

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



***ACOMPANHANDO O PROCESSO CRIATIVO
DE JOÃO MOTA***

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM
ENCENAÇÃO

David Rodrigues Silva

Amadora, Setembro/ 2016

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

***ACOMPANHANDO O PROCESSO CRIATIVO
DE JOÃO MOTA***

David Rodrigues Silva

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 Encenação, realizada sob a orientação científica de Armando Nascimento Rosa e orientação de João Mota, na qualidade de responsável pelo estágio.

Amadora, Setembro 2016

Este relatório foi redigido conforme o Novo Acordo Ortográfico. As citações em português são transcritas na íntegra, sejam portuguesas ou brasileiras.

Agradecimentos

Ao meu orientador Armando Nascimento Rosa que sempre iluminou o meu caminho, ora certo, ora errante.

Ao João Mota, pela oportunidade, partilha de conhecimento e generosidade. À equipa do Teatro Nacional D. Maria II por toda amabilidade e profissionalismo.

À Maria João Rocha, pela amizade e por me ensinar tanto, aos colegas de mestrado pela partilha e pela escuta.

Ao António Rama que me ensinou que o palco é sagrado. Aos meus colectivos e aos meus alunos com quem aprendo a errar e a arriscar. Aos poucos amigos, pela amizade.

À minha Mãe, pelo amor incondicional, pelos sacrifícios que sempre fez e por me ensinar todos os dias que o impossível não existe.

À minha Mana, por me amparar e ser um exemplo de vida.

“Porque nos interessa tanto a arte? Para vencermos as nossas fronteiras, para ultrapassarmos os nossos limites, para enchermos o nosso vazio – para nos realizarmos. Não é uma condição, mas um processo no decurso do qual o que em nós é obscuro lentamente transparece.

(Jerzi Grotowski, 1968)

Resumo

Este relatório pretende investigar a importância de observar, participar e partilhar o processo criativo de espetáculos distintos, encenados por João Mota, e analisar de que forma é possível criar uma sinergia entre *grupos* de actores distintos para se criar um *grupo*. O estágio profissional realizou-se no Teatro Nacional D. Maria II, de 4 de setembro de 2012 a 14 de fevereiro de 2013, no âmbito de um estágio de encenação, com o elenco residente do Teatro Nacional D. Maria II, actores da Comuna Teatro de Pesquisa e actores em estágio profissional, recém-licenciados da Licenciatura de Teatro, ramo de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Durante o período do estágio, acompanhei três processos criativos encenados por João Mota, como assistente de encenação, desde a primeira leitura de cada peça de teatro até à exibição pública dos espetáculos. O presente trabalho divide-se em duas partes, englobando as seguintes funções: observador e participante.

Palavras-chave: João Mota, observação, participação, grupo, grupos, sinergia

Abstract

This report aims to investigate the importance to observe, participate and share the creative process of different performances, staged by João Mota and analyze the creation of a synergy between different *groups* of actors to create a *group*. The internship was held at the National Theatre D. Maria II, from 4 September 2012 to 14 February 2013, as assistant director, with the resident cast D. Maria II National Theatre, actors from Comuna - Teatro de Pesquisa and actors traineeship, graduates of theater degree, actors branch of the Lisbon Theatre and Film School. During the internship period, followed three creative processes directed by João Mota, as staging assistant, from the first reading of each play to the public display of the performances. This work is divided into two parts, covering the following functions: observer and participant.

Keywords: João Mota, observation, participation, group, groups, synergy

Índice

pág.

Resumo.....	7
Introdução.....	9
Capítulo I – Objectivos.....	13
1.1. Porque procurei o mestrado.....	13
1.2. O que encontrei no mestrado.....	15
1.3. O que me levou ao estágio.....	18
Capítulo II – João Mota, o encenador dos actores trapezistas	
2.1. O percurso de João Mota.....	20
2.1.1. Antes de Peter Brook.....	20
2.1.2. Depois de Peter Brook.....	21
2.2. Metodologia e pedagogia.....	24
Capítulo III – Objectos de estudo	
3.1. Contexto.....	29
3.2. <i>Gil Vicente na Hora a partir de O Velho da Horta</i> e peças de Gil Vicente.....	30
3.3. <i>Condomínio da Rua</i> de Nuno Costa Santos.....	31
3.4. <i>O Segredo da Arca de Trancoso</i> de Luiz Felipe Botelho.....	32
Capítulo IV – Observação, participação e sinergia	
4.1. Observadore participante.....	33
Conclusão.....	41
Bibliografia	
.....	43

Introdução

Na sua simplicidade popular, o meu avô materno dizia-nos: *cada um é para o que nasce*. Sempre foi bastante trabalhador e, com o meu tetravô, construiu o monte da Vistosa, no concelho de Odemira, que foi a casa onde residiu, isolado, durante grande parte da sua vida. Eu, a minha irmã passávamos lá todas as férias, desde crianças com a minha mãe. No monte do avô, podíamos respirar ar puro, correr, brincar, esfolar os joelhos, apanhar mariposas, ter contacto com os animais, observar os girinos no barranco, assistir às matanças do porco, seguir os carreiros das formigas, cheirar as folhas dos imponentes eucaliptos, subir às laranjeiras e comer romãs-rainha, por vezes maiores do que as nossas mãos. E vermelhas. Vermelhas. Depois do pôr-do-sol sempre alaranjado. À noite, à luz do candeeiro de petróleo, partilhávamos a companhia uns dos outros, à lareira, muitas vezes em silêncio, apenas com o som dos grilos e o crepitar do lume, enquanto se aquecia a cafeteira para o ritual diário. Outras vezes, em euforia quando jogávamos às cartas e, na altura, não compreendia como o meu avô ganhava sempre. Até que finalmente, descobri a sua estratégia: contava as cartas todas de todos os jogadores que iam saindo e, assim, saberia sempre que cartas faltariam ser jogadas. Observava-o muitas vezes, falava muito pouco, passava horas em silêncio. Quando falava, era sempre cativante. Fitava-o na sua aparente rudeza e ficava ali, só a aprender mais e mais com ele. Assim foi até aos meus nove anos. Desde então, nunca mais vi um céu estrelado tão iluminado de estrelas como naquele monte. Parecia haver mais estrelas que céu. O meu avô sempre foi um modelo de força, inteligência e experiência de vida. Levantava-se sempre de madrugada, cuidava dos animais, do pomar, lavrava a terra, semeava, podava e colhia. Tudo o que havia para comer era cultivado por ele. A água fresca e límpida vinha do poço. Com ele, cedo compreendi que apenas com trabalho árduo e um espírito de sacrifício se pode construir um caminho íntegro que nos orgulhe. Uma vez cortei-me num dedo com uma faca afiada. Aconselhou-me então a cortar os outros dedos para não se ficarem a rir daquele. O meu avô materno era agricultor, não tinha instrução, apenas sabia ler e escrever. No entanto, foi a pessoa mais sábia que conheci. Apesar de não ter estudos, construiu a sua casa literalmente do chão, praticamente sozinho. Ainda hoje existe. A terra é o património mais valioso que se pode ter: assegura o alimento, do corpo e da alma, e a união de uma família. Aprende-se a ser. E a partilhar o pão quando é pouco. Sempre pensei onde chegaria o meu avô se tivesse tido alguém que lhe tivesse proporcionado o

que ele nos deu. Mesmo depois da sua morte, o monte está lá e é graças a ele que hoje tenho instrução. Com ele, compreendi a importância do conhecimento para iluminar o pensamento, para encontrarmos o nosso caminho. Sem formação, não poderia construir o meu.

Teatro, do grego, *theatron* (lugar de onde se vê), articula-se com o termo grego drama, acção que, por sua vez, significa *influência* ou *efeito sobre algo ou alguém*, de acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. O Teatro é, portanto, um lugar de encontro e de partilha. Da mesma forma que sem espectadores não existe, sem a troca de experiências entre os seus intervenientes também não. Então para haver Teatro é preciso *estar com*. Por essa razão, a possibilidade de aprender sobre as relações humanas é vasta e complexa. É um lugar onde as pessoas têm a oportunidade de se revelarem, “*deixar cair a máscara e olhar para dentro*”, como costuma dizer o João Mota. Por isso, tenho procurado investigar a relação entre os actores e o encenador, entre o palco e o público. Interessa-me particularmente estabelecer uma sinergia com todos os grupos com que tenho trabalhado e, neste estágio em particular, procurar investigar as estratégias de um Mestre, de um encenador com as particularidades como as de João Mota e de que forma estas poderiam proporcionar, num relativo curto espaço de tempo, a criação de uma sinergia com *grupos* de actores distintos, com vista à criação de um *grupo*. Mesmo quando é estabelecida uma ligação no mesmo espaço e tempo, nem sempre é possível começar a trabalhar com um *grupo* pois ele tem de ser criado. Não basta juntar pessoas no aqui e agora para que exista um *grupo*. Esta palavra tem a sua origem do italiano *grupo* e significa um número de pessoas ou coisas que formam um todo. Neste contexto, *grupo* entende-se como elenco, sendo que a interação entre os actores e a coesão conseguida pelo encenador constituirá um elenco. É essa relação que me levou ao estágio profissional e, em particular, com João Mota, pois na sua oficina de teatro em que participei, em 2008, vivenciei essa experiência com um grupo de actores que desconhecia por completo. O Teatro aproxima as pessoas e João Mota fá-las conhecerem-se. Na minha experiência profissional que antecede o estágio, trabalhei sobretudo com não-actores e que, por isso, não estavam dotados de técnica nem de disciplina ou da necessária precisão no trabalho de actor. Muitas vezes, apenas na estreia dos espectáculos e, sobretudo, no último dia, alcançava o meu objectivo inicial: criar a sinergia que procurava no início do processo criativo, que considero que é muito difícil atingir com um elenco não profissional, devido à disciplina interior que é exigida a um elenco profissional desde o primeiro dia de ensaio e que não se pode exigir a um

elenco não profissional. Contudo, tal já me aconteceu, após a experiência do estágio.

No que diz respeito às limitações com que me deparei, estagiar com um mestre como João Mota trouxe-me alguns constrangimentos iniciais, por um lado, pela responsabilidade que implicou, por outro lado, pelo facto de a bibliografia disponível sobre João Mota ser escassa. Por fim, ao já haver um assistente de encenação em dois projectos, por vezes, não era claro onde começava e terminava a minha função como assistente de encenação estagiário. Sensível a isso, João Mota disse: “*Não tenho um assistente de encenação, agora tenho dois.*” Acabámos complementarmo-nos. Tudo se clarificou nesse sentido, quando após o término do estágio, depois do segundo projecto, João Mota propõe-me prolongar o estágio para um terceiro projecto, mas desta vez já como assistente de encenação. Além disso, também me confrontei com um dilema: de que forma iria recolher dados sobre a metodologia dos exercícios se estaria afinal também como participante? Ao ser confrontado por João Mota com a necessidade de também participar nos exercícios, juntamente com o elenco, como se um actor do elenco se tratasse, este aspecto impediu-me por vezes, de ter o discernimento crítico e analítico necessários para apreender os exercícios como encenador.

Por fim, no que diz respeito a possíveis linhas de pesquisa e investigações futuras e a metodologia que utilizei para promover a investigação na recolha de dados no estágio, recorri à observação direta, ao registo da descrição dos exercícios, retirei notas em todos os ensaios e intervim como participante nos exercícios, procedendo também, posteriormente, ao seu registo. Segundo Coutinho (2003), um caso pode ser: um indivíduo, uma personagem, um pequeno grupo, uma comunidade, uma organização ou uma nação. Para Yin (1994), o estudo de caso é a técnica que mais se adapta a investigações, no âmbito da educação e que permite ao investigador encontrar resposta às questões: “como?” e “porquê?”; relacionar fatores revelantes próprios do fenómeno; analisar o fenómeno de forma completa e compreender a dinâmica do objeto de estudo. Por outro lado, para Bell (1989), é um método de pesquisa de campo, que permite a análise de interações entre fatos. Acrescenta Fidel (1992), que esta metodologia ocorre sem interferência significativa do investigador.

É uma investigação que se assume como particularística, isto é, que se debruça deliberadamente sobre uma situação específica que se supõe ser única ou especial, pelo menos em certos aspectos, procurando descobrir a que há nela de mais essencial e característico e, desse modo, contribuir para a compreensão global de um certo fenómeno de interesse. (Ponte, 2006, p. 2)

Este relatório divide-se em quatro partes: Capítulo I – *Objectivos profissionais*; Capítulo II – João Mota, *o encenador dos actores trapezistas*; Capítulo III – *Objectos de estudo*; e Capítulo IV – *Observação, participação e sinergia*.

No Capítulo I – *Objectivos profissionais*, refiro essencialmente ao meu percurso teatral, anterior ao ingresso no Mestrado de Teatro, especialização em Encenação. Nele, destaco as principais referências e necessidades que me influenciaram a seguir uma formação académica artística, nomeadamente as motivações que me levaram a prosseguir para o mestrado, o que aprendi com ele, bem como o que me levou à proposta para estágio profissional em encenação com João Mota.

No Capítulo II – *João Mota, o encenador dos actores trapezistas*, analiso a metodologia de João Mota e as estratégias que desenvolve, comuns tanto ao contexto de formação como ao contexto de criação. Esta assenta, sobretudo, no investimento do actor, entendido como um *actor essencial* que, para consolidar o seu trabalho, deve desafiar e ultrapassar os limites, entendidos como provocações para alcançar a etapa seguinte, reformulando constantemente a noção de limite.

No Capítulo III – *Objetos de estudo*, descrevo o contexto, breve análise e calendarização dos três processos criativos que acompanhei, nomeadamente, *Gil Vicente na Horta* (2012), a partir de *O Velho da Horta* (1516) e outras peças de teatro de Gil Vicente, *Condomínio da Rua* (2012), de Nuno Costa Santos e *O Segredo da Arca de Trancos* de Luiz Felipe Botelho.

No Capítulo IV – *Observação, participação e sinergia*, procedo a uma exposição, através de citações de autores, sobre a pertinência da observação directa como metodologia, no que diz respeito à recolha de dados. Além disso, comparo, em linhas gerais, os três objetos de estudo. Por fim, enuncio as estratégias que João Mota aplicou para criar uma sinergia de um grupo a partir de três grupos de actores distintos: elenco residente do Teatro Nacional D. Maria II, actores da *Comuna Pesquisa Teatral* e alunos recém-licenciados da Licenciatura de Teatro, ramo de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema.

Capítulo I – Objectivos profissionais

1.1. Porque procurei o mestrado

No fim dos anos noventa, Beja dispunha de escassas iniciativas culturais. No entanto, a Casa da Cultura de Beja proporcionava uma à comunidade: uma oferta formativa de Atelier Permanentes de diferentes áreas artísticas. Há dois anos que frequentava o Atelier de Desenho e Pintura, com a artista plástica Isa Carolina. Desde os meus treze anos que tinha decidido estudar Artes e que seguiria Belas Artes, Pintura. Esta decisão determinaria, entretanto, todo o meu percurso. Frequentei durante dois anos um Atelier de Artes Plásticas, a convite da professora Antonieta Ribeiro que acabaria, por isso, por ser a responsável na descoberta e no acesso ao universo das artes. Ensinava-nos a desenhar e a pintar a óleo, falava-nos sobre Salvador Dalí, Pablo Picasso... e um mundo novo estava então a abrir-se para mim. Tinha finalmente descoberto uma vocação: pintar. E assim foi durante cinco anos. Contudo, no dia das inscrições para o terceiro ano do atelier permanente de Desenho e Pintura, apercebi-me de que havia um novo atelier. Inscrevi-me nos dois. E este último viria, de forma gradual, a mudar totalmente a minha vida. O meu primeiro contacto com o Teatro aconteceu então em 1998, em Beja, através desse atelier novo: *Atelier Permanente Do Teatro de Palco ao Teatro de Rua*, ministrado por Jorge Caetano, com quem viria a trabalhar profissionalmente nos anos seguintes com bastante regularidade e com quem tive o contacto com o teatro profissional. Até então, apenas secretamente essa motivação se manifestava. Desde muito novo que já tinha essa paixão mas, de alguma forma, enquanto criança, cedo interiorizei que o Teatro não seria para mim por ter sido uma criança tímida. Não sei por que razão. A verdade é que mantive essa vontade e apenas aos dezassete anos contrariei esse pensamento, de que o Teatro não seria para mim. Desde então, através do contacto com o Teatro, aquela timidez que muitas vezes me paralisava, acabaria por vir a dissipar-se, quase sem me aperceber. Desde então, fazer Teatro tornou-se uma necessidade. Sempre que podia, investia na minha formação e, frequentemente, estava envolvido em projetos teatrais. O palco passou a ser o meu lugar de eleição. Desde teatro de palco, teatro de rua, animação de teatro, teatro de praia, curtas-metragens e televisão. Havia finalmente a oportunidade de experimentar e, desde então, nunca mais parei. Em 2001, a ingressão no *Bescénico* – Grupo Cultural e Desportivo dos Trabalhadores do Espírito Santo, através de uma audição para *ODiário de Anne*

Frank(2000), e a possibilidade de trabalhar com quem viria a ser o meu primeiro mestre, António Rama, mudariam profundamente a minha visão do Teatro e do palco. Depois de ter integrado o elenco de *O Cereja*(1904) de AntonTchekov, neste grupo, não só quis continuar a evoluir como ator, como também passar a contar histórias, ou seja, a encenar as minhas próprias histórias.Compreendi isso quando comecei a contestar as propostas dos meus encenadores e a tornar-me demasiado opinativo. Resolvi ir para a plateia e aí viria a encontrar a minha vocação. Assim, surgiria a experiência da encenação em coletivos. Depois, veio a prática em Lisboa, os erros e a aprendizagem. Esta experiência conduziu-me à vontade de voltar ao Alentejo e partilhar a minha experiência. Surgiram então convites para começar a dar aulas como formador a não actores. Apesar de continuar a investir na formação e manter o trabalho em ambos os colectivos, tal não era suficiente. A capacidade transformadora e regeneradora do ser humano através do Teatro e o seu contributo para a construção da pessoa foram determinantes para o meu trabalho até certa altura e, mais ainda, desde que comecei a dar aulas a todas as faixas etárias. Em todas elas tenho comprovado esse contributo. Contudo, a paixão, alguma formação e a experiência profissional não são suficientes para que se possa desenvolver um trabalho consistente. Assim, só aos vinte e nove anos e já bastante desmotivado com a formação académica em Arquitectura que ficaria incompleta, a motivação de ir ao encontro do Mestrado em Teatro, especialização em Encenação, surgiu pela necessidade de consolidar conhecimentos técnicos e teóricos como encenador e, inclusivamente, dar consistência à minha prática pedagógica enquanto formador deactores e não-actores. Tudo fez sentido e, uma vez, mais o Teatro viria dar sentido aos lugares que estava a preencher. A Escola Superior de Teatro e Cinema tornar-se-ia a minha escola.

1.2.O que encontrei no mestrado

Neste momento, interessa-me desenvolver a disponibilidade e a disciplina interior no trabalho de formação do ator, assim como a do não ator e, em particular, a sua consciência dos limites como provocação para ambos se ultrapassarem do ponto de vista criativo. Mais do que uma formação académica, é uma aprendizagem como ser humano. Em Teatro trabalha-se essencialmente com a comunicação

entre um eu e o outro, entre o actor e o público. A matéria prima é complexa pois trabalhamos com o lado obscuro que Grotowski refere em *Para um Teatro Pobre* (1968), com as susceptibilidades, com os medos, traumas e com as inseguranças do outro. É um trabalho vertiginoso de confiança cega, necessária para partirmos do ponto zero, é uma negociação constante, entre a defesa e a entrega, de perda e de conquista do outro. O mestrado tirou-me da minha zona de conforto, do território das certezas. Trouxe-me, pelo contrário, muitas questões, muitas dúvidas e angústia. Cheguei a pôr em causa se faria sentido continuar a fazer Teatro. Essa dúvida veio a reforçar a paixão. As questões permanecem, mas o Teatro não procura respostas, apenas questões. É preciso cuidarmos de nós, da nossa pessoa, de nos conhecermos melhor para saber quem somos. Só depois poderemos assumir a responsabilidade de cuidar do outro. Encenar é cuidar do outro. Comigo foi ao contrário: comecei a cuidar dos outros antes de saber quem eu era. Por essa razão, escolhi a identidade como objecto central de estudo do meu percurso no mestrado. Comecei a questionar-me por que razão escolhia determinado texto e determinado autor. Até então a liberdade de escolha, algo inconsciente e apenas intuitiva, tinha-me conduzido a um beco sem saída. Precisei ter a consciência do que era o equilíbrio, para conseguir identificar o que é o caos. Depois, o facto de ter colegas com trabalhos tão díspares uns dos outros enriqueceu as questões de cada um. Para mim em particular, ajudou-me a situar-me, por comparação, por sugestão, além de que me deu a possibilidade de ter outros encenadores, muitas vezes com as mesmas dúvidas para partilhar essas mesmas dúvidas, o que se tornou muito estimulante ao longo de cada processo criativo. Além disso, esta formação artística permitiu também questionar as minhas certezas, abatendo-as e, por isso, consequentemente, consolidar o meu trabalho. Foi também um confronto com desafios, nomeadamente, em criar uma resposta rápida, perante os exercícios práticos propostos, num curto espaço de tempo, assim como desenvolver estratégias para assegurar a concretização dos exercícios. O contacto com outros profissionais criou algumas sinergias e possibilidades de trabalho, com recurso a reflexões críticas, assim como dotá-lo de ferramentas para melhorá-lo. Aprender a analisar espectáculos de teatro, por vezes, antagónicos, e desenvolver uma atitude mais crítica e consciente das diversas propostas do meio artístico, assim como a sua articulação, acabaram por ser bastante significativos. As minhas expectativas, quando me propus enquanto mestrando, eram aprender, refletir, questionar e reformular a minha prática enquanto encenador e, consequentemente, como formador de actores e de não

actores e, especificamente, a identidade como principal objeto de estudo. A minha procura estava direcionada para o aperfeiçoamento das minhas competências técnicas, trouxe-me a aquisição de competências teóricas, para aperfeiçoar deste modo no trabalho com os actores. Em segundo plano, o objetivo em melhor compreender a relação entre encenado e espectador clarificou-se. Por fim, em terceiro plano, a finalidade cingia-se ao confronto de competências dramáticas que me conferissem uma capacidade mais alargada na gestão da importância da palavra, no que diz respeito à percepção de um objecto performativo. Após vários seminários com exercícios práticos, com diferentes especialistas, tive a oportunidade de colocar-me à prova e responder a provocações do ponto de vista criativo, com as quais ainda não me tinha deparado. A maior delas foi a co-encenação. Após várias tentativas, concluí que não funciona nem faz sentido para mim. Gostaria de destacar o exercício final de primeiro semestre do primeiro ano, em que cada mestrando trabalhou individualmente. Escolhi explorar a personagem Valdete da peça *Vulcão* de Abel Neves, com três atrizes com idades bastante distintas. Ao longo do monólogo, esta personagem descrevia os suplícios a que era sujeita por um marido que teria vendido o filho para tráfico de órgãos, torturando cães para aliviar a sua frustração. Assim, do ponto de vista dramático, tirámos partido do recurso ao discurso directo mas também indirecto –, estipulámos que a mais velha seria o passado das outras e a mais nova seria o futuro das outras. Contudo, emocionalmente, esta ordem era invertida. Assim e, de acordo com esta relação cronológica, reagiriam individualmente ou em coro, perante algumas passagens de discurso indirecto que o texto trazia na sua versão integral – que passaria a discurso directo, ao mesmo tempo que atribuía mais ritmo ao monólogo. De certa forma, era um monólogo a três vozes. Na apresentação do trabalho final do primeiro ano de mestrado, o fundamental era a relação entre as atrizes, que embora nunca se vissem diretamente, estariam em comunhão constante. Gostaria ainda de fazer referência ao trabalho desenvolvido na componente teórica do primeiro ano de mestrado: abordei conceitos e perspectivas de leitura, enriqueci a capacidade de estabelecer pareceres críticos sobre análise de encenação, fiz ainda estudos comparativos sobre encenações de espetáculos a que assisti, o que me permitiu aprender a fazer uma análise de um espetáculo. No fim do primeiro ano do mestrado, tive a necessidade de apresentar o exercício final num teatro e obter maior visibilidade do trabalho desenvolvido no âmbito do mestrado. Propus que a apresentação final fosse na Sala Estúdio do Teatro da Trindade, por considerar que uma das funções das escolas de ensino artístico também é a

promoção do trabalho desenvolvido pelos alunos, não só dos alunos das licenciaturas mas também dos mestrandos. Assim, sob a tutoria do Professor Pedro Matos, apresentei como proposta de encenação a adaptação da peça *As Criadas* (1947) de Jean Genet, em que tomei como conceitos orientadores o *esqueleto do esqueleto* – no que diz respeito à opção dramaturgical –, jogo de marionetas, contraste e identidade. Segundo o dramaturgo,

“como tudo se passa demasiado depressa e demasiado explicitamente, sugiro aos eventuais encenadores que substituam as expressões demasiado precisas, as que tornem a situação demasiado explícita, por outras mais ambíguas. Que as comediantes representem, excessivamente”. (Jean Genet, 1947)

Adoptando como estrutura interna a relação entre realidade, ficção e a ambiguidade inerente às duas, entre a linha do excesso e a da depuração, no perigo do aqui e o agora, que nosguíamos, nas ambiguidades de um jogo depurado, *de quem manipula quem* e, sobretudo, *quem é quem*. É com base nesse artifício que propus a substituição das personagens por elas próprias – em vez de actores – como sugere o dramaturgo. Em última análise, faria sentido que apenas existisse uma criada e tudo o resto fosse uma fragmentação do *eu*, ou simplesmente um jogo ilusório. As atrizes que representaram as criadas assumiram uma ambígua relação *atriz / imagens / símbolos / reflexos / metáforas de personagens*. E ficou em aberto se a Senhora – e até uma delas – existiu ou não. No que diz respeito à conceção plástica, baseei-me na alegoria da caverna de Platão, que integra a *República*. Assim, a imagem plástica das metáforas das personagens foi uma cerimónia teatral de uma morte fictícia que esconde e revela através da sombra, como símbolos, reflexos distorcidos do mesmo espelho. Deste modo, os únicos adereços pessoais usados foram uma flor roxa grande – único elemento com cor – para a representação do chá, entendido como se fosse algo precioso – e uma flor preta que era manipulada pelas atrizes como um módulo para todos os restantes adereços que fossem estritamente necessários e manipulados pelas personagens. Os figurinos e os poucos elementos cenográficos eram neutros, já que duas das atrizes trocaram de personagens, como sombras uma da outra, uma sombra da Senhora e de si mesmas. Este projeto e, sobretudo, as orientações da tutoria do Professor Pedro Matos, contribuíram para o amadurecimento de competências dramaturgicas, o que me conferiu uma capacidade mais alargada na apropriação de um objeto performativo. Como mestrando de Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema, sentia ainda necessidade de acompanhar o trabalho de um encenador e, em particular o de João Mota, sobretudo, pela sua metodologia e o seu carácter de educador, que

está bastante presente na forma como trabalha com os elencos com quem tive a oportunidade de colaborar. O seu envolvimento afetivo e fidelização com os alunos/formandos e a grande dedicação na cena foram fatores determinantes, assim como a tomada de consciência de uma pedagogia muito própria e verdadeiramente cativante, focada especificamente na consolidação e valorização do trabalho do actor, aspeto presente nos seus espetáculos. Também me interessava particularmente compreender de que forma a experiência com Peter Brook estaria presente no seu trabalho como encenador e, sobretudo, como diretor de actores. Manifestei então a minha intenção de me propor acompanhar o trabalho de João Mota, no contexto de estágio profissional, como assistente de encenação. O estágio decorreu de 4 de setembro de 2012 a 14 de fevereiro de 2013, no Teatro Nacional D. Maria II.

1.3. Porque procurei o estágio

Apesar de ter sempre investido na formação, o facto de não ter tido a formação académica em Teatro mas sim em Arquitectura, pela Faculdade de Arquitectura de Lisboa, sempre me deixou presente a necessidade de colmatar lacunas, sobretudo, do ponto de vista teórico. Para desenvolver um trabalho consistente, é fundamental obter formação académica, além da formação artística complementar que tenho vindo a desenvolver desde 1998. O facto de dar aulas, sobretudo a não actores, a maior parte das vezes sem qualquer experiência ou qualquer contacto com a educação artística, acentuou essa necessidade. Aprende-se bastante com a prática de ensino, sobretudo a ver de fora. Mas a certa altura, deparei-me com uma tentativa de evitar a repetição dos recursos que utilizava nas aulas e nos ensaios. Cedo adquiri a consciência do esgotamento de recursos e, por isso, uma consequente necessidade de investimento na formação pessoal e profissional, a nível académico. Tentar não repetir já é repetição, só por si. Interessava-me aprender mais para ensinar melhor. Assim, esta consciência levou-me à procura de uma formação mais sólida. Surgiu então a oportunidade de participar numa oficina de teatro com o professor João Mota, direccionada a profissionais do espetáculo e a professores de Expressão Dramática, no Teatro Nacional D. Maria II. Diariamente, registava apontamentos sobre os exercícios trabalhados em cada sessão.

Pretendia registar, da forma mais fidedigna possível, o que ia acontecendo para que assim não perdesse as sensações e, sobretudo o impacto que me provocavam. Não pretendia copiar os exercícios, mas sim, reinterpretá-los e adaptá-los ao tipo de trabalho que vinha a desenvolver no Alentejo com um perfil de alunos completamente diferente, todos não actores, a grande maioria sem qualquer contacto com a educação artística e portanto, sem hábitos culturais, nem técnica ou disciplina aplicadas - muitas vezes mesmo, sem a disponibilidade necessária. A minha missão era começar quase tudo de início, dia-a-dia. Logo compreendi que essa reformulação era fundamental e constituía um desafio, visto que trabalhava na altura apenas com alunos não actores que tinham a disciplina de Expressão Dramática por obrigação. Como a oficina de teatro com João Mota era direcionada apenas a profissionais do espetáculo, muitos dos conteúdos teriam de ser simplificados, outros – pela sua dificuldade – nem poderia aplicá-los. O domínio corporal e emocional de um não ator é, muitas vezes, inexistente ou pouco consciente. O meu trabalho residia, então, na reinterpretação dos exercícios e na adaptação ao meu método de ensino para que fosse eficaz com os grupos com quem trabalhava. Mas tinha um ponto de partida consistente que já me permitia reformular as minhas planificações das aulas e consolidar o trabalho a desenvolver com os alunos. Inicialmente, registava os exercícios no decorrer da sessão. Posteriormente, passei apenas a tentar assimilar cada exercício e compreender o seu objetivo e apreendê-lo. No fim de cada sessão, registava e descrevia cada exercício o mais fidedignamente. O que desconhecia, passei a atribuí-lhe o meu próprio vocabulário para que pudesse efetivamente compreendê-lo e, passar a aplicá-lo eficazmente com os alunos. Foi a primeira formação em que me permiti não pensar nem hesitar. Arriscava sempre, tentando assimilar os exercícios, compreendê-los e tentar não pensar, ficar apenas disponível para corresponder aos desafios que o professor João Mota nos propunha. Ficava sempre com a sensação de estar a perder informação e apenas apreendia uma pequena parte. Contudo e, apesar de ter decorrido apenas em cerca de duas semanas, pela sua intensidade e regularidade, gradualmente, viria a atenuar essa dificuldade de apreensão. Fui adquirindo maior capacidade de apreensão e de análise, assim como no registo dos exercícios. Ambos eram necessários: o registo escrito e o registo mental. Nessa altura, confirmei que a dificuldade é, de facto, um dos maiores aliados do actor. Adquiriti confiança, reformulei em parte as minhas planificações e apurei a minha metodologia como formador. Muitas vezes, deixava de pensar, quase como se o corpo tivesse vontade própria e, pela primeira vez,

sentia o corpo como um todo. Até à data, nunca tinha tido uma experiência tão estruturante como formando e tão plena de vivências interiores, várias vezes em comunhão com os colegas. Uma das memórias mais intensas que guardo é a de estarmos todos a passar as canas uns para os outros, emocionados e com uma sensação de felicidade e um sentimento dominante de pertença. A partir desta experiência, a minha consciência de estar em palco, assim como a minha disponibilidade para o outro mudaram. Um dos últimos exercícios em que esta sensação foi muito presente foi uma improvisação num círculo. O professor João Mota organizou-nos previamente em pares e tínhamos de apresentar no último dia da oficina uma improvisação com o nosso par, a partir do conto *A guerra dos palhaços* do livro *Histórias Abensonhadas*, de Mia Couto. Como tivemos pouco tempo para ensaiarmos, discutimos algumas ideias, delineámos apenas a estrutura da improvisação, concordámos que envelheceríamos ambas as personagens estrategicamente, através da voz e do corpo, disponibilizando-nos a explorar os limites físicos um do outro e que arriscaríamos uma abordagem metateatral, de forma a surpreender inclusivamente a plateia. No último dia da oficina, fomos organizados todos num círculo, após termos tido a oportunidade de trabalhar com os nossos pares fora das sessões da oficina, no Teatro da Comuna. Lembro-me apenas de o meu corpo avançar para dentro do círculo, sem pensar – na minha mente, não queria avançar – e logo a seguir o meu colega. Comecei a improvisação – ao mesmo tempo que me questionava como poderia o meu corpo avançar contra a minha vontade. Depois, lembro-me apenas de um ou dois momentos mais intensos pela reação dos colegas e no fim, quando saí do círculo, também pela reação dos colegas, por acharem na sua maioria que teríamos perdido o controle do exercício. Foi um misto de sensações, como se houvesse total controle do que estava a fazer, mas sem o pensar. Depois, lembro-me de alguns colegas a falar comigo e eu, sem me lembrar, porém com noção do que havia feito. Ou seja, talvez tenha começado a aprender a lidar com os meus bloqueios como actor. Como diz Grotowski:

“O actor faz a entrega total de si mesmo. É uma técnica de transe e de integração de todos os poderes psíquicos e corporais, emergindo das profundidades do seu ser e do seu instinto, surgindo como uma espécie de transluminescência. Para nós, a educação de um actor não consiste em ensinar-lhe coisas: tentamos eliminar-lhe as resistências do organismo a este processo.”(Jerzy Grotowski, 1968, p.14)

Talvez fosse esse o estado de transe, que Grotowski refere, aquele em que estávamos. A determinada altura deixei de pensar, senti o corpo e a mente como um todo. Houve um despojamento total do grupo, um abandono de qualquer

vontade própria. Essas defesas foram sendo desbloqueadas gradualmente, ao ritmo de cada um, sob a orientação de João Mota. Recordo-me que levei mais tempo a abdicar das minhas defesas do que a maior parte dos colegas e que estava a maior parte do tempo inicial a andar à volta do grupo e não, desde logo, integrado dentro do grupo. Apercebi-me que é tudo uma questão de confiança. Até que aconteceu, deixei de pensar e estávamos todos no mesmo ritmo interior, na mesma atmosfera, com a mesma interioridade, quase pueril. Até à data, nunca tinha experimentado um nível tão marcante de vivência interior. Ainda guardo comigo esta memória de plenitude de diálogo interno entre racionalidade e emotividade, sendo esta última a que prevaleceu. A dada altura, tanto como formando como enquanto espectador, passei a ter uma noção mais concreta de uma pedagogia própria, focada especificamente na consolidação e valorização do trabalho do actor, aspecto presente nos espectáculos de João Mota. Um dos exemplos é uma das suas encenações *As Aventuras de João Sem Medo*, a partir da narrativa de José Gomes Ferreira, espetáculo premiado e apresentado na Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II, em 2012, depois de uma temporada no Teatro da Trindade. Este projeto critica a sociedade atual, através de uma leitura profundamente política, um espetáculo ritual sobre a crise ideológica que interpela o espectador para que este tenha a coragem para não se conformar e agir sem medo. Através da multiplicação da figura de João Sem Medo, em que todos os actores interpretam várias personagens e identificavam-se como João Sem Medo quando adoptam um movimento comum e usam um gorro preto e branco listado. O gorro passa de cabeça para cabeça e, deste modo, cada actor representa o *João Sem Medo*. Há, assim, uma valorização do ritual da cena, o palco entendido como espaço sagrado através do ritual da preparação do trabalho do actor que, mesmo antes do início do espetáculo começar, já nos é revelado o processo de preparação para a cena, através de aquecimentos de corpo e voz e da disposição de toda a artilharia de adereços, como se tivéssemos a oportunidade de assistir à preparação de um ensaio durante o processo criativo. Os actores desempenham as várias personagens e, além disso, são ainda dançarinos, músicos, sonoplastas, cenografia e até um coro grego. A encenação relembra-nos os limites e as potencialidades da definição da condição de actor e o factor que mais se destaca é, sem dúvida, a valorização do trabalho do actor. Outro aspecto a valorizar é o rigor que a encenação destaca para a marcação da cena, para a entoação, corporalidade e versatilidade dos actores.

Capítulo II – João Mota, o encenador dos actores trapezistas

2.1.O percurso de João Mota

2.1.1. Antes de Peter Brook

João Mota é actor, encenador, dramaturgo e pedagogo teatral. É uma das incontornáveis referências do teatro português e considerado um dos mais conceituados encenadores portugueses. Em 1972, co-fundou a Comuna Teatro de Pesquisa onde tem encenado inúmeros espectáculos até à data. No ¹ *Manifesto* (1998), redigido por alturas da fundação da companhia, está patente a missão do grupo. A partir da escassa bibliografia disponível sobre o percurso de João Mota, compilada sobretudo pela Comuna Teatro de Pesquisa e pela Professora Eugénia Vasques (2006), destaco os acontecimentos que considero mais relevantes no percurso artístico de João Mota. Foi uma criança solitária, e tornou-se desde cedo o homem da casa, por ter crescido, em condições económicas modestas, como filho de um pai ausente, na companhia da mãe e da irmã. Com menos de dez anos de idade, participou em programas infantis da Emissora Nacional (1951-1952) e aos catorze anos já escrevia peças de teatro e representava-as na igreja. Começa de seguida a experiência na RTP (1957), com direcção de Rui Ferrão. Desde a adolescência que tem contacto com a prática teatral. A estreia como ator profissional ocorre a 12 de dezembro de 1958 no espetáculo *O Processo de Jesus* de Luca de Tena (1958). Integra o Teatro Nacional D. Maria II durante dez anos, sendo dirigido por inúmeros encenadores, como Amélia Rey-Colaço – que viria a ser uma das suas grandes referências teatrais – Palmira Bastos, Varela Silva, Diego Fabbri, Pedro Lemos, Jorge Listopad, entre outros. Recebe uma bolsa do Instituto Francês para estagiar no Festival de Avignon, onde tem a oportunidade de

¹“Os Bonecreiros foram ameaça para uns, foram esperança para outros. Para nós foi Vida. Não poderíamos fazer um pacto de morte, para não dar satisfação aos primeiros, para dar consolação aos segundos. “Que escrupulos ou receios tem a mecânica da vida?” Fomos impotentes para resolver os problemas que tivemos? Fomos incapazes de triunfar sobre as divergências que nos separaram? Não somos heróis. Assumimo-nos com a nossa impotência e incapacidade nesta primeira etapa, para que seja verdadeiramente uma etapa. Sete meses de vitórias, de erros, de alegrias, de riscos. Não lamentamos nada. Não acariciamos cadáveres, mansamente, à portuguesa. Estamos vivos e sabemos que viver é muito perigoso. Num ambiente em que as solicitações de mediocridade têm a face do amigo que lamenta e se envergonha, convidando ao compromisso para que se regozija, convidando à mentira para que se mantenha o desafio, tivemos a coragem de não pactuar com falsas ilusões nem com desafios fictícios, permanecendo fiéis à seriedade que foi o nosso ponto de partida. Os Bonecreiros transformaram-se. Nasceu a Comuna. Que nos perdoem os que preferem “fantasmas bem educados para adormecerem no seu ombro”. Que nos perdoem os que nos queriam assustados e envelhecidos, arrastando o cadáver dos nossos sonhos por haver – garantia absoluta de que nunca o realizaríamos. Lisboa, 1 de Maio de 1972 (1998)

conhecer algo mais sobre o trabalho de Peter Brook, através das revistas francesas, sendo dirigido por Jean Vilar (1959), teve as primeiras experiências como encenador na Papelaria Fernandes, na Igreja de Fátima e o jogo cénico da Ação Católica, no Estádio José de Alvalade (1962). Durante a guerra em Angola(1966-1968), ensina soldados a ler e a escrever e promoveações de formação de animação cultural. Quando volta da guerra, é convidado por Francisco Ribeiro (Ribeirinho) para a sua companhia, no Teatro da Trindade, e depois por Laura Alves com quem faz uma tournée a África. Neste período, também trabalha com outros encenadores portugueses (1968-1969). De seguida, com o Curso de Aperfeiçoamento de Atores, na Fundação Calouste Gulbenkian (1969-1970), ministrado por Adolfo Gutkin, João Mota vivencia o marco mais importante da sua formação profissional e pedagógica. Nesta fase, teve contacto, pela primeira vez, com exercícios que o fizeram trabalhar a interioridade.

2.1.2. Depois de Peter Brook

Logo depois, foi selecionado para integrar o Centre International de RechercheThéâtrale (CIRT), no Irão (antiga Pérsia), coordenado por Peter Brook (1970-1971). Apesar de ter sido convidado para ficar a trabalhar na companhia de Peter Brook, regressa a Portugal, é co-fundador do Teatro Laboratório Os Bonecreiros (1972), que abandona poucos meses depois por divergências estéticas e ideológicas, eco-funda a Comuna – Teatro de Pesquisa (1972), onde ainda se mantém como director artístico. Esta viria a ser a companhia em que João Mota aplicaria os conhecimentos que adquiriu da maior experiência do seu percurso artístico, assim como os ensinamentos recolhidos na sua experiência estética e humanística com Peter Brook. Nessa mesma altura, Madalena Perdigão, na altura responsável pelo projeto de Reforma do Ensino Artístico Português, chamado Reforma Veiga Simão, convida João Mota a colaborar na Escola de Teatro do Conservatório Nacional e também na Escola Superior de Educação pela Arte (1972-1981), onde João Mota viria a ser o primeiro docente português da nova disciplina de Expressão Dramática (Curso Especial de Expressão Dramática), introduzindo a técnica teatral e pedagógica de Improvisação (Curso Especial de Improvisação). João dos Santos e Arquimedes da Silva Santos tornaram-se então grandes referências do seu pensamento pedagógico. O primeiro, considerado uma das grandes referências da Psicanálise e da Pedopsiquiatria em Portugal, e o

segundo, o criador e promotor do Movimento da Educação pela Arte. A partir de 1975, João Mota estende a sua missão pedagógica a muitas instituições portuguesas. No ACARTE – Centro Artístico Infantil, lecionou os cursos de Movimento e Drama, Expressão Dramática e cursos de reciclagem de professores, integrado no Curso Anual de Psicopedagogia da Expressão Artística (1985). Quando o Conservatório Nacional foi integrado no Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), João Mota foi contratado como professor da Escola Superior de Teatro e Cinema (1987), onde foi diretor do Departamento de Teatro e presidente do Conselho Diretivo (1995-2002). Criou, dentro da Escola Superior de Teatro e Cinema, a primeira licenciatura em Teatro e Educação em Portugal, concebeu o Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação (1993), concebeu e implementou o Mestrado em Teatro e Educação, na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – Universidade do Algarve (2002/2003), em parceria com a Escola Superior de Teatro e Cinema. Nesse ano, é nomeado membro da Comissão de Avaliação do Ensino Superior Artístico. Reformou-se da Escola Superior de Teatro e Cinema em 2003. Continuou a ser convidado para encenar os alunos finalistas da Licenciatura de Teatro, ramo de Actores. De 2011 a 2014, é o Diretor Artístico do Teatro Nacional D. Maria II. Desde a fundação da Comuna Teatro de Pesquisa tem encenado numerosos espectáculos teatrais, companhia que continua presentemente a dirigir depois da sua passagem pelo Teatro Nacional D. Maria II.

2.2. Metodologia e pedagogia

(...) todo o meu percurso está ligado a uma coisa que o Peter Brook fez logo de início: unir. (...) Aprendemos a fazer espectáculos de maneira muito diferente. (...) O espectáculo era tão preciso, tão preciso que isso me determinou a procurar a precisão e o rigor dos meus trabalhos. (...) Era tão matemático e de um rigor tão grande que isso me marcou para sempre. Tanto nas aulas como no trabalho no palco, esse rigor devo-o ao Peter Brook. (Vasques, 2006)

É notório que a metodologia de João Mota reúne na sua formação uma mescla de diversas experiências distintas que, juntas, reúnem um trabalho apurado e muito particular. A sua grande referência é, sem dúvida, a de Peter Brook, com quem trabalhou em Paris e depois no Irão (antiga Pérsia), entre 1969 e 1971. Não só é a sua grande referência artística, como marcou profundamente a sua metodologia de ensino assim como a sua estética teatral, através da aprendizagem de outras

formas de comunicação teatral. Estas estão sempre interligadas, visto que a sua visão estética é determinada por uma ética do saber fazer e ensinar teatro. João Mota é, simultaneamente, o actor que sabe fazer e o professor que sabe ensinar. No início dos anos setenta, Peter Brook recebeu financiamento por várias instituições e viajou pelo mundo para seleccionar actores de diferentes nacionalidades. Em Portugal, através da Fundação Calouste Gulbenkian, João Mota foi o único actor português seleccionado. Este acontecimento viria a mudar a sua vida e a visão sobre o mundo e o Teatro. Foi, por isso, determinante no seu percurso teatral, e sobretudo, na sua metodologia de ensino e formação de actores. Tinha interesse em pesquisar sobre a influência de Peter Brook, nomeadamente no lado mais oculto do homem que Peter Brook herdou de um componente mística, com afinidades antroposóficas, de Gurdjieff, que fomenta a importância da autenticidade e da intuição no seu trabalho. Deste modo, Peter Brook trouxe a João Mota uma maior consciência da autenticidade e da importância da simplicidade no trabalho do actor. Além disso, o trabalho de João Mota passou a valorizar mais a disciplina interior necessária para estar mais desperto para a sua interioridade e a ligação ao outro, valorizando a meditação, adquirindo, também por isso, um carácter ritualístico. Interessava-me de que forma estaria presente no trabalho de João Mota como encenador, em constatar de que forma torna o banal em excepcional e como desenvolve as capacidades dos actores num curto espaço de tempo, como já tinha confirmado na oficina de teatro. Como já tinha tido uma pequena percepção desta influência em contexto de formação, faltava agora pesquisar sobre ela na encenação do mestre pedagogo. Peter Brook trouxe a João Mota a consciência do teatro como arte catalisadora, um teatro baseado no homem como matéria da sua própria criação, consciência transformadora e regeneradora e da sua responsabilidade individual na sociedade. Peter Brook alargou assim, os seus conhecimentos relacionados com o aprofundamento humano, a procura pela autenticidade e da interioridade, a importância da individualidade, da responsabilidade social, da interligação entre a vida e o Teatro, assim como a importância da reflexão pessoal. João Mota, o actor como criador deve estar constantemente desperto para a realidade que o rodeia, numa pesquisa inquietante de constante de si próprio, numa procura da melhor versão de si próprio. Sobre a companhia de teatro, Peter Brook referiu:

Teatro é o movimento, é a viagem, é a aventura. João Mota e o Teatro da Comuna sempre seguiram este caminho perigoso, recusando o conforto e o conformismo. Espero que eles tenham sempre à sua volta o apoio necessário para continuarem a correr todos os riscos com coragem e ardor. (Peter Brook, 1998)

João Mota não possui somente uma grande destreza no domínio dos exercícios como sabe explicá-los, demonstrando-os com perícia, de forma clara, assertiva e acessível. De forma a tornar fácil o que o não é. Por isso, todos confiamos e arriscamos. E como há uma confiança cega no mestre, mergulhamos numa viagem interior e ultrapassamo-nos. A sua segurança é determinante para que o ator salte e se desafie. João Motatem plena consciência e, acima de tudo, domínio no seu trabalho e no efeito regenerador que pode ter no actor, para que se torne excepcional e se ultrapasse constantemente. A sua capacidade de se adaptar a diferentes necessidades, tornaram o seu trabalho como pedagogo camaleónico e muito particular. A sua noção dos silêncios dos actores permite-lhe alcançá-los facilmente. Como um adivinho que já sabe a reacção da plateia ao número. Assim, mesmo que não saiba que é capaz, são reunidas todas as condições para que o actor salte, no escuro, arriscando ir além de si mesmo. Como um trapezista que caminha sem rede, embora ela esteja sempre lá.

Apenas interessado em interrogar-se sobre o futuro, João Mota não se prende ao passado, nem quer, apenas lhe interessa o porvir. Quando em 2008 me propus candidatar à oficina de teatro com João Mota, tinha a consciência que seria uma aprendizagem regeneradora. O mesmo aconteceu quando me propus como assistente de encenação estagiário, depois de assistir à estreia do seu primeiro espetáculo como diretor artístico no Teatro Nacional D. Maria II. Aceitou com a mesma simplicidade que o caracteriza e que pude comprovar de perto, como refere a Professora Eugénia Vasques.

“(...)um modo de ser simples, de estar atento e gostar dos outros, depois de gostar de si” e um modo de, mudando-se a si mesmo ajudando os outros a aceitar a mudança e a diferença, intervir objectivamente na sociedade.(Vasques, 2006)

Antes de tudo, conhece-se a pessoa. Interessava-me saber como pensa, que inquietações tem, de que forma aborda os actores na cena e como aplicaria os seus ensinamentos com elencos heterogéneos como os que acompanhei. No fundo, pesquisar a sua metodologia específica de ensino, a sua acção pedagógica, mas com actores profissionais, uns formados por si, outros recém-licenciados pela Escola Superior de Teatro e Cinema, para além do elenco residente do Teatro Nacional D. Maria II. João Mota é um exemplo de polivalência artística. A sua paixão pelo Teatro e sensibilidade apurada, aliadas a uma grande capacidade de observação, tornam-no único. Ao mesmo tempo que é encenador, é também professor dos seus actores. O que me espantou é a exigência da sua metodologia

de ensino, a sua capacidade de formar o outro constantemente, muitas vezes sem que este tenha a consciência, exigindo-lhe a capacidade constante de se ultrapassar. Com João Mota, estamos sempre na corda bamba mas nunca caímos. Convoca-nos o sentimento de vertigem, ficamos sem defesas, perdemos as máscaras para ficarmos, portanto, sem condicionantes, ou seja, disponíveis. João Mota usa esse processo para tornar visível o que designa de “invisível”. Da mesma forma que o trapezista arrisca a sua vida quando atua sem rede, com João Mota, temos essa mesma sensação, mas sem nunca cairmos. A rede está sempre lá, embora escondida. Subtilmente, estabelece-se a provocação, um jogo mental entre a acção do encenador e a reacção do actor. Esta metodologia muito própria é o que João Mota designa como não ter uma metodologia, pelo facto de ser aberta, e de se adaptar ao actor, ao mesmo tempo que o prepara para se enfrentar a si próprio. Quando me propus para acompanhar o trabalho de João Mota, considerava que assistir aos ensaios me daria a perceção da sua metodologia. Poderia observar a sua paixão pelo teatro, o sentido de humor e espontaneidade com que cativa quem o rodeia, a inteligência e sensibilidade que o tornam único, a sua forma de pensar, os tempos de silêncio, em que refletiria antes de se pronunciar e dar indicações para os actores, assim como que estratégias adotaria para tornar o elenco coeso. No fundo, tudo o que um Mestre representa. Só se aprende verdadeiramente com os Mestres. A comunhão entre diferentes grupos de actores, com vista à criação de uma sinergia de um grupo é o que mais me interessou analisar. A oportunidade de integrar a maioria dos exercícios como participante e ainda como assistente de encenação estagiário e, posteriormente, como assistente de encenação, tornou a investigação mais consistente. Contudo, para si, o mais importante, é fazer, aprender fazendo. Uma vez perguntou-me: “*Você não quer ser encenador?*” – respondi que sim. “*Então também tem de fazer os exercícios*”. Apesar de já ter feito alguns deles na oficina de teatro, a oportunidade de os repetir, trouxeram uma nova consciência dos objetivos dos exercícios, e só o facto de o elenco mudar, a experiência ser diferente, por si só. Contudo, também me trouxe dilemas: de que forma iria recolher dados sobre a metodologia dos exercícios se estaria afinal também como participante? Durante a oficina de teatro já me tinha deparado com a mesma situação, pretendia não só evoluir como actor mas o meu objetivo principal era evoluir como professor de expressão dramática e encenador. Não me interessava recriar os exercícios com os alunos ou com os actores, mas sim assimilá-los, compreendê-los para depois reformulá-los, adaptá-los e reinterpretá-los. Mas para isso, era fundamental registá-los logo depois de os executar. Assim,

para pesquisar sobre a forma como João Mota cria uma sinergia entre três *grupos* de actores tão distintos como o elenco residente, actores da *Comuna – Teatro de Pesquisa* e recém-licenciados da Escola Superior de Teatro e Cinema, e participar nessa sinergia também como participante, alterou a percepção da mesma. São pontos de vista distintos. Por essa razão, organizei a minha pesquisa de acordo com essas perspectivas. Também através da comparação dos dados recolhidos na experiência na oficina de teatro em 2008, constatei que os níveis de aprendizagem são distintos, assim como a assimilação dos conteúdos, que passarei a desenvolver, posteriormente no Capítulo IV – *Observação, participação e sinergia*; em que através da comparação dos três níveis de aprendizagem, é possível constatar as diferenças.

A palavra *percepção* significa “*acto ou efeito de perceber, recepção, cobrança.*” Como observador, há uma recepção concreta sobre o objetivo do exercício. Neste ponto de vista, a concentração do observador reside na resposta do grupo e menos no conteúdo, seja nas estratégias que cada um encontra, portanto, na *ação* e na *reação*. É uma perspectiva mais analítica, menos sensorial, portanto, insuficiente. Há uma perda significativa de informação, visto que como o corpo tem memória, se não houver a experiência direta, a aprendizagem não será suficiente visto que o ator tem de ter a técnica. Assim, optei por dividir os exercícios que pretendia observar e os que pretendia repetir para apurar a investigação.

“*Difícil não é dar, difícil é receber.*” (João Mota, citação em ensaio)

João Mota age como se fosse fácil para os actores, para que, desta forma, os espicace e consiga alcançar de cada um o trabalho de excelência que o caracteriza como pedagogo. Apesar de a repetição ser fundamental num processo criativo, João Mota contraria a repetição no sentido de permitir o actor se repetir; pelo contrário, fomenta quase sempre que este se supere, seguindo a perspectiva de Grotowski contra a *repetição* e a *autorepetição*. Para isso, João Mota recorre como metodologia à memória criativa, permitindo ao actor, corresponder com rigor e precisão ao que é solicitado pelo encenador, ao mesmo tempo que evolui e se supera, desenvolvendo disciplina interior e uma maior consciência do espaço e do tempo, assim como a capacidade de domínio sobre o seu trabalho criativo em

palco. Com João Mota, estamos sempre a conhecer e a descobriremo-nos, seja num jogo, num exercício, ou simplesmente numa conversa informal, ou até mesmo quando o observamos em silêncio a construir a cena mentalmente. Passa muito tempo a ouvir, e de seguida, a refletir. E só depois, com assertividade, desafia. Em toda a sua atitude, revela-nos generosidade e ensina-nos a pensar, a desenvolver a autonomia. A olhar para dentro. Sempre para dentro. Deste modo, através da autodescoberta, reaprende-se a brincar como a criança brinca, ao mesmo tempo que os limites estão constantemente a ser ultrapassados, embora preservando sempre a integridade do ator para que este se regenere, perca os medos e a noção de ridículo. Só depois disso, é que poderá começar a trabalhar, depois de esvaziar-se de si mesmo, depois de se libertar de todas as ideias pré-concebidas e ficar inteiramente disponível, como Peter Brook refere.

A função do teatro é fazer ver e ouvir, num mundo rodeado em que já ninguém vê e em que já ninguém ouve, num mundo de autómatos. Isto é fundamental: saber ver e saber olhar. No fundo, é o estar acordado, que é de uma enorme importância. Quem não ama a vida, não devia vir para o teatro. O teatro precisa de pessoas vivas. (João Mota in Vasques, 2006)

Há uma ética rigorosa e uma consciência da disciplina na sua relação com os atores que só senti em Moscovo, em 2011, quando frequentei a MoscowArtsTheatreSchool. João Mota defende o princípio que o Teatro é um espaço sagrado, quase de carácter religioso, onde o ator se reencontra e se revela. O “ser justo” que Peter Brook refere está sempre presente na metodologia de João Mota, seja na formação de atores, seja nos segundos de um *fade in* da luz, que tem previamente uma determinada hora do dia e, por isso, a cor a si associada. É exigente, por vezes até severo pois procura não menos que a excelência dos seus atores. Por essa razão, a noção de limite é, constantemente, reformulada. Para compreendermos que ser competente não é suficiente, temos de nos deparar com os nossos demónios interiores e encararmo-nos ao espelho. Falarmos connosco próprios, sem máscaras, sem representarmos. João Mota não pretende que se caia na graça fácil, na mediocridade, pois é na procura dessa interioridade que reside a qualidade e a matéria de excelência. Quando um actor repete uma cena, se não for tão boa como já tinha realizado, João Mota exige sempre mais. E é essa viagem interior, em que o actor se supera, seja numa oficina ou no ensaio, com actores mais ou menos experientes. Choramos, rimos, vivemos. Somos nós próprios. Não é fácil e ainda bem que não é. É um processo violento. É preciso coragem e medo, simultaneamente. Mas todos estamos sempre com a sensação de segurança, de proteção. Estamos de facto, protegidos. Há a

sensação de que João Mota prevê as nossas reações e respostas aos desafios que nos propõe. Somos confrontados com medos, inseguranças, defeitos mas também com as qualidades. Revelamo-nos e encontramos-nos uns nos outros, como Grotowski nos relembra. Com João Mota isso acontece, lembramo-nos que somos pessoas. Aprendemos a ser pessoas. A ter a escolha de podermos ser melhor pessoas.

Porque uma improvisação ensina o aluno a estar com atenção, a ser humilde, a ser espontâneo. Numa improvisação geralmente, as pessoas só querem exhibir-se, esquecem o saber ouvir, o silêncio. Mas a improvisação serve justamente para eu saber escutar muito bem e para saber quando me devo calar para o outro poder entrar. (João Mota, entrevista Vasques, 2006)

João Mota recorre à improvisação como base para o desenvolvimento da sua metodologia. Através dela fomenta nos atores a importância da humildade, pois o recurso à improvisação permite ao ator confrontar-se com a sua fragilidade e fomentar a escuta do outro, a importância do silêncio, ao mesmo tempo que é convocado a fomentar a generosidade em cena. Por se encontrar vulnerável, o ator é então confrontado com os seus limites, sendo forçado a recorrer necessariamente à sua intuição para poder responder eficazmente e promover desta forma a sua espontaneidade e consequente disponibilidade para a criação. A improvisação conduz os actores ao que eu designo como *momento zero*; ao que Peter Brook chamaria de “*espaço vazio*”, ou seja, o esvaziamento de todas as ideias pré-concebidas e partir para a criação com um despojamento total. Deste modo, o ator é necessariamente convocado a valorizar o silêncio, para se ouvir a si mesmo e encontrar a sua *disciplina interior*, não para procurar, mas para encontrar-se a si mesmo. Além disso e, segundo João Mota, apenas com esse despojamento é possível desenvolver a expressão individual para que o actor se aperceba, simultaneamente, da importância da contracena, entendida aqui como um actuação de equilibristas, do trabalho com os outros, ou seja, da generosidade em palco. Ainda na improvisação, João Mota fomenta a aceitação dos estímulos do outro como provocação para criar. Da mesma forma que não existe erro, mas sim uma nova realidade que o actor não estava à espera, propõe a aceitação dessa nova realidade como um jogo de faz-de-conta onde se reaprende a brincar e a abdicar do ego, para que este se preocupe em cuidar do outro e deixar-se cuidar pela contracena.

Capítulo III – Objectos de estudo

3.1. Contexto

“Um país tem de ter essa identidade (...) sem autores não há dramaturgia, e sem criar uma dramaturgia, o teatro não vai longe (...) defendo um olhar nosso. Um país tem de ter essa identidade e ter os seus autores e acarinhá-los.” (João Mota, entrevista *Jornal Público*)

O Teatro Nacional D. Maria II é uma entidade pública empresarial que, no âmbito da sua missão de serviço público e da planificação da atividade plurianual, em 2012, tinha como principais objetivos: assegurar a prestação de um serviço público no domínio da atividade teatral, produzindo e apresentando espetáculos segundo padrões de excelência artística e técnica; divulgar a sua atividade junto de vários tipos de público; promover a criação e produção de dramaturgias em língua portuguesa e de obras de referência do repertório universal; contribuir para o aperfeiçoamento do sistema de educação artística e de formação profissional na área teatral; acolher espetáculos nacionais e estrangeiros que permitam o desenvolvimento de novas estéticas teatrais; reforçar a itinerância, a internacionalização e o acolhimento de produções nacionais e internacionais, escolhidas pela qualidade e pela atualidade das linguagens envolvidas; desenvolver uma política de captação e diversificação de novos públicos através de ações complementares a realizar em torno da programação, que envolvam, fidelizem e estimulem a criatividade; constituir um polo cultural de qualidade e de promover a cidadania, suscitando, novos hábitos e necessidades culturais, capacidade de receção, sentido crítico e interesse do público pelo teatro; abrir o teatro à comunidade, atraindo e formando novos públicos, levando a todas as camadas da população atividades culturais e artísticas que elevem os seus padrões de exigência estética e crítica; proporcionar um espaço privilegiado que potencie criadores, intérpretes e técnicos, contribuindo assim para uma atividade qualificada, capaz de captar e fidelizar públicos variados. Segundo o texto programático difundido em 2012 pelo Teatro Nacional D. Maria II, o seu projeto artístico assentava na produção e coprodução de espetáculos de inegável interesse e qualidade com base na excelência e relevância dos textos, no mérito dos seus criadores e intérpretes e no prestígio das companhias associadas, na conceção de um espaço de criação e experimentação para novos autores, criadores e

intérpretes, bem como na promoção de uma dramaturgia portuguesa. A programação pretendeu refletir as grandes questões sociais, políticas e humanas da atualidade, alternando grandes textos clássicos da dramaturgia universal com textos contemporâneos, seletivamente escolhidos da dramaturgia nacional e internacional.

3.2. Gil Vicente na Horta

Sinopse

Peça construída a partir de *O Velho da Horta*, apresentada a D. Manuel no ano de 1512, e outros textos de Gil Vicente, primeiro autor de língua portuguesa, cuja obra prenuncia a transição da época Medieval para o Renascimento. Nesta farsa, onde se exalta a vitória da juventude contra a velhice e a morte, o espectador é colocado perante uma intriga engenhosamente construída. Um reencontro com a feira alegórica de personagens vicentinas, com as suas questões metateatrais, com o pensamento das sátiras e costumes. *O Velho da horta* é uma peça de enredo, na qual se desenvolve uma ação contínua e encadeada com uma personagem marcada pelo conflito entre a razão e o sentimento amoroso: "Que morrer é acabar e amor não tem saída". A partir do sonho-pesadelo do Velho, evocam-se ainda neste espetáculo, através de excertos selecionados por João Mota – autor da versão dramatúrgica-, algumas das mais importantes obras de Gil Vicente: *Todo o mundo e ninguém*, *Barca do Inferno*, *Auto da Cananeia*, *Auto da Alma*, *Auto da Festa*, *Auto Pastoril Português*, *Tragicomédia do Inverno e Verão* e *Auto da Índia*. A intemporalidade da obra de Gil Vicente é recuperada neste espetáculo popular, sagrado e profano que atravessa o tempo até aos dias de hoje com uma acutilante perspectiva sobre a sociedade contemporânea. (fonte www.teatro-dmaria.pt)

Ficha Artística

A partir de *O Velho da Horta* e outros textos de Gil Vicente

Versão cénica e encenação – João Mota

Elenco – João Grosso, José Neves, Lúcia Maria, Manuel Coelho, Maria Amélia Matta, Alexandre Lopes, Marco Paiva, Simon Frankel e Bernardo Chatillon, Joana Cotrim, Jorge Albuquerque, Lita Pedreira, Luís Geraldo e Maria Jorge (ano 2011/2012 ESTC).

Figurinos – Carlos Paulo

Desenho de luz – José Carlos Nascimento

Direção musical, sonoplastia e assistente de encenação – Hugo Franco

Máquina de cena – Eric da Costa

Assistente de encenação estagiário – David Silva

Produção TNDM II

M12

Calendarização de ensaios

Montagem e Ensaios: 04 Setembro a 06 Outubro 2012 (Piso 0)

26 Setembro a 17 Outubro 2012 (Sala Estúdio Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro)

Récitas: 18 Outubro a 02 Dezembro 2012 (Sala Estúdio Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro)

De 4^a e 6^a feira às 11h; sábado às 21h15 e domingo às 16h15

3.3. Condomínio da Rua de Nuno Costa Santos

Sinopse

O Condomínio da Rua, com encenação de João Mota, conta com a colaboração do professor de Psiquiatria da Faculdade de Medicina de Lisboa, Daniel Sampaio, que assina, neste espetáculo, a consultoria de análise comportamental. Este texto original aborda os caminhos do submundo do ser humano, os seus segredos e

dilemas e traz a debate a questão da exclusão social, dos dramas pessoais daqueles que vivem na miséria ou dos sem-abrigo e excluídos e as suas implicações patológicas, familiares, culturais e sociais. Num movimento de introspeção, o elenco do Teatro Nacional D. Maria II problematiza o amor, a sua necessidade e as consequências da sua ausência, permitindo-nos aperceber da complexidade da pobreza e da exclusão. (fonte www.teatro-dmaria.pt)

Ficha Técnica

Dramaturgia – Nuno Costa Santos

Encenação – João Mota

Consultadoria e análise comportamental – Daniel Sampaio

Cenografia – F. Ribeiro

Desenho de luz – José Carlos Nascimento

Sonoplastia e assistência de encenação – Hugo Franco

Assistente de encenação estagiário – David Silva

Interpretação: João Grosso, José Neves, Lúcia Maria, Manuel Coelho, Maria Amélia Matta e Paula Mora

Calendarização de ensaios

Ensaios: 06 Novembro 2012 a 16 Janeiro 2013

Récitas: 17 Janeiro a 10 Fevereiro 2013 (Sala Garrett)

3.4. O Segredo da Arca de Trancoso

Sinopse

O texto, inspirado no universo dos contos orais lusitanos, conta a história de uma criança como outra qualquer que se vê subitamente com a responsabilidade de cuidar de uma misteriosa arca de madeira, cheia de poderes, cobiçada por ladrões e até por criaturas sobrenaturais. Ao ser aberta, a arca revela no seu interior um

conteúdo diferente para cada pessoa. Luiz Felipe Botelho recupera aqui a expressão "histórias de Trancoso", que teve origem há mais de 400 anos, pouco tempo depois de chegarem ao Brasil alguns exemplares da obra literária do português Gonçalo Fernandes Trancoso. A partir do nome do contador de histórias, o autor constrói uma história de diversão e encantamento, com vários apontamentos sobre a própria natureza humana. (fonte www.teatro-dmaria.pt)

Ficha Técnica

Texto – Luiz Felipe Botelho

Versão cénica e encenação – João Mota

Elenco – Ana Lúcia Palminha / Tânia Alves, Fabíola Lebre, Marco Paiva, Simon Frankel, Bernardo Chatillon, Joana Cotrim, Jorge Albuquerque, Lita Pedreira, Luís Geraldo, Maria Jorge (ano 2011/2012 ESTC)

Figurinos – Carlos Paulo

Desenho de luz – José Carlos Nascimento

Adereços – Renato Godinho

Direção musical e sonoplastia – Hugo Franco

Assistente de encenação – David Silva

Produção TNDM II

M/6

Capítulo IV – Observação, participação e sinergia

4.1. Observador e participante

No que diz respeito a uma das metodologias que adoptei, ou seja, a observação directa, a técnica escolhida para complementar as informações recolhidas em observação naturalista para uma melhor compreensão do trabalho de João Mota. Assim, é possível a recolha de informações importantes da realidade em estudo. *“(...) o comportamento humano é significativamente influenciado pelo contexto em que ocorre (...)”* (Bogdan&Biklen, 1994, p. 48). *“(...) a observação é uma técnica de recolha de dados particularmente útil e fidedigna, na medida em que a informação*

obtida não se encontra condicionada pelas opiniões e pontos de vista dos sujeitos” (Afonso, 2005, p. 91). A recolha de dados através da observação requer concentração seletiva por parte do investigador, dos acontecimentos mais revelantes de entre um vasto leque de informações disponíveis, em detrimento dos que não são matéria de análise para o projeto em questão (Lafon, 1963). As desvantagens relativamente a esta técnica, segundo Peltó e Peltó (citado em Afonso, 2005, p. 94), “(...) *em qualquer caso, o investigador deve descrever as próprias observações e não as inferências elementares derivadas dessas observações*”. Esta técnica só pode ser formada em função do quadro teórico e dos objetivos previamente definidos. São estes objetivos que irão orientar o processo de observação, para que seja possível a familiarização como fenómeno sob o máximo rigor. Quanto mais explícitos forem os objetivos, melhor será a seleção, mais demarcado estará o objeto sobre o qual incide a atenção do investigador. A observação acontece no presente e é um ato de um só sentido, onde não existe interação com o objeto de estudo, exceto quando é observação participante (que não é o caso). A observação pode ser um procedimento clínico na medida em que permite a análise completa de valor funcional, do comportamento e atitudes de um ser humano, considerando a personalidade e o ambiente. (Pieron, 1973, citado por Ketele e Roegiers, 1993). Segundo Estrela (1994), existem três técnicas de observação: a ocasional, a sistemática e a naturalista. A naturalista é considerada uma observação sistematizada do comportamento humano, que se realiza na presença do objeto de estudo no contexto onde está inserido. O investigador descreve o comportamento e não o explica. De Landsheere (1979) citando Fraisse (citados em Estrela, 1994, p. 45), refere-a como “(...) *uma observação do comportamento dos indivíduos nas circunstâncias da sua vida quotidiana*”. Para que o investigador consiga a descrição mais objetiva e precisa do fenómeno tem de atribuir um carácter determinante às deduções de carácter subjetivo para explicar a relação do comportamento com a situação com a qual surge. Deste modo, reduz a influência da subjetividade no estudo. Considerando todo o que foi descrito, optou-se pela técnica da observação: – naturalista, na presença do objeto de estudo no contexto onde está inserido; – não participante, o observador não participa na vida do grupo que estuda; – distanciada, o observador evita o contacto direto com o objeto de estudo mas não deixa de desempenhar o seu papel. A fim de organizar as informações recolhidas, foi efetuado o diário de bordo. Segundo Bogdan & Biklen

(1994), constitui um dos principais instrumentos relativamente às observações de campo e tem como função o registo de dados recolhidos na observação do investigador. Esses registos são “(...) *o relato escrito daquilo que o investigador ouve, vê, experiência e pensa no decurso da recolha e reflectindo sobre os dados de um estudo qualitativo (...)*” (Bogdan&Bilken, 1994, p.150), para além de referirem que permite ao investigador “(...) *acompanhar o desenvolvimento do projecto, a visualizar como é que o plano de investigação foi afectado pelos dados recolhidos, e a tornar-se consciente de como foram influenciados pelos dados*”. (Bogdan& Biklen,1994, p. 151)

O primeiro projeto, *Gil Vicente na Horta*, é constituído por excertos de algumas das mais significativas peças do chamado pai do Teatro Português, nomeadamente, *O Velho da Horta*(1516), *Todo o mundo e ninguém*, *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Cananeia*, *Auto da Alma*, *Auto da Festa*, *Auto Pastoril Português*, *Tragicomédia do Inverno e Verão* e *Auto da Índia*.

O que nos interessa é a análise do texto, ler o texto, lê-lo muitas vezes. Só depois é que aparece o choro, o outro choro que nós desconhecemos, porque vamos tapando o que está por trás da nossa vida. Não estamos vazios. (João Mota em, Vasques 2006)

Durante o primeiro instante, é notório que a consciência de *grupo* é a prioridade. No primeiro dia de estágio, num círculo, todos nos apresentámos pelo nome e pela função que desempenhámos no projeto. Todos se passam a conhecer e a saber quem são. Em todos os ensaios há uma aparência de incerteza, ou até de acaso, como se não se soubesse bem. Os ensaios começaram com leituras de mesa, ainda são cortadas algumas cenas e, posteriormente, são distribuídas as personagens. No primeiro ensaio, João Mota começa por perguntar aos atores quem toca instrumentos musicais e solicita ao elenco que tragam os instrumentos que tocam. Além disso, João Mota pede sugestões para sonoplastia que será recriada ao vivo pelos actores, como é frequente nos seus espetáculos. A motivação e a confiança são logo, à partida, princípios basilares desde o início do projeto em ensaios, ao potenciar as capacidades dos atores, desenvolvendo as habilidades, ao mesmo tempo que contribui para a motivação do elenco. João Mota tem a plena consciência do impacto que tem em todos os atores que, por sua vez, pretendem corresponder às suas expectativas. Ao transmitir este pedido ao elenco, assim como a descrição da manipulação de uma máquina de cena, manipulada pelos actores, não só demonstra segurança no que pretende para o

espetáculo, como transmite desde logo a toda a equipa um ambiente de confiança, aproximando todos. O desafio ainda era maior pelo facto de se tratar de uma colagem de excertos de peças distintas e pela dificuldade do texto que é num português quinhentista com fortes marcas de uma oralidade que já não falamos, bem como da musicalidade do texto – que encontramos também em William Shakespeare, muitas vezes confundida pela “musicalidade” da rima. Representar um texto muito difícil, em português arcaico e com rima, exigiu aos actores, primeiramente, um grande domínio do texto, as dificuldades constantes da respiração, a noção de ritmo e, sobretudo, a consciência da importância das pausas e dos silêncios, para a noção de ritmo e de tempo, tal como a diferença entre ritmo e velocidade. Estes aspetos são constantes no discurso de João Mota ao longo dos três processos criativos e estão registados pela Professora Eugénia Vasques no seu livro sobre a metodologia e criação de João Mota (2006). Além destes aspetos, outros também se colocaram, assim como concentração, coordenação disciplina e rigor, visto que a encenação pretendia um ritmo particularmente rápido, há atores a manipular a cenografia nas transições, há algumas trocas de figurinos, para os músicos ficarem neutros, visto que há coros cantados, os actores estão frequentemente em cena, sobretudo os mais jovens, que, alternavam entre músicos que atuavam ao vivo, sobretudo com instrumentos musicais não convencionais e ainda pequenos momentos coreografados. No projeto, em que João Mota quis celebrar os quinhentos anos da autoria da peça, *O Velho da Horta* (1516), onde a juventude prevalece sobre a velhice e a morte, valores que mudaram bastante desde então, segundo João Mota, a coesão dos grupos para o grupo é feita através de exercícios de consciência de grupo, em que todos são iguais, fomentando a consciência de grupo, exatamente da mesma forma como aconteceu na oficina de teatro.

No segundo projecto, *O Condomínio da Rua de Nuno Costa Santos*, como o elenco era apenas constituído pelo elenco residente do Teatro Nacional D. Maria II, a forma de trabalhar mudou, pelo facto de não haver a necessidade de fomentar uma sinergia entre o elenco, nem a preocupação de formar e educar os actores mais novos para a prática teatral profissional. Enquanto que nos ensaios do primeiro projecto, até pela selecção de exercícios que João Mota seleccionou, houve um investimento na formação dos actores mais jovens, pelo facto de terem todos aptidões fragilidades distintas. Contrariamente, o elenco de actores residentes do Teatro Nacional D. Maria II, já com longos anos de carreira permitiu

ao encenador atingir uma maior profundidade, necessária a projecto, pelo facto de retratar a temática da exclusão social. Deste modo, foram explorados exercícios de memória afectiva e de psicodrama. Aqui todos trabalharam sem rede e todos foram desafiados. Como observador, constatei que a dificuldade dos actores residiu sobretudo na dificuldade de se identificarem com o texto e até com as personagens. Houve uma maior autonomia, no que diz respeito à liberdade criativa do trabalho de actor e, por isso, uma maior exigência também. Contudo, julgava que pelo facto de ser um elenco bastante experiente e todos trabalharam regularmente uns com os outros, haveria uma maior sinergia, até porque eram em muito menor número de actores do que no primeiro projecto. Como participante, registei que quanto mais apto é o elenco maior é a exigência e a disponibilidade. Assim, como participante, exterior ao elenco, a responsabilidade, assim como as capacidades do trabalho de actor também terão de ser muito aptas, dado que para assegurar uma sinergia, é também mais fácil alcançá-la quanto mais homogénio o grupo for. Deste modo, a homogeneidade está directamente relacionada com a consciência de grupo e de sinergia. Qualquer um dos actores transmitiu sempre a sensação de que estavam totalmente disponíveis para alcançar o objetivo do encenador, sendo que a disciplina interior de cada um esteve sempre muito presente, contudo, não para os outros colegas. Assim, havia uma grande disponibilidade entre encenador/actor mas não enquanto um todo. O espectáculo reuniu fragmentos do processo criativo em que cada actor respondeu à proposta da encenação mas considero que não houve um encontro, verdadeiramente entre o elenco. No último espectáculo, salvo uma outra excepção, como era constituído por dois grupos distintos da mesma faixa etária, nomeadamente actores da Comuna – Teatro de Pesquisa e alunos estagiários da Licenciatura de Teatro, ramo de Actores,

“O teatro é a única arte onde a troca entre os seres humanos é imprescindível, é um lugar de encontro e integração.”

Antonin Artaud

A palavra *participação*, do latim *participatio*, significa comunicação, ser parte de, ou seja, partilhar uma ideia em comum com outros indivíduos, enquanto que *sinergia*, do grego *sunergias* significa cooperação. É, portanto, um acto coletivo para o mesmo fim, que designo como *grupo*, em que a interação desses grupos é mais

significativa do que os *grupos* por si só, dado que é fomentada através da partilha de recíproca e complementar de conhecimentos entre *grupos*. Todos partilham, todos dão, todos recebem. Outro aspeto determinante na cumplicidade necessária em trabalhar *grupos* de percursos tão distintos e heterogéneos como era o caso, João Mota desenvolveu minuciosamente as suas relações, adaptando-se sempre aos silêncios e às condicionantes de cada elemento de cada um dos *grupos*. Cada um dos alunos finalistas teve um tutor, entre os actores do elenco residente do Teatro Nacional D. Maria II. Contando à partida com esta visível heterogeneidade no elenco, ela mostra-se, porém necessária para garantir a qualidade do projecto, dado que as peças de Gil Vicente assim o exigem; a consciência que o elenco oriundo da Comuna estaria muito mais confortável, mas sobretudo, para o elenco mais jovem – se bem que selecionados como os mais aptos entre todos os finalistas do seu ano de curso – constituir-se-ia como um notório desafio. Desta forma, não só está a reconhecer como também a valorizar a vasta experiência que o elenco residente do Teatro Nacional D. Maria II tem, como à partida, também está já a colmatar eventuais lacunas que jovens actores terão, à partida, pela falta de experiência. Por outro lado, o elenco residente do Teatro Nacional D. Maria II beneficiaram também do trabalho com uma nova geração de jovens actores, com a sua energia criativa e disponibilidade. Esta estratégia inclusiva de João Mota não só garantiu o sucesso do projecto como a troca de experiências garantiu que existisse uma sinergia, necessária entre os três *grupos*. Todos evoluem através da participação, e gradualmente, ensaio para ensaio, começa a surgir o tão desejado *grupo*. Como participante, ou seja, como assistente de encenação estagiário nos dois primeiros projecto e, posteriormente, como assistente de encenação no terceiro, o ponto de vista mudou complementemente. Passar de observador a participante, altera não só o nível de aprendizagem, como a informação recolhida, como a metodologia. Enquanto que o observador mantém uma zona de conforto, porque tem uma experiência indirecta, no caso do participante, a experiência é directa. Assim, no primeiro caso, há uma neutralidade e uma mera análise e descrição de factos, no segundo caso, contrariamente, há uma recolha de informação que é baseada na reacção à proposta do encenador, ou seja, é uma resposta a um estímulo, que tem um determinado efeito no participante. Passo a descrever um caso prático de um exercício, em que integrei como participante que comprova o que descrevi anteriormente. Tal como numa das sessões da oficina de teatro, João Mota desafiou-nos para representarmos um animal, num dos ensaios do primeiro projecto. Este exercício consiste em encontrar o animal que melhor

caracteriza a personagem que o actor está a criar, através da sua interiorização, como se encarnasse as principais características do movimento e do comportamento do animal. Os actores estão deitados no chão e, de olhos fechados, imaginam o animal suspenso em cima, ligados através de um cordão umbilical imaginário. Depois de nos concentrarmos no animal, através das orientações ele vai-se aproximando até incorporar o corpo do actor que passará a adotar comportamentos deste, associado à personalidade da personagem. Da primeira vez, escolhi um cão pois tinha uma cadela há sete anos e passava bastante tempo a observá-la. Todos pensámos que tínhamos feito o nosso melhor. Até que o professor nos diz que para profissionais, tínhamos sido muito básicos. Estávamos, na verdade a *imitar* e não a *ser*. Da mesma forma que João Mota quando trabalhou com Peter Brook, ia com os outros actores para o jardim zoológico de Paris observar os animais para compreender o que era apenas essencial no seu comportamento, este exercício também tinha esse objetivo. Reeducou-nos a forma de observar, a diferença entre *ver* e *observar*. A ficarmos atentos aos pormenores. João Mota repetia muitas vezes, que o macaco não mexe o tronco, só os membros, por exemplo. Da segunda vez, durante o estágio, já tive uma abordagem menos ingénua, pois já sabia qual era o verdadeiro objetivo do exercício e não me limitei apenas à imitação da minha cadela. Escolhi o rato e senti que foi bastante diferente do que a primeira vez. Também foi fundamental trabalhar os clichés – como aliás também fizemos durante a oficina, em 2008, para termos consciência do que não interessa mas também para perdermos o medo do ridículo. Para não querer fazer bem e agradar. Há, portanto, no seu trabalho uma particularidade que o torna impar, o investimento na formação pessoal e artística do outro, na sua evolução e renovação constantes. Apenas pela participação directa pude comprovar este aspecto. Se tivesse apenas observado o exercício, portanto como observador, não teria compreendido o exercício na íntegra, nem teria tido a possibilidade transformadora que teve em mim e nos colegas. Neste caso, a observação seria apenas uma mera descrição de movimentos e atitudes que reconheceria como uma mera imitação de um determinado animal. Haveria aprendizagem na mesma mas se quisesse reinterpretar este exercício com alunos, por exemplo, não o iria fazer correctamente pois faltar-me-ia o impacto que teve para poder compreendê-lo na íntegra. Pouco a pouco, encontrei também o meu lugar com os outros actores, pelo facto de, gradualmente, se irem habituando à minha presença nos exercícios como se fosse um dos actores do elenco. Outro aspecto que influencia o investigador, através da participação é a exposição. Há

uma partilha pessoal que está directamente associada à habilidade do saber ser, do saber fazer e do saber estar, enquanto que como observador apenas é necessário saber estar, isto é, não é necessário ter conhecimentos ou habilidades como actor. Qualquer leigo poderá ser observador, mas para estabelecer uma sinergia, fomentada através da participação, é exigida não só habilidade, como disponibilidade física e psicológica, visto que para haver sinergia, é preciso haver partilha. O observador não partilha, visto que nesta metodologia apenas há recepção unilateral de conhecimento. Na participação, essa relação é bilateral. Aliado a rigor e a uma precisão constantes, João Mota valoriza constantemente a boa disposição e até jogos de crianças, para reeducar a sensibilidade dos atores e também para captar a sua espontaneidade para a criação das personagens, com vista à “*educação do ser sensível*”, como várias vezes João Mota referiu em contexto de ensaio. Assim, através da partilha de conhecimentos e da sua complementaridade, assim como a generosidade que João Mota convoca na cena, os *grupos* foram gradualmente olhando para dentro de si próprios, respeitando o espaço e o lugar de cada um, encontrando juntos o *grupo*.

Conclusão

Este relatório pretendeu investigar a importância de observar, participar e partilhar o processo criativo de espetáculos distintos, encenados por João Mota e analisar de que forma é possível criar uma sinergia entre *grupos* de actores distintos para se criar um *grupo*. Para comprovar esse conceito, o presente trabalho dividiu-se em pontos de vista distintos: observador, participante, assistente de encenação (estagiário).

No primeiro caso, não existe Teatro pois não há uma partilha de experiências, visto que só há uma recepção de conhecimento por uma das partes – observação. No segundo e terceiro caso, há Teatro, sendo este definido como um lugar de encontro e de partilha, visto haver uma troca de experiências entre os seus intervenientes – sinergia através da participação. Então para haver Teatro é preciso *estar com*. Por essa razão, a possibilidade de aprender sobre as relações humanas é vasta e complexa e por isso, o ao participante é exigido conhecimento e acima de tudo, disponibilidade física e mental. Doutra forma, não existe troca de experiências. É um lugar onde as pessoas têm a oportunidade de se revelarem, mas têm de estar presentes, activa e não passivamente.

Esta investigação trouxe-me sobretudo, uma maior consciência da importância da disciplina, do rigor e da precisão necessárias ao trabalho do actor. Interessou-me particularmente, a relação entre os actores e o encenador, entre o palco e o público. Interessava-me compreender de forma é possível estabelecer uma sinergia com todos os grupos e neste estágio, em particular, procurar investigar as estratégias de um Mestre, de um encenador com as particularidades como as de João Mota e de que forma estas poderiam proporcionar, num relativo curto espaço de tempo, a criação de uma sinergia com *grupos* de actores distintos, com vista à criação de um *grupo*. Mesmo quando é estabelecida uma ligação no mesmo espaço e tempo, nem sempre é possível começar a trabalhar com um *grupo* pois ele tem de ser criado. Não basta justar pessoas no aqui e agora para que exista um *grupo*. É preciso que estejam disponíveis para aceitar o outro. Mais do que isso, tem que haver uma troca justa de conhecimento. Para dar, preciso receber conhecimento do outro. Contudo, para isso, preciso estar disponível como participante. Também concluo que quanto mais heterogéneo o grupo for, no que diz respeito, sobretudo à experiência profissional, maior será a dificuldade em se estabelecer uma sinergia, mesmo através da participação, assim como a idade também poderá influenciar a disponibilidade do elenco. Veja-se o primeiro projecto: era constituído por três grupos, de idades distintas entre eles, porém homogéneos entre si no que diz respeito à idade. Como observador, constatei que os grupos mais experientes e, por isso, mais velhos, transmitiram conhecimentos ao grupo mais jovem, enquanto que este último, contaminou os grupos mais velhos com a sua energia e motivação. Ou seja, como houve sinergia através da participação, houve troca de experiências e, por isso, houve um único grupo. Deste modo, houve maior disponibilidade de cada um dos grupos iniciais, através da partilha. No segundo projecto, como só havia um único grupo, bastante homogéneo, não houve disponibilidade entre si, por isso, considero que não houve sinergia através da participação neste caso, apesar de ser apenas um grupo. Porém, houve bastante abertura, individualmente, no que diz respeito à proposta de encenação. Por fim, no terceiro projecto, grupo igualmente homogéneo, mais jovem, houve muita disponibilidade entre os respectivos elementos e houve sinergia. Conclusão, para haver sinergia, é preciso que haja participação e não apenas observação, a idade e a heterogeneidade são factores que influenciam a disponibilidade dos grupos, para que se possa estabelecer uma sinergia, num determinado grupo. Também concluo que o encenador tem de ser inequivocamente participante e não apenas observador. Foi necessário estar de fora para compreender que dessa forma, o

mero registo da descrição de determinado exercício não é suficiente para recolher dados. É preciso estar com, mesmo no papel de encenador. Doutra forma, este não tem noção dos silêncios de cada actor, para que possa reformular e dar-lhe outro estímulo, outra provocação, outro desafio. Só depois deste estágio compreendi a razão de no dia de estreia, como os meus colectivos, por vezes, sentir-me deslocado do elenco. Preocupava-me tanto em orientá-los durante o processo criativo, que por vezes, me esquecia de também lá estar, presente para que essa sinergia fosse plena. Pensava que esta sensação de autoexclusão fosse o que é suposto sentir pela função de desempenho no processo criativo, ou seja, como alguém exterior a essa sinergia. Contudo, apercebi-me que não. Afinal não sabia muito sobre encenação, pelo menos o mais importante. Afinal, a minha função como encenador não tinha terminado no ensaio geral, não tinha era estado totalmente disponível para *estar com o grupo*, pelo menos, plenamente.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin (1962), *O Teatro e o Seu Duplo*, tradução de Fiana Hasse Brandão, Lisboa: Minotauro.

ARISTÓTELES, *Poética*(1968); tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; 4ª edição.

BARATA, José, Oliveira (1991); *História do Teatro Português*; Lisboa: Universidade Aberta.

BELL, J. (1989). *Doing your research project: a guide for the first-time researchers in education and social science*. 2. reimp. Milton Keynes, England: Open University Press, pp. 145.

BOGDAN, R. & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora.

BOLES LAVSKI, Richard (2001); *A Arte do Actor*; São Paulo: Editora Perspectiva.

BROOK, Peter, *A Porta Aberta – Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro* (2002); tradução de António Mercado; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*(1968). Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

BROOK, Peter (...), *O Ponto de Mudança: Quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Tradução de António Mercado e Elena Gaidano, 2ª edição. Lisboa: Civilização Brasileira.

BROOK, Peter, *There Are No Secrets*(1993) – *Thoughts on Acting and Theatre*; London: Methuen Drama.

DIDEROT (1993); *Paradoxo sobre o Actor*, tradução de Luís Matos Costa; Lisboa. Hiena.

ESTRELA, A. (1994). Teoria e prática de observação de classes. Uma estratégia de formação de professores (4ª edição). Porto: Porto Editora.

FIDEL, R. (1992). The case study method: a case study, In: Glazier, J. D. & Powell, R.R. Qualitative research in information management.

GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (2009); *O Pós-Dramático*, São Paulo: Perspectiva.

GROTOWSKI, Jerzi (1968), *Towards a Poor Theatre*, editado por Eugénio Barba, prefácio de Peter Brook, Londres: Methuen Drama.

PAVIS, Patrice (2005); *Dicionário de Teatro*; tradução para a língua portuguesa sob a direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira; Perspectiva; S. Paulo.

PLATÃO, *A República* (1949); tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 12ª edição.

REBELLO, Francisco, Luís (...); *História do Teatro*; Commissariado Para a Europália 91 – Portugal, Imprensa Nacional – Casa da Moeda; Lisboa.

RYNGAERT, Jean, Pierre (1998), *Ler o Teatro Contemporâneo*, tradução de Andréa Stahel M. da Silva, São Paulo: Martins Fontes.

STANISLAVSKI, Constantin (2000); *A Preparação do Actor*; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SOUSA, Cecília; CORREIA, Álvaro; COUTO, Manuela; WELLENKAMP, Margarida (1998); *Comuna Teatro de Pesquisa – 25 anos. 1972 – 1997*; Lisboa: Edição Comuna Teatro de Pesquisa.

VASQUES, Eugénia (2006); *João Mota, O Pedagogo Teatral – Metodologia e Criação*; Lisboa: Edições Colibri – Instituto Politécnico de Lisboa.

VASQUES, Eugénia (2003); *O que é Teatro*. Lisboa: Quimera Editores.

