

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O ESTRANHO INCIDENTE –
EM TORNO DA GENÉTICA DE UM ESPECTÁCULO POR VIR

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

MANUELA SAMPAIO

Lisboa, Janeiro 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**O ESTRANHO INCIDENTE –
EM TORNO DA GENÉTICA DE UM ESPECTÁCULO POR VIR**

MANUELA SAMPAIO

Relatório de Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – especialização em Encenação, realizado sob a orientação científica de Professor Doutor Alexandre Pieroni Calado, Professor Adjunto Convidado, Arte-Teatro e coorientação de Professora Doutora Graça P. Correa, Investigadora Pós-Doutorada na FCUL, DHFC-CFCUL, Ciência e Arte.

Lisboa, Janeiro 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Ana Guerreiro por me ter desafiado a abraçar este projecto, ao meu orientador Alexandre Pieroni Calado e à minha coorientadora Graça P. Corrêa pela extraordinária ajuda que me prestaram, aos meus colegas do Teatro dos Barris pela entrega e confiança, aos elementos do Teatro O Bando pelos ensinamentos e apoio, em especial ao João Brites por estar presente nos bons e maus momentos, e aos meus filhos Pedro, Erica e Inês por me incentivarem agora e sempre.

RESUMO

O presente relatório de projecto do mestrado em teatro – especialização em encenação tem o ascendente da genética teatral e reflecte sobre o processo de criação do espectáculo *O Estranho Incidente*, desenvolvido com o grupo de amadores Teatro dos Barris - Associação, entre 6 de Outubro de 2019 e 15 de Junho de 2020 (Palmela, Portugal). O projecto aqui discutido teve como centro de irradiação o problema da intolerância perante a diferença cognitiva e experimentou formas de colocar em cena uma adaptação do romance *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*, de Mark Haddon. Tomando como fontes o caderno de encenação e outros registos do processo, os depoimentos dos participantes e observadores e as memórias da encenadora, este trabalho discute as motivações, influências, escolhas e experimentações realizadas. A reflexão final colocará em evidência, além de momentos e aprendizagens-chave do processo, algumas considerações sobre o trabalho de encenação no contexto de um grupo de amadores, bem como uma discussão sobre a relação entre as ideias do trabalho do actor de Konstantin Stanislavski e Bertolt Brecht.

PALAVRAS CHAVE

Adaptação para teatro, processo de ensaios, caderno de encenação, direcção de actores, Teatro O Bando, genética teatral, teatro físico, diferença.

ABSTRACT

The following report is for a masters degree in theatre specialising in directing. It contains reflection on the creation process of the show '*O Estranho Incidente*' developed with the amateur dramatics group '*Os Barris*', between October 2019 and June 2020 in Palmela, Portugal.

The project discussed the problem of intolerance toward neuro-diverse people and experimented with ways of dramatising an adaptation of the romance '*The Curious Incident of the Dog in the Night-time*' by Mark Haddon. Sources include the director's notebook, depositions from the participants and other reports of the process. These are used to analyse motivations, influences, choices, methods and experiences.

This work will highlight key moments of the project, presenting solutions for various challenges such as adapting dramaturgic content to the group's abilities, balancing the delivery of actor training with the need to direct them and adjusting the work as it developed to explore emphasis on the use of gesture and movement.

KEY WORDS

Adaptation for theatre, rehearsal process, the director's book, theatre genetic, actors directing, physical theatre, difference.

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

1	INTRODUÇÃO	7
2	PREÂMBULO SOBRE GENÉTICA	9
2.1	O Meu Percorso.....	9
2.2	Genética Teatral.....	10
3	CONCEPÇÃO DO PROJECTO	13
3.1	A Matéria dramaturgica	13
	<i>A Obra</i>	14
	<i>O autor</i>	14
3.2	A Intolerância Perante a Diferença.....	15
3.3	Estudo e Adaptação do Texto.....	22
3.4	Concepção da Interpretação.....	30
3.5	Concepção Plástica	36
3.6	Planificação dos Ensaios	43
4	O PROCESSO DE CRIAÇÃO	50
4.1	Exploração do Tema e Situações	50
4.2	Adaptação do Texto com os Actores	59
4.3	Exploração das Personagens e Coralidades.....	61
4.4	Questão da Emoção	76
4.5	Construção do Espaço	78
4.6	Criação Audiovisual	87
4.7	Ensaios Assistidos e Simpósios.....	90
4.8	Resposta aos Imprevistos # 1 À Distância.....	93
4.9	Resposta aos Imprevistos # 2 Ao Ar Livre.....	95
5	REFLEXÃO FINAL	98
5.1	Sobre as Ferramentas de Encenação Utilizadas.....	98
5.2	Uma Encenadora Transforma-se.....	103

1 INTRODUÇÃO

“ ... a obra é o efeito das suas metamorfoses e contém a memória da sua própria génese.”

Pierre Marc de Biasi¹

Este relatório acompanha o projecto de mestrado em teatro, especialização em encenação, com uma reflexão crítica sobre o processo de trabalho, apontando os momentos críticos e sua superação, discussão de uma genealogia de artistas e referências criativas e apresentação dos principais conceitos que nortearam o projecto.

Este relato do processo apoia-se na análise dos documentos, desenhos, esboços, descrições, registos videográficos, procedimentos, anotações e rascunhos que constituem os traços da memória da obra que está a ser criada.

Complementando essa informação, recorre-se igualmente aos registos videográficos das formações e dos ensaios, aos depoimentos dos participantes e dos observadores e também às memórias da encenadora.

O relatório está dividido em três partes: 1) Preâmbulo sobre genética onde se enquadra o relatório no âmbito da genética teatral e se menciona o percurso da encenadora no teatro e se expõem as fontes documentais

¹ *La Génétique des Textes*, Paris: Nathan, 2000, 9.

utilizadas; 2) Concepção do projecto, onde se aborda a escolha da matéria dramática, se explica de que forma o texto foi adaptado e quais as opções na interpretação, e onde se fala da concepção plástica do espetáculo e da planificação dos ensaios; 3) Processo de Criação, onde se expõe a forma como foram explorados o tema e as situações, como o texto foi adaptado aos actores, como foram concebidas as personagens e a coralidade e como se construiu o espaço. No final apresenta-se uma reflexão sobre as ferramentas de encenação utilizadas, toma-se uma posição no suposto dissenso entre Stanislavski e Brecht a propósito do trabalho do actor e constata-se a transformação da encenadora durante o processo.

Esta produção deveria ter culminado com as récitas do espetáculo, contudo, devido à particularidade do momento de pandemia, este relatório terminará com o último ensaio. O espetáculo ainda não foi a cena e só irá se e quando estiverem ultrapassados os constrangimentos decorrentes dos riscos de contágio. O Grupo de Teatro dos Barris continua disponível para retomar o processo assim que possível.

2 PREÂMBULO SOBRE GENÉTICA

2.1 O Meu Percurso

O grupo de teatro dos Barris, do qual sou uma das fundadoras, ou mais simplesmente Os Barris, está desde 2017 formalizado como Teatro dos Barris-Associação e é um coletivo de teatro de amadores que nasce das *Confrarias* da Cooperativa de Teatro O Bando. As *Confrarias* iniciam-se em 2006, têm origem num projeto de cooperação transnacional de teatro para adolescentes, e em 2008 alargam o seu âmbito com workshops de teatro para adultos e mais tarde para todas as faixas etárias. Acontecem entre Outubro e Maio no espaço do Bando. As mais recentes produções dos Barris foram: *Carne* a partir de contos de José Eduardo Agualusa (2014) dirigida por Miguel Jesus; *Criaturas* (2015) encenada por João Neca baseada no conto *Este Azul que nos Cerca* de Dulce Maria Cardoso; *Credo* (2016) dirigida por Guilherme Noronha inspirada na história de *El Rei Junot* de Raúl Brandão; *Contratempo* (2017) encenada por Juliana Pinho a partir de trechos do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa; *Ássaros* (2018) também com a direcção de Noronha e que vem a integrar o espetáculo *Pássaros* produzida pel'O Bando e co-encenado por Miguel Jesus e João Neca a partir de contos de Gabriel Garcia Marquez; e *Amor-te* (2019) co-encenado por João Neca e Manuela Sampaio tendo por base *Os Sofrimentos do Jovem Werther* de Johann Wolfgang von Goethe.

A minha experiência no teatro começou em 2006 como formanda das *Confrarias*, evoluiu como atriz nos espetáculos dos Barris e mais tarde com participações nos espetáculos d'O Bando, a última das quais foi em 2018 e

2019 como *Elisenda* em *Os Pássaros*, com encenação de João Miguel Neca Jesus, a partir de contos de Gabriel Garcia Marquez. A minha primeira experiência na encenação deu-se em 2019 quando fiz assistência ao encenador António Pires na produção da ópera *A Filha do Tambor Mor*, apresentada em Maio desse ano no Teatro S. Luiz. Ainda em 2019 co-encenei com João Neca o espetáculo dos Barris *Amor-te*.

No segundo semestre de 2019 surge o desafio de encenar um espetáculo como projecto final no âmbito do Mestrado em Teatro. Naturalmente decidi trabalhar com os Barris, escolhendo como local de ensaios e apresentação de espetáculos as instalações d'O Bando.

2.2 Genética Teatral

Enquanto encenadora realizo esboços em papel, nos quais cristalizoo imagens possíveis para materialização de elementos do espetáculo. Esses esboços apontam numa direcção mas aguardam a criatividade dos actores, dos técnicos e dos espectadores, para serem concluídos. À partida sugerem caminhos, mas não apontam destinos. Aguardam desenvolvimentos futuros para permitir a evolução da criação. De acordo com a classificação proposta por Josette Féral em “A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos”, são esboços lacunares com pistas inspiradoras e não esboços saturados mais perto do espetáculo final ².

Um tal estudo dos processos, mudanças e transformações, justifica-se porque a obra teatral está sempre em evolução, não se concluindo nem no

² Revista Brasileira de Estudos Presença, v.3, n.2, (maio/ago 2013), 570.

próprio momento da apresentação ao público. Surge assim a necessidade de uma pesquisa genética, para satisfazer o interesse em conhecer e seguir o processo desta criação iterativa.

Féral, no texto citado, entende que a análise do estudo genético da encenação teatral se apoia prioritariamente na observação dos ensaios; já os *The Two Gullivers* executam as suas pesquisas com base nos desenhos³. Na minha opinião, é o caderno do encenador que nos desvenda a maior fatia da história da criação. Por isso grande parte desta análise terá como suporte o meu caderno, o chamado caderno de encenação, num sentido que abrange não só o caderno físico mas também os documentos digitais, desenhos avulsos e maquete.

No meu caderno de encenação considerei que os desenhos seriam fundamentais para perceber o quê e como queria contar através de um espetáculo de teatro. Nesse sentido, o conceito de desenho da performance, proposto por Flutura Preka e Besnik Haxhillari, foi bastante inspirador.

Preka e Haxhillari nasceram na Albânia e estudaram Artes Visuais em Tirana, Lausane, Berlim e Montreal. Desde 1998 que se dedicam às artes performativas sob a designação de *The Two Gullivers*. Haxhillari é professor doutorado no Departamento de Filosofia e Artes da Universidade do Quebec e a sua área de trabalho assenta no processo de criação e na genética das artes performativas através dos desenhos preparatórios. Preka é igualmente doutorada e dedica-se à pesquisa na área das artes, focando-se nos

³ “La génétique de la performance artistique-entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin”, *European Journal of Theatre and Performance*, 2 (Maio de 2020), 246-293.

problemas da reposição da performance e das artes contemporâneas. Na perspectiva de ambos, os desenhos preparatórios para uma performance ocupam um lugar de destaque para se descobrir a gênese da obra⁴.

Como fruto do seu trabalho de pesquisa, Preka e Haxhillari criaram uma palavra para designar o desenho da performance ou o desenho para a performance: *deep*, como sendo o desenho que se destina a preparar, imaginar, construir e projectar mentalmente uma performance. No meu caso esses desenhos foram fundamentais para a concepção do espetáculo. Por isso são essenciais na descrição do processo e fazem parte integrante deste relatório. Neste caso particular o uso de um caderno de encenador vai ser muito útil quando tivermos de retomar os ensaios, após um particularmente longo intervalo, pois vai permitir lembrar os conceitos, opções, decisões, motivações, reflexões e correções já estabelecidos. Tal como refere Patrice Pavis o caderno do encenador revela a visão íntima do seu autor⁵. Por essa razão, é o testemunho da genética da sua criação e principal fonte deste relato.

⁴ Ibid. 265.

⁵“Reflections on the Notation of the Theatrical Performance”, In *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*, New York : Performing Arts Journal Publications, 1982, 116.

3 CONCEPÇÃO DO PROJECTO

3.1 A Matéria dramática

Nos últimos anos o meu gosto teatral tem sido forjado pelo Bando, por isso, no momento da pesquisa da matéria que me permitisse levar uma obra a palco, descartei os textos dramáticos e procurei um romance ou um conto que pudesse adaptar⁶.

Procurava um texto cujo tema estivesse relacionado com a integração social, que fosse de fácil leitura, escrito com algum humor, que fosse possível adaptar ao grupo de teatro dos Barris e que eu me sentisse com capacidade para dirigir. Na altura o grupo contava com cerca de nove elementos, com idades compreendidas entre os 20 e os 65 anos. Tornou-se pois crucial encontrar um texto com personagens de diversas idades e acessível a todos os participantes. Era também muito importante que o tema pudesse interessar ao grupo e adequar-se ao público habitual. Resumindo, o texto precisava de cumprir pelo menos as seguintes exigências:

- a) Ter um tema que me interessasse a mim e ao restante grupo;
- b) Que se adaptasse às características do grupo;
- c) Com o qual eu me sentisse capaz de trabalhar, criar, dirigir;
- d) Que pudesse interessar ao nosso público habitual.

⁶ Não deixei contudo de ler inúmeras textos teatrais, sobretudo de dramaturgos ingleses contemporâneos, tais como Dennis Kelly, Martin McDonagh, David Greig e Jack Thorne.

A Obra

No Natal de 2018 cruzei-me com o romance *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, de Mark Haddon (2003), cuja história me cativou, sobretudo pelo tema tratado⁷. O protagonista da obra é um adolescente no espectro do autismo, o que faz com que tenha uma forma diferente de ler o que o rodeia. O enredo, apesar de muito simples, pareceu-me interessante, ao representar as dificuldades de comunicação entre o protagonista e as restantes personagens, pelas suas formas diferentes de percepção dos estímulos, sejam eles visuais, sonoros ou tácteis.

O romance *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, tem uma narrativa que, entre divertida e comovente, se adequava à minha vontade de provocar nos outros empatia por alguém diferente. Alguém que o espectador perceba como diferente mas com quem partilhe algumas características, como por exemplo a dificuldade de comunicação. Ao mesmo tempo o texto estimulava a minha imaginação para as soluções cénicas.

O romance inclui um vasto leque de personagens de diferentes idades, o que o tornava adequado à composição dos Barris.

Através das respostas ao questionário enviado ao elenco, que se encontram anexados a este relatório, constata-se que o tema do texto era pertinente para todos.

O autor

Mark Haddon é um premiado romancista inglês contemporâneo. Sobre

⁷ *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. London: Vintage Books, 2004.

a sua obra *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, Haddon é muitas vezes criticado pela falta de rigor sobre a descrição da condição de autismo, mas na sua perspectiva o seu romance não pretende ser um compêndio científico sobre o autismo mas sim uma obra ficcional em que o protagonista poderá estar dentro do espectro. De facto, em momento algum da obra é dito que o protagonista sofre de qualquer tipo de autismo. Mais tarde, quando apresentei o tema aos meus parceiros do colectivo de teatro, um dos elementos teve alguma relutância em aceitar esta abordagem não científica e de alguma forma identifiquei-me com o autor na defesa da sua obra. O facto de ter feito a pesquisa sobre o autor permitiu-me defender a abordagem escolhida.

3.2 A Intolerância Perante a Diferença

A aceitação da diferença sempre foi um tema que me fascinou e, embora recorrente na maior parte dos espetáculos que tenho visto, muito raramente versam sobre a diferença decorrente da deficiência. No Reino Unido, por exemplo, companhias de teatro com e para pessoas com diferenças cognitivas e físicas fazem parte do *mainstream* apresentando-se em salas do circuito comercial e em festivais de teatro, a par com os demais espetáculos, e obtêm apoio de diversas fontes públicas. Para mencionar apenas as companhias a cujos espetáculos já assisti, deixo aqui o exemplo de três companhias de teatro cujos actores são portadores de deficiência física ou cognitiva, ou então que produzem espetáculos para um público com essas características. No primeiro caso temos os Hubbub que se definem como uma companhia de teatro inclusiva, produzindo espetáculos, dando

formação e organizando actividades artísticas e lúdicas para pessoas sobretudo com trisomia 21, paralisia cerebral e autismo⁸. No segundo grupo temos como exemplo os Bamboozle que produzem espetáculos de qualidade, interactivos e plurisensoriais, para crianças com deficiências de aprendizagem⁹. Um último exemplo é a companhia de teatro Extant que apresenta espetáculos de teatro-circo com actores portadores de imparidades visuais e que comentam tudo o que estão a fazer permitindo que um público invisual também possa acompanhar o desenrolar dos acontecimentos. Estes são apenas três exemplos da minha experiência pessoal, mas a lista de companhias inglesas com e para pessoas com diferenças cognitivas e ou físicas é extensa¹⁰.

Gostava ainda de referir um artigo do *The Guardian* com testemunhos de encenadores e actores sobre a forma como a inclusão ao acesso de espetáculos tem transformado o panorama do teatro no Reino Unido¹¹. Em Portugal o cenário é bem distinto, encontrando-se a maioria destas iniciativas destinadas a apresentar as suas criações nos seus próprios espaços e para um grupo restrito de espectadores. Poucas são também as peças ou espetáculos com personagens portadoras de diferenças físicas ou de aprendizagem, onde o público possa apreender as vivências e consequentes emoções, decorrentes dessas imparidades. Existe de facto um hiato no

⁸ <https://hubbubtheatre.org>. Consultado em 6 de Dezembro de 2020

⁹ <https://www.bamboozletheatre.co.uk/theatres/> Consultado 6 de Dezembro de 2020

¹⁰ <https://www.ableize.com/disabled-arts/theatre/> Consultado em 6 de Dezembro 2020.

¹¹ theguardian.com/stage/2020/jan/27/theatre-access-actors-writers-directors-theatres-accessibility, consultado em 6 de Dezembro de 2020

panorama dos palcos portugueses no que toca às questões de inclusão social dos portadores de imparidades que é sintomático do quadro mais global da ausência de discussão política sobre o tema.

O autismo é uma perturbação complexa do desenvolvimento que se manifesta a nível comportamental e social. Não existe um tipo de autismo, mas sim um espectro que pode variar de uma condição muito profunda com impossibilidade total de comunicação com o exterior, até ao autismo funcional que pode ser tão ligeiro que não chega a ser diagnosticado.

Existem, contudo, algumas características transversais que se manifestam em maior ou menor grau: dificuldade de interação social, repetição de alguns movimentos ou comportamentos, dificuldade na comunicação verbal e não verbal. Este grupo de perturbações foi identificado por Lorna Wing, a partir de uma investigação feita em Camberwel¹². A tríade de perturbações no autismo manifesta-se em três domínios: social, da linguagem e comunicação, do pensamento e comportamento e poderá ser melhor compreendido através da consulta ao site da FPDA - Federação Portuguesa de Autismo¹³.

No caso concreto do meu projecto, o protagonista tem um autismo funcional, ou seja, apesar das características que o colocam no espectro, estas não são tão profundas que o impeçam de se relacionar com o resto do mundo. Por isso vai à escola onde tem uma professora que o acompanha e

¹² “Severe impairments of social interaction and associated abnormalities in children: Epidemiology and classification”. *Journal of Autism Dev. Disord.* 9, (1979): 11–29. <https://doi.org/10.1007/BF01531288>

¹³, https://www.fpda.pt/autismo_1 Consultado a 6 Dezembro 2020.

com quem estabeleceu uma relação de confiança, escreve um diário, passeia pelo bairro, interage com os vizinhos e quando a um determinado momento sente necessidade, empreende sozinho uma viagem.

A sua diferença cognitiva leva as restantes personagens a tratar o autista como alguém com deficiência cognitiva, um coitadinho, um ser menor. A visão que temos dos autistas, assim como de outras pessoas que se afastam da nossa norma, está longe da realidade. Não são menos capazes, apenas processam de forma diferente. O tema fez-me reviver uma experiência pessoal quando, na Universidade de Grenoble, tive como colega uma jovem com paralisia cerebral. Poucos se chegavam a ela e confesso que eu própria por vezes perdia a paciência a tentar perceber o que ela me dizia. Contudo lá estava ela, na biblioteca a virar as páginas com a cara, ou nas aulas teóricas onde, de entre a centena e meia de alunos, era a única que acompanhava o raciocínio dos professores, manifestando-se ruidosamente quando algum cometia algum erro ao escrever no quadro as extensas e complexas fórmulas matemáticas.

Para perceber o que significa estar no espectro – comportamentos, reações, interações, emoções – tentei ver tudo o que encontrei sobre o tema, sobretudo documentários disponíveis na Netflix ou no Youtube, mas também filmes e séries de ficção.

Elaborei uma lista das produções que achei mais interessantes para mais tarde sugerir aos actores a sua visualização. De entre as séries, a mais conhecida e recente era *Atypical* (2016) que retrata o dia a dia de um adolescente com um grau de autismo funcional tal como o nosso

protagonista. O filme mais conhecido de todos é o *Rain Man* (1988), em que o autista é um Savant e é interessante compará-lo com o documentário *Meeting the Real Rain Man|Real Stories* (2015) sobre Kim Peek, o autista que inspirou a criação da personagem interpretada por Dustin Hoffman no filme. Os documentários onde melhor se podem captar as características de pessoas com autismo funcional são *Love on the Spectrum* (2019), um documentário em quatro partes que acompanha jovens adultos no espectro a explorar o mundo dos encontros amorosos; e *Asperger's are Us* (2016) onde 4 amigos com autismo funcional se reúnem para construir um espetáculo de stand-up comedy e falam das suas dificuldades e superações.

O tema que procurava tratar era o da aceitação do diferente. A empatia pelo Outro, no qual Eu me revejo. De acordo com Emmanuel Levinas, filósofo francês do séc. XX, o Rosto é a alteridade. A teoria do Rosto apresentada por Levinas inspira-se na fenomenologia dos seus mentores Edmund Husserl e Martin Heidegger. Partindo da fórmula Estar-no-Mundo, onde a pessoa e o mundo se influenciam mutuamente, Levinas vai mais longe, afirmando que o Eu é construído a partir do Outro. Os psicólogos fenomenologistas estabelecem a intersubjectividade como o mecanismo para perceber como é que os humanos estabelecem empatia entre si permitindo estabelecer uma comunicação coerente. Em entrevista a Philippe Nemo em 1981, Levinas diz não concordar que a sua teoria do Rosto seja parte da abordagem fenomenologista, afirmando que “A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente

rosto é o que não se reduz a ele”¹⁴ .

Levinas estabelece que a Ética, e não a Ontologia, é a Filosofia primeira. É esta aceitação ética do outro que pretendi trabalhar. Para tal propus-me contar a história de um adolescente com síndrome de Asperger. O objectivo era levar os espectadores, e antes deles os actores e eu própria, a questionarmo-nos sobre a reacção que sentimos perante alguém que é diferente. Pretendia fazê-lo de forma a que por vezes o espectador se pudesse rever como num espelho ou, pelo contrário, se insurgisse quanto à forma como a personagem é tratada.

A escolha do autismo permitia-me em simultâneo:

- Abordar temas como a ecologia ¹⁵, no seu sentido mais global, explorando a capacidade obsessiva de reter números e factos que alguns destes indivíduos têm;
- Falar sobre o solipsismo na nossa sociedade;
- Utilizar o conceito de ritual através das estereotípias;
- Reforçar a minha convicção de que o espetáculo de teatro deve estabelecer uma comunicação de duplo sentido, actores <————> público, em contraste com a dificuldade de comunicação com os outros que alguém dentro do espectro do autismo tem.

¹⁴ *Ética e Infinito*, Lisboa: Edições 70, 1982, 69.

¹⁵ Na altura, ocorreu-me que podia usar esta capacidade do Protagonista saber tudo sobre determinado tema para fazer “campanha” a favor das questões ecológicas. No entanto, mais tarde, acrescentar mais essa camada ao texto cénico, tornou-se uma tarefa impossível de concretizar.

- Trabalhar a corporalidade e a coralidade com o intuito de criar imagens fortes e belas.

Por definição o autismo é a incapacidade de estabelecer empatia com o outro e a minha vontade era levar o público a ter empatia por alguém que por sua vez é incapaz de estabelecer empatia.

O próprio tema do autismo, sobretudo na condição de Asperger, parece despertar o interesse do público atual, como se pode inferir do conjunto de obras literárias, cinematográficas e documentais que foram produzidas recentemente, como por exemplo as séries *Atypical* e *Touch* (2016); os documentários *Love on the Spectrum* (2019), *Asperger's Are Us* (2016), *Life, Animated* (2016), *Meeting the Real Rain Man* (2015), *Daniel Tammet – The Boy with the Incredible Brain* (2007); e filmes tais como *Farol das Orcas* (2016), *Extremely Loud and Incredibly Close* (2011), *Temple Gradin* (2010) e a curta de animação *Fixing Luka* (2011).

Uma das características do autismo é a dificuldade de estabelecer comunicação com os outros. Este factor pode levá-los a um existir isolado, sem portas nem janelas, ou seja, sem forma de estabelecer pontes através da comunicação. De alguma forma a nossa sociedade parece tender cada vez mais para este isolamento do nosso existir. Os meios de comunicação estão mais do que nunca presentes, mas de facto não estabelecemos com os outros a ligação empática que nos permite não estar isolados no nosso existir. Este sentimento de isolamento pode assemelhar-se ao que Levinas cita em *Ética e Infinito*:

Estou completamente só, é portanto o ser em mim, o facto de eu existir, o meu

existir, que constitui o elemento absolutamente intransitivo, algo sem intencionalidade, sem relação. Tudo se pode trocar entre os seres excepto o existir. Neste sentido, ser é isolar-se pelo existir.¹⁶

3.3 Estudo e Adaptação do Texto

Mentalmente, projectava o objecto que queria criar da seguinte forma: partia de um enredo, com uma dramaturgia criada pelas improvisações dos actores e em que a luz, a cor, o som e a imagem vídeo ganhavam um peso dramático equivalente ao do texto e do movimento.

Não pretendia criar uma obra pós-dramática na acepção de Hans Thies Lehman, pois, para mim, a narrativa é um elemento essencial na fruição do espectáculo, tornando-o mais democrático ao agradar a um leque mais vasto de espectadores. Já na *Poética*, Aristóteles aponta o *Mythos* como um elemento fulcral da tragédia, uma sequência de eventos que formam a moldura da peça, com um princípio, meio e fim, levando à unidade de acção.¹⁷

De igual forma, as interacções e diálogos das personagens parecem-me relevantes para alargar o horizonte de recepção.

A encenação n'O Bando, característica aliás das décadas de 70-80, opta por textos não dramáticos, muitas vezes fragmentários e reunidos numa colagem pouco orgânica. Se de facto optei por uma obra não dramática, ao adaptá-la para texto cénico mantive os diálogos orgânicos e próximos do nosso quotidiano, visando a melhor recepção do público.

¹⁶ Ibid. 44.

¹⁷ *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª edição, 2008, 49.

Comecei por adquirir a versão portuguesa do romance *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, traduzida por Sílvia Serrano Santos.¹⁸ Constatei a fraca qualidade da tradução, com muitos trechos traduzidos literalmente e sem esforço de adaptação à nossa língua; e por isso decidi de imediato basear o texto dramaturgico na versão original inglesa. Como exemplo de uma tradução duvidosa, temos logo na página 34 a expressão “...não sabia que alguém o tinha morto”, quando de facto devia ter sido usado o particípio regular “tinha matado”.

Depois de ler várias vezes o romance era preciso transformá-lo num texto cénico. A minha ideia não era adaptar a totalidade do romance para teatro, sobretudo porque queria incorporar propostas que viessem a surgir por parte dos actores durante os ensaios. No entanto, como queria manter o enredo, era essencial analisá-lo nos seus vários aspetos. A partir do texto do romance meditei sobre:

- Que factos quero manter, o que os causou, como aconteceram, quais as acções inerentes;
- Qual a linha temporal;
- Onde acontecem os factos;
- Que personagens são essenciais;
- Qual o resultado final da acção.

Para determinar todos estes elementos, comecei por dividir o texto em grandes blocos e estes em acontecimentos, tendo em mente a definição da

¹⁸ Haddon, Mark. *O Estranho Caso do Cão Morto*. Trad. Sílvia Serrano Santos. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

encenadora britânica Katie Mitchell¹⁹ .

1º Bloco – desde a descoberta da morte do cão até à leitura das cartas.

2º Bloco – a leitura das cartas.

3º Bloco – a viagem.

4º Bloco – o encontro com a mãe e sua consequência.

Simultaneamente fui tomando notas de:

- como eu imaginava a cena;
- que frases me pareciam importantes manter;
- como imaginava a representação de determinada personagem;
- que adereços me sugeria;
- qual o som, projecção ou iluminação associados;
- que deslocação previa no espaço.

A ideia não era cair no erro para o qual Peter Brook alerta em *O Espaço Vazio*: “De facto, o encenador que chega ao primeiro ensaio levando um guião já preparado, com tudo anotado, marcações e quejandos, é um autêntico homem do Teatro do Aborrecimento Mortal”²⁰ , porque este encenador não tem em conta as múltiplas facetas dos actores, a riqueza dos seus contributos e ignora as contrariedades que irão surgir durante a realidade dos ensaios e que irão permitir desdobrar a sua criatividade. O

¹⁹ *The Director's Craft*, “**Events**: The changes that affect the behaviour of the characters”, London/New York: Routledge, 2009, 10.

²⁰ *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2016, 152.

processo de criação dentro d'O Bando inclui este trabalho de descoberta e contributos dos actores, técnicos e especialistas, desde uma fase muito inicial e que se mantém no decurso dos ensaios. Vendo em retrospectiva, quase nenhum dos elementos cénicos iniciais se manteve, mas a sua elencagem ajudou-me a visualizar os acontecimentos e a sua representação, bem como a escolher quais os elementos imprescindíveis para contar a história em palco.

Uma das coisas que desde o início quis alterar foi o final. O romance acaba com um final feliz, do tipo *tout est bien qui finnit bien*. Esta imagem do protagonista/Asperger que é o herói que consegue ultrapassar todos os obstáculos e resolver tudo, não servia o meu propósito de deixar o público a pensar nas consequências da forma como se trata alguém com dificuldades. Pretendia um desenlace mais Brechtiano, em que o destino do protagonista fica a cargo da imaginação do público. Optei por um final em aberto, em que cabe ao espectador decidir o que será deste autista, concedendo-lhe ou negando-lhe uma independência social em relação aos pais.

Nesse sentido tomei a decisão de levar o meu protagonista de volta ao metro, quando se apercebe que de facto não é bem vindo em casa da Mãe. Cabe ao espectador decidir se Alberto enceta a viagem de regresso para casa do Pai, se decide tornar-se independente e seguir o seu próprio caminho, ou se se arrepende e após um momento de reflexão regressa para casa da Mãe. No momento em que parámos os ensaios havia uma proposta para que nessa cena entrasse um sem abrigo que vive num caixote do lixo no metro. Era uma solução do tipo *deus ex machina*, em que surge uma

personagem que sugere um possível futuro para o protagonista. Esta solução nunca foi testada.

Cena 12 E Agora?

Mendigo Dás-me uma moedinha?

Alberto Não tenho. Tenho fome e estou cansado.

Mendigo Toma. Queres um chupa?

O texto cénico que elaborei não respeita as unidades neoclássicas, ditas aristotélicas, de tempo e espaço. A acção decorre ao longo de vários dias e em diversos locais: na casa de família, na rua, na esquadra da polícia, no jardim, nas estações de comboio e de metro e na casa da mãe. No entanto, o texto cénico apresenta uma unidade de acção semelhante à que Aristóteles descreve na *Poética* em relação à tragédia²¹.

Fazendo jus ao nome, *The Director's Craft – a Handbook for the Theatre* é uma preciosa ferramenta para os encenadores²². Neste compêndio, Katie Mitchell partilha connosco o seu método de encenação. A análise do processo apoia-se no exemplo hipotético da realização de um espetáculo a partir da *Gaivota* de Anton Tchekhov, portanto a partir de um texto do reportório dramático. Embora não fosse este o caso, os conselhos para a preparação anterior aos ensaios mantêm-se válidos e eu tentei segui-los, adaptando às características do trabalho que tinha em mãos. Seguindo as orientações do livro, iniciei uma pesquisa sobre a obra e o autor.

²¹ *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª edição, 2008, 47-53.

²² *The Director's Craft*, London/New York: Routledge, 2009.

Assim que iniciei a minha pesquisa, descobri que o romance *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* tinha sido adaptado por Simon Stephens, um dos mais profícuos dramaturgos do teatro realista da actualidade, que usa a escrita para explorar a condição humana, sobretudo no âmbito da vida familiar, muitas vezes sobre as relações fracturantes entre pai e filho(a)²³. Depois de ler essa adaptação, a minha concepção do espectáculo ficou irremediavelmente influenciada, vindo a alterar a projecção mental que havia desenhado. O texto final acabou por se acomodar a esta adaptação inglesa e, embora se tenha afastado da vontade inicial de resultar duma criação colectiva que nascesse da fase das improvisações, está longe de ser uma tradução *ipsis verbis* do inglês, divergindo da versão inglesa de várias formas. Destas destaco:

- na adaptação dramática inglesa do romance a estrutura da narrativa divide o texto em duas partes enquanto que eu optei por o dividir em 12 cenas curtas, marcadas pelas entradas e saídas de personagens;
- eliminei personagens e cenas que me pareceram supérfluas para narrar a história, como por exemplo o chefe da polícia na cena da esquadra, ou a cena do polícia no comboio;
- alterei a cronologia dos acontecimentos;
- O guião inglês tem 100 páginas, com cerca de 15 falas cada, e o meu guião tem 23 páginas com um número idêntico de falas por página.

²³ No site <https://essentialdrama.com/playwrights/simonstephens/> podemos ler uma entrevista realizada por Phil Cleaves, London,(2020), onde Stephens aborda o seu conceito de teatro; a ligação entre a música e o teatro e a sua concepção de escrita cénica.

- substituí o texto das pág. 55 a 77 da versão original por uma representação quase exclusivamente de teatro físico, com um único diálogo:

No guichet:

Alberto Quero ir para Lisboa.

Passageiro Só um momento, se não te importas.

Empregado dá-lhe um bilhete e quando se vira:

Passageiro Estás a olhar para onde?

Alberto Quero ir para Lisboa.

Empregado Simples ou ida e volta?

Alberto O que é que isso significa?

Empregado Queres ir para lá de vez, ou queres ir e voltar?

Alberto Quero lá ficar até ir para a Universidade.

Empregado Então é só ida.

Dá-lhe o bilhete.

Empregado Se não te importas podes afastar-te do balcão?

Para a redacção do guião tive presente os princípios enunciados por Michael Chekhov²⁴ que apesar de terem sido redigidas para a composição do desempenho do actor eu adaptei para a redacção do guião, porque me permitiram distinguir o principal do secundário:

- A lei da triplicidade – o enredo nasce, desenvolve-se e termina; neste caso, na primeira secção damos a conhecer as personagens e a causa do enredo. A transição para a segunda secção dá-se com a informação que vai sendo veiculada sobre a mãe e continua até o protagonista a encontrar. A terceira secção leva-nos à

²⁴ *Para o Actor*, São Paulo: Martins Fontes, 2003, 119-152.

conclusão da história. Como já referido anteriormente, não queria apresentar ao público um desfecho concreto, mas sim deixar a possibilidade de cada espectador encontrar o seu final. Decidi pois encerrar o espetáculo deixando suspenso o futuro deste nosso Asperger.

- A lei da polaridade – o começo e o fim devem ser polares. Para isso era importante garantir que as personagens e as situações comesçassem e acabassem em estados diferentes. Isso veio a revelar-se importante na peça como um todo, mas também nas unidades de acontecimentos. Por exemplo, uma vizinha que de início se apresenta muito querida e compreensiva acaba por revelar a sua verdadeira intenção ao ser o veículo da inquietação do protagonista provocando o desenlace da história. Praticamente todas as personagens têm qualidades polares: o Polícia agressivo torna-se condescendente; o Pai paciente revela-se colérico; a imagem de uma Mãe presente acaba por se transformar numa mãe incapaz de suportar as idiossincrasias do filho; Alberto evolui de uma completa dependência do Pai para um ser autónomo. A única que se mantém fiel a si mesma e aos seus princípios é a professora, mas até ela, que é narradora, por vezes interfere diretamente na acção.
- A lei da transformação – o processo que altera o estado inicial para o final. As personagens vão-se transformando à medida que vai sendo passada mais informação sobre o passado e/ou à medida que interagem e a acção se desenvolve.

Ainda de acordo com Chekhov, identifiquei os clímaxes das três unidades. Na primeira, o clímax coincide logo com o início e a descoberta de um cão espetado com uma forquilha. Na segunda unidade o clímax dá-se com a descoberta e leitura das cartas. No final o Clímax dá-se com a decisão do protagonista de seguir o seu próprio caminho.

O texto acabou por ganhar uma estrutura de cenas curtas, episódicas, marcadas pelas mudanças de local e correspondendo aos acontecimentos. Seguindo as propostas de Mitchell²⁵, procurei dar às cenas títulos simples que descrevessem brevemente os acontecimentos e com o qual as personagens se identificassem.

No ANEXO I incluo o guião final. Esta versão tem data de 14/06/2020, porque inclui as alterações que surgiram durante o trabalho de oralidade com Luís Brandão e Francisco Portásio, por vídeo conferência. Essas sessões estão gravadas e estão incluídas no DVD em anexo²⁶.

3.4 Concepção da Interpretação

A encenadora britânica Katie Mitchell, no seu livro *The Director's Craft*, aconselha-nos a procurar a ideia fulcral da peça, respondendo à pergunta: “sobre o que é esta peça?”²⁷ Essa ideia fulcral deve ter uma relação com quase todas as personagens da peça e ser transversal a grande parte da acção. No caso do meu projecto, identifiquei “A Intolerância” como a ideia

²⁵ Ibid 54.

²⁶ Cena 9 monólogo do Pai.mp4 e Cenas 3 e 5.mp4

²⁷ *The Director's Craft*, London/New York: Routledge, 2009, 47.

fulcral. Quase todas as personagens – à excepção da professora - demonstram algum grau de intolerância. O arco da personagem Pai evolui de uma extrema tolerância para uma personalidade colérica incapaz de aceitar a dupla rejeição. A Mãe incarna a própria intolerância não suportando criar um filho autista e abandonando-o. As restantes personagens vão exibindo vários graus subtis de intolerância, adoptando uma atitude paternalista para com o protagonista, ou muito simplesmente ignorando-o.

Ainda de acordo com Mitchell, o conceito é algo que o encenador impõe num espetáculo²⁸. Eu pretendia criar em cena uma dialética: apresentar um grupo de pessoas com atitudes que colidem entre si e que se debatem interiormente, tendo como objetivo despertar no público uma atitude de pesquisa interior autocrítica. Tentei alcançar esses objetivos atribuindo a todas as personagens características próprias do espectro do autismo²⁹. Por exemplo as Vizinhas têm gestos repetitivos invocando as estereotipias, o Polícia anda nos bicos dos pés, o Pai não estabelece contacto visual. Simultaneamente, retirei à personagem autista todos esses atributos. Por outro lado imaginei um cenário composto por figuras geométricas, representando a forma de pensar do protagonista. Desta maneira todas as personagens estão coagidas a viver no esquema mental do autista.

Se tivermos de atribuir uma influência genealógica ao espetáculo que

²⁸ Ibid. 47

²⁹ Para uma visão médica e rápida sobre o autismo pode-se consultar o site: <https://drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/transtorno-do-espectro-autista-tea/> Também podemos ver algumas características elencadas no site : https://www.vix.com/pt/maes-e-bebes/559674/crianca-que-se-irrita-ao-ficar-no-colo-pode-ter-um-dos-sinais-de-autismo-veja-outros?utm_source=next_article. Consultados em 6 de Dezembro 2020.

idealizei, será sem dúvida a do Teatro Épico de acordo com o conceito que Bertolt Brecht apresenta no quadro comparativo entre teatro épico e teatro dramático ³⁰.

Pretende-se que os elementos cénicos e a técnica de representação levem os espectadores a ter uma atitude crítica face aos acontecimentos. Na obra citada de Brecht, o público deverá ficar sempre consciente de estar perante uma representação, não tendo a ilusão de estar a assistir a acontecimentos reais. Para tal, vão contribuir um cenário estilizado e simbólico, a eliminação da quarta parede através da Professora que assume o papel de narradora e se dirige diretamente aos espectadores e a introdução de uma representação com efeitos de estranhamento. Estes elementos são descritos por Brecht, quando ele justifica a designação adoptada de Teatro Épico ³¹.

Por exemplo, para representar a cena no metro e na estação de comboios, onde Alberto observa o que os outros utentes fazem para aprender o que deve fazer, optei por desumanizar os actores que passam a ser cenário e objectos. De alguma forma representa a incapacidade que o autista tem de empatia pelo outro, quase como se Alberto pusesse no mesmo patamar de relacionamento as pessoas e as coisas. Os utentes do metro chegam, enfiam moedas na máquina, retiram o bilhete, enfiam o bilhete nas baias da passagem accionando o torniquete. Os actores vão-se revezando ora como passageiros

³⁰ *Brecht on Theatre*, London: Methuen, 1988, 257.

³¹ *Ibid.* 71.

ora como máquina dispensadora de bilhetes, ora como torniquete.³²

Como metodologia de apropriação do texto inspirei-me na análise pela acção de Maria Knebel³³, adoptando os ensinamentos do Professor Alexandre Pieroni Calado, na cadeira de Encenação I, do mestrado em Teatro – especialização em Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema. De acordo com Knebel, Stanislávski usava este método para que os actores se apropriassem do texto do autor e assim se tornasse uma ferramenta para a acção³⁴. Desafiava os actores a percorrer o percurso dos pensamentos e emoções das personagens e que os exprimissem com as suas próprias palavras. Desta forma, e no sentido de facilitar aos actores a compreensão dos acontecimentos e a apropriação do texto, usei o seguinte esquema:

1º - Improvisação orientada das personagens;

2º - Transmissão do enredo e das cenas ao elenco;

3º - Leitura e análise do texto;

4º - Improvisação por parte dos actores, sem texto, objectivando em cena os acontecimentos identificados na análise do texto;

³² Estes actores/máquinas invocam a metáfora da *Über-Marionette* que Gordon Craig criou para representar o que ele considerava ser o actor perfeito, o único que é capaz de fazer arte porque é um material não humano e não tem vontade própria. No compêndio *Theatre Theory Theatre*, onde Daniel Gerould apresenta uma colecção de biografias e textos sobre teorias do teatro, encontramos um extracto de *The Art of the Theatre* de Gordon Craig, onde começamos por perceber que nessa fase da sua vida Craig não considerava o teatro uma arte porque dependia da representação de actores que, sendo humanos, imprimiam variáveis incontroláveis no objecto. Retirar aos actores todas as emoções, atribuir-lhes movimentos rígidos, articulados e repetitivos, enfim, desumaniza-los, aproxima-os da Super Marioneta com que Craig desejava trabalhar.

³³ “Princípios gerais da análise pela acção” in *Análise-Ação*, São Paulo: São Paulo Editora, 1994, 20-31.

³⁴ *Ibid.* 30

5º - Improvisação com palavras do actor, ou seja, por analogia;

5º - Marcação das entradas e saídas e das grandes deslocações.

6º - Leitura encenada. Intenções, ritmos, respirações.

7º - Encenação com texto.

8º - Remarcação de deslocações.

A definição inicial das grandes movimentações foi sofrendo ligeiras alterações à medida que fomos incorporando o texto. A grande vantagem da marcação das movimentações em palco numa fase precoce dos ensaios, é que os actores têm desde o início uma maior compreensão do enredo e do que acontece em cada cena e da sua participação. Este trabalho consolida-se pedindo que representem as cenas usando as suas próprias palavras, sem necessidade de terem decorado o texto. É também mais fácil para o actor memorizar as suas entradas e saídas e acompanhar a evolução dos acontecimentos. Parece-me também que leva o actor a ter um maior cuidado na contracena. Começar por decorar o texto antes de marcar o espetáculo, leva a que o actor, sobretudo o não profissional, tenha tendência a centrar-se no seu texto e descurar as acções/falas dos outros.

Seguindo um procedimento tradicional, uma vez estabilizado o texto dramático, iniciámos o seu estudo através de leituras de mesa. De acordo com as práticas aprendidas com Teresa Lima n'O Bando, começámos por fazer leituras brancas, sem intenções e sem grandes preocupações de atribuir personagens aos actores. Brecht alerta os actores para o perigo de uma primeira leitura com intenções, como se aquela personagem não pudesse

dizer aquele texto de outra forma, como se fosse um dado adquirido à partida, perdendo-se dessa forma o subtexto e a possibilidade de explorar as diferentes dinâmicas possíveis, algumas dissonantes com o que está escrito³⁵.

Nas leituras seguintes as falas foram lidas pelo actor correspondente, apesar de na maior parte das vezes não estarem todos presentes, tendo de ser substituídos. De seguida fizemos leituras cena-a-cena, suspendendo de cada vez para podermos perceber o que se passa em cada cena e porquê, analisando as motivações/intenções das personagens e as acções daí decorrentes. Terminando com leituras encenadas, mais próximas do que viria a ser a representação, trabalhando o ritmo, a energia, a entoação e a respiração.

Na representação ao estilo de Brecht o ator assume uma personagem mas mantém a distância em relação a essa personagem. O Bando adopta esta forma de representação a que João Brites designa “A Consciência do Ator em Cena”. Ao contrário do que, como escreve Brecht, faziam os actores da sua época ao tentar entregar aos espectadores um retrato fiel à personagem, o ator não desaparece, pelo contrário, mantém-se crítico em relação a ela³⁶.

Um exercício que ajuda a obter o efeito de estranhamento na representação, é a utilização do elemento “Não...Mas”, resultando numa quase acrasia. Cada ator escolhe uma frase do seu texto que leva a uma

³⁵ *Brecht on Theatre*, London: Methuen, 1988, 137.

³⁶ *Ibid.*, 93.

acção. Representa como achar melhor. Agora introduzimos uma premissa: Antes da frase escolhida enuncia outra numa acção dialeticamente oposta. Por exemplo, quando Clotilde diz "Espera aí, vou num pé e venho noutro.", poderá dizer "Espera aí, quero ficar aqui a conversar contigo, mas vou num pé e venho no outro". Quase todos os elementos do grupo dos Barris estavam já familiarizados com este tipo de representação, ou porque frequentaram a formação de João Brites, ou porque trabalharam com a Juliana Pinho, cujo método passa por fazer a personagem tecer comentários sobre o/a ator/atriz, designando-o(a) por "ele/ela". Ou seja, faz comentários sobre o que está a fazer enquanto representa, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa. A personagem pode dizer, por exemplo, "Agora ele está a deslocar o ponto motor do pé direito para a mão esquerda".

3.5 Conceção Plástica

A minha ideia era que o cenário refletisse a percepção e organização mental do protagonista. Não que na realidade o autista perceba o mundo artificialmente recorrendo a formas abstratas, mas estas permitem melhor representar o raciocínio matemático, lógico e concreto desta personagem. Damos como exemplo a sua incapacidade de perceber uma analogia. Se eu a quisesse representar, uma analogia tomaria uma forma curva, sinuosa, que o autista não consegue acompanhar. A sua percepção das frases é linear, quase um silogismo invocando uma triangularidade. Um silogismo é qualquer coisa como "se A e B então C", o que graficamente se pode representar pela união dos pontos A e B e logo C, formando uma figura triangular. É um raciocínio muito lógico e direto, semelhante ao que um autista processa. Uma

analogia envolve uma conclusão indireta. Parte-se do ponto A, e passa-se por um indeterminado número de pontos desalinhados, para se concluir C, através de um caminho sinuoso e nada lógico. Tomemos como exemplo a expressão da Clotilde “Vou num pé e venho noutro”, para concluir que não demora nada. Se fosse uma frase lógica o resultado é que iria demorar muito tempo, porque iria para lá a coxear num só pé, regressando a coxear no outro, o que seria muito mais demorado do que usar os dois pés nos dois sentidos. Do ponto de vista do raciocínio, é preciso fazer uma abstracção para obter um resultado que é exactamente o oposto do que seria obtido usando apenas a lógica, coisa que um autista não é capaz de fazer. O caminho para a conclusão é de facto sinuoso. Assim, pareceu-me que para se sentir confortável, a sua casa e o seu espaço seguro teriam de ser representados por triângulos. No mesmo sentido, as casas, os meios de transporte, enfim, tudo o que o rodeia, seria representado por rectângulos e paralelepípedos, menos lógicos mas igualmente lineares.

Esta representação matemática do mundo encontra uma expressão maior na escola de arte vanguardista Bauhaus, fundada por Walter Gropius em Weimar, Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial. Apesar de muito ligada à arquitectura, esta escola influenciou várias artes, nomeadamente o teatro. No livro *The Theatre of the Bauhaus*, Walter Gropius e Arthur Wensinger compilam textos de vários artistas, podendo ler-se os conceitos de Oskar Schlemmer sobre a relação do performer/actor e o espaço cénico. Nesse texto, Schlemmer afirma:

Either abstract space is adapted in deference to natural man and transformed back into nature or the imitation of nature. This happens in

the theater of illusionistic realism. Or natural man, in deference to abstract space, is recast to fit its mold. This happens on the abstract stage³⁷.

Nesta perspectiva decidi optar por um palco abstracto cúbico, com um cenário abstracto formado por figuras geométricas, aliás muito presentes nos cenários de João Brites para as produções d'O Bando, por sua vez provavelmente influenciadas pelas do cenógrafo Caspar Neher para as produções de Brecht, que vieram contrariar a monumentalidade plástica ou o naturalismo da época. Procurei a construção de um espaço abstracto e geometrizado, a par de uma construção abstracta e geometrizante do movimento dos actores e duma abstratização das personagens ao torna-las grotescas.

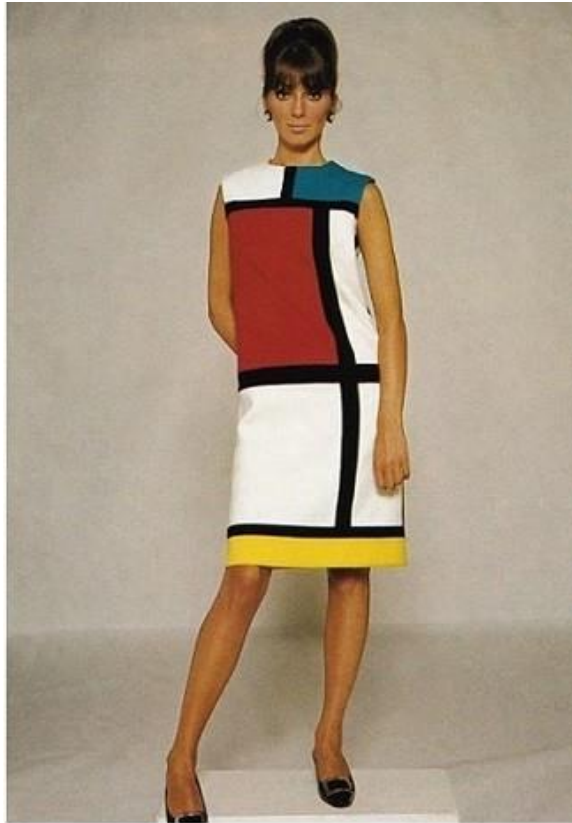
O único objeto que se mantém do início ao fim é a forquilha espetada numa estrutura de um projector de luz, simulando o cão e a sua morte. A existência do cão e o amor de Alberto por ele é o elemento que provoca a trama, o que faz luz sobre toda a história, daí o uso de um projector. Contudo o cão está morto e por isso apenas é usado o esqueleto do projector como signo dum corpo sem vida. Pareceu-me ser uma tradução visual semelhante à forma literal usada pela personagem no entendimento das metáforas.

³⁷ "Man and Art Figure", in *The Theatre of the Bauhaus*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987, 22-23.



Imagem 1 – Caderno do Encenador – estudo sobre a imagem de abertura do espetáculo.
Fevereiro 2020

A escolha dos figurinos foi uma continuidade da opção geométrica do cenário, recorrendo a linhas trapezoidais e rectangulares. Mary Quant, na década de 60, foi a grande protagonista deste estilo, logo seguida por vários costureiros.







Vestido Mondrian, por Yves Saint Laurent (1965)







Imagem 2 – Criação de Yves Saint Laurent. Caderno de encenação, estudo dos figurinos. Fevereiro 2020


Em 1965 Yves Saint Laurent cria um vestido inspirado nas pinturas de Piet Mondrian, contemporâneo da Bauhaus. É essa criação que serve de ponto de partida para os demais figurinos e adereços, inspirados na moda dos anos 60.

Quanto aos adereços, tentei restringir o máximo possível, mantendo apenas os necessários para a compreensão das cenas. Foram eles: uma forquilha espetada numa carcaça de um projector de iluminação; o caderno que a professora vai lendo e que depois é apreendido pelo Pai, levando Alberto a descobrir as cartas da Mãe; uma caixa contendo as cartas da Mãe; uma pasta James Bond que vai servir de guichet na estação de comboio.

Para me organizar mentalmente e para garantir que não faltavam os figurinos e adereços nos ensaios e espetáculos, criei um ficheiro onde fui colocando os vários elementos.

ACTOR	PERSONAGEM	FIGURINO	ADEREÇOS
<p>Ana Penas</p> 	<p>PROFESSORA NARRADORA</p>	<p>Vestido trapézio Fig geométricas Collants Botas altas</p>	<p>Caderno gigante</p> 
<p>Carmo Franco</p> 	<p>GERTRUDES MÃE</p>	<p>Vestido trapézio Fig geométricas Collants Botas altas</p>	
<p>Cristina Sampaio</p> 	<p>CLOTILDE ARMÁRIO</p>	<p>Vestido trapézio Fig geométricas Collants Botas altas</p>	<p>Caixa com cartas</p>

<p>Edgar Costa</p> 	<p>POLÍCIA ARMÁRIO</p>	<p>Farda polícia antiga ou Gendarme, ou pormenor tipo boné de polícia, ou farda de polícia do Neca</p>	
<p>FILIFE</p>	<p>CÓSMICO MENDIGO</p>		 <p>Caixote do Lixo</p>
<p>Francisco Portásio</p> 	<p>ALBERTO</p>		 <p>WWW.METAL-MAX.CN</p>
<p>Gonçalo Freire</p> 	<p>CÓSMICO GUICHET</p>		 <p>pasta James Bond</p>

<p>Luís Brandão</p> 	<p>PAI</p>	<p>Casaco ou camisa gola à MAO</p>	
---	------------	--	--

3.6 Planificação dos Ensaios

A calendarização do processo foi balizada pela disponibilidade de acolhimento do Bando e pelo calendário académico, tendo ficado decidido iniciar os ensaios em Novembro de 2019 e apresentar o espectáculo em Abril/Maio de 2020.

Nesta fase o plano geral era o seguinte:

- Julho 2019 – Convite ao Teatro dos Barris para realização de espectáculo com minha encenação. Convite aos dois elementos das outras *Confrarias*. Apresentação à Direcção d'O Bando da intenção de realizar um projecto-espetáculo no âmbito da minha dissertação de mestrado na ESTC. Reflexão sobre o processo.
- Agosto a Outubro 2019 – Reflexão sobre o conceito. Identificação de Acontecimentos. Divisão em Cenas. Reflexão sobre o cenário e as movimentações. Pesquisa sobre o autismo e obras com

personagens Asperger. Formação fisicalidade e coralidade.

- Novembro 2019 – Início dos ensaios. Apresentação do projecto. Trabalho de improvisação, jogos, workshop de movimento, passagem de alguma teoria para o grupo. Trabalho de coralidades. Atribuição das personagens. Pesquisa por parte dos actores. Registos videográficos.
- Dezembro 2019 – Continuação dos ensaios. Desenho do cenário. Estudo do movimento. Ocupação do espaço.
- Janeiro 2020 – Analogias. Redação do texto dramaturgico. Trabalho de coralidades. Atribuição de tarefas ligadas ao espetáculo: figurinos, som, luz, adereços, cenário. Leitura encenada.
- Fevereiro 2020 – Memorização do texto. Representação com texto. Realização do cenário. Pesquisa das músicas.
- Março 2020 – Continuação dos ensaios. Apuros. Criação da luz. Registo da música para o espetáculo. Realização de figurinos e adereços.
- Abril 2020 – Ensaios Gerais. Apresentação do espetáculo, num fim-de-semana, nas noites de sexta-feira e sábado e matiné de domingo.

Por razões inerentes à programação do Bando a apresentação passou a ser agendada para 4 de Maio, com uma única apresentação privada. Finalmente, devido ao surto da Covid-19, os ensaios foram suspensos no dia 22 de Março de 2020 e a sua apresentação final adiada *sine die*.

Os ensaios tiveram início em Novembro de 2019 e na altura era este o calendário previsto:

2019		2020				
Novembro	Dezembro	Janeiro	Fevereiro	Março	Abril	Maio
Reuniões	Coralidades	Redacção do texto	Movimentações	Marcação de Cenas	Apuros	Espectáculos
Pesquisa	Personagens	Atribuição de tarefas	Analogias		Som	Debates
Improvisos	Registos videográficos		Leitura encenada		Iluminação	Avaliação

O calendário dos ensaios real foi o seguinte:

Outubro 2019

Dia 6 10h-18h
Formação Paula Careto

Novembro 2019

Dia 4 20h-23h	Dia 11 20h-23h	Dia 17 10h-14h	Dia 18 20h-23h	Dia 25 20h-23h
Reunião; Apresentação/ discussão do tema; Calendário de ensaios; Sugestão de visionamento de obras sobre autismo	Aquecimento; Exercícios sobre o “alvo”; Improvisações orientadas.	Aquecimento; Exercícios sobre a qualidade do movimento – Laban; Teoria sobre acções de esforço de Laban. Improvisações orientadas.	Aquecimento. Continuação do trabalho sobre acções de esforço; Exercícios para improvisação; Improvisação orientada	Aquecimento integrando Laban; Trabalho sobre estereotípias; Direcção do olhar; Partitura do metro;

Dezembro 2019

Dia 2 20h-23h	Dia 9 20h-23h	Dia 15 10h-14h	Dia 16 20h-23h
Aquecimento; Criação dos Vizinhos; Definições de nomes das personagens; Trabalho relação Pai/Filho; Intervenções da Narradora	Aquecimento; Marcação do cenário com fita crepe;	Primeira leitura; Explicação do enredo; Improvisação sobre os acontecimentos;	Leitura; Aquecimento; Coralidades; Juliana Pinho assiste ao ensaio

Janeiro 2020

Dia 13 20h-23h	Dia 19 14h30-18h	Dia 20 20h-23h	Dia 24	Dia 27 20h-23h
Leitura; Aquecimento; Improvisação com palavras dos actores a pares; Trabalho sobre estereótipos e representação grotesca.	Aquecimento; Coralidades; Grandes deslocações.	Aquecimento; Coralidades; Criação cena do armário; Continuação do trabalho com analogias.	Reunião com o Bando – definição do calendário.	Aquecimento; Movimentações em palco; Coralidades.

Fevereiro 2020

Dia 3 20h-23h	Dia 9 10h – 17h	Dia 10 14h30-18h	Dia 16 10h-14h	Dia 17
Leitura; Aquecimento; Encenação com texto todas as cenas excepto 10; Pesquisa de músicas.	Gravação da Voz-off da mãe em casa da Carmo Franco	Aquecimento; Grandes deslocações. Cenas com os Vizinhos e com Polícia. Cena 8 com introdução de Voz-off.	Aquecimento; Coralidades. Cenas 1 a 9.	Aquecimento; Passagem das cenas 1 a 9; Ensaio com a presença de João Brites e Graça Correa.

Março 2020

Dia 2 20h-23h	Dia 8 14h30-18h	Dia 9 20h-23h	Dia – 21 a 24	Dia 28-03
Aquecimento; Trabalho de oralidade com a Narradora; Retoma de características das personagens	Ensaio com a presença de Alexandre Pieroni Calado; Aquecimento; Coralidades; Passagem das cenas 1 a 11	Aquecimento; Cena 10. Cenas 1-11	Making of O Estranho Incidente no <i>Entroncamento</i> d'O Bando	Participação no Entroncamento

Abril 2020

Dia 15	Dia 21
Início das reuniões via Zoom	Trabalho oralidade com Alberto

Maio 2020

Dia 4 11h-18h	Dia11 18h – 20h	Dia 19 18h-20h	Dia 20 10h-14h
Criação via Zoom de cenas com o caderno de Alberto com Gonçalo e Filipe Freire	Via Zoom. Cenas 3 e 5 com Alberto e Pai	Cenas 7 e 9 via Zoom com Alberto e Pai	Cena 9 só com o Pai

Junho 2020

Dia 15
Ensaio em casa da Carmo. Cena 10

Os ensaios aconteciam em média quatro vezes por mês, com uma duração de três horas cada. Tinham normalmente lugar à segunda-feira entre as 20h e as 23h e uma vez por mês fazíamos um ensaio de 4 horas ao fim-de-semana. Este ritmo foi suspenso durante as interrupções escolares de Natal, Carnaval e Páscoa.

Preparei todos os ensaios previamente, tendo em conta os objectivos a

atingir e as notas anteriores. Todos os ensaios tiveram início com aquecimento físico orientado e sempre que se mostrou necessário retomei os jogos teatrais.

Todos os ensaios começaram com um aquecimento em grupo, orientado por qualquer um de nós, como um procedimento para estabelecer rotinas, preparar para a sessão de trabalho e promover um estado criativo. Esta é uma prática comum n'O Bando, da qual nos dá testemunho Alexandre Pieroni Calado no artigo "Sobre formar atores em Portugal"³⁸.

³⁸ Revista *Sala Preta* da USP, nº 9 (2009): 37-48.

18.11.19

1º AQUECIMENTO

2º LABAN exercícios p/ descobrir a qualidade do movimento

3º IMPROV - exercícios

4º IMPROVISOS p/ o espetáculo

1º Aquecimento em roda - livre/dirigido à vez

2º Andar pelo espaço. Suspensão.

Ir indicando qualidade do movimento

Pesado	RAPIDO	Direto	CONTROLADO
--------	--------	--------	------------

Leve	LENTO	INDIRETO	FLEXIVEL
------	-------	----------	----------

vão experimentando com várias partes do corpo
mãos, cabeça, torso, pernas

Combinar 2 Qualidades

PESADO - RAPIDO	LEVE - RAPIDO
-----------------	---------------

PESADO - LENTO	LEVE - LENTO
----------------	--------------

PESADO - DIRETO	LEVE - DIRETO
-----------------	---------------

PESADO - INDIRETO	LEVE - INDIRETO
-------------------	-----------------

RAPIDO - DIRETO	LENTO - DIRETO
-----------------	----------------

RAPIDO - INDIRETO	LENTO - INDIRETO
-------------------	------------------

Combinar 3 Qualidades? TEMPO?

3º Exercícios improv

- Em roda. Continuar a história com máximo 6 palavras.

- Ball word?

- Grupo está a fazer movimentos. Cada um o seu. (AEB) Há 2 paradas. 1 deles diz:

- Freeze "fileno" X

4 O PROCESSO DE CRIAÇÃO

4.1 Exploração do Tema e Situações

Na primeira reunião do grupo apresentei o tema que queria trabalhar, mas não lhes disse que a história se baseava no romance *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*. Um pouco inspirada pelas práticas do Bando e também por instinto, queria que o grupo explorasse livremente o tema e criasse personagens e situações, sem ficar preso ao enredo, personalidades e acontecimentos ditados pelo texto. Para a imersão no tema e ainda de acordo com as práticas do Bando, o ideal era termos podido conviver com adolescentes com autismo, mas a logística teria sido demasiado complexa e por isso optei por propor a observação de filmes e documentários para que se familiarizassem com o assunto.

Não propus logo toda a lista de filmes, séries e documentários que tinha visto, porque achei que os entusiasmava mais se fosse sugerindo dois semanalmente. Alguns já estavam a ver a série *Atypical*³⁹, que acabou por ser um bom exemplo de como se pode tratar o tema sem ser de forma científica ou na perspectiva de alguém digno de comiseração, que era um dos grandes receios de um dos elementos do grupo.

A acrescentar à minha lista, o Luís Brandão enviou alguns links do

³⁹ Escrita por R. Rashid, realizada por S. Gordon, lançada em 2017 nos Estados Unidos, produção Netflix.

Youtube⁴⁰ que foram muito úteis para a construção de todas as personagens e para esclarecer algumas dúvidas sobre os comportamentos característicos de um autista. Foi com base nesses testemunhos de jovens autistas, seus familiares e médicos, que elaborei a lista de características das pessoas no espectro e que observei as reacções, estereotípias, forma de verbalizar e de olhar, incentivando os actores, excepto o Alberto, a incorporar essas particularidades na formação das personagens.

Propor aos actores exercícios antes de iniciar os ensaios baseados no texto é prática corrente no Bando e permitia-me atingir dois objetivos:

- Fomentar a criação de personagens, situações e diálogos a incorporar no espetáculo;
- Suprir algumas inconsistências nas técnicas de representação.

Neste sentido tentei propor exercícios que predispussem os actores a improvisar, mantendo-se à escuta dos outros e do momento presente.

Apesar de muitos dos elementos do grupo já terem alguns anos de formação com O Bando, não deixamos de ser actores não-profissionais e com algumas lacunas em palco. Na altura pareceu-me que para o grupo o mais difícil era estar atento aos outros na contracena, estar atento ao que o

⁴⁰ "Autismo - 10 Coisas que Todo Autista Gostaria que Você Soubesse"
Consultado 6 Dezembro 2020.

1.ª Parte - <https://youtu.be/yr0rrbMzYe4>

2.ª Parte - <https://youtu.be/3PppvpCIZGM>

"Diário de um autista". Consultado 6 Dezembro 2020.

https://www.youtube.com/channel/UCbhT_vtlwr7X2wG6q_0mWVQ

"Autismo - Como NÃO brincar com uma Criança com Autismo". Consultado 6 Dezembro 2020.

<https://youtu.be/VJEusa5fBig>

rodeia e usar o texto como uma ferramenta de transmissão/interacção e não como algo que é preciso saber de cor e debitar na altura certa. Por isso o trabalho com a oralidade foi deixado para um momento posterior.

Decidi incorporar no final dos primeiros ensaios alguma teoria sobre representação, isto porque o Bando foi-nos sempre passando ferramentas de representação, mas sem que nós percebêssemos a razão de tais procedimentos. Víamos o resultado da sua aplicação mas não sabíamos porque era aquele e não outro. Alguns elementos do grupo tinham vindo a manifestar a necessidade de suprir essa lacuna e por vezes contestavam a necessidade de determinados exercícios que levavam à aquisição das técnicas de representação. Foi quando comecei a frequentar as aulas de mestrado em teatro na ESTC-Escola Superior de Teatro e Cinema que fui adquirindo as bases da teoria subjacente à prática. Expressões transmitidas pelo Bando, como por exemplo – o ponto motor, o foco do espectador, o ponto de fuga, a consciência do actor em cena – passaram a ter um histórico e um enquadramento teórico.

Como não pretendia sobrecarregar os meus parceiros com toda a teoria da história do teatro, tentei manter a função prática nos ensaios e escolhi passar informação sobre:

- As desconfortáveis escolhas que um actor deve fazer na perspectiva de Declan Donnellan, do livro *The Actor and the Target*.⁴¹

⁴¹ *The Actor and the Target*, London: Nick Hern Books, 2018.

- A qualidade dos movimentos de Rudolf Laban ⁴².

Selecionei estes temas porque, no primeiro caso, Donnellan põe ênfase na necessidade da escuta do outro e na actualização do actor ao momento presente, que era uma das falhas que eu encontrava no elenco em geral. Os meus actores estavam muito focados em si mesmos e alheados dos outros actores, impedindo-os de estar presentes na contracena ou de se apropriarem do texto. Laban, por seu lado, apresenta um leque de escolhas que o actor pode fazer na sua fisicalidade, permitindo-lhe exprimir emoções e intenções através do movimento. Tornar os actores conscientes de que a qualidade dos movimentos exprime emoções, intenções (por vezes em sintonia e outras em dissonância com o texto) e traços de personalidade, significa dotá-los duma ferramenta para trabalhar as personagens. Sobre isto invoco um parágrafo do texto “O que fazer para conhecer melhor quem escreve na água”, de João Brites:

A construção dos personagens exercita-se quase sempre do exterior para o interior, como se a forma fosse a única maneira de esclarecer os conteúdos. Entendemos que as palavras que o ator vai dizer nunca podem ser suficientemente elucidativas quanto à representação da pessoa aí ficcionada. A particularidade especial que caracterizará apenas aquela personagem específica só se consegue num processo de improvisação criativa que não se reduza a uma imitação de situações vulgares. O que está escrito ou foi selecionado como texto a memorizar para aquela personagem pode ter coerência no comportamento de vários e o que pretendemos é encontrar um único, inconfundível com outro qualquer.⁴³

⁴² Eden Davies, *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis* London/New York: Routledge, 2006, .40-50.

⁴³ Revista Sala Preta, nº 9 (2009): 21-26.

Em *The Actor and the Target* o encenador Declan Donnellan desenvolve a teoria de que o ator nunca deve olhar para si próprio quando procura soluções de representação. Deve dirigir sempre as suas acções para um alvo. Para Donnellan esse alvo obedece a 6 regras:

1. Existe sempre um alvo
2. O alvo é sempre externo e está a uma determinada distância.
3. O alvo existe mesmo antes de ser necessário. Ou seja, está pronto a ser descoberto e nunca a ser inventado.
4. O alvo é sempre específico, podendo ser abstracto mas não uma generalização.
5. O alvo está em constante mutação.
6. O alvo está sempre activo.

Resumindo, para o actor deve sempre existir um alvo que é um elemento externo, real ou imaginário, concreto ou abstracto, que está sempre activo e em mutação⁴⁴.

No final de uma sessão de exercícios de improviso e contracena em que incentivei a escuta do outro, apresentei as escolhas que Donnellan acha que um ator deve fazer. Para o efeito criei um quadro com 3 colunas. A da direita e a da esquerda elencavam possibilidades de escolha que um ator deve fazer e a coluna do meio era neutra, ou seja, ambas as escolhas eram viáveis. Pedi a cada um que colocasse uma etiqueta na coluna que achasse dever ser a opção do actor. A tradução das “escolhas” é da minha responsabilidade e tive alguma dificuldade em encontrar uma palavra que

⁴⁴ *The Actor and the Target*, London: Nick Hern Books, 2018

tivesse o mesmo valor intrínseco que *uniqueness* ou *excitement*, tendo optado por singularidade e emoções, embora não totalmente convencida. O resultado está no quadro abaixo.

O QUE DEVE UM ATOR ESCOLHER	
CONCENTRAÇÃO	ATENÇÃO
FÉ	CERTEZA
LIBERDADE	INDEPENDÊNCIA
VER	MOSTRAR
CRIATIVIDADE	CURIOSIDADE
ORIGINALIDADE	SINGULARIDADE
EMOÇÕES	VIDA

Imagem 4 Resultado do exercício sobre as escolhas de Donnellan. 4-11-19

No final expliquei-lhes quais eram as escolhas acertadas para Donnellan e porquê. Expliquei também o que me levava a concordar com essas escolhas e porque tinha escolhido esse exercício. Esclareci também porque é que as opções da mesma linha da matriz eram mutuamente exclusivas. Por exemplo, o actor tem de escolher se está concentrado ou atento, não podendo estar ambos.

As conclusões que tiro deste exercício são que a maior parte das vezes os actores não sabiam qual escolher e optaram pela coluna do meio, que eles achavam ser uma solução de compromisso.

A segunda conclusão é que quase todos optaram pela liberdade em vez da independência, o que é um factor muito positivo.

Finalmente podemos concluir que, apesar dos vários exercícios já feitos, ainda há opções de representação mais centradas em si próprio do que no exterior (o outro ou o ambiente). É o caso da concentração vs. atenção que é fruto da forma como no geral trabalhamos no dia-a-dia. A preferência da originalidade pela singularidade reflete as escolhas que alguns elementos fazem durante os exercícios, optando sempre por mostrar que são originais em vez de escutar o que os outros dizem. Finalmente o caso mais óbvio é o da opção pelas emoções, que espelha uma opção de representação ilustrativa: representam as emoções como imaginam que elas devem ser representadas, muitas vezes recorrendo à mímica.

Além do problema da escuta, constatei que havia dificuldade dos actores em integrar as marcações. De facto, durante as marcações no espaço, confrontei-me com algumas situações em que a deslocação dos actores era desejável mas artificial. Percebi que a razão para a movimentação tem de ser motivada pela necessidade ou desejo da personagem. Tem de haver uma razão, do ponto de vista da personagem, para esta executar uma acção. A situação mais complicada deu-se com a necessidade de ter um armário em cena. Um dos clímaxes do espectáculo dá-se quando Alberto encontra as cartas da mãe em cima de um armário. Usar um objecto como

um armário verdadeiro colidia com a opção por um cenário minimalista, abstracto, estilizado e simbólico. Um objeto concreto estava fora de contexto. Optei por uma solução de desumanização onde 2 actores entram lado a lado, com um andar rígido e fazem de armário. Esta desumanização dos actores representa, de alguma forma, a falta de empatia da personagem Alberto, para quem pessoas e objectos têm igual relevo. Estes actores-armário poderão atirar com as cartas da mãe a Alberto, simulando o quanto o seu teor o agride ao desvendar que a mãe continua viva e que o abandonou porque não conseguia lidar com a sua condição de autista. Por seu lado esta revelação faz com que o Pai seja um mentiroso e Alberto perde toda a confiança naquele que era o seu porto de abrigo, que o protegia, alimentava, e respeitava. Os actores/armário entram durante uma fase de transição entre cenas:

Cena 7 - O Pai lê o diário

Entra o "Armário".

A Professor(a) vai a passar. O Pai olha para ela e para o livro. Estende a mão. Depois de hesitar, a Professor(a) dá-lhe o livro.

Alberto chega a casa.

Pai lê do Livro:

Durante os ensaios desagradou-me que o armário entrasse durante uma acção tão importante para o desenrolar da narrativa, que é quando o Pai confisca o caderno do Alberto. Esta cena tem tanta força que a entrada do armário passava despercebida, como se fosse furtiva, destinada a não ser vista. De repente a cena do Pai e da Professora acabava e estavam lá mais dois actores. Uma das notas mentais foi separar esses dois acontecimentos.

Primeiro entra o armário e só depois de estar instalado decorre a cena da passagem de mãos do caderno. Em alternativa queria ter experimentado a entrada do armário a meio da Cena 8, depois da professora sair e antes do Alberto começar a procurar o caderno. É nessa altura que há de facto a necessidade do armário entrar.

Cena 8 - À Procura do Livro

- Alberto** Estará no caixote do lixo da rua?
- Professor(a)** Alberto, porque é que tens um hematoma na cara?
- Alberto** O pai zangou-se comigo. Agarrou-me e depois brigámos.
- Professor(a)** O teu pai bateu-te?
- Alberto** Não sei. Ele agarrou-me e isso pôs-me furioso, fiquei muito baralhado.
- Professor(a)** Mas bateu-te?
- Alberto** Não, agarrou-me. Mas estava muito zangado.
- Professor(a)** Agarrou-te com força?
- Alberto** Sim.
- Professor(a)** Estás com medo?
- Alberto** Não. Só quero encontrar o meu livro.
- Professor(a)** Não queres falar mais sobre o assunto?
- Alberto** Não.
- Professor(a)** Agarrar não faz mal, desde que seja no braço ou no ombro. Não se pode agarrar ninguém pelos cabelos ou pela cabeça. Mas bater não é permitido.



Experimentar entrada do armário aqui.

Alberto começa a procurar o livro e acaba por o encontrar em cima do armário dentro duma caixa, quando o tira repara que há uma carta por baixo.

Depois repara que há mais cartas, com o nome dele.

O armário acaba por sair durante o *blackout* no final da Cena 9. Este *blackout* marca uma mudança total no tipo de representação. O texto é quase

inexistente e o elemento de representação passa a ser principalmente a fisicalidade e as movimentações em grupo. Os actores deixam as personagens anteriores para passarem a ser passageiros anónimos ou máquinas. A música e a iluminação vão ser elementos cénicos primordiais durante toda a acção da viagem. Alberto sente-se confuso e perdido perante tantos estímulos novos e agressivos.

4.2 Adaptação do Texto com os Actores

Na fase de pré-produção criei a ideia clara de que o texto ia ser baseado na história do romance mas que a narrativa seria o resultado das improvisações dos actores, fossem elas orais, físicas ou emocionais.

Nesse sentido fui contando a narrativa do nosso texto cénico e dediquei o mês de Novembro de 2019, o primeiro mês de ensaios, a exercícios de improvisação dirigida. Pretendia estimular o surgimento de personagens, movimentações e acontecimentos. Em determinadas situações, sugeri que fossem os actores a escrever o texto das suas personagens. O resultado ficou aquém do esperado, tendo surgido poucas propostas concretas, excepção feita a algumas frases, expressões e metáforas que utilizei na dramaturgia.

Apesar de não ter conseguido basear o espetáculo nos contributos dos actores, continuo a ser adepta dessa metodologia. Podia ter funcionado melhor se em vez de partir do espartilho de um mês de exercícios, grande parte do processo inicial se tivesse baseado na procura e criação em grupo. Os ensaios também não podiam ser tão espaçados, porque numa semana

perde-se a memória física do que se criou. De semana a semana é um recomeçar do zero.

No final do mês disse ao grupo qual o livro que iríamos trabalhar e pedi-lhes que o lessem.

No início de Dezembro conversámos muito sobre o enredo, distribuí as personagens pelos actores, solicitei que sugerissem nomes para as personagens, que definissem as características dos vizinhos, que propusessem diálogos para as suas personagens e que escolhessem metáforas para incorporar nos seus textos.

A partir destes contributos, da versão inglesa do romance e da adaptação dramaturgica de Simon Stephens, redigi o texto cénico. Para tal usei o texto do romance para identificar os acontecimentos essenciais à narrativa, usei a adaptação de Stephens para me inspirar nos diálogos e introduzi o máximo possível dos contributos dos actores.

O melhor exemplo de criação de personagens que extravasam as existentes na adaptação inglesa, é a cena dos vizinhos cósmicos. Essas personagens nasceram da criatividade do Luís Brandão, numa fase em que todos os actores estavam a fazer propostas para a criação dos vizinhos. Atribui-lhes um diálogo inspirado no *Aracniano* de Fernand Déligny⁴⁵ :

- | | |
|------------------|--|
| Cósmico 1 | Estás a ouvir? O miúdo quer saber quem matou o cão. |
| Cósmico 2 | Ele não está a querer, está a agir. |
| Cósmico 1 | O seu agir resulta do querer . |
| Cósmico 2 | Há sempre algum iluminado que alega que todos têm |

⁴⁵ O *Aracniano e outros textos*, São Paulo: n-1 edições, 2018, 35.

realmente o direito de querer.

- Cósmico 1** Têm o direito ao nível superior.
Cósmico 2 Isso condena-os a serem semelhantes aos outros.
Cósmico 1 É o seu direito.
Cósmico 2 É o direito do avesso.

Encarei o guião como um trabalho em evolução, onde fui incorporando as várias propostas dos actores, no sentido de tornar o texto mais orgânico. Como exemplo, a redacção final do monólogo do Pai da Cena 9 só estabilizou quando o trabalhei com o Luís Brandão via zoom⁴⁶, na fase do confinamento.

Parti de um esquema em que coloquei os principais acontecimentos e fui escrevendo as cenas gradualmente. À medida que íamos fazendo ensaios fui ficando com uma noção mais clara de qual a história a contar e quais os eventos necessários para a contar.

Atribui nomes às cenas para que todos as identificássemos facilmente e criei um quadro com as personagens por cena, para melhor planificar os ensaios.

4.3 Exploração das Personagens e Coralidades

Uma vez por semana ensaiávamos ao sábado ou ao domingo de manhã e de tarde. Isso permitia termos um dia inteiro para trabalhar situações mais morosas que não convinha suspender para retomar uma semana depois. É o caso de todas as cenas com mais exigência física. É pouco

⁴⁶ Cena 9 – Monólogo do Pai.mp4

produtivo iniciar com um bom aquecimento, fazer exercícios para criação de partituras e ter de suspender porque o tempo se esgotou. Na semana seguinte teríamos de gastar o mesmo tempo de aquecimento e exercícios para invocar a memória física e retomar o estado anterior. Por isso aproveitei o primeiro domingo de ensaios para trabalhar a qualidade dos movimentos de acordo com Laban, considerado o pai da dança-teatro. Baseei-me na informação colhida na obra de Eden Davies⁴⁷.

Comecei por pedir que andassem pelo espaço, e fossem experimentando várias velocidades e ritmos, incluindo paragens. Depois fui pedindo que integrassem no movimento outras qualidades: o peso, a direcção, o controlo. Para melhor compreensão fui invocando os opostos de cada vector:

Pesado/Leve; Rápido/ Lento; Direto/Indireto; Controlado/ Flexível

Sempre que os conceitos não eram facilmente percebidos exemplifiquei. Depois pedi que incorporassem essas qualidades nas restantes partes do corpo: mãos, cabeça, torso, pernas, etc.

A fase seguinte foi criar movimentos combinando 2 qualidades e finalmente combinando 3 qualidades. Para isso fui dando um nome às acções de esforço, que ajudam a melhor perceber a qualidade dos movimentos.

SOCAR – Direto+Pesado+Rápido

PRESSIONAR - Direto+Pesado+Lento

⁴⁷ *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*, London/New York: Routledge, 2006, 40-50.

DESLIZAR – Direto+Leve+Lento

TOCAR – Direto+Leve+Rápido

CHICOTEAR – Indirecto+Pesado+Rápido

TORCER – Indirecto+Pesado+Lento

SACUDIR – Indirecto+Leve+Rápido

FLUTUAR – Indirecto+Leve+Lento

Fui pedindo que imaginassem personagens e que as representassem através das acções de esforço. Orientei essas acções, tanto quanto possível, para as personagens do romance. No final fiz o enquadramento histórico e apresentei um quadro sistematizando a teoria.

AS ACÇÕES DE ESFORÇO DE LABAN

Direcção	Peso	Velocidade	ACÇÃO
DIRETO	PESADO	RÁPIDO	SOCAR
		LENTO	PRESSIONAR
	LEVE	RÁPIDO	TOCAR
		LENTO	DESLIZAR
INDIRETO	PESADO	RÁPIDO	CHICOTEAR
		LENTO	TORCER
	LEVE	RÁPIDO	SACUDIR
		LENTO	FLUTUAR

A partir desse dia tentei que o aquecimento incorporasse sempre instruções relacionadas com os esforços.⁴⁸

Na fase da leitura do romance comecei a pensar no elenco, ou seja

⁴⁸ A designação em português dos esforços é da minha inteira responsabilidade

sobre quais os elementos do grupo que melhor poderiam representar as diversas personagens. Aqui constatei que me fazia falta um adolescente para representar o protagonista e um ator masculino para a figura do pai. Apesar de termos no grupo dois jovens, o Filipe Freire e o Gonçalo Freire, estes têm pouca assiduidade nos ensaios, porque viajam muito para o estrangeiro. Não querendo comprometer o calendário de ensaios e récitas, decidi convidar o Francisco Portásio, um jovem das outras *Confrarias* que, apesar de ter muito pouca experiência, me pareceu adequado ao papel. Nos Barris, para além dos referidos jovens, existe um único elemento masculino, o Edgar Costa, que também tem constrangimentos de disponibilidade. Por isso e pela razão anteriormente exposta, decidi convidar o Luís Brandão, um elemento de outra *Confraria* com alguma experiência de palco fora d'O Bando.

Assim, antes de iniciar a fase de ensaios, previa que as personagens e sua distribuição fosse a seguinte:

PERSONAGENS	ELENCO
Cristiano	Francisco Pedroso
Professora	Ana Penas
Pai	Luís Brandão
Mãe	Carmo Franco
A Amante	Cristina Sampaio
O Amante	Edgar Costa
Vários	Ana Correia
	Gonçalo Freire
	Filipe Freire

Para a efectiva distribuição das personagens fiz exercícios de improvisações orientadas, pedindo-lhes que experimentassem ser autistas, pais, mães, vizinhos, professores e polícias. O resultado final é o que consta

do quadro seguinte, com a ressalva de que tanto Filipe Freire como o Gonçalo Freire podiam assumir qualquer personagem essencial para a narrativa, caso um dos actores não pudesse estar presente.

PERSONAGENS	ELENCO
Alberto	Francisco Pedroso (substituído pelo Filipe Feire em caso de ausência)
Professora	Ana Penas (substituída pelo Gonçalo Freire em caso de ausência)
Pai	Luís Brandão
Vizinha Clotilde	Cristina Sampaio
Vizinha Gertrudes	Carmo Franco
O Polícia	Edgar Costa
Mãe	Carmo Franco
Vizinho Cósmico 1	Gonçalo Freire
Vizinho Cósmico 2	Filipe Freire
Funcionário Comboios	Gonçalo Freire
Mendigo	Filipe Freire
Coralidades	Todos excepto Francisco

Esta distribuição, baseada nas disponibilidades previstas e na fase de improvisações, acabou por não agradar a toda a gente, tal como se constata do testemunho da Cristina Sampaio no Anexo III.6. A inconstância da assiduidade inerente às características de um grupo de amadores trouxe muitos constrangimentos na organização dos ensaios, que amiúde não podiam decorrer de acordo com o planeado, devido à ausência de elementos cujas personagens são transversais a todas as cenas. Disso nos presta testemunho o Luís Brandão: “A distribuição das personagens pelo elenco enfrentou algumas reveses, sobretudo no professor/narrador e isso, obviamente, não foi facilitador na dinâmica do processo”. Vide Anexo III.5.

A um determinado momento introduzi uma personagem que era a Voz do Protagonista, como forma de ultrapassar as dificuldades do Actor em dizer o seu texto, mas acabei por não a manter pois dificultava a compreensão da narrativa.

Um pouco inspirada na metodologia de Maria Knebel, de acordo com o relato de Sharon Marie Carnicke⁴⁹, que levava os actores a visitar museus e posteriormente a representar essas imagens, e sobretudo de acordo com as práticas aprendidas n'O Bando durante as *Confrarias*, imprimi uma série de imagens para que os actores se pudessem inspirar e improvisar. Escolhi imagens que para mim correspondem à estética do grotesco, porque pretendia que todos, excepto o autista, tivessem uma representação exagerada. Espalhei as imagens em cima de uma mesa e pedi que cada um escolhesse uma ou várias imagens e fossem trabalhando a sua personagem inspirados nelas. Deixo aqui dois exemplos dessas imagens e de como se reflectiram na criação das personagens.

⁴⁹ "The Knebel technique: active analysis in practice", *Actor Training*, ed by Alison Hodge, 2ª edição, London/New York:, Routledge, 2010, 108.

As Vizinhas



Imagem 5 – tirada da net em 9-12-2019
<http://obviousmag.org/archives/uploads/2011/01/11/ZZ7B7607F2.jpg>



Imagem 6 – Captada via Zoom em 21-03-2020. À esquerda Cristina Sampaio-Clotilde; à direita Carmo Franco-Gertrudes.

O Pai



Imagem 7 – Imagem retirada da net em 9-12-2019 <http://matthias-seifarth.com/img/RECENT/Bob.jpg>

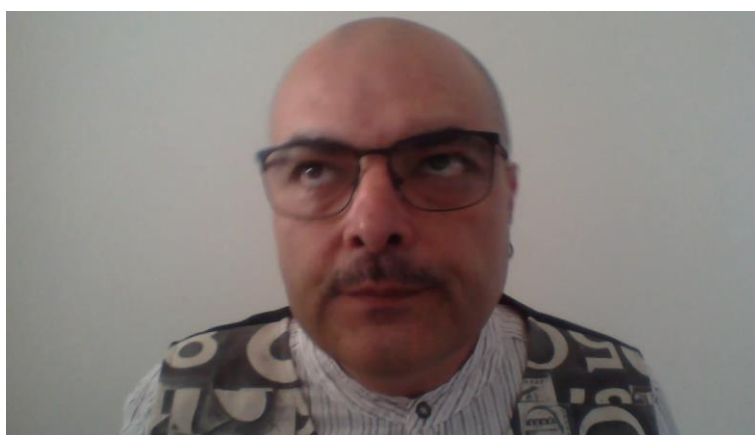


Imagem 8 – Luís Brandão-Pai captada via Zoom em 24-03-2020

Tive em atenção a necessidade de trabalhar os três planos do jogo do actor, tal como define João Brites e de acordo com a minha aprendizagem n'O Bando: a corporalidade, a oralidade e a interioridade.

Numa primeira fase dediquei especial atenção à fisicalidade, propondo exercícios sobre o ponto motor, a direcção do olhar, as deslocações no espaço e sua ocupação. Em complemento passei-lhes ferramentas sobre as qualidades do movimento definidas por Rudolf Laban.

Mais tarde trabalhei individualmente a oralidade com cada um dos actores, tendo aproveitado a fase de confinamento para fazer esse trabalho via Zoom, tal como se pode constatar nos vídeos do DVD em anexo⁵⁰.

Sobre a interioridade, procurei que fosse transmitida através da fisicalidade e sobretudo pela consonância ou dissonância da corporalidade com a oralidade. Tentei evitar qualquer expressão da interioridade através da mimese.

De acordo com Levinas, em *Ética e Infinito*, Eu sou responsável pelo Outro, desde que o Outro me olha, sem mesmo ter de assumir responsabilidades a seu respeito⁵¹. Ao olhar o Outro-Autista o espectador torna-se responsável por o aceitar. A minha intenção era promover a aceitação ética de alguém no espectro do autismo, provocando no espectador, ainda que pontualmente, sensações semelhantes às dos autistas. Mostrar o mundo visto da perspectiva dum Asperger orientou-me na direcção que

⁵⁰ Cena 9 monólogo do Pai.mp4 e Cenas 3 e 5.mp4

⁵¹ *Ética e Infinito*, Lisboa: Edições 70, 1982, 80

imprimi ao trabalho dos actores.

Para a criação das personagens pedi que cada um escolhesse uma característica inerente à condição do autismo para incorporar na sua representação. Como resultado temos, por exemplo, o polícia que anda em bicos dos pés; os Vizinhos que têm estereotípias; o Pai que nunca olha ninguém nos olhos.

Quanto ao nosso autista, a vontade era que, em contraste, ele não tivesse qualquer dessas características. Tive muita dificuldade em que o actor encontrasse uma personagem, e isso porque ambos éramos principiantes inexperientes no desempenho das nossas tarefas, eu como encenadora e ele como actor. Faltava-lhe tónus muscular e a sua figura, fisicamente mais impositiva, roubava força às cenas. Tentei algumas estratégias para resolver a situação: num determinado momento ele andava sempre com um banquinho debaixo do braço e sentava-se para contracenar. Noutra altura, inspirada nas fotos de Fernand Deligny em *O Aracniano*⁵², pedi-lhe que antes de iniciar uma deslocação em cena olhasse sempre para a palma da mão, como se nela se encontrasse o mapa que lhe indicasse o caminho a seguir. Nenhum destes estratagemas resultou muito bem. Fernand Deligny, psiquiatra e filósofo francês, (1913-1996) afasta-se da corrente da psicanálise em voga na sua época e lança, em Cevennes, uma experiência para retirar crianças autistas dos asilos onde se encontravam encerradas. *O Aracniano e outros textos* é uma colectânea de ensaios resultantes das suas observações na rede de Cevennes. O sucesso da sua iniciativa leva o Estado Francês a

⁵² *O Aracniano e outros textos*, São Paulo: n-1 edições, 2018,

replicar a experiência nos “lugares de vida”, mas Deligny, fiel aos seus princípios, recusa-se a participar no “projecto pensado”, ou seja, na institucionalização da sua experiência.

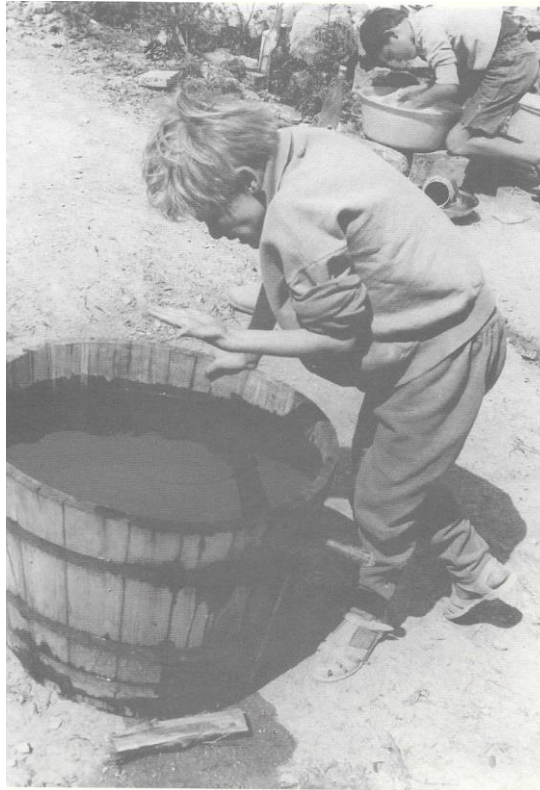


Imagem 9 retirada do livro *O Aracniano*

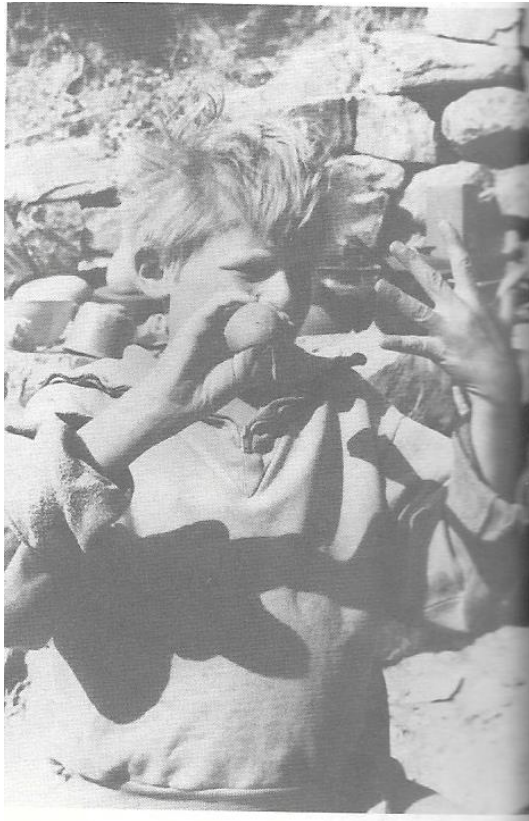


Imagem 10 retirada do livro *O Aracniano*

Foi também inspirada numa foto de *O Aracniano* que criei a primeira imagem em cena, aquela que o público vê ao entrar na sala: um jovem ajoelhado, dobrado para trás, dominado por uma emoção que o faz torcer o corpo e agarrado a uma forquilha.



Imagem 11 retirada do livro *O Aracniano*

Quando li o romance constatei que a viagem do protagonista é um fator essencial no desenho do arco da personagem. De um adolescente completamente dependente do Pai e da Professora, transforma-se num jovem corajoso e independente. Consequentemente, a viagem tinha de ocupar no espetáculo um lugar de relevo e por isso decidi que a viagem seria representada como uma coralidade.

Às deslocações em sintonia de grupo de actores O Bando dá o nome de coralidades. Esta designação é particularmente feliz porque invoca o coro grego que, de acordo com Aristóteles, deve ser considerado como um dos actores, sendo parte de um todo e participando na acção⁵³.

⁵³ *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª edição, 2008, 77.

Se os actores estiverem atentos ao movimento dos outros atingem-se quadros muito interessantes. A ideia é que o grupo forme um organismo uno e coeso. Não há necessidade dos movimentos serem réplicas exactas uns dos outros. Tal como num organismo, os vários componentes executam funções distintas, mas movem-se como um todo. Por influência do trabalho d'O Bando as corralidades acabaram por aparecer numa fase muito mais precoce do que os restantes elementos cénicos.

Imaginei que a viagem seria realizada através de cenas assentes na fisicalidade, com muito pouco texto e em que todos os actores participassem assumindo outras personagens e com inúmeros factores de estranhamento, mais uma vez de acordo com as opções Brechtianas de representação.

Criar cenas de teatro físico e corralidades requer tempo de criação e consolidação e por isso senti que precisava de ajuda para criar estas representações. Quando assisto a espetáculos baseados na fisicalidade, como é o caso da Companhia inglesa Gecko, dos belgas Peeping Tom ou do grupo alemão Tanztheater Wuppertal fundado por Pina Bausch, tenho consciência de que a beleza resulta do talento e da experiência tanto do coreógrafo como dos bailarinos/actores. Consequentemente, pensei que era boa ideia fazer um workshop de movimento, com alguém especializado. Nesse sentido propus aos *Barris* a realização dessa formação, mesmo antes deles saberem qual o tema do espetáculo.

Em Outubro tentei encontrar um formador. Comecei por contactar as referências que sabia estarem de alguma forma ligadas ao *Bando*: Luca Aprea, Juliana Pinho e Madalena Vitorino, mas nenhum deles tinha

disponibilidade. Pedi ajuda ao encenador António Pires do Teatro do Bairro, para quem tinha prestado assistência no início do ano, que me sugeriu a Paula Careto. Esta mostrou-se disponível e interessada, mas por indisponibilidade por parte d'O Bando tivemos de procurar outro local para realizar a formação. Valeram-nos os nossos colegas do *ATA - Teatro Artimanha*, grupo histórico de amadores sediado no Pinhal Novo, com quem estávamos na altura a fazer uma co-produção para a noite das bruxas. Com antecedência enviei à Paula Careto extractos do texto relacionados com a viagem, momento em que tudo era novidade para a nossa personagem, e a ideia era encontrar uma coreografia que espelhasse o que o nosso autista estava a sentir. Com apenas um dia de trabalho, conseguiram-se embriões muito interessantes para as coreografias do hall da estação de comboios, das viagens de comboio e de metro e para a estação do metro. Após um bom aquecimento e as habituais deslocações no espaço, Paula Careto começou por estimular o trabalho individual, depois formou pares, que por sua vez juntou formando pequenos grupos, que criaram partituras a partir dos movimentos individuais. Trabalhou também a memorização e sincronização de pequenas coreografias acompanhadas com música. Ensinou os formandos a cair sem se magoarem e fê-los criar partituras de lutas, para estimular a criação dos confrontos entre o Polícia e Alberto, e entre Alberto e o Pai. Finalmente pediu que criassem personagens que andavam livremente pelo espaço como se fosse na rua, no comboio e no metro. Depois formou uma diagonal e pediu que trabalhassem apenas nesse espaço e que simulassem uma deslocação com grande urgência, sem correr, mas que ocupasse toda a diagonal. Apenas podiam dizer a frase: deixem passar! Este

exercício, aparentemente simples, foi repetido muitas vezes, porque os formandos saíam da diagonal e aglomeravam-se numa circunferência, em vez de ocupar todo o espaço. Aproveitei esta coreografia para a deslocação na estação de comboios, como se fosse hora de ponta: numa diagonal, o grupo apressa-se, quem está atrás vai passando para a frente e os da frente vão recuando, num movimento contínuo. Durante os ensaios repetimos esta cena inúmeras vezes e voltava a ela de vez em quando para activar a memória física e não se perder o ritmo e a dinâmica que exige.

Para a criação de corralidades propus também alguns exercícios inspirados no trabalho da coreógrafa inglesa Aline David para o National Theatre de Inglaterra⁵⁴. David é uma coreógrafa e diretora de movimento contemporânea com larga experiência e com formação em dança clássica, moderna e dança jazz, com trabalho desenvolvido em espetáculos de teatro, televisão e ópera.

4.4 Questão da Emoção

Como mencionado, optei por um estilo de representação defendida por Brecht e baseada na experiência dentro d'O Bando. Toda a formação do grupo tem sido no sentido de exprimir as emoções através do gesto, ou seja, a interioridade é sobretudo mostrada pela fisicalidade. Não tive por isso qualquer necessidade de trabalhar esse aspeto em particular. Perante a dificuldade em representar por parte de um actor mais jovem, um dos elementos mais antigos do grupo propôs que se encontrassem para trabalhar

⁵⁴ Nos seguintes vídeos podemos assistir a uma formação de Aline David sobre corralidades https://youtu.be/y6anj5T_l5k e <https://youtu.be/mKd9ERhV5SI>.

juntos, antes do início do ensaio seguinte. Chegámos uma hora mais cedo e deixei-os a trabalhar à vontade. O que observo é que o mais velho tenta passar ao outro a necessidade do ator sentir as emoções da personagem e representá-las através das expressões faciais. A oportunidade concedida a um dos actores mais experientes para conduzir trabalho com um actor mais novo proporcionou uma reflexão sobre a representação da emoção, que eu entendo que deve ser feita com o gesto e a fisicalidade e menos com o rosto, tendo por referência o trabalho d'O Bando e certa ideia brechtiana de estranhamento na representação. No futuro continuarei a aceitar a ajuda dos actores para passar formação aos outros, mas terei o cuidado de discutir previamente qual o trabalho que se pretende fazer, para garantir uniformidade nas abordagens de representação.

Regra geral um grupo de teatro de amadores tem um orçamento exíguo e por isso são os seus elementos que asseguram as várias áreas técnicas. Não tinha sido até ao momento o caso do nosso grupo que, ao nascer com o apoio do Bando, contou sempre com os seus técnicos para executarem essas funções. Achei que este era o momento ideal para conferir competências aos Barris, tornando-o mais autónomo. Para isso criei um quadro com as funções a desempenhar e pedi que cada um escolhesse a(s) área(s) em que queria colaborar: a construção do cenário, o desenho e confecção de figurinos, escolha e registo de músicas. O registo videográfico tinha sido assumido por um dos elementos d'Os Barris e estava previsto que a iluminação seria assegurada pelo Nicolas Manfredini, técnico do Bando, durante o mês de Abril. Quando em Março tivemos de terminar os ensaios, havia uma maquete do cenário, 1/3 do cenário construído, o registo da voz da

mãe e algumas propostas de músicas. Em relação aos figurinos, íamos iniciar a sua concepção e execução no mês de Abril.

DISTR.TAREFAS	Ana P	Ana C	Carmo	Cristina	Edgar	Filipe	Franc.	Gonç.	Lúis
Cenário									
Maquete			X						
Construção				X				X	
Vídeo									
Concepção						X			
Filmagens						X			
Im. on-line						X			
Edição						X			
Mapping						X			
Música/som									
Escolha									X
Edição									
Gravação Voz									
Figurinos									
Desenho	X								
Execução	X								

4.5 Construção do Espaço

Como já tinha o cenário decidido antes de começarmos a produção, logo no primeiro ensaio, depois da fase dos jogos teatrais, marquei o cenário no chão com fita crepe. Este método é comum na actividade teatral e vem descrito no manual de Michael McCaffery, intitulado *Directing a Play*⁵⁵.

A minha intenção era que parte dessas fitas – as que formam os triângulos – fossem cenário definitivo, à semelhança do que acontece muitas vezes nos espetáculos d'O Bando e que articula com a ideia de Brecht de que o melhor cenário é o que expõe os meios de produção, como por exemplo os mecanismos, a teia e as cordas⁵⁶. Expliquei ao elenco o significado de cada

⁵⁵ *Directing a Play*. Oxford: Phaidon Press, 1988, 44.

⁵⁶ *Brecht on Theatre*, London: Methuen, 1988, 233.

espaço. O triângulo perto do público era a casa do pai e do Alberto; o triângulo intermédio era o espaço onde o Alberto se sentia seguro fora de casa; a diagonal entre os triângulos era a rua, a estação de comboios e a estação de metro; as linhas quebradas na parte mais alta do palco representavam as casas dos vizinhos, a esquadra da polícia e as carruagens de comboio e metro; o espaço entre o triângulo do meio e as linhas quebradas eram as plataformas de comboio e metro.

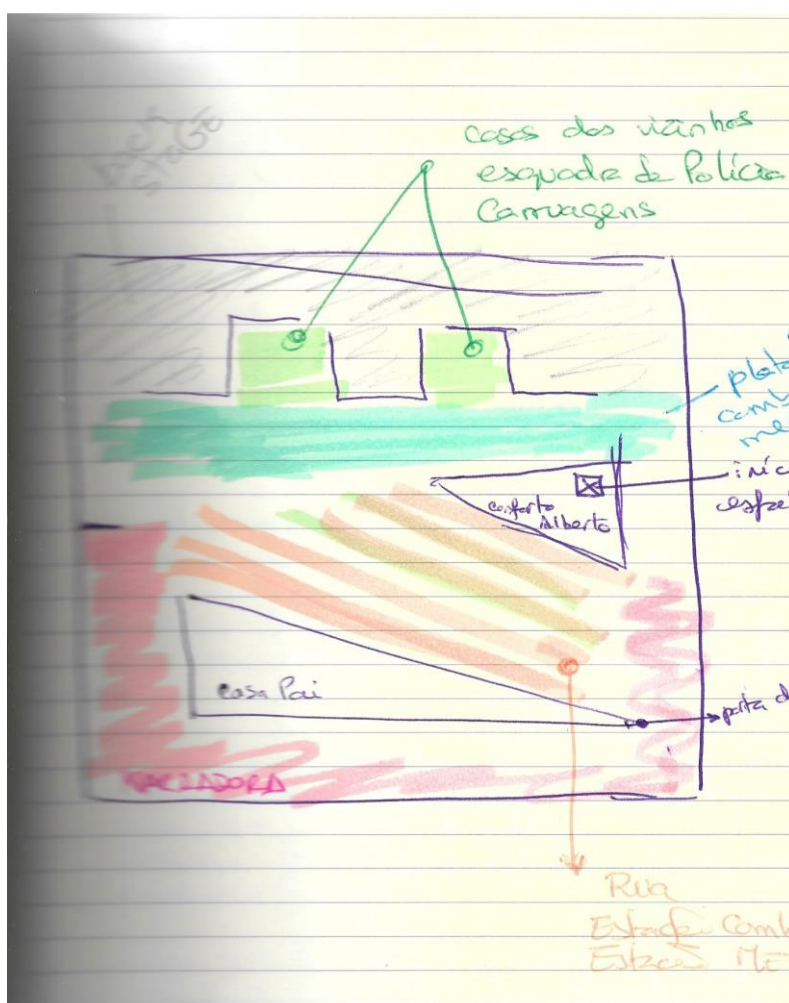


Imagem 12 – Implantação das cenas. Caderno de Encenação, março 2020.

Estes espaços foram atribuídos de forma definitiva e nunca vieram a

ser alterados, apesar da sua dimensão ter sofrido várias versões. O mesmo não se pode dizer em relação ao uso das laterais e da frente de palco. Só com o decorrer dos ensaios percebi que a metade inferior das laterais e todo o corredor frontal junto à plateia só podiam ser usados pela Narradora. Esta por sua vez não usava os outros espaços, excepto quando abandonava a sua função de narradora para interpelar diretamente as outras personagens.

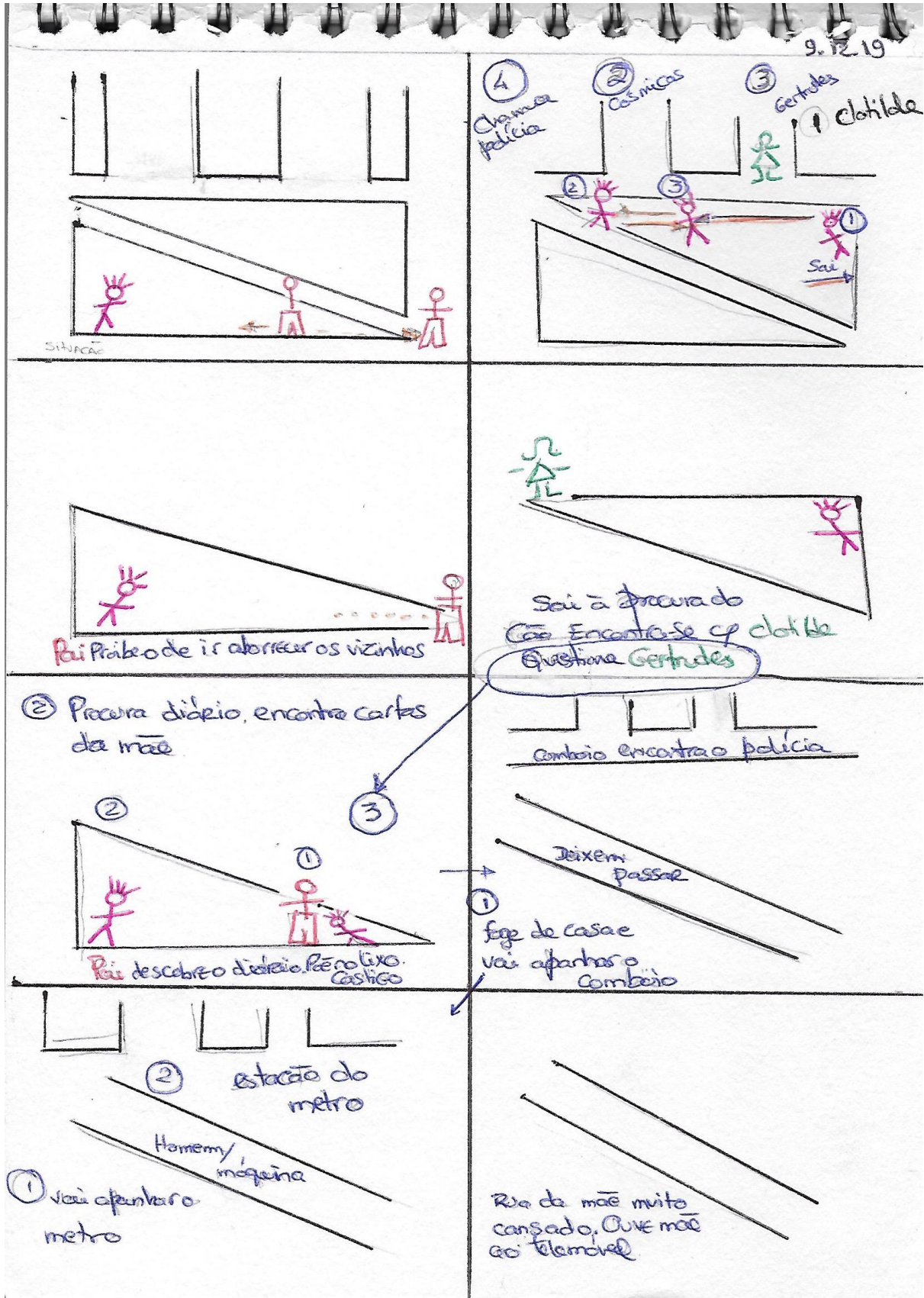


Imagem 13 - Estudo sobre circulação e movimentação dos actores no espaço. Caderno de encenação, Dezembro 2019

Com as marcações no chão e o resumo das cenas, foi possível marcar as entradas e saídas e as grandes deslocações em palco. Este processo de marcação numa fase embrionária da produção não é prática corrente no Bando e os elementos da Companhia com quem pude partilhar a minha opção por esta metodologia acharam muito interessante e tiveram curiosidade de observar. Tivemos a assistir aos nossos ensaios a Juliana Pinho, por duas vezes, e o João Brites. Os seus testemunhos constam dos anexos II.2 e II.1 respectivamente.

Uma vez decidido o conceito do cenário, foi preciso passar à prática. Comecei por idealizar a disposição dos locais onde a trama se iria desenrolar: a casa onde pai e filho moram, as casas dos vizinhos, um espaço onde o protagonista se sente seguro, as cenas de exterior como a estação de comboios e o metro. Desenhei o espaço seguindo a lógica da importância de segurança que cada um destes espaços representa para o nosso autista: em primeiro plano a casa, e mais distante as casas dos vizinhos, metro, comboio. As deslocações dentro das estações de comboio e metro poderiam ser feitas por todo o espaço, usando as diagonais e excluindo os espaços seguros.

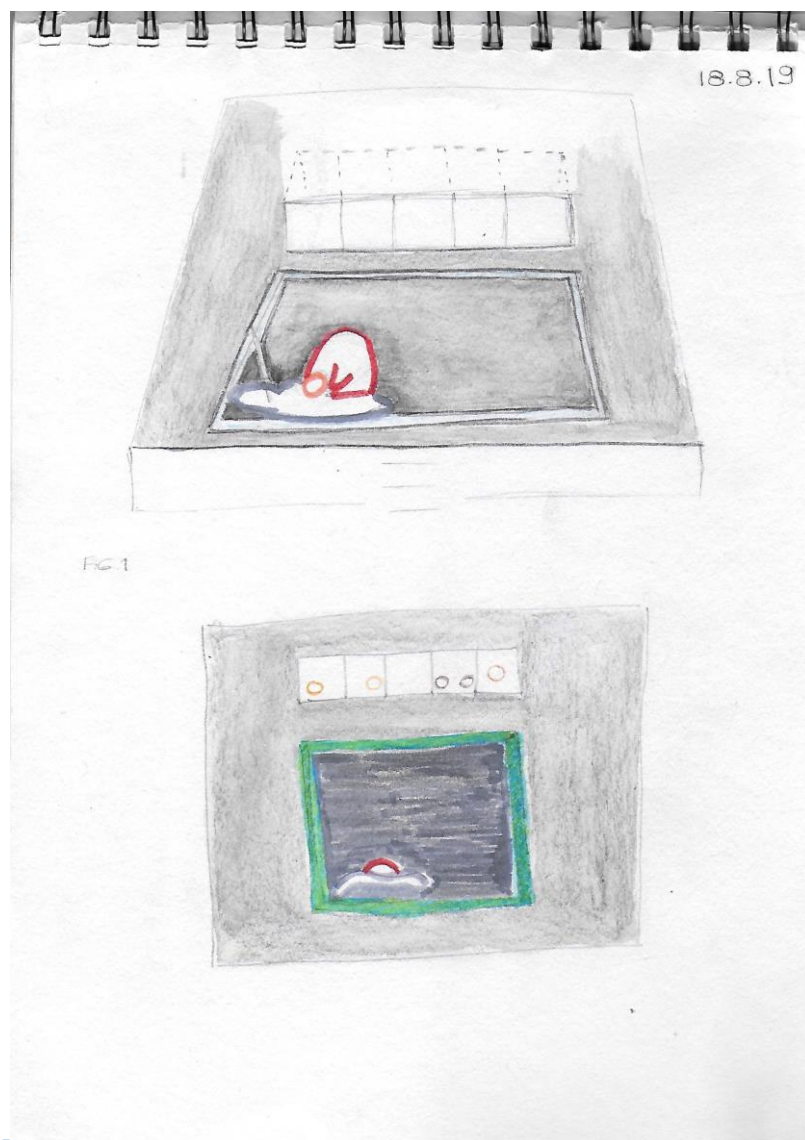


Imagem 14 - Primeiros esboços de cenário. Caderno de encenação, Setembro 2019

No meu primeiro esboço coloquei o protagonista perto do público num quadrado feito de luzes LEDS frias e as casas dos vizinhos na parte mais alta com portas de vidro. A luz Led e o vidro transmitiam a sensação de transparência e frieza da mente de um Asperger. A ideia era que as portas de vidro tivessem uma textura tal que a iluminação as tornasse ora opacas, ora transparentes, ora tela de projecção. Essa opção acabou por ser abandonada

pelo custo que representava.

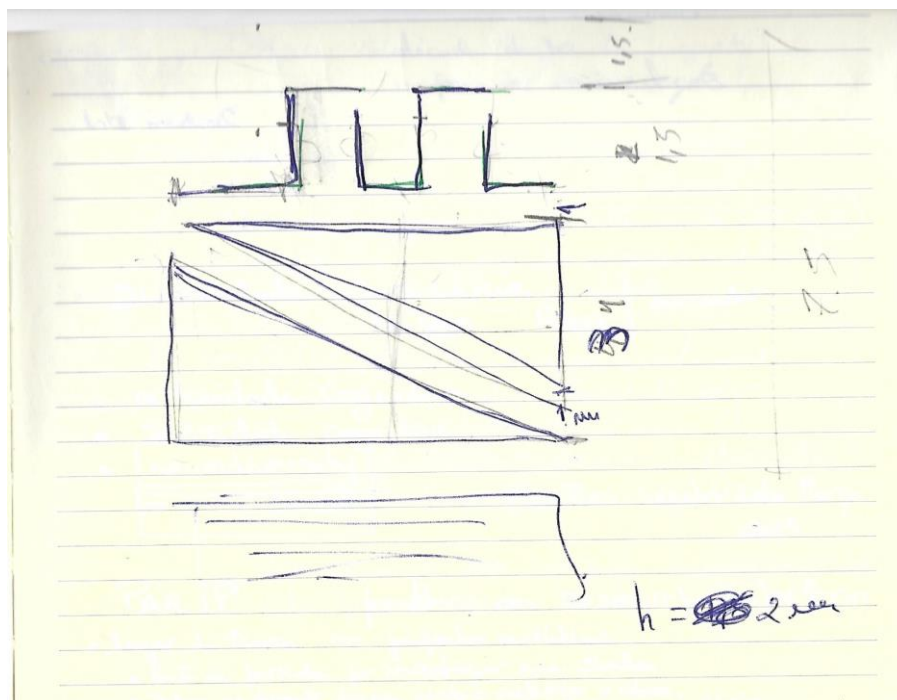


Imagem 15 - Esboço do cenário. Caderno de encenação, Dezembro 2019.

O segundo esboço já reflete a adaptação do espaço ao trabalho em sala e às propostas dos actores. Mais perto do público mantém-se a casa de família, a meio o espaço seguro e mais acima a casa dos vizinhos e o comboio/metro. As diagonais estão previstas para as deslocações em coralidade.

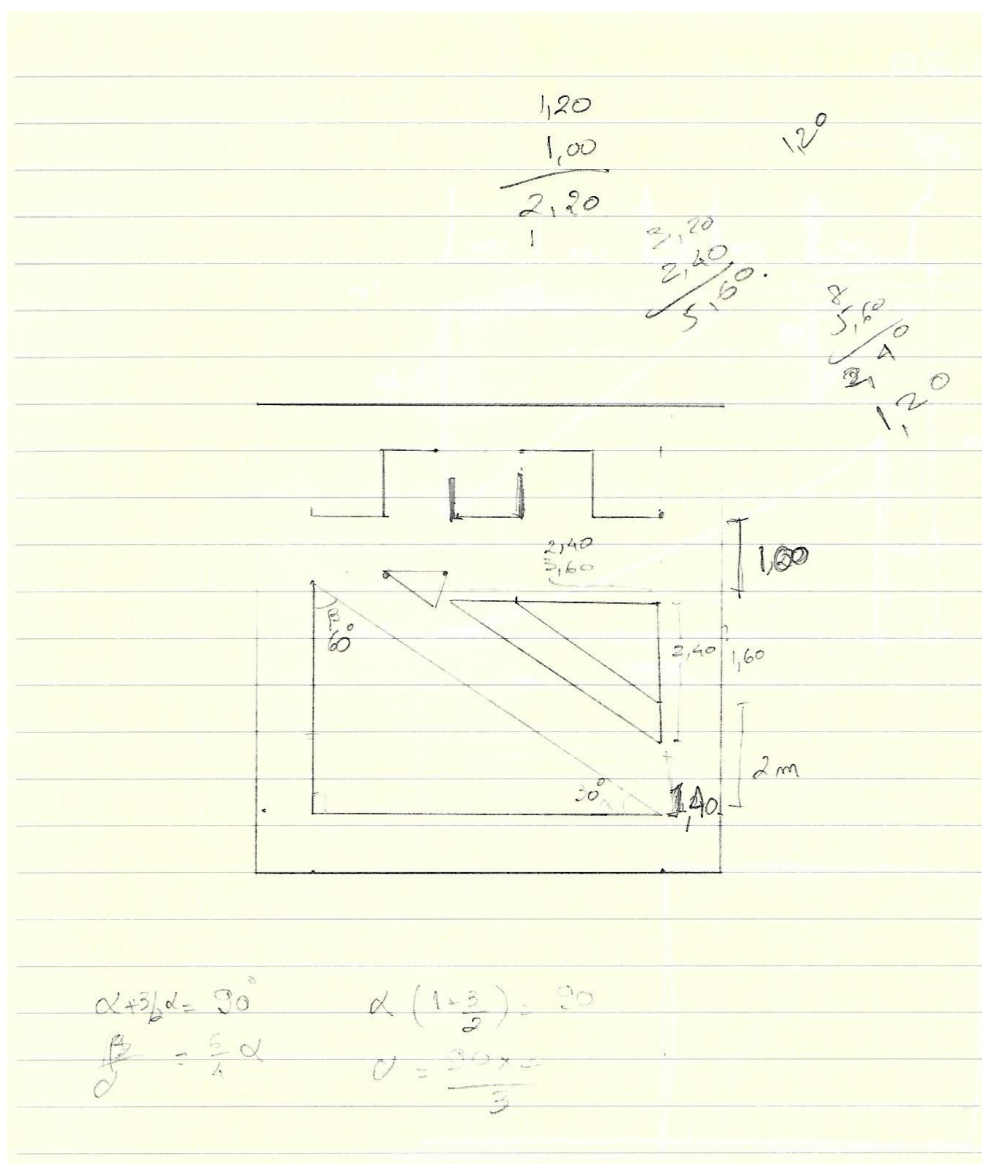


Imagem 16 - Cálculo das dimensões dos elementos do cenário. Caderno de encenação, Dezembro 2019.

Fiz vários cálculos para que as figuras geométricas fossem proporcionais e agradáveis à leitura por parte dos espectadores, de acordo com as regras do rectângulo de ouro de Euclides e suas derivações.



Imagem 17 - Maquete realizada por Jorge Freixial, que nos dá uma melhor leitura das proporções

À medida que os ensaios se iam desenrolando e que as cenas foram decorrendo com fluidez, constatei que a dimensão e disposição dos elementos plásticos espartilhavam os movimentos das cenas de coralidade. Reduzi drasticamente o triângulo mais subido, que passou a representar melhor o nível de segurança percebido pelo autista fora de casa e aumentou a área de representação das cenas colectivas.

No último ensaio que pudemos fazer antes do confinamento obrigatório o espaço estava definido de acordo com este esboço:

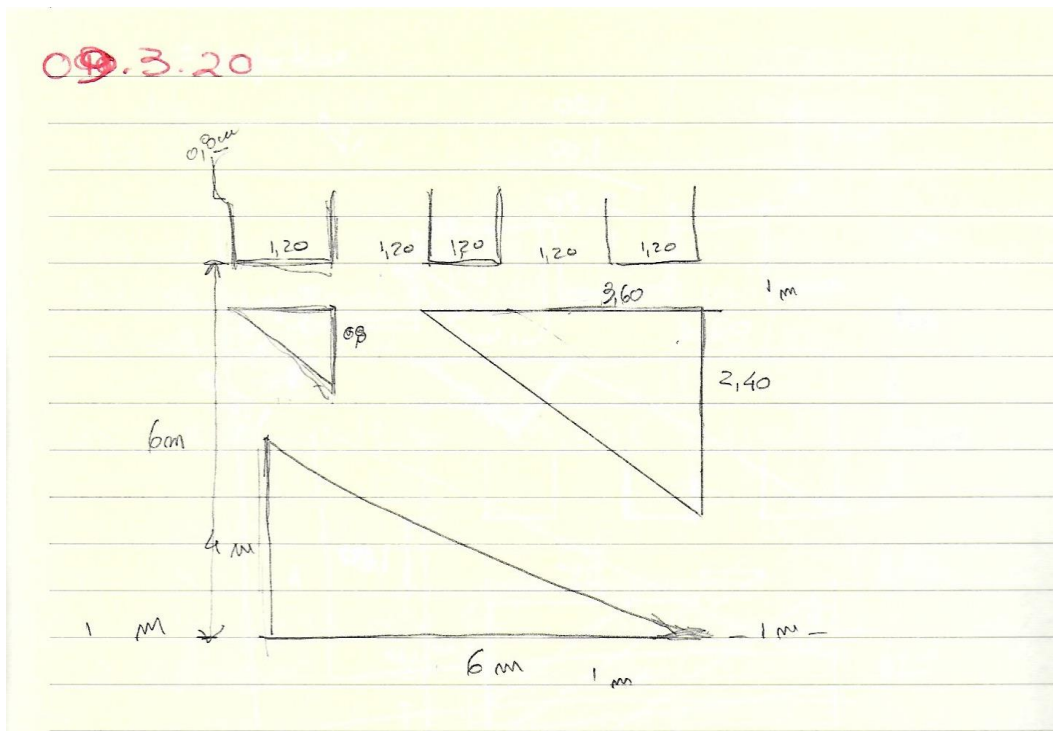


Imagem 18 - Esboço final do cenário - Caderno de encenação. Março 2020

4.6 Criação Audiovisual

O espetáculo que eu tinha imaginado incluía materiais videográficos, compostos por desenhos de funções matemáticas dinâmicas e explosões de cores, refletindo o cariz multimedial do romance. Este inclui memórias gráficas e desenhos explicativos dos raciocínios lógicos do protagonista.

A minha intenção era usar as imagens como elemento autónomo para reforçar o stress do Alberto em determinadas situações através da projecção de cores agressivas a um ritmo acelerado, ou projetando gráficos de funções que se vão alterando com o evoluir dos raciocínios lógicos. A ideia não era ilustrar os seus pensamentos, mas sim transmitir estados de espírito.

Como dentro do grupo não havia competências para a criação dos

registos videográficos, convidei um dos nossos jovens actores com uma licenciatura em engenharia informática a assumir essa tarefa. Pelo meu lado fiz uma pesquisa ao mercado de vídeo projectores que cumprissem os objetivos e que fossem financeiramente acessíveis e pesquisei software adequado à produção.

Reuni várias vezes no sentido de perceber o interesse do nosso jovem em desenvolver competências e ele parecia muito entusiasmado. Na verdade nunca desenvolveu qualquer trabalho, não explorou as soluções técnicas que lhe fui sugerindo, nem apresentou nenhuma proposta, pelo que tive de abdicar dessa componente cénica.

Esta situação que me causou alguma frustração, podia levar-me a pensar que numa produção amadora não devemos ser muito ambiciosos, mas de facto continuo a acreditar que só tendo grandes objetivos se podem realizar grandes sonhos, tendo sempre em mente que alguns deles poderão não ser exequíveis e nessa altura teremos de saber abandoná-los.

No caso desta obra, pretendia que os registos videográficos viessem a tomar especial relevo, porque o próprio texto escrito vem ilustrado com imagens representativas do raciocínio lógico e gráfico do autista. Enquanto as projecções videográficas iam permitir sublinhar o pensamento exclusivamente lógico e desprovido de emoções do autista, a iluminação e o som destacar-se-iam como ferramentas fundamentais para transmitir a percepção que o autista tem do mundo, decorrente duma hipersensibilidade aos estímulos sensoriais. Na realidade os registos videográficos não chegaram a ser produzidos e os ensaios acabaram antes da criação dos elementos cénicos,

luz e som.

Em conclusão, provou-se ser difícil e, neste caso impossível, de pôr em prática a vontade de conjugar um enredo claro e a atribuição do mesmo peso aos restantes elementos cénicos. Vários factores contribuíram para que assim fosse: a falta de competências técnicas dentro do grupo, o parco orçamento que não permitia contratar técnicos externos, a dificuldade de mobilização dos elementos de uma companhia de amadores em que cada um tem prioridades externas ao processo, o ritmo espaçado dos ensaios e a sua curta duração, a utilização semanal de um espaço que obriga a que as instalações tenham de ser feitas e removidas de cada vez. Numa próxima produção terei de ter em conta esta aprendizagem no sentido de uma melhor adequação da ideia às disponibilidades do elenco e realidades materiais.

Estas dificuldades fizeram com que o texto e a fisicalidade acabassem por ter um peso muito superior aos demais elementos, ditando o estilo do espetáculo.

Um dos momentos de maior clímax dá-se com a leitura da cartas da Mãe. Nesse momento Alberto percebe que o Pai lhe mentiu e afinal a Mãe não morreu. Pior ainda, descobre que foi o Pai quem matou o cão. Esta perda de confiança no Pai provoca nele uma mudança brutal, passando a ter medo do que o Pai lhe possa fazer. No seu raciocínio, se o Pai pode mentir e matar um cão, poderá fazer-lhe qualquer coisa. Por isso decide empreender a viagem que o leva a encontrar a Mãe.

Em vez de pôr um actor a ler em cena as cartas, achei que tinha mais força que o público as escutasse em voz-off, da mesma forma que Alberto as

está a apreender: ao princípio com clareza, mas à medida que a informação vai passando, as cartas sobrepõem-se, tornando-se confusas e misturam-se com outros ruídos. Para isso redigi as cartas, pedi à Carmo Franco, que na altura era quem ía representar a personagem Mãe, para as ler e realizámos um registo dessa leitura. Posteriormente, usando os programas Garage Band e Audacity⁵⁷, cortei o texto em pedaços e sobrepus partes de várias cartas, de forma cada vez mais caótica. O resultado desse trabalho faz parte integrante deste relatório e encontra-se no DVD em anexo. O objectivo não era que o público apreendesse o teor completo das cartas, mas apenas de algumas passagens mais elucidativas, e que as ouvisse da forma confusa que chegavam à mente de Alberto⁵⁸.

4.7 Ensaios Assistidos e Simpósios

N'O Teatro O Bando não se produzem apenas espetáculos que refletem a sua forma de estar no teatro, a Cooperativa também dinamiza outras iniciativas que mostram a sua forma de estar na vida. Disto são exemplo as diversas actividades comunitárias: os almoços comunitários que podem ser confeccionados por qualquer pessoa que o deseje e que são partilhados pela comunidade Bando; as conversas de sábado à tarde ou as que se fazem depois do espetáculo à volta da salamandra; a apanha dos marmelos e a confecção da marmelada; as *Confrarias* e o respectivo lanche; os ensaios abertos; as residências.

⁵⁷ Prefiro editar as faixas com o Audacity, mas o Garage Band tem uma maior biblioteca de sons.

⁵⁸ Voz Off da Mãe 1º bloco.mp3

O Teatro dos Barris herdou também esta forma de vivência do teatro. A própria génese dos Barris reside num grupo de pais que na sala de acolhimento do Bando se reuniam semanalmente enquanto os filhos frequentavam as *Confrarias*.

O hábito de reunir à volta de uma mesa, para uma refeição ou partilhando um saco de amendoins, passou a ser para os Barris uma forma de viver o teatro e a vida.

Durante o processo de criação do espetáculo *Estranho Incidente* organizámos dois jantares onde aproveitámos para tomar algumas decisões sobre o espetáculo mas também para descomprimir algumas tensões que se vão formando durante os ensaios.

O meu desafio para encetarmos este projecto foi lançado num almoço convívio n'O Bando no dia 29 de Junho de 2019 no âmbito do espetáculo *Pássaros*. Em Setembro de 2019 jantámos em casa do Gil e falámos sobretudo do workshop de movimento. Em Dezembro de 2019 o jantar foi em casa da Carmo e discutimos sobre o tema, o nome a dar ao espetáculo e às personagens. Nessa altura um dos elementos ainda tinha dúvidas sobre a forma como devíamos abordar o tema do autismo e isso foi razão para um longo e caloroso debate.

Por vezes alguém traz um bolo para os ensaios e a conversa sobre o espetáculo sai mais fluida, as opiniões sobre o trabalho que estamos a desenvolver é menos filtrada e permitem correcções ou estímulos, que de outra forma ficariam calados.

Durante o processo adoptei outra boa prática d'O Bando, convidando pessoas ligadas ao teatro para assistirem aos ensaios e darem os seus contributos. Foi o caso da Ana Guerreiro do ATA, da Juliana Pinho e do João Brites d'O Bando. No Anexo II – Testemunhos dos Observadores podemos ler as suas opiniões sobre aquilo a que assistiram, contudo devo destacar algumas passagens.

A Ana Guerreiro tem larga experiência em teatro de amadores, mas é também uma espectadora assídua das salas de teatro. Por isso é de grande valor perceber que o que lhe mostrámos cativou a sua atenção e que continuou com ela mesmo depois do ensaio.

A Juliana é a grande especialista de fisicalidade dentro d'O Bando e a sua opinião é crucial para melhorar a expressão física e o movimento. O seu testemunho escrito foca sobretudo a organização do trabalho e o processo análise-acção adoptado por mim. O que não está escrito, mas que foi dito depois de um ensaio anterior a que a Juliana Pinho assistiu, é que nessa fase inicial os corpos tinham falta de tónus e essa chamada de atenção permitiu-me trabalhar mais esse factor e corrigi-lo.

Finalmente o testemunho do João Brites é o que aponta mais soluções para o futuro. É interessante ver como a nossa actividade teatral invoca em João Brites memórias da sua juventude. Um grupo que se reúne nas noites de Inverno, numa quinta escura instalada num socalco da Arrábida, em que os seus elementos se disfarçam, adoptam outras atitudes, afirmam e contestam, gritam e murmuram, lembram de facto uma perturbante operação clandestina e o espectáculo terá muito a ganhar com a consciência desse

facto. Noutra passagem João Brites aponta o uso consciente que eu faço do cansaço dos actores, como forma de derrubar barreiras que os impedem de se entregar às personagens e aos acontecimentos que se desenrolam no palco. E deixa um alerta final para que me assegure que o actor não se confunde com a personagem. Delicado equilíbrio este, em que actor e personagem convivem, têm consciência um do outro, mas não se podem confundir.

4.8 Resposta aos Imprevistos # 1 À Distância

No dia 22 de Março de 2020 foi decretado o confinamento para os grupos de risco, através de um comunicado do Conselho de Ministros de 19 de março de 2020, e tivemos de interromper os ensaios. Grande parte do elenco e eu própria, pertencíamos ao grupo de risco.

A exemplo das demais actividades, a cultura passou a fazer-se por vídeo conferência. Tentei continuar a trabalhar por essa via, mas ciente de que qualquer produto daí resultante iria estar muito longe daquele que fora concebido e imaginado. Apresentar um espetáculo nas redes sociais, criado através da plataforma Zoom, significava perder o trabalho de vários meses e encetar um projecto novo. As dificuldades, por outro lado, eram maiores do que eu tinha previsto. Desde logo estar a trabalhar com uma ferramenta totalmente desconhecida para o efeito e que é quase a antítese do teatro: não há presença física, as reacções são lentas, muitas vezes desfasadas, o espaço é exíguo e ditatorial. Tudo se tem de passar naqueles cm² do ecrã do computador ou do telemóvel. As condições de que cada um dispunha eram

diversas, quer se tratasse do espaço de trabalho em casa, da tecnologia ou da janela de tempo. Mas o pior era a desmotivação geral. Era muito difícil recomeçar do zero e automotivar-me para ter força para motivar os demais.

Ainda assim tentei avançar com o processo fazendo reuniões via Zoom. Depressa percebi que eram totalmente estéreis. Todos aproveitávamos para falar de tudo e de nada, numa verdadeira sede de contacto social. Passei a fazer reuniões Zoom mais dirigidas, restringindo o número de participantes. Com o Filipe Freire e o Gonçalo Freire tentei criar uma pequena coreografia a partir do caderno do Alberto, mas quaisquer 5 minutos de produção exigiam vários dias de trabalho e isto enquanto éramos apenas 3 intervenientes. Pareceu-me inviável alastrar o processo a todo o elenco. Estas experiências estão gravadas e fazem parte integrante deste relatório⁵⁹.

O produto que melhor ilustra esta fase do processo é o vídeo que criámos como forma de participação no *Entroncamento* do Bando. O *Entroncamento* é o dia em que as *Confrarias* apresentam o produto do seu trabalho e este ano estava previsto ter lugar no dia 28 de Março. Dadas as circunstâncias o Bando decidiu fazer o evento via Youtube e pediu a nossa participação com algo sobre o processo.

Pelas razões atrás apresentadas era impossível apresentarmos um ensaio que pudéssemos ter feito por vídeo conferencia. Decidi escrever textos originais que retratassem exactamente essas dificuldades. Escrevi um diálogo entre as Vizinhas Clotilde (Cristina Sampaio) e Gertrudes (Carmo Franco), um

⁵⁹ Passagem do Caderno.mp4

diálogo entre o Pai (Luís Brandão) e o Alberto (Francisco Portásio, que acabou por não participar por motivos tecnológicos), e um monólogo para o Polícia (Edgar Costa). Quanto aos jovens Gonçalo e Filipe, pedi-lhes que criassem um sketch baseado no trabalho já desenvolvido, daí tendo surgido um monólogo do Gonçalo Freire. O resultado foi um vídeo⁶⁰ que faz parte integrante deste relatório com os contributos da Carmo Franco, Cristina Sampaio, Edgar Costa, Gonçalo Freire, Luís Brandão e eu própria no papel de encenadora.

Aproveitei também esta fase de confinamento para trabalhar via Zoom as contracenas entre o Pai e Alberto. O monólogo final do Pai foi particularmente difícil pela sua dimensão, requerendo intenções e ritmos bem definidos e variados para manter a atenção do espectador, mas o resultado final deixou-me muito satisfeita e algo emocionada. Trabalhámos igualmente as reacções do Alberto durante as falas do Pai. O resultado está gravado e faz parte integrante deste relatório⁶¹.

4.9 Resposta aos Imprevistos # 2 Ao Ar Livre

Em Junho de 2020, quando tentámos retomar os ensaios respeitando as regras de distanciamento, uso de máscara e desinfecção e trabalhando ao ar livre, não foi possível usarmos o espaço do Bando, eles próprios na eminência de estrear um espectáculo e espartilhados pelas duras regras impostas pela DGS – Direcção Geral de Saúde. Assim, resolvemos ensaiar

⁶⁰ O Estranho Incidente _Entroncamento.mp4

⁶¹ Cena_9_Monologo_Pai.mp4

no jardim de um dos elementos dos Barris, a Carmo Franco, que nos abriu a casa e disponibilizou som e iluminação para o nosso trabalho.

Percebi que o espetáculo tinha de ser outro. Apesar de estarmos de novo fisicamente reunidos, as presentes circunstâncias obrigavam a redesenhar o objecto artístico. Os diálogos tinham de ser feitos com o devido distanciamento e estava fora de questão manter acções com contacto físico, que são o caso em que na Cena 1 o Polícia agarra no Alberto e este o empurra com violência; na Cena 2 o Polícia, o Alberto e o Pai encontram-se na esquadra da polícia que se concentra num quadrado com 1,5 m de lado; na Cena 7 existe um confronto físico entre o Pai e o Alberto; e na Cena 8 entra o Armário, que é representado por dois actores colados lado a lado e com quem Alberto interage com muita proximidade.

Era preciso começar por qualquer lado e comecei pela Cena 10, a das coralidades, que teoricamente exigem proximidade física para resultarem. Queria testar e provar o contrário, respeitando o distanciamento de dois metros entre actores e a par dos movimentos síncronos, unir os elementos através da respiração audível e sincronizada usada por Amit Lahav.

Amit Lahav, coreógrafo e diretor da Companhia de Teatro inglesa Gecko, introduz um novo elemento a executar em uníssono nos momentos corais: a respiração audível. Num vídeo clip⁶², Lahav explica de que forma a respiração audível é importante para exprimir emoções e comunicar dentro do grupo, tornando-se uma verdadeira linguagem. Era minha intenção usar esta respiração em uníssono e bem audível como elemento de coesão do todo.

⁶² <https://youtu.be/MPwAOlrBI7Y>, Consultado em 5 Dezembro 2020.

Comecei pela cena 10 porque estes movimentos eram os que requeriam mais investimento e trabalho por parte dos actores. De facto, a sincronização dos tempos nas mudanças de qualidade de movimento e das respirações, tinha de ser rigorosa. Por outro lado, se só pudesse apresentar uma cena de todo o espectáculo, esta era sem dúvida a escolhida. É uma cena onde participa todo o elenco, onde mais investimos em termos de criatividade e que melhor representa as aprendizagens e o trabalho desenvolvido durante o processo.

Nesse ensaio contei com o apoio do Gil Sidaway, um dos mais antigos membros dos Barris apesar dos seus 20 anos e que está actualmente a estudar representação em Birmingham. Juntos dirigimos um ensaio retomando as bases das qualidades dos movimentos de Laban e a composição das acções de esforço⁶³. O ensaio foi muito inspirador e produtivo, mas infelizmente foi o primeiro e o último. Alguns elementos do grupo preferiram não correr riscos, mesmo que eu me compromettesse a ser rigorosa no cumprimento dos distanciamentos entre os actores.

⁶³ Ensaio 15_06_20.mp4 no DVD em anexo

5 REFLEXÃO FINAL

5.1 Sobre as Ferramentas de Encenação Utilizadas

Para a análise do processo de encenação de *O Estranho Incidente*, utilizei ferramentas de estudo da genética teatral, baseando-me nos registos do caderno de encenação, desenhos e registos videográficos. Nestes elementos encontramos as marcas do pensamento e fazer artísticos e por isso são úteis, não só para narrar o processo, mas também num futuro próximo quando estiverem reunidas as condições para retomarmos os ensaios e apresentar o espetáculo.

Dessa análise torna-se evidente o uso de vários métodos de encenação, alguns deles aparentemente contraditórios. Por um lado a influência d'O Bando é notória e sem dúvida a mais presente neste processo, fruto dos mais de 10 anos de formações e colaborações em espetáculos. Mesmo antes disso, diria que muito antes disso, o meu gosto teatral foi forjado como espectadora d'O Bando e como participante nas suas conversas depois dos espetáculos. A minha outra influência incontornável foi o ano de aprendizagem com o Professor Alexandre Pieroni Calado sobre métodos de encenação. Da primeira ressaltam influências do teatro épico de Brecht e da segunda o recurso a ferramentas mais próximas das encenações realistas da linha de Stanislavsky através de Knebel e de Mitchell.

Experimentei procedimentos de inspiração eventualmente contraditória e comprovei que isso poderia ser útil. Encenar um espetáculo de teatro passa por várias fases: a escolha do tema a abordar, a concepção da obra e a

articulação de todos os elementos cénicos, sejam eles humanos ou não.

A fase da concepção, e posteriormente de todos os momentos de criatividade, é pela sua natureza artística disruptiva. A liberdade inerente à criação pode causar tensões relativamente às fases de execução. Neste sentido, não hesitei em recorrer a vários métodos, mesmo de genealogias teatrais distintas, sempre que me foram úteis para criar uma obra única.

No momento da pesquisa escolhi um texto de Mark Haddon que, segundo as suas palavras numa entrevista ao *The Guardian*, em 11 de Abril de 2004, versa sobre a estreita linha que nos separa daqueles que nos fazem mudar de passeio e que é sobre aprender a amar-nos a nós mesmos e ao mundo em que vivemos⁶⁴. Decidi trabalhar sobre a adaptação ao teatro feita por Simon Stephens⁶⁵. A narrativa veio colmatar o meu desejo de expor uma realidade social muitas vezes ignorada, como quando desviamos o olhar das coisas que nos incomodam. Ao expor essa realidade, obrigo a que seja visto, com a razão e com a emoção, a condição de um protagonista no espectro do autismo.

Quando planeei o trabalho, escolhi mais uma vez os ensinamentos de autores/encenadores do teatro realista. Sou uma defensora do planeamento na execução de qualquer projecto. A forma como Mitchell⁶⁶ nos guia na organização do trabalho pré e pós produção, ajuda a planear as tarefas que

⁶⁴ [theguardian.com/stage/2020/jan/27/theatre-access-actors-writers-directors-theatres-accessibility](https://www.theguardian.com/stage/2020/jan/27/theatre-access-actors-writers-directors-theatres-accessibility), consultado em 6 de Dezembro de 2020

⁶⁵ *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, adaptação para teatro do romance de Mark Haddon. London: Bloomsbury Methuem Drama, 2015.

⁶⁶ *The Director's Craft, A Handbook for the Theatre*. London/New York: Routledge, 2009.

são necessárias desenvolver. Foquei-me sobretudo na forma como Mitchell sugere uma análise dramaturgica e organização do texto, para perceber quais os momentos chave que de facto impulsionam a acção. Para esta análise foram também cruciais os ensinamentos sobre as regras de composição de Michael Chékov⁶⁷. Estas duas ferramentas ajudaram-me a redigir o texto cénico. Foram também um farol na organização dos ensaios, na distinção do que é essencial do secundário e na atribuição de ritmos e dinâmicas.

Ainda como influência de encenadores pedagogos conotados com uma representação realista, recorri aos ensinamentos de Maria Knebel para a estrutura do meu trabalho de levantamento de cenas. O objectivo era que eu e os actores tivéssemos uma percepção mais global e mais profunda da história que queríamos contar e da forma como o queríamos fazer. Começar por perceber a narrativa e de como os acontecimentos se encadeiam antes de decorar o texto é, no meu entender, crucial para a apropriação do material dramaturgico. A analogia que me surge é como se pintássemos um quadro começando pelo esboço e fossemos preenchendo em camadas cada vez mais finas os pormenores da pintura, em vez de desenhar logo contornos rígidos que se vão preenchendo por sectores. Neste último caso, teria sido o equivalente a começar por decorar o texto e ir encenando cena a cena.

Já a forma de representar, o trabalho com os actores e as soluções cénicas foram influenciados pela linguagem d'O Bando. Nessa fase foram cruciais os métodos do encenador João Brites para estimular a criatividade do actor, fazendo-o transcender da sua mera função de intérprete. Grande parte

⁶⁷ *Para o Ator*, São Paulo: Martins Fontes, 2003

do elenco já estava familiarizado com as noções de presença cénica, de personagem intermédia e dos níveis de expressão: oralidade, corporalidade e interioridade. Estas noções foram sempre recordadas nos momentos iniciais dos ensaios através de exercícios simples, como andar pelo palco, direcção do olhar, mudança de ritmos e direcções, dissonâncias entre a corporalidade e a oralidade, consciência do espaço e do outro, comentário do actor, que, para além do aquecimento, predispunham os actores para o desempenho e a improvisação.

Nos espetáculos d'O Bando a componente física adquire um papel tão ou mais relevante que a componente oral. A interioridade é muitas vezes expressa através da composição física ou desta em dissonância com a palavra. Os momentos de representação em conjunto, as corralidades, são exemplos de uma teatralidade próxima do teatro físico ou da dança. Não tive por isso qualquer dúvida em promover uma acção de formação com a coreógrafa Paula Careto e de socorrer-me das técnicas de Rudolf Laban para dotar os actores de uma maior consciência da qualidade dos seus movimentos e de como essa qualidade afecta o que se transmite. Ter uma maior consciência da leitura de um movimento é essencial para concretizar o jogo de estranhamento característico das representações Brechtianas.

De igual modo, apesar de Declan Donnellan ser um encenador do teatro realista, a sua teoria da necessidade do actor se focar num alvo exterior é válida para qualquer tipo de representação e é uma boa ferramenta para concretizar um dos ensinamentos d'O Bando de que o actor se deve manter presente no local e no tempo reais. Assim, para além de ajudar na

disponibilidade para a contracena, é uma ferramenta para criar e manter a presença.

Sobre a eventual incompatibilidade de deitar mão a diferentes técnicas de fazer teatro, é interessante a leitura da comparação que o dramaturgo e crítico Eric Bentley faz num artigo intitulado “Are Stanislavsky and Brecht Commensurable?”⁶⁸ e onde conclui que os métodos de treino de actores desenvolvidos por Stanislavsky não são incompatíveis com o teatro Brechtiano. Enquanto Brecht, como dramaturgo, nunca se preocupou, porque nunca teve de o fazer, com a formação de actores, debruçando-se sobre a função social, didáctica e lúdica do teatro e assim criando uma nova corrente, Stanislavsky, como actor, dedicou-se a desenvolver um método que permitisse aos actores assumir as representações com brilhantismo, independentemente do estilo exigido pela dramaturgia.

Creio desta forma ter conseguido o desígnio que João Brites impõe às suas obras: A construção de um discurso ético e estético, mas com recurso a outras ferramentas que não exclusivamente as tradicionalmente usadas pel’O Bando.

Desta experiência tomo consciência de ter definido objectivos demasiado ambiciosos. Como exemplo tomo a vontade de incluir elementos gráficos projectados tendo consciência de que dentro do grupo não havia competências formadas para o efeito. Entendi que esse elemento cénico traria mais beleza ao espetáculo e melhor leitura sobre o funcionamento do cérebro do protagonista e acreditei que era possível motivar um dos

⁶⁸ *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No. 1 (Autumn 1964): 69-76.

elementos do grupo para a aquisição dessas competências que seriam úteis não só para o espetáculo como também para espetáculos futuros. Sendo certo que a evolução do conhecimento é sempre positiva, quer individual quer colectivamente, a empreitada que nos atribuí era já de monta: redigir um texto cénico, trabalhar personagens com actores sem experiência, utilizar diversas ferramentas de criação e treino, levantar um espetáculo com componentes de sincronia a requerer muitas horas de trabalho, conceber e confeccionar figurinos, construir um cenário, registar e editar voz-off e tudo isto num grupo de teatro de amadores com disponibilidades de tempo flutuantes.

5.2 Uma Encenadora Transforma-se

Uma das grandes aprendizagens deste processo poderá ter sido o relacionamento entre mim, como encenadora e o grupo. Durante anos fui atriz e nessa qualidade colega dos demais. Tinha algum receio que pudesse haver alguma resistência por parte do grupo de me aceitar como encenadora, o que não foi o caso. Senti da parte de todos uma enorme disponibilidade para trabalhar e aceitar as minhas orientações. Tentei estabelecer um relacionamento heterárquico, da forma como é definido pela dramaturga Duška Radosavljević⁶⁹, ou seja, não antónimo duma relação hierárquica, mas como seu complemento. Para este relacionamento mais complexo que se estabelece entre encenador, actores e técnicos, contribuem uma permanente instigação à tomada de decisão e à partilha de opiniões e comentários no final de cada sessão. O próprio sistema de aquecimento antes dos ensaios, em

⁶⁹ “The Heterarchical Director: A model of authorship for the twenty-first century”, in *Directors’ Theatre*, 2nd edition, ed. David Bradby, David Williams e Peter Boenisch, London: Red Globe Press, 2019, 247-268.

que a responsabilidade vai rodando dentro do grupo, predispõe já a esta partilha de direcção. A distribuição de tarefas e responsabilidades pelos elementos do grupo, de acordo com as suas escolhas, é outra maneira de tornar a autoridade mais horizontal. Sou uma pessoa que, por natureza das funções desempenhadas durante décadas, tenho tendência para chamar a mim a prerrogativa da decisão. Neste projecto fiz um esforço consciente no sentido de atenuar essa tendência e sinto-me satisfeita por isso ser reconhecido pelos actores, como se pode ler em alguns dos seus testemunhos, no Anexo III.

A minha principal limitação como encenadora foi a necessidade de observar as propostas dos actores e em simultâneo anotar os comentários e/ou lembrar-me deles mais tarde. Como encenadora uma das principais funções é observar, escutar e ver o que os actores estão a fazer, mas ao mesmo tempo perceber o que funciona e deve ser guardado/aprofundado e o que apenas é supérfluo/ prejudicial à cena. Mas cada cena é composta de inúmeras acções: movimentos, texto, reacções, que se encadeiam. É necessário escrever os comentários para passar as notas finais, mas sempre mantendo a atenção no que está a acontecer. Ou então memorizar essas notas. Nem sempre fui capaz de o fazer e dei por mim, frequentemente, a interromper a cena para tecer comentários, o que prejudica o trabalho dos actores, a sua concentração e a sua disponibilidade. A solução podia passar por ter um assistente de encenação que fosse anotando os meus comentários, mas na sua ausência terei de treinar essa multifunção de

observar, anotar, lembrar.

Ainda como encenadora, e agora pelo lado positivo, consegui implementar a boa prática de partilhar todos os problemas com o elenco e com eles encontrar soluções. Creio que consegui que se sentissem mais envolvidos no projecto e senti que, de uma maneira geral, apoiavam as minhas decisões em todos os momentos.

Escolhi exercícios de acordo com as necessidades que fui sentindo no grupo⁷⁰. Dois grupos de exercícios mostraram-se particularmente eficazes na criação do objecto artístico, os relacionados com os esforços de Laban e os dirigidos às escolhas de Donnellan. Os primeiros porque enriqueceram a componente do espetáculo baseada no teatro físico e os segundos porque melhoraram a qualidade das contracenas.

O meu desejo no futuro é continuar a trabalhar com o grupo de teatro dos Barris, escolhendo temas que sejam histórica e socialmente oportunos, criando espetáculos de acordo com as práticas d'O Bando e sempre que necessário usando as ferramentas que me foram passadas na ESTC. Colaborar com outros grupos de teatro está também no meu horizonte e esta é, mais uma vez, uma boa prática d'O Bando.

⁷⁰ Inspirei-me nos ficheiros de Viola Spolin (*Theater Games for Rehearsal A Director's Handbook*, Illinois: Northwestern University Press, 2010), para despertar a autoconsciência, mas também pesquisei muito na net e noutras fontes, e em apontamentos de exercícios de Augusto Boal do curso de World Theatre da escola East 15, Inglaterra

BIBLIOGRAFIA

Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª edição, 2008.

Bentley, Eric. "Are Stanislavsky and Brecht Commensurable?". *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No. 1 (Autumn, 1964): 69-76.

Biasi, Pierre Marc de. *La Génétique des Textes*. Paris: Nathan, 2000.

Bradby, David, David Williams e Peter Boenisch "The Heterarchical Director: A model of authorship for the twenty-first century", in *Directors' Theatre*, 2nd edition. London: Red Globe Press, 2019, 247-268.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. London: Methuen, 1988.

Brites, João. "O que fazer para conhecer melhor quem escreve na água". *Sala Preta*, no.9 (2009): 21-26.

Brook, Peter. *O Espaço Vazio*. Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

Calado, Alexandre Pieroni. "Sobre formar atores em Portugal". *Sala Preta*, no.9 (2009): 37-48.

Chékhov, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Davies, Eden. *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*. London/New York: Routledge, 2006.

Deligny, Fernand. *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Donnellan, Declan. *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books, 2018.

Féral, Josette. "A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos". *Revista Brasileira de Estudos Presença* 3, no.2, (Maio/Agosto 2013): 566-581.

Gerould, Daniel. *Theatre Theory Theatre*. New York: Applause Books, 2000.

Haddon, Mark. *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. London: Vintage Books, 2004.

Haddon, Mark. *O Estranho Caso do Cão Morto*. Traduzido por Sílvia Serrano Santos. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

Hodge, Alison. *Actor Training*. London/New York: Routledge, segunda edição, 2010.

Knebel, Maria. "Princípios Gerais da Análise pela Acção". In *Análise-Ação*. São Paulo: São Paulo Editora, 1994.

Levinas, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1982.

McCaffery, Michael. *Directing a Play*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1988.

Mitchell, Katie. *The Director's Craft, A Handbook for the Theatre*. London/New York: Routledge, 2009.

Pavis, Patrice. "Reflections on the Notation of the Theatrical Performance". In *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. New York : Performing Arts Journal Publications, 1982.

Radosavljević, Duška. “The Heterarchical Director: A model of authorship for the twenty-first century”. *Directors’ Theatre* (David Bradby and David Williams, edited by Peter Boenisch and David Williams). London: Red Globe Press, 2019.

Schlemer, Oskar, Laszlo Moholy-Nagy and Farkas Molnar. “Man and Art Figure”. In *The Theatre of the Bauhaus*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

Stephens, Simon. *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, adaptação para teatro do romance de Mark Haddon. London: Bloomsbury Methuam Drama, 2015.

The Two Gullivers. “La génétique de la performance artistique-entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin”. *European Journal of Theatre and Performance*, nº 2 (maio 2020), 246-293.

Wing, Lorna and Judith Gould. “Severe Impairments of social interaction and associated abnormalities in children: Epidemiology and classification”. *Journal of Autism and Developmental Disorders* 9, 11–29 (1979). <https://doi.org/10.1007/BF01531288>