

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SISTEMAS DE IMPREVISIBILIDADE NO TEATRO

Relatório de projecto a partir do guião *Encurralados*

RELATÓRIO DE PROJECTO
MESTRADO EM TEATRO
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS -
MOVIMENTO

André Moura Susano

Amadora, Outubro de 2016

**INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA**

SISTEMAS DE IMPREVISIBILIDADE NO TEATRO

Relatório de projecto a partir do guião *Encurralados*

André Moura Susano

Relatório de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema
para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em Artes Performativas – especialização em Movimento,
realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Pina
Coelho e do Professor Doutor Álvaro Correia

Amadora, Outubro de 2016

Índice

Introdução	4
Percurso	6
1ª Fase – Abordagem Dramatúrgica (familiarização)	7
• Sumários	7
• Discurso	8
2ª Fase – Abordagem Dramatúrgica (aprofundamento)	20
• Sumários	20
• Discurso	21
3ª Fase – Montagem Cénica	28
• Sumários	28
• Discurso	29
4ª Fase – Aprimoramento	39
• Sumários	39
• Discurso	40
Conclusão	48
Bibliografia	50
Anexos	51

Introdução

Este espectáculo é um *puzzle*. Possui um sentido e diversas variações que o desconstroem. Não se trata de uma narrativa desmembrada por quebras. Isso teria efeitos muito mais abruptos. Destaca-se pela simplicidade que não é simplista. Apoia-se no ritmo. A musicalidade sonora e visual leva ao sentido. Qualquer tipo de sujidade não se enquadra na sua dramaturgia, sendo por isso um espectáculo ‘*clean*’. O efeito de desconstrução é notório mas subtil.

É um espectáculo provocador pelos seus detalhes. Criar a imprevisibilidade é o objectivo. Mas não se trata de uma imprevisibilidade gratuita. É necessário, primeiro, criar um sentido para depois surpreender os espectadores. É necessário que o esperado exista para dar espaço ao inesperado. Um pólo não pode viver sem o outro. Convenções do mundo do espectáculo são satirizadas: O que é o teatro? Para que serve? Quando é que definimos que um espectáculo teve início ou fim? Quando é que o conceito de ‘personagem’ se torna presente?

A arte de fazer teatro é a base. É o que sustenta a nossa opção de fazer os espectadores questionarem ao que assistem, tendo em conta os símbolos implícitos nas suas mentalidades. Este espectáculo é uma experiência. A de encontrar formas de chegar à imprevisibilidade e de a defender, de modo a que não fique fragilizada. É o factor ‘surpresa’: O que podemos fazer para que as pessoas não estejam à espera do que vem a seguir?

Apresento um percurso. Mais do que defender sistemas que permitem a imprevisibilidade num espectáculo de teatro, defendo a utilidade de todo o caminho, das escolhas que tomámos, dos erros que cometemos, das aprendizagens... É um relatório que se assemelha a um diário. Em todos os encontros, tive o computador à minha disposição para fazer anotações. Uma grande parte delas encontram-se aqui transcritas. Elas justificam as nossas escolhas enquanto grupo.

Utilizei vários exercícios (ora pensados de antemão, ora surgidos no momento) para enquadrar dramaturgicamente todos os intervenientes no projecto. Todos eles são descritos, alguns com mais pormenor do que outros, dando a importância devida ao nível de influência que tiveram no resultado final. Os exercícios são a ponte entre o actor/criador e a defesa dos sistemas de imprevisibilidade presentes no guião.

Este relatório não deve apenas a mim, mas sim a todo o caminho que percorri, até ao momento, e às pessoas com quem trabalhei:

- A licenciatura em teatro pela Universidade de Évora: trabalhei com profissionais como Ana Tamen, Armando Nascimento Rosa, Beatriz Cantinho, Christine Zurbach, Cristina Carvalhal, Isabel Bezelga, João Grosso, João Lagarto, Marta Carreiras, Sebastiana Fadda e Tiago Porteiro
- No mestrado em artes performativas pela Escola Superior de Teatro e Cinema: destaque Armando Nascimento Rosa (novamente), David Antunes, Diogo Bento, Eugénia Vasques, Luca Aprea, Maria Repas e, naturalmente, os meus orientadores Rui Pina Coelho e Álvaro Correia.
- O grupo Faísca Teatro: criado em Évora, em Maio de 2012. Internamente, surgiram algumas mudanças desde a sua existência, contando agora com quatro elementos. Além de mim, refiro-me a Fábio Vaz, Isabel Sousa e João Pires (com quem contei para a montagem do espectáculo *Encurralados*). Normalmente, partimos de um guião escrito para criar um espectáculo e temos a tendência de exercer a função de actores/criadores nos processos de trabalho, embora nem sempre sigamos essa metodologia.

Quero deixar um agradecimento especial aos outros membros do grupo Faísca Teatro (Fábio Vaz, João Pires, Joice Alexandre e Isabel Sousa), aos meus orientadores Rui Pina Coelho e Álvaro Correia, e também a todos aqueles que, directa ou indirectamente, estiveram implicados no projecto: Anabela Pires, Anouschka Freitas, Anthony Strong Beatriz Fernandes, Bernardo Souto, Carolina Zeferino Arruda, Eugénia Vasques, Filipa Duarte, Helena Barroso, Hélia Pinho, Inês Garrido, Maria Baridó, Mariana Pires, Mauro Hermínio, Pedro Serpa, Rebeca Sacasi, Rita Barbosa e Stella Capapelo.

Não podia deixar de agradecer o apoio prestado pelas entidades Escola Superior de Teatro e Cinema e Eka Palace.

Percurso

1ª Fase – Abordagem Dramatúrgica (familiarização)

2 de Março a 7 de Maio de 2016

Sumários

1º Encontro – Benfica – 2 de Março entre as 11h00 e as 13h00

- Breve apresentação da proposta de projecto.
- 1ª leitura do guião (H1 – Ana, H2 – Fábio, H3 – André, M – Ana).
- Comentários gerais.

2º Encontro – Benfica – 8 de Março entre as 16h00 e as 18h30

- Leitura do guião (H1 – André, H2 – João, H3 – Fábio, M – Ana).
- Comentários sobre a leitura e sobre o ensaio passado.
- Rascunho da planta da casa do primo do H1.

3º Encontro – Benfica – 16 de Março entre as 14h30 e as 17h00

- Marcação dos encontros de Março e Abril.
- Leitura do guião (H1 – Fábio, H2 – André, H3 – João, M – Ana).
- Selecção das palavras-chave e resumo de cada cena.

4º Encontro – Cais do Sodré – 21 de Março entre as 14h30 e as 17h00

- Selecção das palavras-chave e resumo de cada cena.

5º Encontro – Cais do Sodré – 8 de Abril entre as 14h30 e as 17h00

- Selecção das palavras-chave e resumo de cada cena.

6º Encontro – Benfica – 10 de Abril entre as 14h30 e as 17h00

- Distribuição das personagens pelos actores/criadores.
- Leitura do guião.

7º Encontro – Benfica – 11 de Abril entre as 14h30 e as 17h00

- Leitura do guião.
- Propostas para a criação de novas cenas no guião.

8º Encontro – Benfica – 18 de Abril entre as 14h30 e as 17h00

- Leitura da nova versão do guião.
- Comentários sobre a mesma.

9º Encontro – Cais do Sodré – 2 de Maio entre as 11h30 e as 14h00

- Duas leituras do guião.

10º Encontro – Benfica – 7 de Maio entre as 14h00 e as 16h00

- Visionamento do filme *Reservoir Dogs* dirigido por Quentin Tarantino.
- Marcação dos ensaios de Maio.

Discurso

A primeira fase foi a mais longa. O objectivo principal foi o de dar a conhecer o projecto aos intervenientes, de os ambientar e de tomar notas sobre aspectos e ideias a partir de debates. Obviamente, não existiu a necessidade de criar laços de confiança no trabalho entre os criadores porque já os tínhamos adquirido noutros projectos dentro do grupo Faísca Teatro.

No primeiro encontro, após uma breve apresentação do projecto, foi realizada uma leitura do guião e formulei algumas questões. As respostas trouxeram algumas ideias que não foram necessariamente descartadas, mas sim transformadas durante o processo de trabalho. Assim, apresento as minhas primeiras notas, seguidas de uma breve reflexão sobre as mesmas.

Sobre o guião, foi comentada a clara presença de uma ideia de *puzzle*: peças que vou dando aos espectadores para montarem. Estas peças desencadeiam diferentes sentidos. Se um sentido é respeitado pela sua coerência, o mais provável é surgir uma narrativa. No entanto, se o oposto acontece, o estado da situação é alterada. Eis o seguinte exemplo, um excerto transcrito do guião *Encurralados*:

Cena 4

H3 – A esta hora podíamos estar bem longe daqui, no Peru.

H1 – Sabes falar inglês?

H3 – No Peru fala-se inglês?

H1 – Fala-se inglês em todo o lado.

H3 – Não acredito que lá se fale inglês. Se assim fosse, o país não se chamaria Peru, mas sim “Turkey”.

H1 – “Turkey” é Turquia. O nosso objectivo é América do Sul. Tendo em conta algumas das minhas memórias de línguas, na América fala-se inglês.

H3 – Acho que temos de redefinir os nossos objectivos.

Neste caso, a palavra ‘Peru’ parece apresentar um sentido único: trata-se do país. No entanto, a língua inglesa é mencionada. E embora o seja num discurso inicialmente coerente, é esse elemento que desbloqueará um novo sentido, o do animal. ‘Peru’ é

traduzido para ‘turkey’. O mesmo sistema acontece logo de seguida. ‘Turkey’ remeterá para um novo país, diferente do primeiro, e não mais para o animal. Tudo isto acontece num rápido diálogo de poucos segundos. As palavras transformam-se em peças de um puzzle. ‘Peru’ e ‘Turkey’ encaixam uma na outra, mas através da incoerência que se torna imprevisível. Este é um pequeno exemplo de um sistema que abre imensas possibilidades de jogos entre palavras e situações.

De seguida, gerou-se uma discussão sobre o que poderia estar demasiado literal no monólogo da M/PÚBLICO da cena 36 do guião. Apresento de seguida um excerto do *Encurralados* que foi descartado: “Falo em presença. A minha presença perante vocês. A minha presença é essencial e, sem ela, vocês não existem. Sem ela, a arte não existe. Sem mim, não existe arte. Eu sou a arte.”. A M/PÚBLICO é uma figura que surge fisicamente na cena 31. Apesar de os três H’s terem esperado por alguém durante trinta cenas, a M/PÚBLICO aparece quando os espectadores provavelmente pensam que já não aparecerá mais nenhuma personagem. Essa situação assemelha-se à da obra *À Espera de Godot* de Samuel Beckett, mas é aproveitada para criar uma situação imprevisível: a desistência de uma espera.

Através do sistema de imprevisibilidade apresentado acima com o exemplo ‘Peru/Turkey’, as situações através do espectáculo foram alteradas de tal modo que os espectadores não sabiam se os três H’s esperavam pelas forças policiais, pelas prostitutas ou por eles próprios. Esses três elementos são também, na verdade, peças do mesmo puzzle. O sistema de imprevisibilidade chegou mais longe. A identidade da M/PÚBLICO torna-se indefinível, devido a essas peças que vão permitir a existência de novos sentidos. Esta figura tanto pode ser uma força policial, como uma prostituta ou os espectadores, de acordo com os sentidos que vão sendo desbloqueados através dos diálogos com as outras personagens. No caso do excerto descartado, a M/PÚBLICO apresentava-se como ‘espectadores’. No entanto, o facto de referir que a sua presença é essencial e que sem ela a arte não existe expunha-a demasiado. Seria um esclarecimento desnecessário.

De seguida, interroguei os outros intervenientes de modo a perceber se teriam propostas de cenografia. O sistema de imprevisibilidade apresentado baseia-se na incoerência, mas dentro dessa incoerência existe uma organização que permite o desenrolar da acção. Assim, em termos cenográficos e de encenação, mencionou-se um lugar caótico mas organizado. O cenário poderia ser construído à frente do público: o caos vai sendo criado de uma forma organizada e, ao mesmo tempo, o espectador acaba por sentir indirectamente uma maior conexão com o espectáculo. Além desta proposta, surgiu

uma outra, a de mostrar os números das cenas durante a acção, de modo a que o público tivesse uma maior noção de *loop*. Estas duas ideias não chegaram a ser concretizadas por serem demasiado literais, mas serviram como uma inspiração do que viria a ser a cenografia do espectáculo.

Ainda no primeiro encontro, questionei os actores/criadores sobre que músicas associaram às danças propostas nas cenas 29 e 36 do guião, além de propostas de figurinos e cartaz. Mais uma vez, nenhuma das ideias foi concretizada pelo seu carácter demasiado literal. Relativamente à música, surgiram as seguintes opções pensadas pelo ambiente de *striptease* que o guião propõe – Tila Tequila (*'Stripper friends'*); Stwo (*'Haunted'*); Donatan & Cleo (*'My Slowianie'*). Sobre os figurinos, as opiniões dividiram-se porque ninguém conseguiu definir os três H's e a M/PÚBLICO como sendo personagens ou não: preto/neutro; algo que remeta às palavras 'encurralados' ou 'puzzle'; estilo *Bonnie & Clyde*, filme dirigido por Arthur Penn; noção de capanga. Por fim, quanto à imagem de cartaz, as ideias rondaram o estilo dos filmes americanos pela imprevisibilidade a partir do ridículo: *old western movie posters* (*El Dorado*, filme dirigido por Howard Hawks [Fig. 1]; *The art of noir*, filme de Eddie Müller; *Wild Wild West*, filme dirigido por Barry Sonnenfeld).



Fig. 1 – Cartaz do filme *El Dorado*, dirigido por Howard Hawks.

No segundo encontro, as notas acima foram apresentadas ao João e, depois de uma leitura do texto, perguntei-lhe se teria algum comentário a fazer:

João – “(...) Conseguieste um bom trabalho de ritmos. (...) Um dos objectivos do texto é a noção de *puzzle*, ir confundindo cada vez mais o espectador a partir de ‘peças’ que afinal encaixam umas nas outras, mas não do modo que seria previsto. [O facto de] irem aparecendo ‘peças’ torna-se num material que ajuda no ritmo. (...) Mas devias repensar a condição da [M/PÚBLICO]. Isso pode passar por várias coisas: alterar o seu nome (ou não o revelar), alterar diversas interpelações dela de modo a manter a confusão que o “texto” propõe... (...)”

A resposta do João não veio só a complementar todas as anotações do primeiro encontro. Um excerto do monólogo da M/PÚBLICO foi descartado, mas isso ainda não tinha sido suficiente. Assim sendo, este excerto sublinhado foi cortado e substituído [ver a cena 36 do guião em ‘Anexos’]:

Cena 36

PÚBLICO – Por enquanto, fico por aqui. Mas eu não desisto. Eu não sou pessoa de desistir. Vocês querem-me. Vocês veneram-me. Vocês querem venerar-me. Vocês veneram-me ao quererem-me. Só não conseguem perceber. Eu merecia estar na fase final. E na inicial. E na que está antes da inicial. E na que está depois da final. E em toda aquela fase do meio. Sem mim, não existe esta dança. Sem mim, não existe garra. E não falo na garra que arranha. Falo em presença. A minha presença perante vocês. A minha presença é essencial e, sem ela, vocês não existem. Sem ela, a arte não existe. Sem mim, não existe arte. Eu sou a arte. Não me podem negar. Um dia, o mundo vai ver-me dançar. Um dia, o universo vai saber que vocês erraram e que eu sempre acerto. Eu nasci para isto. Eu nasci para vos servir.

Respeitando o caos e a incógnita que vão sendo criados, seria muito mais interessante ‘não pôr as coisas em pratos limpos no final’, que é o que acontece neste monólogo. Optámos por manter o caos e seguir por uma veia mais abstracta e, até, mais ‘aparvalhada’. Ao invés de esclarecer, o acto de pregar uma partida aos espectadores aplicar-se-ia melhor. Isso podia passar por criar uma situação em que parecesse que seria naquele momento que tudo iria ficar mais claro, mas mais uma vez fazer uma rasteira aos espectadores. Nesta escrita existe mesmo um caos organizado, e a tendência de esclarecer é apetecível mas não respeita a estrutura de coerência dentro da incoerência que criei no guião. ‘Esclarecer’ seria fugir do *puzzle*.

Outra grande questão do texto é: até que ponto aquelas figuras são personagens? Deveremos optar pelos estereótipos e exagerar nas características visíveis que nos dá o guião? Ou será que as figuras deverão estar numa zona entre aquilo que o actor é e aquilo que a personagem é? Uma coisa é certa: é necessário dar espaço à comicidade. São apresentados os três H’s, todos figuras pensadas a partir de estereótipos: H1 – o chefe; H2 – o *nigga*; H3 – o homossexual. No entanto, esses estereótipos sofrem uma transformação significativa. Mantêm-se como base mas o lado abstracto do guião remete-nos a uma desconstrução. Essa zona é aquilo a que me refiro quando menciono ‘caos organizado’, no qual os três H’s formam um triângulo de convergências e divergências.

Não só estas figuras são estereótipos. A própria ideia de teatro também o é, no sentido de que nem tudo o que é teatro é representativo, tal como nem todos os *niggas* se

estão a borrifar. Se pegarmos nos estereótipos das figuras e os utilizarmos na montagem do espectáculo, devemos também ter em conta a camada representativa do teatro:

Cena 28

H3 – Eles! O que fazemos?

H2 – Representamos.

H1 – Pensei que íamos delinear um plano.

H3 – Já passaram três horas?

H1 – É teatro. (...)

De modo a criar a imprevisibilidade, utilizo no guião o referido sistema que denominei ‘coerência dentro da incoerência’. Para auxiliar o entendimento sobre este sistema, transcrevi as definições de Patrice Pavis de coerência dramaturgica e de incoerência dramaturgica.

“O diálogo é uma sequência de tiradas ou réplicas ligadas entre si por uma unidade temática: não deve haver ‘trancos’, desliza-se paulatinamente de um a outro tema, permanecendo o estilo sensivelmente uniforme. Acha-se excluída a conversa sem finalidade precisa ou as discussões sem objecto e sem vínculo com a situação. A personagem assume e representa em sua consciência unificada as contradições da peça: coincide perfeitamente com o conflito e a discussão que a opõe às outras não passa de um debate abstracto de consciências, que se opõem e se aniquilam na ideologia e na moral coerente e não problemática da consciência central do autor. (...) A consciência está ligada a uma narrativa que se pode ler sem dificuldade, sem choques e segundo uma lógica de ações e uma ordem de narrativa em conformidade com o modelo sociocultural adequado a uma determinada sociedade.”

Definição de coerência dramaturgica,
Pavis, Patrice (2001). *Dicionário de Teatro*. [p. 50]

“A acção não é mais contínua ou lógica e, sim, desmembrada e sem esquema director; o lugar e a temporalidade são reduzidos; a personagem não mais existe e é substituída por vozes ou discursos disparatados. Essas ‘explosões’ não têm nenhuma exigência formal de liberdade na utilização do lugar, do tempo e do

espaço. (...) a fábula apresentar-se-á desmembrada, descontínua (...) com frequência entregue ao espectador para sua reconstituição parcial (...).”.

Definição de incoerência dramática,

Pavis, Patrice (2001). *Dicionário de Teatro*. [p. 50]

Primeiro, é preciso criar um sentido que possua condições para ser desconstruído. Dentro da desconstrução, tenta-se criar um novo sentido que vai apresentar aspectos incoerentes. Dentro de várias possibilidades, uma a que recorro é a transformação de termos comparativos em termos fisicamente reais. Depois de termos o espectador completamente mergulhado num mundo incoerente, o objectivo é dar-lhe momentos em que parece que algo irá, finalmente, fazer sentido. Eis o exemplo das bolsas presente no guião. Na cena 5, o H3 afirma que assaltaram um banco e compara essa acção a uma politicamente menos grave: *“Nós assaltámos um banco. Não foi uma bolsa de uma velhinha. Não é algo que eles deixem passar em branco. É muito dinheiro.”*. Algumas cenas depois (cena 11), toda a estrutura criada volta ao início, quebrando com a continuidade do sentido. As palavras são quase todas repetidas, mas algumas vão sendo modificadas. Isso altera o rumo por momentos, mas não cria um abandono da estrutura sequencial. Agora, eles assaltaram um bordel, tal como o H3 afirma: *“Nós assaltámos um bordel. Não foi uma bolsa de uma prostituta. Não é algo que elas deixem passar em branco. É muito dinheiro.”*.

Com o desenrolar da acção, três situações possivelmente reais passam a existir como assunto: o assalto a um banco (passado), o assalto a um bordel (passado) e a apresentação de um espectáculo de teatro (futuro). A imprevisibilidade chega ao seu cúmulo quando as três situações passam a ser discutidas ao mesmo tempo, criando discursos ridiculamente imprevisíveis.

Mas o que acontece depois disso ainda é mais interessante: ocorre a rasteira de uma falsa identificação. A própria personagem H2 pergunta aos outros sobre o que é que estão a falar, questão que muito provavelmente está presente nas mentes dos espectadores nesse momento:

Cena 35

H2 – Estamos a falar de quê?

H1 – Da bolsa de uma velhinha.

H3 – Mas a bolsa não era de uma prostituta?

H2 – Nigga, a prostituta roubou a bolsa à velhinha.

Assim se tornam conceitos que obviamente funcionaram só por comparação em conceitos disfarçadamente reais. Os espectadores vão questionar mesmo a existência das bolsas, através da afirmação ridícula de um acontecimento: “*Nigga, a prostituta roubou a bolsa à velhinha.*”. A bolsa da velhinha e a bolsa da prostituta, de objectos abstractos, passaram a ter uma forma real.

Esta mistura dificulta a compreensão analítica dos espectadores. Embora o sentido continue lá, aparecem variações com uma velocidade extrema. O jogo torna-se desafiante, sim, mas os espectadores não vão desistir de formar o *puzzle*, porque já o conseguiram fazer em cenas anteriores com desafios relativamente simples.

É curioso que, tendo em conta o vídeo do espectáculo anexado a este relatório, existem muitas reacções através de risos do público nas primeiras cenas. Estas reacções aparecem porque as associações dentro do jogo foram concluídas com sucesso nas suas mentes. Mas o jogo cria níveis e, no decorrer do espectáculo, é necessária uma maior concentração. Os risos vão desaparecendo, dando lugar a uma profunda análise daquilo que estão a ver, pela vontade e pelo desafio de perceber as associações abstractas e ridículas. É o mesmo que montar um *puzzle*. Quase sem se aperceberem, os espectadores entraram num jogo que vão querer jogar até ao fim.

Quando um espectador assiste a um espectáculo, ele estabelece ligações entre tudo o que está presente na cena, seja material ou imaterial. O espectador entra num processo contínuo de reconhecimento, associação e conclusão. É isso que permite a existência da isotopia. A estrutura deste guião desafia o espectador a entrar num efeito isotópico, definido por Patrice Pavis como “(...) o fio condutor a guiar o leitor ou o espectador em sua busca de sentido e que o ajuda a reagrupar diversos sistemas significantes de acordo com uma determinada perspectiva.”

É nisto que a estrutura do meu guião se baseia para desconstruir. Ela é um fantasma que prega partidas a um sentido, é uma voz silenciosa que desmembra a coerência mas não a destrói. Crio rasteiras a um sentido que se impôs de modo a alcançar a imprevisibilidade. Existem uma continuidade e uma lógica, mas deturpadas. Apresento

um guião no qual existem personagens, mas inseridas numa incoerência dramatúrgica com diversos discursos disparatados. Denomino-as ‘meias personagens’, conceito a que darei destaque mais à frente. As personagens não são incoerentes, embora os seus discursos e aquilo em que acreditam seja deturpado. Isso acontece às personagens sem que elas mesmas se apercebam, como se fingissem que não repararam na falta de continuidade ou lógica no discurso ou situação. No entanto, o segredo está em encarar essa “anomalia” como um factor real e lógico. Se a personagem o fizer, o espectador irá deixar-se embalar por uma necessidade de criar continuidade e lógica onde elas são deturpadas. Podemos comparar isto a peças de um mesmo puzzle problemático, peças nas quais algumas laterais se unem mas outras não.

Após um parêntesis que explica resumidamente o motor da imprevisibilidade presente no guião, voltamos ao discurso sobre o percurso. Ainda no segundo encontro, lembrei o que foi comentado no ensaio passado, de modo a garantir que o João tivesse uma melhor noção do que se passou no primeiro encontro. Eis algumas notas de acrescento:

1. Os números das cenas presentes no cenário: poderá acontecer através de um projector de vídeo? Ou poderá a M/PÚBLICO ter um *flipbook* que utiliza para ir mostrando aos espectadores as mudanças de cena?
2. O cenário que vai sendo (des)construído – aproveitar as diversas entradas e saídas do H2 para ir trazendo objectos que têm como objectivo criar mais o caos, mas ao mesmo tempo montar o cenário em frente ao espectador?
3. Ambiente – foi proposto um ambiente ao estilo *old western films*, mas o João defendeu um ambiente ao estilo *jazz* no qual pode predominar a máfia italiana e o fumo dos cigarros (a partir desta ideia, chegámos ao cantor Anthony Strong).
4. Figurinos – partir de uma ideia de estereótipo que não é logo reconhecível. Por exemplo, o H3 ter uma camisola que possa remeter ao estereótipo do homossexual, mas isso deverá apenas ser visível quando ele o confirma. Ou o H2 ter um figurino inspirado em *Scarface*, filme dirigido por Brian de Palma.

De seguida, foi criado um rascunho da casa do primo do H1. Embora a acção do espectáculo, visível aos olhos dos espectadores, apenas decorra na sala, propus a criação de toda a casa como exercício.

«Antoine e Stanislavski (...), antes de determinarem um cenário para uma sala, construíam uma maquete da casa toda (...)»

Sarrazac, Jean-Pierre (2002).
O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas. [p. 38]

O rascunho tem em vista a especulação sobre o espaço completo no qual decorre a acção. Cada um desenhou o rés-de-chão e o 1º andar da casa do primo do H1 e, no final, juntámos num único rascunho as ideias de todos [Fig. 2 e Fig. 3].

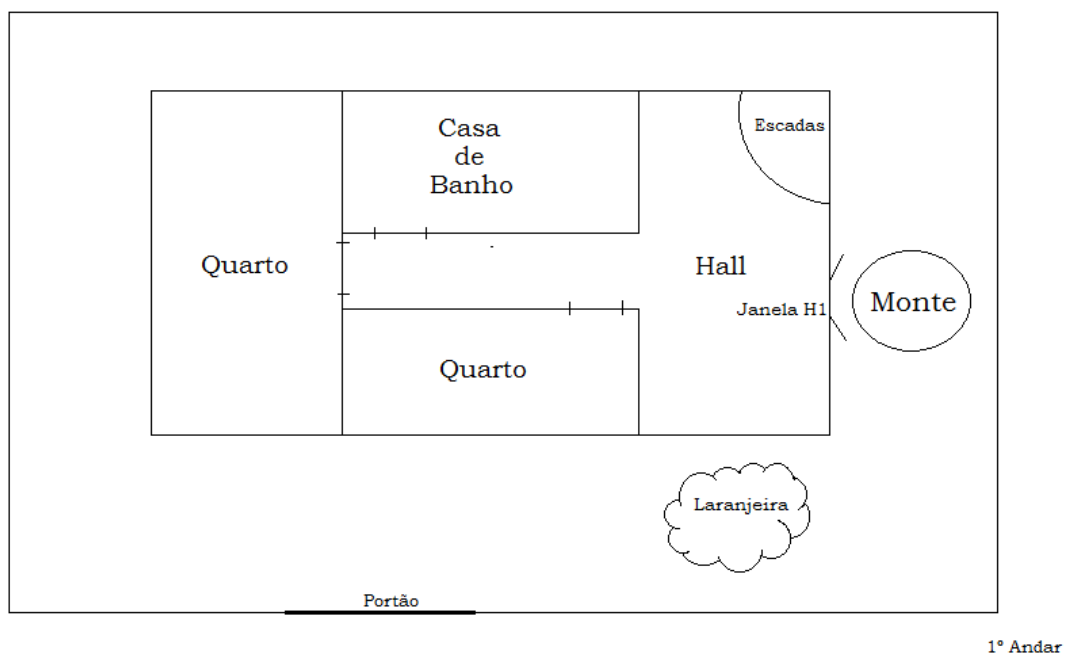
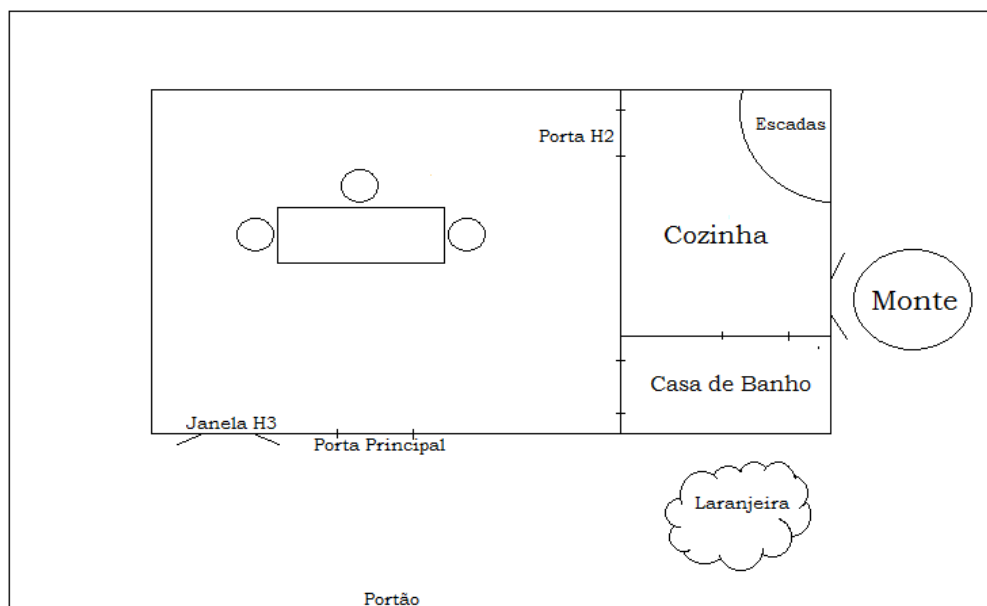


Fig. 2 – Rés-de-chão da casa do primo do H1, o exterior e o espaço dos espectadores delineado através da largura.



■ ESPECTADORES ■

Rés-de-chão

Fig. 3 – 1º Andar da casa do primo do H1 e o exterior.

Além dos parâmetros mais óbvios, este rascunho apresenta características de encenação precisas. Por exemplo, os espaços do H2 e H3 são opostos reforçando a ideia dos “extremos” das figuras, enquanto o H1 permanece ao centro, na mesa. Já a cozinha seria à direita dos H’s mas passou a ser instalada à direita do público, sendo que existe uma noção de representação. Reforça a ideia da consciência de “estar em cena”. Por fim, pôs-se a hipótese de existir uma laranjeira real em cena que permitisse a vivência do espectador naquele espaço específico. Apesar disso, a ideia foi rapidamente descartada por ser um elemento cenográfico que podia levantar pensamentos através de símbolos indesejáveis.

Procedemos à leitura do guião em quase todos os encontros, sendo que nos três primeiros as ‘personagens’ ainda não estavam fixamente distribuídas pelos actores - excepto a única feminina, embora tenha sido levantada a possibilidade da Isabel Sousa poder interpretar um dos H’s para não levantar questões sobre a identidade dos géneros. Para resolver a questão da distribuição das personagens, decidimos que cada criador

masculino devia ter a oportunidade de experimentar ler as réplicas de um H diferente em cada ensaio. A repetição da leitura do guião em quase todos os ensaios foi fundamental para ambientar os criadores, conhecer as personagens, descobrir ritmos e entoações, criar sonoridades, decorar as réplicas, analisar, debater, tirar conclusões pessoais... Examinando as vontades de cada criador, bem como as opiniões gerais, chegou-se à seguinte distribuição: H1 – Fábio Vaz; H2 – João Pires; H3 – André Susano; M/PÚBLICO – Isabel Sousa.

Um dos tópicos de trabalho mais controversos de todo o processo de criação foi a ‘selecção de palavras-chave e resumo de cada cena’. Aquilo em que consiste é claro, mas surgiram algumas dificuldades. Em termos de concisão, aquilo que se devia resumir em apenas uma frase, transformou-se em debate. Quanto a organizar ideias, tentei redigir as de todos enquanto prestava atenção às mesmas, no entanto, ao fazê-lo, nem sempre consegui estar totalmente disponível para defender os meus pontos de vista. Relativamente a alterações na escrita do guião, após uma reunião com o meu orientador Rui Pina Coelho, novas cenas foram criadas. Existiu concordância quanto à criação das mesmas, mas com isso este tópico de trabalho acabou por sofrer alguma desorganização. Sobre a familiarização com o guião, alguns dos criadores, no quarto encontro, queixaram-se de ainda não estarem suficientemente familiarizados com o guião para darem continuidade a este trabalho. O mesmo foi temporariamente interrompido, dando prioridade às leituras do guião e a comentários dramaturgicos. Mais tarde, na segunda fase – “Abordagem dramaturgica (aprofundamento)” – retomamos o mesmo trabalho, mas a sua estrutura foi alterada, tendo-o nomeado ‘debate sobre os acontecimentos-chave de cada cena’ (décimo segundo encontro). Apesar de ter existido mais fluidez com as alterações efectuadas, os criadores concluíram que esta tarefa tornou-se desnecessária porque, entretanto, todos já se tinham apercebido da estrutura do guião, bem como dos acontecimentos-chave de cada cena. Este trabalho baseou-se, assim, entre as cenas 1 e 29, e não em todo o guião.

Apesar das dificuldades apontadas, concluo que este trabalho inacabado foi essencial para que os criadores se pudessem familiarizar com o texto (embora, paradoxalmente, essa tenha sido também uma dificuldade apontada), delineando a evolução do enredo e das personagens. As sistemáticas leituras do guião puderam complementar este trabalho, e foi devido a isso que a ‘selecção e debate sobre os acontecimentos-chave de cada cena’ se tornou num tópico desnecessário a partir da cena 29. Este tipo de situações é recorrente em vários processos de trabalho. Experimenta-se

avançar com uma estrutura, mas se não está a ser suficientemente esclarecedora, volta-se atrás e cria-se uma nova. É preferível interromper para esclarecer do que persistir num tópico de trabalho somente com o objectivo de o concluir.

Para finalizar esta fase do percurso, assistimos ao filme *Reservoir Dogs* (“Cães Danados”) de Quentin Tarantino. Este foi um dos materiais que nos inspirou na construção do *Encurralados*. Esta inspiração deu-se a vários níveis, desde logo pelo conteúdo. O facto de o enredo do filme ser baseado num assalto que corre mal foi o primeiro paralelismo que estabelecemos, e o que nos levou a incluir o filme na nossa pesquisa de criação. Apesar de haver uma diferença considerável entre os arquétipos das personagens do filme e aqueles que tínhamos imaginado para as nossas personagens (embora, no momento, ainda pouco aprofundadas), encontrámos uma semelhança fulcral. Em *Reservoir Dogs* existe um exagero na artificialidade. Apercebemo-nos também de uma utilização da técnica de montagem no filme que leva à criação da imprevisibilidade na sequência dos planos. Apesar de, no filme, esta sequência seguir uma história que não se distorce (ao contrário do que acontece em *Encurralados*), retirámos das mudanças radicais entre planos a ideia de ‘contraste’, que transportámos para a construção do ritmo do espectáculo.

2ª Fase – Abordagem Dramatúrgica (aprofundamento)

9 de Maio a 19 de Junho de 2016

Sumários

11º Encontro – ESTC (sala 311A) – 9 de Maio entre as 20h00 e as 22h30

- Leitura do guião.
- Leitura do guião em movimento.
- Breve aquecimento.
- Improvisação: “O dia do assalto ao banco”.

12º Encontro – Cais do Sodré – 10 de Maio entre as 14h00 e as 16h00

- Debate sobre os acontecimentos-chave de cada cena.

13º Encontro – ESTC (sala 208) – 10 de Maio entre as 20h00 e as 22h00

- Breve aquecimento.
- Leitura do guião em movimento.
- Improvisação com base na estrutura de todo o guião.

14º Encontro – ESTC (sala 208) – 12 de Maio entre as 20h00 e as 22h00

- Breve aquecimento.
- Leitura do guião em movimento.
- Improvisação com base na estrutura de todo o guião.

15º Encontro – ESTC (sala 311A) – 24 de Maio entre as 20h00 e as 22h00

- Breve aquecimento.
- Exercícios: duas passagens em cena apoiadas no guião, no espaço e nos adereços (uma utilizando todos os objectos disponíveis na sala; a outra utilizando apenas três cadeiras).

16º Encontro – Benfica – 26 de Maio entre as 15h00 e as 18h00

- Leitura do guião.
- 1ª apresentação biográfica das personagens.
- Selecção de palavras-chave que remetam ao conteúdo do guião.

17º Encontro – Eka Palace – 2 de Junho entre as 13h30 e as 16h00

- Leitura do guião.
- Construção de personagem: “O que digo de mim e o que os outros dizem de mim?”
- Marcação dos ensaios de Junho.

18º Encontro – Eka Palace – 3 de Junho entre as 14h00 e as 17h00

- Leitura do guião em movimento.
- Interrogatório às personagens baseado na 1ª apresentação biográfica das personagens.

19º Encontro – ESTC (sala 208) – 4 de Junho entre as 10h00 e as 18h00

- Leitura do guião em movimento.
- 2ª apresentação biográfica das personagens.
- Aquecimento corporal e de concentração: o controlo do corpo.
- Exercícios: “A pedra, o mar e o horizonte”; “As minhas pegadas e as do outro”; “Chão de lava”; “O meu tesouro”.

20º Encontro – Eka Palace – 14 de Junho entre as 10h00 e as 13h00

- Leitura do guião em movimento.
- Interrogatório às personagens baseado na 2ª apresentação biográfica das personagens.

21º Encontro – Eka Palace – 15 de Junho entre as 10h00 e as 13h00

- Leitura do guião.
- Cenografia, adereços cénicos, figurinos e sonoplastia: discussão sobre propostas.

22º Encontro – Benfica – 19 de Junho entre as 19h00 e as 21h00

- 3ª apresentação biográfica das personagens.

Discurso

Defino o décimo primeiro encontro como o início de uma nova etapa porque foi o primeiro encontro ocorrido numa sala de ensaios. Os criadores já não precisavam de debater o guião sentados à volta de uma mesa. Os debates teriam continuidade, mas agora em espaços que permitissem a experimentação improvisada, o movimento corporal, a exploração vocal, a descoberta de sensações, a criatividade prática... A primeira fase do processo de trabalho – “Abordagem dramaturgica (familiarização)” – apresenta uma clara diferença em relação à segunda. A primeira decorreu com mais desorganização e menos fluidez: o guião ainda não estava completamente finalizado, um dos exercícios foi interrompido, o processo de trabalho parecia ainda não ter tomado um rumo claro... A partir do décimo primeiro encontro, começou a acontecer uma mudança visível: o guião tinha sido finalizado, os exercícios propostos tornaram-se em desafios prazerosos que ocorreram com fluidez até serem concluídos, o processo de trabalho parecia estar finalmente numa direcção concreta... Esta diferença foi visível também na atitude e empenho dos criadores, que passaram a acreditar no sucesso do projecto.

Nesta fase demos continuidade às leituras do guião, mas fizemo-lo em movimento, nem que isso apenas implicasse andar pela sala. Esse exercício foi um dos passos que permitiu a transição de uma leitura simples para uma leitura em cena. Com esta transição, começou a ser necessário preparar o corpo e a voz como instrumentos de trabalho. Assim sendo, no início de vários ensaios ocorreram breves aquecimentos simples de quinze a trinta minutos de duração, individuais ou guiados por mim. Estes aquecimentos consistiam em despertar articulações do corpo ou preparar a voz, o que defendo ser fundamental para o trabalho de ator: entre outras coisas, permite criar um maior estado de concentração.

A improvisação foi um dos motores desta fase porque permite a exploração em diversos sentidos, desde a descoberta de gestos a novas palavras que não se encontram no guião. A primeira ocorreu no décimo primeiro encontro que denominei “O dia do assalto ao banco”. A mesma representava uma situação que podia eventualmente ter ocorrido antes da primeira cena do espectáculo, na qual as personagens já se encontravam na casa do primo do H1, momentos depois de supostamente terem assaltado um banco. O espaço temporal entre a situação da improvisação e a situação da primeira cena do espectáculo é indefinido. Utilizando o espaço, todos os criadores tiveram de ‘inventar o assalto’ que na primeira fase de trabalho não foi suficientemente discutido, a ponto de todos concordarem sobre o que de facto aconteceu. O desafio foi utilizar a criatividade para criar uma improvisação coerente e, simultaneamente, respeitar as propostas dos colegas de cena.

No décimo terceiro e no décimo quarto encontros, a improvisação continuou a ser um método que promoveu a criatividade e a criação cénica. Enquanto as outras improvisações visaram uma descoberta sobre o que poderá ter acontecido antes da primeira cena do espectáculo, as destes encontros promovem uma acção e um pensamento sobre a construção do espectáculo. O sistema de *puzzle* no qual o guião se suporta veio a tornar-se um desafio. Devido às sucessivas repetições de texto escrito que o guião propõe, os criadores precisaram de redobrar a atenção de modo a estarem conscientes de que a cena W vem a seguir à cena X, e que a cena X não pode existir sem a cena Y. O objectivo foi o de encaixar peças umas nas outras, o que viria a ser a tarefa dos espectadores quando estreássemos o espectáculo. Eu próprio, enquanto criador do guião, tive dificuldades ao tentar concretizá-lo.

Sendo que a personagem M/PÚBLICO estaria fisicamente presente apenas a partir da cena 30, a Isabel Sousa pôde assistir à maior parte do trabalho improvisado, redigindo algumas notas e servindo de ponto para o caso de não conseguirmos de todo prosseguir

na improvisação baseada na estrutura do guião. Apesar deste método se ter revelado desafiante, um rascunho de todo o espectáculo tinha acabado de ser criado em apenas dois encontros. Isto deve-se a dois pontos fundamentais. As diversas leituras do guião que fizemos de antemão é o primeiro: as sonoridades criadas com as leituras foram um suporte para que os criadores conseguissem perceber que a cena W vinha a seguir à cena X. *É como aprender uma língua nova.* (Isabel Sousa). Quanto ao sistema de repetições, começaram a ser delineadas, mesmo que em rascunho, algumas marcações cénicas que apenas teriam de ser repetidas. Isto trouxe espontaneamente uma organização em cena que promoveu um trabalho de improvisação fluído da estrutura do guião.

Este método de trabalho veio levantar algumas questões pertinentes: O que é que compõe a cenografia? O que é que podemos usar em cena? Tentámos responder no décimo quinto encontro. Realizámos duas passagens do rascunho cénico que foi criado através das improvisações.

Na primeira, afastámo-nos das propostas presentes no guião e experimentámos utilizar todos os objectos que naquele dia estavam disponíveis na sala 311A da Escola Superior de Teatro e Cinema. É opcional a aceitação do espaço tal como ele é e não levar adereços ou cenografia pensados de antemão, de modo a abrirmos mais possibilidades. Isso promove uma maior abertura para a descoberta do espaço que passamos a habitar.

Na segunda, utilizámos apenas três cadeiras, que o guião propõe na sua primeira didascália. A diferença notória entre as duas passagens fez com que percebêssemos que este espectáculo não necessita de um grande suporte cenográfico, sendo que a segunda trouxe mais ocasiões de ritmo funcional e mais organização em cena. Este espectáculo, sobretudo, sustenta-se na palavra e nas capacidades rítmicas dos actores, existindo, por isso, uma maior necessidade de utilização do corpo e da voz dos actores e não dos materiais cénicos que os rodeiam. Chegámos a ponderar a total inexistência de cenografia, mas concluímos que precisávamos de um suporte para adereços (a pequena mesa) e das três cadeiras (que permitiam diferentes níveis de altitude). Ainda assim, a cenografia foi escolhida e pensada com algum detalhe, pois não se trata apenas de um elemento ao serviço do actor, e sim de uma componente equiparável a qualquer outra.

Com uma melhor noção do decorrer do enredo, passámos à criação da personagem. Utilizámos um mecanismo a que já tínhamos recorrido noutros processos de trabalho dentro do grupo Faísca Teatro. Curiosamente, funciona através de um sistema de *puzzle*, no qual as repetições vão sofrendo alterações mas não deixam de ter uma estrutura reconhecível – o mesmo acontece na estrutura do guião deste espectáculo.

Primeiro, cada actor procede à redacção de uma biografia da sua própria personagem, como trabalho de casa. Depois, num ensaio definido antecipadamente, cada actor apresenta a sua biografia aos colegas de trabalho, lendo o que redigiu. Algumas críticas e sugestões devem surgir após a leitura da mesma. Mais uma vez, cada actor reformula a biografia da sua personagem como trabalho de casa. De seguida, novamente num ensaio definido antecipadamente, cada actor encarna a sua personagem e senta-se numa cadeira frente a interrogadores (os outros colegas), que em dez minutos colocarão à prova a veracidade da biografia redigida através de questões que a personagem não pode recusar responder. Algumas críticas e sugestões devem surgir após o interrogatório. O mesmo mecanismo repete-se: cada actor reformula a biografia da sua personagem como trabalho de casa; num ensaio definido antecipadamente, repete-se a apresentação biográfica; cada actor reformula novamente a biografia como trabalho de casa; o interrogatório volta a acontecer num ensaio definido antecipadamente (as mesmas questões devem ser evitadas, embora não sejam proibidas); cada actor reformula novamente a biografia como trabalho de casa e, por fim, acontece a apresentação final das biografias completas.

Numa biografia de uma personagem podem constar todos os dados que o actor achar pertinentes. Mas há que existir uma especial atenção às informações presentes no guião. É devido a isso que antes de ocorrer o primeiro interrogatório (ponto 4. apresentado acima), decidimos que cada actor tinha de realizar um novo exercício: “O que digo de mim e o que os outros dizem de mim?” (décimo sétimo encontro). Consiste em cada actor analisar o guião de modo a registar informações sobre o que os outros dizem da sua personagem, bem como aquilo que a sua própria personagem diz de si. Este exercício acabou por ser um complemento ao do mecanismo da biografia, garantindo que tudo o que é registado como dados biográficos devia estar em sintonia com as informações retiradas do guião.

Outro exercício que foi realizado a meio do período do mecanismo de biografias foi a “Seleção de palavras-chave que remetam ao conteúdo do guião” (décimo sexto encontro). Apresenta características paradoxais. Não se trata de aprofundar e sim de registar conceitos gerais, mas para o realizarmos devemos ter um nível elevado de familiaridade com o texto. Apoiar-se num sistema de votação. Este também é um exercício recorrente em processos de trabalho do Faísca Teatro. Destaca-se por esclarecer a questão “Sobre o que é que estamos a trabalhar?” num período de aprofundamento dramático. Consiste nos passos que se seguem. Os quatro criadores reúnem-se em volta de uma folha

de papel que, de antemão, já tem o nome do projecto registado ao centro. Debatem sobre possíveis palavras-chave que definam a estrutura do guião ou que tenham uma importância elevada no seu conteúdo. As que forem acordadas por todos são escritas na folha de papel. Depois, cada um acrescenta mais três palavras-chave sem precisar da aprovação dos outros colegas. Num terceiro passo, cada um, em silêncio, analisa a folha de papel e aponta no seu caderno as cinco palavras-chave que considera serem as mais definidoras e definitivas. Por fim, são reveladas as palavras-chave escolhidas. As cinco mais votadas são as que melhor definem a estrutura do guião ou as que mais importância dão ao seu conteúdo (neste caso foram eleitas ‘homonímia’, ‘puzzle’, ‘indiferença’, ‘ridículo’ e ‘bomba-relógio’). No caso de existir empate nos resultados entre palavras-chave, avançamos para um ponto 5. no qual todos os intervenientes decidirão qual/quais a(s) escolhida(s) através de um debate.

O décimo nono encontro destacou-se por ter sido aquele em que estivemos mais horas seguidas a trabalhar, com uma pausa para almoço, naturalmente. Aproveitámo-lo para explorar o controlo e a criatividade corporais, fundamentais a serem aplicados na montagem cénica (que viria a ser a terceira fase). O corpo do actor é uma ferramenta necessária para a criação de ritmo e do aspecto *clean* neste espectáculo. Assim sendo, após um aquecimento, propus quatro exercícios inspirados nos meus três anos de licenciatura em teatro pela Universidade de Évora.

O primeiro denomino-o ‘A pedra, o mar e o horizonte’ na qual um actor caminha, encontra uma pedra numa praia, agarra-a, avista o horizonte e atira-a ao mar. Todo o percurso acontece sem o apoio de qualquer objecto. É utilizada a mímica. O objectivo é realizar sempre a mesma sequência, procurando a melhor limpeza de movimentos possível. O percurso repete-se, procedendo a algumas alterações: o modo de caminhar, as diferentes reacções ao encontrar a pedra, o tamanho e o peso da pedra, a altitude das águas do mar...

O segundo exercício, apelidado por mim ‘As minhas pegadas e as do outro’ consiste em todos os actores caminharem pelo espaço, como se fossem deixando pegadas invisíveis. Cada actor deve memorizar o seu rasto. Numa primeira etapa, o objectivo é o de não voltar a pisar nas suas próprias pegadas invisíveis. Numa segunda etapa, o exercício repete-se, mas desta vez o objectivo é o de não pisar nas pegadas que os outros deixaram.

‘Chão de lava’ é o nome do terceiro exercício, relativamente simples de relatar. Todos os actores caminham pelo espaço. Defino dez níveis de temperatura do solo. Cada um deve reagir às diferenças de níveis através da sua forma de andar.

Por último, no quarto exercício ‘O meu tesouro’, cada actor deitado no chão, de olhos fechados, encarna a sua personagem e define qual é o seu maior tesouro, de acordo com o conteúdo do guião. O actor X escolhe um local da sala para guardar o seu tesouro. Os outros devem tentar roubá-lo, mas o actor X não pode permitir. O processo repete-se com a inversão de papéis.

Enquanto actores, sentimo-nos cada vez mais prontos para avançarmos para o próximo passo. Também a última apresentação biográfica realizar-se-ia já no vigésimo segundo encontro. Estaria a chegar o momento de dar início à montagem cénica. Assim sendo, antes disso, um dos encontros (o vigésimo primeiro) foi utilizado para discutir sobre propostas de cenografia, adereços, figurinos e sonoplastia. Embora durante todo o percurso tenham existido hipóteses levantadas, nenhuma delas fora testada, excepto as três cadeiras como parte da cenografia que já mencionei. As conclusões foram as seguintes:

- Cenografia: três bancos e um suporte para adereços emprestados pela Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Adereços cénicos: jogo de cartas, copos de plástico a representar a cerveja e fósforos a representar o tabaco. A questão dos uniformes (cena 25) acabou por não ficar resolvida (a solução apareceria mais tarde, na 4ª fase: máscaras de proteção contra vírus). Quanto aos desenhos (cena 29), seriam da autoria de Helena Barroso, com quem o Fábio Vaz e a Isabel Sousa viriam a estabelecer contacto.
- Figurinos: gorros (mais tarde, na terceira fase, substituídos por meias que deformam os rostos [Fig. 4]); os restantes figurinos seriam explorados por cada



Fig. 4 – H1 com uma meia no rosto que tem em vista a sua deformação.

actor fora do espaço de ensaios, tendo sido marcado um dia para que todos trouxessem as suas propostas.

- Sonoplastia: Anthony Strong – “*On a clear day*” (mais tarde substituída por uma faixa de *dubstep* criada por mim num programa editor de música) e “*Witchcraft*” pelo reforço na criação do ambiente do espectáculo; “*La Marseillaise*” (mais tarde, na terceira fase, apenas cantarolada pelo H1) dedicada ao primo do H1 que mora na França, segundo o guião.

Sumários

23º Encontro – Eka Palace – 20 de Junho entre as 14h30 e as 18h00

- Montagem cénica (esqueleto).

24º Encontro – Eka Palace – 22 de Junho entre as 10h00 e as 13h00

- Montagem cénica (esqueleto).

25º Encontro – Eka Palace – 23 de Junho entre as 14h00 e as 17h00

- Montagem cénica (esqueleto).

26º Encontro – Eka Palace – 24 de Junho entre as 10h00 e as 13h00

- Montagem cénica (esqueleto).

«Pausa de Verão»

27º Encontro – Eka Palace – 29 de Agosto entre as 15h00 e as 19h00

- Trabalho cénico de rememorização do esqueleto do espectáculo.
- Breve reflexão sobre a pausa de verão dos ensaios.

28º Encontro – Eka Palace – 30 de Agosto entre as 10h30 e as 18h00

- Marcação dos ensaios de Setembro.
- Apresentação das propostas dos criadores de figurinos e adereços.
- Montagem cénica do esqueleto do espectáculo (conclusão).

29º Encontro – Eka Palace – 31 de Agosto entre as 13h00 e as 16h00

- O corpo do actor enquanto parte arquitectónica de um espaço (proposta de cena inicial para o espectáculo).
- Conceitos de início e fim de espectáculo.
- 1ª passagem do esqueleto do espectáculo.

30º Encontro – Eka Palace – 4 de Setembro entre as 16h00 e as 19h00

- 2ª e 3ª passagens do esqueleto do espectáculo: opinião de assistentes convidadas: Beatriz Fernandes e Carolina Zeferino Arruda.

31º Encontro – ESTC (sala 311A) – 7 de Setembro entre as 18h30 e as 22h00

- Breve aquecimento corporal e vocal.
- Construção de personagem: o super objectivo.

- O esqueleto do espectáculo como objecto de exercícios: passagem sem apoio do guião em cena; passagem com o dobro da velocidade com apoio do guião em cena.

32º Encontro – ESTC (sala 311A) – 8 de Setembro entre as 18h30 e as 22h00

- Exercícios de aquecimento propostos pelo Fábio: espaço íntimo, velocidade dos pensamentos, relaxamento, níveis de emoção.
- 4ª passagem do esqueleto do espectáculo.

33º Encontro – Eka Palace – 11 de Setembro entre as 14h00 e as 17h30

- Criação de proposta luminotécnica para o espectáculo.
- 5ª passagem do esqueleto do espectáculo.

Discurso

Embora o início da montagem cénica marque o começo de uma nova fase de trabalho, o mesmo não significa a inexistência de um estudo dramaturgico. Esse irá estar sempre em prática até à apresentação do espectáculo. Os encontros de 20 a 24 de Junho destinaram-se exclusivamente à montagem cénica. Em apenas quatro encontros, 29 cenas foram delineadas, formando um grande excerto do ‘esqueleto’ do espectáculo, que mais tarde viria a ser aprimorado. No entanto, o processo de trabalho sofreu uma interrupção durante a época de Verão por incompatibilidade de horários entre os intervenientes. A pausa decorreu entre 24 de Junho e 29 de Agosto, e quando regressámos ao trabalho decidi questionar os meus colegas de equipa:

André - “Quais são os aspectos positivos e/ou negativos que destacas com esta interrupção de, aproximadamente, dois meses?”

João – “*Por um lado, foi produtivo porque as paragens permitem com que as ideias assentem. As bases ficam mais sólidas. Quando voltamos, já temos tudo assumido (...), flui mais rápido. [Por outro lado,] é negativo porque o trabalho de marcações não se perdeu mas é preciso ser lembrado e [é preciso perder-se] tempo com isso. De qualquer forma, não acho que seja muito negativa (...) uma paragem de dois meses porque não é demasiado. Foi preciso debater para chegar a ideias (...) e as ideias continuaram lá durante este tempo. Num contexto profissional, talvez não tivéssemos este tempo, e nesse sentido é positivo.*”

Isabel – *“Foi maioritariamente positivo porque agora conseguimos ver [o trabalho que realizámos] com uma perspectiva diferente. Eu já não tenho a ideia inicial que tinha da minha personagem, que era a mais óbvia. Com este tempo, a personagem amadureceu e ficou mais rebuscada. Mas a base teórica das caracterizações directa e indirecta (as biografias) perdeu-se um bocado. Já não sinto a personagem tão no corpo como estava. [Já o espectáculo em si] sinto-o de uma forma diferente. Estivemos a começar a montá-lo há dois meses, mas é como aprender uma língua nova. Aprendemos e agora já está no corpo.”*

Fábio – *“Maioritariamente é bom porque, quando começámos [a montagem cénica], estávamos muito cansados, e então [o facto de] termos tido dois meses de pausa serviu para repousarmos. (...) Em apenas um ensaio relembrámos tudo, sinal de que o que trabalhámos ficou no corpo. Se as coisas que não apareceram não apareceram é porque não faziam grande falta. É fixe o projecto ter vários estados: mais intensivo, menos intensivo, nulo de trabalho... Isso enriquece o processo porque não estamos sempre directamente a trabalhar nele. Neste ensaio recuperámos tudo o que tínhamos para recuperar. Algumas coisas mudámos, outras repetimos. Houve sintonia (...) porque facilmente nos entendemos [uns com os outros], e quando isso não acontece, chegamos a um consenso. (...) Houve tempo para as ideias ficarem a marinar. Algumas foram ao fundo, outras ficaram a boiar.”*

A montagem do esqueleto do espectáculo terminou no vigésimo oitavo encontro. Existia já alguma urgência quanto à definição dos figurinos. O espectáculo acabara de ser estruturado, e em breve passaríamos a contar com a presença de assistentes convidadas. Assim sendo, a apresentação de figurinos e adereços ocorreu no mesmo dia, dia esse antecipadamente marcado. Apesar de poderem existir sempre alterações até ao momento da apresentação do espectáculo, as seguintes propostas de figurinos foram as definitivas:

- **H1:** casaco de pele sintética preto e velho, calças de ganga azuis, botas militar pretas.
- **H2:** t-shirt branca com uma referência satírica ao filme *“Reservoir Dogs”*, calças de treino azuis, sapatilhas azuis.
- **H3:** camisola fina de gola alta marrom, casaco de pano magenta, capuz preto com fecho estendido, calções de pano pretos e velhos.

- **M/PÚBLICO:** botas de cano e salto altos pretas, calças de ganga de cintura subida pretas, top com alças de licra cinzento escuro, gabardina preta comprida.

Com a montagem do esqueleto ‘completa’, algumas questões surgiram relativamente ao que definiria, de facto, o início e o final do espectáculo. Numa breve discussão, reforçámos uma estética presente no guião – a sátira a um teatro conservador. Dentro desse conceito, concluímos que seria coerente desafiar os espectadores a tentarem perceber quando começaria ou acabaria o espectáculo, ou que área pode chegar a ter um palco de teatro. Com isso, surgiu a ideia de utilizar o corpo do actor enquanto parte arquitectónica de um espaço, espaço esse que neste caso seria o pólo de teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema. Cerca de quinze minutos antes do início do espectáculo, assente para as 19h no material de divulgação, os actores deslocaram-se para um local antecipadamente definido e marcado numa planta arquitectónica do pólo de teatro.

“Em Shakespeare, Claudel ou Brecht, dramaturgos épicos, o palco está vocacionado para se estender ao universo inteiro.”

Sarrazac, Jean-Pierre (2002).
*O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas.*¹

“(…) le naturalisme a consolidé le théâtre à l’italienne, fondé sur la séparation de la scène et de la salle (…)”

Abirached, Robert (1994).
*La crise du personnage dans le théâtre moderne.*²

Cada actor assumiu uma posição que devia abraçar qualquer tipo de elemento arquitectónico. Em quinze minutos, a posição foi alterada lentamente com o objectivo de fazer os espectadores questionarem sobre se o actor estaria mesmo a mover-se. Esta imagem remete à noção de museu, na qual cada actor (dos H’s) se transformaria numa escultura em movimento muito lento. Existiram três folhas de papel com as localizações dos actores [ver ‘anexos’]. A Isabel Sousa, representando a figura ‘frente de sala’ entregou uma folha de papel a cada espectador que chegasse mais cedo. Esses

¹ Paginação não identificada

² Paginação não identificada

espectadores tinham a tarefa de avisar os actores que o espectáculo iria começar. Quando o fizessem, cada actor (não abandonando a personagem) se dirigiria para a sala onde o espectáculo iria decorrer. Afinal quando é que o espectáculo teve início? Às 19h? Ou quando cada actor começou a exercer a sua posição arquitectónica? Ou terá sido quando a porta da sala onde o espectáculo decorreu se abriu? Ou será depois, quando todos os espectadores se sentaram? Ou quando a luz do público se desligou? Se pudesse fazer esta pergunta a cada espectador, não haveria, de certo, uma concordância geral.

A mesma questão foi levantada no final do espectáculo. Depois da última palavra do guião ter sido mencionada, a personagem M/PÚBLICO repetiu continuamente a frase “Isto vai acabar.”, até que passados três minutos, terminou com a palavra “Acabou”. Apesar de estar definido no guião que o espectáculo termina nesse momento, questões devem ter surgido antes do final do espectáculo. O ambiente de indecisão sobre o fim fora instalado na plateia. A imprevisibilidade fora instalada através da previsibilidade numa estrutura textual. A palavra “Acabou” funciona como uma variação que surpreende os espectadores, definindo ao mesmo tempo um término - o do espectáculo.

O vigésimo nono encontro marcou o primeiro dia em que aconteceu uma passagem completa. Até ao final desta fase foram realizadas cinco passagens com o intuito de memorizar cenicamente o esqueleto do espectáculo, treinando simultaneamente as capacidades dos actores de resposta rápida: acção/reacção. Por norma, o grupo convida algumas pessoas de relação próxima para assistir aos ensaios numa fase já avançada do trabalho. Daí resulta a apreensão de possíveis reacções e a exigência de um nível de atenção e concentração mais elevado por parte dos intérpretes. Duas das assistentes estiveram presentes no trigésimo encontro: Beatriz Fernandes (jovem fisioterapeuta) e Carolina Zeferino Arruda (jovem dramaturga).

“Eu não percebo muito de teatro mas já vi algumas coisas que vocês fizeram. (...) É completamente absurdo. (...) Há palavras que podem ter tantos sentidos... E vocês [pegaram] nessas palavras e no ritmo que o ‘texto’ já tinha e puseram no corpo e na cena. (...)”

Beatriz Fernandes

“Eu gostei. Às vezes senti-me perdida mas num bom sentido. (...) As repetições criam ciclos. Mas não é aborrecido porque tu [André] alteraste algumas palavras e aquilo levou a outros sítios. (...) Primeiro estavam a falar de um assalto ao

banco e [a um dado momento] achei que também tinham assaltado um bordel. (...) Mas eu estive sempre a tentar perceber tudo sem me cansar. Estava a seguir muito a lógica de uma história e fui apanhada de surpresa por uma outra coisa qualquer. (...)”

Carolina Zeferino Arruda

No trigésimo primeiro encontro, não foi realizada nenhuma passagem ‘regular’ do esqueleto. Esse trabalho foi substituído por outro que viria a complementar o foco na acção/reacção. Primeiro, desafiei os meus colegas a experimentar uma passagem sem o acompanhamento do guião em cena. De seguida, experimentámos uma outra com apoio do guião, mas seguindo a regra do ‘dobro da velocidade’. Chegara o momento de testar a presença das palavras no corpo e na mente, de impulsionar um desprendimento do guião. Estes exercícios foram ao encontro disso. Chegámos à conclusão que o trabalho realizado até ao momento permitiu uma grande familiarização com o guião, sem existir [quase] a necessidade de decorá-lo fora do horário de encontros. As repetitivas leituras, sobretudo, foram o complemento fulcral.

Mas, para que estes exercícios pudessem ser postos em prática, era preciso instalar uma grande concentração. Foram, assim, antecedidos por um aquecimento corporal e vocal e pela exploração da personagem. Este último ponto baseou-se essencialmente na questão do super objectivo. Konstantin Stanislavski, na sua obra *A Preparação do Actor*, afirma que o actor é dirigido para o super objectivo através de uma linha de acção principal:

“Hoje, o director começou por nos dizer que a principal corrente interior da peça provoca no actor um estado de ‘garra’ e de força interior que lhes permitia desenvolver todas as complexidades do papel e chegar, em seguida, com clareza, ao fim essencial da peça. ‘Esta linha de força que guia o actor dum extremo ao outro da peça chama-se a continuidade ou linha de acção principal. Esta linha atrai a si todas as sequências e objectivos da peça e dirige-os para o super-objectivo. A partir desse momento, todos trabalham para o mesmo fim.”

No guião que proponho existe uma linha de acção principal. Mas essa linha apresenta-se incoerente devido às variações existentes. No entanto, um sentido está sempre presente, mesmo que seja importunado com variações. Desafiei, então, os actores

a pensarem sobre a possibilidade da existência de um super objectivo das suas personagens através de um exercício antecipadamente estudado por mim. O que é que leva cada ‘personagem’ a tomar decisões, se o desenrolar da acção contém aspectos incoerentes? Poderá existir um super objectivo com uma linha de acção principal que contém lacunas?

Sendo que eu exerci o papel de guia neste exercício, não tive uma participação activa. Assim sendo, o H3 não será mencionado. Cada actor deitado no chão de olhos fechados imagina o aspecto físico da sua personagem, como se a mesma estivesse a ver o seu reflexo num espelho. Devia haver uma especial atenção a cores, formas e essencialmente a pormenores como pêlos indesejados, borbulhas, rugas... De seguida, o foco passou para os objectivos fundamentais das personagens inspirados nas situações do guião. Depois de cada um eleger três mentalmente, a questão coloca-se: “Qual desses três objectivos é o mais importante para ti?”. Depois de cada um definir para si mesmo uma resposta, em personagem, abrem os olhos, levantam-se e escolhem um objecto presente na sala que os permitiriam a atingir esse super objectivo (H1 – apagador de um quadro académico; H2 – cigarro; M/PÚBLICO - piano). Lança-se o desafio: “Convence o objecto a resolver o teu problema, utilizando apenas uma palavra no teu discurso.”. Depois disso, as acções do H2 e da M/PÚBLICO são interrompidas durante alguns segundos para que possam observar a do H1. Todos voltam às suas acções. A mesma sequência é realizada: H1 e M/PÚBLICO observam H2; H1 e H2 observam M/PÚBLICO. Invertem-se os papéis, utilizando a técnica de mímica. Por exemplo, o H2 incorpora a acção do H1; o H1 a da M/PÚBLICO; a M/PÚBLICO a do H2. O mesmo sistema de ‘interrupções’ volta a acontecer, até que todos tenham explorado o super objectivo de cada personagem. O exercício é finalizado e os intervenientes são questionados.

André - Qual é o super objectivo que o Fábio elegeu para o H1?

H2 (João) – *Ir buscar o dinheiro para darem o baza dali.*

M/PÚBLICO (Isabel) - *Que o plano fosse bem sucedido.*

André – Qual é o super objectivo que o João elegeu para o H2?

H1 (Fábio) – *Darem-lhe um cigarro.*

M/PÚBLICO (Isabel) - *Ter sempre cigarros para fumar.*

André – Qual é o super objectivo que a Isabel elegeu para a M/PÚBLICO?

H1 (Fábio) – *Dançar para eles.*

H2 (João) - *Usar os seus meios para obrigá-los a entregar o dinheiro.*

André – Nas mímicas, qual dos dois mais te cativou?

H1 (Fábio) - *O João porque parecia que ele sabia qual era o meu super objectivo.*

H2 (João) - *O Fábio porque não percebi com o que é que a Isabel estava a interagir.*

M/PÚBLICO (Isabel) - *O Fábio porque fez-me lembrar da loucura da M.*

André – Qual foi o super objectivo da tua personagem neste exercício?

H1 (Fábio) - *Que o apagador fosse buscar o dinheiro para que pudéssemos dar o baza dali.*

H2 (João) - *Que o cigarro me continuasse a dar mais cigarros enquanto esperava pelas prostitutas.*

M/PÚBLICO (Isabel) - *Ser venerada.*

Doc. 1 – Respostas dos actores/criadores às questões elaboradas por mim sobre o exercício “Criação de personagem: o super objectivo” do trigésimo primeiro encontro da terceira fase do processo de trabalho.

Comparemos as respostas. Apercebemo-nos que existiu quase sempre um entendimento ou uma conexão entre elas. O super objectivo destas personagens pode não ser completamente claro na proposta de guião devido às variações que perturbam o sentido. No entanto, é possível explorar o guião de modo a tirar conclusões quanto ao super objectivo de cada personagem, através de factos que são apresentados no guião e através de um trabalho prático de construção de personagem. Assim sendo, concluo que é impossível encontrar um conceito que defina em que zona precisa o meu guião se encontra no que toca a este assunto. Por um lado, não existe uma narrativa estruturada de modo a que permita a existência clara de um super objectivo (como Stanislavski defende em “A Preparação do Actor”): “Se representa sem pensar na linha contínua da acção (...) não faz mais do que executar uma série de exercícios desconexos que não chegam para criar o papel” [p. 297]. Por outro, não se exclui a possibilidade da sua presença porque o super objectivo de cada personagem vai sendo transformado devido às variações que alteram a linha coerente das situações. Tudo isto possibilita aquilo a que eu passo a chamar de ‘meio super objectivo’. Ele está lá, mas a névoa que paira no ar impossibilita o acto de decifrar a sua forma. O mesmo acontece com a questão da existência de uma ‘meia personagem’.

Para finalizar este exercício, decidi formular ainda mais uma questão aos intervenientes, que não apresentaram dificuldades nas suas respostas:

André – Em que é que este exercício foi útil? Tens outros comentários a fazer?

João – *Este exercício foi útil para fundamentar aspectos físicos, descobrir ‘toques de texto’ e coisas para introduzir [no espectáculo]. O exercício do espelho... Gostava de ter tido mais tempo, mas pareceu que serviu para ambientar (...). Remeteu-me ao livro de Daniel Dennett, que se chama “Elbow Room” (...). Fala sobre a ideia de como possa ter surgido a comunicação, que é a consciência de poder trocar significados uns com os outros.*

Isabel - *Para mim foi útil para perceber como é que ela fala (...) [quando tem] um certo objectivo. O João Grosso costuma dizer isto: o importante é o que queres do outro e não o que queres para ti.*

Fábio - *O exercício do espelho fez com que me lembrasse do Bruno Schiappa. Estou a fazer um workshop dado por ele. Num dos exercícios tens de estar de olhos fechados, com fones, a ouvir músicas ligadas a tempestades. Começas por entrar num quarto, vês-te a um espelho, perguntas a ti próprio como estás, o que sentes (...).*

Depois passas para o outro lado do espelho e deixas de ser quem és para passares a ser a personagem. Aparecem várias memórias [dela]. Depois, num outro exercício que ele deu, as palavras tornam-se acções. Uso as palavras como forma de que faças o que eu quero. A acção do teatro acontece também por isto. (...) Amanhã trago algumas propostas de exercícios que aprendi nesse workshop.

No dia seguinte, o Fábio não participou activamente, tendo exercido a função de guia. Cada um explorou o seu espaço íntimo, desafiou a velocidade dos pensamentos, relaxou o corpo e definiu diferentes níveis de emoção. No primeiro exercício, cada interveniente senta-se numa cadeira e procura a posição mais confortável possível, de modo a ‘abandonar’ o corpo. Assim que a posição é encontrada, o desafio passa a ser verbalizar os pensamentos sem parar, mesmo que sussurrados (no caso de existir algum desconforto emocional). A minha principal dificuldade não se prendeu com acompanhar a velocidade dos pensamentos, mas curiosamente em encontrar pensamentos. O meu corpo esteve tão relaxado que, de repente, instalou-se um vazio mental. Na maior parte do tempo, apenas verbalizei sobre o incómodo que sentia por passar bastante tempo numa posição que, ao início era confortável mas que deixara de o ser.

Prosseguimos. Finalmente, pudemos abandonar as posições nas cadeiras. O objectivo seguinte foi o de escolher um local preciso dentro da sala para recriar mentalmente um espaço íntimo a que estejamos habituados: imaginar a dimensão do espaço, os objectos nele existentes, cores e formas... De seguida, tivemos de interagir através da mímica com o espaço íntimo recriado e com um objecto específico nele presente. No entanto, tivemos de continuar a acompanhar verbalmente os nossos pensamentos durante todo o processo. Nessa fase, senti, sim, a dificuldade prevista – a velocidade das palavras ditas não conseguiram acompanhar a velocidade dos pensamentos. É um grande desafio desbloquear a função simultânea do pensamento e da acção. Outra dificuldade também surgiu, mas relacionada com o conceito de ‘espaço íntimo’. Embora o espaço que recriei seja, de facto, íntimo, não consegui abstrair-me da presença dos meus colegas na mesma sala. Se me encontrasse sozinho num espaço realmente íntimo, eu teria, por exemplo, despido as minhas roupas. No entanto, a vergonha não o permitiu porque, fisicamente, aquele local nunca viria a ser totalmente confortável para mim.

Quanto ao segundo exercício, cumpri-o com mais facilidade. Duas emoções foram propostas: a felicidade e a raiva. O objectivo foi estabelecer transições entre níveis das

emoções na expressão facial. Por exemplo, o nível 1 de felicidade é o mais subtil, enquanto o nível 5 é o mais denso. A concentração fixou-se no controlo das expressões faciais, sendo que tinha de haver uma diferença notória do nível 1 para o nível 2, e assim sucessivamente. O interveniente que executava o exercício foi avaliado pelos outros, de modo a tentar atingir transições perfeitas. Comparo este exercício ao trabalho de televisão, no qual os actores precisam de estar preparados para atingir um nível preciso de emoção sem qualquer preparação.

Sendo que o guião apresenta sequências de sentidos e variações, estes dois exercícios complementam um trabalho técnico de construção de personagem. Por não obedecer ao sistema narrativo, neste guião pode existir a transição, por exemplo, de um nível 1 para um nível 5, como pode ser comprovado no CD do espectáculo anexado a este relatório. É como trabalhar na televisão. Um *take* é interrompido, e quando voltam ao início da cena, a emoção do final do *take* cortado não pode influenciar o seguinte. O mesmo parece acontecer em alguns momentos do espectáculo. A emoção utilizada no final da cena 13 do guião pode não influenciar o início da cena 14, por exemplo.

Com estes exercícios, apercebemo-nos que chegara uma nova fase, a de aprimoração do espectáculo. Mas antes de aprofundarmos, decidimos criar uma proposta luminotécnica que complementasse a dramaturgia e que clarificasse as variações presentes no espectáculo. Com este trabalho, apercebemo-nos que as marcações respeitam linhas no espaço, ou seja, cada personagem percorre sempre os seus próprios percursos repetidamente em quase todo o espectáculo.

As linhas são sempre rectas, quer sejam horizontais, verticais ou diagonais, como se criassem um plano geométrico ao serem delineadas. A questão da geometria de percurso é mais um factor no qual acabámos por apostar porque favorece o aspecto *clean*. Adicionei a proposta luminotécnica ao guião, presente nos ‘Anexos’ deste relatório, como complemento dramaturgico.

Sumários

34º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 12 de Setembro entre as 14h00 e as 18h00

- Aquecimento: reconhecimento do espaço cénico e de ensaios.
- 1ª e 2ª passagens do espectáculo.

35º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 13 de Setembro entre as 14h00 e as 18h00

- Relaxamento: o despertar do corpo.
- Exercício de concentração e auto-avaliação: passagem do espectáculo acompanhada do registo de notas.
- 3ª passagem do espectáculo.

36º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 14 de Setembro entre as 14h00 e as 18h00

- Breve aquecimento.
- 4ª passagem do espectáculo: opinião da ilustradora convidada: Helena Barroso.
- 5ª passagem do espectáculo.

37º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 15 de Setembro entre as 14h00 e as 18h00

- Breve aquecimento.
- 6ª, 7ª e 8ª passagens do espectáculo.

38º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 22 de Setembro entre as 14h00 e as 19h00

- Breve aquecimento.
- Exercício: passagem do espectáculo com o dobro da velocidade.
- 9ª passagem do espectáculo: apresentação aos orientadores, seguido de comentários.
- Debate sobre os comentários dos orientadores.

39º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 23 de Setembro entre as 14h00 e as 19h00

- Breve aquecimento.
- Exercício de concentração e auto-avaliação: passagem do espectáculo acompanhada do registo de notas.
- 10ª e 11ª passagens do espectáculo.

40º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 26 de Setembro entre as 14h00 e as 17h30

- Breve aquecimento.
- 12ª passagem do espectáculo.
- Cenografia e adereços cénicos: resolução dos últimos problemas.

41º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 27 de Setembro entre as 18h30 e as 22h30

- Breve aquecimento.
- 13ª e 14ª passagens do espectáculo: comentário da coreógrafa convidada Stella Capapelo.

42º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 28 de Setembro entre as 14h00 e as 22h30

- Montagem técnica.
- Criação coreográfica: Stella Capapelo.
- Passagem técnica do espectáculo.

43º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 29 de Setembro entre as 18h30 e as 21h30

- O corpo do actor enquanto componente arquitectónica.
- Criação coreográfica: Stella Capapelo (conclusão).
- 15ª passagem do espectáculo: ensaio geral.

44º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 30 de Setembro entre as 15h00 e as 20h00

- Duas passagens técnicas do espectáculo.
- Breve aquecimento.
- Preparação para a apresentação ao público.
- 16ª passagem do espectáculo: apresentação ao público.

45º Encontro – ESTC (aud. João Mota) – 3 de Outubro entre as 19h00 e as 20h30

- Breve aquecimento.
- 17ª passagem do espectáculo: ensaio fotografado por Pedro Serpa.

Descrição

Denomino ‘aprimoramento’ a um estudo cénico detalhado, após o esqueleto do espectáculo estar pronto. Por conseguinte, nesta etapa, que defino como a última do processo, deixei de denominar as passagens como sendo do ‘esqueleto’. A proposta já se encontrava num nível mais avançado, depois dos últimos encontros da terceira fase. Apesar de ser a fase com o menor espaço temporal, foram os dias mais intensos de trabalho. No entanto, existia uma sensação de confiança dentro do grupo, porque esse tempo era mais do que suficiente para explorar e corrigir pormenores. Também defino o trigésimo quarto encontro como o primeiro desta fase porque foi o primeiro dia em que ensaiámos na sala onde iria decorrer a apresentação. Já não voltaríamos a uma outra sala da Escola Superior de Teatro e Cinema ou do Eka Palace.

No trigésimo quarto encontro, dei relevo ao ‘reconhecimento do espaço cénico e de ensaios’, tendo em conta o factor geométrico que foi mencionado no final da 3ª fase. Começámos com um aquecimento que se desenvolveu de acordo com os seguintes passos. A cenografia e os adereços cénicos são colocados nos seus devidos lugares, como se de uma passagem do espectáculo se tratasse. De seguida, cada actor caminha pelo espaço, identificando mentalmente adjectivos em pormenores que caracterizem a sala (cores, formas, qualidades, defeitos, tamanhos, texturas...). Os intervenientes seleccionam mentalmente cinco adjectivos e associam cada um a um movimento corporal, criando uma sequência que se irá repetindo ao caminharem pelo espaço. Essa sequência passa a ser aplicada nas linhas que cada personagem costuma percorrer durante o espectáculo (figura geométrica). Os actores dirigem-se para fora do espaço cénico. Surge a questão: “Onde é que a tua personagem se sente mais confortável durante o espectáculo?”. Ninguém responde e apenas deslocam-se até ao local. Surge outra questão: “Isabel, porque é que achas que o Fábio foi para ali?”. O mesmo sistema de interrogação aplica-se aos outros colegas. Depois de todos terem respondido, cada actor assume o porquê da sua escolha e comparam-se as respostas. Os actores dirigem-se para fora do espaço cénico novamente e a questão oposta é colocada: “Onde é que a tua personagem se sente menos confortável durante o espectáculo?”. De seguida, ocorre o mesmo esquema de acção, interrogação e debate. Os actores voltam a aplicar a sequência mencionada, mas desta vez percorrem somente as linhas que as suas personagens nunca percorreram. Segue-se o mesmo esquema de acção, interrogação e debate.

Este é mais um exercício com uma estrutura semelhante à do guião, que respeita um sistema de repetições e variações com um sentido próprio, e que vão ao encontro da análise da personagem inserida no espaço cénico. A familiarização com a sala de ensaios desenvolveu uma análise do actor sobre a familiarização das personagens com o lugar cénico, adoptando uma postura de distanciamento.

No trigésimo quinto encontro (e mais tarde no trigésimo nono), demos continuidade ao trabalho de distanciamento, mas numa passagem do espectáculo. Os actores fizeram-se acompanhar de um bloco de notas, no qual iam apontando erros cénicos e propostas de resolução. Já estávamos numa fase de aprofundamento, na qual os detalhes eram esquecidos se no devido momento não fossem anotados, ao invés de no final da passagem. Porém, essas anotações não podiam impedir o ritmo do espectáculo. Deste modo, o nível de concentração teve de ser redobrado, tornando-se num exercício de aquecimento para aquela que viria a ser a terceira passagem do espectáculo.

No dia seguinte, tivemos a presença da Helena Barroso, uma ilustradora convidada a assistir a uma passagem.

Helena - Eu não percebo muito de teatro, mas se o vosso objectivo é criar cenas imprevisíveis, [dou-vos os meus] parabéns. Isso faz com que quem esteja a ver fique preso. (...) É engraçado. Eu estive sempre a tentar descodificar tudo até ao final. E quando não consegui, não me senti chateada. (...) Tu nunca sabes o que é que pode acontecer a seguir.



Fig. 5 – Desenhos ilustrativos das ‘personagens’, elaborados por Helena Barroso (cena 29).

A Helena aceitou a proposta de elaborar os desenhos que são mostrados na cena 29 do espectáculo [Fig. 5]. Nessa cena, apenas o H1 desenha ao vivo, sendo que os outros dois, ambos satiricamente psiquiatras naquele momento, somente exibem uma postura inspirada no acto de desenhar. Assim que o H1 termina, todos mostram os desenhos. Os do H2 e do H3 já estão secretamente concluídos pela ilustradora. Quando os exibem, cria-se uma situação inesperada para o público através da qualidade das obras.

Esta escolha dramaturgica prende-se com um paradoxo: o H1 é o que inicialmente estaria a ser ‘observado’, mas é o único que faz uma análise no sentido prático, ao desenhar um esboço da aparência física dos outros dois. Quanto às máscaras de protecção contra vírus, essas são um símbolo de defesa que acabam por se transformar no próprio

vírus, transmitido do H2 para os outros dois. Elas criam a transição da personagem anterior para a figura ‘psiquiatra’, que é apenas um anexo. Nenhum dos actores abandona realmente a personagem para dar lugar a essa figura.

Eis que chega a última semana, ou a primeira das últimas. Encontramo-nos agora a 26 de Setembro. Restam apenas quatro dias de trabalho, antes da estreia. No entanto, alterações importantes aconteceram nestes últimos momentos, sobretudo influenciados pelos comentários dos meus orientadores Rui Pina Coelho e Álvaro Correia, que assistiram a uma passagem do espectáculo no 40º encontro. Deixo-vos alguns dos comentários mais decisivos que foram essencialmente dirigidos a mim:

Rui Pina Coelho – *Está um bom trabalho. É um trabalho experimental. É provocador, mas eu não percebo porque é que me sinto provocado. (...) Queres testar o público porquê? Qual é o motivo? (...) Por vezes, é excessivamente formal. (...) A necessidade de criar uma história vai tornar mais claro o motor do jogo com o público. Derrapa. A interpelação ao espectador fica fora do baralho. (...) Sê ainda mais rigoroso. Quanto mais ‘clean’ melhor. (...)*

Álvaro Correia – *(...) O início é pouco claro. A questão da música não nos ajuda a entrar no jogo, [porque remete para um ambiente] americano e formal que é completamente distante do que o que nos apresentas. É o oposto! A música tem de ser desconfortável e desarranjada. (...) Também a musicalidade nem sempre é assumida. (...) Existe um lado minimalista. [Fig. 6] (...) O espectáculo cria sentidos e não uma narrativa. Cria variações e não quebras. Para mim, a única quebra é a cena do encenador [cena 23]. (...) O final é francamente bom.*

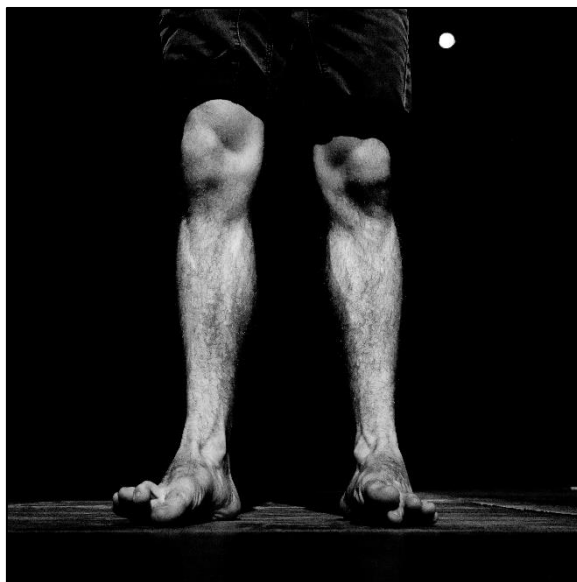


Fig. 6 – Movimentação minimalista do H3 com os dedos dos pés (cena 1)

Após os dois orientadores abandonarem a sala, surgiu uma conversa entre nós, actores/criadores do projecto. Apesar de ter participado activamente na conversa, não consegui anotar os meus comentários, sendo que apenas apresento a iniciativa e a conclusão:

André – *Precisamos de falar sobre tudo o que eles comentaram. (...) Vamos tentar ser organizados para não baralharmos tudo.*

(...)

Isabel – *(...) Temos de pegar na música do início e destruí-la. Talvez tocá-la ao contrário, ou parti-la em blocos e misturar tudo. (...) A segunda música também não deve ficar. Ou, se ficar, temos de mudar alguma coisa. (...) Tem de haver uma desconstrução nos copos, como acontece ao tabaco.*

João - *A [ideia da Isabel] sobre a música inicial é fixe. Remete à ideia de puzzle que o espectáculo tem. Mas [quanto à] segunda música, não mudava. (...) Quanto à cena do encenador, não vou invadir tanto o espaço do público, para não perdermos a lógica das variações de que o Álvaro falou. (...) Vamos reduzir formalidades, mas não acabar com elas, porque é por causa delas que existem variações. (...) Devíamos apostar ainda mais no 'abstracto'.*

Fábio - *Um passo de cada vez. Eles apresentaram um ponto importante. O espectáculo ganha por ser simples. A provocação e o ritmo interessam. (...) Mas o que é que nós queremos dizer com isto? (...) Vamos pegar em detalhes. Temos de controlar melhor os copos na cena. O Álvaro disse que é tudo tão limpo que, de repente, a sujidade nos copos não fica bem. (...) Precisamos de ser subtis. Os copos já estão desconstruídos, como o tabaco. São copos de plástico vazios. É a cerveja que é desconstruída, não os copos. (...) Ainda não sei o que podemos fazer com a música do início. O final é longo porque tem um propósito, e o início pode ter isso. Podíamos acelerar a música, não sei. Ia remeter a banda desenhada... (...) Também estamos a 'comer' palavras do texto e a musicalidade sofre com isso. (...) A grande provocação deste espectáculo tem a ver com as convenções do teatro. Podemos ser mais rigorosos nisso. Dar os tempos certos. [Trata-se] de afinar e não de mudar o ritmo. Tudo à volta são pretextos para questionar o teatro: o que é?*

Para que serve? Quando é que começa? Quando acaba? (...) Quando é que há personagem (...)? Tudo o resto são suportes. Fala-se de ciclos, do tempo, de crime, de homossexualidade, da legitimidade de assaltar um banco por tabaco... O que é teatro?

João - Implicitamente, já estamos a questionar o que é teatro. E isto não é nada de novo. Isto pega na provocação e no questionamento. (...) É a cola que une tudo. Mas esse questionar é o pretexto para virmos fazer teatro. "O que é teatro?", isso é o que temos de base e não o objectivo deste espectáculo. O que tem piada é fazer o público questionar: o que é isto? O que é aquilo? Porquê? Assaltaram um bordel e não um banco, afinal? (...) O que tem piada é as pessoas, dentro dos seus próprios símbolos, questionarem o que assistem.

Fábio - Para mim, é uma experiência sobre o que pode ser imprevisível no teatro.

(...)

João - A questão do que é a personagem é mais o jogo que estamos a jogar do que, propriamente, o que é teatro.

Isabel - É assumir isso. (...) [Vamos] criar um espectáculo [no qual] há jogos de palavras. Vamos criar uma experiência sobre a imprevisibilidade. Vamos criar um puzzle. Tudo o resto foram suportes e pretextos para chegar lá. O André chegou lá pelo ritmo. (...) São as repetições. É manter uma forma mas alterar palavras. Ao acontecer isso, o resto muda. (...) Há uma formalidade assumida para que [possa existir] jogo com o sentido inverso. Não existe uma história.

João - Não há história, mas há uma situação. É assumido que não há história. Então, qual é a coerência das personagens? (...) É mais interessante questionar a imprevisibilidade do que questionar o teatro. Portanto, no fundo, a questão é "O que podemos fazer para que as pessoas não estejam à espera do que vem a seguir?"

Isabel - Pois. As pessoas vão ver um espectáculo que é um 'puzzle'. Vão ter de jogar desde o início. (...) Nós vamos propor um jogo e, quando elas menos esperarem, já estão a jogar.

Fábio - *Reparem. Já se fez espectáculos-catástrofe, espectáculos-cinema, etc.. Este é um espectáculo-puzzle. Nós não estamos lá a dizer um texto qualquer, para, do nada, dizermos “popopopopopopo...”. E a lógica? (...) Esse tipo de imprevisibilidade é [gratuito]. Nós construímos para desconstruirmos, mas até a desconstrução tem um lado construído. Isso é imprevisibilidade [no teatro]. Vamos levar o espectador àquele sítio para depois... “PAH!!”*

André - *Então, o nosso objectivo é criar um espectáculo-puzzle que apanhe sempre o público de surpresa, sem que isso seja feito de forma gratuita.*

Todos concordaram. Ironicamente, no início do processo de trabalho, o objectivo estava definido. Quando apresentei a proposta do projecto aos intervenientes no primeiro encontro, esse era, de facto, o motor. No entanto, durante o desenvolvimento, vários conceitos foram tomando conta da nossa atenção. Não avalio isso negativamente. Não existiu qualquer desvio do foco principal. Pelo contrário, foram todos esses conceitos que trouxeram a riqueza presente no resultado final. Mesmo assim, foi necessário chegar à ‘última semana’ para voltarmos atrás e clarificarmos que tomámos um rumo coerente. Numa fase de aprimoramento, ressuscitámos a questão mais básica, que se prendia com a identificação do objectivo. Qual é o único conceito que tínhamos como ponto de partida? A imprevisibilidade. O nosso debate começou por discursos sobre detalhes cénicos e terminou com uma questão básica: qual é o motor que desencadeou o trabalho a partir do guião *Encurralados*?

Nos quadragésimo primeiro, quadragésimo segundo e quadragésimo terceiro encontros, tivemos a presença de Stella Capapelo, uma coreógrafa que lecciona na *Jazzy Dance Studios* (Lisboa), e que aceitou o convite para nos ajudar a elaborar duas coreografias. Decidimos não interferir na sua criatividade. Como tal, a Stella assistiu a uma passagem do espectáculo no primeiro encontro em que esteve presente, tendo gravado alguns momentos que permitissem uma análise e uma inspiração fora do horário de ensaios. No dia seguinte, já trazia uma proposta para a dança do H1 e do H2 que acontece no final da cena 29, pouco antes da entrada da M/PÚBLICO. Este momento significa o culminar da displicência dos H’s e, simultaneamente, uma satirização de formalidades. Sem qualquer influência nossa, a Stella percebeu exactamente aquilo por que procurávamos.

Devo ressaltar que existiu uma segunda coreografia na cena 36 entre o H3 e a M/PÚBLICO, mas houve pouca influência da Stella na mesma. A coreografia já se encontrava quase concluída, pois durante as passagens nos vários encontros, existiu espaço para experimentar a partir da ideia *dance battle*. O mesmo não aconteceu com a dos H1 e H2 porque, durante os encontros em que decorreram passagens do espectáculo, nunca houve um tema no qual os actores em questão se pudessem apoiar. Esta diferença facilitou a criação da segunda coreografia mas impediu a criatividade na primeira, antes da chegada da Stella.

Nos sumários desta fase, existem alguns pontos de trabalho que se repetiram, com o objectivo de serem aperfeiçoados. Por esse motivo, não existe a necessidade de me pronunciar novamente sobre os mesmos.

A apresentação do espectáculo pode ser visualizada através de uma gravação em vídeo anexada a este relatório.

Conclusão

O sistema de imprevisibilidade que crio no guião parte da coerência de um sentido. Essa é a base que permitirá a existência do oposto, a incoerência. Por outro lado, a incoerência torna-se coerente pela linha de variações que existe através de um sistema organizado. É a organização dentro do caos. São dois opostos que se completam. É o jogo com o paradoxo. É a busca pelos sentidos que as palavras e as situações disponibilizam. É a recusa da lógica para criar uma nova lógica. É uma construção que se desconstrói e que, por cima dela, se volta a construir. A criação da coerência dentro da incoerência gera o ridículo que é uma característica do tipo de imprevisibilidade a que cheguei.

Os conceitos nas artes parecem estar cada vez mais misturados. Neste processo de trabalho, ou seja, só depois de ter o guião concluído, descobri que existiam problemas em definir os três H's e a M/PÚBLICO como personagens. Alguns exercícios foram dedicados à exploração da personagem, não só pela exploração em si, mas também pela busca de conclusões relativamente a este assunto. Apresento figuras que se assemelham a personagens. Possuem um super objectivo que é transformado no decorrer da acção e é isso que desconecta a definição dos três H's e da M/PÚBLICO como personagens. No entanto, não podemos afirmar que não o são porque, além de apresentarem características próprias que partem de estereótipos, é possível perceber o super objectivo de cada uma em cada situação diferente.

Assistir a este espectáculo requer uma atenção redobrada. Primeiro, é necessário dar o tempo devido para que o espectador se aperceba que não está a ver um espectáculo no qual uma lógica é o apoio de uma narrativa. As primeiras cenas do *Encurralados* contextualizam o espectador nesse sentido. A partir do momento em que o espectador começa a ver o espectáculo, ele aceita o desafio de montar o puzzle. As primeiras peças são enigmas mais acessíveis. O nível de dificuldade vai aumentando no decorrer da acção, até chegar a um ponto extremo.

Mais do que fazer o espectador jogar, este espectáculo tem como objectivo criar situações de imprevisibilidade, através desse jogo, que não sejam gratuitas. Essa imprevisibilidade pode surgir através de todos os sentidos: palavras, situações, movimentações cénicas, sonoridades, luminotecnia, desafiar as convenções do teatro... O guião é a proposta de um jogo, e esse jogo pode e deve ser complementado. Para que

funcione, deve existir um bom ritmo. É esse elemento que vai manter o foco do espectador no jogo sem que se disperse.

Bibliografia

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994.

ARISTÓTELES, *Poética*. Lisboa: INCM, 1986.

GENET, Jean, *As Criadas/Alta Vigilância*. Tradução de Luíza Neto Jorge. Lisboa: Cotovia, 2011.

PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin, *A Preparação do Actor*. Tradução de Pontes de Paula Lima. São Paulo: Civilização, 1999.

RESERVOIR Dogs. Direcção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Estados Unidos da América - Video Archives. 99 min. 1992.

Anexos