais longe sinto que conseguimos ir. Essa inocência da representação, o representarmos o que lá não está apenas com o que está lá, ao mesmo tempo que o público percebe uma outra coisa que ao mesmo tempo está e não está, continua a fascinar-me. A representação é uma atividade ancestral não só na história da humanidade como na história da vida de cada um. Sou ator e para mim é fundamental este voto de fé na representação, ser capaz de representar uma

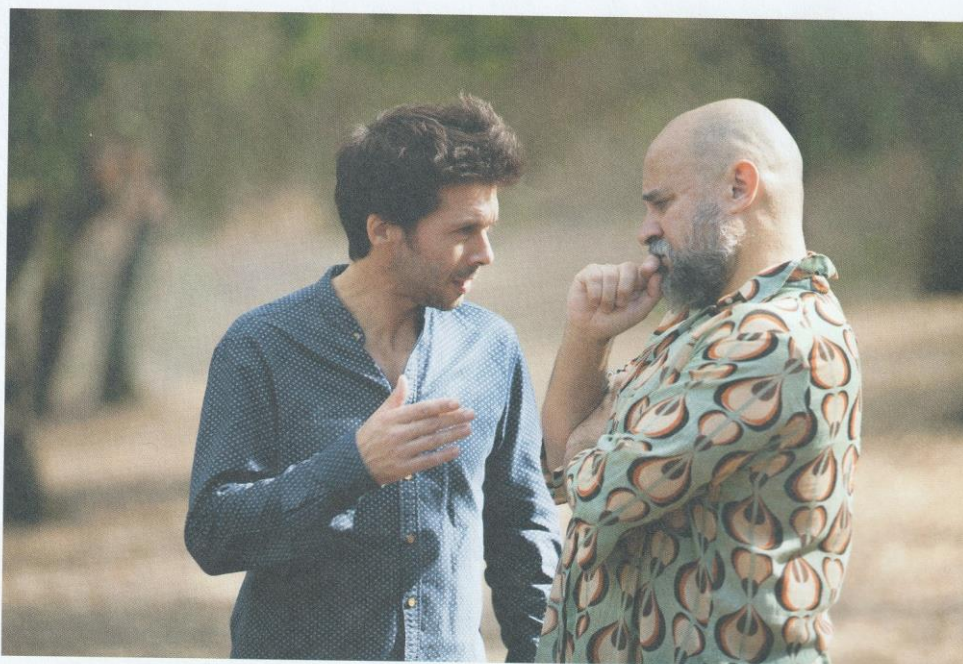
história, viajar no tempo e no espaço, ser muitas coisas em momentos diferentes ou em simultâneo, falar com sotaque, fazer que morro, ser mulher, comunicar sentimentos, mimar uma faca agarrando com a mão o vazio da sua ausência.

Ser ator, dramaturgo e encenador na mesma peça é confortável?

Sim, gosto de influenciar a cena de dentro com os meus amigos e colegas, gosto de a sentir de dentro. Estar de fora a orquestrar como um maestro não é para mim. Gosto de levar o gesto até ao fim, ter uma ideia e de construir uma experiência para outras pessoas. Liderar esse processo dá-me

© Mariana C. Silva





ganas e estar com outras pessoas, tornar-me interdependente delas, confiar nelas, perder o controlo e possibilitar que o resultado final extravase tudo o que pude imaginar, é muito bom, é não voltar para casa sozinho. Resta dizer que não sou eu o autor deste espetáculo, este espetáculo é o resultado de um processo colaborativo onde todos os artistas que nele intervêm aceitaram, num primeiro momento, o desafio de se deixar levar pelo meu ímpeto e guiar pela minha intuição, para depois abraçarem este projeto também como seu e por isso lhes estarei para sempre profundamente grato. Quanto ao ofício propriamente dito, para mim interpretar uma cena ou encenar uma cena ou

escrever uma cena é a mesma coisa, o que ilumina o escuro é o ator que sou.

Voltando ao Don Juan: este não vai parar ao Inferno mas vem parar a 2018. E é uma outra forma de inferno.

Costuma dizer-se que encenar um clássico é trazê-lo até nós. Pensei: “Ai é? Então vou literalmente fazer isso.” Primeiro trazemos o Don Juan de Sevilha para Lisboa e, depois, do século XVII para o presente, o que nos permite colocá-lo em situações novas. Brincamos com a ideia de que o futuro é supostamente melhor do que o passado, por todas as conquistas sociais e tecnológicas que alcançámos, mas ao Don Juan as

coisas continuam a correr mal, como aliás sempre correram, já no século XVII era assim. Don Juan sempre foi e será um marginal.

Mas este Don Juan acaba a pregar a fé da mentira, coisa dos dias de hoje...

O perigo do elogio da mentira atrai-me mais no sentido em que a mentira é uma das componentes mais fascinantes e determinantes na construção da nossa identidade e felicidade. Sou fascinado pela mentira. A mentira está aí para durar e acho que o seu potencial é incrível, sempre foi, quer para fins moralmente condenáveis, como para fins tidos como nobres. Voltando ao meu avô, por exemplo, ele mentiu quando foi

torturado, mentiu para não trair os seus ideais. Depois interessa-me a mentira enquanto componente do ato teatral, e claro enquanto dimensão intrínseca a qualquer objeto artístico. Toda a arte é em certa medida um embuste, uma fraude, espero que consigamos enganar uns quantos com este Don Juan.

*Entrevista realizada em outubro 2018,
por Gabriela Lourenço / Teatro São Luiz*



© Mariana C. Silva



© Mariana C. Silva

7 novembro a 2 dezembro
teatro
estreia

DON JUAN ESFAQUEADO NA AVENIDA DA LIBERDADE

PEDRO GIL

Quarta a sábado, 21h; domingo, 17h30
Sala Mário Viegas; m/16
Duração: 2h30 com intervalo
€12 **com descontos**



CONVERSA COM
OS ARTISTAS

domingo, 18 novembro

Texto e Direção artística: Pedro Gil; Interpretação: Filipa Matta, Miguel Loureiro, Pedro Gil, Raquel Castro, Rita Calçada Bastos e Tónan Quito; Desenho de Luz: Daniel Worm d'Assumpção; Cenografia e adereços: Pedro Silva; Figurinos: Catarina Graça; Maquilhagem: Jorge Bragada; Direção de produção: Raquel Castro; Produção executiva: Vítor Alves Brotas; Apoio à criação: Diogo Andrade; Encadernação do adereço livro: Filipa Matta; Modelação do rosto da estátua: Rute Reis; Participação na residência artística: Miguel Castro Caldas; Apoio à execução de cenário e adereços: Fernando Gil; Carpintaria: Thomas Kahrel; Assessoria de imprensa: Helena César; Fotografia de cena: Mariana C. Silva; Registo vídeo: João Gambino; Design: Joana Tavares; Residência: O Espaço do Tempo, Companhia Olga Roriz; Apoios: Forum Dança, Ginásio Clube Português, Oficina do Cego, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Nacional São Carlos; Patrocínios: Bispos - Joaquim Augusto Bispo, Écranvia, Luis Lemos Cabeleireiros; Agradecimentos: Diogo Mesquita, Gisella Mendoza, João Sebastian, Manuel Leitão, Nuno Rebelo, Otilia Andaluz

Coprodução: Barba Azul, Teatro Municipal do Porto, Centro Cultural Vila Flor e São Luiz Teatro Municipal

Don Juan Esfaqueado na Avenida da Liberdade é um projeto financiado pelo Governo de Portugal / Ministério da Cultura / Direcção-Geral das Artes

SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL Direção Artística Aida Tavares Direção Executiva Joaquim René Assistente da Direção Artística Tiza Gonçalves Programação Mais Novos Susana Duarte Adjunta Direção Executiva Margarida Pacheco Secretária de Direção Soraia Amarelhinho Direção de Produção Mafalda Santos (Directora), Andreia Luis, Margarida Sousa Dias, Tiago Antunes Direção Técnica Hernâni Saude (Diretor), João Nunes (Adjunto) Iluminação Carlos Tiago, Nuno Samora, Ricardo Campos, Sara Garrinhas, Sérgio Joaquim Maquinistas António Palma, Cláudio Ramos, Paulo Lopes, Paulo Mira, Vasco Ferreira Som João Caldeira, Gonçalo Sousa, Nuno Sáias, Ricardo Fernandes, Rui Lopes Vídeo João Van Zelst Manutenção e Segurança Ricardo Joaquim Direção de Cena Marta Pedrosa (Coordenadora), José Calixto, Maria Tavora, Ana Cristina Lucas (Assistente), Rita Talina (Camareira) Direção de Comunicação Elsa Barão (Directora), Ana Ferreira, Gabriela Lourenço, Nuno Santos Bilheteira Cristina Santos, Diana Bento, Renato Botão

TEATROSAOLUIZ.PT

EGEAC

Anexo 3 - Entrevista a Pedro Gil

Entrevistei o Pedro Gil na quinta-feira 20 de junho de 2019, numa bar do Largo da Anunciada. Tínhamos ido ver o exercício final dos alunos do 3º ano da licenciatura em Teatro da ESTC, no São Luiz, e jantámos na Travessa do Forno, atrás do D. Maria. Só falámos de Teatro.

Uma vez que nas entrevistas e artigos que li se falava principalmente sobre o contexto e os conteúdos do espectáculo, tentei debruçar-me, de forma a servir o propósito deste relatório, um pouco mais no seu percurso e olhar como encenador, indissociável, evidentemente, da pessoa curiosa que sempre foi e, em particular, do actor que é.

Diogo Andrade: Tu tens, digamos assim, mais percurso como actor do que como encenador, apesar de, nalgumas entrevistas, dizeres que escreves e encenas como actor que és. Mas, enquanto actor, de que forma é que tu sentes que as pessoas todas com quem tu trabalhaste influenciaram o teu trabalho como encenador? De que forma ou formas é que a tua experiência com vários encenadores contribuiu para tu seres encenador, para tu encenares? Podes dar exemplos, se quiseres...

Pedro Gil: Contribuiu de maneiras indizíveis. Contribuiu porque a minha prática teatral inicia-se como actor e, portanto, é enquanto actor, dirigido por outros encenadores, que eu começo a mexer nesta matéria que é o teatro.

Portanto, tudo aquilo que eu fiz com os outros encenadores influencia, directa ou indirectamente, aquilo que eu faço.

Paralelamente é, de todas as influências, talvez a mais forte, a par do curso que fiz com os *Third Angel* – um curso, de facto, de criação e encenação – portanto esse também consegue competir com isso.

Tudo o que eu fiz com os outros encenadores, como actor, eu roubei e roubo e, portanto, aproprio-me, transformo - às vezes de forma consciente outras de forma inconsciente. E,

nesse sentido, posso dizer que o trabalho que eu fiz como actor para o João Brites, o trabalho que eu fiz como actor para o Silva Melo, os trabalhos que fiz como actor para o Tiago Rodrigues, os trabalhos que fiz como actor para o Jorge Andrade – estes em grande medida – influenciam.

Tiro muito dessas experiências para o meu trabalho, como também tiro com o Tonan Quito, Gonçalo Amorim, com os Stan, com a Monica Calle...

Trabalhar com um encenador diferente é trabalhar com um processo diferente, com uma estética diferente, às vezes com uma ética diferente, com modos de trabalhar diferentes, com processos diferentes, é... São experiências completamente diferentes e, portanto, acho que seria um disparate não aproveitar essa riqueza ou, se calhar, até uma impossibilidade. Isso acontece naturalmente. Acontece naturalmente...não sei...

D.A.: Consegues dizer - se calhar algumas coisas já foram há muito tempo ou são muitas coisas – um ou dois ou três marcos? Por exemplo: “eu, quando estava a trabalhar com...uma das coisas que se tornou claro para mim foi...”

P.G.: Sim, posso dar vários exemplos: por exemplo o João Brites é uma pessoa que questiona a experiência teatral de raiz. Pensa a experiência teatral do zero. Isso é uma coisa que me influencia desde sempre, ou seja, é uma pessoa que tem de pensar: “o público vai entrar para esta sala e vai...parou. É numa sala? Ou é cá fora”; “o público está sentado, então...parou. Está sentado ou está de pé?”.

O Brites é uma pessoa que questiona a experiência teatral em todas as suas possibilidades e vertentes e, portanto, isso é uma coisa que me está no A.D.N. desde aí, esse questionamento daquilo que o espectáculo pode ser - uma espécie de dúvida metódica - e que eu também tenho como personalidade. Eu sou aquele tipo de pessoa que quando tem de pintar o céu tem que experimentar os azuis todos...e vá lá que já decidiu que era azul se não tinha de experimentar as cores todas...(risos). Naturalmente

eu sou assim. Depois, obviamente, tenho mecanismos, já com o envelhecimento, que me permitem não ser sempre estúpido dessa maneira.

Depois, sei lá, o Miguel Seabra, por exemplo, uma coisa importante é a ideia de aquecer uma lógica. Tive vários ensaios com o Miguel em que o importante não era definir uma coisa ou a marcação de uma coisa mas o definir uma lógica. Se a lógica estiver certa...quase como uma espécie de marcação à zona em vez de uma marcação homem a homem.

Isso, sendo o teatro uma arte de reinterpretação a cada noite, é uma coisa importante. É uma ferramenta que pode ser muito útil: a ideia de aquecer uma lógica e não de repetir determinado procedimento.

Uma das coisas que aprendi com o Silva Melo, por exemplo, é olhar para a análise de texto como uma escola de interpretação. Considerar que a análise de texto já é, em si mesma, uma escola de interpretação, uma escola de actor. Se souberes analisar um texto já estás muito perto de conseguir fazer o trabalho.

Com o Tiago Rodrigues fazer uma cena dramática ao mesmo tempo que a narramos, portanto, a dimensão narrativa da representação é uma coisa, por exemplo, que para mim é muito forte no Tiago.

No Nuno Cardoso há vários exercícios, por exemplo as improvisações em oposição ou também uma do Nekrosius – o apoio na acção física – também são coisas muito úteis.

Com o Luca Aprea, o apoio na acção física...

Com os Stan a ausência de ensaios, de representação prévia à estreia, põe-te numa zona de descoberta e de escuta do outro necessariamente diferente e única. Nada comparada com tudo o resto.

São coisas que: umas aprendi com eles, ou experimentei pela primeira vez com eles, ou sistematizei com eles mas já tinha vivido antes mas não tinha percebido...

Todos eles... muitas pessoas estão a fazer a mesma coisa de maneira diferente, outros estão a fazer...

O Jorge Andrade, por exemplo, a importância da forma na emoção. A forma é muito importante, a forma pode ser emocional...

Coisas assim...

D.A.: E tu consegues dizer se nas tuas encenações, colaborativas ou não, tens alguma espécie de linha, se há algum traço teu, alguma coisa que tu normalmente procuras fazer nas tuas encenações? “Normalmente nas minhas encenações tento ter determinados elementos ou ter algo neste processo”. Há assim alguma coisa que seria uma constante nas tua encenações?

P.G.: A única constante sou eu, a minha pessoa, a contaminar esse mundo, esse espectáculo, essa encenação, essa criação. E eu diria que o questionamento daquilo que o teatro pode ser é a minha grande questão - o que é que o teatro pode ser. Eu não sei o que o teatro é...portanto...questionar o que ele pode ser.

Cada nova inventiva é no sentido de uma nova tentativa de descobrir o que é que ele pode ser.

E nessa pergunta, “O que é que o Teatro pode ser?”, arrasta consigo coisas obviamente que vêm atrás. Então: o que é que esta experiência teatral vai ser, o que é que ela pode ser, o que é que ela tem de ser, o que é que faz sentido que seja?

A pergunta que está por trás é essa, de resto, aquilo que depois as coisas têm em comum, se têm, é porque acabam por ter, não só pela minha personalidade, que puxo para aí - Freud explica - pela minha pessoa, pela minha identidade, que nasci aqui, neste tempo e tem a minha vida, a minha experiência de vida.

Depois eu posso é, em retrospectiva, identificar ingredientes que são comuns, coisas que são comuns. Uma das coisas que é comum é, obviamente, a representação: como é que

se representa, a ideia de representação. Mas, no fundo, isso está atrás de, vem arrastado pela pergunta "O que é que o Teatro pode ser?". Como é que se representa, em cena, a vida, o mundo, o que é que é representar, como é que se representa. O próprio acto de representação como é que ele é? Questionar isso.

Isso é uma coisa onde eu, naturalmente, faço incidir o trabalho. Ou como é que se contam histórias, ao vivo? De que forma é que a narrativa pode acontecer? Existir? De que formas é que se podem contar histórias ao vivo? Acho que é sempre uma questão. De que forma é que a narrativa acontece? Seja ela de que ordem for. Por exemplo são coisas comuns que têm acontecido.

D.A.: Tens alguma metodologia que, de alguma forma, repitas? Ou normalmente fazes as coisas de forma sempre diferente, nas tuas criações?

P.G.: Nas minhas - agora não posso falar daquelas que fiz em co-criação - nas minhas só - nas outras é sempre de comum acordo - nas minhas o que costuma acontecer é: há pontos de partida, há um ímpeto, umas ganas, uma ideia, várias ideias de várias ordens, em que eu acho que tenho qualquer coisa para fazer.

A seguir a isso segue-se uma fase de experimentação, de exploração, de pesquisa. Com e sem actores: eu sozinho, com actores, com o que eu puder... tudo é possível. Eu invento esses mecanismos de pesquisa e é criar e é procurar.

A seguir, normalmente, há uma fase de escrita - nos processos em que eu escrevo, e muitas vezes isso acontece (já aconteceu não escrever mas a maior parte das vezes escrevo) – isso é outro momento. Mas em que a escrita é mais uma etapa da criação.

Não é: fica um guião e temos de o seguir – é mais uma etapa.

E a seguir há a última etapa, digamos assim, que é uma etapa de construção do espectáculo, propriamente dito, com todas as componentes do espectáculo, a par e passo.

Há quatro etapas muito assim soltas mas, no fundo, eu diria que são comuns a toda a gente, quer dizer, há uma ideia, há pesquisar...

A diferença, às vezes, das pessoas, é que às vezes escrevem antes de pesquisar com os actores. Eu sou actor e também sou encenador e também escrevo portanto eu, podendo, gosto de pesquisar ainda antes de escrever ou ao mesmo tempo.

Isso é um privilégio que eu gosto de ter, é uma opção: posso escrever.

Mas normalmente, quando eu digo que escrevo enquanto actor ou enceno enquanto actor, tem que ver com: “O que é que eu, como actor, posso escrever que um dramaturgo ou que um encenador ou que um romancista não pode escrever?” “O que é que só eu, como actor que sou, posso escrever?” Deste ângulo, enquanto fazedor de teatro.

O Chaplin realizava enquanto palhaço que era. Os guiões, a posição da câmara, a edição, o argumento, serviam o palhaço que ele era. Ele realizava enquanto palhaço. O palhaço não servia o realizador que ele era – era ao contrário – e, portanto, a escrita da cena é feita depois do gag estar pensado, montado e experimentado. Ele tem um gag que tem de fazer: está numa prisão, entra-se com sal e cocaína e, de repente, aquilo troca-se e o coiso de sal é cocaína. O guião vem depois do gag, que ele, como actor, imagina.

D.A.: Neste último caso, do Don Juan, tiveste a ideia de fazer o Don Juan e depois veio o texto ou vieram os actores?

P.G.: Depois há um problema aí, não é? Que é: eu tenho que avançar um bocadinho, eu tenho que fazer alguns exercícios. Quando eu estou a fazer pesquisa, há uma pré-pesquisa que eu tenho de fazer sozinho – essa parte dessa pesquisa também são alguns exercícios de escrita, por exemplo – onde eu testo um bocado os materiais em várias direcções, para garantir que não estou a meter a pata na poça, para perceber que actores

preciso, com que idades, com que sexos e em que quantidade. Faço uns exercícios, acho que estou certo, acho que é por ali e faço um convite.

Portanto, eu não avanço para seis actores – três homens, três mulheres, com 30, 40 e 50 anos – eu não avanço para uma configuração de uma equipa sem achar que é por ali. E portanto eu tive de experimentar o material um bocado antes. Mas não escrevi a peça.

Escrevi, fiz exercícios de estrutura, de personagem...nem sei o que é que fiz mas fiz exercícios de escrita, de concepção, para perceber. Estiquei a história para vários sítios, as ideias que tinha para várias direções, baralhei várias vezes, fiz vários cocktails, embebedei-me com eles e percebi “ok, acho que é por aqui” e depois arrisquei. Depois de escrever a peça podia não ter dado, é sempre um risco em cada produção, que é perceber-se a certa altura “afinal isto é um monólogo” e os outros cinco actores vão à vida.

Como é que isso se faz eu não sei mas, pronto, ainda não tive nenhum acidente desses, ainda não me aconteceu ainda...por acaso aconteceu-me em todos os outros projectos, não em número de actores, mas, no momento em que eu comecei a ensaiar, achava que o espectáculo ia ser outra coisa daquilo que foi.

No Don Juan já não. No Homem-Lenda, no Mona Lisa...por exemplo, eram dois espectáculos onde eu achava que o espectáculo era outra sinopse, era outra história, era outra coisa. E, uma semana antes, percebo “não vai ser” e começo a trabalhar noutra coisa e os actores bateram certo.

D.A.: A sensação que eu tenho em relação ao Don Juan é que tu já tinhas muita coisa definida quando partimos para os ensaios, se bem que eu entrei depois da residência que fizeram.

Podes comentar isto: esta ideia de já teres muita coisa definida na tua cabeça?

P.G.: Quer dizer, tenho muita coisa definida no sentido em que a pesquisa dramaturgica estava maioritariamente feita. Os pontos de partida, as ideias para o espectáculo estavam conceptualmente, racionalmente, fortes, definidas e depois há uma fase de experimentação para testar essas ideias/encontrar outras.

O que aconteceu, por exemplo, na residência que fizemos foi: eu tinha um alinhamento narrativo em que três cenas foram ao ar e vieram três cenas novas, foi a única coisa que foi novo. Mas não as tinha escritas, tinha a descrição, tinha ideia de que a narrativa ia por ali.

E depois tinha coisas para testar formalmente.

Mas formalmente não sabia bem o que é que podia ser. Tinha mais certezas, por exemplo, dramaturgicas, narrativas. Neste espectáculo, cenicamente não fazia ideia.

Por exemplo, não fazia ideia de que não íamos usar adereços, não fazia ideia disso. Isso faz-se com o trabalho depois. Aliás, tu chegaste a estar num ensaio onde nós experimentámos com adereços, com umas folhas a fingir adereços. Aí percebi: “Pronto, isto não vai dar, isto não é nada.”

Eu não sabia como é que íamos representar o mundo em cena, isso eu não sabia. Tinha uma ideia narrativa. Não sabia como é que se ia representar as cenas. Não tinha ideia de representação, por exemplo. Representação pesquisei-a na residência. Tinha ideia da narrativa, isso tinha, mas, pronto, isso é a parte da historinha que era, no fundo, importante despachar para poder vir o resto.

D.A.: Uma das coisas que tu referiste em entrevistas é esta questão do despojamento - estão os actores em cena, com um cenário reduzido, com poucos adereços - como uma espécie de ode, uma espécie de elogio ao trabalho do actor. Havendo muito pouco, o actor vai-nos transportar para um universo, para um mundo.

Podes comentar um pouco esta escolha? Teres seis actores em palco com um cenário que é um tapete e um céu, com alguns adereços escolhidos cirurgicamente e sem mais cenografia para além disto. E depois também a questão da maquilhagem.

P.G.: Eu acho que no teatro acontece um fenómeno, ao contrário do cinema ou da escrita: a escrita é uma arte conceptual, são conceitos, é uma abstracção que tu é que processas na aplicação que tens cá dentro, lês aquelas palavras e processas e o cinema é uma arte imersiva.

O que eu acho que acontece no teatro é isto (que é uma especificidade da sua arte): quanto mais a forma estiver à vista - a mentira, o artesanato - quanto mais eu demonstrar a construção da ilusão, mais fundo se pode ir na ilusão. É um fenómeno que existe no teatro desde sempre que é: “Eu sei que aquilo é mentira e é por isso que eu acredito naquilo.” Do que o mecanismo oposto, que é: quem está a em cena a esconder-me que aquilo é mentira, tentar à força enganar-me e eu, de fora, vejo que aquilo falso e, logo, não consigo entrar na ilusão. No teatro, o que funciona, o que parece ser inerente à própria poética do teatro, é isso. Eu sinto isso como espectador. E qualquer pessoa, desde as cavernas até hoje, sente isso. Tem muito mais que ver com o avô, na caverna, pegar num bocado de madeira e fazer um búfalo e em, contra luz, com a luz da fogueira, aquilo de repente ser um búfalo e os miúdos ficarem todos excitados com aquilo. Eles excitam-se, entusiasmam-se e emocionam-se com aquilo parecer ser tão verdade, sendo que eles sabem o que é que está ali por trás. Viram o artifício antes. E, portanto, mais do que uma ode ao actor, seria uma ode...

D.A.: ...ao teatro?

P.G.: ...à ilusão. À ilusão teatral. Que é uma ilusão assente...Não é uma ilusão da magia ou uma ilusão do cinema. É uma ilusão do teatro. A ilusão do teatro tem esta característica para mim: “Olá, boa noite, isto é ketchup mas daqui a bocadinho já vai ser

sangue. Parece impossível, mas é verdade. A brincar, a brincar, o ketchup vai ser sangue. Até já.” E é isso que o teatro faz.

É mais um elogio ao teatro mas, quer dizer, em última análise eu tendencialmente faço isso. Não é um elogio no sentido “Estou aí com uma missão de elogio”. É, simplesmente, para mim, a zona do teatro. É onde ele vibra para mim. Eu não estou a tentar, no fundo, fazer um elogio. É como se o António Lobo Antunes estivesse a tentar elogiar a literatura ao escrever o romance que escreveu. Não: para ele literatura é aquilo e, para mim, teatro é isso. Nessa relação entre mentira e verdade, entre a realidade e a ficção, há esse mecanismo sobre o qual o teatro opera, sobre a realidade em si. É um fenómeno que existe, é só preciso acusá-lo e jogar com ele.

D.A.: Numa das entrevistas tu dizias que o Don Juan era uma comédia e tu vias...

P.G.: Ah, desculpa...porque aquilo que acontece no teatro - isto é que é o mais engraçado - tudo o que acontece num palco, digamos num primeiro momento, é rizível, porquê? Porque é mentira: “Olha uma pessoa agora entra vestida de noiva (riso contido)” “Não é noiva, é um actor vestido de noiva (riso contido).” Dá vontade de rir. “Olha, está a falar como se não tivesse decorado o texto (riso contido).” “Olha uma luz (riso contido).” Tudo o que está a acontecer em cena é, num primeiro momento, rizível. E é daqui que se constrói sempre o acto teatral.

D.A.: Eu acho que isso tem relação directa com aquilo que eu ia perguntar e que é o facto de tu dizeres que, para ti, tudo é uma comédia. Eu li numa das entrevistas, a propósito do Don Juan, “É tão triste, tão triste que dá vontade de rir.” É outra coisa mas o que é que tu queres dizer com para ti “tudo é uma comédia”?

P.G.: Aí pode ter duas dimensões. Uma é, por um lado, a vida é uma comédia no sentido em que viver é uma derrota e a única atitude menos humilhante perante a morte será rirmo-nos dela e, no fundo, é nesse sentido que eu olho para a vida.

Para mim a Medeia, apesar de matar os filhos, é uma comédia, nesse sentido. Tudo é uma comédia, a comédia da vida, no sentido de “é o seu drama”. Há esse lado. A comédia humana. A comédia humana é de rir, a nossa existência é rizível. Por isso é que o *À espera de Godot* é uma comédia, é nesse sentido. Tem esse lado de humor negro associado. Trágico porque vamos morrer. Eu, perante a morte, prefiro rir-me do que...Claro que é um riso um bocadinho...

D.A.: Amarelo?

P.G.: É, como diz o Pinter, “tem graça até certo”. O Pinter tem uma frase muito boa que é “As minhas peças são comédias até certo ponto.” Até que deixa de ter graça. E é verdade mas depende da pessoa agora qual é o momento em que deixa de ter graça.

E depois há o lado do teatro, mais no sentido de: tudo o que acontece em cena tem graça porque as pessoas estão mesmo a fazer coisas à nossa frente. Quanto mais essas pessoas fingirem que nós não estamos lá, nos tentarem enganar, tentarem parecer que são outras e por aí a fora - no sentido da ilusão – mais graça me dá a mim. Eu fico com vontade de rir. Porquê? Porque é mentira.

Eu não estou, obviamente, a falar de acções performativas como o circo. O circo é real, é concreto, não é? Ou pelo menos assim nos parece estando lá. Está uma pessoa mesmo no trapézio, está uma pessoa mesmo a cuspir fogo. Ao vivo, quando entra uma pessoa a fazer de pai de outra, ou de bêbado, ou de morto, ou de velho, ou... é de rir...é de rir.

Estão pessoas a representar à nossa frente. Estão pessoas a fingir que são outras coisas.

E, portanto, é muito cómico. Há um sorriso inerente ao ver teatro. Há um sorriso, há uma graça inerente.

O que eu quero dizer é: qualquer acto de representação tem graça porque tem uma dimensão de mentira e, portanto, há um sorriso interior de: “(riso contido) Deixa ver como é que isto vai correr porque aquela pessoa está a fazer de bêbada ou está a dizer que está bêbada”. De representação, eu estou a falar dessa dimensão de representação do teatro. Quando não há essa dimensão de representação há sempre uma dimensão de: “Eu paguei bilhete e há uma pessoa que vai agora tentar, durante uma hora, fazer uma coisa do princípio ao fim para eu ver. E se ela se engana?” Há um risco. Se ela se engana, se ela se vai embora, se alguém morre...? Portanto há um nervosismo, há uma tensão que me dá graça, na génese. O acto teatral é um acto que me dá risa. É um acto infantil.

Anexo 4 – Lista de cenas

(NARRAÇÃO)

O LAMENTO DE PACO

DON JUAN REGRESSA A SEVILHA

ANA E OCTÁVIO SÃO ALMAS QUASE GÉMEAS

DON JUAN CONQUISTA A MÃO DE ANA

A HUMILHAÇÃO DE OCTÁVIO

DON JUAN CONSOLA QUATRO NOIVAS AO MESMO TEMPO

DON JUAN E PACO MASCARAM-SE

DOM PACO E SEU CRIADO FAZEM AMIZADE COM D.DIOGO

AMO E CRIADO SÃO DESMASCARADOS MAS OS IRMÃOS NÃO CHEGAM A ACORDO

DON JUAN NÃO VÊ A ESTÁTUA DO COMENDADOR MOVER-SE

ELVIRA VINGA-SE

DON JUAN DESPEDE-SE DA MÃE

DON JUAN DEIXA PACO PARA TRÁS

(NARRAÇÃO)

DON JUAN NÃO PODE SER PAI

DON JUAN É CONDENADO À FOGUEIRA

DON JUAN TRAI A SUA PÁTRIA

DON JUAN CRIA LAÇOS COM UMA FAMÍLIA PORTUGUESA

DON JUAN E O FANTASMA DO COMENDADOR COMBINAM NOVA CEIA

A BRUXA SALVA-O DA MALDIÇÃO

INTERVALO

(NARRAÇÃO)

DON JUAN FAZ PELA VIDA

DON JUAN QUASE CONSEGUE O TRABALHO

DON JUAN ESCONDE-SE NUMA IGREJA E CHAMA POR DEUS MAS DEUS NÃO APARECE

DON JUAN ENRIQUECE NO YOUTUBE

DON JUAN FAZ DAS SUAS NO LE TRAPÈZE

DON JUAN RECEBE UMA PROPOSTA IRRECUSÁVEL

DON JUAN É SUSPEITO DE CRIMES FISCAIS

(NARRAÇÃO)

DON JUAN E MÓNICA APAIXONAM-SE E SÃO ASSALTADOS NA AVENIDA DA LIBERDADE

Anexo 5 – Calendário de ensaios

2º PERÍODO DE ENSAIOS						
SETEMBRO						
segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24 Há ensaio se a Rita não for ao Brasil	25	26	27 Há ensaio das 10h às 14h	28 Há ensaio das 14h às 17h	29	30
OUTUBRO						
segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
1	2	3	4 Ensaio Tarde/Noite (das 14h às 22h)	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				
NOVEMBRO						
segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
			1	2	3	4
5	6	7 ESTREIA ATÉ 2 DE DEZEMBRO				

Anexo 6 - Fotografias



Fotografia da entrevista do Observador: "Aida Tavares, és uma sortuda": um dia com a diretora artística do Teatro São Luiz. <https://observador.pt/especiais/aida-tavares-es-uma-sortuda-um-dia-com-a-diretora-artistica-do-teatro-sao-luiz/>



Fotografia da conversa com artistas. 18 de novembro de 2018. Vítor Brotas/Agência25

Anexo 7 – Vídeos (consultar CD)

Vídeo 1 – Trailer do espectáculo

Vídeo 2 – Ensaio: Don Juan (Tonan Quito) salta pela janela

Vídeo 3 – Ensaio: construção de figurinos e manipulação da estátua do Comendador

Vídeo 4 – Ensaio: Don Juan pede ajuda à bruxa (Raquel Castro)